

e-ISSN 2822-2261 ISSN 1300-8498

DIYANET İLMÎ DERGİ

İSLÂM SANATLARI

CİLT: 59 • SAYI: 4 • EKİM-KASIM-ARALIK 2023







ISSN 1300-8498 e-ISSN 2822-2261

DIYANET İLMİ DERGİ

CİLT: 59 · SAYI: 4 · EKİM-KASIM-ARALIK 2023



DIYANET İŞLERİ BAŞKANLIĞI



Diyanet İLMİ DERGİ

Diyanet İşleri Başkanlığı Adına
İmtiyaz Sahibi
Owner on Behalf of the Presidency
of Religious Affairs

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Managing Editor

Baş Editör
Chief Editor

Sayı Editörü
Issue Editor

Editör Kurulu
Editorial Board

Editör Yardımcıları
Assistant Editors

Yayın Türü
Type of Publication

Yönetim Merkezi
Head Office

Grafik Tasarım
Graphic & Design

Basım
Publication

Basım Tarihi
Publication Date

Dizinler
Indexes



Cafer Tayyar Doymaz

Dr. Lamia Levent Abul

Prof. Dr. Huriye Martı

Prof. Dr. Hicabi Gülgen

Cafer Tayyar Doymaz, DİB, Ankara
Dr. Lamia Levent Abul, DİB, Ankara
Doç. Dr. Fatih Kurt, DİB, Ankara
Dr. Fatih Mehmet Aydın, DİB, Ankara
Dr. Yaşar Seracettin Baytar, DİB, Ankara
Dr. Abdulkadir Erkut, DİB, Ankara
Dr. Mustafa Çakır, DİB, Ankara
Dr. Rukiye Aydoğdu Demir, DİB, Ankara
Dr. Kübra Çiçekli, DİB, Ankara

Ahmet Dede
Savaş Özdemir

Üç Aylık, Yaygın, Süreli Yayın
Quarterly, Periodical, Periodical Publication

Diyanet İşleri Başkanlığı Süreli Yayınlar Ve
Kütüphaneler Daire Başkanlığı
Üniversiteler Mahallesi Dumlupınar Bulvarı
No: 147/A 06800 Çankaya - Ankara
Tel: (0312) 295 86 61 - 62
Faks: (0312) 295 61 92
E-mail: ilmidergi@diyanet.gov.tr
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/did>

Hasan Yıldırım

25.12.2023

TRDizin <https://search.trdizin.gov.tr/journal/detail/851/diyanet-ilm-i-dergi>
EBSCO Central & Eastern European Academic Source - CEEAS (EBSCO)
<https://www.ebsco.com/m/ee/Marketing/titleLists/e5h-coverage.htm>

Danışma Kurulu / Advisory Board

Prof. Dr. Ali Erbaş
Prof. Dr. Huriye Martı, Ankara Hacı Bayram Veli Ü. İslâmi İlimler Fak.
Prof. Dr. Abdullah Kahraman, Kocaeli Ü. İlahiyat Fak.
Prof. Dr. Adnan Bülent Baloğlu Ankara Hacı Bayram Veli Ü. İslâmi İlimler Fak.
Prof. Dr. Ali Çelik, Eskişehir Osmangazi Ü. İlahiyat Fak.
Prof. Dr. Gürbüz Deniz, Ankara Ü. İlahiyat Fak.
Prof. Dr. Hülya Alper, Marmara Ü. İlahiyat Fak.
Prof. Dr. İhsan Çapcıoğlu, Ankara Ü. İlahiyat Fak.
Prof. Dr. İlyas Çelebi, İstanbul 29 Mayıs Ü. İlahiyat Fak.
Prof. Dr. İsmail Karagöz, Düzce Ü. İlahiyat Fak.
Prof. Dr. Mehmet Ünal, Ankara Yıldırım Beyazıt Ü. İslâmi İlimler Fak.
Prof. Dr. Muammer Cengil, Hitit Ü. İlahiyat Fak.
Prof. Dr. Mürteza Bedir, İstanbul Ü. İlahiyat Fak.
Prof. Dr. Ömer Kara, Atatürk Ü. İlahiyat Fak.
Prof. Dr. Sami A. Al-Arian, İstanbul Sabahattin Zaim Ü.
İslâm ve Küresel İlişkiler Merkezi (CIGA) Direktörü
Prof. Dr. Suat Cebeci, Yalova Ü. İslâmi İlimler Fak.
Prof. Dr. Şehmus Demir, Gaziantep Ü. İlahiyat Fak.
Doç. Dr. Ayşe Esra Şahyar, Marmara Ü. İlahiyat Fak.
Doç. Dr. Mohd Asri bin Zainul Abidin, Malezya Perlis Müftüsü
Dr. Naeem Baig, Kuzey Amerika İslâm Camiası (ICNA) Eski Başkanı

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Huriye Martı, Ankara Hacı Bayram Veli Ü. İslâmi İlimler Fak.
Prof. Dr. Ali Avcu, Ankara Sosyal Bilimler Ü. İslâmi İlimler Fak.
Prof. Dr. İhsan Çapcıoğlu, Ankara Ü. İlahiyat Fak.
Cafer Tayyar Doymaz, DİB, Ankara
Dr. Lamia Levent Abul, DİB, Ankara

İnceleme Komisyonu /

Review Committee

Dr. Lamia Levent Abul, DİB, Ankara
Dr. Abdulkadir Erkut, DİB, Ankara
Dr. Mustafa Çakır, DİB, Ankara
Dr. Kübra Çicekli, DİB, Ankara
Dr. Mustafa Çuhadar, DİB, Ankara
Savaş Özdemir, DİB, Ankara

DİYANET İLMÎ DERGİ YAYIN İLKELERİ VE YAZIM KURALLARI

A) YAYIN İLKELERİ

1. Diyanet İlmî Dergi; dinî, sosyal alanlarda yapılan araştırma ve derleme makalelere yer veren, Diyanet İşleri Başkanlığı'na ait bilimsel ve hakemli bir dergidir. Dergimiz; Ocak-Şubat-Mart, Nisan-Mayıs-Haziran, Temmuz-Ağustos-Eylül ve Ekim-Kasım-Aralık dönemlerinde yılda dört sayı olarak yayımlanır.
2. Diyanet İlmî Dergi; Diyanet İşleri Başkanlığı'nın, "Toplumu din konusunda aydınlatma" amacına mutabık, dinî ilimlere katkı sağlayıcı vasıfta, özgün, ilmî standartlara uygun ve daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış ilmî çalışmalara yer verir. Belirtilen bu hususlar dışındaki araştırmaların yayımlanmasına ise Yayın Kurulu karar verir. Dergiye gönderilen yazılar yayımlansın-yayımlanmasın yazara veya bir başkasına verilmez.
3. Diyanet İlmî Dergi'ye gönderilen makaleler, Editör Kurulu tarafından ön incelemeye alınır. Ön incelemede neticesinde "yayımlanabilir" kararı verilen makalelere çift taraflı kör hakem sistemi uygulanır.
4. Makaleler en az iki hakem tarafından bilimsel yöntemlerle incelenir. Makalenin yayımlanabilmesi için iki hakemden de "yayımlanabilir" görüşü alınması gerekmektedir. İki hakemden de "yayımlanamaz" mütalaası alan makaleler yayımlanmaz. Bilimsel hakem raporuna dayalı değerlendirme sonucunda her iki hakemden de "yayımlanabilir" görüşü alan makalelerin yayımlanmasına ve/veya hakemlerden birisi tarafından olumsuz görüş belirtilen makalenin 3. bir hakeme gönderilip gönderilmemesine Yayın Kurulu karar verir.
5. Hakem süreci tamamlanmış makalelerin hakem düzeltme talepleri doğrultusunda revize edilip edilmediği; dil ve Dini Yayınlar Genel Müdürlüğü yayın ilkelerine uygunluğu İnceleme Komisyonu tarafından kontrol edilir. Makalelerin bilimsel incelemesinin olumlu olması durumunda yayın önceliği ve planlamasına Yayın Kurulu karar verir.
6. Bilimsel araştırma ve yayın etiğine aykırı eylemler, intihal, sahtecilik, çarpıtma, tekrar yayım, dilimleme, haksız yazarlık gibi fiiller suç unsuru sayılmaktadır. Bu tür durumlarda yazıların bilimsel ve yasal sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergimiz herhangi bir mesuliyet kabul etmemektedir
7. Derginin yayın dili Türkçe, desteklediği diller ise Arapça ve İngilizcedir. Yabancı dillerdeki çalışmaların yayımlanması Yayın Kurulu kararıyla mümkün olur.
8. Dergimize makale gönderen yazarlar, doktora öğrencisi ve üstü akademik unvana sahip olmalıdırlar. Makalede ismi yazılacak olan diğer yazarların araştırmaya katkı sağladığından emin olunmalıdır. Akademik katkısı olmayan kişilerin ilave yazar olarak gösterilmesi veya katkı sırası gözetilmeksizin, unvan, yaş ve cinsiyet gibi bilim dışı ölçütlerle yazar sıralaması yapılması bilim etiğine aykırıdır.
9. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir yayın organında yayımlanmamış olması veya yayımı için değerlendirme aşamasında bulunmaması gerekir.
10. Dergimizde yayımlanmak üzere gönderilen makalelerin intihal raporlarının PDF formatında DergiPark sistemiyle dergimize iletilmesi gerekmektedir. iThenticate ve Turnitin ile yapılan benzerlik taramalarında "Exclude Small Sources(optional)/ Word count" tercihi "9 kelime" ve "alıntı ve kaynakça çıkart" şeklinde ayarlanmalıdır. İntihal raporlarında kabul edilebilir benzerlik oranı %15'tir.
11. Makalelerin yayımlanmamış tebliğ metni ile yüksek lisans veya doktora tezinden üretilmeleri durumunda çalışmanın ilk sayfasında bu husus belirtilmelidir.

12. Gönderilecek makalelerde yazı türlerine (derleme/araştırma/yorum) vb. ilk sayfada yer verilmelidir.
13. Makaleler, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/did> Dergipark makale takip sistemine gönderilir. Makale yazarının adı, unvanı, kurum bilgisi yanında telefon numarası, mail adresi ve ORCID numarasına da ilk sayfada yer verilmelidir.
14. Bilimsel bir çalışma kapsamında yapılan anket ve tutum araştırmalarında katılımcıların açık rızası ya da araştırma bir kurumda yapılacaksa ayrıca kurumun izni alınmalı ve bu izinler ilk sayfada yer verilmelidir.
15. Makale gönderiminde DergiPark sayfamızda bulunan TÜBİTAK Telif Hakkı Formu doldurulup, ıslak imzalı bir şekilde sisteme yüklenmelidir.
16. Yazarlar Yükseköğretim Kurulu'nca belirtilen Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi'ni dikkate almalıdır.
17. Diyanet İlmî Dergi'de makale yazarlarının yılda sadece bir makelesi yayımlanabilir.

B) YAZIM İLKELEİ

1. Dergimize gönderilen makaleler, Microsoft Office Word programında yazılmalı veya bu programa uyarlanarak gönderilmelidir. Gönderilen makaleler bütün ekleriyle birlikte dergi formatında olmalı ve toplamda 30 sayfayı aşmamalıdır.
2. Makalelere 150 kelimelik Türkçe Öz, Öz ile uyumlu 200 kelimelik Abstract, 750 kelimelik Summary, İngilizce başlık, en az beş en fazla sekiz kelime olmak üzere Türkçe-İngilizce anahtar kelimeler ve yararlanılan eserleri gösteren "Kaynakça" eklenmelidir. Yabancı dildeki makalelere 150 kelimelik Türkçe Öz ve bununla uyumlu 200 kelimelik Abstract; 750 kelime-lik Türkçe Geniş Özet ve Summary eklenmelidir.
3. Summary eklenmelidir.Sayfa düzeni A4 boyutunda olmalı, kenar boşlukları ise her dört kardan 2,5 cm olacak şekilde ayarlanmalıdır.
4. Yayımlanması talep edilen makalelerde ana metin Times New Roman yazı tipinde, 12 punto olacak şekilde ve 1,15 satır aralığıyla yazılmalıdır. Ana metinde kullanılacak başlıklar ise aynı yazı tipi ile 12 punto büyüklüğünde kalın (bold) olmalıdır.
5. Yayımlanması talep edilen makalelerde Arapça metin kullanılacaksa bu metin de Traditional Arabic yazı tipinde 12 punto olarak yazılmalıdır.
6. Kitap adı ve kavramların yazımında *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*'nin kullanımına uyulmalıdır. İngilizce metninde yer alan özel isimler, kitap adları ve kavramların yazımında ise Encyclopaedia of Islam'ın 3. edisyonu dikkate alınmalı ve Çeviri Yazı/Transkripsiyon Alfabetesi kullanılmalıdır.
7. Tablo ve şekiller, telif hakkı içeriyorsa, telif hakkı sahibinden basılı ve elektronik kullanım için yazılı izin alınması ve tablo veya şekil altında "Kaynak" ibaresi ile kaynağın belirtilmesi gereklidir.
8. Çalışmada kullanılacak şekil ya da tablo sayısı en fazla 10 adet ile sınırlandırılmalıdır.
9. Dipnotlar, Times New Roman yazı tipinde 9 punto ve 1,0 satır aralığıyla eklenmelidir.
10. Yazım kuralları, dipnotlar ve kaynakça için "İSNAD Atf Sistemi 2. Edisyon (The Isnad Citation Style 2'nd Edition)" esas alınmalıdır.

İÇİNDEKİLER

Editörden / From The Editor	1258
İsfahan Mescid-i Cuması ile Malatya Ulu Camii Özelinde Büyük Selçuklu Mirasının Anadolu'ya Yansıması / Araştırma Makalesi Reflection of the Great Seljuk Heritage on Anatolia in the Comparison of İsfahan Masjid al-Jameh and the Grand Mosque of Malatya / Research Article Belkıs Doğan	1261
Kütahya'daki Anadolu Selçuklu Dönemi'ne Ait Yapı Kitâbelerinin Hat Sanatı Bakımından Değerlendirilmesi / Araştırma Makalesi Evaluation of Islamic Calligraphy in Building Inscriptions of Anatolian Seljuks Period in Kutahya / Research Article Semra Güler Mercan	1283
Beylikler Döneminde Anadolu'da İnşa Edilen Ahî Yapıları Hakkında Bir Değerlendirme / Araştırma Makalesi An Evaluation of Ahî Buildings Built in Anatolia During the Principalities Period / Research Article Ayşe Ersay Yüksel	1305
Manisa'nın Salihli İlçesi, Poyraz Köyü Mezarlığında Bulunan Osmanlı Dönemi Mezar Taşları / Araştırma Makalesi Ottoman Period Gravestones in Poyraz Village Cemetery in Salihli District of Manisa / Research Article Ahmet Şen	1339
Endülüs Sarayları / Araştırma Makalesi Palaces of Andalusia / Research Article Sümeyra Ocak Ahmed	1373
Importance of K. A. C. Creswell's Books in Regards to Early Muslim Architecture Education and Researches in Türkiye / Research Article Türkiye'de Erken İslâm Mimarisi Eğitimi ve Araştırmaları Açısından K.A.C. Creswell'in Kitaplarının Önemi / Araştırma Makalesi Fettah Aykaç	1397
Hat Levhalarında Restorasyon ve Konservasyon / Araştırma Makalesi Restoration and Conservation in Calligraphic Tables / Research Article Fatih Özkafa	1431
Osmanlı Döneminin Son Yüzyılında İmar Edilen Yapılardaki Tezini Küfî Yazılar / Araştırma Makalesi Kufic Inscriptions on the Buildings Built in the Last Century of the Ottoman Period / Research Article Erdem Göktepe	1451

Türk İslâm Cilt Sanatında 'Hasbiyallah' Yazılı Mühürlerden Örnekler / Araştırma Makalesi Examples of Seals Written 'Hasbiyallah' in Turkish Islamic Bookbinding Art / Research Article Fatma Şeyma Boydak	1483
Müzehhib Ali İmzalı Bir Kur'an-ı Kerim Tezhibi ve Müzehhibin Kimliğine Dâir Düşünceler / Araştırma Makalesi An Illuminated Qur'an Signed By Ali the Illuminator and Thoughts on the Identity of the Illuminator / Research Article Ebru Karahan Dalbaş	1515
Bâbürlü Sanatında Bir Süsleme Tekniği: Perçinkâri / Araştırma Makalesi A Decorative Inlay Technique in the Mughal Art: Parchinkari / Research Article Fadime Özler Kaya	1545

Editörden / From The Editor

Diyanet İlmî Derginin kıymetli okurları,

Kur'an'ın nazil olması ve yazılmasıyla başlayan İslâm Sanatı, Hz. Peygamber'in 622 yılındaki Medine'ye hicreti esnasında Kuba'da yaptığı mescitle de ilk mimari tecrübesini yaşamıştır. Felsefi alt yapısını İslâm düşüncesinin oluşturduğu İslâm Sanatı, Müslümanlığı kabul eden farklı milletler ve kültürlerle renk yelpazesini genişleterek kendi şubelerini oluşturmuştur. Günümüze kadar dünya üzerinde meydana getirilen İslâm Sanat eserleri, bulunduğu coğrafyanın sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik şartlarının bir tezahürü olarak bizlere kendi devirlerinin tarihini ve estetik yargılarını anlatırlar. XIX. yüzyılda Batı'da başlayan Sanat Tarihi çalışmaları XX. yüzyıl içinde İslâm ülkelerinde de bir bilim dalı olarak akademik hayatta karşılığını bulmuştur. XIX. yüzyılın ilk yarısından itibaren oryantalistlerin yaptıkları çalışmalar içinde İslâm Sanat Tarihi önemli bir yer tutmuş ise de bunun Müslüman akademisyenler tarafından ele alınması henüz yüz yılı bulmamıştır. Sosyal bilimler ve özellikle tarih bilimindeki her çalışma Sanat Tarihi çalışmalarının önemini gün yüzüne çıkarmış, oryantalist yayınlarla mukayeseli ve daha derinlikli çalışmaları zorunlu hale getirmiştir. Nitelik ve nicelik itibarıyla bir derginin sınırlarına sığmayacak kadar çok konu ve çözülmesi gereken problematik olsa da, bu sayımızda Türk ve İslâm Sanatlarının farklı alanlarına ait on bir çalışmayı siz okuyucularımızın dikkatlerine sunuyoruz. Araştırmacıların gönderdikleri makaleler mimari ve tezyinat olarak iki alanı muhtevindir. Mimari alanındaki araştırmalar tarih sırasına göre; tezyinata dair olanlar ise konu bütünlüğü kapsamında bir sıralamayla düzenlenmiştir.

“İsfahan Mescid-i Cuması ile Malatya Ulu Camii Özelinde Büyük Selçuklu Mirasının Anadolu'ya Yansıması” başlıklı makalesine Belkis Doğan, cami mimarisinin ilk prototipinin Mescid-i Nebevi olduğunu vurgulayarak başlamıştır. Bu temel üzerine, farklı Müslüman toplumların kendi kültür katmanlarının etkisiyle cami mimarisinin yeni plan tipleriyle zenginleştiğine değinerek, Büyük Selçukluların elinde gelişen mihrab önü kubbeli ve eyvanlı cami plan tipini bu çeşitliliğin önemli bir örneği olarak takdim etmektedir. Özellikle bugünkü İran topraklarında pek çok örnekleri bulunan mevzubahis plan tipinin Türkiye Selçukluları eliyle Anadolu'daki örneklerinden Malatya Ulu Cami ile mukayeselerini yapmıştır. Bu mukayese ile gelişim sürecini sebep ve sonuçlarıyla irdeleyerek, bu plan tipinin yerel ihtiyaçları gözetken bir dönüşümle devam ettiğinin de altını çizmiştir.

Sanatta üslup, belli bir zaman diliminde ve belli bir coğrafyada sanatın bütün dallarında kendini gösteren ortak konsensüs olarak tanımlanabilir. Anadolu Selçuklu Sanatı köklerini Türkistan'dan alan ama bulunduğu coğrafya ve iklimin şartlarıyla yeni libasını giyen bir kimlik ortaya koymuştur. Semra Güler Mercan “Kütahya'daki Anadolu Selçuklu Dönemi'ne Ait Yapı Kitâbelerinin Hat Sanatı Bakımından Değerlendirilmesi” isimli makalesinde böyle bir bütüncül yaklaşım kitâbeler üzerinden ulaşmanın imkânını ortaya koymaktadır. Mimari eserlerde hem fonksiyonel bir işlev hem de tezyini bir unsur olarak yer alan kitâbelerin önemini vurguladığı çalışmasında, kitâbelerin mimari kimlikteki yerine vurgu yapmış, bunu Kütahya'da bulunan Anadolu Selçuklu mimari eserleri üzerinden örneklendirmiştir. Bu araştırma ile kitâbelerdeki yazıların harf bünyeleri ve istif

anlayışının aslında mimarideki mizacı da yansıttığını görme imkanını gözlemlemektediriz.

“Beylikler Döneminde Anadolu’da İnşa Edilen Ahî Yapıları Hakkında Bir Değerlendirme” başlıklı makalesinde Ayşe Ersay Yüksel, öncelikle Anadolu Selçuklu Devleti’nin yıkılışı ile Osmanlı Devleti’nin kuruluşu arasındaki dönemin siyasi dağılımının etkilerini ele almıştır. Selçuklu, Bizans, Memlûklü ve Timur devletlerinin kültür etkilerinin özellikle Batı Anadolu’da büyük bir dinamizme dönüştüğüne dikkatleri çekmiştir. Sosyal ve siyasal alandaki bu karmaşayı yeniden birliğe dönüştüren güçler arasında yer aldığı ifade ettiği Ahî teşkilatının önemine değinmiştir. Mezkur çatı altında inşa edilen mimari eserlerin inşai, mimari ve tezyini unsurları üzerinden dönemsel bir okuma yaparak, bu anlayışın fikri temelleri ve hedefleri üzerine bir bakış açısı kazanmamıza imkan sağlamaktadır.

Ahmet Şen “Poyraz Köyü Mezarlığında Bulunan Osmanlı Dönemi Mezar Taşları” konulu bir makaleyle dergimize katkı sağlayan araştırmacılarıdır. Mezar taşları, yapıldığı dönemin ve bağlı bulunduğu üslubun özelliklerini yansıtan çalışmalar olarak, sadece büyük şehirlerde değil köylerde dahi örneklerine rastlanması bakımından önemlidir. Araştırmacı bu çalışmasında Manisa’nın Poyraz Köyü Mezarlığı’nda bulunan ve daha çok XIX. yüzyıla tarihlenen mezar taşlarını form, metin, yazı ve süsleme olarak ele almıştır. Büyükşehirlerde bulunan çağdaş eserlerle mukayesesini yaparak, Osmanlı Sanatında Batı etkisi şeklinde tarif edilen üslupların kırsal alandaki yansımalarını gözler önüne sermiştir.

Yaklaşık sekiz asır Müslümanların hâkimiyetinde kalmış ve nihayet 1492 yılında Gırnata’nın düşmesiyle el değiştirmiş olan Endülüs; Müslüman, Hıristiyan ve Yahudilerin bir arada yaşama tecrübesinin ortaya konulduğu bir yer olarak büyük önem taşımaktadır. “Endülüs Sarayları” konulu çalışmasında Sümeyra Ocak Ahmed, hükümdar ailesinin yaşadığı ve devlet işlerinin yürütüldüğü sarayların, dönemin siyasi, ekonomik, kültürel ve sanatsal etkinliklerinin izlendiği bir yer olarak büyük önem taşıdığını belirtmektedir. Çok yönlü kültür etkileşimlerinin mimaride, plan şemalarının oluşmasından inşa tekniklerine ve nihayet tezyinata kadar kendini ele verdiğini belirtmektedir. El-Hamra gibi meşhur bir örnekten ziyade daha az bilinen sarayları ele almıştır.

İslâm Sanatları üzerine oryantalist çalışmaların daha erken dönemde başladığını yukarıda belirtmiştik. Günümüz sanat tarihçileri için büyük önem taşıyan bu çalışmaların titizlikle ele alınması, metodolojik yaklaşımların tutarlılığını ölçmek adına büyük önem taşımaktadır. Fethat Aykaç “Importance of K.A.C. Creswell’s Books In Regards To Early Muslim Architecture Education And Researches In Turkey” adlı makalesini İngilizce olarak hazırlamıştır. Özellikle erken İslâm Mimarisi hakkında Türkiye’de yayımlanmış eserlerde farklı yaklaşımlar ihtiva eden kaynakların yetersizliği konusunu irdeleyen Aykaç, Creswell’in “Early Muslim Architecture” adlı eseri üzerinden bir tahlil yapmaktadır.

Bu sayımızda kitap sanatları altında toplanan makalelerin ilki Fatih Özkafa’nın hazırladığı “Hat Levhalarında Restorasyon ve Konservasyon” adlı makaledir. Sanat eserlerinin sonraki nesillere sağlıklı bir biçimde ulaştırılabilmesi en az eserin güncel kıymeti kadar önem arz etmektedir. Sanat eserlerinin bozulmasına sebep olan nedenler ve bunun giderilmesine dönük restorasyon ve konservasyon çalışmalarının önemiyle konuya başlayan Özkafa, bu işlemlerin tam manasıyla

yerine getirilebilmesinin önünde bir kısım ticari etmenlerin bulunduğunu özellikle vurgulamaktadır. Resmi ve özel sektörde de bu alanda kurumların oluştuğu ancak sanat eserlerinin onarımı ve korunması konularında restoratörle birlikte sanat tarihçileri ve sanatçıların da olması gerektiği üzerinde durmuştur.

Erdem Göktepe ise “Osmanlı Devleti’nin Son Yüzylında İmar Edilen Yapılardaki Tezyini Kûfi Yazılar” başlıklı makalesi ile özel sayımızda yer almıştır. Yazar, Erken Osmanlı Mimarisinde görülen tezyini kûfi yazımın klasik devirde unutulmasının ve ardından XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tekrar görünmeye başlamasının sebeplerini ele almıştır. Üslup değişimlerinin Hat Sanatındaki iz düşümlerini ve bunu meydana getiren siyasi-sosyal değişimlerin tesirlerini ele aldığı yazımın sonuç kısmında, bu dönüşümün Osmanlı modernleşmesinin neticesi olarak gerçekleştiği iddiasını ortaya koymuştur. Araştırmacı bu iddiasını devrin örnekleri üzerinden delillendirmiştir.

Son zamanlarda üzerinde daha fazla araştırma ihtiyacı duyulan alanlardan biri de cilt sanatımızdır. Fatma Şeyma Boydak “Türk İslâm Cilt Sanatında Hasbiyallah Yazılı Mühürlerden Örnekler” isimli makalesinin başında, ciltlerdeki mühür çeşitleri ve kullanım alanları üzerinde durmuştur. Bunların başlıca mücellit ve dua mühürleri olarak iki kısma ayrıldıklarını belirttikten sonra ana tema olan “Hasbiyallah” yazılı mühürler üzerine yoğunlaşmıştır. Özellikle XIV. yüzyılda çokça kullanılan bu tür mührü sahip ciltlerin teknik ve süsleme olarak incelendiği çalışmanın sonunda bu uygulamanın dönemin dinî ve tasavvufî yönünü yansıttığı fikri ortaya çıkmıştır. On beş eser üzerinde görsellerle zenginleştirilmiş olan makale, okuyucularımızın istifadesine sunulmuştur.

Ebru Karahan Dalbaş ise “Müzehhib Ali İmzalı Bir Kur’ân-ı Kerîm Tezhîbi ve Müzehhibin Kimliğine Dâir Düşünceler” isimli makalesiyle Osmanlı Sanatında üslup değişimlerinin tarihlendirilmesi konusunda ilgi çeken bir çalışma yapmıştır. Zira XVIII. yüzyılın ilk çeyreğinde Lâle Devri üslubunu, ikinci yarısında ise Türk Barok Üslubunu görmeye başladığımız bilinen bir gerçektir. Buna rağmen bazı alanlarda ve bazı sanatkârlarda hâlâ klasik anlayışın devam ettiği de görülmektedir. 1787 yılına tarihlenen bir Kur’ân-ı Kerîm tezhibinin bu minval üzere örneğinin incelendiği bu eser, aynı zamanda müzehhib imzalarının nadiren görüldüğü bir örneği olması hasebiyle de önemlidir.

Dergimizin bu sayıdaki son makalesi Fadime Özler Kaya’nın, “Babürlü Sanatında Bir Süsleme Tekniği: Perçinkârî” adlı makalesidir. Perçinkârî, değerli ya da yarı değerli taşların duvar yüzeyleri veya gündelik eşyalar üzerinde tezyini maksatlı kullanılması şeklinde tarif edilmektedir. Yazar ilk olarak bu tekniğin kökenleri, yayıldığı bölgeler ve kullanım alanları konusunu ele almıştır. Bu konuda yapılmış çalışmaların ve eserler üzerindeki sistematik gelişim çizgisinin, bu sanatın Babürlü sanatından bugünkü Hindistan’a kadar uzanan bir geçmişi olduğu fikrini güçlendirmektedir.

Diyanet İlmî Dergi “İslâm Sanatları” konulu sayısının başta sanat tarihçileri, sanatçılar ve tüm ilim dünyasına hayırlı olmasını diler, büyük gayretlerle araştırıp ortaya koydukları makalelerle sayımızı zenginleştiren akademisyen arkadaşlarını şükranı bir borç bilirim.

Prof. Dr. Hicabi Gülgen

İsfahan Mescid-i Cuması ile Malatya Ulu Camii Özelinde Büyük Selçuklu Mirasının Anadolu'ya Yansıması*

Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 23 Ekim 2023 Kabul Tarihi: 15 Aralık 2023

✉ **Belkis Doğan**

Araştırma Görevlisi Dr. / Research Assistant (PhD)
İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi / İzmir Kâtip Çelebi University
İlahiyat Fakültesi / Faculty of Theology
<https://ror.org/024nx4843>
<https://orcid.org/0000-0003-3343-0229>
melike.i.sebe@gmail.com

Öz

Cami, İslâm medeniyetinde merkezi öneme sahip bir yapı türüdür. İslâm'ın ilk mabedlerinden olan ve Hz. Peygamber (s.a.s.) devrinde inşa edilen Mescid-i Nebvî, prototip bir külliye gibi gerek plan gerekse işlev bakımından kendinden sonra inşa edilen camilere öncülük etmiştir. Fetihler neticesinde yerleşik ve köklü kültüre sahip pek çok kavimle temas içinde olunması, Müslümanların söz konusu medeniyetlerin mimari ve sanat birikiminden istifade etmelerini beraberinde getirmiştir. Bu doğrultuda İslâm coğrafyasının çeşitli bölgelerinde birbirinden farklı cami tipolojileri uygulanmıştır. Makalede mukayeseli olarak ele alınan İsfahan Mescid-i Cuması ile Malatya Ulu Camii'ne ait mihrap öntü kubbeli, eyvanlı ve avlulu plan tipi ise Büyük Selçuklular tarafından geliştirilmiş olup İslâm mimarisinin bir dönemine damga vuran cami tipolojilerinin başında gelmektedir. Söz konusu plan tipinin Türk-İslâm mimarisi içerisindeki özgünlüğünden hareketle çalışmada öncelikle İran'da bulunan Büyük Selçuklu dönemi eserlerinden İsfahan Mescid-i Cuması ele alınmıştır. Ardından planın Anadolu'daki temsilcisi Malatya Ulu Camii üzerinde durulmuştur. Son olarak makalede öne sürülen Büyük Selçuklu mimari geleneğinin Diyâr-ı Rûm'a tesirinin Malatya Ulu Camii ile sınırlı kalmadığı yönündeki görüş detaylandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cami Tipolojisi, Büyük Selçuklu Mimarisi, Anadolu Selçuklu Mimarisi, İsfahan Mescid-i Cuması, Malatya Ulu Camii.

* Bu makale CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Reflection of the Great Seljuk Heritage on Anatolia in the Comparison of Isfahan Masjid al-Jameh and the Grand Mosque of Malatya

Research article

Received: 23 October 2023 Accepted: 15 December 2023

Abstract

The mosque is a significant and essential form of architecture in Islamic civilization. One of the earliest Islamic places of worship is Masjid al-Nabawi, constructed during the era of the Prophet Muhammad (saw). It was a pioneering prototype in both design and function, establishing the benchmark for subsequent mosques and social complexes. Through conquering and interacting with diverse cultures, all with their individual deep-rooted traditions, Muslims were able to access the abundant architectural and artistic heritage of these societies. This cross-cultural interchange resulted in the establishment of diverse mosque typologies across the Islamic world. The specific architectural style, featuring a dome situated in front of the mihrab and adorned with iwans (vaulted halls), along with a central courtyard, as evidenced in the Masjid al-Jameh of Isfahan and the Grand Mosque of Malatya, became a notable example of Islamic architecture during the Great Seljuk Period. Given the unique architectural style in the Turkish-Islamic heritage, this study primarily centers on Masjid al-Jameh, a masterpiece of the Great Seljuk Period located in Iran. It subsequently shifts its focus to Anatolia, which is exemplified by the Grand Mosque of Malatya. Finally, from a different perspective, it has been assessed that the influence of the Great Seljuk architectural tradition on Anatolia was not limited to the Grand Mosque of Malatya.

Keywords: Mosque Typology, Great Seljuk Architecture, Anatolian Seljuk Architecture, Masjid al-Jameh of Isfahan, Grand Mosque of Malatya.

Summary

The period of the Great Seljuk Empire in Iran coincided with a time when several Turkish states, such as the Karakhanids, Ghaznavids, Artuqids, Zengids and Ayyubids, governed over a vast region extending from Anatolia to India, each with their individual, distinctive administrations. These Turkish states left their architectural mark on their territories and engaged in intercultural exchanges. These interactions, characterized by the exchange of artistic ideas and a shared cultural heritage, established the groundwork for the development of a thriving tradition of Turkish-Islamic architecture.

In our study, the Isfahan Masjid al-Jameh emerged as a notable illustration of the progression from hypostyle mosques that are widespread in the Islamic world to mosques that contain domes positioned in front of the mihrab, iwans, and courtyards. This transformation occurred between 1085 and 1125. The dome of the mosque is encircled by a Kufic calligraphic inscription relating to Sultan Malik-Shah and his vizier, Nizam al-Mulk (al-Hasan ibn Ali ibn Ishaq), but without indicating a specific date. It is evident that the mosque was built between 465-485/1072-1092, when Nizam al-Mulk served as vizier to Sultan Malik-Shah. Prior to the reign of Malik-Shah, it was known that an Abbasid mosque had been present on the identical location. Research suggests that the pre-existing architectural framework from the Abbasid era constituted a mosque with a hypostyle plan.

One of the primary additions made during the Great Seljuk era that greatly influenced the present-day configuration of the mosque is the Malik-Shah Dome, which is positioned to the south of the courtyard. Another unique aspect of the Isfahan Masjid al-Jameh is its incorporation of iwans. These iwans were widely used in residential and palatial architecture by the Persians, who boasted a rich architectural heritage, and were consequently incorporated into mosque designs. The plan type, invented by the Great Seljuks, was highly popular in the areas under their jurisdiction, as well as in the eastern regions.

Conversely, scholars have long been puzzled by the paucity of mosques constructed in this style within Anatolia, where the Anatolian Seljuks led the region's conversion into a westward-facing Turkish-Islamic domain. Iwans and courtyards constituted the favored architectural features for the construction of madrasas and hospitals in Anatolia. Meanwhile, mosque architecture embraced diverse plans and integrated local elements and knowledge passed down from Central Asia.

The Grand Mosque of Malatya holds a unique position in this particular context. It closely resembles the Great Seljuk architectural style in its arrangement and the construction of its brick units. The structure, which is now displayed as two distinct mosques, consists of domes, iwans and courtyards at its base. The dome section that extends over the two naves of the southern prayer hall is made solely of brick and has been fully preserved in its original state. The dome's central motif, adorned in shades of purple and turquoise, portrays the Seal of Solomon with the inscription 'Muhammad' at its center.

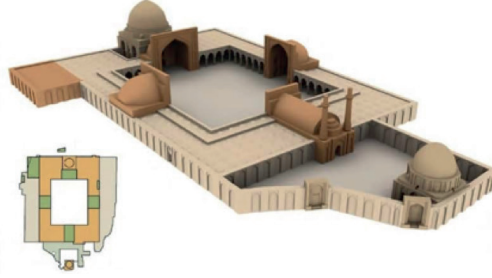
The transition from the southern prayer area, where the mihrab is located, to the courtyard is facilitated by a large iwan in both mosque designs. The courtyards where these iwans open out are surrounded by arcades. In the case of Masjid al-Jameh, the courtyards are two-storied, while in the Great Seljuk period an additional iwan was added in the center of the arcades on the other three sides of the courtyard. However, due to the dimensions of the structure, there is currently only one iwan within the Grand Mosque of Malatya, albeit there may have initially been two iwans situated opposite each other.

It is noteworthy that the Grand Mosque of Malatya's courtyard was intentionally designed to be small, potentially due to climatic conditions in the region. This reduction in size has left its mark on the overall structure. In summary, the mosques outlined in this article share numerous commonalities. These commonalities highlight that the Anatolian Seljuks, who introduced the political institutions and administrative principles that influenced the Turkish-Islamic synthesis in Anatolia, played a pivotal role in conveying the knowledge passed down from the Great Seljuk State to the West, notably in the realms of architecture and art. However, mosques with tabhanes/zawiyas from the early Ottoman period, which have not been addressed in studies on the subject but have developed as a distinct version of the aforementioned architectural style, hold significant importance. Because the dome section, inner courtyard, and side iwans demonstrate the continuous presence of the Seljuk tradition, including the Ottomans and their adaptations. This plan type, introduced to Islamic architecture by the Seljuk Turks, was not restricted to the Grand Mosque of Malatya in Anatolia. It underwent transformation according to contemporary requirements and influenced the development of other novel plan types.

Giriş

Cami, İslâm medeniyetinde merkezi öneme sahip bir yapı türüdür. İslâm tarihinin erken devirlerinden itibaren yeni kurulan yahut fethedilen şehirlerde evvela caminin yeri belirlenmiştir. Bu, kimi zaman mevcut bir ibadethanenin camiye tahvili kimi zaman ise Müslümanların ibadet edeceği mabedin temelden inşası şeklinde olmuştur. Böylece şehirlerin gelişimi ve halkın iskânı cami etrafında teşekkül etmiştir. Şehrin konumlanmasına tesir eden camiler, ekseriyetle bünyelerinde cuma namazlarının kılındığı, dolayısıyla hutbenin ifâ edileceği minbere de sahip olan büyük ebatlardaki yapılardır. Bu özelliklere sahip camiler *mescid-i cuma*, *cami-i kebîr*, *ulu cami* ve *selâtin cami* şeklinde isimlerle anılmış olup yerel ve çevresel unsurlar vasıtasıyla plandan tekniğe, malzemedен süslemeye değin zengin bir mimari repertuvar sunmaktadır. İslâm'ın ilk mabedlerinden olan ve Hz. Peygamber (s.a.s.) devrinde inşa edilen Mescid-i Nebevî, adeta prototip bir külliye gibi gerek plan gerekse işlev bakımından kendinden sonra inşa edilen camilere öncülük etmiştir. Öte yandan fetihler neticesinde, yerleşik ve köklü kültüre sahip pek çok kavimle temas içinde olunması, Müslümanların söz konusu medeniyetlerin mimari ve sanat birikiminden istifade etmelerini beraberinde getirmiştir. Bu doğrultuda İslâm coğrafyasının çeşitli bölgelerinde birbirinden farklı cami tipolojileri gelişim göstermiştir. Bunlar çok ayaklı (hipostil), transept planlı, mihrap önü kubbeli, merkezi kubbeli, çok kubbeli, iç avlulu, eyvanlı, tabhâneli şeklinde, plan tiplerini ana hatlarıyla ifade eden terimlerle isimlendirilmiştir.

Bu çalışmada ele alınan İsfahan Mescid-i Cuması ile Malatya Ulu Camii'nde uygulanan *mihrap önü kubbeli*, *eyvanlı* ve *avlulu* plan tipi ise Büyük Selçuklular tarafından geliştirilmiş olup İslâm mimarisinin bir dönemine damga vuran cami tipolojilerinin başında gelmektedir. Söz konusu plan tipinin Türk-İslâm mimarisi içerisindeki önemi ve özgünlüğünden hareketle çalışmada öncelikle İran'da bulunan Büyük Selçuklu dönemi ant eserlerinden İsfahan Mescid-i Cuması incelenmiştir. Ardından mihrap önü kubbeli, eyvanlı ve avlulu cami planının Anadolu coğrafyasındaki yegâne temsilcisi kabul edilen Malatya Ulu Camii'nin temel özellikleri üzerinde durulmuştur. Son olarak her iki caminin müşterek ve farklı yönlerine dikkat çekilmiş ve Büyük Selçuklu mimari geleneğinin Diyâr-ı Rûm'a tesiri incelenmiştir. Bununla birlikte konuya farklı bir açıdan bakılarak mihrap önü kubbeli, eyvanlı ve avlulu plan tipinin Malatya Ulu Camii dışındaki yapılarda uygulanış biçimi değerlendirilmiştir.



Görsel 1: İsfahan Mescid-i Cuması'nın Büyük Selçuklular Devrindeki Planına Ait Üç Boyutlu Çizimi.¹

1. İsfahan Mescid-i Cuması

Günümüz İran coğrafyasının Orta Çağ kültür ortamında ulu cami kavramına karşılık gelen mescid-i cuma ifadesi, bölgede Büyük Selçuklu egemenliğinde yaygınlık kazanan bir terim olmuştur. İsminden de anlaşılacağı üzere bu tür yapılar, şehrin merkezî noktasında cuma namazlarının eda edildiği büyük ölçekteki camilerdir. İslâm mimarisinde mescid-i cumaların abidevî boyutlara sahip olan ve diğer yapılara öncülük eden örneği, Sultan Melikşah devrinde İsfahan'da inşa edilmiştir (bk. Görsel 1). Mescid-i Cuma, İslâm medeniyetinin şehirleşme geleneğine uygun olarak Selçuklu İsfahanı'nın çarşı merkezinde yer almaktadır.² Yapının kubbe eteğini çevreleyen küfi hatlı kitâbe metninde Sultan Melikşah'ın ve veziri Nizâmü'l-Mülk'ün (el-Hasen b. Ali İshak) adları geçmekle birlikte tarih ibaresi bulunmamaktadır. Dolayısıyla caminin Nizâmü'l-Mülk'ün Sultan Melikşah'a vezirlik yaptığı 465-485/1072-1092 yılları arasına tarihlendiği açıktır.³ Melikşah devrinden evvel burada Abbâsîler zamanına dayanan bir cami olduğu bilinmektedir. Yapılan araştırmalar, Abbâsî dönemine ait yapının hipostil adı verilen çok ayaklı ve düz çatılı plana sahip bir cami olduğu görüşünü desteklemektedir.⁴

¹ https://madainproject.com/jameh_masjid_isfahan, Erişim 20 Ağustos 2023.

² Arthur Upham Pope, *A Survey of Persian Art III* (London-New York: Oxford University Press, 1967), 909; Safevîler devrinde şehrin merkezi Zayende Nehri'nin yakınına kurulan Nakş-ı Cihan Meydanı'na taşınmıştır. Bk. Sussan Bâbaie - Çiğdem Kafescioğlu, "İstanbul, İsfahan and Delhi; Imperial Designs and Urban Experiences in the Early Modern Era", *A Companion to Islamic Art and Architecture*, ed. Finbarr Barry Flood – Gülru Necipoğlu (Hoboken: John Wiley & Sons Inc., 2017), 859.

³ Kemal Özkurt, *İsfahan'da Büyük Selçuklu ve İlhanlı Dönemi Mimari Eserleri* (Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2005), 27; Bahse konu zaman dilimi içerisinde farklı inşa tarihleri veren yazarlar için bk. Arthur Upham Pope, *Introducing Persian Architecture* (London: Oxford University Press, 1971), 52; Oleg Grabar, *The Great Mosque of Isfahan* (New York-London: New York University Press, 1990) 49.

⁴ Bernard O'Kane, "The Mosque: History, Architectural, Development & Regional Diversity", *Iran and Central Asia*, ed. M. Frishman - H. Khan (London: Thames and Hudson, 1994), 122.

Yapıya Büyük Selçuklu devrinde ilave edilen ve caminin bugünkü planının temelini oluşturan birimlerin başında avlunun güney tarafında bulunan Melikşah kubbesi gelmektedir (bk. Görsel 2). 15.00 m x 15.00 m ebadında kare planlı mekânı örten kubbe 15.00 m çapındadır. Tuğla malzemenin inşa edilen kubbeye geçiş, köşelere yerleştirilen tromplarla sağlanmıştır. Kubbe kasnağının kuzey hariç diğer üç yönüne pencere açılmıştır. İç yüzeyi sekiz dilime ayrılmış olan kubbe, Türklerin büyük bir ustalıklarla kullandığı tuğlanın farklı şekillerde dizilimi ile hareketlendirilmiştir. Esasen mihrap önü kubbesi kullanımı, Mescid-i Cuma'dan evvel Şam Ümeyye Camii (96/714) ve Kayrevan Ulu Camii (IX. yy.) gibi yapılarda uygulanmakla birlikte onun dört eyvanlı, avlulu plan şemasıyla birleştirilmesi ilk kez burada görülmüştür. Kendi devrine kadar bütün İslâm dünyasında inşa edilenlerin en büyüğü⁵ olan Melikşah kubbesi, eserin strüktürel formunu tamamen değiştirerek cami mimarisinde kubbe kullanımını da farklı bir boyuta taşımıştır.



Görsel 2: Melikşah Kubbesi, İsfahan Mescid-i Cuması, XI. Yüzyıl, Büyük Selçuklular Devri.⁶

Yukarıda ifade edildiği üzere İslâm mimarisinde kubbe uygulamaları Emevîlerden itibaren görülmektedir. Ancak bunlar daha ziyade çok ayaklı yapıların yalnızca bir bölümünü örten kubbelerdir. Buradaki kubbeli birim ise erken devir yapılarında sultanı koruma ve yüceltme maksatlı geliştirilen maksure anlayışının gelişmiş ve gösterişli bir versiyonu olarak kabul edilmiştir.⁷ Büyük Selçuklularla döneminin zirvesine ulaşan kubbeli yapılar, kimi yayınlarda Zerdüştlere çahar tak adı verilen ateşgedeleriyle ilişkilendirilmiştir.⁸ Hâlbuki Karahanlılar devrine tarihlenen Magâk-ı Attârî (IX-XII. yy.), Hazara Diggerân (IX-X. yy.), Talhatan Baba (XI-XII.

⁵ Grabar, *The Great Mosque of Isfahan*, 49.

⁶ Kaynağı belirtilmeyen görseller yazara aittir.

⁷ O'Kane, "The Mosque: History, Architectural, Development & Regional Diversity", 123.

⁸ Henri Stierlin, *Persian Art and Architecture* (London: Thames and Hudson, 2012), 53.

yy.) camileri⁹, Türklerin İslâmiyeti kabulünün ardından örtü sistemi olarak kubbeyi öncelediklerini ve gerek çapı gerekse statik özellikleri bakımından her yapıda öncekine oranla gelişim kaydettiklerini göstermektedir. Buradan hareketle Melikşah kubbesi, ününe yaraşır bir şekilde, Karahanlılardan Osmanlıya değin Türklerin kesintisiz olarak hizmet ettiği İslâm mimarisinde dikkate şayan bir mihenk taşı olarak yerini almıştır. Melikşah kubbesinin kuzey aksında yer alan 481/1088 tarihli 10.00 m x 10.00 m çapındaki Terken Hatun kubbesi de yapılar topluluğunun Büyük Selçuklu döneminde inşa edilen birimlerindedir.¹⁰ Bunun yanında İsfahan Mescid-i Cuması'nı özgün kılan bir diğer yenilik, köklü bir mimari geleneğe sahip olan Fârisîlerin konut ve saray mimarisinde yaygın olarak kullandıkları eyvan biriminin cami planına dâhil edilmesidir (bk. Görsel 3). Bahse konu uygulama, İsfahan Mescid-i Cuması ile hayata geçirilmiş olmasına mukabil yapının ilk inşasında avlu düzeninin eyvansız olduğu belirtilmektedir. Bu bağlamda dört eyvanlı avlulu plan şemasının yapının inşa tarihiyle eş zamanlı olarak uygulandığı eser, 530/1135 tarihli Zevvâre Mescid-i Cuması'dır.¹¹ Burada dört eyvanlı avlulu plan şemasının temelden itibaren tüm yönleriyle muntazam olarak işletildiği görülmektedir. İlgili plan şemasında avlunun ortasına bir havuz yerleştirilmesi de gelenek halini almış olup İsfahan Mescid-i Cuması'nda havuz kare planlı iken zamanla farklı formlarda yenilenmiştir.



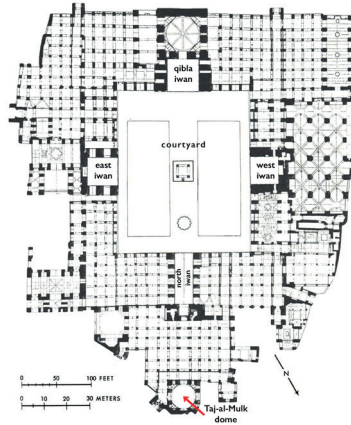
Görsel 3: İsfahan Mescid-i Cuması'nda Havuzlu Avlu ile Güney, Doğu ve Batı Eyvanları.

⁹ Detaylı bilgi için bk. Muhlisahon Rustamova, *Karahanlı Devri Mimarisi ve Bezemeleri* (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2019), 129-159.

¹⁰ Özkurt, *İsfahan'da Büyük Selçuklu ve İlhanlı Dönemi Mimari Eserleri*, 34.

¹¹ Oktay Aslanapa, "İran'da Büyük Selçuklu Cami Mimarisi", *IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri* (Konya: Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1995) 1; Özkurt, *İsfahan'da Büyük Selçuklu ve İlhanlı Dönemi Mimari Eserleri*, 189.

İsfahan Mescid-i Cuması'nın mimari düzenlemesine yönelik eleştirilerin başında, etrafında yapının sınırlarını net bir biçimde tayin eden bir ihâta duvarının olmayışı gelmektedir. Güney ve kuzeyde karşılıklı yerleştirilen ihtişamlı kubbelerin her yerden görünür olmasına mukabil aynı heybette vurgulu bir girişin bulunmaması da caminin olumsuz yönleri arasında sayılmıştır. Öte yandan avlunun kuzeydoğu cephesinde bulunan ve kitâbesinde Batınîler tarafından çıkarılan yangının ardından 515/1121'de inşa edildiği belirtilen¹², dolayısıyla Büyük Selçuklular devrine tarihlenen taç kapı günümüzde kapatılmıştır. Buradaki kapı, Türk-İslâm kültüründe yapıya ana girişin sağlandığı taç kapının kuzey cepheye yerleştirilmesine örnek teşkil etmektedir. Hâlihazırda yapıya girişler doğu cephesinde yer alan kapıdan sağlanmaktadır. İsfahan Mescid-i Cuması'nın günümüzdeki planında görülen karmaşıklık; yapının mihrap önü kubbeli, avlulu, dört eyvanlı ana planına birbirinden farklı dönemlerde ilave edilen mekânlar sebebiyledir (bk. Görsel 4). Böylece Mescid-i Cuma, namaz ibadetine mahsus bir camiden ziyade havuzlu avlunun merkezi teşkil ettiği ve İlhanlılar, Safevîler, Timurlular, Muzafferîler gibi değişik iktidarlar tarafından ilave edilen mescitler, medrese ve abdest mekânlarından müteşekkil nispeten düzensiz bir yapılar topluluğuna dönüşmüştür. Netice itibarıyla sonradan eklenen birimlerden ayrı olarak caminin Büyük Selçuklular devrinde geliştirilen plan şeması, uzun vadede İslâm mimarisinde geniş yüzyıllarda kabul görmüş, hatta klasikleşmiş bir üslûp olarak varlığını sürdürmüştür.



Görsel 4: İsfahan Mescid-i Cuması Planı (Eric Schroeder'den).¹³

¹² Grabar, *The Great Mosque of Isfahan*, 16, 56-57; Özkurt, *İsfahan'da Büyük Selçuklu ve İlhanlı Dönemi Mimari Eserleri*, 35.

¹³ <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/west-and-central-asia-apahh/west-asia/a/the-great-mosque-or-masjid-e-jameh-of-isfahan>, Erişim 23Ağustos 2023.

2. Malatya Ulu Camii

Anadolu Selçuklu mimarisinin ayırt edici özelliklerinden biri eklektik yapıya sahip olmasıdır. Eserlerin önemli bir kısmında yerli Bizans, Ermeni ve Gürcü teknik ve formların İran, Irak, Suriye ve Orta Asya'dan getirilen formlarla özgün bir üslûpta sentezlendiği görülmektedir.¹⁴ Bu anlamda ahşap yahut mermer çok ayaklı cami planları ile mihrap önü kubbeli planların Anadolu Selçuklularında öne çıktığını söylemek mümkündür. Malzeme kullanımında ise Orta Asya ve İran'da sıklıkla tercih edilen tuğlanın yerini artık taş almıştır. Bu noktada Malatya Ulu Camii plan bakımından doğrudan Büyük Selçuklu geleneğini sürdürmesi ve tuğladan inşa edilen birimleriyle ayrıcalıklı bir yere sahiptir (bk. Görsel 5).



Görsel 5: Malatya Ulu Camii Genel Görünüşü, XII. Yüzyıl, Anadolu Selçuklu Dönemi.¹⁵

Cami, 495/1102 yılında Türk-İslâm hâkimiyetine giren şehrin¹⁶ erken tarihli İslâm eserlerindedir. Bununla birlikte eski Malatya şehri surlarının içinde kalan caminin inşa kitâbesi mevcut olmadığından tarihlendirilmesi hususunda farklı görüşler ileri sürülmüştür. Yapının batı, güney ve doğu cephelerinde birer girişi olduğu bilirse de hâlihazırda girişler doğu cephesindeki taç kapıdan sağlanmaktadır. Caminin batı (645/1247) ve doğu (672/1274) kapılarında tarih içeren birer kitâbe mevcuttur. Ancak bunlar ilgili birimlerin onarım tarihlerine işaret etmektedir.¹⁷ Konuya dair incelemeleri bulunan Oluş Arık, Malatya Mü-

¹⁴ Howard Crane – Lorenz Korn, “Turco-Persian Empires between Anatolia and India”, *A Companion to Islamic Art and Architecture I*, ed. Finbarr Barry Flood - Gülru Necipoğlu (Hoboken: John Wiley & Sons Inc., 2017), 336.

¹⁵ <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/malatya/gezilecekyer/eski-malatya-battalgazi-ulu-cami>, Erişim 26 Ağustos 2023.

¹⁶ Tülay Metin, *Selçuklular Devrinde Malatya* (Malatya: Malatya Valiliği Yayınları, 2013), 46-47.

¹⁷ Bekir Eskici, *Malatya Türk-İslâm Dönemi Mimari Eserleri: Battalgazi (Eski Malatya)* (Malatya: Malatya Valiliği Yayınları, 2013), 71.

zeşi'nde sergilenen ve Alâeddin Keykubad dönemini gösteren kitâbenin Ulu Cami'ye, hatta günümüzde ayakta olmayan kuzey taç kapıya ait olabileceği yönünde görüş belirtmiştir.¹⁸ Ne var ki bu durum kesinlik arz etmemektedir. Zira yine yapıya dair araştırmaları bulunan Yıldız Keskin, caminin bilhassa çini tezyinâtının I. Alâeddin Keykubad dönemi eserlerinden daha çok I. İzzeddin Keykâvus dönemi yapılarıyla paralellik arz ettiğini ileri sürmüştür.¹⁹ I. İzzeddin Keykâvus'un burada yaklaşık altı yıl melik olarak vazife icra etmesi²⁰ caminin onun dönemine tarihlendirilmesi yönündeki görüşü pekiştirmektedir.

Orta Çağ'da Doğu Anadolu'nun siyasî, ilmî ve kültürel merkezlerinden biri olan Malatya, deprem kuşağı üzerinde kurulduğundan tarih boyunca çok sayıda sarsıntı geçirmiştir. Bu durum XIII. yüzyıla tarihlenen Ulu Cami'nin de günümüze değin birçok kez eklem ve onarımlara maruz kalmasına sebebiyet vermiştir.²¹ Bu gelişmelere rağmen cami, Büyük Selçuklu geleneğini Anadolu'ya taşıyan plan şemasını ana hatlarıyla muhafaza etmiştir. Günümüzde iki ayrı cami gibi farklı iki birimden oluşan yapının esasını mihrap önü kubbeli, eyvanlı ve avlulu kısım teşkil etmektedir (bk. Görsel 11). Güneydeki ibadet mekânında iki sahnı örten mihrap önü kubbesi, tamamen tuğladan inşa edilmiş olup içinde bulunduğumuz yüzyıla orijinal haliyle ulaşmıştır. Kubbenin merkezine mor ve firuze renklerinde "Mühr-i Süleyman" motifi işlenmiş ve ortasına "İsm-i Nebî" yazılmıştır (bk. Görsel 6).



Görsel 6: Malatya Ulu Camii Mihrap Önü Kubbesi ve Kubbe Tezyinâtı (Erdal Elmas'tan).

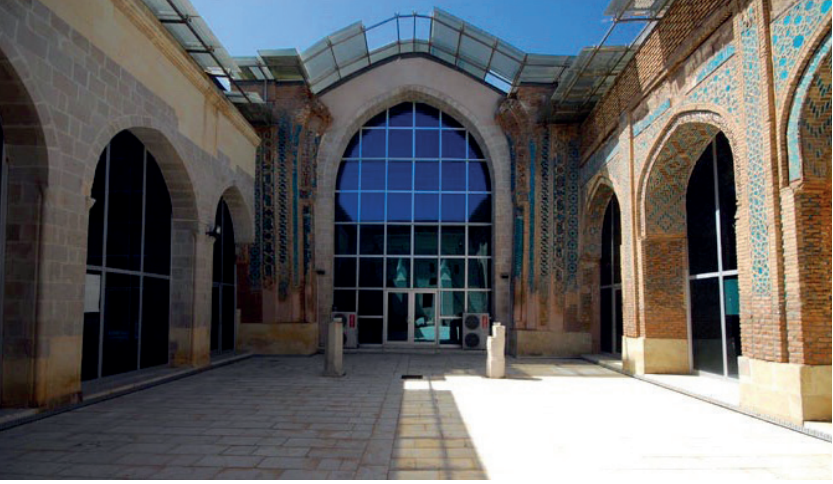
¹⁸ Oluş Arık, "Malatya Ulu Camii'nin Asli Planı ve Tarihi Hakkında", *Vakıflar Dergisi* 8 (1969), 143.

¹⁹ Yıldız Keskin, "Malatya Ulu Caminin Asli Hali", 9. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995), 2/370-371.

²⁰ Metin, *Selçuklular Devrinde Malatya*, 67-68.

²¹ Caminin Cumhuriyet dönemi onarımlarına dair geniş bilgi için bk. Hilal Aktur, *Ali Saim Ülgen Arşivi Üzerinden Erken Cumhuriyet Dönemi'nin Türk Mimari'sine Bakışı: Malatya Ulu Camisi Örneği* (İstanbul: İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010).

Mihrap aksında bulunan kubbeli birimden sivri kemerli eyvan vasıtasıyla avluya geçilmektedir. Avlunun doğu ve batı cepheleri revaklarla çevrilmiştir. Bunlardan eyvan ve batı revakı aslı durumunu muhafaza edebilmiştir (bk. Görsel 7).



Görsel 7: Malatya Ulu Camii Güney Eyvanı ve Revaklı İç Avlusu.²²

Söz konusu birimlerde kullanılan tuğla işçiliği ve çini tezyînât hayli dikkat çekicidir. Revaklarda ve kubbe eteğinde âyet metinlerinin yazılı olduğu alanlarda boş kalan kısımlar, nadir bir örnek olarak kalp, yıldız, kandil ve şamdan motifleriyle bezenmiştir. Kandil ve şamdan gibi nesnelerin mihraplarda ve mezar taşlarında birer süsleme unsuru olarak kullanımı İslâm sanatında sıklıkla tercih edilmekle birlikte Malatya Ulu Camii’nde yazı ile iç içe ele alınan kompozisyon, alışılmışın dışında bir uygulamadır. Zira mimaride metin boşlukları ekseriyetle bitkisel motifle tamamlanmaktadır. Yalnızca Allah’a teslim olanların doğru yolu bulacağını vurgulayan Âl-i İmrân Sûresi 20. âyet-i kerimesinin yazılı olduğu avlu revakında, metin ile tezyînâta kullanılan motiflerin uyumu, sanatkârın İslâm medeniyetinin dinamikleriyle yoğrulmuş hayal dünyasını ortaya koymaktadır. Kandil ve şamdanlarla birlikte yeryüzündeki aydınlatma araçlarından yıldızların da süslemeye dâhil edildiği kompozisyon, kulun doğru yolu bulmasına vesile olan “Allah’ın Nûru”nu, manevî aydınlanmanın birbirinden farklı sembollerle temsil etmektedir²³ (bk. Görsel 8).

²² https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=28434, Erişim 24 Ağustos 2023.

²³ Detaylı bilgi için bk. Resul Yelen, “İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar”, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi - Türk Kültür Dünyası Özel Sayısı* (2017), 470-492; İslâm mimarisinde kandil motifinin

Revak tezyînâtında süsleme ile metin arasında dikkat çeken bir diğer husus, âyette geçen “şayet yüz çevirirlerse/dönerlerse” anlamına gelen “وَأَنْ تَوَلَّوْا”²⁴ ifadesinin yazımında kûfi hattan sülûse geçilmesi ve buna ilaveten, kelimenin anlamına uygun olarak, yazı satırının da yatay düzlemden dikeye dönmesidir (bk. Görsel 9).



Görsel 8: Malatya Ulu Camii Avlu Revakında Kandil ve Şamdan Motifleri (Erdal Elmas'tan).



Görsel 9: Malatya Ulu Camii Avlu Revakında Âl-i İmrân Sûresi 20. Âyet-i Kerîmesinin Sonu (Erdal Elmas'tan).

anlamı için bk. Belkıs Doğan, *Antik Devirden İslamiyete Sanat ve Tasavvufta Semboller*, ed. Ahmet Ali Bayhan (İstanbul: Kapı Yayınları, 2023).

²⁴ Bk. Neclâ Yadsıman, *Kur'an Tahlili* (İzmir: NY Cemre Yayıncılık, 2013), 3/22.

Eyvanda yer alan usta ve hattat imzaları, dönemin sanatkârlarına dair sağlam izler sunması bakımından oldukça kıymetlidir. Usta kitâbesinde “Amelü Yâkub bin Ebû Bekr el-Bennâ el-Malâtî” yazarken hattat imzası “Ahmed bin Yâkub” şeklindedir (bk. Görsel 10). İmza kitâbesinde mevcut olan “el-Bennâ el-Malâtî” ibaresinden yapıyı inşa eden mimarın Malatyalı olduğu anlaşılmaktadır. Bu bilgidен hareketle yerli bir usta olan mimarın, Büyük Selçuklu mimari gelişimine dair teknik bilgi ve donanımının kaynağı bugüne kadar çözüme kavuşmamıştır. Ancak söz konusu yapıdan evvel, bölgede benzer plan tipinde eserlerin yaygın olmaması, bu uygulamanın doğrudan bâninin/hükümdarın tercihi olduğunu düşündürmektedir. Yapıda adı geçen ve baba-oğul oldukları anlaşılan sanatkârların isimlerinin başka bir eserde yer almaması da araştırılmaya muhtaç bir husustur.

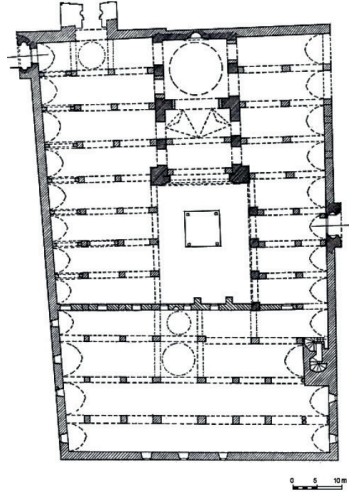


Görsel 10: Malatya Ulu Camii Eyvanında Usta Kitâbesi (Erdal Elmas'tan).

Avlunun her iki yanında kibleye paralel uzanan ayrıca dörder sahn bulunmaktadır. Kuzeydeki “kaysariya” adı verilen birim, yapıya sonradan eklenmiştir. Söz konusu birimin yerine orijinalinde güney eyvanının tam karşısında ikinci bir eyvanın varlığı akla oldukça yatkındır.²⁵ Bunun yanında Büyük Selçuklu mimarisinin asıl özelliği olan dört eyvan uygulamasının Anadolu cami mimarisine Malatya Ulu Camii'nde dahi birebir yansımama sebebi, cevaplanamayan sorular arasındadır. Yapının, iklim özellikleri göz önünde bulundurularak boyutların küçültülmesi ve eyvan sayısının azaltılmasıyla Anadolu'ya uyarlandığını söylemek yerinde olacaktır. Diğer yandan yapıda mevcut olan eyvanın Büyük Selçuklu eyvan anlayışından nispeten uzak nitelikler taşıması da Ulu Cami'yi inşa eden ustaların Malatyalı yerli sanatkârlar olmalarıyla ilişkilendirilebilir. Nitekim sosyo-politik sebeplerle yetiştiği kültür ortamından başka bir

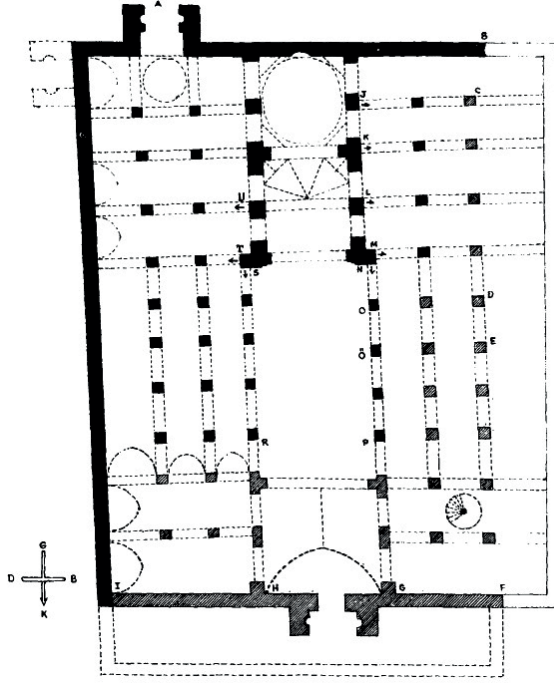
²⁵ Arık, “Malatya Ulu Camii'nin Asli Planı ve Tarihi Hakkında”, 143.

coğrafyaya göç eden ve orada eser ortaya koyan sanatkarların işlerinde kök medeniyetlerinin etkisi daha baskın olmaktadır. Burada ise yerel mimarların Büyük Selçuklu plan ve eyvan formlarını kendi birikimleriyle yeniden yorumladıklarını söylemek mümkündür. Bununla birlikte kimi araştırmacılar yapının ilk inşasında kuzey eyvanını karşılayan büyükçe bir kuzey taç kapısı olabileceği hususunda hemfikirdirler.²⁶ Yapının restitüsyon planlarına yansıyan bu görüş, genel cami mimarisi açısından da uygun düşmektedir (bk. Görsel 12). Caminin ilk inşasına dair bu ve benzeri soruların açıklığa kavuşabilmesi için yapının aslı planına yönelik temelde yürütülecek çalışmalara ihtiyaç vardır. Ne var ki deprem kuşağı üzerinde yer alan Ulu Camii, son yıllarda art arda yaşanan büyük sarsıntılar sebebiyle ancak şu anki durumunun muhafaza edilmesini önceleyen restorasyonlara tâbi tutulabilmektedir. Nitekim 2020 yılında yaşanan Elazığ depreminde hasar gören yapıda, 2021 yılı itibariyle restorasyon çalışmaları başlatılmıştır. Henüz restorasyon sonrası resmî açılış yapılamadan 6 Şubat 2023 depremleri yaşanmış ve caminin taşıyıcı sistemini destekleyen payandalarda yıkımlar meydana gelmiştir. Orijinal kubbesi, eyvan kemeri ve tezyinatı zarar görmeyen camide önümüzdeki süreçte yeniden geniş çaplı restorasyon çalışmalarına başlanacaktır. Umulur ki bu son restorasyon faaliyetleri esnasında elde edilecek olan yeni bulgular aracılığıyla tarihlendirme ve kuzey cephe tasarımı gibi sorunlar çözüme kavuşur. Böylece biri İran'da diğeri Anadolu'da kurulan iki Türk-İslâm devletinin sanat etkileşimine ışık tutan bilgiler gün yüzüne çıkarılır.



Görsel 11: Malatya Ulu Camii Vaziyet Planı (Oktay Aslanapa'dan).

²⁶ Keskin, "Malatya Ulu Caminin Asli Hali", 370; Arık, "Malatya Ulu Camii'nin Asli Planı ve Tarihi Hakkında", 145.



Görsel 12: Malatya Ulu Camii Restitüsyon Planı (Oluş Arık'tan).

3. Karşılaştırma ve Değerlendirme

Müslüman Türklerin batıya doğru göçünde ve tarihî kronolojide birbirinin ardılı olan soydaş iki devlet tarafından inşa edilen İsfahan Mescid-i Cuma'sı ile Malatya Ulu Camii, bahse konu devletler arasındaki halef-selef ilişkisinin mimari üzerinden gözlemlenebildiği iki mühim eserdir. Mescid-i Cuma, her iki camide uygulanan müşterek planın aynı zamanda İslâm coğrafyasındaki katalizörüdür. Malatya Ulu Camii ise planın Anadolu'daki temsilcisi olarak öne çıkmıştır. Bu bağlamda çalışmaya konu olan camilerin en temel ortak özelliği mihrabın önündeki kare planlı ibadet mekânının kubbe ile örtülmesidir. Mescid-i Cuma'da bu birim maksure işlevi görmekte, diğer bir ifadeyle hükümdarın ibadetine mahsus kabul edilmektedir. Buna mukabil Malatya Ulu Camii'nde, günümüzde kullanılmayan güney kapısının açıldığı küçük ölçekteki kubbeli mekâna maksure işlevi atfedilmiştir.²⁷ Ana kubbelerin tuğladan oluşması ve kubbeye geçişin tromplar vasıtasıyla sağlanması, Büyük Selçuklu malzeme geleneği ile tekniğinin Anadolu'ya intikalini gösteren dikkate değer hususlardandır. Ana kubbeye dört yönde pencere açılması yine Büyük Selçuklu geleneğinin bir devamı olarak görülebilmektedir.

²⁷ Arık, "Malatya Ulu Camii'nin Asli Planı ve Tarihi Hakkında", 143.

Mihrabın bulunduğu güneydeki ibadet mekânından avluya geçiş, iki eserde de heybetli birer eyvan aracılığıyla sağlanmıştır. Ancak Büyük Selçuklu mimarisinin asıl özelliği olan dört eyvan uygulamasının, bu geleneğin görünür temsilcisi olan Malatya Ulu Camii'nde dahi tezahür etmemesi, yukarda ifade edildiği üzere cevabı aranan sorular arasındadır. Bununla birlikte dört eyvan uygulamasının Anadolu'ya medrese mimarisi üzerinden yansıdığı Erzurum Çifte Minareli Medrese ve Sivas Gök Medrese gibi yapılarda doğrudan müşahede edilebilmektedir. Esasen bahse konu plan tipinin Malatya Ulu Camii ile sınırlı kalmadığı, Artuklu hükümdarlarından Fahreddin Karaarslan döneminde (1148-1174) inşa edilen Harput Ulu Camii'nde görülebilmektedir. Zira burada da tek sahnı örten mihrap önü kubbesi ve küçültülmüş bir iç avlu mevcuttur (bk. Görsel 13). Dört yönden revaklarla çevrilen avluda doğu ve batı revaklarının kuzey tarafında kalan açıklıklar eyvan şeklinde tasarlanmıştır. Dolayısıyla Harput Ulu Camii planı, kimi farklılıklarla birlikte temel müşterek özellikleri haiz bir uygulamadır.

Öte yandan konuya dair çalışmalarda göz ardı edilen²⁸ ancak mihrap önü kubbeli, eyvanlı ve avlulu plan tipinin farklı bir versiyonu sayılabilecek, erken devir Osmanlı mimarisinin başat yapı türü olan tabhâneli/zaviyeli camileri burada zikretmek yerinde olacaktır. Zaviyeli camiler, söz konusu planın Batı'ya yöneldikçe değişen nüfus ve iklim koşulları ile sosyal ve kültürel ihtiyaçların farklılaşması doğrultusunda kapalı mekâna uyarlanmış bir türü olarak değerlendirilebilir. Zira bu yapılarda mihrabın bulunduğu yükseltilmiş ibadet mekânı *kubbe* ile örtülmektedir. Tevhidhâne, meydan ve mescit işlevleri gören birimden büyükçe bir kemer ile *kapalı avlu* olarak adlandırabileceğimiz, ekseriyetle ortasında *şadırvan* benzeri su ile ilişkili bir elemanın bulunduğu ve üstü kubbe feneri adı verilen açıklığa sahip birime geçiş yapılıdır. Kapalı orta avlu şeklinde isimlendirilen bu birimden ise kimi yapılarda birer *eyvan* formunda tasarlanan yan mekânlara geçilmektedir. Bursa Yeşil Camii ekseninde ele alınırsa, tabhâneli camilerde hükümdar için *maksure* vazifesi gören *şahnişinin* de mevcut olduğu söylenebilir. Esasen bahse konu yapılar işlev bakımından da Büyük Selçuklu mescid-i cumaları ile benzerlik arz etmektedir. Nitekim yan eyvanlar kimi zaman derslik, kimi durumda ikinci bir mescit olarak işlev görürken eyvanlara bitişik odalar gezici dervişlerin konakladığı tabhâne fonksiyonuna sahiptir. Böylece klasik Osmanlı devrinde farklı yapı türlerinden müteşekkil külliye vasıtasıyla karşılanan ihtiyaçların mescid-i cumalar ve zaviyeli camilerde tek bir yapıda toplandığını söylemek mümkündür.

²⁸ Bk. Arık, “Malatya Ulu Camii'nin Asli Planı ve Tarihi Hakkında”, 141-145; Keskin, “Malatya Ulu Caminin Asli Hali”, 2/365-377; Eskici, *Malatya Türk-İslâm Dönemi Mimari Eserleri: Battalgazi* (Eski Malatya).

Çalışmaya konu olan temel iki yapının mukayesesinde dikkate değer bir başka husus, eyvanların açıldığı avluların revaklı olmasıdır. Ulu Cami’de tek katlı olan revaklar, Mescid-i Cuma’da çift katlıdır. Ulu Cami’nin mihrap önü kubbesi ve eyvanında hâkim olan tuğla işçilik, doğrudan İsfahan Mescid-i Cuması’nın tezyîni açıdan yansımaları iken yapıdaki çini bezeme, Büyük Selçuklu devrine ait çeşitli eserlerde görülen çini sanatının Anadolu Selçuklu mimari süslemesindeki örneklerindedir. Bu husus iki devlet aradaki sanat bağının süslemede tezahür eden delilleri olarak ifade edilebilir.²⁹

Büyük Selçukluda avlunun diğer üç yönündeki revakların ortasına yerleştirilen eyvanlar, Malatya Ulu Camii’nde yapının ebadıyla da ilgili olarak teke düşürülmüştür. Ancak önceki başlıkta temas edildiği üzere orijinalinde karşılıklı iki eyvanın varlığı ihtimal dâhilindedir (bk. Görsel 12). Bununla birlikte Malatya Ulu Camii’nde bölgesel iklim koşullarının da etkisiyle avlunun küçük tutulduğu ve söz konusu küçültülmüş boyutların yapının bütününe sirayet ettiğini söylemek yerinde olacaktır. Nitekim Orta ve Doğu Anadolu’da kış mevsiminde cami cemaatinin azaldığı bölgelerde yapıya bağlı küçük boyutlardaki bir birimin harim olarak kullanılması geleneği günümüzde halen devam etmektedir. Bu ise iklim koşullarına ve ihtiyaca bağlı olarak camilerde mevsimlik mekân değişimlerine gidildiğini gösteren bir uygulamadır.

Mescid-i Cuma’da taş ile örülerek kapatılan kuzeydoğu kapısı, Büyük Selçuklu devrinde yapıya kuzeyden girildiğini göstermektedir. Malatya Ulu Camii’nin mimari kurgu açısından Mescid-i Cuma ile bu denli paralellik arz etmesi, Ulu Cami’de avlunun kuzeyinde bir cümle kapısının varlığı yönündeki tartışmaya destek oluşturabilir. Her iki yapıya da minarelerin sonradan ilave edildiği düşünülmektedir. Grabar bu durumu, XII-XIII. yüzyıllarda caminin mesajının ve hükümdarların gücünün “kubbe” aracılığıyla ifade ediliyor olması şeklinde açıklamıştır.³⁰ Ne var ki Türk-İslâm mimarisinde “kubbe”nin ehemmiyet kazanması ve öne çıkarılmasına yönelik haklı bir anlam arayışı içeren bu düşünce, seküler perspektiften geliştirilmiş ve siyasî arka planı önceleyen bir yorumdur. Hâlbuki yine bir Orta Çağ yapısı olan Malatya Ulu Camii’nde kubbe kilit taşına nakşedilen İsm-i Nebî dikkate alındığında, devletin ve hükümdarın siyasî gücünü dayandırdığı nihâi otorite Allah (c.c.) ve O’nun peygamberidir. Görüldüğü üzere çalışmada ele alınan camiler, pek çok noktada müşterek özelliklere sahiptir. Burada somut bir şekilde tespit edilebilen ortaklık, Türk-İslâm sentezini meydana getiren siyasî kurumları ve yönetim anlayışını Diyâr-ı

²⁹ Şerare Yetkin, “Anadolu Selçuklularının Mimari Süslemelerinde Büyük Selçuklulardan Gelen Bazı Etkiler”, *Sanat Tarihi Yıllığı* 2 (1966-1968), 40-41.

³⁰ Grabar, *The Great Mosque of Isfahan*, 53.

Rûm'a taşıyan Anadolu Selçuklularının mimari ve sanat alanında da Büyük Selçuklu Devletinden intikal eden birikimin batıya aktarılmasına öncülük ettiğini göstermektedir. Osmanlı ise bu birikimi kendi yorumuyla geliştirerek özgün, ancak dikkatle bakıldığında geçmişten izler taşıyan eserler ortaya koymuştur.

Sonuç

Büyük Selçukluların İnan'da hâkim olduğu dönem, aslında farklı yönetimlere sahip olan Karahanlılar, Gazneliler, Artuklular, Zengîler ve Eyyübîler gibi Türk devletlerinin Anadolu'dan Hindistan'a değin geniş coğrafyada egemenlik kurduğu yüzyıllardır.³¹ Bahse konu Türk devletleri, kendi hükümlerinde ayırt edici nitelikleri haiz ve özgün mimari eserler inşa etmelerinin yanı sıra kıymetli bir etkileşim içerisinde olmuşlardır. Gerek sanatkar alışverişinin gerekse ortak kültürel mirasın izlerini taşıyan bu etkileşim, zengin bir Türk-İslâm mimarisi geleneğinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Çalışmada ele alınan, İsfahan Mescid-i Cuması, 1085 ilâ 1125 yılları arasında geçirdiği dönüşümle İslâm dünyasında yaygın olan çok ayaklı camilerin mihrap önü kubbeli, eyvanlı ve avlulu çok bölmeli camilere intikalinin en mühim örneklerinden biri olmuştur. Büyük Selçuklular tarafından geliştirilen bu plan tipi, devletin egemenliği altındaki topraklarda ve doğusunda hayli rağbet görmüştür. Buna mukabil Türklerin batıya dönük yüzü olan ve Anadolu'yu Türk-İslâm yurduna dönüştüren Anadolu Selçuklularının eserlerinde söz konusu plan tipinde inşa edilmiş cami sayısının seyrekliği, araştırmacıların dikkatini çeken ve sebebi üzerinde çeşitli görüşler öne sürülen bir konudur. Anadolu'da eyvan ve avlu kompozisyonu, daha ziyade medrese ve şifâhane yapılarında tercih edilmiştir. Cami mimarisinde ise yerel unsurların Orta Asya'dan intikal eden birikimle harmanlandığı farklı plan tipleri uygulanmıştır. *Mihrap önü kubbesi*, *eyvan* ve *avlulu üçlüsü* ise *mihrap önü kubbesi*, *ara sahın* ve aydınlık feneri ile aydınlatılan *orta mekân* şeklinde uyarlanmıştır.³² Öte yandan konuya dair çalışmalarda temas edilmeyen, ancak mezkur plan tipinin farklı bir versiyonu olarak gelişim gösteren erken Osmanlı devri tabhâneli/zaviyeli camileri, bu hususta önemli bir yere sahiptir. Zira mihrap birimini örten *kubbe*, *iç avlu* ve *yan eyvanlar*; Büyük Selçuklu geleneğinin, geçirdiği uyarlamalarla birlikte, Osmanlıyı da kapsayan bir sürekliliğe sahip olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla İslâm mimarisine Selçuklular eliyle kazandırılan³³ mihrap önü kubbeli, eyvanlı ve avlulu plan şeması Anadolu coğrafyasında Malatya Ulu Camii ile sınırlı kalmamış, dönemin

³¹ Crane - Korn, "Turco-Persian Empires between Anatolia and India", 328.

³² Doğan Kuban, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), 91.

³³ Arık, "Malatya Ulu Camii'nin Asli Planı ve Tarihi Hakkında", 141.

ihtiyaçlarına göre dönüşümler geçirerek başkaca özgün plan şemalarının doğmasına ilham kaynağı olmuştur.



Görsel 13: Harput Ulu Camii İ Avlusunu, XII. Yüzyıl, Artuklu Dönemi

Kaynakça

Aktur, Hilal. *Ali Saim Ülgen Arşivi Üzerinden Erken Cumhuriyet Dönemi'nin Türk Mimari'sine Bakışı: Malatya Ulu Camisi Örneği*. İstanbul: İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010.

Arık, Oluş. "Malatya Ulu Camii'nin Asli Planı ve Tarihi Hakkında". *Vakıflar Dergisi* 8 (1969), 141-145.

Aslanapa, Oktay. "İran'da Büyük Selçuklu Cami Mimarisi". *IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*. 1-8. Konya: Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1995.

Babaie, Sussan - Kafesçioğlu, Çiğdem. "İstanbul, İsfahan and Delhi; Imperial Designs and Urban Experiences in the Early Modern Era". *A Companion to Islamic Art and Architecture*. ed. Finbarr Barry Flood - Gülru Necipoğlu. 846-873. Hoboken: John Wiley & Sons Inc., 2017.

Crane, Howard - Korn, Lorenz. "Turco-Persian Empires Between Anatolia and India". *A Companion to Islamic Art and Architecture I*. ed. Finbarr Barry Flood - Gülru Necipoğlu. 327-355. Hoboken: John Wiley & Sons Inc., 2017.

Doğan, Belkis. *Antik Devirden İslamiyete Sanat ve Tasavvufta Semboller*. ed. Ahmet Ali Bayhan (İstanbul: Kapı Yayınları, 2023).

Eskici, Bekir. *Malatya Türk-İslâm Dönemi Mimari Eserleri: Battalgazi (Eski Malatya)*. Malatya: Malatya Valiliği Yayınları, 2013.

Grabar, Oleg. *The Great Mosque of İsfahan*. New York-London: New York University Press, 1990.

Keskin, Yıldız. "Malatya Ulu Caminin Asli Hali". *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*. 2/365-377. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.

Kuban, Doğan. *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Metin, Tülay. *Selçuklular Devrinde Malatya*. Malatya: Malatya Valiliği Yayınları, 2013.

O'Kane, Bernard. "The Mosque: History, Architectural, Development & Regional Diversity". *Iran and Central Asia*. ed. Martin Frishman - Hasan-Uddin Khan. 118-139. London: Thames and Hudson, 1994.

Özkurt, Kemal. *İsfahan'da Büyük Selçuklu ve İlhanlı Dönemi Mimari Eserleri*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2005.

Pope, Arthur Upham. *A Survey of Persian Art III*. London-New York: Oxford University Press, 1967.

Pope, Arthur Upham. *Introducing Persian Architecture*. London: Oxford University Press, 1971.

Rustamova, Muhlisahon. *Karahanlı Devri Mimarisi ve Bezemeleri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2019.

Stierlin, Henri. *Persian Art and Architecture*. London: Thames and Hudson, 2012.

Yadsıman, Neclâ. *Kur'an Tahlili*. İzmir: NY Cemre Yayıncılık, 2013

Yelen, Resul. "İslam Sanatında Süsleme Sembolizmi Üzerine Yeni Yorumlar". *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi - Türk Kültür Dünyası Özel Sayısı* (2017), 470-492.

Yetkin, Şerare. “Anadolu Selçuklularının Mimari Süslemelerinde Büyük Selçuklulardan Gelen Bazı Etkiler”. *Sanat Tarihi Yıllığı 2* (1966-1968), 36-48.

Kütahya'daki Anadolu Selçuklu Dönemi'ne Ait Yapı Kitâbelerinin Hat Sanatı Bakımından Değerlendirilmesi*

Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 15 Eylül 2023 Kabul Tarihi: 15 Aralık 2023

✉ **Semra Güler Mercan**

Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Dr.

Kütahya Dumlupınar Üniversitesi / Kütahya Dumlupınar University

İslami İlimler Fakültesi / Faculty of Islamic Sciences

<https://ror.org/03jtrja12>

<https://orcid.org/0000-0001-6764-4247>

semra.guler@dpu.edu.tr

Öz

Hüsn-i hat sanatının, Anadolu topraklarında Osmanlı Devleti zamanında kemâl noktasına ulaştığı bilirse de Selçuklu sülüsünün göz ardı edilemeyecek bir yazı estetiğine sahip olduğu aşikardır. Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait yazılar, daha çok mimari eserlerin süslenmesinde tercih edilmiştir. Taç kapı, mihrap ve minberlerde yoğunlaşan bu yazıların en çok kullandığı yerlerden biri de kitâbelerdir. Mimari eseri yaptıran kişi ve yapılış tarihi hakkında bilgi veren kitâbeler; dinî, sivil ve askerî amaçlı yapılmış binaların çoğunlukla giriş kapısı üzerine konmuştur. İlk etapta yapının künyesi niteliğindeki kitâbeler, İslâm medeniyetinde hüsn-i hat sanatının gelişmesine bağlı olarak birer sanat eseri haline gelmiştir. Anadolu Selçuklu Devleti zamanında yapılmış yapıların kitâbeleri, Selçuklu sülüsünün hangi aşamalardan geçip ilerlediğini tespit edebilmek adına önemli bir imkân sunmaktadır.

Bu makalede; Anadolu Selçuklu Dönemi Kütahyası'nın yapılarında bulunan kitâbeler incelemeye alınmıştır. Kütahya'nın merkezinde ve ilçelerindeki yapılarda yer alan kitâbelere; mescid, köprü ve hamam gibi farklı yapı türlerinde karşılanmaktadır. Öncelikli olarak kitâbelerin transkripsiyonu yapılmış, bununla birlikte bu kitâbelerdeki yazılar; harf anatomisi ve istif yönleriyle değerlendirilmiş ve yazı sanatı tarihindeki yeri ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu Selçuklu, Selçuklu Sülüsü, Kütahya, Yazı, Hat.

* Bu makale CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Evaluation of Islamic Calligraphy in Building Inscriptions of Anatolian Seljuks Period in Kutahya

Research Article

Received: 15 September 2023 Accepted: 15 December 2023

Abstract

While it is widely acknowledged that the art of Islamic calligraphy in Anatolia flourished during the Ottoman era, the aesthetic of Seljuk thuluth writing is undeniably compelling. The calligraphies that belong to the Anatolian Seljuk period were mostly preferred for the decoration of the architectural works. One of the most frequently utilized locations for these writings is in the inscriptions found on the crown door, altar, and pulpit. Inscriptions, which act as identifiers for the building, are crucial for the information they convey, alongside their aesthetic value in the art of writing. In this article, the inscriptions found in the buildings of the Kutahya period of the Anatolian Seljuk Empire have been studied. Inscriptions can be found on different types of buildings, including mosques, bridges, and baths, in the centre of Kutahya and its surrounding districts. In the first place, the inscriptions have been transcribed. The inscriptions' characters have undergone analysis based on letter anatomy and stacking style, and their position in the history of the art of writing has been explored.

Keywords: Anatolian Seljuk, Seljuk Thuluth, Kutahya, Calligraphy, Islamic Calligraphy.

Summary

In the 1230s, Kutahya came under Turkish control led by Imadeddin Hezar Dinari, a Seljuk commander. The Anatolian Seljuks subsequently initiated construction projects in Kutahya. There are six inscriptions identified in Kutahya from the Anatolian Seljuk period. These are the inscriptions of the ribat, the Turkish bath, the bridge and the two mosques. This article aims to evaluate the inscriptions in these buildings from the point of view of calligraphy.

Although there is evidence of the theft of the Karacaoren Ribati inscription, there is a photograph of the inscription. There is mention in the sources of a bridge inscription in the village of Zemme, but there is no information about the location. All the inscriptions are of a constructional nature. With the exception of the inscription on the bridge located in Altıntaş, all the rest are positioned on the buildings. It is clear that the Seljuk Turks carried out building activities in the centre of Kutahya, in Yoncalı and in the district of Altıntaş.

The village of Nuhoren in the Aslanapa district is also very close to the Altıntaş district. In other words, the tomb in the village of Nuhoren was built in the same area. All of the inscriptions are located on the front door and are designed in a rectangular or square shape. It can also be engraved on marble or stone using relief carving. The Seljuk inscriptions on the entrance gate are related to both the prominence of the portal to Seljuk architecture and the visibility of the top of the entrance gate. The inscriptions on the tiles that can be seen in Konya and Sivas are not present in Kutahya. It can be seen that the inscriptions written in the centre of Kutahya are more ordered and lined up. The inscriptions of the Balıklı and Hıdırlık Masjids are very similar to each other in terms of technique, design and the anatomy of the letters. The fact is that they were made by the same person and that the inscriptions give the impression that they were made by the same calligrapher and the same engraver. The inscriptions in the districts and in the villages are in a very elaborate style of writing. The inscriptions that belong to the Karacaoren Ribat and the Yoncalı Baths are of an earlier date than the others. The two mosques in the centre of Kutahya were built at a later date. Therefore, while it can be said that the design of inscriptions evolved over time, the fact that the latest inscription on the Altıntaş Bridge was written in an intricate manner shows that the design of

inscriptions changed according to place, not time. However, the situation is different for the anatomy of the letters. Although the letter anatomy of the earliest Karaoren Ribat and the latest Altıntas Bridge inscriptions are not the same, they have more rounded shapes than the letters in the other three inscriptions. There is no known calligrapher from the Seljuk Period. There is no sign of a calligrapher's signature on the inscriptions in Kutahya. In the Kutahya inscriptions, no attempt was made to fill in the spaces between the letters with any kind of decorative element.

All of the inscription texts are in Arabic, which is consistent with the characteristics of the period. The names, cognomen, titles and genealogies of the ruler are written in the texts of the Kutahya inscriptions. There are also expressions of prayer for the person who has had them done. In this respect, the inscriptions of Kutahya are similar in nature to those of Konya, Kayseri, Sivas and Afyon. The use of verses from the Qur'an or hadiths compatible with the function of the building, as seen in other cities, is not seen in the inscriptions in Kutahya. We see in four buildings in Kutahya that the inscription begins with a building order, which is a classic expression in Anatolian Seljuk inscriptions. The verb "ammera" was preferred in the village of Ribat in Karacaoren, "emera" in the masjids of Balıklı and Hıdırlık, and "bena" in the bridge of the village of Altıntas. If we look at where the date appears in the text of the inscriptions, it is on the first line of the inscription in the Karacaoren village of Ribat, and on the last line in the other four buildings. There is no difference in the expression of rulers' cognomen and prayer expressions in Kutahya inscriptions compared to other cities.

Consequently, there is no artistically significant change/development or difference in the building inscriptions of the Anatolian Seljuk period in Kutahya. This shows that there is no environment for the development of artistic direction. Nevertheless, the fact that the inscriptions retain the characteristics of Seljuk thuluth and Seljuk inscription forms is an important situation for the preservation of the existing inscriptions.

Giriş

Kütahya her ne kadar bir Germiyan şehri olarak anılsa da aslında Anadolu Selçuklu Devleti zamanında Türkler'in eline geçmiştir. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya göre; Malazgirt Meydan Muharebesi'nden sonra Anadolu'nun büyük bir kısmıyla birlikte Türkler'in hâkimiyetine geçen şehrin tam olarak ne zaman fethedildiği bilinmemektedir. Ancak Kutalmışoğlu Süleyman Şah zamanından, oğlu I. Kılıcarşan'ın Dorile Zaferi'ne kadar Kütahya Türkler'in elindeydi. Daha sonrasında Bizans tarafından Türkler'in hâkimiyetinden çıkan şehrin yeniden ve devamlı olarak Anadolu Selçukluları'na geçmesi, Alâeddin Keykubat zamanına denk gelmektedir. Bu noktada Yoncalı Hamamı kitâbesi (h. 631/1233) önem taşımaktadır.¹ Çünkü kitâbe, şehirde imar faaliyetlerinin başladığının ve şehrin kesin olarak Türkler'in olduğunun bir nişanesidir. Mustafa Çetin Varlık, 1182'de II. Kılıcarşan ülkeyi oğulları arasında paylaştırdığı ve Kütahya'nın Gıyâseddin Keyhüsrev'e düştüğünden söz ederek Yoncalı Hamamı kitâbesinin Türk hâkimiyetinin başlangıcı olduğunu belirtmektedir.² Başka bir kaynağa göre ise 1079-1200 yılları arasında Bizans ve Selçuklu'nun hâkimiyetiyle alakalı birkaç kez el değiştiren Kütahya, 1230'lu yıllarda Selçuklu emirlerinden İmadeddin Hezar Dinarî tarafından kesin olarak fethedilmiştir.³ Zaten Hezar Dinarî şehirde Kütahya'nın fatihi olarak kabul görmektedir ve şehre bir hayli eser kazandırmıştır. Hezar Dinarî'nin Kütahya'da imar ettiği yapılar; Balıklı Mescidi (h. 634/1236), Hıdırlık Mescidi (h. 641/ 1243), Hezar Dinarî Mescidi (1237-1243)⁴ ile bugün Sadeddin Camii olarak bilinen yapının yerindeki mescidten ibarettir. Ayrıca Kütahya Ulu Camii'nin karşısında yer alan ve bugün sakahâne olarak kullanılan yapının suyunun da Hezar Dinarî zamanında buraya getirildiği bilinmektedir.⁵

¹ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Kütahya Şehri* (İstanbul: Devlet Matbaası, 1932), 9-10.

² Mustafa Çetin Varlık, "Kütahya", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2002), 26/580.

³ Kadir Güler, "Evliyâ Çelebi'nin Gözüyle Kütahya", *Doğumunun 400. Yılında Uluslararası Evliyâ Çelebi Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, haz. Yusuf Akçay (İstanbul: İstanbul Gelişim Üniversitesi, 2012), 173-174.

⁴ Hz. Mevlânâ'nın torunlarından olan Ergun Çelebi'nin ve dergâhın postnişinlerinin bu mescide defnedilmeleriyle birlikte mescid, türbeye dönüşmüştür. Sevgi Parlak - Ş. Bahrihüda Tanrıkorur, "Kütahya Mevlevihânesi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2003), 27/1.

⁵ Semra Güler, "Kütahya Sakahânesi'ndeki Meyve Tasvirleri", *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi* 2/2 (2019), 97.

Kütahya’da, Hezar Dinarî’nin yaptırmış olduğu yapılar dışında Anadolu Selçuklu Devleti zamanında ortaya konmuş başka eserler de bulunmaktadır. İsmail Hakkı Uzunçarşılı’ya göre bunların içinde en erken tarihlisi, Kütahya Merkez İlçesi Karacaören (eski adıyla Karacivan) Köyü’ndeki ribattır. Yapının ribat olduğu h. 607/1210 tarihli kitâbesindeki ifadeden anlaşılır. Kitâbe bir şekilde yerinden alınıp köyde tekke ismi verilen binanın duvarına yerleştirilmiştir.⁶ Kütahya’da Selçuklular’a ait olduğu bilinen ve tarih açısından ikinci sıradaki eser, bir köprüdür. Köprü’nün h. 614/1217 tarihli kitâbesi vardır ve köprü, Kütahya’nın Altıntaş İlçesi’nin Zemme Köyü’ndedir.⁷ Köyün ismi, bugün Çayırbaşı Köyü olarak bilinmektedir.⁸ Bunlarla birlikte h. 666/1267 tarihli köprü kitâbesi yine Kütahya’nın Altıntaş İlçesi Altıntaş Köyü’ndeki Alâeddin Camii’nin giriş kapısı duvarında muhafaza edilmektedir. Cami, orijinalliğini kaybetmiş olsa da ilk yapılış tarihi Selçuklular zamanına kadar uzanmaktadır.

Kitâbeleri vasıtasıyla tarihleri bilinen bu yapılar dışında Kütahya’da kitâbesi olmadığı halde Selçuklu eseri olduğu düşünülen başka yapılar da mevcuttur. Yoncalı Hamamı’nın yanında yer alan Alâeddin Camii’nin hamamla aynı dönemlerde yapıldığı tahmin edilmektedir. Ayrıca Ali Osman Uysal; tespit ettiği iki yapının Selçuklu eseri olabileceği kanaatini taşır. Kütahya’nın Aslanapa İlçesi Nuhören Köyü’nde bulunan eyvan biçimindeki yapı, köy halkı tarafından kümbet olarak ifade edilmektedir. Anadolu’da benzer tarzdaki eyvanlı türbelerin 13. yüzyıl ortalarına tarihlendirilmesi, bu yapının da o döneme ait olabileceğini düşündürür. Fakat geçirdiği onarımlardan dolayı orijinalliğini yitiren yapının tarihlendirilmesi hakkında yine de temkinli davranmak gerektiğinden bahseder.⁹ Diğer eser, Kütahya’nın Altıntaş İlçesi Yapılcan Köyü’ndeki türbedir. Kare planlı, tek kubbeli bu yapıda kubbeye geçiş Türk üçgeniyle sağlanmıştır. Yapının tuğla boyutları, plan özelliği, geçiş sistemi ve kubbesi açısından 13. yüzyıl Selçuklu Dönemi’ne ait örneklerle olan benzerliği dikkat çeker ve bu özellikler, yapının Selçuklu eseri olma ihtimalini kuvvetlendirir.¹⁰

Bu makalede Kütahya’da Selçuklular’a ait olduğu belirlenen mimari eserlerde yer alan kitâbelerin hüsn-i hat sanatı açısından değerlendirilmesi yapılacaktır. Belirtildiği üzere bazı eserlerin kitâbeleri günümüze ulaşamamıştır. Var olan kitâbe sayısı oldukça sınırlıdır. Buna rağmen bu döneme ait yapı kitâbelerindeki hüsn-i hat sanatına dair önemli ipuçları vereceği

⁶ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Kitâbeler* (İstanbul: Devlet Matbaası, 1929), 7.

⁷ Mustafa Yeşil, *Kütahya’nın Kısa Tarihi* (İstanbul: Matbaai Ebüzziya, 1937), 9.

⁸ 12.08.2023 tarihinde köyde yapılan araştırma neticesinde köprü ve kitâbeye ulaşılamamıştır.

⁹ Ali Osman Uysal, “Afyon, Kütahya ve Denizli Çevresinde Araştırmalar”. *Türk Etnoğrafya Dergisi* 20 (1997), 82-83.

¹⁰ Uysal, “Kütahya Çevresinde Araştırmalar”, 85.

kanaatıyla hazırlanan bu makalede, öncelikle kitâbeleri bulunan yapılarla ilgili kısa bilgiler verilmiş ve sonrasında transkripsiyonları yapılmıştır. Son olarak kitâbe yazılarının, Selçuklular'ın başkenti Konya, Kayseri, Sivas ve Afyonkarahisar'daki inşa kitâbeleri ile karşılaştırılmaları yapılmıştır. Böylelikle, elde edilen bilgiler ışığında Kütahya'daki Selçuklu kitâbeleriyle alakalı bazı neticelere varılmıştır.

1. Türk-İslâm Sanatında ve Anadolu Selçuklu Dönemi'nde Yapı Kitâbeleri

Kitâbe, Arapça k-t-b fiilinden gelir. Master olarak “yazmak”, isim olarak ise “yazı” manalarını taşımaktadır.¹¹ Sanat tarihinde ise bu kelime, “*binaların iç ve dış duvarlarında mermer, taş, ahşap, çini, maden gibi maddeler üzerine oymak veya kabartmak suretiyle işlenmiş yazı*”¹² anlamına gelmektedir. Mimari eseri yaptıran kişi ve yapılış tarihi hakkında bilgi veren kitâbeler; dinî, sivil ve askerî amaçlı yapılmış binaların çoğunlukla giriş kapısı üzerine konmuştur. Çünkü burası, insanların kolaylıkla görebilecekleri bir noktadır. Kitâbelerin farklı yazılış sebepleri olabilir. İlk yapıldığında “inşâ kitâbesi”, sonradan yapılan onarımlarda “ta'mir kitâbesi”, yapıya ekleme veya yapıda değişiklik yapılmışsa “tecdid kitâbesi” olarak mimari yapıya yerleştirilir. Kitâbeler aslında bir nevi yapının kimliği gibidir. Recep Gün bu şekilde olan kitâbeleri “*epigrafik nitelikli yazılar*” olarak vasıflandırmıştır.¹³ Kitâbeler aynı zamanda tarihi belge niteliği taşır. Remzi Duran'ın ifadesiyle; “*Eserin kendisi varlığını muhafaza edememiş olsa bile, yüzyıllar sonra onun varlığından haberdar edecek kitâbeleri mevcut oldukça hafızalardan silinmeyecektir.*”¹⁴

İlk önceleri sadece binanın banisi, yapılış sebebi ve tarihiyle ilgili bilgi verme maksadıyla yapılan kitâbeler, zamanla Türk-İslâm sanatında yapının görsel bir unsuru haline gelmiştir. Bunun sebebi, İslâm inancında yazı sanatının çok fazla gelişmiş olmasıdır.

Anadolu Selçukluları, celi yazıları mimari eserlerde Büyük Selçuklular'a nispeten daha fazla kullanmışlardır. Yazının bu devirdeki gelişimini takip edebilmek için Fevzi Günüş, Selçuklu celisini iki kısımda incelemek gerektiğini belirtmiştir. Birinci kısım, nebatî örgüyle iç içe olanlar, ikincisi ise düz bir zemin üzerine grift olarak yazılanlardır. Zemin tezyinâtlı olanlar dönemin sonlarına doğru epey azalmış olsa da celi yazıdaki gelişme henüz

¹¹ Kemal Özkurt - Abdülhamit Tüfekçioğlu, “Türk-İslâm Sanatında Kitâbeler”, *Türkiye Araştırmaları Literatürü Dergisi* 7/14 (2009), 276.

¹² Ali Alparlan, “Kitâbe”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları), 2002, 26/76.

¹³ Recep Gün, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı* (Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1999), 173.

¹⁴ Remzi Duran, *Selçuklu Devri Konya Yapı Kitâbeleri (İnşa ve Ta'mir)* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2001), 7.

tam olarak sağlanamadığı için tamamen terk edilmemiştir.¹⁵

Anadolu Selçuklu Dönemi'nde anıtsal düzeydeki mimari eserler, bazen hükümdarın adına bizzat hükümdar eliyle, bazen de devlet adamlarının aracılığıyla yine hükümdar adına veya kendi adlarına yaptırılmıştır. Ayrıca küçük ebatlı eserlerin ise hayırseverler tarafından yaptırıldığı görülmektedir. Eser kim tarafından yaptırılmış olursa olsun, hemen hemen bütün yapı kitâbelerinde hükümdarın ismi, elkâb ve unvanları yer almıştır. Anadolu Selçuklularının gelişme ve yükselme dönemlerinde kitâbelerin büyük boyutlu olduğu, Moğol İstilasından sonra yazının tezyîni unsur olarak yeniden mimaride kullanılmaya başlandığı fakat kitâbelerin küçüldüğü anlaşılmıştır. Ayrıca kitâbelerdeki harf boşluklarının bitkisel motiflerle doldurulduğu tespit edilmiştir. 1243 Köseadağ Savaşı'ndan önceki yapı kitâbelerinde Selçuklular ve onlarla ilişkili kişilerin isimleri bulunurken Köseadağ Savaşı'ndan sonra devlet ve hanedana mensup kişilerle birlikte din adamlarının isminin de zikredilmeye başlandığı anlaşılmaktadır. Bu da Moğol İstilasından sonra halkın dinî duygularının artması olarak yorumlanır.¹⁶

Anadolu Selçuklu devrine ait yapı kitâbeleri incelendiğinde; inşa kitâbelerinin çok fazla olduğu anlaşılır. İnşa kitâbelerinin de en bariz özelliği, kitâbe metninin yapım emriyle başlamasıdır. Emir kipleriyle alakalı zamanla bazı klasikleşmiş ifadeler oluşmuştur.¹⁷ Kitâbelerde dil Arapçadır. Dolayısıyla verilen tarihlerde hicrî sene ve kamerî aylar esas alınmıştır. Tarih genellikle en sonda verildiği gibi, farklı satırlarda da karşımıza çıkmaktadır.¹⁸

Şehir bazında uygulamalar ele alınacak olursa öncelikle Selçuklu başkenti Konya'ya bakmak gerekmektedir. Konya'daki kitâbeler, formları yönüyle Remzi Duran tarafından üç gruba ayrılmıştır. Şöyle ki; dikdörtgen olanlar, madalyon içinde olanlar ve kemerli bir silme ile çevrelenmiş olanlar. Kitâbeler, mermer ve taş üzerine alçak kabartma, kazıma veya çini olarak işlenmiştir. Konya kitâbelerinde, geometrik ve bitkisel motifli tezyîni motiflerin de kullanıldığı anlaşılır. Konya kitâbeleri genellikle Arapça olmakla beraber yer yer Farsça'ya da rastlandığı olmuştur. Harekelerin istinasız kullanıldığı görülür. Kitâbelerin içeriği; genellikle yapım emri, yapı türü, hükümdarın adı, elkâb ve unvanları, şeceresi, yapının banisine yapılan dua ve tarih şeklindedir. Kitâbelerde, dua terkipleriyle birlikte âyetler

¹⁵ Fevzi Günüş, "Anadolu Selçuklu Mîmârisinde Celî Sülûs Hattı", *V. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri Kitabı* (Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları, 1996), 186.

¹⁶ Duran, *Konya Yapı Kitâbeleri*, 1.

¹⁷ Gün, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı*, 175.

¹⁸ Gün, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı*, 187.

de yer alır.¹⁹ Konya'da sayıca en fazla ve yazı bakımından en güzel eserler I. Alâeddin Keykubâd Dönemi'nde ortaya konmuştur. Devletin siyasî, fikrî, ictimâî ve ekonomik anlamda gelişmiş olması, sanata da bu şekilde yansımıştır.²⁰ Konya yapı kitâbeleri hüsn-i hat sanatı yönüyle ele alındığında; istiflerde leke dengesinin yakalanmaya başlandığı, harflerin daha estetik hale getirilerek mekanla arasında bir bütünlük sağlanmaya çalışıldığı görülmektedir. Her ne kadar yazıların basitten olgunlaşmaya doğru bir seyir izlediği anlaşılrsa da belirli sebeplerden dolayı daha ilkel örneklerin de çıktığı fark edilir. Fakat bu örnekler, sürecin seyrini değiştirmeyip sadece farklılaşmasına sebep olmuştur.²¹

Anadolu Selçuklu Dönemi'nde, başkent Konya kadar ehemmiyeti haiz iki şehir daha vardır. Zaman zaman devletin idare merkezi olan bu şehirler; Kayseri ve Sivas'tır. Bu şehirlerdeki imar faaliyetleri oldukça gelişmiş ve Türk-İslâm mimarisi adına mühim eserler ortaya konmuştur. Bu şehirlerdeki yapı kitâbeleri tedkik edildiğinde, Konya kitâbelerinden farklılık arz ettiği hususun daha çok kitâbelerin muhteviyatıyla alakalı olduğu ortaya çıkmıştır. Kitâbe metinlerinde sadece bazı elkâb ve unvanlar değişiktir. Yazı kompozisyonu bakımından üç şehrin kitâbeleri birbirine benzemektedir.²²

Son olarak Kütahya'ya oldukça yakın bir mesafede bulunan Afyonkarahisar'daki Selçuklu Dönemi'ne kitâbelerine bakıldığında ise dört adet yapı kitâbesi karşımıza çıkar. Orhan Altuğ'un tespitine göre bu dört kitâbeyi Anadolu'daki diğer Selçuklu yapı kitâbelerinden ayıran fark, kitâbelerin üzerinde süsleme unsurlarının bulunmamasıdır.²³

2. Kütahya'daki Anadolu Selçuklu Dönemi'ne Ait Kitâbeli Yapılar

Tarih sırasına göre kitâbeler şöyledir;

2.1. Karacaören (Karacaviran) Köyü'ndeki Ribat (h. 607/1210)

Fotoğraf No: 1²⁴

Yapının Bulunduğu Yer: Kütahya'nın merkez ilçesine bağlı Karacaören Köyü'nde bir tekke duvarında olduğu bilinmektedir. Köy, şehir merkezine 30 km. uzaklıktaki bir mesafededir.

¹⁹ Duran, *Konya Yapı Kitâbeleri*, 7-21.

²⁰ Betül Erikoğlu, *Konya'da Selçuklu Dönemi Yapı Kitâbeleri (İnşa-Tamir) Hat Sanatı Bakımından Değerlendirilmesi* (Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2009), 144.

²¹ Erikoğlu, *Konya'da Selçuklu Dönemi Yapı Kitâbeleri*, 146.

²² Duran, *Konya Yapı Kitâbeleri*, 25-27.

²³ Orhan Altuğ, *Afyonkarahisar Yapı Kitâbelerinde Hat Sanatı* (Çanakkale: Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2006), 200.

²⁴ Mustafa Kalyon, *Kütahya'da Selçuklu-Germiyan ve Osmanlı Eserleri* (Kütahya: Kütahya Belediyesi Kültür Yayınları, 2000), 5.

Yapının Tarihiçesi: Uzunçarşılı; bu kitâbenin bir ribat kitâbesi olduğunu ve Anadolu Selçuklu hükümdarı Gıyasüddin Keyhüsrev zamanında Karataş b. İlyas b. Oğuz namında bir zat tarafından konduğunu yazmıştır.²⁵ Mustafa Yeşil'e göre kitâbe, Selçuklular'ın o zamanlarda bu topraklara geldiklerini ispat eder nitelikte olsa da bu gelişin ve hâkimiyetin Kütahya'ya kadar varıp varmadığı tam anlamıyla belli değildir.²⁶ Mustafa Kalyon ise bu kitâbenin çalındığını belirtmektedir.²⁷

Malzeme ve Tekniği: Tarihle beraber sekiz satır olmak üzere mermer hak edilmiştir. Yazının etrafı süslüdür.²⁸

Kitâbenin İncelenme Tarihi: Kitâbe yerinde yoktur.²⁹

Yazı Türü: Selçuklu Sülüsü

Kitâbe Dili: Arapça

Kitâbe Metni:

في سنة سبع وستمائة
عمارة هذا الرباط
في ايام الدولة ا
اسلطان المعصّم
غياث الدنيا والدين ابو الفتح
كيخسرو بن قلج ارسلان صاحبه
العبد المذنب المحتاج الي
رحمة الله تعالي قرتش بن الياس بن اغز

Kitâbe Metninin Transkripsiyonu:

“fî seneti seb ‘a ve sitte mi ‘e
‘imâretü [ammera] hâze ‘r-ribât
fî eyyâmi ‘d-devleti
es-sultâni ‘l-mu ‘azzam
Gıyâsi ‘d-dünyâ ve ‘d-dîn Ebü ‘l-feth [Ebi ‘l-feth]
Keyhusrev bin Kılıç -Arslan sahibühû
el-abdü ‘l-müznib el-muhtâc ilâ
rahmeti ‘llâhi te ‘âlâ Karataş bin İlya(s) bin Oğuz”

²⁵ Uzunçarşılı, *Kütahya Şehri*, 20.

²⁶ Yeşil, *Kütahya İlinin Kısa Tarihi*, 9.

²⁷ Kalyon, *Kütahya ‘da Selçuklu-Germiyân ve Osmanlı Eserleri*, 4.

²⁸ Uzunçarşılı, *Kitâbeler*, 7.

²⁹ Kitâbenin şu anki durumu hakkında Kütahya Müzeler Müdürlüğü’ne sorulmuş ama konuyla alakalı mevcut bir bilgi olmadığı anlaşılmıştır.

Yazının Hat Sanatı Bakımından Değerlendirilmesi: Kitâbe; satırlara ayrılmamıştır. Yine de bir satır nizamı olduğu söylenebilir. İlk üç satır daha düzenli iken alt dört satır nispeten daha giriftir. Dolayısıyla kitâbenin alt kısmı, daha sıkışık bir görünüm arz eder. Harekenin, bazı kelimelerde kullanıldığı görülür. Dikey harfler oldukça küttür. Elif harfi kalın başlayıp aşağıya doğru incelmıştır. Harfin böyle olması, Selçuklu sülüsünün bir özelliğidir.³⁰ Satırdaki boşluk durumuna göre elif harfinin alt kısmı sol yana doğru, yuvarlak bir biçimde uzatıldığı anlaşılır. Eliflerin zülfeleri yoktur. “Vav” ve “ra” harflerinin kuyrukları yuvarlaktır. “Fe” harfinin baş kısımları da yuvarlak hatlıdır. “Ye” dönüşleri çok kesindir. Genel olarak harflerin anatomileri kıvrımlı hatlara sahiptir. İstif bakımından kısmen düzenli denilebilir.

2.2. Yoncalı Hamamı (h. 631/1233)³¹

Fotoğraf No: 2

Yapının Bulunduğu Yer: Kütahya'nın merkezinden 17 km uzaklıktadır. Yoncalı kaplıcalarının bulunduğu civardadır. Yoncalı Alâeddin Camii'nin güneyinde yer alır.

Yapının Tarihiçesi: I. Alâeddin Keykubat zamanında yapılmıştır. Genel inanişâ göre Alâeddin Keykubat'ın memurlarından Ramazan isimli bir zatın kızı Gülmüş (Gülümşen) Hatun'un hastalığına burada şifa bulması üzerine buraya hamam ve cami yaptırılmıştır. Hamam plan itibarıyla bazı değişikliklere uğramış olsa da günümüzde işlevine uygun şekilde hamam olarak kullanılmaya devam etmektedir.

Malzeme ve Tekniği: Mermer taş kabartma olarak yedi satır halinde yazılmıştır.

Kitâbenin İncelenme Tarihi: 12.08.2023

Yazı Türü: Celî Selçuklu Sülüsü

Kitâbe Dili: Arapça

Kitâbe Metni:

في أيام دولة السلطان
الاعظم ظل لله في
العالم علاء الدنيا والدين
ابو الفتح كيقباد بن كيخسرو رفع الله
الو يته تشرف بعمارة الحياة الملك

³⁰ Ali Alparslan, *Osmanlı Hat Sanat Tarihi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), 107.

³¹ Ayrıca bk. Uğur İğdemir, “Merhum Halil Edhem Eldem'in Türk Tarih Kurumu'na Armağan Ettiği Türk - İslâm Devri Kitâbe Estampajları”, *Belleten* 4/16 (1941), 557.

الخاتون الاجل الكبيرة كولمش؟ بنت
رمضان الحاجب في سنة احدى وثلثين وستمائة

Kitâbe Metninin Transkripsiyonu:

“fî eyyâmi devleti’s-sultân

el-a’zam zıllillâhi fî

el-‘âlem ‘Alâid-dünyâ ve ‘d-dîn

Ebü’l-feth Keykubâd bin Keyhusrev rafe ‘allâhu

elviyetehû teşerrafe bi-‘imâreti’l-hayâti’l-mülk

el-hâtun el-ecelli’l-kebîreti Gülmüş(Gülümser?) binti

Ramazan el-hâcib fî seneti ihdâ ve selâsîn ve sitte mi’e”

Yazının Hat Sanatı Bakımından Değerlendirilmesi: Kitâbe, satırlara ayrılmamıştır. İlk üç satır daha okunaklı ve düzenlidir. Alt dört satırda, harflerin birbiri içine geçmesiyle bir sıkışıklık hasıl olmuştur. Harekenin hiç kullanılmadığı fark edilir. Eliflerin zülfeleri vardır ve zülfeler toktur. “Fe” harfinin üste doğru sivrileştiği anlaşılır. Zira “vav” ile “dal” harflerinin kuyruğu da böyledir. Genel olarak harf anatomisinde Karacaören Ribatı kitâbesine göre daha sivri hatların kullanıldığı görülür. İstif açısından da daha karmaşık bir görüntü vardır. Alt satırlardaki karmaşıklık, okumayı zorlaştırmaktadır.

2.3. Balıklı Mescidi (h. 634/1236)

Fotoğraf No: 3

Yapının Bulunduğu Yer: Kütahya’nın merkezinde; Balıklı Mahallesi, Balıklı Caddesi üzerindedir. Balıklı Hamamı’nın doğusundadır.

Yapının Tarihçesi: Kare planlı ve son cemaat yeri bulunan cami, Hezar Dinarî tarafından imar edilmiştir. Germiyanoglu Süleyman Şah zamanında, Özbek Subaşı tarafından onarılmış ve bugünkü minare 17. yüzyılda yapılmıştır. İlk önce mescid olan yapı, Salih Mehmed adında bir zatın minare eklemesi ve minberde vaaz etmesi üzerine camiye dönüşmüştür. Son cemaat yeri de Selçuklu ve Germiyan Dönemi’ne değil, Osmanlı Dönemi’ne ait olmalıdır.³²

Malzeme ve Tekniği: Giriş kapısı üzerindeki üç kitâbeden en sağdaki- dir. Mermer üzerine kabartma şeklinde ve beş satır olarak görülür. 60 x 60 ölçüsündedir.³³

Kitâbenin İncelenme Tarihi: 12.08.2023

³² Ara Altun, “Kütahya’nın Türk Devri Mimarisi: Bir Deneme”, *Kütahya (Atatürk’ün Doğumunun 100. Yılına Armağan)* (İstanbul: Formül Matbaası, 1981-82), 216-220.

³³ Kalyon, *Kütahya’da Selçuklu-Germiyan ve Osmanlı Eserleri*, 9.

Yazı Türü: Celî Selçuklu Sülüsü

Kitâbe Dili: Arapça

Kitâbe Metni:

في أيام دولة السلطان الأعظم ظل الله
في العالم غياث الدنيا والدين أبو الفتح كيخسرو بن
كيقباد ايدالله سلطنته امر بعمارة المسجد
الامير الاسفهلار الاجل الكبير عمادالدين
هزار دينارى بتاريخ شوال سنة اربع وثلثين وستمائة

Kitâbe Metninin Transkripsiyonu:

*“fi eyyâmi devleti es-sultân el-a‘zam zıllullâhi
Fîl-‘âlem Gıyâsü’d-dünyâ ve’d-dîn Ebü’l-feth Keyhusrev bin
Keykubâd eyyeda’llâhü saltanatehû emera bi-imâreti’l-mescid
el-emîra’l-İsfehselar el-ecelle’l-kebîr İmâdeddîn
Hezâr Dînârî bi-târîhi şevvâl seneti erba‘a ve selâsîn ve sitte mi’e”*

Yazının Hat Sanatı Bakımından Değerlendirilmesi: Kitâbe, dört cetvelle beş satıra ayrılmıştır. Hareke kullanılmamıştır. Elif harflerinin zülfeleleri yoktur. Aşağıya doğru bir incelme de söz konusu değildir. Harf yukarıda başladığı şekilde, aşağıya düze ve küt bir biçimde iner. Bazı yerlerde, eliflerin alt kısmı sol yana doğru, yuvarlak bir şekilde uzatılmıştır. “Vav” ve “fe” harflerinin başları oldukça sivridir. Keza bazı yerlerde “dal” harfi de böyledir. Bu harfler, Yoncalı Hamamı kitâbesindeki harflere benzer. Keşide, sadece son satırın son kelimesindeki “sin” harfinde kullanılmıştır. Satırların silmelerle ayrılmış olması, kitâbede daha düzenli bir görüntü oluşturmuş ve harflerin satıra dizilişlerinde intizam, kitâbeyi daha okunaklı hale getirmiştir.

2.4. Hıdırlık Mescidi (h. 641/1243)

Fotoğraf No: 4

Yapının Bulunduğu Yer: Kütahya’nın merkezinde halk tarafından Hıdırlık Tepesi diye bilinen yerde, bir kaya parçası üzerindedir.

Yapının Tarihçesi: Hezar Dinarî’nin Kütahya’da imar ettiği eserlerden biridir. Kare planlı ve kubbeye örtülü mescide “L” şeklinde bir merdivenle çıkılır. Girişi eyvan şeklindedir. Mescidin II. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi’nde imar edilmiş mescitler arasında, kitâbesi ile bilinen ender örneklerden biri olduğu ve planı itibarıyla de eşsiz olduğu tespit edilmiştir.³⁴

³⁴ Semra Palaz Yıldırım, “Kütahya Hıdırlık Mescidi”, *Turkish Studies* 12/13 (2017), 450.

Malzeme ve Tekniği: Mermer üzerine kabartma biçimli kitâbe, giriş kapısı üzerindedir. Dört satır olarak hazırlanmış ve 52 x 46 cm. ölçülerindedir.³⁵

Kitâbenin İncelenme Tarihi: 12.08.2023

Yazı Türü: Celî Selçuklu Sülüsü

Kitâbe Dili: Arapça

Kitâbe Metni:

في أيام دولة السلطان الاعظم ظل الله في العالم
غياث الدنيا والدين أبو الفتح كيخسرو بن كيقباد اعز الله انصره
امر بعمارة المسجد المبارك البعد الضعيف المحتاج الى رحمة الله تعالى
عمادالدين هزار دیناری بتاريخ سنة احدى وأربعين وستمائة

Kitâbe Metninin Transkripsiyonu:

“fî eyyâmi devleti es-sultân el-a‘zam zıllillâhi fî el-‘âlem

Gıyâsü’ d-dünyâ ve’ d-dîn Ebü’ l-feth Keyhusrev bin Keykubâd e’ azze’ l-lâhü ensârahû

emera bi- ‘imâreti’ l-mescidi’ l-mübârek el-abdü’ z-za’ if el-muhtâc ilâ rahmeti’ llâhi te’ âlâ

‘Îmâdü’ d-dîn Hezâr Dînârî bi-târîhi sene ihdâ ve erba ‘în ve sitte mi’ e”

Yazının Hat Sanatı Bakımından Değerlendirilmesi: Kitâbe, üç cet-velle dört muntazam satıra ayrılmıştır. Çok az sayıda hareke kullanımı dik-kat çeker. Harflerin anatomisi, Balık Mescidi’ndeki harflerle hemen hemen aynı gibidir. Yalnız bu kitâbede, “kef” harfinin sereni daha düzdür. Balıklı Mescidi’nden farklı olarak buradaki kitâbenin istifinde, özellikle de birinci, ikinci ve üçüncü satırda, dikey harflerin birbirine paralelliği fark edilir. Ayrıca pek çok harfte keşide çekilmiştir. Kitâbeye geniş bir perspektiften bakıldığında, son satır diğer satırlara göre daha karmaşık görünür. Bazı kelime veya harfler üst üste gelmiştir.

2.5. Altıntaş Köyü’ndeki Köprü (h. 665/1267)

Fotoğraf No: 5

Yapının Bulunduğu Yer: Kütahya Altıntaş İlçesi’nin Altıntaş Köyü’ndedir. Köprü’nün kitâbesi, yine Selçuklular Dönemi’nden kaldığı düşünül-en Alâeddin Camii’nin giriş kapısı üzerinde yer almaktadır.

Yapının Tarihesi: Kitâbeden anlaşıldığı kadarıyla köprü, III. Gıya-seddin Keyhüsrev zamanında inşa edilmiştir. Kaynaklarda bu köprü’nün hangi köprü olduğu konusunda bir belirsizlik mevcuttur. Köyde pek çok köprü olduğunu fakat kitâbenin hangisine ait olduğunun bilinmemektedir.

³⁵ Kalyon, *Kütahya’da Selçuklu-Germiyan ve Osmanlı Eserleri*, 42.

Malzeme ve Tekniği: Mermer üzerine kabartma olarak dört satır halinde ve oldukça girift bir şekilde yazılmıştır. Kitâbe ortadan ikiye ayrılmış vaziyettedir.

Kitâbenin İncelenme Tarihi: 12.08.2023

Yazı Türü: Celî Selçuklu Sülüsü

Kitâbe Dili: Arapça

Kitâbe Metni:

بنا هذا الجسر المبارك في ايام السلطان الاعظم
غياث الدنيا والدين كيخسرو بن قلج ارسلان
ايد الله سلطانه الامير الكبير نجم الدين (...) سفهسالار خاص
روزبه سوباشي (...)
في سنة (خمسة) وستين وستمائة

Kitâbe Metninin Transkripsiyonu:

“benâ heze 'l-cisra 'l-mübârek fî eyyâmi 's-sultâni 'l-a 'zam

Gıyâsi 'd-dünyâ ve 'd-dîn Keyhusrev bin Kılıcarslan

Eyyeda 'llâhu sultânehû el-emîrû 'l-kebîr Necmeddîn (...) sifehsalâr hâsse

Ruzbe subaşı (...) fî seneti (hamse) ve sittîn ve sitte mi 'e”

Yazının Hat Sanatı Bakımından Değerlendirilmesi: Kitâbe, satırlara ayrılmamıştır. Epey girift bir istifle yazılmıştır. Hareke ve keşide kullanımı görülmez. Elifler yukarıdan aşağıya doğru inceler ve eliflerin alt kısmı sola doğru kıvrılır. Bazı eliflerde zülfe kullanılmış ve zülfeler gâyet toktur. “Vav”, “fe”, “dal”, “he” gibi harflerin anatomik açıdan daha estetik bir hale gelmesi dikkat çekicidir. “Sin” dışlerinde kalem hareketleri oldukça belirgindir. Kütahya'daki Selçuklu Dönemi kitâbeleri arasında en geç tarihli olan bu kitâbe, istif bakımından karmaşık hale gelmişken harfler anatomik açıdan tek tek ele alındığında, harflerin daha güzel bir forma kavuştuğu görülür.

Sonuç

Türk-İslâm mimarisinde kitâbeler, bilgi veren bir levha olma özelliğinin yanında hüsn-i hat sanatının özelliklerini yansıtan birer sanat eseri niteliğindedir. Anadolu Selçuklu Dönemi'nin kitâbelerinde de Selçuklu sülüsünün gelişimini izlemek mümkündür. Bu gelişmenin Kütahya'da nasıl karşılık bulduğu, bu makalenin esas konusunu teşkil etmektedir.

Anadolu Selçuklu devrine ait Kütahya'da tespit edilen altı kitâbe mevcuttur. Kitâbeler; ribat, hamam, köprü ve iki mescide aittir. Bunlardan Karacaören Ribatı'nın kitâbesinin çalındığı bilinmekle birlikte kitâbenin bir fotoğrafı bulunur. Zemme Köyü'ndeki köprü kitâbesinin ise kaynaklarda

bahsi geçmekte fakat kitâbenin nerede olduğuna dair malumat bulunmamaktadır. Kitâbelerin hepsi inşa kitâbesidir. Altıntaş Köyü'ndeki köprü kitâbesi hariç, diğerleri yapının üzerindedir. Kitâbelerden anlaşılan şudur ki Selçuklular Kütahya'nın merkezi, Yoncalı ve Altıntaş İlçesi civarında imar faaliyetlerinde bulunmuştur. Aslanapa İlçesi Nuhören Köyü de Altıntaş İlçesi'ne oldukça yakın bir mesafededir. Yani Nuhören Köyü'ndeki kümbet de yine aynı civarda inşa edilmiştir.

Kitâbelerin hepsi giriş kapısı üzerindedir ve form olarak dikdörtgen veya kare olarak tasarlanmıştır. Ayrıca mermer veya taş üzerine kabartma tekniği ile işlenmiştir. Selçuklu kitâbelerinin giriş kapısı üzerinde yer alması hem Selçuklular'a has taç kapı vurgusuyla hem de giriş kapısının üzerinin en kolay görülebilen yer olmasıyla alakalıdır. Konya ve Sivas'ta görülen çini kitâbelere, Kütahya'da karşılaşmamıştır.

Kütahya merkezindeki kitâbelerin istif açısından daha düzenli olduğu, silmelerle satırlara ayrıldığı görülür. Teknik, istif ve harf anatomileri bakımından Balıklı ve Hıdırlık Mescidi kitâbeleri birbirlerine çok benzer. Aynı bani tarafından yaptırılmış olması, kitâbelerin de aynı hattat ve hakâk elinden çıktığını düşündürür. İlçe ve köylerdeki kitâbeler ise oldukça girift bir tarzdadır. Karacaören Ribatı ile Yoncalı Hamamı'na ait kitâbeler daha erken tarihlidir. Kütahya merkezindeki iki mescid ise daha sonradan yapılmıştır. Dolayısıyla kitâbelerdeki istiflerin zamanla geliştiği söylenebilecekken en geç tarihli Altıntaş Köprüsü kitâbesinin yine girift bir biçimde yazılmış olması, kitâbe istiflerinin zamana değil mekâna bağlı olarak değiştiğini gösterir. Ancak harf anatomileri için durum daha farklıdır. En erken tarihli Karaören Ribatı ile en geç tarihli Altıntaş Köprüsü kitâbelerinin harf anatomileri aynı olmamakla beraber diğer üç kitâbedeki harflere nispeten daha yuvarlak formlara sahiptir. Selçuklu Dönemi'ne ait bilinen bir hattat yoktur. Kütahya'daki kitâbelerde de herhangi bir hattat imzasına rastlanmaz. Kütahya kitâbelerinde harf boşlukları herhangi bir süsleme unsuruyla doldurulmaya çalışılmamıştır.

Kitâbe metinlerinin hepsi Arapça'dır ki dönem özelliğiyle örtüşmektedir. Kütahya kitâbelerindeki metinlerde hükümdarın ismi, lakabları ve unvanları ile şecerele yazılıdır. Ayrıca yaptırılan kişiye dua ifadeleri yer alır. Bu yönüyle Kütahya kitâbeleri; Konya, Kayseri, Sivas ve Afyonkarahisar ile benzer bir mahiyete sahiptir. Diğer şehirlerde görülen yapının işleviyle uyumlu âyet veya hadis-i şerifin kitâbede kullanılması, Kütahya'daki kitâbelerde görülmemektedir. Anadolu Selçuklu kitâbelerinde klasikleşmiş bir ifade olarak kitâbeye yapım emriyle başlanmasını Kütahya'daki dört eserde yer alır. Karacaören Köyü Ribatı'nda "ammera", Balıklı ile Hıdırlık Mescidlerinde "emera", Altıntaş Köyü Köprüsü'nde ise "benâ" fiili tercih edilmiştir. Kitâbelerde tarihin metnin neresinde belirtildiğine baktığımız-

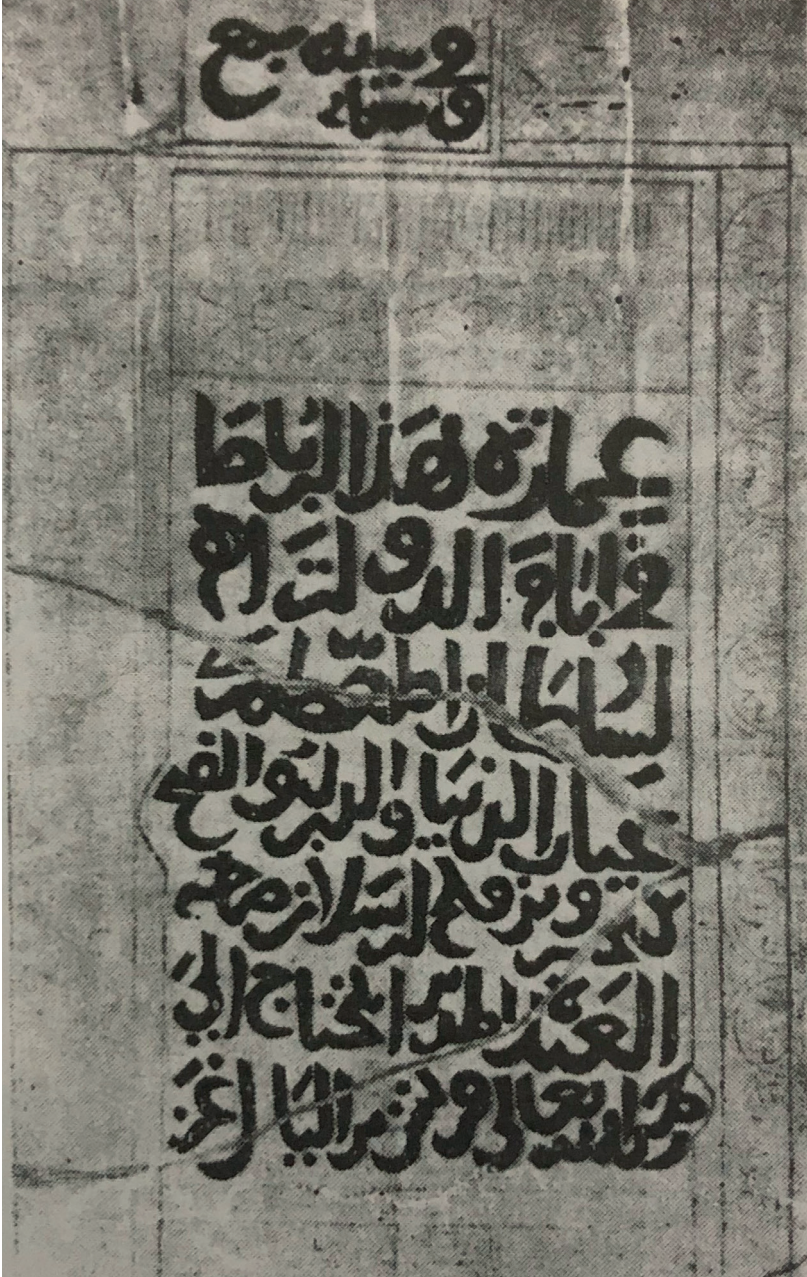
da; Karacaören Köyü Ribatı'nda kitâbenin ilk satırında, diğer dört yapıda ise son satırında yer alır. Kütahya kitâbe metinlerindeki hükümdar lakapları ve dua ifadelerinde diğer şehirlerdeki kullanımlarından farklı bir ifade bulunmamaktadır.

Netice itibarıyla Kütahya'da Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait yapı kitâbelerinde sanatsal açıdan kıymete değer bir değişim/gelişme veya bir farklılık olmaması bu topraklarda sanatsal faaliyetlerin gelişebileceği bir ortamın oluşmadığını gösterir. Buna rağmen kitâbelerin Selçuklu sülüsünün ve Selçuklu kitâbe formlarının özelliklerini taşıyor olması, mevcut olanın korunması adına önemli bir durumdur.

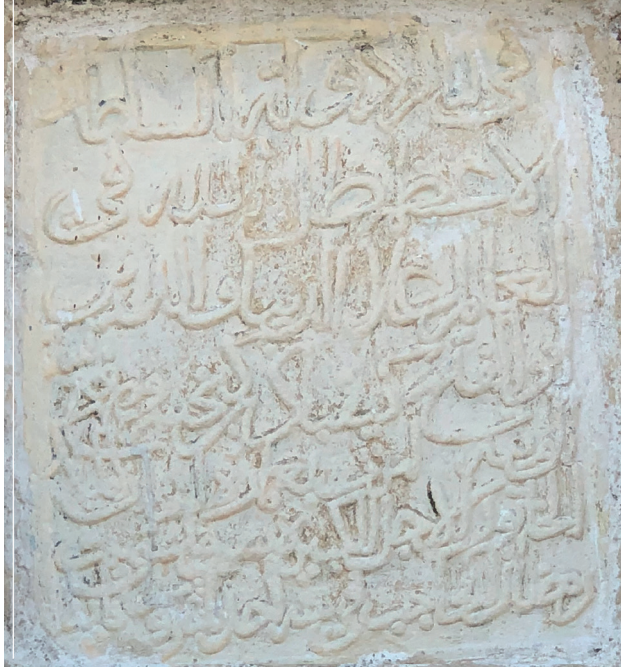
Kaynakça

- Alparslan, Ali. *Osmanlı Hat Sanat Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Alparslan, Ali. “Kitâbe”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 26/76- 81. Ankara: TDV Yayınları, 2002.
- Altuğ, Orhan. *Afyonkarahisar Yapı Kitabelerinde Hat Sanatı*. Çanakkale: Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2006.
- Altun, Ara. “Kütahya’nın Türk Devri Mimarisi: Bir Deneme”. *Kütahya (Atatürk’ün Doğumunun 100. Yılına Armağan)*.171-700. İstanbul: Formül Matbaası, 1981-82.
- Duran, Remzi. *Selçuklu Devri Konya Yapı Kitâbeleri (İnşa ve Ta’mir)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2001.
- Erikoğlu, Betül. *Konya’da Selçuklu Dönemi Yapı Kitâbeleri (İnşa-Tamir) Hat San’atı Bakımından Değerlendirilmesi*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2009.
- Güler, Kadir. “Evlîyâ Çelebi’nin Gözüyle Kütahya”. *Doğumunun 400. Yılında Uluslararası Evliya Çelebi Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. haz. Yusuf Akçay. 173-174. İstanbul: İstanbul Gelişim Üniversitesi, 2012.
- Güler, Semra. “Kütahya Sakahânesi’ndeki Meyve Tasvirleri”. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi* 2/2 (2019), 96-122.
- Gün, Recep. *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1999.
- Günüç, Fevzi. “Anadolu Selçuklu Mimârisinde Celi Sülüs Hattı”. *V. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri Kitabı*. 185-198. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları, 1996.
- İğdemir, Uğur. “Merhum Halil Edhem Eldem’in Türk Tarih Kurumu’na Armağan Ettiği Türk - İslâm Devri Kitâbe Estampajları”. *Belleten* 4/16 (1941), 545-563.
- Kalyon, Mustafa. *Kütahya’da Selçuklu-Germiyan ve Osmanlı Eserleri*. Kütahya: Kütahya Belediyesi Kültür Yayınları, 2000.
- Özkurt, Kemal - Tüfekçioğlu, Albdülhamit. “Türk-İslâm Sanatında Kitâbeler”. *Türkiye Araştırmaları Literatürü Dergisi* 7/14 (2009), 275-295.
- Parlak, Sevgi - Tanrıkorur, Ş. Bahrihüda. “Kütahya Mevlevihânesi”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 27/1-3. Ankara: TDV Yayınları, 2003.
- Uysal, Ali Osman. “Afyon, Kütahya ve Denizli Çevresinde Araştırmalar”. *Türk Etnografya Dergisi* 20 (1997), 77-114.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Kitâbeler*. İstanbul: Devlet Matbaası, 1929.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Kütahya Şehri*. İstanbul: Devlet Matbaası, 1932.
- Varlık, Mustafa Çetin. “Kütahya”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 26/580- 584. Ankara: TDV Yayınları, 2002.
- Yeşil, Mustafa. *Kütahya İlinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Matbaai Ebüzziya, 1937.
- Yıldırım, Semra Palaz. “Kütahya Hıdırlık Mescidi”. *Turkish Studies* 12/13 (2017), 437- 456.

Fotoğraflar



1- Karacaören Köyü Ribatı Kitâbesi (1210)



2) Yoncalı Hamamı Kitâbesi (1233)



3) Balıklı Mescidi Kitâbesi (1236)



4) Hıdırlık Mescidi Kitâbesi (1243)



5) Altıntaş Köyü Köprüsü Kitâbesi (1266)

Beylikler Döneminde Anadolu'da İnşa Edilen Ahî Yapıları Hakkında Bir Değerlendirme*

Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 13 Ekim 2023 Kabul Tarihi: 15 Aralık 2023

✉ **Ayşe Ersay Yüksel**

Doç. Dr. / Associate Professor
Ankara Üniversitesi / Ankara University
İlahiyat Fakültesi / Divinity Faculty
<https://ror.org/01wntqw50>
<https://orcid.org/0000-0002-0314-6182>
aeyuksel@ankara.edu.tr

Öz

Anadolu Selçuklu Devleti'nin yıkılmasının ardından yaklaşık İstanbul'un fethine kadar olan dönem Anadolu Türk mimarisinde Beylikler dönemi olarak tanımlanır. Bu dönem Anadolu sanatı ve mimarlığının en ilgi çekici dönemlerinden biridir. Anadolu'da eş zamanlı olarak Selçuklu, Bizans, Memluk ve Timur etkili gelenekler ve batıda tamamen yepyeni denemelerin olduğu bir anlayışla inşa edilen yapıların mirası Beylikler döneminden günümüze ulaşmıştır. Aslında Anadolu'daki siyasi dağınıklık ve çeşitliliği gösteren bu dönemden kalan eserler sanat ve mimarlık mirasının dinamizmini açıkça belgeler. Beylikler döneminde bir güç olarak ortaya çıkıp dönemin sosyal, kültürel ve sanat yaşamına katkı sağlayan grupların başında Ahîler gelmektedir. Ahîlerin öncelikli örgütlenme birimi olan Ahî zaviyeleri sadece Ahîlere ait merkez olarak kalmamış aynı zamanda etrafında yeni kentsel oluşumların örgütlendiği fiziki yapılar haline gelmiştir. Bu makalede Anadolu'da Ahîlerin banılığında inşa edilen cami, mescit, zaviye, türbe, medrese ve hamam yapıları üzerinden Anadolu Beyliklerinin mimari ve sanat geleneğinde yeri olan bu Ahî yapılarının inşai, mimari ve süsleme özelliklerine dair değerlendirmeler mevcuttur.

Anahtar Kelimeler: Türk İslâm Sanatları Tarihi, Mimari, Anadolu Beylikleri, Anadolu Beylikleri Sanatı, Ahîlik, Ahî Yapıları, Zaviye.

* Bu makale CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

An Evaluation of Akhi Buildings Built in Anatolia During the Principalities Period

Research Article

Received: 13 October 2023 Accepted: 15 December 2023

Abstract

The period after the collapse of the Anatolian Seljuk State until the conquest of Istanbul is defined as the Principality period in Anatolian Turkish architecture. This period is one of the most interesting periods of Anatolian art and architecture. The heritage of the structures, which were built simultaneously in Anatolia with Seljuk, Byzantine, Mamluk and Timur influential traditions and with an understanding that included completely new experiments in the West, has survived from the Principalities period to the present day. In fact, the works from this period, which show the political disorganization and diversity in Anatolia, clearly document the dynamism of the artistic and architectural heritage. Akhis are one of the leading groups that emerged as a power during the principalities period and contributed to the social, cultural and artistic life of the period. Akhi zawiyas, the primary organizational unit of the Akhis, have not only remained the centers of the Akhis, but also become physical structures around which new urban formations are organized. In this article, there are evaluations on the construction, architectural and decorative features of these Akhi structures, which have a place in the architectural and artistic tradition of Anatolian Principalities, through the mosques, masjids, zawiyas, tombs, madrasahs and baths built under the patronage of the Akhis in Anatolia.

Keywords: History of Turkish Islamic Arts, Architecture, Anatolian Principalities, Art of Anatolian Principalities, Akhism, Akhi Structures, Zawiya.

Summary

The period from the collapse of the Anatolian Seljuks at the beginning of the 14th century until the conquest of Istanbul is defined as the Principality period in Anatolian Turkish architecture. For two centuries after the Seljuks in Anatolia, these principalities dominated the region and left their mark with the social and cultural works they had built. Some of the principalities established in Anatolia upon the collapse of the Anatolian Seljuk State were principalities established by the Turkmens, who were settled in the lands given to them as a result of their success in the wars with the Byzantine Empire and began to act independently over time. They are principalities established by statesmen on lands. When we look at 14th century Anatolia, it is possible to mention the following as important principalities;

The Turkmen dynasties Karakoyunlu State (1351-1469), and Aqqoyunlu Principalities (1340-1514), and the Dulkadiroğulları Principality (1337-1522), Ramazanoğulları Principality (1352-1608), Hamitoğulları (1297-1391?), Karamanids (1256-1474), Candaroğulları Principality (1335-1384?), Eretnaoğulları Principality (1335-1381), Germiyans (1276-1390), Saruhanoğulları Principality (1300-1390?), Aydınoğulları Principality (1308-1426), Menteşeoğulları Principality (1282-1391), Karesi Principality around (1296-1345), and the Osmanoğulları Principality (1299-1923).

The Anatolian Seljuk State started to produce works in the field of art and architecture in the second half of the 12th century, and by the 13th century, it had created a magnificent style in a relatively short time. Many monuments with different functions were built, especially mosques, madrasahs, hospitals, imarets, dervish lodges, tombs, inns, baths, caravanserais, castles, fountains and bridges.

This period is one of the most interesting periods of Anatolian art and architecture. The heritage of the structures, which were built simultaneously in Anatolia with Seljuk, Byzantine, Mamluk and Timur influential traditions and with an understanding that included completely new experiments in the west, has survived from the Principalities period to the present day.

Akhism, which started to appear in Anatolia in the 13th century and was one of the leading religious-social organizations that played an important role in the social and political life of the Principalities period, is a rapidly spreading social group in the region. Members of this organization had a great influence in cities, villages and border regions, and carried out important activities in urban life, not only economically but also politically and socio-culturally, at a time

when state authority in Anatolia was weakened, especially in the 13th century. The establishment of the Akhism institution in the cities as a prominent actor during the Anatolian Seljuk Period, deeply affected the Turkish city and its socio-cultural structure in the background, in connection with the political events of the period in the uncertainty of the new period that emerged after the Seljuks. In this direction, the Akhis carried out development activities in the cities, and their main determining role in the society was shaped by zawiya-centered structures.

Akhi structures, which started to rise in Anatolia since the 13th century, are religious and social structures established by groups organized around the principles of futuwwa under the leadership of their leaders called Akhi, in order to make their existence visible. Among these religious and social structures, zawiya contributed greatly to the dissemination of the Akhi teachings and the construction of the Akhi identity. Akhi zawiya, which were established during the period not only to educate their followers and to spread the Akhi teachings, not only created an institutional identity, but also created a zawiya-centered architectural tradition and brought about a significant change in the physical texture of the cities.

Akhi structures are examined in two ways: Akhi structures that have fully or partially survived to the present day, and Akhi structures whose existence is known from historical sources but have not survived to the present day. It is necessary to say that the Akhi works that have survived to the present day are the ones that have survived to the present day, especially based on other historical sources such as cadastral registers, foundation registers, foundation registers, mühimme registers, sharia registers, judgment registers and various documents, as well as tombstones. The Principalities period in Anatolia was in the 13th and 14th centuries ranging across Ankara, Antalya, Amasya, Aydın, Bayburt, Bolu, Çanakkale, Çankırı, Denizli, Elazığ, Eskişehir, Isparta, İstanbul, Kayseri, Kırşehir, Konya, Kütahya, Sakarya, Sivas and Tokat. Many structures consisting of mosques and masjids, fountains, baths, madrasahs, tombs and zawiya, built under the patronage of the Akhis, were identified in the cities. While most of these structures are zawiya, other structures consist of mosques, masjids, fountains, baths, madrasahs, tombs and structures. Here, it is aimed to make an evaluation based on only selected works from different cities that show the diversity of Akhi structures. Because, based on the publications and research, it is known that there are many Akhi works other than the examples given here.

In summary, although Akhi structures have reached today by losing their originality to a large extent, they are original structures built in almost every geography of Anatolia, attracting attention with the fact that they reflect the architectural tradition of the 13th and 14th centuries, when they were first built.

Giriş

Moğollar 1277 yılında Anadolu'nun yönetimini ele alınca Anadolu Selçuklu Devleti'nin siyasi ve askerî otoritesi neredeyse tamamen yok olmuştur. Bu sürecin nihai aşaması Anadolu Selçuklu Devleti'nin son hükümdarı II. Gıyaseddin Mesud'un 1308 yılında vefatının ardından Anadolu'da Selçuklu Devleti'nin resmen ortadan kalkması ile tamamlanmıştır. Moğolların Selçuklunun son döneminde Anadolu yerleşmesi ve burada hâkimiyetlerinin güçlenmesi onları Anadolu'da coğrafi ve kültürel anlamda kalıcı unsurlardan biri yapmıştır. Ayrıca Moğolların Anadolu'ya aileleri ile yerleşmeleri İç Anadolu ve çevresinde güçlü ve hâkim konumda Moğol topluluklarının oluşmasına neden olmuştur. Bu yüzyılda Moğolların Anadolu'daki gücüne karşı duran tek grup Türkmenler olmuş, Türkmen toplulukları Moğolların baskıları sonucu Anadolu'da daha sarp ve uç bölgelere yerleşmişlerdir.¹ Türkmenler Anadolu'nun kuzeybatı ve batısını ellerine geçirecek fethettikleri bölgelerin her birinde bir Türkmen Beyliği kurmuşlardır. Türkmenlerin kurdukları bu yeni beyliklerin topraklarına Moğolların istilası altında kalmış Anadolu Selçuklu yerleşimlerini terk eden çiftçi, tüccar, esnaf, zanaatkâr ve bilginler gelmiş, daha sonra bir iskân politikası çerçevesinde buralarda yaşamaya başlamıştır.

Anadolu Selçuklu Devleti'nin ortadan kalkmasından sonra onların topraklarında hâkim olan beylikler bani beylerin ya da boyların adlarıyla kurulmuşlardır. Bunların bir kısmı Bizans İmparatorluğu ile yapılan savaşlardaki başarıları nedeniyle elde ettikleri topraklardaki beylikler bir kısmı da Selçuklu ve Moğol devlet adamlarının devlet teşkilatında kazandıkları başarılar dolayısıyla kurulmuş beylikleridir.² 14. yüzyıl Anadolu'suna baktığımızda önemli beylikler olarak şunları zikretmek mümkündür; Doğu Anadolu'da Diyarbakır ve çevresi ile Azerbaycan, İran ve Irak'ta hüküm süren Türkmen hanedanları Karakoyunlu (1351-1469) ve Akkoyunlu Beylikleri (1340-1514); Güneydoğu Anadolu'nun bir kısmında Elbistan-Maraş çevresinde Dulkadiroğulları Beyliği (1337-1522); Adana ve Çukurova çevresinde Ramazanoğulları Beyliği (1352-1608); Güneybatı Anadolu'da Isparta, Burdur, Eğirdir, Antalya çevresinde Hamitoğulları (1297-1391?); Niğde, Karaman, Konya, İç İl, Taşili, Alanya, Konya ve çevresinde Karamanoğulları Beyliği (1256-1474); Kastamonu ve Sinop bölgesinde Canda-

¹ Hasan Basri Karadeniz, *Osmanlılar ile Anadolu Beylikleri Arasında Psikolojik Mücadele* (İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2011), 2-3.

² Mehmet Ersan - Mustafa Alican, *Türklerin Kayıp Yüzyılı Beylikler Devri* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2019), 17.

roğulları Beyliği (1335-1384?); Sivas ve Kayseri çevresinde Eretnaogulları Beyliği (1335-1381); Kütahya ve çevresinde, Germiyanogulları Beyliği (1276-1390); Manisa ve çevresinde Saruhanogulları Beyliği (1300-1390?); Tire, Ayasuluk, Birgi, Aydın ve İzmir çevresinde Aydınoğulları Beyliği (1308-1426); Muğla, Peçin, Milas, Balat ve çevresinde Menteşeoğulları Beyliği (1282-1391); Balıkesir, Bergama ve Çanakkale havalisinde Karesî Beyliği (1296-1345) ile Söğüt, İznik ve Bursa havalisinde, Osmanogulları Beyliği (1299-1923).³

Anadolu Selçuklu Beyliklerinin siyasi ve sosyal tarihi kuşkusuz dönemin sanat ve mimarlık ortamı yakından etkilemiştir. Bu dönemde Anadolu'nun siyasi anlamda beyliklere ayrılmış coğrafyasında farklı sosyal grupların mevcudiyeti ile bu grupların inşa ve imar faaliyetlerine olan etkileri bilinmektedir. Bu grupların başında gelen Ahîlerin baniliğinde yaptırılan eserler arasındaki bağlantılar, plan, form ve süsleme özelliklerindeki benzerlikler, farklılıklar, yapı türlerinde en çok görülen örnekler ve üslupları konusunda yeterince çalışma yapılmamıştır. Çoğunlukla Anadolu'daki Ahî yapıları münferit çalışmalarla değerlendirilmiştir. Bu makalenin amacı Anadolu Beylikler döneminde inşa edilen Ahî yapılarından seçilen bir grup eser üzerinden tür, mimari form, malzeme, teknik ve süsleme özellikleri açısından inceleyerek bu eserlerin genel ve ortak özelliklerini ortaya koymaktır. Bununla birlikte bu dönemde inşa edilen mimari eserlerin tam olarak değerlendirilebilmesi için dönemin siyasi ve toplumsal tarihi, edebiyatı, felsefesi, müziği, arkeolojisi ve antropolojisinin de ayrıntılı bilinmesi gerektiğinden henüz bu dönem mimarlık ve sanat ortamına dair yapılan yorumlar sınırlı kalmaktadır.⁴

1. Anadolu'da Beylikler Dönemi Sanatı ve Mimarisi

Anadolu'da 12. yüzyılın ikinci yarısından sonra ilk eserlerini inşa etmeye başlayan Selçuklu Devleti 13. yüzyıla gelindiğinde ise kısa denilebilecek bir zaman zarfında sanat ve mimarlık alanında özgün bir üslup ortaya koymayı başarmıştır. En başta gelenleri camiler olmak üzere medrese, şifahane, imaret, zaviye, tekke, türbe, han, hamam, kervansaray, kale, köprü ve çeşme gibi dinî, sivil ve askerî mimari türünde farklı işlevde pek çok anıt inşa edilmiştir.

Anadolu'da Selçuklu sonrası Beylikler dönemi mimarisi ve sanatı, Anadolu Selçukluları ile Osmanlı dönemleri arasındaki sürede ortaya çıkan, kısa ama son derece çeşitlilik arz eden bir hususiyete sahiptir.

³ Gönül Cantay, "Anadolu Türk Beylikleri Sanatı", *Türkler Ansiklopedisi* (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 8/15-29.

⁴ Nermin Şaman Doğan, "Sanat Tarihi Araştırmalarında Anadolu Beylikleri Dönemi", *I. Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırma Enstitüsü Yayınları, 2006), 79.

Bu dönemdeki üslup özelliklerinin zenginliği doğal olarak dönemin anlaşılmasını bir anlamda zorlaştırmaktadır. Aslında bu zorluk nedeniyle kimi zaman bu periyodu bazı araştırmacılar sanatsal ve mimari gelenek bakımından kişiliksiz veya üslupsuz olarak dahi nitelendirmişlerdir.⁵ Oysaki tarihin bu çağı Anadolu'daki iki büyük devlet arasındaki geçişi ve bağlantıyı sağlaması açısından ayrı kültürel ve sanatsal açıdan ayrı bir değer taşır. Bununla birlikte hâlen Beylikler dönemi Türk-İslâm sanatı araştırmaları açısından yeterince değerlendirilmiş değildir. Özellikle siyasi, askerî, ekonomik ve sosyal açıdan son derece çalkantılı olan bir atmosferde her bir beyliğin egemen olduğu coğrafya ile organik bağı sonucu ortaya çıkan mimari eserler/yapılar üzerinden gelişmeler daha ayrıntılı yorumlanmaya muhtaçtır. Bu karmaşık sosyal ortama göre son derece zengin ve yoğun bir yapılaşmanın görüldüğü Beylikler dönemi farklı bölgede farklı ayrı bir üslupla ortaya çıkmıştır. Öz olarak bu döneme dair yapılan son araştırmalar, Beylikler döneminin mimari ve el sanatları bakımından dinamik bir karaktere sahip olduğunu açıkça göstermiştir.

Anadolu Selçuklu Devleti'nin ortadan kalkmasından sonra Anadolu'nun farklı coğrafyalarında ortaya çıkan Beyliklerin sanatlarının başlangıç ve bitiş tarihlerini tam olarak belirlemek mümkün değildir. Selçuklunun Anadolu'da kısmen yakaladığı ve tesis ettiği klasikleşen mimari geleneği Moğol istilası nedeniyle büyük ve ciddi bir kesintiye uğramıştır. Fakat yine de Selçukludan alınan bu mimari üslup ve süsleme özellikleri kimi Beylikler tarafından belli merkezlerde devam ettirilmiştir. Anadolu'daki bu siyasi değişim ve karmaşada Selçuklu döneminde önemli kültür merkezi olan Erzurum, Sivas ve Kayseri gibi şehirler önemini kaybederken yerine Aydın, Manisa, Bilecik, İznik ve Adana gibi batı Anadolu'daki şehirlerin öne çıktığı görülür.⁶

Bu dönemde Konya ve çevresine hâkim olan Karamanoğulları Beyliği'nde görüldüğü üzere Anadolu'nun iç kesimlerinde halen Selçukluların mimari etkinliği devam ederken Güneydoğu Anadolu bölgesinde ve civarında Suriye ve Mezopotamya etkilerinin hakimiyeti dikkati çeker. Doğu Anadolu'da ise Azerbaycan ve civarı ile siyasi olarak bağlı olan beylikler o bölgenin mimari geleneğine göre bir üslubu benimsemiştir. Özellikle Batı Anadolu'da kurulmuş, Saruhoğulları, Aydınogulları, Menteşeoğulları ve Osmanogulları'nda olduğu gibi yeni arayışlar, denemeler ve uygulamalar ortaya çıkmıştır. 13. yüzyılın sonlarına doğru Selçuklulardan koparak bağımsızlığını kazanmış, Bizans'la mücadele ile elde ettikleri topraklarda kurulan Batı Anadolu beylikleri

⁵ Selçuk Mülayim, "Anadolu Beylikleri - Sanat", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1991), 3/141-143.

⁶ Mülayim, "Anadolu Beylikleri - Sanat", 141.

Hamidoğulları, Menteşeoğulları, Saruhanoğulları ve Germiyanogulları ile Kuzeybatı Anadolu’da İsfendiyaroğulları hakim oldukları topraklarda yeni bir mimari üslup ve geleneğin doğmasına aracılık etmiştir.⁷ Beylikler döneminde ortaya çıkan yenilikler Anadolu Selçuklularının temelini attığı mimari ve kültürel mirasın Osmanlıya aktarılmasını da sağlamıştır. Beylikler dönemindeki yeni deneme ve uygulamalar klasik Osmanlı mimarisinin esaslarını hazırlayan gelişmeler olarak Anadolu’daki Türk-İslâm mimari geleneğine büyük katkı sunmuştur. Beylikler arasında Batı Anadolu’da Bizans’a komşu bir uç beyliği olarak vücut bulan Osmanlı, siyasi ve askerî bakımdan şartları zorlayıcı olsa bile en büyük atılım ve gelişmeyi sağlayan beylik olarak kısa sürede yükselmiş ve imparatorluğa evrilen tarihsel sürecin ana aktörü olmuştur.

Beylikler devri araştırmalarında bu döneme dair çeşitli belirlemeler ve tanımlamaların vurgulandığı dikkati çekmektedir. Araştırmacılar, dönemi çoğunlukla Selçukludan Osmanlı’ya geçiş evresi, Osmanlı döneminin hazırlayıcısı, Selçuklu mimarisinin devamı ile üslup çeşitliliği sunan bir süreç şeklinde değerlendirmiş ve yorumlamıştır.⁸

Beylikler dönemi mimarisinin başlıca özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz. Beylikler döneminin mimarisinde camilerde toplu geniş mekâna ulaşmak için ayak ve sütunlarla fazlaca parçalanmamış bir plan elde etme çabası mevcuttur. Merkezî plana hazırlık yapan bu örnekler toplu geniş mekânın gelişim aşamalarından bir önceki safhasını temsil etmektedir. Bu dönemde cami mimarisine bir yenilik olarak revaklı avlu eklenmiştir. Yine son cemaat mahalli camilerde ortaya çıkan yeni bir unsurdur. Yapıların iç ve dış süslemelerinde bütünsel oran ve denge içinde hareket edilerek, bir anlamda yapılarda süslemenin belirli bir nispette yer almasına dikkat edilmeye başlanmıştır. Binaların açık ve kapalı kısımları arasında da bu orana önem verilerek doluluk ve boşluk muvazenesine, yapıların daha aydınlık olması için cephelerinde daha fazla ve düzenli pencere açılmasına dikkat edilmiştir. Taç kapılarda hem boyutlarda hem süslemelerde sadeleşmeye gidilmiştir.⁹

Her ne kadar Beylikler devri mimari ve sanat bakımından iki önemli

⁷ Howard Crane, “Anadolu Beylik Döneminde Mimari ve Himaye”, *Türkler Ansiklopedisi* (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 8/36.

⁸ Nermin Şaman Doğan, *I. Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, 81; bk. Selçuk Mülayim, “Anadolu Türk Sanatında XIV. Yüzyıl”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 10 (Aralık 1991), 2-14; Selçuk Mülayim, “Plastik Sanatlarda Anlatım Biçimleri ve Üslup”, *Arkeoloji - Sanat Tarihi Dergisi* 2/97- 114; Bk. Gönül Öney, *Beylikler Devri Sanatı XIV- XV. Yüzyıl (1300- 1453)*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1989).

⁹ Bk. Suut Kemal Yetkin, “Beylikler Devri Mimarisinin Klasik Osmanlı Sanatını Hazırlayışı”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi* 4/3-4 (1955), 39-43.

tarihsel dönem arasındaki bağlantıyı sağlayan bir geçiş aşaması olarak görülsün bile özgün ve ilk kez bu dönemde denenen plan şemaları ile özel bir konumdadır. Coğrafyada hâkim olan siyasi rekabet, sanat ve kültür çevrelerinde devam etmiş neticede belki de bu dönem Anadolu'nun Türk İslâm toprağı olma serüvenindeki en renkli ve en fazla çeşitliliğin hâkim olduğu dönem olarak öne çıkmıştır. Bunda Anadolu Selçuklu döneminde belirleyici olan bâni ve hâmilerin aynı şekilde beylikler döneminde etkili olmasının büyük katkısı vardır. Aynı zamanda beyliğin hâkim olduğu coğrafyadaki barış ve sükûn ortamı, siyasi istikrar, yerel gelenekler ve ustalar ile ekonomik güç eserlerin kalitesini belirleyen diğer öğeler olarak sıralanabilir. Ayrıca zengin bezemeli yapılar incelendiğinde kültürlerarası etkileşimler ile idari gücü kanıtlayıcı kaygısının da eserlerin inşa ilkelerinde son derece belirleyici olduğu söylenebilir.

Beyliklerin yöneticileri, askerî ve idari üst düzey sınıf yine mimari ve sanat eserlerinin en büyük destekçisi olmuşlardır. Selçuklulardan beri kurumsallaşan bu himaye geleneği Beylikler döneminde büyük oranda beyler etrafında gelişmiş, ilim, ticaret ve zanaatla uğraşanlar maddi kaynaklarının kısıtlı olması sebebiyle öne çıkamamıştır.¹⁰ Bu rekabet ortamında hâkim olan beyler tıpkı Selçuklu döneminde olduğu gibi ilim ve sanat adamlarını da himaye etmiş, onlara eser siparişi etmiş, bilhassa Türkçe eserler yazdırmışlardır. Bu anlayışın bir yansıması olarak ilmi ve sosyal müesseselerle memleketlerini imar etmiş; cami, medrese, türbe ve kümbet gibi çeşitli mimari eser yaptırılmıştır. Bununla beraber bu yapılar arasında kervansaray gibi büyük organizasyon ve maliyet gerektiren yapılar ise yeniden inşa edilmemiş, ayrıca Anadolu Selçuklulardan kalan halihazırda mevcut ticari yapılar ihtiyaçları karşılamaya yetmiştir.¹¹

Anadolu'nun bu dönemdeki bütünlüğü bozulmuş siyasi haritası mimari gelenek ve düzende bölgesel farklılıklara yansımıştır. Merkezîyetçi bir yönetimin eksikliği bu tabloda çok açık fark edilir konumdadır.¹² Beylikler dönemindeki mimarlık faaliyetleri Selçuklu dönemi ile kıyaslandığında, limitli bir maddi kaynağın ve mahalli üsluplara geleneklere öncelik vermenin neticesi olarak son derece küçük ölçeklidir. Örneğin camiler bu anlayışın gereği olarak küçük formda fakat kısmen sade ve simetrik düzende inşa edilmiştir.¹³

Anadolu Selçuklu döneminde ülkeye gelen çok sayıda yabancı sanatçı ve ustanın eserlerdeki konumları o dönemin kaynak ve yazıtlarından

¹⁰ Crane, "Anadolu Beylik Döneminde Mimari ve Himaye", 8/36.

¹¹ Cantay, "Anadolu Türk Beylikleri Sanatı", 8/29.

¹² Crane, "Anadolu Beylik Döneminde", 8/30.

¹³ Uğur Tanyeli, "Beylikler Dönemi Mimarlığı ve Sanatı", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: Yapı - Endüstri Merkezi Yayınları, 1997), 1/233.

takip edilebilir. Beylikler döneminin hâkim olduğu 14. yüzyılda bilhassa İç Anadolu’da Türkleşme büyük oranda tamamlanmış, ciddi bir yerli olgunluğa erişmiş sanat ve zanaat sınıfı doğmuştur. Dolayısıyla Beylikler dönemi mimari ve sanat ortamında Anadolu’daki yerli sınıf bir anlamda yeterli olmuştur. Bunda Anadolu Selçuklu sultanları ve üst sınıflarının aksine, Beylikler Dönemi emirleri ve idarecilerinin amaçladıkları mimari organizasyon ve eserlerin daha küçük ölçekli, mütevazı boyutlu olmasının etkisi bulunmaktadır. Beylikler için sanatsal faaliyetlerin amacı kimi zaman bazı ihtiyaçların çözümüne odaklandıkları pratik ve hızlı uygulamalardan ibaret olmuştur. Dolayısıyla mimari tercihlerde yerel gelenekler öncelenmiş, mimari dışında yer alan sahalardaki sanat çalışmaları da zorunlu ihtiyaçlar dışında çok fazla eser verememiştir.¹⁴

Her bir beylik kendi hâkim olduğu bölgede mimarideki süsleme ve az sayıda el sanatı alanında önemli örnekler vermiştir. Özellikle mimariye bağlı taş, tuğla, çini, alçı ve ahşap sanatında nitelikli eserler ortaya koyulmuştur. Bu süsleme malzemesinin en yaygın kullanılanı da taş olmuştur. Bunda kuşkusuz bölgedeki taş malzemenin bolluğu ve kolay ulaşılabilirliği kadar, bu topraklardaki köklü taş işleme geleneğinin etkisi vardır. Bilhassa da Anadolu Selçukluların taş süsleme mirasının ve taş ustalarının faaliyetlerinin sürmesi eserlerde süsleme yoğunluğunun taş malzemede olmasına katkı sağlamıştır. İç Anadolu’da yoğun bir şekilde kullanılan taşın yanında Batı Anadolu’da mermer, ocaklardan hemen alınıp işlenmiştir. Taş süslemede oyma, alçak ya da yüksek kabartma, eğri kesim ve kafes oyma, renkli taş, çini, sırlı tuğla, kakma ve mozaik teknikleri yeni uygulamalar olarak görülmektedir. Özellikle yapıların cepheleri, taç kapıları, pencereleri ve çörtlenlerinde taş, mermer süsleme ağırlık kazanmaktadır.¹⁵ Beylikler döneminin öne çıkan başka bir yönü de süslemede yoğun olmamakla birlikte hem kompozisyon hem de düzenlemede figürlü süslemenin bilhassa Orta Anadolu’daki yapılarda Selçuklu etkisini gösterecek şekilde devam etmesidir. Bilhassa taç kapı, kapı, eyvan ve çörtlenlerde, şerit, pano ve kemer köşelikleri ile kemerlerde doğadaki hayvanlar ve fantastik hayvan figürleri sadece baş ya da tüm vücutları ile tasvir edilerek kullanılmıştır.¹⁶ Bu yönüyle de Beylikler dönemi bir anlamda Anadolu’da figürlü süslemenin mimari eserlerde kullanıldığı son dönemdir. Mimari süsleme programlarında saçaklar, konsollar,

¹⁴ Örneğin Beylikler Dönemi resim sanatındaki üretimin azalması çini mozaik gibi pahalı tekniklerin kullanımının azalıp yok olması da aynı nedenlere bağlanmaktadır. Tanyeli, “Beylikler Dönemi Mimarlığı ve Sanatı”, 1/233, 234.

¹⁵ Muhammet Görür, “Beylikler Dönemi Mimarisinde Taş Süsleme Programı”, *Türkler Ansiklopedisi* (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 8/46-47.

¹⁶ Muhammet Görür, “Beylikler Dönemi Mimarisinde Figürlü Süsleme”, *Türkler Ansiklopedisi* (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 8/56.

korkuluk ve şebekeler, kapı ve pencere niş tavalarındaki süslemeler yeni uygulama alanları olmuştur. Bitkisel süslemelerde şakayık, hatayi vb. yeni motifler kullanılmıştır.¹⁷

2. Ahîlik Teşkilatı Üzerine

Anadolu'da ilk kez 13. yüzyılda ortaya çıkan ve Beylikler dönemi sosyal ve siyasi hayatında önemli rol oynayan dinî-içtimaî teşkilâtların başında gelen Ahîlik, bölgede hızla yayılan bir sosyal gruptur. Bu teşkilâtın üyeleri, şehirler, köyler, kasabalar ile sınır bölgelerinde önemli bir etki göstermişler, özellikle Anadolu Selçukluların gücünün zayıfladığı zamanlarda şehirlerin iktisadî, siyasî ve sosyo-kültürel açıdan ayakta durması ve güçlenmesi için özel bir çaba sarf etmişlerdir. Esasen Ahîler, hiçbir zaman salt bağımsız bir siyasi otorite olarak ortaya çıkmamış, fakat merkezi otoritenin zayıfladığı, düzensizlik durumlarında potansiyel güçlerini kullanarak siyasi ve askerî açıdan yönetimi ellerinde tutmuşlardır.

Ahîliğin tam olarak ne zaman, nerede kurulduğu ve nasıl bir gelişme izlediği hususunda bir uzlaşsı söz konusu değildir. M. Fuad Köprülü ve Abdülbaki Gölpınarlı, Franz Taeschner gibi araştırmacılar Ahîliği fütüvvet teşkilâtının Anadolu'da aldığı değişik bir biçim olarak yorumlarken Neşet Çağatay gibi tarihçiler, Ahîliğin fütüvvetle herhangi bir ilişkisinin bulunmadığını, Ahîliğin ilk kez Anadolu'da Türkler tarafından ortaya koyulan özgün bir kurum olduğunu savunmuşlardır.¹⁸ Bununla birlikte Ahîliğin neden fütüvvet teşkilâtından hemen sonra çıktığı, İran'da Anadolu Ahîliğinden çok daha önce yaşayan Ahî Ferec Zencânî gibi ahîlerin mevcudiyetinin nasıl yorumlanacağı tartışma konusudur.¹⁹ Buna ilave olarak Claude Cahen de aynı görüşü destekleyecek biçimde aslen ilk ahîlerin 11. yüzyılda İran'da yaşadıklarını, Türk Ahîliğinin esas atası sayılması gereken Ahî Türk'ün de İran'ın Urmiye şehrinde yaşadığını kaydeder.

Abbâsî halifesi Nâsır-Lidinilah (1180-1225) kendi zamanına kadar dağınık birlikler halinde faaliyetlerini sürdüren, özellikle askerî güçlerin yetersiz bulunduğu yerlerde bir cins milis gücü şeklinde yerel otoriteyi elinde tutan, sayısal çoklukları ve geniş kitleler üzerindeki etkinlikleri dolayısıyla da ciddi bir zümre oluşturan bu kişileri kendi başkanlığında toplamasıyla bu örgütlenme İslâm tarihinde ilk kez bir anlamda kamu görevinde kullanılmaya başlanmıştı. Bu hareket geniş zümrelerce

¹⁷ Muhammet Görür, "Beylikler Dönemi Mimarisi", *Türk İslâm Sanatları Tarihi El Kitabı* (Ankara: Grafiker Yayınları, 2021), 300.

¹⁸ Neşet Çağatay, "Fütüvvet-Ahî Müessesesinin Menşei Meselesi", *AÜİFD* 1 (1952), 59-84; Neşet Çağatay, "Fütüvvetçilikle Ahîliğin Ayrıntıları", *TTK Belleten* CLIX (1976), 423-488.

¹⁹ Abdülkadir Gölpınarlı, "İslâm ve Türk İllerinde Fütüvvet Teşkilatı ve Kaynakları", *İ.Ü. İktisat Fakültesi Mecmuası*, 11/1-4, (1949-1950), 76.

benimsenmiş tasavvuf akımının ve tarikat kuruluşlarının ilke ve kurallarını içeriyor, sūfilîğin ve fütüvvetin ayrılmaz bir bütünlüğü olduğunu savunuyordu. Kendisi bizzat Şîî-İmâmîye mezhebinden olan halife Nâsır, fütüvvet alanında gerçekleştirmek istediği İslâm dünyasındaki dini siyasi birlik hareketinde zamanındaki mezhep ayrılıklarını gidermek ve özellikle Şîî ve Sünnî ilkeleri bir arada yaşatabilmek amacıyla devrinin büyük din bilginlerinden Şehabettin Sühreverdi'ye bir fütüvvetname de hazırlatmıştır. Fütüvvetin resmen Anadolu'ya girmesi Nâsır'ın bu çabaları sayesinde Anadolu Selçuklu Sultanları I. İzzeddin Keykavus (1210-1219) ve Alaeddin Keykubad (1219-1236) dönemlerine denk gelir ki bu sultanların Halife Nâsır'dan fütüvvet icazeti alarak resmen örgütlenmeye girdikleri İbn Bîbî'de aktarılır.²⁰

Ahîliğin Anadolu'da kurumsallaşma süreci, Şeyh Evhadüddîn-i Kirmânî önderliğinde Kayseri'de başlamıştır. Alâaddin Keykubâd tarafından desteklenen Şeyh Evhadüddîn-i Kirmânî ve halifeleri özellikle Kayseri, Sivas ve Tokat şehirlerinde faaliyet gösterip bu şehirlerde pek çok zaviye inşa etmiştir. Kirmânî'den sonra Ahîler ilk olarak Kayseri'ye yerleşen daha sonra Konya, Denizli ve Kırşehir'de ikamet eden Ahî Evran'ın kişiliği etrafında örgütlenmiştir. Bu durum Köseadağ Savaşı'na (1243) kadar sürmüştür, savaş sonrasında ise bu kurumun kentler üzerindeki belirleyici olan rolü azalamaya başlamış ancak yaklaşık altmış yıl sonra yeniden etkili bir mahallî otorite olarak ortaya çıkmıştır. Ahîler, Beylikler döneminde de Anadolu siyasetinde aktif rol almışlardır.²¹

3. Anadolu'da Ahîliğin Tarihi ve Coğrafi Kurumsallaşma Süreci

Ahîliğin Anadolu ve çevresine yaygınlığını gösteren kaynaklar arasında yer bilimi araştırmaları, kitâbeler, mezar taşları, vakfiyeler, resmî kayıtlar ve tarihî belgeler gösterilebilir. Bu kaynaklar ahîlik teşkilâtının Anadolu'nun her tarafı yanında Azerbaycan'a ve Kırım'ın sahil şehirlerine kadar yayılıp örgütlendiğini kanıtlar. Anadolu'da en uçtaki küçük köylere kadar ulaşan ahîlik sadece halkı değil birçok önemli devlet adamını, askerî sınıftan önemli komutanları, adli ve ilmî sınıfın kadılarını, müderrislerini ve hatta farklı tasavvufî görüşlerdeki şeyhleri kapsayan her tabakadan insanın iltifat ve ilgisini kazanmıştır. Bu durum 14. yüzyıl boyunca sürmüştür; bir dönem sonra ise organize esnaf birlikleri haline dönüşerek salt ekonomik faaliyetleri ile anılan bir sosyal grup olarak anılmaya başlamıştır. Nitekim Âşıkpaşazâde, Osmanlı Devleti'nin kuruluşu sırasında aktif olan dört grup arasında ahîleri de belirtmektedir.²²

²⁰ Doğan, *Osmanlı Mimarisinde Tarikat Yapıları*, 34-36.

²¹ Ziya Kazıcı, "Ahîlik", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1988), 1/ 540-542.

²² Kazıcı, "Ahîlik", 540-542.

14. yüzyılın ilk yarısında Anadolu'ya gelen İbn Battûta, Ahî kimliğini fütüvvet ilkeleri çevresinde örgütlenmiş genç ve bekâr erkeklerden oluşan toplulukların önderi olarak tanımlasa da bu teşkilatın liderleri emir ve hükümdarların hürmetini kazanan, önemli bir itibar ve maddi gücü olan üst tabakadan, seçkin kişilerdir. Hatta devletin idaresi zayıfladığında Ahîler olarak bilinen fütüvvet liderleri şehirlerin idaresini ele almış ve bu dönemdeki otorite boşluğundaki sorunların kolay ve güvenli bir şekilde atlatılmasına olanak sağlamışlardır.²³ *İbn Battûta Seyahatnâmesi*, Anadolu'daki Ahî zaviyelerinin bölgenin Türk ve İslâm toprağı olma sürecindeki faaliyetlerini²⁴ dünya kamuoyuna tanıtan ilk eser olması açısından önemlidir. Anadolu'nun Antalya, Eğridir, Gölhisar, Denizli, Tavas, Muğla, Milas, Konya, Karaman, Aksaray, Niğde, Sivas, Amasya, Gümüşhane, Erzincan, Erzurum, Birgi, Tire, Ayasuluk, İzmir, Manisa, Bergama, Balıkesir, Bursa, İznik, Sakarya, Geyve, Yenice, Gönyük, Bolu, Gerede, Safranbolu, Kastamonu ve Sinop kentlerini ziyaret eden İbn Battûta, bu kentlerdeki Ahîler ve zaviyeleri hakkında önemli bilgiler vermiştir.²⁵ Anadolu'da kurulan ilk beyliklerden itibaren hem beylerin desteğiyle hem de zaviyeleri idare eden Ahîlerin özel çabalarıyla pek çok sayıda zaviye ve Ahî yapısı inşa edilmiştir.²⁶

Ahîlerin Anadolu'ya ilk olarak ne zaman geldikleri ve nereye yerleştikleri kesin olarak bilinmemekle birlikte Anadolu'nun ilk Ahîlerinden kabul edilen Baha Vele'd'in müridi olan Ahî Natur ile Hüsameddin Çelebi'nin dedesi Ahî Türk'ün 12. yüzyılda Konya'da yaşadığı öğrenilmektedir. Eflâkî'nin eserinde geçen bir menkıbede Ahî Türk'le aynı dönemde yaşayan Ahî Kayser, Ahî Çoban ve Ahî Muhammed Sebzvari'nin Ahî Türk'ün babasının bağlılarından gösterilmesi Hüsameddin Çelebi'nin ailesinin Konya şehrinin en eski Ahîlerinden olabileceğini akla getirmektedir. Anadolu'da Ahîlerin ilk olarak yerleştikleri yerlerden birisi de Ahlat'tır. İbn Esir, 13. yüzyıl başlarında Ahlat Ahîlerinin, hükümdarı tahttan indirecek kadar güçlü olduklarını bildirmektedir. Fütüvvet teşkilâtının Şeyhi Kirmanî'nin, Anadolu'dan ayrılmasından sonra Ahî Evran önderliğinde yapılan Ahîler; uç bölgeler, köyler ve şehirlerde hızla yayılarak, kadı, müderris, asker gibi devlet adamlarından tarikat şeyhlerine pek çok kişinin desteğini

²³ M. Fuad Köprülü, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluşu* (İstanbul: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1991), 89.

²⁴ Bk. Ömer Lütfi Barkan, "Osmanlı İmparatorluğunda Bir İskân ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler İstîlâ Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeleri", *Vakıflar Dergisi* 11 (1942), 279-304.

²⁵ İbn Battûta, *İbn Battûta Seyahatnamesinden Seçmeler*, nşr. İsmet Parmaksızoğlu (İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı, 1971), 15, 20, 24, 25, 27, 28, 42, 43, 48, 61, 62.

²⁶ Haşim Şahin, *Dervişler, Fakihler, Gaziler Erken Osmanlı Döneminde Dinî Zümreler (1300- 1400)* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020), 288.

almışlardır.²⁷ Ahî Evran, Anadolu Ahîliği'nin kurucusu ve ilk temsilcisi olmasa dahi Ahîliğin tasavvufî kökenli oluşum olduğunu gösteren önemli bir sûfidir.²⁸

Anadolu Selçuklu Devleti'nin yıkılmasından sonra oluşan yönetim boşluğunda, Ahîler bazı kentlerin yönetimini üstlenmiştir. Bilhassa Ankara'da 1343 ile 1362 yılları arasında ortaya çıkan yönetim boşluğunda merkezi otoriteye bağlı kalarak kenti yönetmiştir.²⁹ Beylikler döneminde Ahî birlikleri neredeyse tüm şehirlerde ve kasabalarda yerel otorite unsuru şeklinde yönetimi bir anlamda ellerinde tutmuşlardır.³⁰ Anadolu beyliklerinden Karamanoğulları, Germiyanogulları, Eşrefogulları, Hamitoğulları, Candarogulları, Menteşeoğulları, Aydınoğulları, Karesioğulları ve Saruhanogulları döneminde Ahîlerin askerî örgütlenmeye benzer ayrı silahlı teşkilâtlarının olduğu bilinmektedir. Buna dair, İbn Battûta Denizli'ye yaptığı ziyarette şehirde mevcut Ahî alaylarından bahsederek bunların bağımsız bir ordu olmadığını fakat yerel koruma kuvveti şeklinde işlevlerinin bulunduğunu aktarmaktadır.³¹

Aslında Beylikler ve Ahîlerin güçleri arasında her zaman doğru orantı olmuş, Beyliklerin kurulması Ahîlerin de zaman içinde güçlenmelerine katkı sağlamıştır. Çünkü merkezî otoritenin zayıflaması fütüvvetin hakimiyet gücünün artmasına imkân tanımış, bu boşluk ortamında fütüvvetin kendisini açıkça ifade edebileceği bir ortam hazırlanmıştır. Nitekim bazı durumlarda beyler, yöneticiler zaman zaman Ahîlerden yardım istemişlerdir. Özellikle de küçük şehirlerdeki Ahî reisleri idari otorite anlamında önemli isimlerin başında olmuştur.³² Bunun yanı sıra bu mahalli otoriteye mimari eserlerin inşasında banilik ve hamilik etme fonksiyonu da eklenmiştir.

4. Ahîlik Teşkilatının Mimari Eser İnşa Süreci

Ahîlik kurumunun Anadolu Selçuklu Dönemi'nde belirgin bir aktör olarak kentlere yerleşmesi, Selçuklu sonrasında oluşan yeni periyodun belirsizliğini yansıtan siyasi olaylarla bağlantılı olarak Türk kentini ve onun geri planındaki sosyo-kültürel yapıyı derinden etkilemiştir. Bu doğrultuda Ahîlerin kentlerde imar faaliyetlerinde buldukları, özellikle de toplumun

²⁷ Fatma Aydın, *13-14. Yüzyıllarda Ahîlerin Anadolu Kentlerindeki Kültürel ve Sanatsal Faaliyetleri* (Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2021), 15.

²⁸ Ahmet Yaşar Ocak, "Fütüvvet (Tarih)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1996), 13/261-26.

²⁹ Aydın, *13-14. Yüzyıllarda Ahîlerin Anadolu Kentlerindeki Kültürel ve Sanatsal Faaliyetleri*, 23.

³⁰ Sabahattin Güllülü, *Ahî Birlikleri* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1977), 87.

³¹ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Anadolu Beylikleri* (Ankara: TTK, 1961), 204.

³² Claude Cahen, *Osmanlılardan Önce Anadolu'da Türkler*, çev. Yıldız Moran (İstanbul: E Yayınları, 1979), 328.

üzerindeki asıl belirleyici rollerinin zaviye merkezli yapılarla sağladıkları söylenebilmektedir.

Anadolu'da 13. yüzyıldan itibaren inşası hızlanan ve sayıca artan Ahî eserleri, fütüvvet ilkelerini esas alarak teşkilatlanmış grupların anlayışlarını gösterecek biçimde kendi liderlerinin gözetiminde yaptırıldıkları dinî ve sosyal işlevli yapılardır. Bu yapıların başında gelen zaviyeler, Ahî öğretisinin Anadolu'ya yayılmasına katkı sağlarken, Ahî kimliğinin inşa edilmesine de aracılık etmişlerdir. Bu zaviyeler şehirlerin mimari dokusunda önemli bir kesişme noktası olmuş, özellikle kale ve çarşı gibi doğal şehir merkezlerinin dışındaki kırsal alanlarda da yapılan zaviyeler sayesinde iskân ve yerleşme politikalarında etki göstermiştir. Yani zaviyeler etrafındaki yerleşimler sayesinde şehrin diğer iskân odaklarından biri de bu zaviye yapıları ve çevresi olmuştur. Bu şekilde Anadolu şehirleri Türk-İslâm karakteri kazanma sürecinde daha hızlı ve köklü bir yapılaşmaya sahne olmuştur. Bu vakıa özellikle Ahîlerin yoğun bir şekilde yerleştikleri ve mahalleler kurdukları Ankara, Antalya, Denizli, Kayseri, Kırşehir, Konya, Sivas ve Tokat şehirlerinde açıkça görülebilmektedir.³³ Ahî zaviyelerinde, diğer sufi zaviyelerinde de verilen manevi eğitimin dışında okuma-yazma, yabancı dil, musiki ve askerî dersler verilmiştir. Ahî zaviyeleri sosyal yapılar olmaları yanında sema gibi dini ritüellerin düzenlendikleri, dervişlerinin tasavvufî yönünü vurgulayan mistik ve kutsal önemi haiz mekanlardır. Fütüvvetnameler Ahî zaviyelerin özel bir eğitim kurumu niteliğinde yapılar olduğunu açıkça belirten bilgiler vermektedir. Ahî zaviyelerinin çok yönlü işlevlerinin yanı sıra en önemli özellikleri, iktisadi alanda üretici tüketici ilişkilerini ayarlayan fütüvvet ilkelerince çeşitli sanat dallarındaki zümrenin organizasyonunu düzenleyen Ahîliğin yönetim merkezleri ve şubeleri olmalarıdır.³⁴ Öz olarak Anadolu'nun İslâmlaşmasında ve sosyal düzenin tabandan başlayarak tesis edilmesinde Ahîlerin bütün mimari yapılaşma süreçlerinin büyük katkısı olmuştur. Bir anlamda toplumun maddi manevi gelişimi için ihtiyaç duyduğu her türlü meselenin çözümüne dair çaba sarfeden Ahî anlayışının somut tanıkları bu mimari eserlerdir denilebilir.

Ahî zaviyelerinin temel işlevlerinden birisi şehre gelen yolcu ve seyyahların ağırlanmasıdır. Zaviyelerde konukların yiyecek, giyecek ve temizlik ihtiyaçları karşılanıp konuklar en iyi şekilde ağırlanmaktadır. Zaviyelerin gelen misafirleri ağırlamak üzere özel birer bölümü mevcuttur. Dolayısıyla zaviyelerin topluca sohbet edildiği, musiki icra edildiği özel oturma/toplantı bölümlerinin yanı sıra misafirhane işlevinin gerektirdiği

³³ Mehmet Akif Erdoğan, "Anadolu'da Ahîler ve Ahî Zaviyeleri", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* 4 (2000), 42.

³⁴ Ahmet Işık Doğan, *Osmanlı Mimarisinde Tarikat Yapıları Tekkeler Zaviyeler ve Fütüvvet Yapıları* (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2022), 168.

yatakhane, gusûlhane, ahır ve benzeri bölümleri ile ziyafetlerin düzenlenebilmesi için mutfak, kiler, kahve ocağı gibi kısımları mevcuttur. Tüm bu ikincil işlevler Ahî zaviyelerinin yapılar topluluğundan veya bütün bu mekanları içeren büyük bir yapı ünitesinden oluşması söz konusudur.³⁵

Anadolu'da 13. yüzyılda Selçuklular Dönemi'nde inşa edilmeye başlayan Ahî zaviye yapıları Ahî Evran'ın ölümünden sonra Ahîlerle Mevleviler arasındaki çatışmalar neticesinde Ahîlerin mallarının alınması ile Mevlevilerin eline geçmiştir. 14. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk dönemlerinde çok fazla artış gösteren Ahîler Fatih Sultan Mehmet ve Beyazıt dönemlerinde etkinliklerini devam ettirmiştir.³⁶ Ahîliğin Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş devrelerinde devletin yönetsel mekanizmasında oynadığı rolün giderek etkinliğini yitirmesi ve bu kurumun bir nevi İslâmî lonca kurumunun sınırlı çerçevesine sıkışıp kalması Ahîliğin başlangıçta devletin dinî ve politik idari politikasıyla aynı doğrultuda olmasına karşın daha sonra özellikle I. Selim'den itibaren devletin ve kurumlarının benimsediği düşünce sistemine ters düşmesinin de bir sonucudur.³⁷ Kanuni Sultan Süleyman döneminden sonra fütüvvet sınıfının devlet işleyişindeki ağırlığını, etkinliğini yitirmesi ile fütüvvet camilerinin yapımının sona ermesine karşılık faaliyet alanı diğer çevrelere kayan Ahîlik daha uzun yıllar bu zaviyeleri ayakta tutmaya devam etmiş ve örgütlenme merkezleri olarak kullanılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. yüzyılın başlarından fütüvvet zümresinin görevinin ve örgütsel kurumların yerini gedik sistemi almaya başlamıştır. İslâm'ın ahlakî ilke ve değerlerine göre örgütlenmiş olan fütüvvet, işlevini yavaş yavaş yitirmeye başlamıştır. Ahî zaviyeleri de bu sosyal evrim sürecinde var olma nedenlerini yitirerek doğal olarak tarihe karışmıştır.³⁸

Ahî zaviyeleri doğrudan doğruya devlet eliyle yapılmadıklarından ve o dönemdeki yerel ihtiyaçları karşılamak amacıyla eserler olduğundan anıtsal bir şekilde inşa edilmemişlerdir. Bu nedenle aslında çok sayıda yaptırılmalarına rağmen yerel ve kısıtlı malzemenin bina edildikleri için dayanıklılıklarıyla orantılı şekilde bunların pek çoğu günümüze kadar varlığını koruyamamıştır.

5. Anadolu'daki Ahî Yapılarından Örnekler

Ahî eserleri, günümüze tamamen ya da kısmen ulaşanlar ve tarihi kaynaklardan hareketle mevcudiyetleri bilinen fakat günümüze ulaşamayanlar olmak üzere iki şekilde incelenmektedir. Özellikle tahrir, evkaf, ahkam ve mühimme defterleri, vakfiyeler, şerhiye sicilleri vb. arşiv

³⁵ Doğan, *Osmanlı Mimarisinde Tarikat*, 167.

³⁶ Doğan, *Osmanlı Mimarisinde Tarikat*, 171.

³⁷ Doğan, *Osmanlı Mimarisinde Tarikat*, 36.

³⁸ Doğan, *Osmanlı Mimarisinde Tarikat*, 171.

belgeleri yanında mezar taşları gibi diğer tarihi kaynaklardan hareketle günümüze ulaşan Ahî eserlerinin mevcut olanlarından ancak bugüne kalabilenler olduğunu söylemek gerekmektedir. Anadolu'da Beylikler döneminde (13. ve 14. yüzyıllarda) Ankara, Antalya, Amasya, Aydın, Bayburt, Bolu, Çanakkale, Çankırı, Denizli, Elâzığ, Eskişehir, Isparta, İstanbul, Kayseri, Kırşehir, Konya, Kütahya, Sakarya, Sivas ve Tokat kentlerinde Ahîlerin hamiliğinde ve baniliğinde inşa edilen cami ve mescit, medrese, türbe, zaviye, hamam ve çeşme türlerinden oluşan çok sayıda yapı tespit edilmiştir. Bu yapılardan çok büyük bir kısmı zaviye iken diğer yapılar cami ve mescit, çeşme, hamam, medrese, türbe gibi türlerden oluşmaktadır.³⁹ Burada Ahî yapılarının çeşitliliğini veren farklı şehirlerden sadece seçilen eserler üzerinden bir değerlendirme yapılması hedeflenmiştir. Zira yapılan yayımlardan ve araştırmalardan hareketle burada verilen örneklerin dışında da çok sayıda Ahî eseri olduğunu vurgulamak gerekmektedir.

13 ve 14. yüzyıllar boyunca Anadolu'da inşa edilen Ahî yapılarından cami mescitlerin büyük çoğunluğu Ankara kentinde inşa edilmiştir. 13. yüzyılda Moğol istilası nedeniyle Anadolu'ya gelen çok sayıda sanatkâr ve zanaatkar Ankara'ya sığınarak Ahî teşkilatının etrafında toplanmıştır. Bu dönemde yönetimi elde tutan Ahîlerin şehrin sosyo-ekonomik hayatında önemli rol oynadıkları belirtilmektedir. Osmanlıların şehri Ahîlerden aldığı zikredilmektedir.⁴⁰ Ankara, 1354 yılında Osmanlılardan Süleyman Paşa tarafından beyliğe dâhil edilse de 1362'ye kadar şehirde Ahî yönetimi sürer. 13. yüzyıl boyunca Anadolu'da olduğu gibi Ankara'da siyasi, iktisadi ve sosyal yönden büyük bir etki gösteren Ahîlik teşkilatının öne çıkan Ahîleri, Ankara'nın o dönemdeki sanat yaşamına katkı sunan önemli mimari yapılarının banileridir. Ankara Ahîleri Osmanlı'nın şehri almasına kadar burada önemli bir mahallî otorite olarak şehrin imar ve inşasında, yerel mimari geleneğinin oluşmasında büyük etki göstermişlerdir. Bunların en eskilerinden olan Ahî Şerafeddin Camii, türbesinin duvarına gömülü bir antik döneme ait aslan heykeli olması sebebiyle halk arasında Arslanhane Camii şeklinde de bilinir. Cami, şehrin önemli Ahîlerinden Ahî Hüsameddin ve kardeşinin burada inşa ettirdikleri zaviyeden hemen sonra yaptırılmış olmalıdır. Ankara'daki en önemli Selçuklu yapılarından olan cami, moloz taşla inşa edilmiş olup bazı yerlerde devşirme malzemeler bulunmaktadır. Uzunlamasına dikdörtgen formlu caminin kuzeyde mermer taç kapısı, doğu ve batı cephelerinde ise sade iki kapısı bulunmaktadır.

³⁹ Aynur Durukan, "Beylikler Dönemi Kültür Ortamından Bir Kesit", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 9/10* Fall 2014, 391-502.

⁴⁰ M. Ali Hacıgökmen, "Ankara'da Ahî Hakimiyeti (1330? -1361)", *Türkler Ansiklopedisi* (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 6/830.

Taç kapının doğusuna bitişik konumda inşa edilen minarenin kaidesinde devşirme taşlar kullanılmıştır. Tuğladan sekizgen pabuçluğu bulunan silindirik formlu minare konik külahla örtülmüştür. Mihraba dikey uzanan beş sahndan oluşan harimin üzerini örten ahşap tavanı, devşirme sütun başlıkları olan dört sıra hâlinde dizilmiş yirmi dört adet ahşap direğe oturur. Devrin özelliklerini yansıtan çini mozaik ve alçı mihrap caminin en özenli bölümlerindendir (Ek 1-2). Caminin diğer bir sanat değeri yüksek elemanı o dönem Ankara’ındaki ahşap geleneğini yansıtan taklit künde-kârî tekniğinde yapılmış olan minberidir. Minber kitâbesinde caminin yapımını gösteren 1289-1290 yılı geçmektedir.⁴¹

Ankara’da diğer bir önemli Ahî yapısı olan Ahî Elvan Cami plan, mimari ve ahşap süslemeleri açısından Ahî Şerafeddin Camii’ne benzer. Minber kitâbesinden caminin banisinin Hacı Elvan b. Mehmed (Ahî Elvan) olduğu anlaşılır. Ahî Elvan 1386 yılında vefat ettiğinden eser 14. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilebilir. Uzunlamasına dikdörtgen planlı caminin minberindeki diğer bir kitâbeden 1413-1414 yılında I. Mehmed Çelebi tarafından yenilediği anlaşılır. Cami beden duvarlarında altta moloz taş, üstte ise kerpiç kullanılmıştır (Ek 3). Ustası Harputlu Mehmed b. Bayezid olan ahşap minberinin yan aynalıklarındaki motifler taklit künde-kârî tekniği, diğer kısımları oyma tekniği ile yapılmıştır. Caminin ahşap işçiliğinin zenginliğini gösteren ahşap kapı kanatları da Ankara Etnografya Müzesi’ne götürülmüştür.⁴²

Ankara’da 14. yüzyıla tarihlenen bir diğer önemli cami Ahî Yakup Camii olup kitâbesine göre 1392 yılında Ahî Yakup tarafından tamirden geçirilmiştir. Cami muhtemelen 13. yüzyıl sonu ile 14. yüzyıl başlarında yaptırılmıştır. Uzunlamasına dikdörtgen planlı camide malzeme üstte kerpiç, subasman bölümü ise moloz ve devşirme taşlardan oluşur. Harimde bulunan alçı mihrabın köşeliğinin tam ortasında açık mavi ve lacivert desenli ‘Milet’ (İznik) kâsesi olarak belirtilen 20 cm çapında bir kâse yer almaktadır. Yeşil Ahî Camii, Ahî Tura Mescidi ve Hacı (Ahî) Arap Camii Ankara’da 14-15. yüzyıldan kalma bilinen diğer Ahî camilerindendir.

Ankara’daki türbelerin en önemli örneklerinden biri Ahî Şerafeddin Türbesi (731/1330-1331) kare kaideli ve sekizgen planlıdır. Türbenin üstü dıştan sekiz, içten on altı dilimli kâgir sivri bir külahla örtülüdür. Kare mekândan külah örtüye geçişte tromplar, köşe üçgenleri ve nişler kullanılmıştır. Türbedeki yedi adet sandukadan biri alçı kabartmalarla süslü olan Ahî Hüsameddin’in mezarıdır. Sahibi bilinmeyen bir sandukada

⁴¹ Semavi Eyice, “Ahî Şerafeddin Camii”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1988), 1/531-532.

⁴² Semavi Eyice, “Ahî Elvan Camii”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1988), 1/529.

kelime-i tevhid işlenmiş alçı süsleme görülür. Bunlar haricindeki diğer iki sanduka altıgen mavi çinilerle kaplıyken, Devlet ve Ayşe Hatunların sandukaları mermerdendir. Ahî Şerafeddin'in sandukasının sadece etek kısmı günümüze ulaşmıştır. 1933'te Ankara Etnografya Müzesi'ne götürülmüş olan cevizden yapılmış, oyma süslemeli sanduka üzerinde Ahî Şerafeddin'in adı ve ayetler yazılıdır. Tabut biçiminde tasarlanmış bir lahit ile altı kare, üstü çokgen sivri külahlı küçük bir türbeye benzer başlık kısmından oluşan bu sandukanın ustasının adı Nakkaş Abdullah b. Mahmud olarak kitâbede geçmektedir (Ek 4).⁴³

Ankara'da diğer bir Ahî yapısı Kızılderviş Mahallesi'nde Hacı Abdullah bin Ahî Medresesi olup günümüze ulaşmayan medreselerden biridir.⁴⁴ 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında Ankara'da Yeşil Ahî Medresesi'nin fotoğraflarını Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu'nda görmek mümkündür.

Ankara şehir merkezinde Ahî reislerine ait türbe, mezar, hazire ve mezarlıkların neredeyse tamamı ortadan kalkmıştır. Bunların en önemli ve büyüklerinden biri de Ahî Yakub Camii'nin batısında bulunan Ahî Yakub ve ailesine ait mezarların bulunduğu Ahîler Mezarlığıdır.⁴⁵

Anadolu'da Ahî yapılarının görüldüğü bir diğer şehir Antalya'dır. Kaleiçi'ndeki Ahî Yusuf Camii (Kılıçcı Yusuf Zaviyesi) tek kubbeli kübik bir mescit olup ibadet mekânı üçgen pandantiflerle geçilen bir kubbeyle örtülüdür.⁴⁶ Şimdiki yapının güneydoğu köşesinde yer alan ve camiye müstakil bir kütle olarak dıştan eklemlenmiş çeşme üzerindeki bir burç kitâbesinin Ahî Yusuf Camii'ne ait olması muhtemeldir. Muhtemelen burç yıkıldıktan sonra yerinden alınan kitâbe çeşmenin ayna taşı olarak kullanılmış ve bu müdahale sırasında içine musluk yerleştirilirken kitâbe satırları da tahrip edilmiştir. Caminin güneyindeki hazirede yer alan dikdörtgen prizmal bir mermer blok üzerinde, 1249/1250 yılında inşa edildiği anlaşılan bir cami kitâbesi mevcuttur. Söz konusu kitâbenin, Ahî Yusuf Camii'ne aidiyeti kesinlikle kanıtlanamamış olmakla birlikte bugüne kadar camiye mal edilmiş ve buradaki tarih inşa yılı olarak kabul edilmiştir. Yazılı kaynaklar ve mimarisine yönelik incelemeler sonucunda, Selçuklu çağında bir burç olarak inşa edilmiş yapının Kılıçcı Yusuf ya da sonradan Ahî

⁴³ Semavi Eyice, "Ahî Şerafeddin Türbesi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1988), 1/532; Ahmet Akşit, "Arslanhane Camii'nin İnşa Tarihine Dair Notlar", *USAD* 9 (Güz 2018), 179.

⁴⁴ Abdülkerim Erdoğan - Gökçe Günel - Ali Kılıcı, *Osmanlılar Devrinde Ankara*, Ankara Tarihi ve Kültürü Dizisi (Ankara: Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2008), 2/84.

⁴⁵ Abdülkerim Erdoğan, *Ankara Ahîleri ve Eserleri* (Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2011), 91.

⁴⁶ Yılmaz, Leyla, *Antalya, Bir Orta Çağ Türk Şehrinin Mimarlık Mirası ve Şehir Dokusunun Gelişimi (16. Yüzyılın Sonuna Kadar)* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2002), 16-20.

Yusuf adlı bir zat tarafından tamir ettirilip yeni bir işlev kazandırılarak 15. yüzyılın ikinci yarısında şimdiki hâline kavuşmuş olması muhtemeldir.⁴⁷ Ahî Yusuf Camii'nin güneyinde yer alan Ahî Yusuf Türbesi, kare formlu, iki katlı ve alaturka kiremit örtülü kırma çatılı bir yapıdır. Bugün mescit fonksiyonu olan kareye yakın dikdörtgen planlı mekân da kubbeye kapatılmıştır. Cephesinde ve merdiven sahanlığının altında mumyalık, sivri beşik tonoz örtülmüştür. Türbenin kitâbesi bulunmamakla birlikte bitişiğindeki Ahî Yusuf Camii haziresindeki 1249/1250 tarihli bir kitâbeden hareketle türbenin de 13. yüzyılın ilk yarısında inşa edildiği düşünülmektedir (Ek 5).⁴⁸

Antalya'daki başka bir eser olan Ahî Kızı Mescidi, 14. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Kare planda inşa edilmiş mescidin üstü kubbe ile örtülmüştür. Kubbeye üçgenlerle geçiş sağlanmış, üçgenler kubbe eteğinin üstünde onikigene dönüştürülmüştür.⁴⁹ Ahî Kızı Türbesi dikdörtgen planda inşa edilmiş, üzeri düz örtü ile örtülmüştür. Doğu-batı doğrultuda inşa edilen türbe, doğu cephede bir dükkanla birleşmektedir. Türbenin ziyaret mekânındaki mermer bloklardan yapılmış sivri kemerli pencere açıklığının yüzü içe doğru zikzak şeklinde kırılmalar yapan profilli şeritlerle bezenmiştir. Kemer karnında sekizgen şeklindeki şeritlerin birbirine geçmesiyle elde edilmiş süsleme kompozisyonuna yer verilmiştir.

Ahî yapılarının mevcut olduğu bir diğer şehir olan Aydın'da Menteseoğulları zamanında faaliyete geçen Ahmet Gazi Külliyesi kısa bir süre içinde medrese ve mescit fonksiyonundan ziyade bir ahî zaviyesi durumuna gelmiştir. Burada Ahmet Gazi Camii'nin güneydoğusunda, Ahî İbrahim (Ahî Bayram) Türbesi bulunmaktadır. Yapının inşa kitâbesi yoktur fakat türbenin 14. yüzyılın ilk yarısının sonlarına tarihlendirilir. Cenazelik bölümündeki mezarların camiye yaptıran Çine hâkimi Menteseoğlu Hızır Bey ile kardeşi İbrahim Bey'e ait oldukları düşünülmektedir. İki katlı eyvan formlu kümbetler grubundadır. Alt kat cenazelik, üst kat ziyaret bölümüdür. Dikdörtgen planlı ve beşik tonoz örtülü cenazelik bölümünde iki adet mezar mevcuttur. Kare planlı üst kat, içeriden Türk üçgeni geçişli kubbeye, dışarıdan piramidal külâhla örtülüdür.⁵⁰ Bu eser ayrıca Selçuklular döneminde pek çok kez uygulanmış olan çift katlı eyvan tipi türbelerin kubbeli ve dıştan külâhla örtülü tek örneği olmasıyla dikkati çeker.⁵¹

Aydın Çine'de bundan başka yazılı kaynaklarda geçen Ahî yapıları olarak Eski Çine'de Ahî Bayram Zaviyesi, Çine-Ahur'da Ahî İsmail

⁴⁷ Yılmaz, *Antalya, Bir Ortaçağ Türk*, 16-20.

⁴⁸ Yılmaz, *Antalya, Bir Ortaçağ Türk*, 37-40.

⁴⁹ Yılmaz, *Antalya, Bir Ortaçağ Türk*, 40.

⁵⁰ Mükerrrem Kürüm - Mustafa Kenan Özkan "Aydın'daki Türk Dönemi Eserleri", *Aydın İl Tarihi* (Ankara: T.C. Aydın Valiliği İl Kültür Turizm Müdürlüğü Yayını, 2012), 282.

⁵¹ Aynur Durukan, "Beylikler Dönemi Kültür Ortamından Bir Kesit", 428.

Zaviyesi, Ahî Bahşayış Zaviyesi, Ahî Yunus Zaviyesi, Eski Çine'de Ahî Elvan Zaviyesi, Ahî Debbağ Zaviyesi, Çine Akçakoca'da Ahî İsmail Zaviyesi ve Ahî Ümmet Zaviyesi⁵² sıralanabilir.

Ahî yapıları ile dikkat çeken başka bir şehir Bayburt'tur. Bayburt şehir merkezinde bulunan türbelerden biri olan Ahî Emir Ahmed Zencani Türbesi kare kaide üzerine sekizgen gövdelidir. 13. yüzyılda Bayburt'ta ahîliğin etkinlik kazanmaya başladığı dönemde yaşamış olan Ahî Emir Ahmed Zencanî, (diğer adıyla Ahî Emir Ahmed Bayburdî) İlhanlı Hükümdarı Sultan Olcayto zamanında yaptırılan Yakutiye Medreselerinde çalışmış ünlü bir ilim adamıdır. Arif Çelebi, 715/1315 yılında Mevlâna Celâleddin Rumi'nin uzaktan müridi olan Ahî Ahmed-i Zencani'ye misafir olmuştur. Bu sırada Bayburt'a gelen Sultan Veled ve Erzurum emiri Hoca Yakut ile görüşmüş ve onun köyüne giderek Mevlevî ayini yapmışlardır. Türbe kare kaideli sekizgen gövdeli ve konik örtülü klasik bir Selçuklu türbesi formundadır. Türbenin cenazelik bölümünde bulunan yedi adet mezarın Ahî Emir Ahmed Zencanî'nin oğulları ile bir müridine ait olduğu kaydedilmektedir. Ahmed Zencanî Türbesi mihrabının, Erzurum Yakutiye Medresesi'nin süslemeleri ile büyük benzerlik göstermesi ile Ahî Ahmed Zencani'nin yaşadığı dönem göz önünde tutulunca türbenin 1325-1330 yıllarında inşa edildiği düşünülebilir (Ek 6).⁵³

Çanakkale'de en erken tarihli Türk-İslâm eserleri arasında Karesi Beyliği'nden kalan Ahî Yunus Zaviyesi gösterilebilir. Osmanlı egemenliğinden önce Ezine'nin Gazi Süleyman Paşa tarafından Ahî Yunus'a vakfedildiği, onun da Ahî Yunus Zaviyesi'ni 14. yüzyılın ilk yarısında inşa ettirdiği kayıtlarından anlaşılmaktadır.⁵⁴ Bundan hareketle Ahî Yunus'un hem zaviyenin banisi hem de zaviye çevresinde oluşan iskân nedeniyle Ezine'nin kurucusu olduğu söylenebilir. Yapı kitâbesine göre 1890-1891 tarihinde tamir edilmiştir. Yapının içerisindeki üç adet sanduka tarzı mezarda şahide ve herhangi bir tarih yer almamaktadır. Mahalli rivayete göre bu mezarlar Ahî Yunus ile onun kardeşlerine aittir. Buna karşılık içeride 1906-1907 tarihli mermer kitâbede burası Gazi Süleyman Paşa'nın ihya ettiği dergâh olarak tanımlanmış, Ezine fatihi Ahî Yunus'un mezarının bulunduğu kaydedilmiştir.⁵⁵ Çanakkale'de Gelibolu

⁵² Kemal Ramazan Haykıran, "Aydın'da Bir Ahîlik Merkezi Olarak Eski Çine ve Ahmed Gazi Külliyesi", *YeniFikir* 10/22 (Temmuz 2019), 45-54.

⁵³ Celil Arslan - Methiye Gül Çötelî, "Anadolu - Türk Şehri Tarihinde Bayburt Kenti ve Anıtsal (Kamusal) Yapı Mirası", *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi* 3/6 (Ocak 2015), 198-199.

⁵⁴ E. Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1989), 137-138.

⁵⁵ Ali Osman Uysal, "Çanakkale İli Lâpseki, Biga, Çan, Bayramiç, Ayvacık ve Ezine İlçeleri Türk Dönemi Yüzey Araştırması 2016", 35. *Araştırma Sonuçları Toplantısı*,

Mevlevihanesi de 17. yüzyılın başlarında Ahî Devle Zaviyesi'nin üzerine kurulmuş olmakla birlikte mevcut mimari karakterini 19. yüzyıl sonlarında kazanmış bir eserdir.

Denizli'de Ahî eserlerinden günümüze kalan mezar taşları mevcuttur. Türk devri kültür ve sanat ortamı içinde mezar taşlarının önemli bir yeri olan İbadî Mezarlığı, Anadolu Selçuklu hâkimiyetinin başlangıcından günümüze kadar devam eden kullanımı ve günümüze ulaşan sanatsal mirasıyla Batı Anadolu'da özgün bir yere sahiptir. Kitâbelerine göre Selçuklu ve Beylikler dönemlerinden kalan mezar taşlarında pek çok han, şah ve paşa ünvanlı isimler yanında Ahî Nevruz ve Ahî Mahmud, gibi adlar takip edilebilmekte, Ahîlerin buradaki mevcudiyetleri hakkında önemli ipuçları vermektedir.⁵⁶ Önce Beyliklerden Germiyanogulları'nın, daha sonra aslen bu aileden gelen İnançoğulları'nın (Lâdik Beyleri) hâkim olduğu Denizli'ye gelen meşhur seyyah İbn Battûta şehre girişte karşılaşımını, Ahî Sinan ve Ahî Tuman tekkelerinde ağırlanırken kendisine gösterilen misafirperverliği anlatır.

Ahî yapılarının görüldüğü diğer bir şehir olan Elazığ'daki Harput Ahî Musa Zaviyesi ve Türbesi, mescit-türbe bileşimi şeklinde inşa edilmiştir. Yapının darülhadis ve tekke olarak da kullanıldığı bilinmektedir. Yıkılmış bir durumda iken son yıllarda restore edilmiş yapı doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı bir mescit ve bu mekânın güney duvarının doğusuna bitişik daha küçük ölçekli bir dikdörtgen mekândan oluşmaktadır. Doğubatı doğrultusunda dikdörtgen bir formlu plana sahip mescidin üzeri beşik tonozla kapatılmıştır. Tonoz üç adet takviye kemeri ile üç bölüme ayrılmıştır. Türbe, mescit kısmının güney duvarına bitişik, doğu batı doğrultusunda, mescidin yaklaşık yarısı genişliğinde dikdörtgen planlıdır. Bu mekân doğu-batı doğrultusunda beşik tonoz örtülü olup mekânın ortasında sanduka bulunmaktadır.⁵⁷

Erzurum ve çevresinde Ahîlere ait pek çok mezar taşı, türbe ve zaviye bulunduğu kayıtlarda geçmektedir. Ahî Muhammed b. Abdurrahman, Ahî Yusuf, Ahî Pîr Mahmud zaviye, türbe ve mezarları İlhanlı dönemine tarihlenen önemli Ahî yapılarıdır.⁵⁸ Bunlar arasında günümüzde ulaşan Ahî Tuman Baba Türbesi, Ebû Said Bahadır Hân zamanında yaşamış Ahî şeyhlerinden Ahî Tuman için inşa edilmiş yapılardan biridir. İbn Battûta seyahatnamesinde Erzurum'da bizzat Ahî Tuman tarafından ağırlandığını

22-26 Mayıs 2017, Bursa (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 2018), 1/65.

⁵⁶ Bk. Pektaş Kadir, *Denizli'de Türk Varlığının Kadim Tarihi: İbadî Mezarlığı* (Denizli: Denizli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2019).

⁵⁷ Ertuğrul Danık, "Harput Ahî Musa Mescit ve Türbesi", *Türk Kültürü Araştırmaları (Dr. Orhan Köprülü'ye Armağan)* XXXIV/1-2 (1998), 37.

⁵⁸ Firdevs Özen, "İlhanlılar Devrinde Erzurum", *DTCF Dergisi* 56/2 (2016), 278.

kaydeder. Sekizgen planlı türbe bugün harap haldedir (Ek 7).⁵⁹

Eskişehir ve çevresi Ahîliğin Selçuklu döneminden beri aktif olduğu bölgelerdendir. Burada inşa edilmiş Ahî zaviyelerine dair en erken tarihli yapılardan biri Cacaoğlu Vakfıyesi'nde "1261 tarihinde onarıldığı şeklinde" geçen Eskişehir Şeyh Abdullah el-Bedevisi Zaviyesi'dir.⁶⁰ Bugüne ulaşmayan bu zaviye Eskişehir'deki zaviyelerin bilinen en eski örneği olarak düşünülebilir. Bir başka örnek ise Ahîlik anlayışını fütüvvetle bütünleştiren Şeyh Şahabeddin Sühreverdî'nin Zaviyesi'dir (Ek 8).⁶¹ Ahî Mahmud Zaviyesi de günümüze ulaşmayan ahî yapılarındandır.⁶² Zaviyeler dışında Selçuklu döneminde bölgede Ahîlerin bulunduğunu gösteren diğer bir kayıt da Eskişehir Döğenci Köyü Vakıf-ı Kadim olan Ahî Gündüz Çiftliği Vakfı'dır.⁶³

Eskişehir'de, Ahîlik müessesesinin varlığını gösteren mevcut yapıların başında, 1466 tarihli Eskişehir Odunpazarı Edebalı Zaviyesi gelmektedir.⁶⁴ Kurucusunun adı belirtilmemekle birlikte, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunda çok önemli bir rol oynayan Ahî Edebalı'nın adını taşıması, 14. yüzyılda ahîlik ile yakın bağlantısını göstermektedir. Bugün tamamıyla yenilenmiş tek katlı, dikdörtgen planlı türbe, içten kubbe, dıştan kırma çatı ile örtülüdür. Türbenin içinde kemerlerin üst bölümünde ve kubbe eteğinde son zamanlarda yapılmış kalemîşi süslemeler bulunmaktadır (Ek 9-10). Ayrıca, Eskişehir Sivrihisar'da 14. yüzyıla tarihlenen Ahî unvanlı kişilere ait çok sayıda mezar taşları bulunmaktadır.⁶⁵ Tüm bunlar ahîliğin teşkilat olarak Eskişehir ve çevresinde önemli bir ekonomik ve tasavvufî güç olduğunu göstermektedir.⁶⁶

Kayseri'de Melikgazi ilçesindeki önemli bir Ahî yapısı olan Ahî Evran Zaviyesi, kuzeybatı güneydoğu yönünde uzanan kareye yakın dikdörtgen planlı bir oturma alanı üzerine inşa edilmiştir. Yapı orta avlulu ve dört eyvanlı plan şemasına sahiptir. Yapının içinde gerçekleştirilen temizlik çalışmaları sırasında turkuaz sırlı levha çiniler bulunmuştur. Kitâbesi bulunmayan yapı, ahîlik teşkilâtının Anadolu'daki kurucularından ve

⁵⁹ Hamza Gündoğdu - Ahmet Bayhan - Muhammet Arslan, *Sanat Tarihi Açısından Erzurum* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2010), 184.

⁶⁰ Ahmed Temir, *Kırşehir Emiri Cacaoğlu Nur el-Din'in 1272 Tarihli Arapça-Moğolca Vakfıyesi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1989), 97.

⁶¹ Halime Doğru, *XVI. Yüzyılda Sultanönü Sancağında Ahiler ve Ahî Zaviyeleri* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991), 18.

⁶² Doğru, *XVI. Yüzyılda Sultanönü*, 35.

⁶³ Doğru, *XVI. Yüzyılda Sultanönü*, 58; Osmanlı Arşivi, BOA, Maliyeden Müdevver Defter (MMD). No. 27, Sayfa No. 16.

⁶⁴ Doğru, *XVI. Yüzyılda Sultanönü*, 18.

⁶⁵ Tahsin Özalp, *Sivrihisar Tarihi* (Eskişehir: Tam-İş Matbaası, 1961), 165-167.

⁶⁶ Doğru, *XVI. Yüzyılda Sultanönü*, 39.

debbâğ esnafının pîri olan Ahî Evran ile ilişkilendirilerek bir Ahî zaviyesi olarak 13. yüzyıla tarihlendirilir.⁶⁷

Anadolu'da önemli Ahî şehirlerinden sayılan Kırşehir'in karakterini tayin eden şahsiyetlerden biri de Ahî Evran'dır. Ahîlik Anadolu'da Kayseri ve Konya'da gelişmiş olmasına karşın Ahî Evran'ın gelişi sonrası ahîliğin esas merkezi Kırşehir olmuştur. Kırşehir'de birçok Ahî Babası'nın türbesiyle karşılaşılır. Selçuklu Anadolu'sunun çok önemli kişiliklerinden biri de Ahî Evran'dır. Ömrünün son bölümünü Kırşehir'de geçiren Ahî Evran'ın Zaviyesi ve Türbesi bugün kendi ismiyle anılan mahallededir. Kitâbelerden 1450'de türbe üzerine bir binanın yaptırıldığı, bu binanın 1480'de Alâüddeve zamanında genişletildiği anlaşılmaktadır. Ahî Evran ailesinden bir şeyh 1560-61'de mescit kısmını ilave etmiştir. Yapı sonraki ilavelerle bugünkü şekline kavuşmuştur. Zaviyeli ve tabhaneli camiler tipindeki yapıda bol miktarda devşirme malzeme kullanılmıştır. Yapı genel olarak iki kısımdan müteşekkildir. İlki, kubbeli bir orta mekânın iki yanında mescit ve divanhaneden oluşan bölüm ikincisi ise bunlara doğu yönünden bitişmiş kubbeli bir orta bölüm ile çevresindeki iki oda ve türbeden oluşan kısımdır. Taç kapı onarım sırasında eklenmiştir. Taç kapının güneyindeki dışa taşkın duvar içindeki minare 20. yüzyılın başlarına aittir (Ek 11-12).⁶⁸ Giriş cephesinde doğrudan divanhaneye girilebilen kemerli bir açıklık vardır. İki katlı, alt katı beşik tonozlu üst katı ise eyvan biçimindeki divanhane kuzey cephedeki iki pencere ile aydınlatılır. İki basamaklı tek kollu merdivenle ulaşılan taç kapıdan kubbeli giriş bölümüne geçilmektedir. Kubbeyi taşıyan kemerlerden güneyde olanı iki kollu üç basamaklı bir merdivenle çıkılan eyvan biçimli mescide açılmaktadır. Mihrabın üstünde 1560 yılındaki tamiri ifade eden kitâbe yer almaktadır. Giriş kısmının kubbesini taşıyan kemerlerden kuzeydeki divanhanenin duvarına kadar uzatılıp bir eyvana ulaşılmaktadır. Bu kısımda birkaç basamakla ulaşılan bir sekinin üzerinde bir Ahî mezarı ile kuzeybatı köşede minare kapısı vardır. Giriş kısmının doğu duvarının ortasındaki kapıyla türbe kısmına geçilmektedir. Kapıda, Alâeddin Bey'e ait 1481 tarihli kitâbe bulunmaktadır. Türbe kısmı, kubbeli bir orta birim ile kuzey ve güneyde yer alan simetrik iki hücre ve doğuya doğru giden sivri tonozlu bir eyvandan oluşmuştur. Orta sofaya bir kemerle açılan kuzeydeki kubbeli hücre, Ahî Evran'ın türbesidir. Türbe zemini birkaç basamakla çıkılan bir seki hâlinde yükseltilmiş ve buraya Ahî Evran'ın sembolik ahşap sandukası yerleştirilmiştir. Türbe, kuzey ve doğuya açılan alçı şebekeli pencerelerle aydınlatılır. Daha önce zaviyenin mescidi olduğu

⁶⁷ Yıldırım Özbek - Celil Arslan, *Kayseri Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri*, 2 (Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi, 2008), 477-479.

⁶⁸ M. Yılmaz Önge, "Ahî Evran Zaviyesi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1988), 1/530.

ve alçı süslemeli bir mihrabının bulunduğu bilinen doğudaki eyvana da aynı seviyedeki Ahî Evran Türbesi'nin basamaklarından çıkılmaktadır. Burada kimliği bilinmeyen beş ahşap sanduka vardır. Eyvanı doğudaki kemerli bir üst pencere, diğer üç yönden de küçük birer alt pencere aydınlatılmıştır. Eyvanın güney duvarında, Seydi Bey'in oğlu Hasan Bey'in 1450 yılındaki kitâbesi bulunmaktadır. Güneydeki kubbeli oda, onarımla çıkarılan temeller üzerine yeniden yapılmıştır. Zaviyenin onarım sırasında tonoz ve kubbeleri bakır levhalarla kaplanıp türbenin külâhına da ejder figürlü bir alem takılmıştır. Zaviyenin merasim alanı içinde bir de çeşme yer almaktadır. Enine dikdörtgen planlı çeşme zaviyede kullanılan taşla imal edilmiştir.⁶⁹ Yapıda bir süsleme unsuru yoktur. Yuvarlak kemerli bir nişin ortasındaki lüle yenidir. Kitâbesi bulunmayan yapının tarihi bilinmemektedir.

Konya da Anadolu'da Ahî yapılarından türbelerin görüldüğü şehirlerdendir. Konya Bedrettin Gevhertaş Türbesi doğu batı doğrultuda uzanan eyvan şeklinde inşa edilmiştir. Dikdörtgen plan özelliği gösteren türbe, mummyalık ve ziyaret mekânı olmak üzere iki katlı olarak tasarlanmıştır. Her iki katın da üzeri beşik tonozla örtülmüştür.⁷⁰ Konya Evhadüddîn-i Kirmânî Türbesi kare planda inşa edilmiş, üzeri kubbe ile kapatılmıştır. Göveden kubbeye geçiş küresel bingilerle sağlanmıştır (Ek 13).⁷¹

Sivas'ta bulunan Ahî Emîr Ahmed Türbesi, Sivas'taki Ahîlik teşkilâtının önemli isimlerinden birine âittir. 1333 tarihli vakfiyesinden hareketle bu tarihten önce inşa edildiği anlaşılmaktadır. Tümüyle düzgün kesme taşlarla inşa edilmiş yapı, aksiyal köşeleri pahlanmış kare planlı bir oturtmalık üzerinde yükselen sekizgen gövdeli ve sekizgen piramidal külâhla örtülüdür (Ek 14).⁷² Ayrıca 1323 tarihli Sivas Ahî Mehmed Külâhduz (Süt Evliyası) Türbesi kare planlı üzeri kubbe ile örtülü bir eserdir. Günümüzde kubbenin üzeri kiremitle kaplanmıştır. Kubbe geçişleri Türk üçgenleri ile sağlanmıştır. Türbe içerisine dört ahşap sanduka yerleştirilmiştir. Sivas Şeyh Erzurumi Türbesi de aynı şekilde kare planda inşa edilmiş, üzeri kubbe ile örtülmüştür. Kubbe geçişinde Türk üçgenleri kullanılmıştır.

Anadolu'daki Ahî eserlerinin yer aldığı bir diğer şehir olan Tokat Turhal'da 1586 tarihli Ali Baba Türbesi önünde geniş sivri kemerli, eyvan biçimli bir girişe sahip olup tek kubbe ile örtülü bir yapıdır. Ayrıca 1323

⁶⁹ Önge, "Ahî Evran", 530; Halim Baki Kunter, "Kitâbelerimiz", *Vakıflar Dergisi* 2 (1942), 434.

⁷⁰ Aydın, *13-14. Yüzyıllarda Ahîlerin Anadolu Kentlerindeki Kültürel ve Sanatsal Faaliyetleri*, 149.

⁷¹ Aydın, *13-14. Yüzyıllarda Ahîlerin Anadolu Kentlerindeki Kültürel ve Sanatsal Faaliyetleri*, 154.

⁷² Müjgan Üçer, "Sivas'ta Ahî Emir Ahmet Kümbeti ve Halk İnançlarındaki Yeri", *Türk Folkloru Araştırmaları* 1 (1981), 179; İrfan Yıldız, "Ahî Emir Ahmet Türbesi", *Ahîlik Ansiklopedisi* 1 (2016), 85.

tarihli Ahî Yusuf Türbesi kare planla inşa edilmiş olup üzeri düz ahşap tavanla örtülmüştür. Dış cephe oldukça sade tutulmuştur. Güney cephe kapalı olup, batı cephede kare kesitli bir pencere, kuzey cephede yuvarlak kemerli açıklığı ile geçilen boyuna dikdörtgen boyutlu iki pencereye, doğu cephede dikdörtgen bir kapı açıklığına yer verilmiştir. Kapı açıklığının üzerine sülüs hat ile yazılmış bir kitâbe yerleştirilmiştir (Ek 15-16).⁷³

1317 yılında inşa edilen Tokat Ahî Muhittin (Abdullah b. Muhyî) Zaviyesi'nin planı giriş eksenine açılan kubbe ile kapatılmış bir sofa, sofaya güney yönde açılan üzeri tonozla kapatılmış bir eyvan; doğu ve batı yönlerde açılan birer oda ile batı yönde açılan üzeri tonozla örtülü odaya bitişik üzeri kubbe ile örtülü bir türbeden oluşmaktadır. Ahî Muhittin Zaviyesi Anadolu'da yarı açık avlu niteliğindeki sofa mekânı ve yapı kitlesine yalnızca sofadan bağlanan bağımsız eyvan tasarımı ile günümüze ulaşmış en erken tarihli zaviye örneği kabul edilmektedir. Bu mekân tasarımı 14. yüzyılın ilk yarısından itibaren Osmanlı mimarlığında uygulanan yapı programının arkaik prototipini oluşturmaktadır. Sofa kubbesine geçişi sağlayan kuşaktaki sivri kemerli sağır pencerelerin içi firuze, patlıcan moru renginde geometrik süslemeli sırlı çini mozaikle bezenmiştir.⁷⁴

Sonuç

Anadolu'da Beylikler döneminde sosyal, siyasi ve askerî anlamda söz sahibi olan en önemli gruplardan Ahîler aynı zamanda imar ve inşa faaliyetleri ile de dikkat çekmiştir. Bayburt'tan Aydın'a Tokat'tan Antalya'ya, Erzurum'dan İstanbul'a kadar uzanan coğrafyada çok sayıda Ahî eseri inşa edilmiştir. O dönemin yerel imkanları çerçevesinde inşa ettirilen bu yapılar aslında her bölgedeki mahalli üslubu yansıtan bir anlayışla kurgulanmış ve planlanmıştır. Bu nedenle 13. ve 14. yüzyıllarda inşa edilen çok sayıda farklı işlevli ahî yapıları arasında merkezi bir anlayışın yansımından çok şartlara göre şekillenen bir zenginliğin hâkim olduğu fark edilir. Elbette kaynaklardan mevcudiyetini bildiğimiz bu yapıların büyük bir kısmının bugüne ulaşamaması nedeniyle onlar hakkında kesin ve net bir değerlendirme yapmak mümkün değildir. Bununla birlikte mevcut yapıların bir kısmını referans alarak birtakım çıkarımlarda bulunmak mümkündür.

Anadolu'da Beylikler döneminde Ankara Ahî Elvan, Ankara Ahî Şerafeddin, Ankara Ahî Yakup, Antalya Ahî Kızı, Antalya Ahî Yusuf,

⁷³ Aydın, *13-14. Yüzyıllarda Ahîlerin Anadolu Kentlerindeki Kültürel ve Sanatsal Faaliyetleri*, 178.

⁷⁴ Aydın, *13-14. Yüzyıllarda*, 206, 219; bk. Sedat Emir, *Erken Osmanlı Mimarlığında Çok- İşlevli Yapılar: Kentsel Kolonizasyon Yapıları Olarak Zaviyeler Öncül Yapılar: Tokat Zaviyeleri I* (İzmir: Akademi Kitabevi, 1994), 71.

Kayseri Ahî Emir Ali (Pişrev), Konya Bedrettin Gevhertaş (Gühertaş), Konya Helvacı Dede (Ahî Zekeriya), Sivas Ahî Emir Ahmed, Sivas Ahî Mehmet Külahduz (Süt Evliyası), Sivas Şeyh Erzurumi, ve Tokat Ahî Yusuf Perende Manzumesi şeklinde kaynaklarda adı geçen çok sayıda külliye yapısı inşa edilmiştir.⁷⁵ Bu manzumeler çoğunlukla medrese, hamam, mescit, türbe ve zaviye gibi yapılarından oluşmaktadır.

Beylikler döneminde inşa edilen ahî cami, mescit, türbe ve zaviyelerin inşasında yapı ve süsleme malzemesi olarak taş, mermer, tuğla, kerpiç, ahşap, alçı ve devşirme malzeme kullanılmıştır. Çoğunlukla taş, kerpiç ve tuğladan inşa edilen yapılarda ahşap pencere ve kapı doğramaları ile kapı ve pencere kanatlarında, kadınlar mahfili korkuluklarında, sandukalarda görülür.

Anadolu'da 13. ve 14. yüzyıllara ait günümüze ulaşmış ahî cami ve mescitleri Ankara ve Antalya'da bulunmaktadır. Bu yapıların Ankara'da olanların neredeyse hepsi enlemesine dikdörtgen planlı ahşap sütunların taşıdığı düz ahşap tavanlı yapılardır. Bunlardan Ankara Ahî Yakup Camii dışındaki camilerde son cemaat mahalli kullanılmamıştır. Antalya'daki Ahî Kızı Mescidi ile Ahî Yusuf Camisi ise kare planlı kubbeli yapılardır.

Ankara ahî cami ve mescitlerinde taş, tuğla, alçı, çini, ahşap ve kalemişi süslemelere yer verilmiştir. Dış cephelerde yapılar son derece sade olup süslemeler mihraplarda alçı ve çini mozaik olarak kendini gösterir. Anadolu'daki ahî camilerinde dış cephede taş süslemenin en yoğun olduğu yapı Ahî Şerafeddin Camii taç kapısıdır. Bu camide ahî yapıları için nadir olan cephede çini mozaik kullanılmıştır. Tuğla malzeme ise çoğunlukla minarelerde kullanılmıştır.

Ankara'daki ahî camilerinde künde-kâri, kafes, oyma ve kabartma süsleme teknikleri uygulanmış minberler ahşabın kullanıldığı alanların başında gelir. Ahşap ayrıca cami içindeki ayaklarda, tavan ve kirişlerde görülür.

Anadolu'da ahîlerden kalan yapılardan türbeler sayısal olarak en öne çıkan yapı türüdür. Tarihsel süreçte ahî manzumeleri farklı sebeplerden ortadan kalksa da manzumelerdeki türbeler o mekâna defnedilen kişiye olan saygı, kutsiyet ve bağlılık nedeniyle halkın ilgisi neticesinde mevcudiyetlerini günümüze kadar devam ettirmeyi başarmış birimlerdir. Ahî türbeleri çoğunlukla zaviyenin hemen yanında görülür. Kimi zaman da zaviye odası ile birleşen türbeler ayrı bir oda şeklinde yapıya eklenmiştir. Kitabelerden ve tarihsel kayıtlardan bu manzumelerde çoğunlukla önce zaviyelerin inşa edildiği daha sonra da kurucu ahîlerin türbelerinin eklenerek onun bir parçası olmayı sürdürdüğü anlaşılır. Ankara'daki

⁷⁵ Bk. 13-14. *Yüzyıllarda Ahîlerin Anadolu Kentlerindeki Kültürel ve Sanatsal Faaliyetleri*.

Ahî Şerafeddin Türbesi ve Tokat'taki Ahî Muhittin Türbesi örneklerinde olduğu gibi zaviyeyle eş zamanlı, onunla birlikte inşa edilmiş türbeler de vardır. Türbe planlarında farklılıklar gözlemlenir. Günümüze ulaşan türbe planlarında kare, dikdörtgen planlı; kare kaide üzerine sekizgen planlı, eyvan biçiminde “L” planlı örnekler vardır. Türbelerde örtü sistemi olarak düz örtü, kubbe, külah ve tonoz kullanılmıştır. Ahî türbeleri diğer ahî yapıları gibi sade eserler olup süsleme sadece taç kapılarda, pencere kemerlerinde, sandukalarda görülür.

13. ve 14. yüzyıllara ait günümüze ulaşmış ahî zaviye yapıları Ankara'da Ahî Şerafeddin Zaviyesi, Kayseri'de Ahî Evran Zaviyesi, Kırşehir'de Ahî Evran Zaviyesi ve Tokat'ta Ahî Muhittin Zaviyesi'dir. Bu zaviyeler merkezi planlı olarak tasarlanmıştır. Merkezi kubbe tasarımında inşa edilen Kayseri Ahî Evran, Kırşehir Ahî Evran ve Tokat Ahî Muhittin zaviyelerinde ara yönler tonozla örtülürken, Ankara Ahî Şerafeddin Zaviyesi'nde kubbe ve tonoz kullanımı yoktur. Zaviyenin düz ahşap örtülü olduğu tahmin edilir.

Ahî zaviye tasarımında merkezi avlu ya da sofa olarak nitelendirilen kısım, üzerinde açıklığı bulunan kubbe örtülü havuzlu mekândır. Bu mekân zaviyede yapılan sohbet, toplu ibadet, yemek gibi kalabalık grupların bir arada bulunmaları için tasarlanmıştır. Havuzlu mekândan biraz daha yüksekte bulunan ve orta avlulu mekândan kısmen daha ayrı tutulmuş küçük pencereci bölüm mescittir. Merkezi avluya açılan eyvanlarda bulunan ve üzeri genellikle tonozla örtülü mekânlar, dervişlerin ikamet ettikleri, misafirlerin konakladıkları ya da mutfak, kiler vb. işlevler için kullanılan bölümler olarak bilinir. Kayseri ve Kırşehir'deki Ahî Evran zaviyelerinde havuza yer verilmeyip merkezi avlu kubbe ile örtülürken, Tokat Ahî Muhittin Zaviyesi'nde havuza yer verilmiş ve merkezi avlunun üstü açıklığı olan merkezi kubbe ile örtülmüştür.

Esasında Anadolu Selçuklu dönemine ait tarikat yapılarının plan tipleri Orta Asya kaynaklı merkezi kapalı avlu-eyvan ilişkisine sahip örneklerdir. Konya'da 1279'da yapılan Sahip Ata Hânkâhı adıyla bilinen zaviye, şadırvanlı kapalı avluya açılan dört eyvanın etrafında odaların çevrelediği, Selçuklu dönemimin tipik mimarî özelliğini taşıyan bir plan şemasına sahiptir. Eretnalılar döneminde yapılan, Mecitözü yakınındaki Elvan Çelebi zaviyesi de yine şadırvanlı, kapalı avlulu ve dört eyvanlı bir yapıdır. Kırşehir'deki Ahî Evran ve Eskişehir'deki Seyyid Gazi zaviyeleri, bu ana plana uygun olarak inşa edilen dörder veya üçer eyvanlı yapılardır.⁷⁶ Dolayısıyla Anadolu Selçuklularından itibaren inşa edilen zaviye yapıları

⁷⁶ Abdülkadir Dündar, “Kayseri İncesu Şeyh Turesan Veli Zaviyesi”, *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu (18-20 Ekim 2018 Ankara) Bildiriler Kitabı*, ed. Orhan Kurtoğlu - Ayşe Çamkara Erginer (Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Kültürü Açısından Hacı Bektaş-ı Veli Araştırmaları ve Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2018), 1/460.

aslında ahî zaviyelerinin mimari, kuruluş ve birimleri açısından önemli öncülleri olmuştur.

13-14. yüzyıllarda Anadolu'da Ahîlerin baniliğinde inşa edilen ahî zaviyeleri genellikle süslemesiz, sade ve yalın yapılardır. Ankara'daki Ahî Şerafeddin Zaviyesi, Kayseri'deki Ahî Evran Zaviyesi ve Kırşehir'deki Ahî Evran Zaviyesi'nde herhangi bir süsleme ögesine yer verilmezken Tokat'taki Ahî Muhittin Zaviyesi'nde nadir bir durum olarak sofa kubbesine geçişi sağlayan kuşaktaki sivri kemerli sağır pencereler içerisine dönemin çini süsleme geleneğini yansıtan geometrik motifli sırlı çiniler işlenmiştir.

Özetle ahî yapıları bugüne büyük oranda orijinalliklerini kaybederek ulaşmış olmakla birlikte ilk inşa edildikleri dönem olan 13 ve 14. yüzyılların mimari geleneğini yansıtan eserler olmaları ile dikkat çeken, Anadolu'nun hemen her coğrafyasında inşa edilen özgün yapılardır.

Kaynakça

- Akşit, Ahmet. “Arslanhane Camii'nin İnşa Tarihine Dair Notlar”. *USAD* 9 (Güz 2018), 172-180.
- Arslan, Celil vd. “Anadolu- Türk Şehri Tarihinde Bayburt Kenti ve Anıtsal (Kamusal) Yapı Mirası”. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi* 3/6 (Ocak 2015), 198-199.
- Aydın, Fatma. *13-14. Yüzyıllarda Ahîlerin Anadolu Kentlerindeki Kültürel ve Sanatsal Faaliyetleri*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2021.
- Ayverdi, E. Hakkı. *Osmanlı Mimarisinin İlk Devri*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1989.
- Barkan, Ömer Lütfi. “Osmanlı İmparatorluğunda Bir İskân ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler İstilâ Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeleri”. *Vakıflar Dergisi* 11 (Ankara 1942), 279- 304.
- BOA, Osmanlı Arşivi, Maliyeden Müdevver Defter (MMD). No. 27, Sayfa No. 16.
- Cahen, Claude. *Osmanlılardan Önce Anadolu'da Türkler*. çev. Yıldız Moran. İstanbul: E Yayınları, 1979.
- Cantay, Gönül. “Anadolu Türk Beylikleri Sanatı”. *Türkler Ansiklopedisi*. 8/15-29. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.
- Crane, Howard. “Anadolu Beylik Döneminde Mimari ve Himaye”. *Türkler Ansiklopedisi*. 8/36. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.
- Çağatay, Neşet. “Fütüvvet-Ahî Müessesesinin Menşei Meselesi”. *AÜİFD* 1 (1952), 59-84.
- Çağatay, Neşet. “Fütüvvetçilikle Ahîliğin Ayrıntıları”. *TTK Belleten* CLIX (1976), 423-488.
- Danık, Ertuğrul. “Harput Ahî Musa Mescit ve Türbesi”. *Türk Kültürü Araştırmaları (Dr. Orhan Köprülü'ye Armağan)* XXXIV/1-2, (1998), 35-50.
- Doğan, Ahmet Işık. *Osmanlı Mimarisinde Tarikat Yapıları Tekkeler Zaviyeler ve Fütüvvet Yapıları*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2022.
- Doğru, Halime. *XVI. Yüzyılda Sultanönü Sancağında Ahîler ve Ahî Zaviyeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.
- Durukan, Aynur. “Beylikler Dönemi Kültür Ortamından Bir Kesit”. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume* (2004), 9-10/391-502.
- Dündar, Abdülkadir. “Kayseri İncesu Şeyh Turesan Veli Zaviyesi”. *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşılık Sempozyumu (18-20 Ekim 2018 Ankara) Bildiriler Kitabı*. ed. Orhan Kurtoğlu, Ayşe Çamkara Erginer, 1/449-479. Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Kültürü Açısından Hacı Bektaş-ı Veli Araştırmaları ve Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2018.
- Emir, Sedat. *Erken Osmanlı Mimarlığında Çok- İşlevli Yapılar: Kentsel Kolonizasyon Yapıları Olarak Zaviyeler Öncül Yapılar: Tokat Zaviyeleri I*. İzmir: Akademi Kitabevi, 1994.
- Erdoğan, Abdülkerim vd. *Osmanlılar Devrinde Ankara*. (Ankara: Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2008), 2/84.
- Erdoğan, Abdülkerim. *Ankara Ahîleri ve Eserleri*. Ankara Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Ankara, 2011.

Erdoğan, Mehmet Akif. “Anadolu’da Ahîler ve Ahî Zaviyeleri”. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* (2000), 4/37-55.

Ersan, Mehmet vd. *Türklerin Kayıp Yüzyılı Beylikler Devri*. İstanbul: Timaş Yayınları: 2019.

Eyice, Semavi. “Ahî Elvan Cami”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 1/529. İstanbul: TDV Yayınları, 1988.

Eyice, Semavi. “Ahî Şerafeddin Camii”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 1/ 531-532. İstanbul: TDV Yayınları, 1988.

Eyice, Semavi. “Ahî Şerafeddin Türbesi”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 1/532. İstanbul: TDV Yayınları, 1988.

Gölpınarlı, Abdülkadir. “İslâm ve Türk İllerinde Fütüvvet Teşkilatı ve Kaynakları”. *İ.Ü. İktisat Fakültesi Mecmuası* 11/1-4, (1949-1950), 6-354.

Görür, Muhammet. “Beylikler Dönemi Mimarisinde Taş Süsleme”. *Türkler Ansiklopedisi*. 8/46-56. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.

Görür, Muhammet. “Beylikler Dönemi Mimarisinde Figürlü Süsleme”. *Türkler Ansiklopedisi*. 8/56-61. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.

Görür, Muhammet. “Beylikler Dönemi Mimarisi”. *Türk İslâm Sanatları Tarihi El Kitabı*. ed. Abdülkadir Dünder. 275-299. Ankara: Grafiker Yayınları, 2021.

Güllülü, Sabahattin. *Ahî Birlikleri*. İstanbul: Ötügen Neşriyat, 1977.

Gündoğdu, Hamza vd. *Sanat Tarihi Açısından Erzurum*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2010.

Hacıgökmen, M. Ali. “Ankara’da Ahî Hakimiyeti (1330? -1361)”. *Türkler Ansiklopedisi*. 6/830. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.

Haykıran, Kemal Ramazan. “Aydın’da Bir Ahilik Merkezi Olarak Eski Çine ve Ahmed Gazi Külliyesi”. *Yenifikir* 10/22 (Temmuz 2019), 45-54.

İbn Batuta, *İbn Batuta Seyahatnamesinden Seçmeler*. nşr. İsmet Parmaksızoğlu. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı, 1971.

Kadir, Pektaş. *Denizli’de Türk Varlığının Kadim Tarihi: İlbadi Mezarlığı*. Denizli: Denizli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2019.

Karadeniz, Hasan Basri. *Osmanlılar ile Anadolu Beylikleri Arasında Psikolojik Mücadele*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2011.

Kazıcı, Ziya. “Ahîlik”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 1/540-542. İstanbul: TDV Yayınları, 1988.

Köprülü, M. Fuad. *Osmanlı İmparatorluğu’nun Kuruluşu*. İstanbul: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1991.

Kunter, Halim Baki. “Kitâbelerimiz”. *Vakıflar Dergisi* 2 (1942), 431-455.

Kürüm, Mükerrer vd. “Aydın’daki Türk Dönemi Eserleri”. *Aydın İl Tarihi*. Ankara: T.C. Aydın Valiliği İl Kültür Turizm Müdürlüğü Yayını, 2012.

Mülayim, Selçuk. “Anadolu Beylikleri- Sanat”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 3/141-143. İstanbul: TDV Yayınları, 1991.

Mülayim, Selçuk. “Anadolu Türk Sanatında XIV. Yüzyıl”. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* 10 (1991), 2- 14.

Mülayim, Selçuk. “Plastik Sanatlarda Anlatım Biçimleri ve Üslup”. *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi* 2 (1984), 97-114.

Ocak, Ahmet Yaşar. “Fütüvvet (Tarih)”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 13/261-263. İstanbul: TDV Yayınları, 1996.

Önge, M. Yılmaz. “Ahî Evran Zaviyesi”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 1/530-531. İstanbul: TDV Yayınları, 1988.

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

Özalp, Tahsin. *Sivrihisar Tarihi*. Eskişehir: Tam-İş Matbaası, 1961.

Özbek, Yıldırım vd. *Kayseri Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri 2* Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi, 2008.

Özen, Firdevs. “İlhanlılar Devrinde Erzurum”. *DTCF Dergisi* 56/2 (2016), 256-286.

Şahin, Haşim. *Dervişler, Fakihler, Gaziler Erken Osmanlı Döneminde Dinî Zümreler (1300- 1400)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.

Şaman Doğan, Nermin. “Sanat Tarihi Araştırmalarında Anadolu Beylikleri Dönemi” I. *Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*. 77-87, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırma Enstitüsü Yayınları, 2006.

Tanyeli, Uğur. “Beylikler Dönemi Mimarlığı ve Sanatı”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. 1/233. İstanbul: Yapı - Endüstri Merkezi Yayınları, 1997.

Temir, Ahmed. *Kırşehir Emiri Cacaoğlu Nur el-Din'in 1272 Tarihli Arapça-Moğolca Vakfiyesi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1989.

Uysal, Ali Osman. “Çanakkale İli Lâpseki, Biga, Çan, Bayramiç, Ayvacık ve Ezine İlçeleri Türk Dönemi Yüzey Araştırması”. *35. Araştırma Sonuçları Toplantısı*. 22-26 Mayıs 2017 Bursa, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 2018, 1/61-84.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Anadolu Beylikleri*. Ankara: TTK, 1961.

Üçer, Müjgan. “Sivas'ta Ahî Emir Ahmet Kümbeti ve Halk İnançlarındaki Yeri”. *Türk Folkloru Araştırmaları*. 1 (1981), 175-184.

Yetkin, Suut Kemal. “Beylikler Devri Mimarisinin Klasik Osmanlı Sanatını Hazırlayışı”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi* 4/3-4, (1955), 39-43.

Yıldız, İrfan. “Ahî Emir Ahmet Türbesi”. *Ahîlik Ansiklopedisi*. 1/85. 2016.

Yılmaz, Leyla. *Antalya, Bir Orta Çağ Türk Şehrinin Mimarlık Mirası ve Şehir Dokusunun Gelişimi (16. Yüzyılın Sonuna Kadar)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2002.

Yinanç, Mükrimin Halil. *Türkiye Tarihi Selçuklular Devri Anadolu'nun Fethi*. İstanbul: Burhaneddin Matbaası, 1944.

Ekler



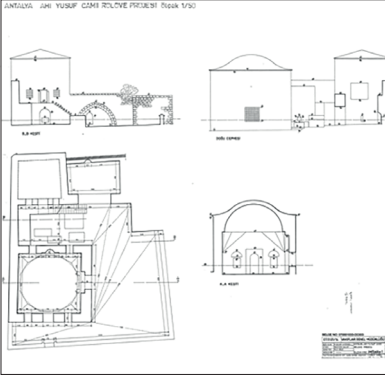
Ek 1, 2: Ankara Ahî Şerafeddin Camii (Kaynak: VGM Arşivi)



Ek 3: Ankara Ahî Elvan Camii
(Kaynak: VGM Arşivi)



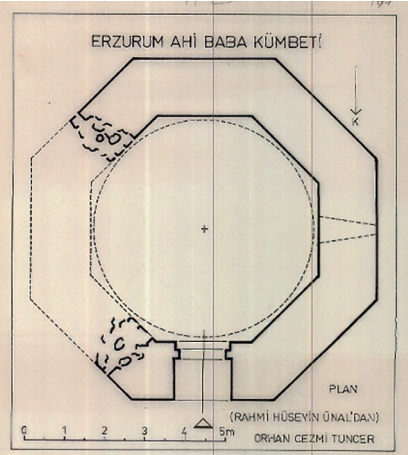
Ek 4: Ankara Ahî Şerafeddin Türbesi
(Kaynak: VGM Arşivi)



Ek 5: Antalya Ahî Yusuf Türbesi planı
(Kaynak: VGM Arşivi)



Ek 6: Bayburt Ahî Emir Ahmed Zencani
Türbesi (Kaynak: VGM Arşivi)



Ek 7: Erzurum Ahî Tuman Baba
Türbesi (Kaynak: VGM Arşivi)



Ek 8: Eskişehir Şeyh Şhabeddin
Sühreverdî Türbesi
(Kaynak: VGM Arşivi)



Ek 9, 10: Eskişehir Şeyh Edebalı Türbesi (Kaynak: VGM Arşivi)



Ek 11, 12: Kırşehir Ahî Evran Zaviyesi (Kaynak: VGM Arşivi)



Ek 13: Konya Evhaüddin Türbesi
(Kaynak: VGM Arşivi)



Ek 14: Sivas Emir Ali Türbesi
(Kaynak: VGM Arşivi)



Ek 15: Tokat Ahî Paşa Mescidi
(Kaynak: VGM Arşivi)



Ek 16: Tokat Turhal Ali Paşa Mescidi
(Kaynak: VGM Arşivi)

Manisa'nın Salihli İlçesi, Poyraz Köyü Mezarlığında Bulunan Osmanlı Dönemi Mezar Taşları* **

Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 24 Ekim 2023 Kabul Tarihi: 15 Aralık 2023

✉ **Ahmet Şen**

Dr. Arş. Gör. / Research Assistant (PhD)

Kafkas Üniversitesi / Kafkas University

Edebiyat Fakültesi / Faculty of Letters

<https://ror.org/04v302n28>

<https://orcid.org/0000-0002-7026-2976>

ahmet4235@gmail.com

z

Salihli, Bozdağların kuzey eteklerinde yer alan Gediz Ovası ya da Salihli Ovası olarak tanımlanan ovanın güneyinde bulunan bir ilçemizdir. Salihli'nin kuzeyinde yer alan Poyraz köyü ise Salihli ilçe merkezine yirmi üç kilometre uzaklıkta olup Manisa'nın Gördes ve Köprübaşı ilçelerine komşu niteliğindedir. Araştırmamıza konu olan Poyraz köyü mezar taşları da bölge tarihine ışık tutan birer tarihi belge olmakla birlikte ait oldukları dönemin sanatsal, sosyal ve kültürel anlayış özelliklerini yansıtmaları bakımından oldukça önemlidir. Çalışmamızda Poyraz köyü mezarlığı içerisinde biri yüksek çerçeveleli mezar, on dokuzu toprak mezar olmak üzere toplamda yirmi adet Osmanlı döneminde tarihlenen mezar tipi tespit edilmiştir. Tespit edilen mezarlarda bulunan mezar taşlarının on adedi erkek, onu kadın baş şahidesi, dürtü ise ayak şahidesidir. Bu şahidelerin en erkeni 1798, en geçi ise 1922 tarihlidir. Tespit edilen mezar taşları; kitâbe içerikleri, yazı türleri, mezar taşı ve başlık formları, süsleme özellikleri bakımından ele alınmıştır. Çalışmada temel amaç bölgede bulunan mezar taşlarının Türk-İslâm mezar taşları içerisindeki yerinin ve öneminin belirlenmesi olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı İmparatorluğu, Manisa, Salihli, Mezar, Mezar Taşı.

* Bu makale CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Ottoman Period Gravestones in Poyraz Village Cemetery in Salihli District of Manisa

Research Article

Received: 24 October 2023 Accepted: 15 December 2023

Abstract

Salihli is a town located in the south of the plain defined as Gediz Plain or Salihli Plain located on the northern skirts of Bozdağlar. The village of Poyraz, located in the north of Salihli, is twenty-three kilometers away from the district center of Salihli and is adjacent to the Gördes and Köprübaşı districts of Manisa. The Poyraz village tombstones, which are the subject of our research, are historical documents that shed light on the history of the region, and are very important in terms of reflecting the artistic, social and cultural understanding characteristics of the period to which they belong. In our study, a total of twenty grave types dating back to the Ottoman period were identified in the Poyraz village cemetery, including one high-framed grave and nineteen earthen graves. Ten of the tombstones in the identified graves are male, ten are female head tombstones, and four are foot tombstones. The earliest of these tombstones is dated 1798, and the latest is dated 1922. The gravestones were analyzed in terms of inscription content, inscription types, gravestone and head-side figure forms, and ornamental features. The main purpose of the article was to determine the status and importance of the gravestones in the region among Turkish-Islamic gravestones.

Keywords: Ottoman Empire, Manisa, Salihli, Grave, Gravestone.

Summary

Salihli is a town located in the south of the plain defined as Gediz Plain or Salihli Plain located on the northern skirts of Bozdağlar. A large part of the district is surrounded by the Dibek and Üşümüs Mountains from the north. Salihli, which is surrounded by Gördes in the north, Ödemiş in the south, Ahmetli in the west, Alaşehir and Kula in the east, is the largest district of Manisa in terms of surface area. The village of Poyraz, located in the north of Salihli, is 23 kilometers away from the district center of Salihli and is adjacent to the Gördes and Köprübaşı districts of Manisa. It is a known fact that burials have been carried out since the days of Habil and Kabil, the children of the Prophet Adam. In order to maintain the love and respect shown to his mother, father or another relative after death, mankind has built tombs with definite locations and has shown importance by constructing magnificent tombstones with artistic value. In the Turkish and Islamic tradition, the tombs were considered as a resting place between the two worlds, and there was a belief that the deceased did not cut off their relationship with what he/she left behind and that their souls await resurrection in these tombs. This belief has been the main factor in the emergence of the tradition of burial. Throughout history, human beings have built various burial structures such as eham, mastaba, mausoleum, rock tomb, tomb, kurgan and catacomb together with the influence of religion, customs, tradition, geography and ethnic characteristics. The tombstones of Poyraz village, which are the subject of our research, are also historical documents that shed light on the history of the region, and are very important in terms of reflecting the artistic, social and cultural understanding of the period they belong to. Gravestones, one of the symbols of our existence in these lands, are one of our immovable cultural assets that should be transferred to future generations. It is clearly seen that the tombstones found in Poyraz Village of Salihli, in terms of both tomb type, tombstone form and ornamental features, were created with the provincial style unique to this region, unlike the tombstones in Istanbul, the capital of the period. In this article, 24 Ottoman period tombstones found in the cemetery of Poyraz village in Salihli district of Manisa, regarding tombstone form, title types, ornamental features, text content and text types, are discussed together with various features. In addition, these tombstones were compared with other tombstones found both in their own region and in various regions of Anatolia, and the place and importance of tombstones found in the region among Turkish Islamic tombstones was tried to be revealed. Of the 24 tombstones

identified in the village of Poyraz, 11 of them are men's gravestones, of which 1 is a foot and 10 is a head stones, and 13 of them are women's gravestones, 3 of which are foot and 10 headstones. The earliest of these is from 1798, and the latest is from 1922. Head and foot stones found in the graves are described in detail in the line of the observation table prepared in the catalog section. In order to better see the details of the stone, all of the tombstones examined were drawn by us in the Corel Draw program, and they are given together with the photograph in the last part of our study. Furthermore, all tombstones, regarding construction material, tomb type, tombstone form, headline types, ornamental features, type of writing in the inscription and text content, were subjected to sub-research classification. All these issues have been evaluated in detail under separate headings and presented to you in the findings section. With this work we have done in Poyraz Village, it is aimed to document the historical tombstones, the numbers of which are decreasing day by day, to contribute to the history of Salihli, to the development of tombs and tombstones, and to transfer these rare artifacts, which are the symbol of our existence in these lands, to future generations in a healthy way. Finally, I would like to say that, undoubtedly, gravestones are the title deeds of this country. In these years when we had difficulty even reading the tombstones of our ancestors after the alphabet reform on November 1, 1928, the tombstones that we can see in the entire Anatolian geography, from Edirne to Kars, from Hatay to Sinop, are proof of our history and our existence in these lands. It is a fact that cannot be ignored that in recent years, historical artifact smugglers have sold these distinguished pieces of our history abroad. It is urgent that state authorities work more consciously on this issue and protect them.

Giriş

Türk sanatının plastik ve estetik özelliklerini içinde barındıran mezar taşları, Anadolu'da yaygın olarak karşımıza çıkmakta, bulunduğu şehrin tarihine ve sosyokültürel kimliğine adeta ışık tutmaktadır.

İslâmiyet öncesi Türk döneminden itibaren mezar alanının belirtilmesi amacıyla mezarın bulunduğu yere taş dikme geleneği uygulanmaktadır.¹ Hunlar ve Göktürkler, kurgan biçimindeki mezarlarının üzerine büyük bir taş “Bengütaş”, mezarın etrafına da bu kişinin hayattayken öldürdüğü düşman sayısı kadar “Balbal” adı verilen taşlar dikmişlerdir.² Coğrafi koşullar nedeniyle daha önce tuğla ve kerpiç malzemenin hâkim olduğu Türk Sanatı'nda taş malzemenin yoğun olarak kullanılması Anadolu'da 1064 yılı itibarıyla başlamış, Kars Ani'de son yıllarda yapılan arkeolojik kazılarda taştan yapılmış sanduka ve oda mezarlara rastlanılmıştır.³ Anadolu Selçuklu dönemi eserleriyle taş işlemeciliğinde zirve noktaya ulaşan Türk Sanatı, taş ve mermer işlemeciliğinin en güzel örneklerini içinde barındırmaktadır.

Orta Asya'dan başlayıp çeşitli birikimler vasıtasıyla günümüze değin gelişerek gelen mezar taşları, tarih araştırmaları için yazılı birer belge olmakla birlikte, geçmişle olan bağlantıyı sağlayan geleneksel bir sanat eseridir. Günümüzde bilinçli veya bilinçsiz olarak tahrip edilen veya yurt dışına kaçırılan mezar taşlarımızın bu durumu aynı zamanda kültürel kimliklerin, sanatsal özelliklere sahip değerlerin de kaybolmasına sebebiyet vermektedir.

Türk toplumlarında başlık takma geleneği vazgeçilmez bir unsur olup Türklerin var oluşundan buyana geçen süre içerisinde her dönem kullanılan bir kıyafet olmuştur. İlk örneğini Göktürk Anıtlarında Kültigin Kağan büstünde görülen başlık bugün hala Rusya'da sergilenmektedir.⁴ Ayrıca

** Bu çalışma Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde 10.05.2023 tarihinde tamamlanan *Manisa Salihli'de Osmanlı Dönemi Mezar Taşları* adlı doktora tezinden üretilmiştir.

¹ Haldun Özkan, “Erzincan ve Çevresinde Orta Asya Türk Geleneğini Sürdüren Bezemeli Mezar Taşları”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 15 (Ocak 2000), 31-48.

² Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000), 17; Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2013), 32; Yaşar Çoruhlu, *Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar* (İstanbul: Ötügen Yayınları, 2016), 58.

³ Muhammet Arslan, *Ani Örenyeri Kazısı 2019-2021 Yılı Çalışmaları* (Konya: Palet Yayınları, 2022), 62.

⁴ Özden Süslü, *Tasvirlere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1989), 156.

Türkler, savaşçı kimliklerinden dolayı *kefenini başında taşıyan millet* şeklinde tanımlanmış, başlarındaki sarıkları aynı zamanda kefen olarak kullanmışlardır. Özellikle dardağan, serdengeçti ve ilmiye sarıklarının açıldığı zaman başlığı takan kişinin vücudunu örtecek boyutlarda oluşu bu söylemi doğrulamaktadır.⁵ Tüm bunların yanısıra sarığın Müslüman toplumlar için de önemli bir yeri bulunmaktadır.

Başlıklar, Osmanlı döneminde çeşitli mevki ve unvanlara göre tasarlanmış bir nevi kişinin sosyal statüsünü gösteren ve başa takılan aksesuarlar halini almıştır. Genellikle deri, keçe ve kumaş içine pamuk doldurularak dikilen bu kıyafet, tamamlayıcı bir unsur olmuştur.⁶ Dönemlere göre pek çok farklılık gösteren başlıklara, bazı dönemlerde Farsça, başı örten anlamına gelen serpuş da denilmiştir.⁷ Osmanlılarda festen önce giyilen kavuklar genellikle sarıklı olduğu için sarık ve kavuk kavramları birbiriyle karıştırılmaktadır.⁸

Mezar taşları içinde barındırdığı kişinin bir nevi kimliğidir. Üzerine yazılan yazılar sayesinde sahibi olduğu kişi hakkında önemli bilgiler sunar. Mezar taşları baş ve ayak taşı olmak üzere iki farklı türde isimlendirilmektedir. İslâmî gelenekler doğrultusunda doğu batı yönünde uzanan mezarın batı bölümünde yer alan taşa baş taşı veya baş şahidesi, doğu bölümünde yer alan taşa ise ayak taşı ve ya ayak şahidesi denilmektedir.⁹

Makale konusu olarak Poyraz köyünü seçmemizdeki temel amaç burada bulunan mezar taşlarının daha önce çalışılmamış olmasıdır. Salihli'nin Batı Anadolu'nun merkezinde yer alması, Osmanlı'nın Şehzade kentinin bir ilçesi olması, İstanbul örneklerine benzer mezar şahidelerinin yanı sıra bölgeye özgü mezar taşlarını da içerisinde barındırması, yapı malzemesi süsleme kompozisyonu ve şahideler üzerindeki başlık tipleri bakımından farklı çeşitleri bir arada bulundurması bu bölgede çalışma yapmamızda önemli bir etken olmuştur.

Poyraz köyü mezarlığında tespit ettiğimiz baş ve ayak şahideleri bulgular bölümünde, hazırlanan tablolar ile tanımlanmıştır. Taşın detaylarının daha iyi görülebilmesi amacıyla incelenen mezar taşlarının tamamının bilgisayar programında tarafımızca çizimleri yapılmış ve çalışmanın son bölümüne fotoğrafıyla birlikte eklenmiştir. Bununla birlikte, mezar taşlarının yapı

⁵ Hüseyin Necdet İşli, *Osmanlı Serpuşları* (İstanbul: Ebru Matbaacılık, 2009), 27.

⁶ Hans Peter Laqueur, *Hüve'l Baki İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993), 28.

⁷ Celal Esad Arseven, “Baş Giyimi- Baş Giyeceği”, *Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1975), 1/182-184.

⁸ Celal Esad Arseven, “Rûmî”, *Sanat Ansiklopedisi* (Ankara: Milli Eğitim Basım Evi, 1975), 4/1714.

⁹ Haldun Özkan, “Erzurum Mezarları ve Mezar Taşları”, *Beyazdoğu Dergisi* 12 (Ocak 2007), 47-52.

malzemesi, mezar tipi, mezar taşı formu, başlık türleri, süsleme özellikleri ve kitâbe içerikleri ayrı başlıklar altında detaylı bir şekilde incelenmiştir. Poyraz köyünde yapılan çalışma ile köy tarihine ışık tutmak, mezar ve mezar taşı gelişimine katkı sağlamak, bu topraklarda varoluşumuzun simgesi olan taşınmaz kültür varlıklarımızı sağlıklı ve bilimsel bir şekilde gelecek kuşaklara aktarmak amaçlanmıştır.

Mezar taşlarının daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla yapılan bulgu tablosunda mezar taşına ait ölçüler, mezar taşı kitâbesi üzerinden tespit edilen medfun bilgileri belirtilmiştir. Kitâbe üzerinde yer alan rumî veya hicrî tarihler ise olduğu gibi verildikten hemen sonra miladi takvime çevrilerek de ayrıca belirtilmiştir. Mezar taşları üzerinde yer alan tarihler, www.ttk.gov.tr internet adresi üzerinde yer alan kılavuz vasıtasıyla miladi tarihlere çevrilmiştir. Mezar taşı ölçüleri alınırken aşağıdan yukarıya doğru ilerleyen bir yöntem takip edilmiştir. Bu yöntemde mezar taşı gövdesi, mezar taşına ait boyun bölümü ve mezar taşı başlığı şeklindeki bir sıralama tatbik edilmiştir. Ayrıca çalışmamızda mezarın tipolojik bilgileri, mezarın ve mezar taşının bölümlerinde kullanılan malzeme belirtilmiş ilgili alanlarda gerekli bilgiler araştırmacılara sunulmuştur. Mezar taşları üzerinde yer alan kitâbe metni üzerindeki yazı türü, satır sayısı ve bordürlerin durumu gibi bilgiler tanımlama kısmında belirtilmiştir. Mezar taşı yerinde dikili vaziyette ise kitâbenin konumu mezara bakan yüzey veya mezar dışına bakan yüzey olarak belirtilmiş, aynı yöntem süsleme kompozisyonu programı anlatılırken de uygulanmıştır.

Kitâbe metni orijinal ve Latin alfabesiyle yazılmış, metinlerin okunuşları tablo içerisinde verilmiştir. Bazı mezar taşı kitâbe metinlerinin silik veya kırık olması durumunda okunamayan harf veya kelime kırık ise; (...kırık), silik ise; (...silik) şeklinde belirtilmiştir. Temizlenen, fotoğraflamaları yapılan ve günümüz Türkçesine çevrilen mezar taşlarının daha iyi tanımlanması ve üzerinde yer alan önemli detaylarının net bir şekilde görülebilmesi amacıyla "Corel Draw" programı kullanılarak çizimleri yapılmıştır. Mezar taşının tanımlanmasında genelden özele bir anlatım biçimi benimsenmiştir.

Günümüzde mezar taşlarının kökeni ve gelişimi ile ilgili yapılan araştırmaların artması olumlu bir gelişme olup, çalışmaların çoğalmasıyla varlığından habersiz olduğumuz mezar taşları bilim dünyasına kazandırılmaya ve envanter altına alınmaya başlanılmıştır. Bu sayede tapu senetleri niteliğindeki bu taşların gelecek kuşaklara sağlıklı bir şekilde aktarılması sağlanmıştır.

1. Poyraz Köyü Mezarlığında Bulunan Osmanlı Dönemi Mezar Taşlarının Form, Başlık ve Süsleme Özellikleri

Salihli'nin Poyraz köyünde bulunan bazı mezar taşlarının form ve

süsleme özellikleri açısından dönemin başkenti olan İstanbul'daki mezar taşlarından farklı olarak bölgeye özgü taşra üslubuyla oluşturulduğu görülmektedir. Araştırmaya konu olan Poyraz köyü mezar taşları bölge tarihine ışık tutan belgeler niteliğinde olup ait oldukları dönemin sanatsal, sosyal ve kültürel anlayışını yansıtmaları açısından oldukça önemlidir. Bu topraklardaki varlığımızın simgelerinden biri olan mezar taşları gelecek nesillere aktarılması gereken taşınmaz kültür varlıklarından biridir.

Bu bölümde Poyraz köyü mezarlığında bulunan Osmanlı dönemine ait mezar taşları; mezar taşı biçimi, başlık türleri, süsleme özellikleri, yazı türleri gibi çeşitli özellikleriyle birlikte ele alınmıştır. Tespit edilen 24 mezar taşından 1'i ayak, 10'u baş taşı olmak üzere 11'i erkek, 3'ü ayak, 10'u baş taşı olmak üzere 13'ü ise kadın mezar taşıdır. Bunların en eskisi 1798, en geçi ise 1922 tarihlidir.

Katalog No: 1	Cinsiyet: Kadın	Baş Şahide: 114x36x6 cm.
Kitâbe Metni ve Okunuşu		
Ah mine'l-mevt 1329/1911		اه من الموت ١٣٢٩
Sundu sâki ecel rıhlet câmını		صوندى ساقى اجل رحلت جامنى
Cümle halkâ viran ederler hergünün akşamını		جمله خلقا وراك ايدرلر هركونك اقشامنى
Nûş eder dehre kalan bad-ı fenadan ömrünü		نوش ايدر دهره كلان باد فنادن آمرنى
Soldurur gülzârını talan eder akşamını		صولديريركلزارينى تالان ايدر اقشامنى
Rahmetü ğufranınla yâd eylesinler nâmını		رحمتو غفران انله ياد ايلسونلر نامنى
El-merhume Kösezade Abdullah Ağa zevcesi		المرحومه كوسه زاده عبدالله اغا زوجه سى
Fatma ruhiçun Fatiha		فاطمه روحىچون فاتحه

Genel Tanım ve Süsleme Özellikleri: Mezar, tip olarak toprak mezar grubuna girer. Günümüze sadece baş şahidesi ulaşmıştır ve yerde yatık vaziyettedir. Baş şahide, bitkisel tepelikli ve yukarıdan aşağı doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Gövde bölümünde üst kısmı yuvarlak kemer formlu bordür kuşağı bulunur. Bordürler içerisine tâlik hat ile yazılmış kitâbe metni ise sekiz satırdan oluşmaktadır. Baş şahidenin alınlık kısmında, alınlığın her bölümüne simetrik olarak dağılarak bitkisel bir tepelik oluşturmuş merkezde kıvrımlar yaparak sağa, sola ve yukarıya doğru dağılan akantus yaprakları şeklinde tasarlanmış süsleme

kompozisyonu yer alır.¹⁰

Katalog No: 2	Cinsiyet: Erkek	Baş Şahide: 170x36x7 cm.
Kitâbe Metni ve Okunuşu		
Hüve'l-Bâki sene 1317/1899–1900	هوالباقى سنه ١٣١٧	
Gel efendim nazar eyle şu mezarım taşına	كل افندم نظار ايله شو مزارم طاشنه	
Akil isen gafil olma aklını al başına	عاقل ايسك غافل اولمه عقلنى ال باشنه	
Salınıp gezeriken bak ne geldi başıma	صالونب كزر ايكن باق نه كلدى باشمه	
Akibet turâb oldum taş dikildi başıma	عاقبت تراب اولدم طاش ديكلدى باشمه	
Kösezade Ömer Ağa mahdumu Abdullah	كوسه زاده عمر اغا محدومى عبدالله	
Ağa ruhuna Fatiha	اغاروحونه فاتحه	

Genel Tanım ve Süsleme Özellikleri: Mezar, tip olarak toprak mezar grubuna girer. Günümüze sadece baş şahidesi ulaşmıştır ve dikili vaziyettedir. Baş şahide, başlıklı ve yukarıdan aşağıya doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Boyun kısmı uzun ve silindirik vaziyette olup yukarıya doğru daralır. Başlık bölümü, Kâtibi olarak adlandırılan serpuş türüne girer.¹¹ Destarlar kavuğu saracak şekilde çapraz ve dilimli şekilde atılmıştır. Bordürler içerisine tâlik hat ile yazılmış kitâbe metni ise yedi satırdan oluşur.¹²

Katalog No: 3	Cinsiyet: Erkek	Baş Şahide: 125x31x6 cm. Ayak Şahide: 93x30x5 cm
Kitâbe Metni ve Okunuşu		
Hüve'l-Bâki sene 1317/1899–1900	هوالباقى سنه ١٣١٧	
Gel efendim nazar eyle şu mezarım taşına	كل افندم نظار ايله شو مزارم طاشنه	

¹⁰ Bk. Fotoğraf 1, Çizim 1.

¹¹ Kâtibi kavuk hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Muzaffer Tepekaya vd., *Manisa'da Osmanlı Dönemi Hazireleri* (Manisa: Manisa Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2016), 18.

¹² Bk. Fotoğraf 2, Çizim 2.

Akil isen gafil olma aklını al başına	عاقل ایسک غافل اولمه عقلنی ال باشنه
Salınıp gezeriken bak ne geldi başıma	صالونب کزر ایکن باق نه کلدی باشمه
Akibet turâb oldum taş dikildi başıma	عاقبت تراب اولدم طاش دیکلیدی باشمه
Kösezade Ömer Ağa mahdumu Abdullah	کوسه زاده عمر اغا محدومی عبدالله
Ağa ruhuna Fatiha	اغا روحونه فاتحه

Genel Tanım ve Süsleme Özellikleri: Mezar, tip olarak toprak mezar grubuna girer. Günümüze baş ve ayak şahidesi ulaşmıştır ve dikili vaziyettedir. Baş şahide, üçgen ya da ters “V” tepelikli ve alınlıklı, yukarıdan aşağı doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Bordürler içerisine celi sülüs hatla yazılmış kitâbe metni ise beş satırdan oluşur. Baş şahidenin alınlığı ile gövdesi tek sıra silmeyle birbirinden ayrılmıştır. Gövde bölümünde üst kısmı yuvarlak kemer formlu bordür kuşağı bulunur. Bordürün kenar kısımları sütuncelerden oluşmaktadır. Köşelerde kalan kemer boşlukları üç yaprağı işlenmiş stilize çiçek motifleriyle boşluk kalmayacak şekilde doldurulmuştur. Baş şahidenin alınlık kısmında, üzeri kubbeyle örtülü kare planlı bir cami tasviri bulunur.¹³ Üzerinde aydınlatma pencereleri bulunan yüksek bir kasnak üzerine oturtulmuş kubbesi dilimli şekilde olup alemle son bulur. Beden duvarlarından kasnağa tek sıra silmeyle geçilmiştir. Cami yüzeyinde üç bölümlü son cemaat mekânı görünümü yaratılmıştır. Camiye bitişik şekilde tasvir edilmiş minaresi, silindirik gövdeli ve tek şerefelidir. Alınlık kısmının sağ tarafına ise müstakil konutlardan oluşan sokak dokusu tasvir edilmiştir. Cami ve konutların arka planına yerleştirilmiş servi ağacı, hilal tasviri kompozisyona az da olsa derinlik katmıştır. Ayak şahidesi, sivri kemerli, yukarıdan aşağı doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Ayak şahidenin mezara bakan yüzeyinde zeminden yukarıya incelenerek yükselen servi ağacı motifi ve laleler şeklinde tasarlanmış süsleme kompozisyonu bulunur.¹⁴

Katalog No: 4	Cinsiyet: Kadın	Baş Şahide: 103x30x6 cm.
Kitâbe Metni ve Okunuşu		

¹³ Cami tasvirli mezar taşları hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Gül Tunçel, *Batı Anadolu Bölgesinde Cami Tasvirli Mezar Taşları* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989), 1-4.

¹⁴ Bk. Fotoğraf 3, Çizim 3.

Hüve'l-Muin	هوالمعين
Kösezade Hatunu	كوسه زاده حاتونى
Merhume Güleşâd kadın	مرحومه كوله شاد قدين
Ruhuna Fatiha	روحونه فاتحه
Sene 1229/1813–1814	سنه ٩٢٢١

Genel Tanım ve Süsleme Özellikleri: Mezar, tip olarak toprak mezar grubuna girer. Günümüze sadece baş şahidesi ulaşmıştır ve dikili vaziyettedir. Baş şahide, üçgen ya da ters “V” tepelikli ve alınlıklı, yukarıdan aşağı doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Sülüs hatla yazılmış kitâbe metni ise beş satırdan oluşur. Baş şahidenin alınlığı ile gövdesi tek sıra silmeyle birbirinden ayrılmıştır. Köşelerde kalan kemer boşlukları dilimli yapraklardan oluşan stilize çiçek motifleriyle boşluk kalmayacak şekilde doldurulmuştur. Baş şahidenin alınlık kısmında, üzeri kubbeyle örtülü kare planlı bir cami tasviri bulunur. Üzerinde aydınlatma pencereleri bulunan yüksek bir kasnak üzerine oturtulmuş kubbesi, dilimli şekilde olup alemle son bulur. Beden duvarlarından kasnağa çift sıra silmeyle geçilmiştir. Cami yüzeyinde taş örgü duvar görünümü yaratılmıştır. Camiye bitişik şekilde tasvir edilmiş minaresi silindirik gövdeli ve tek şerefelidir. Alınlığın sağ tarafında, bir kâse içerisinden çıkan gonca gül demeti ve gül yapraklarından oluşan süsleme kompozisyonu yer alır. Arka plana yerleştirilmiş hilal ve servi tasvirleri kompozisyona az da olsa derinlik katmıştır.¹⁵

Katalog No: 5	Cinsiyet: Erkek	Baş Şahide: 158x30x7 cm.
Kitâbe Metni ve Okunuşu		
Hüve'l-Hayyü'l-Bâki	هوالحى الباقي	
Müyesser oldu bana şehâdet	ميسر اولدى بكا شهادت	
İlâhi sen nasîb eyle saâdet	الهى سن نصيب ايله سعادت	
Bulam tâ ki rasûlünden şefaât	بولم تاكى رسولكدن شفاعت	
Çavallı Hacı İbrahim Ağa'nın	چاوللى حاجى ابراهيم اغانك	
Oğlu merhum Seyyid Ali Ağa	اوغلو مرحوم سييد على اغا	
Ruhuna Fatiha	روحونه فاتحه	

¹⁵ Bk. Fotoğraf 4, Çizim 4.

Sene 1215/1800–1801	سنه ۱۲۱۵
---------------------	----------

Genel Tanım ve Süsleme Özellikleri: Mezar, tip olarak toprak mezar grubuna girer. Günümüze sadece baş şahidesi ulaşmıştır ve dikili vaziyettedir. Baş şahide, başlıklı ve yukarıdan aşağıya doğru daralan dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Boyun kısmı uzun ve silindirik vaziyette olup yukarıya doğru daralır. Başlık bölümü oval formlu olup destarlı kubbeli kalafat olarak adlandırılan kavuk türüne girer. Destarlar kavuğu saracak şekilde yatay olarak atılmıştır. Bordürler içerisine celi sülüs hatla yazılmış kitâbe metni ise sekiz satırdan oluşur.¹⁶

Katalog No: 6	Cinsiyet: Erkek	Baş Şahide: 103x31x6 cm.
Kitâbe Metni ve Okunuşu		
Hüve'l-Muin	هوالمعين	
Çavallı Ali Ağa	چاوللی علی آغا	
Kerimesi merhume	کریمه سی مرحومه	
Şerife ruhuna	شریفه روحونه	
Fatiha sene 1215/1800–1801	فاتحه سنه سنه ۵۱۲۱	

Genel Tanım ve Süsleme Özellikleri: Mezar, tip olarak toprak mezar grubuna girer. Günümüze sadece baş şahidesi ulaşmıştır ve dikili vaziyettedir. Baş şahide, üçgen ya da ters “V” tepelikli ve alınlıklı, yukarıdan aşağı doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Gövde bölümünde üst kısmı yuvarlak kemer formlu bordür kuşağı bulunur. Köşelerde kalan kemer boşlukları üç yaprağı işlenmiş stilize çiçek motifleriyle boşluk kalmayacak şekilde doldurulmuştur. Bordürler içerisine celi sülüs hatla yazılmış kitâbe metni ise beş satırdan oluşur. Baş şahidenin alınlığı ile gövdesi tek sıra silmeyle birbirinden ayrılmıştır. Alınlık kısmının sol tarafında kare planlı üzeri dilimli kubbeye örtülü cami tasviri bulunur. Beden duvarlarından kubbeye tek sıra silmeyle geçilmiştir. Cami yüzeyinde yuvarlak kemer formlu şebekeli pencere tasvirlerine yer verilmiştir. Camiden bağımsız şekilde tasvir edilmiş minaresi, silindirik gövdeli ve tek şerefelidir. Alınlık kısmının sağ tarafına üzeri külahla örtülü serbest köşk tasviri yerleştirilmiştir. Köşk yüzeylerinde kazıma tekniğiyle oluşturulmuş şebekeli pencere görünümü yaratılmıştır. Arka plana yerleştirilmiş servi ve gonca gül tasvirleri kompozisyona az da olsa

¹⁶ Bk. Fotoğraf 5, Çizim 5.

derinlik katmıştır.¹⁷

Katalog No: 7	Cinsiyet: Erkek	Baş Şahide: 124x29x6 cm.
Kitâbe Metni ve Okunuşu		
Hüve'l-Muin	هوالمعين	
Nevcivanım gitti cennet başına	نو جوانم کیتدی جنت باغنه	
Kaldı firakı valdeyni canına	قلدی فرقی والدینی جاننه	
Ali Ağa mahdumu merhum	علی اغا محدومی مرحوم	
Şerif Hasan Ağa ruhuna	شریف حسن اغا روحونه	
Fatiha sene 1213/1798–1799	فاتحه سنه ۳۱۲۱	

Genel Tanım ve Süsleme Özellikleri: Mezar, tip olarak toprak mezar grubuna girer. Günümüze sadece baş şahidesi ulaşmıştır ve dikili vaziyettedir. Baş şahide, başlıklı ve yukarıdan aşağıya doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Boyun kısmı uzun ve silindirik vaziyette olup yukarıya doğru daralır. Başlık bölümü, kâtibi kavuk olarak adlandırılan serpuş türüne girer. Destarlar kavuğu saracak şekilde çapraz ve dilimli şekilde atılmıştır. Bordürler içerisine celi sülüs hatla yazılmış kitâbe metni ise altı satırdan oluşur.¹⁸

Katalog No: 8	Cinsiyet: Kadın	Baş Şahide: 125x33x6 cm.
Kitâbe Metni ve Okunuşu		
Hüve'l-Muin sene 1331/1912–13	هوالمعين سنه ۱۳۳۱	
Bakıp geçme ricam budur ey Muhammed ümmeti	باقوب کچمه رجام بودر ای محمد امتی	
Mevtanın diriden Fatiha'dır minneti	موتانک دیریدن فاتحه در منتی	
İhsan edenler bulur elbet cenneti	احسان ایدنلر بولور البت جنتی	
Muallim idim dilerim şakirtlerimden himmeti	معلم ایدم دیلرم شاکردلرمدن همتتی	
Merhume Hacı Hasan oğlu Mehmed Ağa zevcesi	مرحومه حاجی حسن اوغلی محمد اغا زوجه سی	

¹⁷ Bk. Fotoğraf 6, Çizim 6.

¹⁸ Bk. Fotoğraf 7, Çizim 7.

Adile Hanım ruhuna Fatiha	عاديله خانم روحونه فاتحه
---------------------------	--------------------------

Genel Tanım ve Süsleme Özellikleri: Mezar, tip olarak toprak mezar grubuna girer. Günümüze sadece baş şahidesi ulaşmıştır ve dikili vaziyettedir. Baş şahide, üçgen ya da ters “V” tepelikli ve alınlıklı, yukarıdan aşağı doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Bordürler içerisine tâlik hat ile yazılmış kitâbe metni ise yedi satırdan oluşur. Baş şahidenin alınlık kısmında alınlığın her bölümüne simetrik olarak dağılmış stilize akantus yapraklarından oluşan süsleme kompozisyonu bulunur.¹⁹

Katalog No: 9	Cinsiyet: Erkek	Baş Şahide: 104x28x5 cm.
Kitâbe Metni ve Okunuşu		
Sene 1318/1900–1901	سنه ١١٣١	
El-mağsum	المعصوم	
Beni kıl mağfîret ya Rabb-i Yezdân	بني قبل مغفرت يا رب يزدان	
Bi hakkı Arş-ı a'zam nûr-ı Kur'ân	بحق عرش اعظم نور قران	
Hacı Hasanzade Mehmed'in	حاجي حسن زاده محمدك	
Mahdumu Hasan Bey ruhuna	مخدومي حسن بك روحونه	
Fatiha	فاتحه	

Genel Tanım ve Süsleme Özellikleri: Mezar, tip olarak toprak mezar grubuna girer. Günümüze sadece baş şahidesi ulaşmıştır ve dikili vaziyettedir. Baş şahide, başlıklı ve yukarıdan aşağıya doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Boyun kısmı uzun ve silindirik vaziyette olup yukarıya doğru daralır. Başlık bölümü, Hamidiye kalıplı fes olarak adlandırılan fes türüne girer. Bordürler içerisine tâlik hat ile yazılmış kitâbe metni ise yedi satırdan oluşur.²⁰

Katalog No: 10	Cinsiyet: Kadın	Baş Şahide: 92x30x5 cm.
Kitâbe Metni ve Okunuşu		
Hüve'l-Bâki sene 1332/1913–1914	هوالباقى سنه ١٣٣١	
İlahî ente rahmânî	الهي انت رحمانى	

¹⁹ Bk. Fotoğraf 8, Çizim 8.

²⁰ Bk. Fotoğraf 9, Çizim 9.

Recaî minke ğufrânî	رجأى منك غفرانى
Velâ te'huz bi-isyânî	ولاتاحوز بعصيانى
Ve kemmil külle noksânî ²¹	وكمئل كل نقصانى
Hacı Zeytinci zevcesi Fatma	حاجى زيتنجى زوجه سى فاتمه
Ruhuna Fatiha	روحونه فاتحه

Genel Tanım ve Süsleme Özellikleri: Mezar, tip olarak toprak mezar grubuna girer. Günümüze sadece baş şahidesi ulaşmıştır ve dikili vaziyettedir. Baş şahide, üçgen ya da ters “V” tepelikli ve alınlıklı, yukarıdan aşağı doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Bordürler içerisine sülüs hatla yazılmış kitâbe metni ise yedi satırdan oluşur. Mezar taşında herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır.²²

Katalog No: 11	Cinsiyet: Erkek	Baş Şahide: 129x30x6.5 cm. Ayak Şahide: 128x23x6 cm.
Kitâbe Metni ve Okunuşu		
Hüve'l-Hayü'l-Bâki sene 1319/1901–1902	هوالحى الباقي سنة ٩١٣١	
Ah bu dehr-i fanide hep sürdüğüm ömür hebâ	اه بو دهر فانيده هب سوردیکم عمرهبا	
Hayra dair bir amel yok işledim cürm ve hata	خيره دائر بر عمل يوق ايشلدم جرم و خطا	
Çünkü ğaffarü'z-zünûbsun mağfiret kıl zenbimi	چونكى غفار الزنوبسك مغفرت قيل ذنبى	
Şanına her ne düşerse sen onu işle bana	شاننه هر نه دوشرسه سن انى ايشله بكا	
Yakma nârına ilahi ben zayıf mücrimi	ياقمه نارينه الهى بن ضعيف مجرمى	
Kıl müyesser ol cemâl-i cennetin yâ Rab bana	قيل ميسر اول جمال جنتك يا رب بكا	
Hacı Şeyh İsmail Efendi	حاجى شيخ اسماعيل افندى	
Ruhuna Fatiha	روحونه فاتحه	

²¹ Metnin Türkçe anlamı: “İlâhî sen benim Rabbimsin/Senden dileğim beni bağışlamandır/ve benim her eksikliğimi tamamla/ve beni isyanlarımdan dolayı hesaba çekme” şeklindedir.

²² Bk. Fotoğraf 10, Çizim 10.

Genel Tanım ve Süsleme Özellikleri: Mezar, tip olarak yüksek çerçeveli mezar grubuna girer. Günümüze baş ve ayak şahidesi ulaşmıştır ve dikili vaziyettedir. Baş şahide, başlıklı ve yukarıdan aşağıya doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Boyun kısmı uzun ve silindirik vaziyette olup düz bir şekilde başlığa bağlanır. Başlık bölümü, kısa başlıklı, yatay dilimli oval sarık (ulema sarığı) olarak adlandırılan serpuş türüne girer.²³ Destarlar başlığı saracak şekilde yatay olarak atılmıştır. Bordürler içerisine talik hat ile yazılmış kitâbe metni ise dokuz satırdan oluşur. Ayak şahidesi, sivri kemerli, yukarıdan aşağı doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Ayak şahidenin mezara bakan yüzeyinde zeminden yukarıya incelenerek yükselen servi ağacı motifi bulunur.²⁴

Katalog No: 12	Cinsiyet: Erkek	Baş Şahide: 124x26x6 cm.
Kitâbe Metni ve Okunuşu		
Ah mine'l-mevt sene 1332/1913–1914	اه من الموت سنه ٢٣٣١	
Ey felek ecel geldi anam babam gelsin yanıma	ای فلک اجل کلدی انام بابم کلسون یانمه	
Henüz girmiştim yirmi yedi yaşına	هنوز کیرمش ایدم یکرمی یدی یاشمه	
Emr-i hakla Azrail geldi dikildi başıma	امر حقله عزرائل کلدی دکالدی باشمه	
Gelen ihvân nazar kılsın taşıma	کلن اخوان نظر قلسون طاشمه	
Bir Fatiha ihsan etsin garip gardaşına	بر فاتحه احسان ایتسون قریب قرداشنه	
Hacı Yahya oğullarından	حاجی یحیا اوغلیلرندن	
Hacı Eyvaz mahdumu	حاجی ایواز محدومی	
Muhammed Efendi ruhuna	محمد افندی روحونه	
Fatiha	فاتحه	

Genel Tanım ve Süsleme Özellikleri: Mezar, tip olarak toprak mezar grubuna girer. Günümüze sadece baş şahidesi ulaşmıştır ve dikili vaziyettedir. Baş şahide, başlıklı ve yukarıdan aşağıya doğru daralan düşey

²³ Ayrıntılı bilgi için bk. Halit Çal, *Boyabat Mezar Taşları* (Ankara: Boyabat Belediyesi Kültür Yayınları, 2015),133; Burak Muhammet Gökler, “Rize’nin Üç Uleması ve Mezar Anıtı”, *Karadeniz Araştırmaları Dergisi* 20/771 (Mart 2023), 179-197.

²⁴ Bk. Fotoğraf 11, Çizim 11.

dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Boyun kısmı uzun ve silindirik vaziyette olup düz bir şekilde başlığa bağlanır. Serpuş, Hamidiye kalıplı sarıklı fes olarak adlandırılan fes türüne girer.²⁵ Destar kalın ve yatay olarak atılmıştır. Bordürler içerisine sülüs hatla yazılmış kitâbe metni ise on satırdan oluşur. Baş şahidenin serlevha bölümünde ayyıldız motifi bulunur.²⁶

Katalog No: 13	Cinsiyet: Kadın	Baş Ş: 120x29x65cm. Ayak Ş: 88x30x5 cm.
Kitâbe Metni ve Okunuşu		
Sene 1301/1883		١٠٣١ سنه
İlâhi ravza-i cinan		الهي روضها جنان
Eyle makamımı heman		ايله مقامى همان
Müderri Hüseyin		مده رس حسين
Efendi kerimesi Hamiyet		افندى كريمه سى حميد
Hanım ruhuna Fatıha		خانم روحونه فاتحه

Genel Tanım ve Süsleme Özellikleri: Mezar, tip olarak toprak mezar gurubuna girer. Günümüze sadece baş şahidesi ulaşmıştır ve dikili vaziyettedir. Baş şahide, üçgen ya da ters “V” tepelikli ve alınlıklı, yukarıdan aşağı doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Bordürler içerisine sülüs hatla yazılmış kitâbe metni ise altı satırdan oluşur. Baş şahidenin alınlık kısmında, bir vazo içerisinden çıkarak alınlığın her bölümüne simetrik olarak dağılan soyut yapraklar şeklinde oluşturulmuş süsleme kompozisyonu bulunur. Ayak şahide, üçgen ya da ters “V” tepelikli ve alınlıklı, yukarıdan aşağı doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Gövde bölümünde, lale dalları ve eli belinde motifinden oluşan süsleme kompozisyonu yer alır.²⁷

Katalog No: 14	Cinsiyet: Kadın	Baş Ş: 123x29x6 cm. Ayak Ş: 116x24x5 cm.
Kitâbe Metni ve Okunuşu		
Hüve'l-Bâki sene 1333/1914–1915		هوالباقى سنه ١٣٣١
Beni davet edecek rabbi izzet hâcât Adn'ına		بنى دعوت ايتدجك رب عزت حاجات عدننه

²⁵ Bilgi için bk. Hüseyin Necdet İşli, *Osmanlı Serpuşları*, 148.

²⁶ Bk. Fotoğraf 12, Çizim 12.

²⁷ Bk. Fotoğraf 13, Çizim 13.

Fehmî dest ve her mağna fikr eyledim oldum cihanımdan	فهمی دست وهر مغنی فکر ایلدم اولدم ججهانمندن
Ah gelip ihvanımız beni soydu nikabımdan	اه کلوب اخوانمز بنی صویدی نقابمندن
Ey rahim Allah bî hakkı Muhammed beni kurtar azabından	ای رحیم اللهم بی حقى محمد بنی قورتار عزابکدن
Hocazade Mehmed zevcesi Atike	حواجه زاده محمد زوجه سی عاتکه
Ruhuna Fatiha	روحونه فاتحه

Genel Tanım ve Süsleme Özellikleri: Mezar, tip olarak toprak mezar grubuna girer. Günümüze baş ve ayak şahidesi ulaşmıştır ve dikili vaziyettedir. Baş şahide, yuvarlak kemerli ve yukarıdan aşağıya doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Bordürler içerisine sülüs hatla yazılmış kitâbe metni ise yedi satırdan oluşur. Baş şahidenin alınlık kısmında, alınlığın her bölümüne simetrik olarak dağılmış kıvrım dallar, soyut yapraklar, ayyıldız motifi ve on adet çeyrek, bir adet tam altın/gümüş şeklinde tasarlanmış gerdanlık tasvirî yer alır. Ayak şahidesi, sivri kemerli, yukarıdan aşağı doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Ayak şahidenin mezara bakan yüzeyinde bir kâse içerisinden çıkarak yükselen kıvrım dallar ve yapraklar şeklinde tasarlanmış süsleme kompozisyonu bulunur.²⁸

Katalog No: 15	Cinsiyet: Erkek	Baş Şahide: 115x27x5 cm.
Kitâbe Metni ve Okunuşu		
Ah mine'l-mevt 1324/1906–1907	اه من الموت ٤٣٣١	
Ey mağfireti kullara mebzûl olan Allah	ای مغفرتی قوللره مبرزول اولان الله	
Rahim et bana kim mu'terif cürmüm günahım	رحم ایت بکا کیم معترف جرمم کناهم	
Dünyada ukbada saadetî kerem eyle	دنیاده عقباده سعادتى کرم ایله	
Sensin iki âlemde hüdâvend penâhım	سنسک ایکی عالمده حداوند پنهام	
El-merhum Kemerli oğlu Halil	المرحوم کمرلی اوغل خلیل	
Ağa ruhiçun Fatiha	اغا روحیچون فاتحه	

Genel Tanım ve Süsleme Özellikleri: Mezar, tip olarak toprak

²⁸ Bk. Fotoğraf 14, Çizim 14.

mezar grubuna girer. Günümüze sadece baş şahidesi ulaşmıştır ve dikili vaziyettedir. Baş şahide, başlıklı ve yukarıdan aşağıya doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Boyun kısmı uzun ve silindirik vaziyette olup düz bir şekilde bağlanır. Serpuş; kısa başlıklı, yatay eğimde çapraz şeritli oval sarık (ilmiye sarığı) olarak adlandırılan sarık türündedir. Destarlar yatay olarak dilimli bir şekilde atılmış ve çapraz şeritler şeklinde son bulmuştur. Bordürler içerisine tâlik hat ile yazılmış kitâbe metni ise altı satırdan oluşur.²⁹

Katalog No: 16	Cinsiyet: Kadın	Baş Şahide: 80x20x6 cm.
Kitâbe Metni ve Okunuşu		
Hüve'l-Bâki sene 1341/1922–23	هوالباقى سنة ١٤٣١	
Tıfil iken Azrail geldi	طفل ايكن عزرائيل كدى	
Tatlı canımı aldı	طاتلى جانمى الديو	
Sefa-yı ömrüm kaldı ukbâya	صفای عمرم قلدى عقبايه	
Kemerli oğlu Mustafa kerimesi	كمرلى اوغلى مصطفى كريمه سى	

Genel Tanım ve Süsleme Özellikleri: Mezar, tip olarak toprak mezar grubuna girer. Günümüze sadece baş şahidesi ulaşmıştır ve dikili vaziyettedir. Baş şahide, yuvarlak kemerli ve yukarıdan aşağıya doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Bordürler içerisine sülüs hatla yazılmış kitâbe metni ise altı satırdan oluşur. Son satır toprak altında kaldığı için okunamamıştır. Baş şahidenin alınlık kısmında, bir kâse içerisinden çıkarak alınlığın her bölümüne simetrik olarak dağılmış soyut yapraklar ve çiçekler şeklinde tasarlanmış süsleme kompozisyonu yer alır.³⁰

Katalog No: 17	Cinsiyet: Erkek	Baş Şahide: 115x35x6 cm.
Kitâbe Metni ve Okunuşu		
Ah mine'l-mevt	اه من الموت	
1318/1900–1901	١٣١٨	
Allamei ... (okunamıyor) Küçük Hafız Hüseyin Efendi	علامهء... كوچك حافظ حسين افندى	

²⁹ Bk. Fotoğraf 15, Çizim 15.

³⁰ Bk. Fotoğraf 16, Çizim 16.

Ol zât-ı ... (okunamıyor) edip zaman	اولزات ... دایندی ضایع ایدوب زمان
Poyrazda böyle fazıl yekta bulmamış kıl	پویرازدہ بویله فاضل یکتا بولمه مشکل
Rabbim vere hemâsıl eviyle âlişâna	رَبِّم ویره همائل اوپله بر عالیشانه
Ey talibin irfân vay râğibin eykân	ای طالبین عرفان وی راغبین ایقان
Dua edelim ihvân ğufrân ile cinân	دعا ایدلیم اخوان غفران ایله جنان
Ruhiçun Fatiha	روحیچون فاتحه

Genel Tanım ve Süsleme Özellikleri: Mezar, tip olarak toprak mezar grubuna girer. Günümüze sadece baş şahidesi ulaşmıştır ve dikili vaziyettedir. Baş şahide, başlıklı ve yukarıdan aşağıya doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Gövde bölümünde üst kısmı yuvarlak kemer formlu bordür kuşağı bulunur. Kemer köşeleri stilize akantus yapraklarıyla bezenmiştir. Boyun kısmı uzun ve silindirik vaziyette olup düz bir şekilde başlığa bağlanır. Serpuş; kısa başlıklı, yatay eğimde çapraz şeritli oval sarık (ilmiye sarığı) olarak adlandırılan sarık türündedir. Destarlar yatay olarak dilimli bir şekilde atılmış ve çapraz bir şerit şeklinde son bulmuştur. Tâlik hat ile yazılmış kitâbe metni ise dokuz satırdan oluşur.³¹

Katalog No: 18	Cinsiyet: Erkek	Baş Şahide: 127x33x6 cm.
Kitâbe Metni ve Okunuşu		
Sene 1284/1867-1868	سنه ۱۲۸۴	
Hüve'l-Bâki	هوالباقی	
İlahî ente rahmânî	الهی انت رحمانی	
Recaî minke ğufrânî	رجأی منک غفرانی	
Velâ te'huz bi- isyânî	ولتا حوز بعصیانى	
Ve kemmil külle noksânî	وکمئل کل نقصانی	
Çakır İbrahim ibni Hasan	چقیر ابراهیم ابن حسن	
Ruhuna Fatiha	روحونه فاتحه	

Genel Tanım ve Süsleme Özellikleri: Mezar, tip olarak toprak mezar grubuna girer. Günümüze sadece baş şahidesi ulaşmıştır ve dikili

³¹ Bk. Fotoğraf 17, Çizim 17.

vaziyettedir. Baş şahide, başlıklı ve yukarıdan aşağıya doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Gövde bölümünde yuvarlak formlu bordür kuşağı bulunur. Boyun kısmı uzun ve silindirik vaziyette olup düz bir şekilde başlığa bağlanır. Başlık bölümü, kısa başlıklı çapraz eğimde dilimli, çapraz şeritli oval sarık (örfi destarlı) olarak adlandırılan sarık türündedir. Destarlar çapraz olarak dilimli bir şekilde atılmış ve çapraz bir şerit şeklinde son bulmuştur. Sülüs hatla yazılmış kitâbe metni ise sekiz satırdan oluşur.³²

Katalog No: 19	Cinsiyet: Kadın	Baş Şahide: 96x25x5 cm.
Kitâbe Metni ve Okunuşu		
Hüve'l-Bâki 1328/1910–1911	هوالباقى ١٣٢٨	
Huzur-ı izzete geldim ilahi cürmümü affet	حضور عزته كقدم الهى جرمى عفوايت	
Zünubum bahr-ı ğufranın yanında zerredir mahv et	ذنوبم بحر غفرانك يانده ذره در محوايت	
El-merhume el-mağfure leha	المرحومه المغفوره لها	
Güşa oğlu Bilal'in zevcesi	قوشعاوغلى بلالک زوجه سى	
Fatma ruhuna Fatiha	فاطمه روحونه فاتحه	

Genel Tanım ve Süsleme Özellikleri: Mezar, tip olarak toprak mezar grubuna girer. Günümüze sadece baş şahidesi ulaşmıştır ve dikili vaziyettedir. Baş şahide, üçgen ya da ters “V” tepelikli ve alınlıklı, yukarıdan aşağı doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Bordürler içerisine rika hat ile yazılmış kitâbe metni ise altı satırdan oluşur. Mezar taşında herhangi bir süsleme unsuru bulunmamaktadır.³³

Katalog No: 20	Cinsiyet: Erkek	Baş Şahide: 114x28x6 cm.
Kitâbe Metni ve Okunuşu		
Hüve'l-Hallakü'l-Bâki sene 1337/1918–1919	هو الخلاق الباقى سنه ١٣٣٧	
Yâ hû yâ men hû	يا هو يامن هو	
Ya men la ilahe illahû	يا من لا اله الا هو	
Taşım bâki Allah hû	داشم باقى الله هو	

³² Bk. Fotoğraf 18, Çizim 18.

³³ Bk. Fotoğraf 19, Çizim 19.

Nakşibendî	نقشی بندی
Semerci Hacı	سمرجی حاجی
Mustafa ruhuna	مصطفی روحونه
Fatiha	فاتحه

Genel Tanım ve Süsleme Özellikleri: Mezar, tip olarak toprak mezar grubuna girer. Günümüze sadece baş şahidesi ulaşmıştır ve dikili vaziyettedir. Baş şahide, başlıklı ve yukarıdan aşağıya doğru daralan düşey dikdörtgen formlu bir gövdeye sahiptir. Boyun kısmı uzun ve silindirik vaziyette olup düz bir şekilde başlığa bağlanır. Başlık bölümü, kısa başlıklı, yatay eğimde çapraz şeritli oval sarık (ilmiye sarığı) olarak adlandırılan sarık türündedir. Destarlar yatay olarak dilimli bir şekilde atılmış ve çapraz bir şerit şeklinde son bulmuştur. Bordürler içerisine sülüs hatla yazılmış kitâbe metni ise sekiz satırdan oluşur. Gövde bölümünde baston ve tesbih tasviri yer alır.³⁴

2. Bulgular

2.1. Mezar Tiplerine İlişkin Bulgular

Poyraz köyü mezarlığında on'u erkek, on'u kadın olmak üzere toplamda yirmi adet Osmanlı dönemine ait mezar tespit edilmiştir. Bunların on dokuzu toprak mezar, biri ise yüksek çerçeveli mezardır.³⁵

2.2. Mezar Taşı Formlarına İlişkin Bulgular

Poyraz köyü mezarlığında yapılan araştırmada, köy mezarlığı içerisinde yirmisi baş, dördü ayak şahidesi olmak üzere toplamda yirmi dört adet Osmanlı dönemine ait mezar taşı tespit edilmiştir. Beş farklı tipte karşımıza çıkan bu mezar taşı formlarını şu şekilde sıralanabilir.

1. Başlıklı ve yukarıdan aşağıya doğru daralan düşey dikdörtgen prizma gövdeli olanlar (Kat. No: 2, 5, 7, 9, 11, 12, 15, 17, 18, 20).

2. Bitkisel tepelikli ve yukarıdan aşağıya doğru daralan düşey dikdörtgen prizma gövdeli olanlar (Kat. No: 1).

3. Üçgen ya da ters "V" tepelikli ve alınlıklı, yukarıdan aşağıya doğru daralan düşey dikdörtgen prizma gövdeli olanlar (Kat. No: 3, 4, 6, 8, 10, 13, 19).

4. Sivri kemerli, yukarıdan aşağı doğru daralan düşey dikdörtgen prizma gövdeli olanlar (Kat. No: 3a, 11a, 14a).

5. Yuvarlak kemerli ve yukarıdan aşağı doğru daralan düşey dikdörtgen prizma gövdeli olanlar (Kat. No: 14, 16).

³⁴ Bk. Fotoğraf 20, Çizim 20.

³⁵ Bk. Kat. No: 11.

2.3. Başlık Tiplerine İlişkin Bulgular

Poyraz köyü mezarlığında yapmış olduğumuz araştırmada, köy mezarlığı içerisinde erkeklere ait on adet başlıklı mezar taşı bulunmaktadır. Altı farklı tipte karşımıza çıkan bu başlık tiplerini şu şekilde sıralayabiliriz.

1. “Ulema Sarığı” kısa başlıklı, yatay dilimli oval sarıklar (Kat. No: 11).
2. “İlmiye Sarığı” kısa başlıklı, yatay dilimli, çapraz şeritli oval sarıklar (Kat. No: 15, 17, 20).
3. “Örfi Destarlı Sarık” kısa başlıklı, çapraz eğimde dilimli, çapraz şeritli oval sarık (Kat. No: 18).
4. “Kâtibi Kavuk” çubuklu başlıklı, kısa sarıklı kavuklar (Kat. No: 2, 7).
5. Destarlı Kubbeli Kalafat (Kat. No: 5).
6. Hamidiye Kalıplı Sarıklı Fes (Kat. No: 8, 12).

2.4. Süsleme Özelliklerine İlişkin Bulgular

İncelenen mezar taşlarında yer alan süsleme kompozisyonları; bitkisel, geometrik, nesnel ve mimari süsleme olmak üzere dört farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır. En yoğun kullanılan süsleme türü bitkisel süslemedir. Bitkisel süslemede yaygın olarak; gül, gonca gül, lale, akantus, soyut yapraklar, çeşitli yaprak motifleri, selvi/servi, yıldız çiçeği ve çok yapraklı çiçek motifleri kullanılmıştır. Geometrik motif olarak; rozetler, çarkifelekler, kozmik semboller, çapraz kafes veya baklava dilimleri, kareler, daireler, değişik formadaki içi dolu ya da boş madalyonlar ve zikzak sıraları kullanılmıştır. Nesnel süslemede; vazo, kâse, ziynet eşyaları, baston, teşbih, nişan, motifleri kullanılmıştır. Mimari tasvirlerde ise cami, türbe, ev köşk, sütunceler, sütun başlıkları, karşılaştığımız mimari süsleme öğeleridir.

2.5. Yazı Türlerine İlişkin Bulgular

Poyraz köyü mezarlığında yapmış olduğumuz araştırmada, köy mezarlığı içerisinde üzerinde yazı bulunan yirmi adet baş şahidesi bulunmaktadır. Bu şahideler üzerinde yer alan kitâbe metinlerinde sülüs ve tâlik olmak üzere iki tür yazı kullanılmıştır.

1. Sülüs (Kat. No: 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 20).
2. Tâlik (Kat. No: 1, 2, 8, 9, 15, 17, 18, 19).

2.6. Mezar Taşları Üzerinde Yeralan İsimler

Kadın İsimleri: Fatıma/Fatma³⁶, Gülşad³⁷, Şerife³⁸, Adile³⁹, Hamiyet⁴⁰, Atike⁴¹.

Erkek İsimleri: Abdullah⁴², Ali⁴³, Hasan⁴⁴, Şerif Hasan⁴⁵, Hasan⁴⁶, İsmail⁴⁷, Muhammed⁴⁸, Halil⁴⁹, Hüseyin⁵⁰, Mustafa⁵¹.

2.7. Mezar Taşları Üzerinde Yeralan Unvanlar

Ağa⁵², Seyyid⁵³, Hanım⁵⁴, Bey⁵⁵, Efendi⁵⁶, Hacı⁵⁷

2.8. Malzeme ve Yapım Tekniğine İlişkin Bulgular

İncelemiş olduğumuz mezar taşlarının tamamında malzeme olarak mermer kullanılmıştır. Mezar taşları üzerinde yer alan yazı kuşaklarının tamamı kabartma tekniğiyle meydana getirilmiştir. Ayrıca mezar taşı üzerinde yer alan süsleme kompozisyonlarının oluşturulmasında da yine kabartma ve kazıma tekniklerinin ayrı ayrı veya birlikte kullanıldığı görülmüştür.

Sonuç

Gerek Anadolu'da gerekse diğer Türk-İslam coğrafyalarında Mezar taşlarının form olarak farklı şekillere sahip birçok örneği bulunmaktadır. Poyraz köyünde İncelemiş olduğumuz mezar taşları içerisinde beş farklı tipte mezar taşı formu tespit edilmiştir. Bunlar Halit Çal'ın Osmanlı mezar taşlarıyla ilgili daha önce yapmış olduğu çalışmalar baz alınarak

³⁶ Bk. Kat. No: 1, 3, 10, 19.

³⁷ Bk. Kat. No: 4.

³⁸ Bk. Kat. No: 6.

³⁹ Bk. Kat. No: 8.

⁴⁰ Bk. Kat. No: 13.

⁴¹ Bk. Kat. No: 14.

⁴² Bk. Kat. No: 2.

⁴³ Bk. Kat. No: 5.

⁴⁴ Bk. Kat. No: 18.

⁴⁵ Bk. Kat. No: 7.

⁴⁶ Bk. Kat. No: 9.

⁴⁷ Bk. Kat. No: 11.

⁴⁸ Bk. Kat. No: 12.

⁴⁹ Bk. Kat. No: 15.

⁵⁰ Bk. Kat. No: 17.

⁵¹ Bk. Kat. No: 20.

⁵² Bk. Kat. No: 2, 5, 7, 15.

⁵³ Bk. Kat. No: 5.

⁵⁴ Bk. Kat. No: 8, 13.

⁵⁵ Bk. Kat. No: 9.

⁵⁶ Bk. Kat. No: 11, 12, 17.

⁵⁷ Bk. Kat. No: 20.

tasniflenmiştir.⁵⁸

Ayrıca mezar şahideleri üzerinde yer alan başlık tipleride yine Halit Çal'ın çalışmalarından yola çıkılarak tasnife tabi tutulmuş sarığın hâkim olduğu başlıklar sarık, başlığın hâkim olduğu başlıkları ise kavuk olarak sınıflandırılmıştır.⁵⁹ Manisa Salihli'nin Poyraz köyünde yapmış olduğumuz araştırmada tespit ettiğimiz yirmi adet baş şahide içerisinde on adet başlıklı mezar taşı bulunmaktadır. Bunların tamamı erkek baş şahidesi olup başlık bölümleri sağlam olarak günümüze ulaşabilmiştir. Bunlar içerisinde üç farklı tipte sarık, iki farklı tipte kavuk ve bir farklı tipte fes tespit edilmiştir.

İncelemiş olduğumuz mezar taşlarında yer alan süsleme kompozisyonları; bitkisel, geometrik, nesnel ve mimari süsleme olmak üzere dört farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Poyraz köyü mezarlığında en yoğun kullanılan süsleme türünün bitkisel süsleme olduğu görülmüştür. Bitkisel süslemede yaygın olarak; gül, gonca gül, lale, akantus, soyut yapraklar, çeşitli yaprak motifleri, selvi/servi, yıldız çiçeği ve çok yapraklı çiçek motifleri kullanılmıştır. Geometrik motif olarak rozetler, çapraz kafes veya baklava dilimleri, kareler, daireler, değişik formadaki içi dolu ya da boş madalyonlar ve zikzak sıraları kullanılmıştır. Nesnel süslemede vazo, kâse, zinet eşyaları, takılar, perde, baston, teşbih ve çeşitli nişanlar kullanılmıştır. Mimari tasvirlerde ise cami, türbe, ev, köşk, sütunceler ve sütun başlıkları karşılaştığımız mimari süsleme öğeleridir.

XVIII. yüzyılda Osmanlı Sanatında batılılaşma dönemi olarak da isimlendirilen bir dönem başlamış ve bunların ilki barok üslup olmuştur. Bu üsluplar barokun içinde doğan rokoko, sonra ampir, eklektik ve Osmanlı neoklasik dönemi gibi diğer üsluplarla devam etmiştir.⁶⁰ Saray, köşk, cami, sebül, çeşme ve mezar taşları üzerinde daha çok süsleme kompozisyonlarında görülen bu üslupların arasında öylesine sık geçişler yaşanmıştır ki bir eser bütün unsurlarıyla analiz edildiğinde hangi ögenin hangi üsluba ait olduğunu belirlemek çoğu zaman imkânsız hale gelmiştir. Bu noktada diğer üsluplardan belirli özelliklerinin seçilip kullanılmasını benimseyen eklektik (seçmeci) üslup etkili olmuştur. Osmanlı Sanatındaki görülen bu batılı üsluplar başkent İstanbul'daki kadar olmasa da Salihli'nin Poyraz köyünü de etkilemiş, bu bölgede özellikle XVIII. yüzyıldan itibaren başlayarak XIX. yüzyılın ortalarına kadar uzanan bir periyotta ampir ve eklektik üslubun ağırlık bastığı, XX. yüzyılda ise Osmanlı neoklasik akımının

⁵⁸ Halit Çal, "Göynük (Bolu) Şehri Türk Mezar Taşları", *Vakıflar Dergisi* 30/1 (Aralık 2007), 295-383; Halit Çal, *Boyabat Mezar Taşları* (Ankara: Boyabat Belediyesi Kültür Yayınları, 2015); Halit Çal - Gazanfer İltar, *Giresun İli Mezar Taşları* (Ankara: Giresun Valiliği Yayınları, 2010).

⁵⁹ Çal, "Göynük (Bolu) Şehri Türk Mezar Taşları", 23.

⁶⁰ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitapevi, 1993), 7.

süsleme kompozisyonlarını etkilediği görülmüştür.⁶¹ Fakat bu üsluplar Poyraz köyünde başkent İstanbul'daki gibi belirgin ve kaliteli değildir. Daha çok taşra usulünde karşımıza çıkan bu kompozisyonlarda her ne kadar konu başkentten alınmışsa da işlenişte yerellik söz konusudur.

Malzeme olarak iyi taş ve mermerin kullanımı ekonomik güçle doğru orantılıdır. Özellikle Osmanlı döneminde yaygın mezar taşı malzemesinin mermer olduğu görülmekte olup araştırma konumuz olan Manisa Salihli'ye bağlı Poyraz köyünde de yaygın mezar taşı malzemesi mermerdir. Mezar taşlarında bezeme ve yazıların oluşturulmasında yaygın olarak kabartma tekniği kullanılmış, bazı taşların yüzeylerinde kazıma tekniği de uygulanmıştır.

Salihli mezar taşlarını Anadolu'daki aynı dönem örnekleriyle karşılaştırdığımızda, burada görülen bazı mezar taşı formlarının İstanbul başta olmak üzere Edirne⁶², Bursa⁶³, İzmir⁶⁴, Rize⁶⁵, Trabzon⁶⁶, Giresun⁶⁷, Ordu⁶⁸, Samsun⁶⁹, Sinop⁷⁰, Kastamonu⁷¹, Antalya⁷², Konya⁷³,

⁶¹ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi, Menşinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatları* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1956), 17.

⁶² Ayşe Arslan, *Edirne Üç Şerefeli Cami Haziresi* (Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2007), 482.

⁶³ Gülşen Çakar, *Bursa Emir Sultan Mezarlığındaki 18. ve 19. Yüzyıl Mezar Taşları* (Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2007), 462; Mustafa Çetinaslan, *Taşların Dili İnegöl Mezarlıkları ve Mezar Taşları* (Bursa: Aras Kültür Sanat, 2021), 79-80.

⁶⁴ Ertan Daş, *İzmir'de Taş Çiçekler (Kemeraltı Hazirelerindeki Mezar Taşları)* (İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2012), 73.

⁶⁵ Canan Hanoğlu, *Batılılaşma Dönemi Rize Mezar Taşları* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2015), 1878.

⁶⁶ Mustafa Reşat Sümerkan - İbrahim Okman, *Kültür Varlıklarıyla Trabzon* (Trabzon: Trabzon Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, 1999), 183.

⁶⁷ Gazanfer İltar, *Giresun İli Sahil Şehrindeki Osmanlı Mezar Taşları* (Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2005), 359.

⁶⁸ Bayram Çelik, *Ordu İli, Ünye İlçesi, Hacı Osman Ağa Camii Haziresindeki Mezar Taşları* (Samsun: 19 Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2012), 162.

⁶⁹ Eyüp Nefes, *Samsun Yöresinde Bulunan Mezar Taşları* (Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2002), 333.

⁷⁰ Fatma Türker, *Sinop Seyyid Bilal Türbesi Haziresindeki Mezar Taşları* (Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2011), 273.

⁷¹ Erol Uğraşkan, *Kastamonu Ferhat Paşa ve Atabey Gazi Camileri'nin Hazirelerindeki Mezar Taşları* (Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2007), 48-152-186-188-210-212.

⁷² Burcu Keskin, *Antalya'da Osmanlı Dönemi Mezar Taşları: Alanya ve Manavgat İlçeleri* (Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019), 162.

⁷³ Hüseyin Muşmal - Mustafa Çetinaslan, "Konya İli Beyşehir İlçesi Fasıllar Köyü Mezar Taşları", *Turkish Studies-International Periodical For The Languages*,

Muğla⁷⁴, Balıkesir⁷⁵, Aydın⁷⁶, Denizli'de ve Gördes'te sıklıkla görüldüğü anlaşılmaktadır.⁷⁷ Karşılaştığımız mezar taşı formları, bezemeleri ve kitâbe yazılarının çoğunlukla aynı oluşu başkent İstanbul'da Hattatlar tarafından oluşturulan desen kâğıtlarının Anadolu'ya yayıldığı ve bu taşların bölgede bulunan yerel hattaklar tarafından işlendiğini düşünülmektedir. Aksi takdirde büyük boyutlara sahip mezar taşlarının İstanbul'da tek elden yapılıp Anadolu'ya yayılması imkanı zor bir durumdur. Özellikle Batı Anadolu bölgesinde sıklıkla karşılaştığımız mimari tasvirli mezar taşlarının Salihli bölgesinde de sıklıkla görülmesi yukarıda bahsettiğimiz durumun farklı bir varyasyonudur.

Literature and History of Turkish or Turic 8/7 (Haziran 2013), 323-354.

⁷⁴ Hür Kamil Biçici, "Muğla Ortakent'te Bulunan Osmanlı Dönemi Süslemeli Mezar Taşları-II", *The Journal of Academic Social Science Studies JASSS-International Journal of Social Science* 6/2 (Aralık 2013), 1394.

⁷⁵ Muhammet Burak Gökler - Zerrin Köşklü, "Balıkesir Zağnos Paşa Camii Hazinesi'ndeki Kavuk Tipleri", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 66/1 (Eylül 2019), 453-478.

⁷⁶ Abdul Halim Varol, *Aydın Kuşadası Adalızade Mezarlığı Osmanlı Mezar Taşları* (Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2019), 591.

⁷⁷ Erkan Çav, "Denizli İlbade Mezarlığı Coğrafyanın Gerçek Mühürleri: Mezarlıklar", *Şehir ve Kültür* 20/1 (Ocak 2016), 1-12; Hür Kamil Biçici, "Gördes'te Bulunan Mimari Bezemeli Mezar Taşı İşçiliğinden Bazı Örnekler", *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 7/13 (Kasım 2005), 1-15.

Kaynakça

Arseven, Celal Esad. “Baş Giyimi- Baş Giyeceği”. *Sanat Ansiklopedisi*. 1/182-184. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1975.

Arseven, Celal Esad. *Türk Sanatı Tarihi, Menşinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1956.

Arseven, Celal Esad. “Rûmî”. *Sanat Ansiklopedisi*. 4/1714-1718. Ankara: Milli Eğitim Basım Evi, 1975.

Arslan, Ayşe. *Edirne Üç Şerefeli Cami Haziresi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2007.

Arslan, Muhammet. *Ani Örenyeri Kazısı 2019-2021 Yılı Çalışmaları*. Konya: Palet Yayınları, 2022.

Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1993.

Biçici, Hür Kamil. “Gördes’te Bulunan Mimarî Bezemeli Mezar Taşı İşçiliğinden Bazı Örnekler”. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 7/13 (Kasım 2005), 1-15.

Bozkurt, Nebi. “Sarık”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 36/152-153. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2002.

Çakar, Gülşen. *Bursa Emir Sultan Mezarlığındaki 18. ve 19. Yüzyıl Mezar Taşları*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2007.

Çal, Halit - İltar, Gazanfer. *Giresun İli Mezar Taşları*. Ankara: Giresun Valiliği Yayınları, 2010.

Çal, Halit. “Göynük (Bolu) Şehri Türk Mezar Taşları”. *Vakıflar Dergisi* 30/1 (Aralık 2007), 295-383.

Çal, Halit. *Boyabat Mezar Taşları*. Ankara: Boyabat Belediyesi Kültür Yayınları, 2015.

Çav, Erkan. “Denizli İlbade Mezarlığı Coğrafyanın Gerçek Mühürleri: Mezarlıklar”. *Şehir ve Kültür* 20/1 (Ocak 2016), 1-12

Çelik, Bayram. *Ordu İli, Ünye İlçesi, Hacı Osman Ağa Camii Haziresindeki Mezar Taşları*. Samsun: 19 Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2012.

Çetinaslan, Mustafa. *Taşların Dili İnegöl Mezarlıkları ve Mezar Taşları*. Bursa: Aras Kültür Sanat, 2021.

Çoruhlu, Yaşar. *Erken Devir Türk Sanatı İç Asya’da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2013.

Çoruhlu, Yaşar. *Erken Devir Türk Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000.

Çoruhlu, Yaşar. *Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2016.

Daş, Ertan. *İzmir'de Taş Çiçekler (Kemeraltı Hazirelerindeki Mezar Taşları)*. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2012.

Gökler, Muhammet Burak - Köşklü, Zerrin. "Balıkesir Zağnos Paşa Camii Hazinesi'ndeki Kavuk Tipleri". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 66/1 (Eylül 2019), 453-478.

Gökler, Muhammet Burak. "Rize'nin Üç Uleması ve Mezar Anıtı". *Karadeniz Araştırmaları Dergisi* 20/771 (Mart 2023), 179-197.

Hanoğlu, Canan. *Batılılaşma Dönemi Rize Mezar Taşları*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2015.

Biçici, Hür Kamil. "Muğla Ortakent'te Bulunan Osmanlı Dönemi Süslemeli Mezar Taşları-II". *The Journal of Academic Social Science Studies JASSS-International Journal of Social Science* 6/2 (Aralık 2013), 1394.

İltar, Gazanfer. *Giresun İli Sahil Şehrindeki Osmanlı Mezar Taşları*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2005.

İşli, Hüseyin Necdet. *Osmanlı Serpuşları*. İstanbul: Ebru Matbaacılık, 2009.

Keskin, Burcu. *Antalya'da Osmanlı Dönemi Mezar Taşları: Alanya ve Manavgat İlçeleri*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019.

Laqueur, Hans Peter. *Hüve'l Baki İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993.

Muşmal, Hüseyin - Çetinaslan, Mustafa. "Konya İli Beyşehir İlçesi Fasıllar Köyü Mezar Taşları". *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turic* 8/7 (Haziran 2013), 323-354.

Nefes, Eyüp. *Samsun Yöresinde Bulunan Mezar Taşları*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2002.

Özkan, Haldun. "Erzurum Mezarları ve Mezar Taşları". *Beyazdoğu Dergisi* 12 (Ocak 2007), 47-52.

Özkan, Haldun. "Erzincan ve Çevresinde Orta Asya Türk Geleneğini Sürdüren Bezemeli Mezar Taşları". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 15 (Ocak 2000), 31-48.

Sümerkan, Reşat Mustafa - Okman, İbrahim. *Kültür Varlıklarıyla Trabzon*. Trabzon: Trabzon Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, 1999.

Süslü, Özden. *Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1989.

Tepekaya, Muzaffer vd. *Manisa'da Osmanlı Dönemi Hazireleri*. Manisa: Manisa Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2016.

























Tunçel, Gül. *Batı Anadolu Bölgesinde Cami Tasvirli Mezar Taşları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.

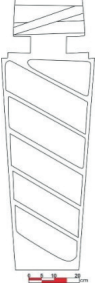






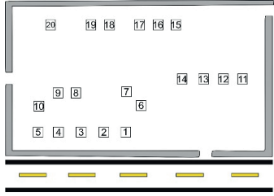
Türker, Fatma. *Sinop Seyyid Bilal Türbesi Haziresindeki Mezar Taşları*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2011.

Uğraşkan, Erol. *Kastamonu Ferhat Paşa ve Atabey Gazi Camileri'nin Hazirelerindeki Mezar Taşları*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2007.

Varol, Abdul Halim. *Aydın Kuşadası Adalızade Mezarlığı Osmanlı Mezar Taşları*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2019.

Ek: Fotoğraflar ve Çizimler					
					
Fotoğraf 1. Kat. No: 1'in Baş Şahidesi	Fotoğraf 2. Kat. No: 2'in Baş Şahidesi	Fotoğraf 3. Kat. No: 3'ün Baş Şahidesi	Fotoğraf 3a. Kat. No: 1'in Ayak Şahidesi	Fotoğraf 4. Kat. No: 4'ün Baş Şahidesi	Fotoğraf 5. Kat. No: 5'in Baş Şahidesi
					
Fotoğraf 6. Kat. No: 6'nın Baş Şahidesi	Fotoğraf 7. Kat. No: 7'nin Baş Şahidesi	Fotoğraf 8. Kat. No: 8'in Baş Şahidesi	Fotoğraf 9. Kat. No: 9'un Baş Şahidesi	Fotoğraf 10. Kat. No: 10'un Baş Şahidesi	Fotoğraf 11. Kat. No: 11'in Baş Şahidesi
					
Fotoğraf 11a. Kat. No: 11'in Ayak Şahidesi	Fotoğraf 12. Kat. No: 12'nin Baş Şahidesi	Fotoğraf 13. Kat. No: 13'ün Baş Şahidesi	Fotoğraf 13a. Kat. No: 13'ün Ayak Şahidesi	Fotoğraf 14. Kat. No: 14'ün Baş Şahidesi	Fotoğraf 14a. Kat. No: 14'ün Ayak Şahidesi

					
Fotoğraf 15. Kat. No: 15'in Baş Şahidesi	Fotoğraf 16. Kat. No: 16'nın Baş Şahidesi	Fotoğraf 17. Kat. No: 17'nin Baş Şahidesi	Fotoğraf 18. Kat. No: 18'in Baş Şahidesi	Fotoğraf 19. Kat. No: 19'un Baş Şahidesi	Fotoğraf 20. Kat. No: 20'nin Baş Şahidesi
					
Çizim 1. Kat. No: 1'in Baş Şahidesi	Çizim 2. Kat. No: 2'in Baş Şahidesi	Çizim 3. Kat. No: 3'ün Baş Şahidesi	Çizim 3a. Kat. No: 1'in Ayak Şahidesi	Çizim 4. Kat. No: 4'ün Baş Şahidesi	Çizim 5. Kat. No: 5'in Baş Şahidesi
					
Çizim 6. Kat. No: 6'nın Baş Şahidesi	Çizim 7. Kat. No: 7'nin Baş Şahidesi	Çizim 8. Kat. No: 8'in Baş Şahidesi	Çizim 9. Kat. No: 9'un Baş Şahidesi	Çizim 10. Kat. No: 10'un Baş Şahidesi	Çizim 11. Kat. No: 11'in Baş Şahidesi
					
Çizim 11a. Kat. No: 11'in Ayak Şahidesi	Çizim 12. Kat. No: 12'nin Baş Şahidesi	Çizim 13. Kat. No: 13'ün Baş Şahidesi	Çizim 13a. Kat. No: 13'ün Ayak Şahidesi	Çizim 14. Kat. No: 14'ün Baş Şahidesi	Çizim 14a. Kat. No: 14'ün Ayak Şahidesi

					
Çizim 15. Kat. No: 15'in Baş Şahidesi	Çizim 16. Kat. No: 16'nın Baş Şahidesi	Çizim 17. Kat. No: 17'nin Baş Şahidesi	Çizim 18. Kat. No: 18'in Baş Şahidesi	Çizim 19. Kat. No: 19'un Baş Şahidesi	Çizim 20. Kat. No: 20'nin Baş Şahidesi
					
Fotoğraf 21. Poyraz Köyü Mezarlığı Genel Görünüm			Kroki 1. Poyraz Köyü Mezarlığı Krokisi		

Endülüs Sarayları*

Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 29 Eylül 2023 Kabul Tarihi: 15 Aralık 2023

✉ Sümeýra Ocak Ahmed

Dr. Öğr. Üyesi / Assistant Professor
Marmara Üniversitesi / Marmara University
İlahiyat Fakültesi / Faculty of Theology
<https://ror.org/02kswqa67>
<https://orcid.org/0000-0002-1607-0834>
smyrocak@gmail.com

Öz

Endülüs, yaklaşık sekiz asır boyunca Müslümanların hâkimiyetinde kalmış olan ve Avrupa topraklarında olması hasebiyle ehemmiyet arz eden bir bölgedir. Doğu ve Batı medeniyetlerinin sentezlendiği, Müslüman, Hıristiyan ve Yahudilerin yüzyıllar boyunca birlikte yaşadığı Endülüs, İslâm tarihinde acı olaylarla hatırlansa da ardında bıraktığı ilmi, edebî, mimari ve tezyînî mirası ile medeniyet tarihine damga vurmuştur. Hıristiyanların yüzyıllar boyunca devam eden reconquista emeli 1492 senesinde Gırnata'nın düşmesi ile maksadına ulaşmış, ilk zamanlar Müslümanlardan kalan bu miras nisbeten korunmuş olsa da 16. yüzyıldan itibaren Müslümanların izini Endülüs'ten tamamen silme hırsıyla binlerce mimari eser yıkılmıştır. Günümüzde Kurtuba, İşbiliye, Mâleka, Gırnata şehirlerinde ayakta kalan birkaç eser bize Endülüs'ün mimari ve sanatta ne kadar üst seviyede olduğunu göstermektedir.

Endülüs sanat ve mimarisinin özelliklerini yansıtan yapı türlerinden biri saraylardır. Saray hem hükümdar ve ailesinin yaşadığı mahrem alan hem de devlet işlerinin yürütüldüğü idare merkezi olması itibarıyla önemlidir. Estetik ve sanatsal özellikleri ile saraylar, temsil ettiği devletin kültür, medeniyet ve sanat özellikleri yanında siyasî ve ekonomik gücünü de yansıttıkları için her devirde saray mimarisine önem verilmiştir. Bu çalışmada Sarakusta Ca'feriye Sarayı, Mürsiye Dâru's-Suğra, Gırnata Dârü'l-Hürre, Mâleka el-Kasaba, İşbiliye el-Kasr gibi Endülüs'ün daha az bilinen saray yapıları tanıtılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, İslâm Sanatı, Mimari, Endülüs, Saray.

* Bu makale CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Palaces of Andalusia

Research article

Received: 29 September 2023 Received: 15 December 2023

Abstract

Andalusia is a region that remained under Muslim rule for approximately eight centuries and holds significance as it is situated in European territory. Although Andalusia, where Eastern and Western civilizations were merged and Muslims, Christians and Jews lived together for centuries, is remembered with painful events in Islamic History, it left its mark on the history of civilization with its scientific, literary, architectural and artistic heritage. The Christians' aim of the reconquista, which continued for centuries, reached its goal with the fall of Granada in 1492. Although this legacy from the Muslims was relatively preserved in the early times, starting from the 16th century, thousands of architectural works were destroyed with the ambition to erase Muslim traces completely from Andalusia. The few buildings that remain today in the cities of Cordoba, Seville, Malaga and Granada show us how advanced Andalusia was in architecture and arts.

One of the most important works of Andalusian art and architecture are palaces. Palaces stand out as crucial works in Andalusian art and architecture, serving as both the private residence of rulers and their families and the administrative centers for state affairs. Palace architecture has been given importance because its aesthetic and artistic features reflect the cultural, civilizational and artistic characteristics of the state it represents, as well as its political and economic power. In this study, lesser-known palace structures of Andalusia such as Zaragoza Aljafaria Palace, Murcia Dar al Sughra, Granada Daralhorra, Malaga Alcazaba, Seville Alcazar will be described.

Keywords: Arts, Islamic Arts, Architecture, Andalusia, Palace.

Summary

The Umayyads crossed from today's Moroccan lands to European territories in the first quarter of the 8th century under the leadership of the renowned Berber commander Tariq ibn Ziyad. They laid the foundations of the Andalusian civilization, which would be remembered in history for its contributions to science, culture, art, prosperity, and, simultaneously, sadness. During the rule of the Andalusian Umayyad State, lasting nearly three centuries, Andalusia became one of the greatest civilizations of its time. Following the division of the state into emirates, the Muluk at-Tawaif Period began. Unfortunately, this era witnessed internal conflicts among Muslim amirs, enabling Christians to expedite their Reconquista movement, resulting in the capture of Tuleytula in 1085. The fall of Tuleytula deeply affected Muslims, emboldening Christians to attack other parts of Andalusia. Yusuf ibn Tashfin, the ruler of the Almoravids, intervened, halted Christian attacks, and brought Andalusian emirates under control.

After the Almoravids and Almohads periods, the Nasrids became the last Muslim emirate to endure in these lands for approximately two hundred and fifty years. With the fall of the Nasrid Emirate of Granada in 1492, Andalusia transformed into a region marked by painful times rather than prosperity for Muslims. Muslim and Jewish people migrated to the Maghreb due to Christian oppression.

The palaces, mosques, hospitals, madrasahs and hammams built by Muslims, who governed Andalusia for about eight centuries, in significant cities such as Cordoba, Seville, Toledo, Malaga, Granada, Zaragoza and Valencia. The architecture and the arts of these buildings show the richness of Andalusian civilization. Palaces, especially, are crucial in reflecting the artistic and civilizational characteristics of their era, providing insights into the political and economic power of that time. Although architectural and artistic styles in Andalusian palaces share similarities, distinctive features specific to different states are noteworthy. The most magnificent surviving example of Andalusian palaces is the Alhambra Palace, constructed in the 14th century. Since there are many studies on the Alhambra Palace, this article focuses on less known palaces in the region such as Zaragoza Aljafaria Palace, Murcia Dar al Sughra, Granada Dar al-Horra, Malaga Alcazaba, Seville Alcazar.

Dar al-Horra Palace was constructed for Aisha al-Horra, the wife of Nasrid Sultan Abul Hasan Ali and mother of the last Nasrid Sultan Abu Abdullah Muhammad. It stands on the remains of a palace built by Zirid Sultan Badis ibn al Mansur, who seized control of Granada in 1012. Situated opposite the Alhambra Palace, Dar al-Horra, though smaller, shares architectural and decorative features with Alhambra.

A palace structure was first built in the city of Ishbiliye, which was conquered by Abdurrahman III and later additions were made to this structure during the Abbasid and Almohad periods. The Alcazar in Seville, also known as al-Qasr, includes the Mudejar Palace, built in the 14th century by Pedro the Cruel. The Mudejar Palace is the most important part of al-Qasr. The palace, built by morisco masters in Toledo, Granada and Seville, is one of the most popular works of Mudejar architecture that has survived to the present day, with its courtyard, arches, woodwork, inscriptions and Hall of Ambassadors. Seville Alcazar is a very important work in terms of reflecting the art of different Andalusian states since it was first built in the 10th century and representing the Mudejar architecture with the parts added to the palace after the Christians took the city.

In Malaga, Alcazaba, formerly conquered by Abdurrahman III, represents an important castle-palace structure. Similarly, the Alfafaria Palace in Zaragoza, though modified by Christians, stands as a significant example of Andalusian art and architecture from the Muslim States period. One of the most interesting example of Andalusian palaces whose ruins have survived to today is Dar al Sughra located in Murcia. There were two Muslim palaces in Murcia which founded by Abdurrahman II near the Segura River: Dar al Kabir next to the Grand Mosque and Dar al Sughra outside the city walls. The ruins of Dar al Sughra were discovered by Julio Navarro Palazon during the excavations carried out under the Santa Clara la Real Monastery in 1980-1985. The ruins of the palace feature segmented arches, horseshoe arches, and plaster-carved decorations and inscriptions characteristic of Andalusian architecture.

This paper will focus on architectural and artistic aspects of these five palaces stands as notable surviving examples of Andalusian Palaces.

Giriş

Hız. Ömer döneminde başlayan fetih hareketleri, Şam merkezli Emevî Devleti zamanında hız kazanmış, Horasan ve Kuzey Afrika üzerine seferler düzenlenmiştir. Kayrevan'ın alınmasıyla birlikte Kuzey Afrika'da bir üs elde edilmiş; bu dönemde Müslümanlar, 8. yüzyılın ilk yarısında, önce Mağrib, daha sonra da İber Yarımadası'nı ele geçirmişlerdir. Mağrib'in ele geçirilmesi Müslümanlar için önemli bir adım olup batıya geçiş yolları açılmıştır. Meşhur Berberî komutan Târik b. Ziyâd'ın öncülüğünde, bugünkü Fas topraklarından Avrupa topraklarına geçen İslâm orduları, adı tarihte ilim, kültür, sanat, refah ve aynı zamanda hüzn ile anılacak bir medeniyetin; Endülüs'ün temelini atmışlardır. Endülüs, fethinden sonra yaklaşık kırk beş yıl Emevî Devleti'ne bağlı valiler tarafından yönetilmiştir. Abbâsîler'in Emevî Devleti'ne son vermesi ile Şam'dan kaçan I. Abdurrahman, Mağrib üzerinden Endülüs'e geçmiş ve buradaki halkın desteğini alarak 756 yılında bağımsız devletini kurmuştur. I. Abdurrahman (756-788) ile birlikte yaklaşık iki yüz yetmiş beş yıl Endülüs'e hâkim olacak Endülüs Emevî Devleti, tarih sahnesindeki yerini almıştır.

Yaklaşık üç asır süren Endülüs Emevî Devleti yönetimi altında, Endülüs zamanının en büyük medeniyetlerinden biri haline gelmiştir. Endülüs Emevî Devleti'nin zayıflaması ile birlikte artan taht kavgaları sonucu devlet emirliklere ayrılmış ve yaklaşık altmış yıl süren Mülükü't-Tavâif Dönemi (1031-1090) başlamıştır. Bu dönem maalesef Müslüman emirlerin kendi aralarında mücadele ettiği bir dönem olmuş, bunu fırsat bilen Hıristiyanlar Reconquista hareketini hızlandırmış ve ilk olarak 1085 yılında Tuleytula'yı geri almışlardır. Tuleytula'nın düşmesi Müslümanları derinden sarsarken Hıristiyanları cesaretlendirmiş ve Endülüs'ün diğer bölgelerine saldırmaya başlamışlardır. Endülüs emirlikleri Murabıtlar'ın hükümdarı Yûsuf b. Tâşfîn'den yardım istemiş, Yûsuf b. Tâşfîn Endülüs'e gerçekleştirdiği seferler sonucunda Hıristiyan saldırıları durdurmuş ve Endülüs emirliklerini de kontrol altına alarak Endülüs-Mağrib bölgesini tek hâkimiyet altında toplamıştır.

Murabıtlar ve Muvahhidler döneminde, Reconquista hareketine karşı yapılan çetin mücadeleler, Müslümanların Endülüs hâkimiyetini bir buçuk asır kadar uzatmış, ancak hızlanan Reconquista hareketi sebebiyle Muvahhidler dönemi de sona ermiştir. Bundan sonraki dönemde, Gırnata (Granada) merkezli Nasrîler (1238-1492), yaklaşık iki yüz elli yıl daha bu

topraklarda varlığını sürdüren son Müslüman emirlik olmuştur. Gırnata Emirliği'nin 1492 yılında düşmesi ile artık Endülüs, Müslümanlar için bir refah ülkesi değil acı günlerin yaşandığı bir ülke haline dönüşmüştür. Müslümanların Endülüs'teki hâkimiyetinin sonra ermesiyle birlikte Hıristiyanların baskılarından kaçan Müslüman ve Yahudi halk Fas ve Cezayir topraklarına göç etmişlerdir.

Endülüs topraklarında yaklaşık sekiz asır hüküm süren Müslümanlar, zaman zaman zayıf düşmüş olsalar da siyasî ve ekonomik istikrarın sağlandığı parlak dönemlerde Endülüs ilim, kültür ve sanatta merkez olmuştur. Kurtuba, İşbiliye, Toledo, Mâleka, Gırnata, Sarakusta, Belensiye gibi önemli şehirlerde inşa ettikleri saray, cami, hastane, medrese, hamam ve hanlar Endülüs medeniyetinin ne kadar zengin olduğunu göstermektedir. Reconquista sonrası yüzlercesi tahrip edilerek yıkılan bu eserlerden ayakta kalan birkaç örneğin kalıntılarında Endülüs medeniyetinin, mimari ve sanatta dönemine göre çok ileri olduğu müşahede edilebilir.

Temsil ettiği devletin kültür, medeniyet ve sanat özellikleri ile birlikte siyasî ve ekonomik gücünü yansıtan sarayların inşasına her dönemde ayrı bir önem verilmiştir. Bu çalışmada yukarıda tarihî ve siyasî özelliklerine kısaca değindiğimiz Endülüs bölgesinin saraylarından örnekler incelenecektir. Güç sembolü olarak bilinen saray yapılarının mimari özellikleri, işleyişi, tezyîni unsurları ile bugünkü durumlarına bakarak genel bir değerlendirme yapılacaktır. Çalışmada Elhamrâ Sarayı gibi çok bilinen ve Endülüs'ün simgesi olmuş yapılardan ziyade Sarakusta Ca'feriye Sarayı, Mürsiye Dârü's-Suğra, Gırnata Dârü'l-Hürre, Mâleka el-Kasaba, İşbiliye el-Kasr gibi daha az bilinen saray yapıları ele alınmıştır.

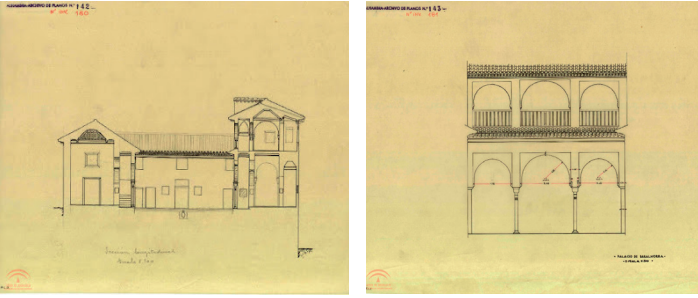
1. Dârü'l-Hürre Sarayı (Seyyide Aişe Hürre Kasrı)

1012 yılında Gırnata'yı hâkimiyet altına alan Zîrî Sultanı Badis ibnü'l-Mansur (ö. 1016) tarafından inşa ettirilen sarayın kalıntıları üzerine Nasrî Sultanı Ebu'l-Hasan Ali'nin (Mevlây Hasen) eşi, son Nasrî Sultanı Ebû Abdullah Muhammed'in annesi Aişe el-Hürre için inşa ettirilmiştir. Siyaseten de güçlü bir karakter olan, kocasını tahttan indirip oğlunu tahta geçiren¹ Aişe el-Hürre, Hıristiyanlarla yaptığı gizli bir anlaşma ile Gırnata'yı teslim eden ve ailesiyle birlikte sürgün hayatı yaşayacağı el-Buşurrat'a doğru yol alırken arkasını dönerek son kez Gırnata'ya ve Elhamra'ya ağlayarak bakan oğlu Sultan Ebu Abdullah Muhammed'e "Erkekler gibi savunmadığım için kadınlar gibi ağla" şeklindeki meşhur

¹ Fatima Mernissi, *Hanım Sultanlar (İslâm Devletlerinde Kadın Hükümdarlar)*, çev. M. Ali Kayabal - Filiz Nayır (İstanbul: Cep Kitapları, 1992), 22-24.

ifadesi ile tanınmaktadır.² Kendi adıyla anılan Dârü'l-Hürre Sarayı, Elhamra Sarayı'nın karşı tarafındaki el-Beyyâzîn Mahallesi'nde inşa ettirilmiştir.

Zîrîler dönemine ait bir sarayın kalıntıları üzerine inşa ettirilen küçük saray Gırnata'nın Müslümanların elinden çıkması ile Hıristiyanların kontrolüne geçmiştir. Saray ilk önce, kraliyet sekreteri vazifesi ile bilinen, Gırnata'nın teslim alınmasında diplomatik müzakerelerde çok etkili bir isim olan Hernando de Zafra'ya tahsis edilmiş; onun 1507 senesinde ölümü üzerine Kraliçe İsaabel tarafından Santa İsaabel La Real Manastırı'nın bir parçası olarak, rahibelerin hizmetine verilmiştir. Yüzyıllarca kullanılan yapıda birçok eklemeye yapılmış ancak orijinal hali de büyük oranda korunmuştur. 1931 senesinde ünlü İspanyol mimar ve restoratör Leopoldo Torr s Balbas (ö. 1960) tarafından aslı unsurlarına uygun olarak restore edilmiş olup günümüzde ziyarete açıktır.



Resim 1-2: Darü'l-Hürre Sarayı L. Torres Balbas tarafından yapılan dış cephe kesit ve avlu güney cephe³

Saray bahçeler hariç 357 m² büyüklüğünde, kuzey ve güney yönlerinden üçer adet yuvarlak kemerli, revaklı bir avlu etrafında düzenlenmiştir. Dikdörtgen avlunun tam ortasında yine dikdörtgen küçük bir havuz bulunmaktadır. Kuzey ve güney yönündeki revaklı kısımda büyük ana odalar bulunur. Güney revakların olduğu kısımda bulunan büyük oda Santa İsaabel La Real Manastırı yapılarına kadar küçük bir kilise işlevi görmüştür. Güneydeki revaktan dar bir merdivenle yukarıdaki odalara çıkılmaktadır. Bu kısımlarda da Elhamra Sarayı'ndaki mimari ve süsleme özelliklerini görmek mümkündür. Avluya bakan üç kemerli galeri kısmından sivri atnalı bir kemer ile büyük odaya geçilmektedir.

² Sümeyra Ocak Ahmed, "Mimari ve Estetik Unsurlarıyla Aynı Dönemde Farklı Coğrafyalarda İnşa Edilmiş İki İslâm Sarayı; Elhamra ve Kubâdâbâd", *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimari Dergisi* 24 (2023), 198; Mohamed el-Gamal, *Kasr 'l-Hamra: Divan 'l-Imare Ve'n-Nuku 'l-Arabiyye = Los Palacios De La Alhambra* (İskenderiye: Mektebetü'l-İskenderiyye, 2004), 44.

³ <https://www.alhambra-patronato.es> Erişim: 28.09.2023



Resim 3-4: Dârü'l-Hürre Sarayı Dış Görünüşü ve Avludan Güney Cephesi⁴

Kemer ayaklarında karşılıklı olarak yer alan istirdide kemerli nişlerin çevresinde Endelüsî yazı ile alçı oyma tekniğiyle “el-âfiye el-bâkiye” ibaresi yazılmıştır. Kemerin iç taraftaki çerçevesinde de, “نَصْرٌ مِنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ”⁴, “وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ” şeklinde “Allah’tan bir yardım ve yakın bir fetih! Mü’minleri müjdele” manasındaki Saff Sûresi 13. âyetin son kısmı tekrar edilerek yazılmıştır. Kemer köşelikleri nebâtî motiflerle doldurulmuştur. Bu kemerin tam karşısında altta atnalı kemerli iki adet, üstte dört adet yuvarlak kemerli pencere açıklığı bulunmaktadır. Önceden tamamen alçı oyma nebâtî motiflerle bezeli olduğu düşünülen cephelerde bazı alçı süsleme kalıntıları bulunmaktadır. Çatı kırmızı kiremitlerle kapatılmıştır. Cepheden çatıya geçerken kullanılan ahşap sundurmalıklarda Arapça yazı kalıntıları göze çarpmaktadır. Dârü'l-Hürre Sarayı bu özellikleri ile döneminin mimari ve sanat anlayışını yansıtan mühim bir yapıdır.



Resim 5-6: Güney Yönündeki Üst Salonun Girişi ile Kemer İçindeki Nişin Alçı Süslemeleri

⁴ Kaynağı belirtilmeyen fotoğraflar yazar tarafından çekilmiştir.



Resim 7: Üst Salon Penceresinden Şehre Bakış

2. İşbiliye el-Kasr (Alcazar)

İşbiliye ilk olarak III. Abdurrahman tarafından alınmış ve eski Vizigot bazilikasının üzerine surlarla çevrilmiş bir yapı inşa edilmiştir. Mülûkü't-Tavâif döneminde Abbâdi hükümdarı el-Mu'temid bu yapıyı doğu ve güney yönlerinde genişletmiş ve yeni birimler eklediği sarayına Kasrû'l-Mübârek ismini vermiştir. 1150 yılında Muvahhidler şehri alıp İşbiliye'yi Endülüs bölgesindeki başkentleri yaptığında saraya da birçok eklemeler yapmış, ilk olarak Abdülmü'min döneminde (1130-1163) batı yönünden yaklaşık iki kat genişletilen saraya birçok avlu ve köşk eklenmiştir. Kasrû'l-Mûrik (قصر المورق) olarak adlandırılan bu Muvahhid Sarayı günümüzde Alcazar⁵ olarak bilinmektedir. 1163 yılında hükümdar olan Ebû Yakub Yûsuf burayı ana ikametgâhı yaparak sarayı güney, kuzey ve batı yönlerinden genişletmiştir. Ahmed İbn Bassû ve Ali el-Ğumarî bu işi yürüten mimarlar olarak bilinmektedir.⁶ 1200 senesinde Muvahhid Sultanı Muhammed Nasır tarafından da genişletme çalışmaları yapılmıştır.⁷

1171-1198 yılları arasında Muvahhidler'in en büyük ve önemli yapılarından kabul edilen Ulucami sarayın kuzeyine inşa edilmiştir. Günümüzde Sevilla Katedrali olarak bilinen yapının Giralda adındaki çan kulesi bu meşhur Muvahhid Ulucamii'nden kalan tek yapıdır. Şehir Hıristiyanların eline geçince saray bir süre asli unsurları ile kullanılmış daha sonra "Zalim" lakabı ile tanınan Kral I. Pedro tarafından 1353-1364 seneleri arasında, Müdeccen mimarisi ile meşhur olan saray inşa edilmiştir.⁸ Kraliçe İsaibel ve Kral Ferdinand zamanında da üst katlar eklenmiş ve burası

⁵ Alcazar kelimesinin aslı Arapça القصر kelimesi olup, saray manasında kullanılan bir kelime olarak İspanyolca'ya geçmiştir.

⁶ Felix Arnold, *Islamic Palace Architecture in the Western Mediterranean: A History* (New York: Oxford University Press, 2017), 198.

⁷ Georges Marçais, *Manuel d'art Musulman: l'architecture : Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile* (Paris: Editions Auguste Picard, 1926), 669.

⁸ Marçais, *Manuel d'art Musulman*, 669.

monarşinin en önemli ikametgâhlarından biri haline gelmiştir. 1755 yılında meydana gelen Lizbon depremi ve 1762 senesindeki bir yangın sonrasında yapının birçok kısmı hasar görmüş, restorasyon çalışmalarında Barok ve Gotik unsurlar kullanılmıştır. İnşa edildiği tarihten itibaren geçirdiği bu yenileme, onarım ve ekleme çalışmaları sebebiyle oldukça karmaşık bir yapıdır.

12. yüzyıldan kalma Muvahhid surları üzerinde yer alan, üzerinde İspanya Krallığı'nın sembollerinden olan, 1892 senesinde kapıya yerleştirilmiş, elinde haç taşıyan çini aslan figüründen dolayı Aslan Kapısı (La puerta del León) olarak adlandırılan kapıdan Aslan Avlusu'na geçilir. Bu avlunun batısında Adalet Salonu ve ona bitişik olan Alçı Saray (Palacio del Yeso) bulunmaktadır. Avlunun kuzeyinde yine Muvahhidler döneminden kalan, taş ve tuğladan örülmüş üç kemerli bir duvar ile Av Avlusu'na (Patio de la Monteria) geçilmektedir. Bu avlunun batısında Geçit Avlusu (Patio de la Crucero) yer almaktadır. Bu avlu da aslen Muvahhid dönemine ait olup Kral X. Alfonso zamanında kuzeyine inşa ettirilen Gotik Saray ile birlikte bazı değişikliklere uğramıştır.

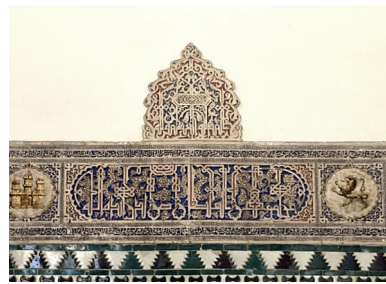


Resim 8-9-10: İşbiliye el-Kasr Muvahhid Surları, Aslan Kapısı ve Müdeccen Saray Giriş Kapısı

Aslan Avlusu'nun batısında yer alan Adalet Salonu ve Alçı Saray sarayın önemli kısımlarındandır. Adalet Salonu sarayın müdeccen mimarisinin en erken tarihli örneklerindedir. 14. yüzyılda Kastilya Kralı XI. Alfonso'nun emri ile yaptırılmıştır. Kare planlı salona yuvarlak yüksek bir kemer ile girilir. İç cephelerin her birinde üçer adet dilimli kemer mevcut olup cepheler alçı oyma nebati motiflerle süslenmiştir. Sekizgen ahşap kubbe birbirine geçme yöntemi ile tutturulan geometrik parçalardan yapılmıştır. Bu tarz sekizgen kubbeler Mağrib ve Endülüs İslâm Mimarisi'nin dikkat çeken özelliklerindedir. Muvahhidler döneminden kalan Alçı Saray (Palacio del Yeso) 10. yüzyıl kale yapısının güneydoğusuna inşa edilmiş olup günümüze kalan bir cephesi avlunun kuzeyinde bulunmaktadır. Üç atnalı kemerli cephenin üst kısmında da yine üç adet atnalı kemerli pencere bulunmaktadır. Günümüzde kapalı olan kemerler vasıtasıyla avludan

saraya girilmekteydi. Bu üçlü atnalı kemer uygulamasının benzerlerini Kurtuba Medînetü'z-zehrâ'da, vezir ve hacîb Ca'fer el-Mushafi'nin köşkünde ve Mâleka el-Kasaba'da görmemiz mümkündür. Sarayın birbirine geçen kemerlerden oluşan revaklardan iki atnalı kemerli giriş geçilen kuzey cephesi de orijinal özellikleri ile korunan bölümlerendir. Bu cephe kullanılan kemer çeşitleri ve mimarisi ile Sarakusta'daki Ca'feriye Sarayı'nın avlu cephesini andırmaktadır.

Sarayın en önemli kısmı Av Avlusu'nun kuzeyinde konumlandırılan, 14. yüzyılda Zalim Pedro'nun emri ile inşa ettirilen Müdeccen Saray'dır. Toledo, Granada ve Sevilla'daki morisko ustalar tarafından inşa edilen saray avlusu, kemerleri, ahşap işçiliği, yazıları ve meşhur Elçiler Salonu ile müdeccen mimarinin günümüze ulaşan en gözde eserlerindedir. Av Avlusu'nun kuzeyinde yer alan saraya alçı oyma motiflerle bezeli, üst kısmında dilimli kemerli pencereler bulunan ve mukarnaslı bir sundurma ile biten giriş kapısından girilir. Giriş kısmındaki dikdörtgen salondan dikdörtgen planlı, ortasında yine dikdörtgen bir havuzu olan Genç Kızlar Avlusu (Patio de las Doncellas) isimli revaklı avluya geçilmektedir. Revaklar çift mermer sütunun taşıdığı dilimli kemerlerden oluşmaktadır. Dikdörtgen avlunun uzun kenarlarında yedi, kısa kenarlarında beş adet olan dilimli kemerlerden ortada yer alanlar diğerlerinden yüksek ve geniştir. Kemer cepheleri Mağrib bölgesinde çok kullanılan derc-ketif ve şebeke⁹ motifleri ile doldurulmuştur. Revaklı kısmın üstü ahşap ile örtülüdür. Avlunun ortasında uzanan dar dikdörtgen havuz ve iki yanındaki portakal ağaçlı tarhlar dikkat çekmektedir. Revaklı kısımlardan salonlara açılan cepheler zeminden yaklaşık 1.5 m yüksekliğe kadar Mağrib bölgesinin zillic denilen kesme çinileri ile kaplanmıştır. Geometrik motiflerin oluşturduğu zilliclerde mavi, siyah, yeşil ve hardal renkleri tercih edilmiştir. Bu zilliclerin üst kısmında da alçı oymadan Mağribî Sülüs yazı kuşakları tüm avluyu dolaşmaktadır.



Resim 11-12: Genç Kızlar Avlusu ve Avlu Cephelerinin Süslemelerinden Detay

⁹ Derc ve Ketif ile Şebeke (شبكة - درج و كتف) motifleri daha çok Endülüs ve Mağrib bölgesinde kullanılan bir çeşit geometrik süslemedir.

Salonların avluya açılan pencere kanatları tamamen ahşap geometrik parçalardan oluşmaktadır. Kanatların çevresinde ahşap oymadan yazılar bulunmaktadır. Pencerelemleri oluşturan geometrik motifler yaldız, yeşil, kırmızı gibi renklere boyanmıştır. Revaklar boyunca uzanan salonlardan birbirine geçiş cepheleri alçı oyma ile bezeli dilimli kemerlerle sağlanmaktadır. Salonların iç cepheleri de yine zeminden belli bir seviyeye kadar geometrik zilliclerle bezenmiştir. Üst örtü ise tamamen ahşap olup müdeccen ahşap işçiliğinin en güzel örneklerindedir.

Avlunun doğusunda yer alan Elçiler Salonu mimarisi, süslemeleri ve kubbesi ile sarayın en dikkat çekici bölümüdür. Kare salonun kenar uzunluğu yaklaşık 12 metredir.¹⁰ Avludan yuvarlak bir kemerle bir hole oradan da ortada iki adet mermer sütun üzerinde oturan üç adet atnalı kemerle kare planlı salona geçilir. Salonun her cephesinde bu üç atnalı kemerli uygulama görülmektedir. Bu kemerleri yuvarlak büyük bir kemer içine almaktadır. Kemer cepheleri tamamen alçı oyma nebati süslemelerle bezelidir. Cephelerin en üst kısmında on bir adet yuvarlak kemerli sağır pencere bulunmaktadır. Kasnak kısmında küçük kemerleri içine Hristiyan Krallar'ın portreleri resmedilmiştir. Her cephede kubbeye geçmeden önce üçer adet ejderha figürünün taşıdığı balkonlar yerleştirilmiştir.



Resim 13-14-15: Elçiler Salonu, Müdeccen Sarayın Ahşap Pencere Kanatlarından Biri ve Salondan Avluya Bakış

Ahşap kubbeye geçişler mukarnaslarla sağlanmıştır. Ahşap kubbenin içi geometrik motiflerle bezenmiştir. Mukarnaslar ve kubbe yaldızla boyandığından bu kubbeye “Portakal Kubbe” de denmektedir. Kubbe 1417 senesinde Dieogo Ruiz tarafından yapılmıştır. Bu salonun 12. yüzyılda Abbâdîler tarafından inşa edilen taht odası yerine inşa ettirildiği ve daha önce de salonun üzerinde benzer bir kubbe olduğu bilinmektedir. Zemin büyük mermer bloklarla kaplı olup, zeminden yaklaşık 1.5 metre yüksekliğe kadar cepheler geometrik desenli renkli zillicler ile kaplanmıştır. Zilliclerin

¹⁰ Marçais, *Manuel d'art Musulman*, 679.

üst kısmında da alçı oyma motifli yazı kuşakları yer alır. Yazı kuşaklarının uçlarında Hırsitiyan Krallığını temsil eden tasvirler yer alır. Yazılar ise Arapça olup kralı öven ifadeler kullanılmıştır.



Resim 16-17: Müdeccen Sarayın Alçı Süslemelerinden ve Yazı Örneklerinden Detay

3. Mâleka el-Kasaba (Malaga Alcazaba)

Mâleka (Malaga) 11. yüzyılın ilk yarısında Hammadîler tarafından yönetilmiş, aynı yüzyılın ikinci yarısında Zîrîler'in kontrolüne geçmiştir. Mâleka'nın Gibralfaro Dağı'nın tepesine yapılmış olan el-Kasaba'nın¹¹ tarihi Fenikeliler'e kadar uzanmaktadır. Fenikeliler, Akdeniz ve Mâleka şehrinin tamamı görüş alanı içinde olan Gibralfaro Dağı'na bir denizfeneri inşa etmişlerdir. Şehir Endülüs Emevîleri'ne geçtiğinde 929 yılında III. Abdurrahman tarafından bazı saray kısımları ve surlar inşa edilmiştir. Bazı araştırmacılar sarayın 11. yüzyılda Hammâdîler ya da Zîrîler tarafından inşa edilmiş olabileceğini düşünmektedir.¹² Kanaatimizce 10. yüzyılda Endülüs Emevîleri döneminde inşa edilen surlar ve saraya 11. yüzyılda Hammadîler ve Zîrîler tarafından eklemeler yapılmıştır. Sarayın bugünkü kalıntılarının birçoğu 13. yüzyılda Nasrîler tarafından yapılan genişletme ve ekleme çalışmalarından kalan yapılardır.

Günümüzde İspanya'nın en çok ziyaret edilen mekânlarından olan bu kale-saray yapısı 1487 yılında Kral Ferdinand ve Kraliçe İsaabel tarafından üç ay boyunca kuşatılarak teslim alınmıştır.¹³ Mâleka'nın düşüşü Gırnata'nın düşüşünü hızlandırmıştır. Şehir düşüşünden sonra Müslüman halka el-Kasaba'da toplanmaları söylenmiş, hazin sonlarına doğru el-Kasaba'ya doğru tırmanan şehir halkının, "Ah Mâleka! Ey güzel şehir! Oğulların seni nasıl terkeder? Nerede senin gücün, surlarının gücü ne yazık ki çocuklarına fayda sağlayamadı. Esaretin demir boyunduruğunu hissettikleri zaman yaşlılarına, kadınlarına, özenle yetiştirdiğin genç kızlara ne olacak?"

¹¹ القصبية kelimesi Arapça'da daha çok küçük şehirleri tanımlarken kullanılır. Mağrib ve Endülüs'te surlarla çevrili şehirler için kullanılmıştır. Alcazaba kelimesi de İspanyolca'ya Arapça'dan geçmiş olup Müslümanlardan kalan surlarla çevrili şehirleri karşılamaktadır. Ayrıntılı bilgi için bk. Leopoldo Torres Balbas, *Ciudades Hispanomusulmanas* (Madrid : Direccion General De Relaciones Culturales Instituto Hispano-Arabe De Cultura, 1985), 175.

¹² Cynthia Robinson, "Arts of the Taifa Kingdoms", *Al-Andalus: The Art of the Islamic Spain* (New York: The Metropolitan Museum Of Art, 1992), 52.

¹³ William H. Prescott, *The history of the reign of Ferdinand and Isabella the Catholic* (Hawaii: University Press of the Pacific, 2004), 235-236.

şeklinde ağıt yaktıkları rivayet edilir.¹⁴ Nitekim korkulan olmuş, nice zaferler gören el-Kasaba Sarayı'nın avlusu bu sefer Mâlekalılar'ın hazin sonuna şahitlik etmiştir. Genç askerlerin en gözde yüz tanesi Papa'ya, genç kızların en güzellerinden ellisi Kraliçe İsaabel tarafından seçilerek Napoli Kraliçesi'ne, otuz tanesi Portekiz kraliçesine, diğerleri de kendi sarayındaki soylu kadınlara hizmetçi olarak hediye edilmiş, halkın geri kalanı da rütbelerine göre soylular ve ordunun üst düzey askeri arasında paylaştırılmıştır.¹⁵

El-Kasaba Sarayı ilk kısmı 11. yüzyılda inşa edilmiş, 13. ve 14. yüzyıllarda genişletilerek yeni salonlar eklenmiştir. Toplamda en dıştan 1320 m. uzunluğunda duvarlarla çevrili olup 21310 metrekarelik bir alanı kaplar. İç kısım 12630 metrekare olup 733 m. uzunluğunda bir duvar ile çevrelenmiştir.¹⁶ Surların batı yönündeki ana giriş kapısından girildiğinde hafif rampalı bir yoldan devam edip ard arda iki kapıdan geçerek (Puerta de la Boveda, Puerta de la Columnas) bir meydana oradan da Granada Salonları Kapısı ile bir üst kademeye geçilir. Fıskıyeli avludan Maldonado Kulesi ve Müdejar Zırh Kuleleri'ne ulaşılır. Daha sonra da diğer kademe olan Nasrîler Sarayı'na geçilir. Nasrîler'den kalan saray ise büyük bir köşk ile Portakal Ağaçlı Avlu (Patio de Los Naranjos) ve Havuzlu Avlu (Patio de Alberca) ve Sarnıçlı Avlu (Patio Aljibe) kısımlarından oluşmaktadır.



Resim 18-19: Mâleka Nasrî Sarayı'nın Portakal Ağacı Avlusu ve Havuzlu Avlusu Nasrîler döneminde yapılmış olan saray kısmının en dikkat çekici

¹⁴ Prescott, *The history of the reign of Ferdinand and Isabella the Catholic*, 236.

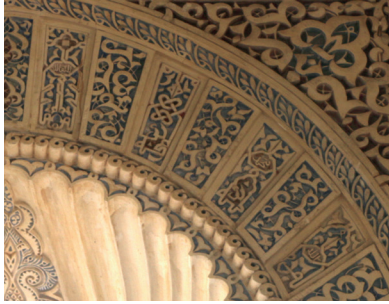
¹⁵ Prescott, *The history of the reign of Ferdinand and Isabella the Catholic*, 237.

¹⁶ <https://alcazabaygibralfaro.malaga.eu>

özellikleri diğer Endülüs saraylarında olduğu gibi üçlü ve sivri atnalı kemer ile dilimli kemer kullanımınıdır. Bunun yanında alçı oyma nebati süslemeler ve Kûfi, Mağribî-Endelûsî yazıların örnekleri de hâlâ mevcuttur. El-Kasaba olarak bilinen bu kale-saray yapısının cami kısmının günümüzde Plaza de Armas olarak bilinen meydana olduğu düşünülmektedir.



Resim 20: Cephe Süslemeleri ve Kûfi Yazı Kuşaklarından Bir Örnek



Resim 21-22: Kemer Cephelerinden Alçı Süsleme Detayı ve Üçlü Atnalı Kemer Örneği Mürsiye, Dâru's-Suğra

Emevî Emiri II. Abdurrahman tarafından Segura (Şekûre) Irmağı'nın kıyısında kurulan Mürsiye şehri Murabıtlar döneminde önem kazanmıştır. Endülüs Emevîleri'nden sonra Amiriler, Abbâdiler, Murabıtlar, Muvahhidler, Hûdîler ve Hafsîler'in kontrolüne giren şehirde siyasî istikrar sağlanamamış ve 2 Şubat 1266 senesinde şehir kesin olarak Hıristiyanların kontrolüne geçmiştir. Şehirde, ulucaminin yanındaki Dârü'l-Kebîr ve surların dışındaki Dâru's-Suğra olmak üzere iki saray yapısı mevcuttu.¹⁷ Ulucami katedrale dönüştürülünce muhtemelen Dârü'l-kebîr isimli büyük saray da bu alana dâhil edilmiştir. Günümüzde Iglesia Catedral de Santa Maria ismiyle bilinen katedral 14. yüzyıl başlarında inşa edilmiş olup,

¹⁷ Arnold, *Islamic Palace Architecture in the Western Mediterranean: A History*, 186.

Mürsiye'nin en büyük katedralidir. Son yıllarda yapılan çalışmalarda katedralin zemini altında kalan caminin bazı kısımları açığa çıkarılmıştır.

Surların dışında kalan Dâru's-Suğra'nın kalıntıları ise Julio Navarro Palazon tarafından 1980-1985 yıllarında Santa Clara la Real Manastırı altında yapılan kazı çalışmaları sırasında ortaya çıkarılmıştır.¹⁸ Manastırın 1365 senesinde bu saray yapısı üzerine inşa ettirildiği düşünülmektedir. Sarayın Murabit valisi Ebû Zekariya (1130-1143) tarafından inşa ettirildiği tahmin edilmektedir. Ancak sarayın kalıntılarının bu döneme mi yoksa 1147 yılında Mürsiye'ye hâkim olan İbn Merdenîş dönemine mi ait olduğu konusunda bazı ihtilaflar da mevcuttur. Sarayın farklı emirlikler döneminde tamir ve genişletme çalışmaları geçirerek kullanıldığını söylemek daha isabetlidir. Mürsiye 1266 senesinde Hıristiyanların eline geçtiğinde surların dışına inşa ettirilmiş olan bu dinlenme sarayı da Santa Clara la Real Manastırı'nın inşa edildiği 1365 senesine kadar Hıristiyan Krallar'ın ikametgâhı olmuştur.



Resim 23-24: Sarayın İlk Halinin Maketi ve Manastır Kısımından Avluya Bakış

Ortada büyük bir avlu etrafında yer alan saray bölümlerinin sadece kalıntıları günümüze gelebilmiştir. Avlu ortasındaki 27,5 X 7,5 m. ölçülerindeki büyük havuzu ve havuz etrafındaki dört adet tarh ile klasik Mağrib, Endülüs bahçelerinin bir örneğidir. Tarh bölümlerine çiçekler ve portakal ağacı dikildiği düşünülmektedir. Güneydeki yapıya büyük üç kemerli bir revaktan geçerek yuvarlak bir kemerle girilmektedir. İçeriye girildiğinde ortada bir salon ve onun doğu ve batısında birer kemerle diğer salonlara geçilmektedir. Sarayın asıl kısmı olduğu bilinen bu salonların kuzey tarafta olanın batı duvarında sağır dilimli bir kemer bulunmaktadır. Bu kemerin sarayın içe açılan kapılarından biri olduğu düşünülmektedir. Aşağı bakıldığında tuğla ve taştan sarayın kalıntıları görülmektedir. Alçı süslemelerin yer aldığı lacivert zeminli kemer cephesinde Mağribî yazı

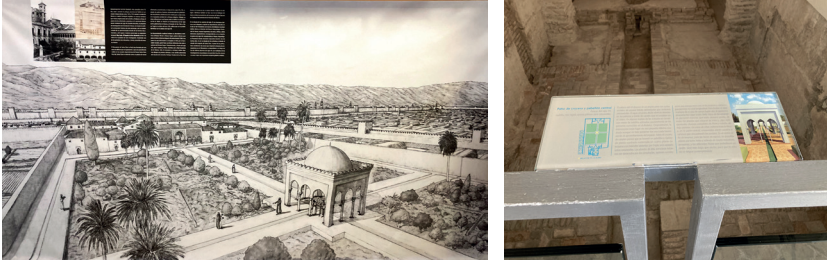
¹⁸ Arnold, *Islamic Palace Architecture in the Western Mediterranean: A History*, 186.

kalıntıları mevcuttur. Günümüzde bu salonlarda saraydan çıkan ahşap, alçı ve mermer kalıntılar ile seramik eserler sergilenmektedir.



Resim 25-26-27: Avludan Salonlara Giriş Kemerleri, Salon Giriş Kemerlerinden ve Cephe Süslemelerinden Kalıntılar

Sarayın zemininde yapılan kazılarda İbn Merdenîş döneminde yenilenen saraydan kaldığı düşünülen transept bir bahçenin kalıntıları ortaya çıkarılmıştır. Burada su kanalları boyunca uzanan yürüyüş yolları olduğu ve onların kesiştiği orta yerde piramidal çatılı ya da kubbeli küçük bir köşk olduğu düşünülmektedir.¹⁹ Klasik Mağrib ve Endülüs saray planları dikkate alındığında, bu büyük bahçenin güneyinde ve kuzeyinde iki büyük köşk olduğu düşünülmektedir. Kazılarda güney kısımlar ortaya çıkarılmış olup kuzeydeki kısımlar hakkında henüz bir çalışma yapılmamıştır.²⁰



Resim 28-29: İbn Merdenîş Dönemindeki Bahçenin Müzedeki Çizimi ve Saray Zeminindeki Bu Kısma Dair Kalıntılar

14. yüzyılda saray üzerine inşa edilen gotik manastır 17. ve 18. yüzyıllarda tamir ve ekleme çalışmaları geçirmiştir. Manastır halen aktif olup üst kısmı günümüzde Hıristiyan dönemine ait eserlerin sergilendiği bir müzedir.

¹⁹ Arnold, *Islamic Palace Architecture in the Western Mediterranean: A History*, 187.

²⁰ Arnold, *Islamic Palace Architecture in the Western Mediterranean: A History*, 188.



Resim 30-31: Cephelerde Kullanılan Yazılardan ve Alçı Süslemelerden Örnekler
4. Sarakusta Ca'feriyye Sarayı

Sarakusta (Zaragoza) 889 yılında Ebû Yahya Muhammed et-Tüçibî'nin vali tayin edilmesi ile birlikte 1039 yılına kadar Tüçibîler'in, 1039- 1110 yılları arasında ise yaklaşık yetmiş yıl Benî Hûd hanedanlığı tarafından yönetilen, Mülûkü't-Tavâif döneminin en uzun süreli devletlerinden biri olmuştur.²¹ Ca'feriyye Sarayı da Hûd emîri Ebû Ca'fer Ahmed el-Muktedir Billah tarafından inşa ettirilmiştir. Ebû Ca'fer Ahmed'in Muktedir Billâh lakabını Barbastro Kalesi'nin uzun mücadeleler sonucu 1065 yılında Hıristiyanlardan geri alınmasından sonra kullandığı bilinmektedir. Sarayın duvarlarındaki ifadelerde sarayın Muktedir Billah'ın emri ile yaptırıldığının yazması, bu sarayın 1065 senesinden sonra bir zafer nişanı olarak inşa ettirildiğini düşündürmektedir.²² Yapıldığı dönem adı "Kasru's-sürûr" olarak bilirse de sonraki dönemlerde bânîsin adı ile anılmaya başlamıştır.²³ Sarakusta Müslümanların kontrolünden çıkınca saray da Hıristiyan hükümdarlar tarafından kullanılmış, bazı değişiklikler ve eklemeler yapılmıştır. O sebeple günümüzde sarayın tamamı orijinal ölçülerini ve plan şemasını yansıtmasa da Müslümanların dönemindeki kısımlar korunmaktadır.



Resim 32-33: Sarakusta Ca'feriyye Sarayı Burçlar²⁴ ve Ana Giriş Kapısı²⁵

²¹ Robinson, "Arts of the Taifa Kingdoms", 56.

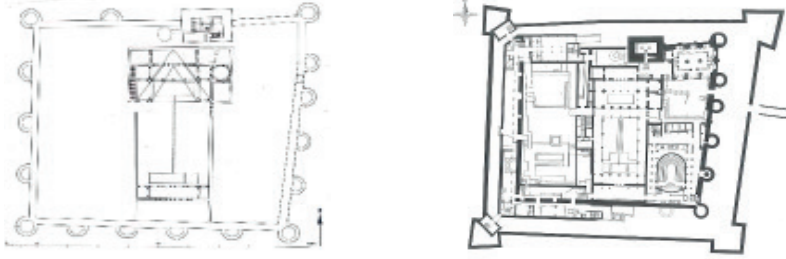
²² Manuel Expósito Sebastián vd., *La Aljafería de Zaragoza* (Zaragoza: Cortes de Aragón, 2012), 31-32.

²³ xpósito Sebastián vd., *La Aljafería de Zaragoza*, 31.

²⁴ <https://en.wikipedia.org> Erişim: 30.09.2023

²⁵ www.archnet.com Erişim: 28.09.2023

İslâmî dönemden kalan sarayın planı yaklaşık 70 x 70 m. ölçülerinde olup çok büyük bir saray değildir. Yapıyı çevreleyen kalın dış duvarlar on altı adet yuvarlak kule ile tahkim edilmiştir. Sadece birkaçı günümüze kalan kulelerden ikisi girişin yanında yer almaktadır. Sarayın kalın duvarları dıştan sağır sivri kemerle hareketlendirilmiştir. Kuzey duvarı üzerinde bulunan meşhur Torre del Travador kare planlı bir kule olup Müslümanlar döneminden kalmıştır. İlk inşa edildiğinde üç katlı olan ve bir gözlem kulesi işlevi gören kuleye 1371 yılında iki kat daha eklenmiştir.²⁶ At nalı kemerli düzgün kesme taştan yapılmış ana giriş kapısının üst kısmında birbirine geçmiş dilimli sivri kemerler bulunmaktadır. Bu kapıdan dış avluya oradan da üç kemerli bir giriş ile ana avluya geçilmektedir. Mülûkü't-Tavâif devri saraylarının korunmuş önemli bir örneği olan Ca'feriyye Sarayı, merkezî bir avlu etrafında düzenlenmiştir.



Plan 1-2: Ca'feriyye Sarayı'nın İlk Halinin ve Son Halinin Planı²⁷

Avlunun kuzeydoğusunda, taht odasının yanında yer alan cami mimari özellikleri ile diğer saray camilerinden farklıdır.²⁸ Sekizgen plan şemalı cami küçük olup daha çok bir mescid gibidir. At nalı kemerli, geometrik motiflerle bezenmiş ahşap kapı ile mescide giriş yapılır. Kapı köşelikleri alçı oymadan nebati motiflerle kaplanmıştır. Kapının üzerindeki alınlık kısmında birbirine geçen kemerlerden oluşan bir süsleme mevcuttur. Kapı cephesi en dıştan günümüzde çoğu kısmı dökülmüş olan alçı oyma kûfî bir yazı kuşağı ile çerçevelenmiştir. Mihrap nişi at nalı kemerlidir ve köşeliklerinde birer tane istiridye kabuğu motifi bulunmaktadır. Mihrap alınlığında çiçekli kûfî yazı ile bazı kısımları aşınmış bir yazı bulunmaktadır. Aşınan kısımlar kalemişi ile tamamlanmıştır. Mescidin üzeri dilimli küçük kemerlerin olduğu bir kasağa oturan kaburga kemerli bir kubbeye örtülmüştür. Sekizgen mekânın her cephesinde alçı nebati süslemeler mevcut olup, mihrabın bittiği yerin hizasından itibaren kûfî bir yazı kuşağı cepheleri dolaşmaktadır.

²⁶ *L'Art Mudéjar: l'esthétique Islamique dans l'art chrétien* (Aix-en-Provence: Edisud, 2000), 89.

²⁷ Marianne Barrucand, *Moorish Architecture in Andalusia* (Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1992), 117; *L'Art Mudéjar*, 88.

²⁸ Robinson, "Arts of the Taifa Kingdoms", 57.



Resim 34-35: Avludan Revakların Cephesi²⁹ ve Mihrap³⁰

Sarayın yönetim kısmı ile harem kısmı avlunun kuzey ve güney yönlerinde yer alan ve revaklarla avluya açılan bölümlerdir. Kuzey cephesindeki bölüm yönetim merkezi olup revaklarla avluya açılır. Avludan çift sütunla taşınan dört adet dilimli kemerle revak kısmına geçilmektedir. Revaklı kısımdan da çift katlı, birbirine geçen dilimli kemerlerle dikdörtgen planlı, “Altın Oda” veya “Mermerli Oda” olarak isimlendirilen taht odasına geçilmektedir. Salonun doğu ve batısında kare planlı birer salon bulunmaktadır. Bu üç salonun da tavanları ahşap olup kalemışı süslemelerle bezelidir. Harem bölümü avlunun güneyindeki revaklı kısımda yer almaktadır.

1118 yılında şehir Kralı I. Alfonso el Batallador tarafından geri alınınca Ca’feriyye Sarayı da Aragon Krallığı’na kalmıştır.³¹ Bu tarihten itibaren saraya bazı kısımlar eklenmiştir. San Martin Kilisesi, San Jorge Şapeli, IV. Pedro’nun Tuleytula’lı Morisko ustalara yaptırdığı, müdeccen sanatın en güzel örneklerinden olan saray kısmı, üst kat galeriler, Santa Isabel Salonu, Taht Odası Müslümanlardan sonra yapılan eklemelerden bazılarıdır.

Hıristiyan Krallar döneminde sarayda yapılan değişiklikler ve eklemelerden en dikkat çekici olanı IV. Peter’in krallığı döneminde (1336-1387) kuzey bölümün üst katına Müdeccen (Müdejar) tarzında eklenen büyük salondur. Bu kata çıkış da kuzey bölmenin batı kısmına eklenen dar ve uzun bir merdivenle sağlanmıştır. Dikdörtgen planlı salon müdeccen mimarının en güzel örneklerinden biridir. Katolik Krallar döneminde (1479-1504) avlunun batı kısmına büyük bir saray inşa edilmiştir.³² Bu saray 1488-1493 seneleri arasında Morisko usta Farax Gali yönetiminde inşa edilmiştir. Farklı tarzdaki mimari özellikleri ve süslemeleri ile hem müdeccen hem de Rönesans dönemi özelliklerini taşımaktadır. Bir

²⁹ <https://www.turismodearagon.com> Erişim: 30.09.2023

³⁰ www.archnet.com Erişim: 28.09.2023

³¹ Lütfi Şeyban, *Reconquista: Endülüs’te müslüman-hıristiyan ilişkileri* (İstanbul: İz Yayıncılık, 2003), 173.

³² *L’Art Mudejar*, 90.

süre Engizisyon Mahkemeleri burada kurulmuştur.³³ 1593 senesinden itibaren askerî bir üs olarak kullanılan yapı bu süreçte birçok değişiklik geçirmiştir. 1947-1976 seneleri arasında Francisco Inigues Almech tarafından restorasyon çalışmaları yapılmış, 1965-1976 yılları arasında Christian Ewert tarafından saray kapsamlı bir şekilde çalışılmıştır. Yapı 1998 yılından itibaren Aragon Özerk Bölgesi'nin parlamento binası olarak kullanılmaktadır.³⁴

Sonuç

Emevîler tarafından 8. yüzyılda fethedilen Endülüs yaklaşık sekiz asır boyunca farklı Müslüman devletlerin yönetiminde kalmıştır. Reconquista hareketinin hızlanması ile 11. asırdan itibaren Endülüs'te toprak kaybetmeye başlayan Müslümanların gücü zaman zaman azalsa da ilim, kültür, sanat ve refah ile anılan bir medeniyet kurmayı başarmışlardır. Bu yüksek medeniyet ve sanatın en önemli göstergelerinden biri mimaridir. Endülüs, sanatın zirvesini temsil eden camileri, medreseleri, köprüleri ve sarayları ile meşhurdur.

Özellikle saraylar inşa edildiği dönemin sanat özelliklerini ve medeniyetini yansıtmaları yanında dönemin siyasî ve ekonomik gücü hakkında fikir vermesi açısından önemlidirler. Bu çalışmada ele aldığımız saraylar Endülüs'e hâkim olmuş farklı Müslüman devletlerin eserleridir. Saraylarda kullanılan mimari tarz ve sanat üslupları belli noktalarda benzese de farklı devletlere has özellikler de dikkat çekmektedir. Endülüs'te inşa edilmiş sarayların günümüze kalan örneklerinden en görkemlisi 14. yüzyılda inşa edilen Elhamra Sarayı'dır. Elhamra Sarayı üzerine çok fazla çalışma olduğundan bu makalede bölgedeki saraylar içinde daha az bilinen yapılar üzerinde durulmuştur.

1012 yılında Gırnata'yı hâkimiyet altına alan Zîrî Sultanı Badis ibnü'l-Mansur tarafından inşa ettirilen sarayın kalıntıları üzerine, Nasrî Sultanı Ebü'l-Hasan Ali'nin eşi ve son Nasrî Sultanı Ebü Abdullah Muhammed'in annesi Aişe el-Hürre için inşa ettirilmiş olan Dârü'l-Hürre Sarayı, Elhamra Sarayı'nın karşı tarafındaki el-Beyyâzîn Mahallesi'nde yer almaktadır. Elhamra'ya göre çok daha küçük olan saray mimari elemanları ve süsleme programı yönünden Elhamra ile benzer özellikler taşımaktadır.

III. Abdurrahman tarafından fethedilen İşbiliye şehrine ilk olarak bir saray yapısı inşa edilmiş, daha sonra bu yapıya Abbadiler ve Muvahhidler döneminde eklemeler yapılmıştır. Günümüzde Alcazar olarak bilinen el-Kasr'ın en önemli kısmı Av Avlusu'nun kuzeyinde konumlandırılan, 14. yüzyılda Zalim Pedro'nun emri ile inşa ettirilen Müdeccen Sarayı'dır.

³³ Henry Charles Lea, *İspanya Müslümanları: Hristiyanlaştırılmaları ve Sürülmeleri* (İstanbul: İnkılab Yayınları, 2006), 194.

³⁴ Arnold, *Islamic Palace Architecture in the Western Mediterranean: A History*, 165.

Toledo, Granada ve Sevilla'daki Morisko ustalar tarafından inşa edilen saray avlusu, kemerleri, ahşap işçiliği, yazıları ve meşhur Elçiler Salonu ile müdeccen mimarinin günümüze ulaşan en gözde eserlerindedir. İşbiliye el-Kasr 10. asırda ilk inşa edildiği tarihten itibaren hem farklı Endülüs devletlerinin sanatını yansıtmaması hem de Hıristiyanlar şehre hâkim olduktan sonra saraya eklenen kısımların müdeccen mimariyi temsil etmesi bakımından çok önemli bir eserdir.

Mâleka şehri de yine III. Abdurrahman tarafından fethedilmiş ve bugün Alcazaba olarak anılan kale-saray ilk olarak bu dönemde inşa edilmiştir. Daha sonra farklı Müslüman devletler tarafından saraya eklemeler yapılmıştır. Sarakusta'daki Ca'feriyye Sarayı ile birlikte kale-saray yapılarına örnek olması bakımından önemlidir. Sarakusta Ca'feriyye Sarayı'na da şehir Hıristiyanların eline geçtiğinde eklemeler yapılmıştır. Mâleka el-Kasr ve Sarakusta Ca'feriyye Sarayı sonradan yapılan bu eklemelere rağmen Müslüman Devletler döneminden kalan kısımları ile Endülüs sanat ve mimarisini yansıtan en önemli eserlerdir.

Endülüs sarayları içinde kalıntıları günümüze kalmış en ilginç örneklerden biri Emevî Emiri II. Abdurrahman tarafından Segura (Şekûre) Irmağı'nın kıyısında kurulan Mürsiye'de yer almaktadır. 1266 senesinde Hıristiyanların kontrolüne geçen şehirde, Ulucami'nin yanındaki Dârü'l-Kebîr ve surların dışındaki Dârü's-Suğra olmak üzere iki saray yapısı mevcuttu. Dârü's-Suğra'nın kalıntıları Julio Navarro Palazon tarafından 1980-1985 yıllarında Santa Clara la Real Manastırı altında yapılan kazı çalışmaları sırasında ortaya çıkarılmıştır. Bu sarayda da diğer örneklerde olduğu gibi Endülüs mimarisine has dilimli kemerler, atnalı kemerler ile alçı oyma süslemeler ve yazılar kullanılmıştır.

Çalışmada ele aldığımız bu beş saray mimari ve tezyinî unsurları ile Endülüs sanatının en önemli örneklerindedir. Bunun yanında İslâm coğrafyasındaki erken dönemlere ait saraylar arasında ayakta kalmış nadir yapılarından olmaları bakımından da önemlidirler.

Kaynakça

- Arnold, Felix. *Islamic Palace Architecture in the Western Mediterranean: A History*. New York: Oxford University Press, 2017.
- Balbas, Leopoldo Torres. *Ciudades Hispanomusulmanas*. Madrid: Direccion General De Relaciones Culturales Instituto Hispano-Arabe De Cultura, 1985.
- Barrucand, Marianne. *Moorish Architecture in Andalusia*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1992.
- Expósito Sebastián, Manuel vd. *La Aljafería de Zaragoza*. Zaragoza: Cortes de Aragón, 2012.
- Gamal, Mohamed. *Kasrü 'l-Hamra: Divanı 'l-İmare ve 'n-Nukuşi 'l-Arabiyye = Los Palacios De La Alhambra*. İskenderiye: Mektebetü'l-İskenderiyye, 2004.
- Lea, Henry Charles. *İspanya Müslümanları: Hristiyanlaştırılmaları ve Sürülmeleri*. İstanbul: İnkılab Yayınları, 2006.
- Marçais, Georges. *Manuel d'art Musulman: l'architecture: Tunisie, Algerie, Maroc, Espagne, Sicilo*. Paris: Editions Auguste Picard, 1926.
- Mernissi, Fatima. *Hanım Sultanlar (İslâm Devletlerinde Kadın Hükümdarlar)*. çev. M. Ali Kayabal - Filiz Nayır. İstanbul: Cep Kitapları, 1992.
- Ocak Ahmed, Sümeýra. "Mimari ve Estetik Unsurlarıyla Aynı Dönemde Farklı Coğrafyalarda İnşa Edilmiş İki İslâm Sarayı; Elhamra ve Kubâdâbâd". *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi* 24 (2023), 192-211.
- Prescott, William H. *The history of the reign of Ferdinand and Isabella the Catholic*. Hawaii: University Press of the Pacific, 2004.
- Robinson, Cynthia. "Arts of the Taifa Kingdoms". *Al-Andalus: The Art of the Islamic Spain*. 49-61. New York: The Metropolitan Museum Of Art, 1992.
- Şeyban, Lütfi. *Reconquista: Endülüs'te Müslüman-Hristiyan İlişkileri*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2003.
- L'Art Mudejar: l'esthétique Islamique dans l'art chretien*. Aix-en-Provence: Edisud, 2000.

Importance of K.A.C. Creswell's Books in Regards to Early Muslim Architecture Education and Researches in Türkiye*

Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 27 Ekim 2023 Kabul Tarihi: 15 Aralık.2023

✉ **Fettah Aykaç**

Dr. Öğr. Üyesi / PhD., Lecturer
Sabahattin Zaim Üniversitesi / Sabahattin Zaim University
İslami İlimler Fakültesi / Faculty of Islamic Sciences
<https://ror.org/00xwvq40>
orcid.org/0000-0002-6459-6160
fettah.aykac@izu.edu.tr

Öz

Türkiye’de 1948’den itibaren başlayan İslâm Sanatları Tarihi bilim dalının lisans ve lisansüstü eğitiminde yardımcı kaynaklar olarak 1948 ve akabinde birkaç Avrupalı yazarın yayınından özet tercüme yoluyla hazırlanan yayınlanan kitaplar okutulmaktadır. Bu kaynaklarda Erken İslâm dönemine ait oldukça az sayıda eserden bahsedilmektedir. İsimleri belirtilen eserler hakkında da bazı Avrupalı yayınlardan çok kısıtlı bilgiler özetlenerek aktarılmakta, farklı (Avrupalı) araştırmacıların yazdıklarıyla karşılaştırılmadan tek ve en doğru bilgiler olarak sunulmaktadır. Bunların tek ve en doğru bilgiler olmadığını K.A.C. Creswell 1969’da metin ve görsel olarak oldukça kapsamlı muhtevada yayınladığı *Early Muslim Architecture* isimli kitapları yoluyla dünyaya ilan etmiştir. Ancak Creswell’in görüşlerine Türkçe kaynaklarda pek yer verilmemektedir. Bu araştırma makalesinde Türkiye’deki Erken İslâm Mimarisi kaynaklarında görülen bu yetersiz bilgiler sorununun K.A.C. Creswell’in *Early Muslim Architecture* isimli kitaplarında ortaya koyduğu zengin bilgi ve görseller yardımıyla üstesinden gelinebileceği izah edilerek, Creswell’in Türkiye’de pek bilinmeyen ve görülmeyen bu önemli yayınının muhtevası detaylı olarak tanıtılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanat Tarihi, İslâm Sanatları Tarihi Eğitimi, Erken İslâm Mimarisi, Kaynaklar, K.A.C.Creswell.

* Bu makale CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Importance of K.A.C. Creswell's Books in Regards to Early Muslim Architecture Education and Researches in Türkiye

Research Article

Received: 27 October 2023 Accepted: 15 December 2023

Abstract

In Turkey, since 1948, the auxiliary resource books used in teachings of History of Islamic Arts and Architecture studies in higher education are the ones, prepared through summarised translations from certain European authors' publications. The contents of these books provide very little information and visuals on important buildings of Early Muslim Architecture. In addition, the information given from the works of those authors on these buildings are conveyed as the only and the most accurate available in the market, without mentioning anything about the existence of alternative views of other researchers. Although K.A.C. Creswell presented substantial alternative information in his book titled *Early Muslim Architecture* which he revised and published as two volumes (three books) in 1969, but the valuable information he presented were not incorporated in the Turkish supplementary books.

Insufficient information and visual materials in sources of Early Muslim Architecture sources in Türkiye, are analyzed in comparison to K.A.C. Creswell's aforementioned publications in this research article. Further more, it will be demonstrated that Creswell's books contain a substantial amount of information and visual materials, sufficient to address many of the deficiencies present in Turkish educational resources.

Keywords: History of Islamic Arts, Education, Early Islamic Architecture, Resource Books, K.A.C.Creswell.

Summary

Since 1948, Turkish Universities' Art History, Islamic History and Arts Departments of Faculties of Theology/Islamic Sciences faculties have used teaching resources insufficient to cover all significant buildings of early Islamic Architecture in detail. The resource books on Islamic Arts, Islamic Architecture, and History of Islamic Arts have limited information regarding early Islamic architectural structures despite their inclusion in the contents page. However, upon careful examination of these publications, it becomes evident that the resource materials were predominantly compiled through condensed translations of books authored by specific European writers during the late 19th and early 20th century.

During the preparation of this research article, the resource books on Early Islamic Architecture mentioned above were carefully studied. Additionally, we also examine the original foreign publications from which these resource books were translated. When comparing Turkish resource books with their original publications, it becomes apparent that the Turkish versions are significantly shorter in length. Another noticeable shortcoming of Turkish resource books is that they provide a limited list of buildings. Additionally, the texts lack information regarding early mosques such as Masjid al-Juma of Damascus (Syria),¹ which eventually transformed into Damascus Umayyad Mosque, and Masjid al-Juma of al Quds, which later became Masjid al-Aqsa. Again, no information has been provided about past histories of these two very significant early mosques. Famous and significant buildings are often only briefly discussed by authors. For instance, the palaces constructed by the Umayyad Sultan Caliphs in the desert, some of which remain standing, and the new cities and palaces, such as Baghdad, Belkhuvara, Samarra and the Dome of Sulaybiya built from scratch by the Abbasid Sultan Caliphs, are given limited attention. An additional issue with Turkish resource books is the occasional presence of negative and biased attitudes from some European authors towards early Muslim buildings. These attitudes are reflected word-for-word in summarized translations without any objections or explanations in footnotes.

¹ Famous Roman Temple (Temenos) building was in the city center. Masjid al-Jum'a of Damascus was set up in the East part of courtyard of Temenos, on the oppsite side of the Church of St. John the Bapdist which was in west part. See: K.A.C. Creswell, *Early Muslim Architecture* (Oxford: Oxford University Press, 1969), Vol. I, Part I/41-183.

No mention is made of counter-arguments put forward by other unbiased European authors such as Creswell against these inconsistent claims. After painting a sad Picture above, on insufficient contents of Turkish resource books, fortunately there are few good news about this issue as well. At the dawn of the 21st century, with the widespread adoption of the internet, a comparison of the information contained in Turkish resource books with those of original European publications revealed the striking fact that many details and visual elements in the latter had been omitted by the Turkish translators. As a result, it has become clear and confirmed that the contents of these Turkish summarised books are very insufficient. Because very briefly transferred information can not be helped to contain deficiencies. The presence of biased attitudes among certain European authors, compounded by the absence of opposing views, exacerbates the situation. Also, alternative perspectives and data presented by other scholars such as Max van Berchem, Saladin H., Strzygowski, and K. A. C. Creswell were not referenced. The widespread use of the internet also allowed for the discovery of a wealth of material related to Early Muslim Architecture that exists throughout the world. Thus, researchers began to voice their quest for more information about structures from the early Islamic period through research and studies.² This research paper discusses the problem of the lack of information available in current university resource books on the architectural buildings produced during the early period, in comparison with the vast amount of information available in other publications by other authors. In order to contribute to the solution of the shortcomings that exist in the Turkish resource textbooks, as a good example, we will in detail look into the works of Mr. Creswell who published first version (Vol.I-II) of his book in 1932 & 1942, also updated and published Vol.I, enlarging it into two books in 1969.

² Şevket, Yıldız, *Oryantalizm ve İslâm Tarihine Oryantalist Yaklaşımlar* (Bursa: Uludağ Üniversitesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İslâm Tarihi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 1991), 91-116; Fatma Kızıl, “Oryantalist Paradigmaya Taraf Olmak”, <http://sonpeygamber.info/oryantalist-paradigmaya-taraf-olmak> (Erişim, 27.09.2021)

Geniş Özet

Türkiye’de Erken İslâm Mimarisi Eğitimi ve Araştırmaları Açısından K.A.C. Creswell’in Kitaplarının Önemi

Üniversitelerin Sanat Tarihi ve İslâm Sanatları Tarihi bölümleri (Alanla yakından ilgili olanların bildiği gibi), geleneksel sanatların yanı sıra başta yapılar olmak üzere tüm İslâm Mimarisi eserlerinin tarihiyle de ilgilenmektedir. Bu ilgi ve inceleme İslâm’ın en erken devrinden başlar. Mimari eserlerin ilk ve en önemlileri Mekke’deki Kâbe ile Medine’deki Mescid-i Nebevî’dir. Yükseköğretimde okutulan İslâm Mimarisi ve İslâm Sanatları Tarihi dersleri için farklı yazarlar tarafından hazırlanan yardımcı ders kitaplarının içeriğine ilişkin (1950’li yıllardan beri süregelen) bazı önemli sorunlar henüz çözüme kavuşturulamamıştır. Temel sorun ders kitaplarının kapsamlarının darlığı ve içeriklerinin yetersiz olmasıdır.

Tüm dünyada İslâm mimarisi araştırmacıları arasında tanındığı, bilindiği üzere, erken devir İslâm mimarisi alanının en iyi uzmanlarından olan İngiliz araştırmacı K.A.C. Creswell, 1969 yılında ünlü eseri *Erken Müslüman Mimarisinin* güncellenmiş ikinci baskısını yayınlıyarak, kendisinden önceki Avrupalı yayınların birçoğunun erken devir İslâm yapıları hakkında yetersiz ve muğlak bilgiler içerdiğini açıkça ortaya koymuştur. Bu gerçeği F. Sarre, Gabriel, Artur U. Pope, Max V. Berchem, Myron B. Smith, Gerard Clauson, James Dickey / Yağub Zaki gibi birçok ünlü İslâm Mimarisi araştırmacısı da yazılarında belirtmiştir.

Yukarıda bazılarının ismi verilmiş olan meşhur Avrupalı İslâm Mimarisi araştırmacı, yazar ve yayıncılarının bu tür yüksek seviyede övücü yazı ve teyitlerinden yola çıkarak Creswell’in dünyaca ünlü *Erken Müslüman Mimarisi (Early Muslim Architecture)* isimli kitapları üzerinde araştırma ve çalışma yaparken aynı zamanda Türkçe yardımcı ders kitaplarının muhtevalarını da incelemek gerekli olmuştur. Bu çerçevede Türkiye’de 1948’den sonra yayınlanmış beş önemli yayının muhtevalarında bulunan Erken İslâm Mimarisi eserleri ve bunlar hakkında verilmiş olan bilgiler de incelenmişti. Bu incelemenin sonunda muhtevalarında Erken İslâm Mimarisi yapıları hakkında oldukça yeterli derecede bilgi ve görsel sunulduğu düşünülen yardımcı kitaplar yoluyla araştırmacılara takdim edilmiş olan bilgilerde mevcut olan eksik, hata ve olumsuz oryantalist etkisi altındaki tercüme ve bunların bir kısmındaki tutarsız aktarımlar tespit edilmişti.

Bu tespitlerden sonra Türkiye’de erken İslâm Mimarisi alanı için yayınlanmış yardımcı kaynaklarda 634 yılından itibaren Mescid-i Nebevî plan tipi üzere inşa edilmiş olan Basra, Kûfe ve Fustat mescitleri ile 637’deki Şam’ın ikinci defa fethi akabinde Temenos’un avlusuna kurulan, sonraki 65-70 yıl boyunca Şam Cuma Camii olarak bilinen/kullanılan ve I. Velid tarafından 705-715 arasında onun yerine inşa ettirilen Şam Emeviyye Camii’ne dönüşmesi konusunda hiçbir bilgi verilmemektedir. Aynı şekilde Kudüs’ün 637-38’de fethi akabinde Beytü’l-makdis alanının güney ucunda düzenlenen Mescid-i Cuma yapısı hakkında da yeterli bilgi, plan vb. görsellere yer verilmediği iyice netleşmiştir. Bunlara ilave olarak ilk mihrap, ilk maksure, ilk minare unsurlarının İslâm mimarisine giriş şekli ve tarihleri konularıyla ilgili bu yayınlarda yeterli bilgi ve görsel bulunmadığı da kesinlik kazanmıştır. Devamında da yayınlarda mevcut olan bu eksikliklerin telafisi için İslâm Mimarisi ve Erken İslâm Mimarisi derslerinin okutulduğu fakültelerin ilgili bölümlerinde kaynak yetersizliği zorluğu çeken, başka zengin muhtevalı kaynak bulunmadığı için birçok eksik ve yanlışlarla dolu olan bu kaynakları kullanmak zorunda kalan akademisyen ve araştırmacıların istifadesine daha az eksiği ve yanlışı olan kaynakların sunulması için bazı çalışmalar yapılması gerektiğine dikkat çekilmişti. Bu karşılaştırmalı inceleme çalışmaları sırasında Creswell’in birçok yayında referans gösterildiği halde onun kitaplarının baskı/yayın farklılıklarının iyi bilinmediği ve cilt no, baskı yılı ve sayfa no gibi konularda hatalar yapıldığı ortaya çıkmıştı.³

Genel yardımcı kaynak kitapların içeriklerinde mevcut olan sorunları; Mimarlık tarihi ve İslâm Mimarisi tarihi derslerinin eğitiminde kullanılan yardımcı kitapların çoğunun, Avrupalı araştırmacıların yayınlardan özet-tercümeler yoluyla hazırlanmış olduğu, Bu kitaplarda oldukça az sayıda “önemli” erken dönem İslâm yapısına yer verildiği, bahsedilen “önemli” yapılar hakkında verilen bilgiler ve görsellerin çok yetersiz olduğu, Bu yetersizlikler nedeniyle bu alanda yapılacak araştırma ve çalışmaların sınırlı kaldığı, Bu yardımcı ders kitaplarında, farklı Avrupalı yayınlarda erken dönem İslâm mimarisi hakkında mevcut olan alternatif bilgi ve görsellere de yer verilmediği, Bu özetlenmiş yardımcı ders kitaplarında, birçok yanlış plan ve çizimin, bazı önemli erken dönem İslâm yapılarının doğru planlarıymış gibi sunulduğu... şeklinde özetlemek mümkündür.

³ Örneğin; Mustafa S. Küçükaşçı, *Cahiliyeden Emevilerin Sonuna Kadar Haremeyn*, İsar (2003), isimli yayında “Kâbe’nin yeniden inşa işinin (s.44-45) Bakum isimli mimarlık ve marangozluk bilgisine sahip birisi tarafından yapıldığı” konusu, K.A.C. Creswell’in *Early Muslim Architecture*, isimli eseri “Oxford, 1969, s.32” şeklinde hatalı olarak kaynak gösterilmiştir. Doğrusu: c.1, bl.1, 1969, s.2 şeklinde olmalı idi (Bk. Fettah Aykaç, K.A.C. Creswell’e Göre Erken Devir İslâm Mimarisi, İstanbul: MMG Yayınları, 2020, 1/29-30).

Benzer maksatla yapılmış bir başka akademik çalışmada da çoğu yayında tekrarlanan “*Şam’ın fethi akabinde şehrin merkezinde bulunan Aziz Yuhanna Kilisesi’nin çok uzun bir süre Hıristiyanlarla ortaklaşa kullanıldığı*” şeklindeki naklin de doğru olmadığı konusuna Creswell’in Early Muslim Architecture isimli meşhur kitabı yoluyla dikkat çekilmiştir.⁴

Bütün bunların sonunda da Creswell’in kitaplarının zengin içeriklerinin Türkiyeli araştırmacılara detaylı olarak tanıtılması gerektiği kanaati ortaya çıkmıştı. Ayrıca Creswell’in benzer isimli küçük özet kitabının Türkiye’de birçok kütüphanede bulunmasına karşın, ana *Early Muslim Architecture* kitabının 1932 ilk baskı cilt 1 ile 1969/79 baskısı 3 kitaptan oluşan bir takımının (32 sayfalık bir forma/ciltleme hatası ile) tüm İstanbul’da sadece bir kütüphanede mevcut olması, ayrıca kitabın İngilizce olması hasebiyle içeriğinin de tam olarak bilinmediği inancını pekiştirmişti. Az sayıda basılan ve yeni baskısı yapılmayan çok zengin muhtevalı bu nadir eserin Türkçe yardımcı kaynak kitaplarda mevcut olan birçok eksikliği ve yanlışları telafi etmekte faydalı olacağına inanarak bu kitabın muhtevasının erken İslâm mimarisi konusuyla ilgilenen geniş çevrelere ulaşmasına katkıda bulunmak maksadıyla bu araştırma makalesi hazırlanmıştır.⁵

Introduction

As experts in the field will attest, the Department of History of Arts and History of Islamic Arts at Universities is dedicated to researching the history of Islamic architecture, with a particular focus on buildings. They start from earliest times and first and most important ones being the Holy Ka’bah in Mecca and the Prophet’s Masjid in Madina.

Some important problems (which has been around since 1950s) regarding the contents of the supplementary resource books prepared for the History of Islamic Arts lessons at higher education by different authors have not been resolved yet. The main problems being the small capacity and inadequate contents of these resource books.

The problems about the size/contents of the auxiliary source books can be explained in short and in numbers as follow:

a- All of auxiliary text books used in teachings of history of Islamic architecture since early 1948 are produced through summarised translations from the books that were written and published by European researchers.

⁴ Aykaç-Doğanay, 13-36. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/anasay/issue/38619/420379> (Erişim: 02.10.2023).

⁵ Table of Contents of Creswell’s books presented in this article are taken from the publication called *K.A.C.Creswell’e Göre Erken Devir İslâm Mimarisi* (2020) which was reproduced from the doctoral theses submitted in 2018 at History of Islamic Arts’ Department at Faculty of Divinity, Marmara University, İstanbul, Türkiye.

b- In these summerised text books very small quantity of “important” early period islamic buildings are discussed.

c- In those resource books a small numbers of “important” early islamic buildings are mentioned and information and visuals given about them are insufficient and inadequate.

d- As a result of these shortcomings, researches and studies to be carried out in this field remain in limited.

e- These Turkish textbooks do not give enough space to alternative informations and images that exist in the market on the early Islamic architecture.

f- The other major problem with these summerised axhillary textbooks are that many incorrect plans and drawings are presented as the only correct ones.

g- The inadequacy of these these axhillary text books also has several negative consequences on researchers so much so that it causes a circulation of same limited information in every study and publication produced since 1950s, thus discouraging the researches.

British researcher K.A.C. Creswell, published first editions of the his famous work titled Early Muslim Architecture in 1932 and 1940. He published the second edition in 1969, expanding Volume I into two parts. In his books Creswell made it clear worldwide that many of Eupean materials published on Early Muslim Architecture published before him contained inadequate and doubtful information about important buildings of the early Islamic period. This fact, after Creswell’s publications was also been put forward by the many famous researchers of the field such as F.Sarre, Gabriel, Artur U. Pope, Max V. Berchem, Myron B. Smith, Gerard Clauson, in their writings. I myself have also found so many insufficiencies and shortcomings in Turkish resource books after comparing them with Creswell’s works.

When I started working on Creswell’s main “Early Muslim Architecure” books few years ago, after realising the very rich contents of them, I’d come to belief that a detailed information and importance of the huge valuable information, technical plans, drawings and photographs belonging to Creswell himself, in his books must be coveyed to wider audiences in the Early Islamic Architecture circles. The vast contents of these books are not known in details as there are few obsctackles along the way. For example, only one original copy of the Vol.1 printed in 1932 and one set of 1969/79 print exist (with 32 pages missing due to duplicate binding of the previous 32 pages) exist in of Istanbul, where there are many famous univeristies. Another major obstcle is the language barrier as it is in English. I believed

that if I could study these very valuable books in depths and make the result available to a wider audience of readers and researcher, many problem issues with existing resource books would be solved. I have done my in depth study on them and now it s time to spread the good news, as they say. This article is a step in that direction to introduce Creswell's Early Muslim Architecture books in depth, to all those involved in Early Islamic Architecture. This is especially true of academics who refere to Creswell's EMA books often in their publications without even having seen them.

1. The Importance of K.A.C. Creswell's Books In Regards To Early Muslim Architecture Education And Researches In Türkiye

1.1. Problems With Resources Books on Early Islamic Architecture Education In Higher Education In Türkiye

Courses on Early Islamic Architecture in history of Islamic Arts have been taught at the Faculty of Theology in Türkiye within the framework of Turkish Islamic Arts departments since the time they were established at Ankara University in 1948. Later, art history departments at other universities also included the Islamic Architecture lessons in their curricula.

It is a sad fact that the subjects of 'Early Islamic Architecture', which are covered in the first parts of all History of Islamic Architecture courses, have had serious resource problems (e.g: not enoguh updated and richly prepared resource books etc.) from the very beginning. Although it is a secret that is well known to everyone involved in the teaching of the subject, there is little mention of it in academic platforms and publications. Because of this, unfourtunately, not much has been done in all these previous years to overcome this serious and damaging problem, and I believe the time has come to make this secret public. The inadequacy of informations and lack of visual materials exist in resource materials especially in the teaching of early Islamic architecture courses (in graduate and post graduate levels), is quite serious problem. To overcome this, it is taught through with additional private notes prepared and organized by the academic members (lecturers) of each Islamic Arts and History Department or other related faculties.⁶ Some of the shortcomings that exist in all current auxiliary books and materials could be one of the important reasons/consequences for the fact that for a very long time, very few doctoral studies have been conducted in this field. An article has been written on this subject, pointing out the shortcomings of the five main auxiliary resource books (see note 12, this article) published in Turkish since 1948.⁷

⁶ See: Hicabi Gülgen, *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları Tarihi*, (Bursa: Emin Yayınevi, 2011).

⁷ Aykaç, 2019, (<https://www.sosyalbilimler.com.tr/index.php/disosbilder/article/view/37>) (Accessed: 25.05.2023).

1.2. Publications On Early Islamic Architecture In Europe And Türkiye

Since the beginning of the 18th century, there has been a great interest in publications on all aspects of Islamic arts and crafts, as well as early Islamic architecture, stimulated by the publications of private and amateur travellers, painters, antiques dealers and researchers.⁸ But real interest began at the turn of 18th century when the professional European archaeologists, art historians and architects began to publish detailed informations, supported by professional drawings from their travels to different parts of the Middle East. But the real boom came when the eagerness and interest of almost the entire rich elite of England, France, Holland, Germany etc. of Europe were turn to Middle East. At that time, the quality publications produced by commercial printers were enriched with exciting drawings containing many true or untrue accounts of certain encounters while searching for gold and silver artefacts mentioned in ancient books as well as the results of rich discoveries made from certain archeological sites.

During these periods many individuals and groups of people were sent to Middle East by the Art & Archeological Societies (with financial support/sponsorship) as well as academic archeological missions. Even the staff and diplomats who worked for embassies of England, France, Holland etc. in Istanbul were all nvolved in archeological research taking so many rich archeological artifacts with them every time they went home.⁹ This began to change with the use of photographic cameras in archeological sites and in excavations which had been taking place in many parts of the world since the early 1800s. These changes and developments made the field more exciting, and many new edvanturers and researchers entered the field. Many contributions that have been made to ensure the success of the excavations, the recordings, the studies and the results in these have also inspired many individuals to turn their interest to archaeology.

The establishment of departments of architecture and archeology as new branches of science at universities led to the publication of books with a more serious and academic approach than the previous commercial and amatour publications, which also helped these publications to sell in

⁸ Ali Bey Abâsî, (Badia y Leblich), *Voyages, III* (Translated by W. H. Bartlett, Jerusalem Revisited), 1814; (Eng.) *Travels of Ali bey in Morocco, Tripoli, Cyprus, Egypt, Arabia, Syria and Turkey between years 1803-1807 Voyages, III*, (London: Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown: 1816); Comte de Bertou, *La Mosquee d'Omar* (Bulletin de L'Ceuvre d. P'elerinasges: 1857); Wüstenfeld, *Geschichte der Stadt Mekka, Nicebuhr* (1870),; *Voyages en Arabie*, II:1858); *Max van Berchem, Notes d'archeologie arabe* (Journal Asiatique:1891), 8 ser. t. XVII, 487.

⁹ Sir Henry Layard, *Nineveh and Its Remains* (2 vols., 1848–1849); Sir G. Wilkinson, *On Saracenic Architecture* (Paper Read at the R. I. B. A. XI: 1861).

large numbers. These publications, written in French, German and English, included ancient Latin sources and were followed closely by researchers interested in archaeology, art history and architecture, as well as by the general public. This was because scientists usually knew at least two other European languages and were able to follow all publications in the rest of Europe. However, there were European scholars such as historians, architects, art historians, archaeologists etc. who had a 'holistic/collective views' on Islamic architecture and early periods (from its beginning to the end of the Umayyad and Abbasid periods) of Islam and who could also communicate in any of these three European languages. In addition, a small number of works have been published that deal comprehensively and in detail with architectural works from a historical and geographical perspective.

Publications with more beautifully drawn plans and accompanied by photographs continued to cover almost every aspect of Islamic architecture for very long time, and were closely followed in Europe. Majority of the publications were co-authored by two or more authors. Some of those authors who were heavily involved in research publications could be named as people like Max V. Berchem, Ernest Diez, L. Caetani, G.T. Rivoira, E.T. Richmond, E. Kühnel, Strzigowsky, K.A.C. Creswell, Gertrude L. Bell, Arthur Pope, Claremont & Ganneau and G. Marçais.

Many of the academic researchers who have produced such extensive and serious publications have also tried to approach the subject in the scientific and very serious manner required by their profession. But there was one researcher who, although had no university education in the field, became very famous, respected and highly esteemed amongst all other researchers and academics. This was due to his hard work with the seriousness of an academic within his own standards and paying utmost, meticulous attention to acting honestly, who published many articles and books as good as an academic work in this field. This person was the Islamic architecture specialist K.A.C. Creswell. In his comprehensive books, Creswell, a British citizen, deciphers one by one the historical and scientific shortcomings/errors that scientists/academics make in their publications. It is perhaps for this reason that Creswell was considered worthy of the title of "Honorary Professor" by Oxford University in 1946 and Princeton University in 1947, in recognition of his important research and publications in the field of Islamic architecture.

Those who are closely involved in Islamic Architecture in Türkiye and in rest of the world are well aware of K.A.C. Creswell's world famous books on Early Muslim Architecture. He expanded and printed them second time in 1969 (two volumes that comes as three books) containing around

1500 pages with additional countless photographs, plans and diagrams all done by himself. In addition to his main large format books, he is also better known for his small pocket-sized book of the same name “A Short Account of Early Muslim Architecture”, which is an abbreviated version of his major works.

Before Creswell published the first volume of these very important books on Early Muslim Architecture in 1932 and the second volume in 1940, there were many books published in Europe by other authors and researchers in French, English and German from the beginning of the 19th century.¹⁰ Most of those books published by others on Early Muslim Architecture were written to cover narrow geographical area such as Cairo (Egypt), Damascus (Syria), Jerusalem (Palestine-Jordan), Kairavan (Tunisia) by famous authors such as A. Mosil, *Kusejir Amra* (2 Volumes), Vienna, 1907; E. Herzfeld, *Samarra*, Berlin 1907; F. Sarre-E. Herzfeld, *Archäologische Reise im Euphrat-und Tigris-Gebiet*, 4 Vols.1911-1920 or on individual Islamic buildings, such as E.T. Richmond, *The Dome of the Rock in Jerusalem*, Oxford, 1924; Jean Sauvaget, *Les Monuments historiques des Damas*, Beyrouth, 1932; J. Sauvaget, *Les Mosquée Omeyyade de Medina*, Paris MCMXLVII, H. Lammens, *Etudes sur Le siècle des Omeyyades*, Beyrouth, 1930; G. Lowthian Bell, *Palace and Mosque at Ukhaïdir*, Oxford, 1914 etc. Many copyrighted works, published several times and continue to be made available to all European readers.

The following list of copyrighted publications given as example of the extensive (often printed) works produced on the history, geography, archeology and early Early Islamic Architecture of the Middle East; Charles Texier, *Asia Minor, History and Archeology*, 3 vols, 1872.

Clermont-Ganneau, *Archeological Researches in Palestine During The Years 1873-89*.

Francoi Benoit, *L'architecture, L'orient*, 1912.

E. Diez, *Die Kunst der Islamischen Völker*, Berlin, 1915.

G.T. Rivoira: *Muslim Architecture, Its Origins and Developments*, Oxford,1918.

M.S. Briggs, *Muhammadan Architecture in Egypt and Palestine*, Oxford,1924.

Leone Caetani, *Annali dell'Islam* (1905-1926, 10 vols).

E.T. Richmond, *Muslim Architecture*, London,1926.

Ernst Kühnel, *Kunst des Orients*, Abb.40, 1940.

M.S. Briggs, (in Arnold and Guillaume) *The Legacy of Islam*, 1931.

¹⁰ See: Aykaç, 2020, pp.721-728.

R. Grousset, *Les Civilisations de L'Orient., I*, English Transl. 1931.

K.A.C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, Oxford, Vol I, 1932.

J. Sauvaget-E. Combe-G.Wiet. *Rep. chronolo. d'epigrpahie arabe (I-XII)*, Cairo, 1930-

K.A.C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, Oxford Vol II, 1940.

Georges Marçais, *L'Art de L'Islam*, 1947/48.

Georges Marçais, *L'Architecture Musulmane d'Occident*, Paris, 1954 & 955.

2. How Creswell's Books Differ From Those Published Before and After Him

If one looks closely at Creswell's world-famous expanded version Vol. 1, Part 1 and Vol. 1 Part 2 and Volume 2 books titled *Early Muslim Architecture*, one can see in these three books that from the beginning of Islamic period 623 AD, (including the rebuilding of the holly Ka'ba in 608 by idol-worshipping Meccans) to the middle of Abbasid period 907 AD, it had expanded to cover around 300 architectural activities with name and exact location of the building together with ruler who ordered it to be built (patron). He mentioned not only actual buildings but also other Islamic items related to early Islamic architecture such pulpits, mihrabs, minarets etc. So they made the book more valuable. It can also be seen that he also discussed the development and origins of topics such as the minarets, maksurah, pointed arches, domes, prohibition of painting in Islam etc. in great detail.

He personally visited and examined more muslim architectural works and archeological sites than any previous researcher did before and during his time did. This is why he has included more buildings in his book than any of his predecessors or contemporaries. The fact that his books deal with the structure/subject and presents a more holistic and comprehensive approach/attitude about building structures. The claims, plans, measurements and information presented in almost all of these books, including information conveyed from ancient Jewish, Christian and Islamic sources in relation to Jewish, Christian and Islamic architectural works as and when necessary.

He gives various hints and warnings in the text where appropriate, as well as further explanations in the footnotes, about all the correct or incorrect, beautiful or incomplete information he sees in the way he handles these works.

The other admirable side of Creswell is that he closely followed what had been published in English, French and German (including Latin and Greek) almost everywhere in the World since the beginning of the 19th century. With this advantage, he was able to list and refere to almost

every publication on Islamic architecture in the world published before him including non-English publications such as French, German, Spanish and Latin because he was able to read, write and understand them at fairly high level. He obtained and perused nearly all of these in foreign language publications, incorporating them into his extensive collections and creating a chronological inventory of each one. When it was finished, he published it in the form of 3 volumes under the title “Bibliography of the Architecture, Arts and Crafts of Islam to 1961” and to update it, he also published additions for this set in 1973.

While Creswell was preparing his books on early Muslim architecture, he also read and analysed works of muslim historians such as Ezraki, Ibn Hisham, Yakubi, Ibn Sa’ad (a rarity in other European authors) and as well as of many non-Muslim authors likes of Utychius, Daniel (Russian Abbaot), Fetellus, John of Wurzburg, Benjamin Tudela, Theodorich, John of Phokas, Breydenbach, Suriano, Harrf, Baumgarten etc.

He always had at hand almost all books translated into European languages, including information on Islamic history, politics and architecture. He did not simply copy a piece of information that was supposedly found in other books, for example a quotation from the book of an early Muslim, Greek or Latin author, without checking it against the books he had at his disposal. Another striking feature of his work is the contents of his books, because he points out any mistranslation/transference in other books when he sees it and after double or triple checking it from French, German or Spanish editions.

Further more, his good knowledge of previous and contemporary publications on early muslim architecture and their contents, and the fact that he has studied many Islamic buildings on site, have given him a ‘difference of broad-framed mastery’ of the subject he worked on, which is a very rare thing to find in other European researchers. It is this difference that gives Creswell the depth and breadth of knowledge when drawings or photographing an early Islamic site that he accumulated over many years of personal sacrifice and effort. He has completed the deficiencies in other publications, replaced the mistakes with correct information, and given the ability to publish/present it in a more more comprehensive way to the service of humanity than his peers. In addition, he personally visited many buildings on site, checked the dimensions of the building given in previous publications, often re-measured them, and pointed out the deficiencies and errors (or the changes that ocured over times) in the previously drawn and published plans-schemes. This work of his, may be due to his attitude of trying to get the latest and most accurate information in his book, he was admired, appreciaed and his publications were quoted more than anyone

else by all researchers and academics on early Islamic architecture field all over the World including Türkiye. In particular, the expanded edition, published in 1969 has been regarded by circles closely interested in Early Muslim Architecture as one of the best publications ever made in this field.¹¹ Even though his main books did not receive the attention it deserves in Türkiye due to the language problem and not widely being available in specialised libraries except one or two. Nonetheless, there is not a single article or book published on early Muslim architecture in Türkiye since 1948 that does not include one edition or the other of Creswell's Early Muslim Architecture publications dated from 1932 to 1969. It is like an indispensable custom not to cite Creswell's EMA book in any publication relating to early Muslim architecture even if the citation line contains a few mistakes regarding page number, edition number, or even the date of publication.¹²

2.1. A Life Devoted to Early Muslim Architecture¹³

“...Keppel Archibald Cameron CRESWELL (1879-1974); Art historian known for his research on Early Muslim architecture. He was born in London on September 13, 1879. By the time he turned 35 in 1914, he had already changed jobs several times and was bored of his job at the Deutsche Bank in London. In May 1914, after seeing an advert, he applied to join the Archeological Survey of India, a British colony, hoping to work in a field where he could see Eastern architecture at first hand. Because he had read thousands of pages since his secondary school days as well and had a very rich collection of magazines, books etc, on the subject. In this application letter he wrote; *I don't know much about Indian architecture, but I have read*

¹¹ Geddes, C. L. et al. *Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Professor K. A. C. Creswell*, Cairo: Publi. for the Center for Arabic Studies by the American University in Cairo Press, 1965); Grabar, Oleg (ed.), *K. A. C. Creswell and His Legacy, Muqarnas, an Annual on Islamic Art and Architecture* (Leiden: E. J. Brill:1991) Vol. 8, 1-4.

¹² For more info. on this issue see: Prof. Dr. Suut Kemal Yetkin, *İslam Mimarisi* (Ankara: Ankara Üniversitesi, Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü, No;61, 1965), Prof. Dr. Suut Kemal Yetkin, *İslam Ülkelerinde Sanat* (İstanbul: Cem Yayınları,1984), Yılmaz Can- Recep Gün, *Türk İslam Sanatları ve Estetiği* (İstanbul: Kayihan Yay., 2006); İlhan Özkeçeci, *Doğu Işığı, VII.-XII.Yüzyıllarda İslam Sanatı* (İstanbul: Grraphis matbaası, 2006, Mustafa S. Küçükbaşçı, *Cahiliye'den Emeviler'in Sonuna Kadar Haremeyn* (İstanbul: 2003); Prof. Dr. Haluk Sezgin, *Türk ve İslam Ülkeleri Mimarisine Toplu Bakış* (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi No 5, 1979).

¹³ More information on Creswell can be found via: [Creswell photographic negative archive, digitised, at the Ashmolean Museum, Oxford](#); [Creswell photographicprint archive and library at The American University, Cairo](#); [http://en.wikipedia.org/wiki/K.A.C. Creswell](http://en.wikipedia.org/wiki/K.A.C._Creswell); [Bibliography of Creswell's works, http://archnet.org/library/images/sites.jsp?select=collection&key=963](http://archnet.org/library/images/sites.jsp?select=collection&key=963) (Accessed: 05.11.2023).

*140 travel books on Middle East and 40 articles published by J.R.G.S and J.R.A.S on Muhammadan architecture, and I have read information about every architectural structure in Persia, Mesopotamia and Central Asia. I took notes on every single monument and recorded them on separate cards. The number of cards in my hand is 1100, there are 30 pages of information on some important structures in these cards.*¹⁴ After his application for this job in August, World War I started, he was called up to military service, so, he could not start. 7 years later, in 1920-21, he broke off his military service. Later on settled in Cairo. He presented a project focusing on Egypt, to the King Fuad I, and received the promise from him that he would support Creswell in every matter including financial, so, he committed his life/future entirely in this direction, devoting to research, study and publications on Early Muslim Architecture subject. He published the 1st volume of The Early Muslim Architecture (EMA) book, which is larger (50x40cm) than normal size and has extensive content on early muslim architectural structures, in 1932. Also published the 2nd. volume in 1940 (Pic. 2,8,9). After this, published the first volume of his “The Muslim Architecture of Egypt” book (large size again) in 1952 and the second volume in 1959 (Pic.10,11). Using the information in the publications on Islamic Architecture that he has been following closely since 1912, he produced “The Bibliography of The Architecture, Arts and Crafts” book (3 volumes, large size) in 1961. (about 12,300 books and the similar number of periodicals containing information in 8 languages). He published a supplementary volume containing additional information as a follow up for this publication in 1973 as well.

After General Nasser’s revolution in Egypt in 1952, his work as a foreigner entered a difficult period. When he received news (during the 1956 Suez Canal crisis), that Nasser government would confiscate his books by a special agreement with help of the University, he donated his books to the American University in Cairo. He was also assigned to work with his books [with an assistant: Gloria Karnouk] and continued his research and writings at the University Library until time he left Egypt towards end of 1973.¹⁵ Soon before his death, he transferred around 3,000 priceless books and 11,000 photographs to this university and the Ashmolean Museum in Oxford. He donated an archive of some 2,500 black-and-white photographs of Early Islamic Architecture some of which were published on the Archnet.org website, together with his own archive of black and white photographs (Pic. 1-3).

¹⁴ R. W. Hamilton, *Keppel Archibald Cameron Creswell 1879-1974* (London: Proceedings of the British Academy, Vol. LX, 1974: 1-20).

¹⁵ Gloria Karnouk, *The Creswell Library: A Legacy* (Leiden: E. J. Brill, *Muqarnas, an Annual on Islamic Art and Architecture*, 1991), Vol. 8, 117-124.

2.2. Comment By Other Authors About Creswell's Islamic Architecture Publications

"After Creswell wrote and decided the issues, how many people can now think / claim that the Mshatta is pre-Islamic or that the dome of the Dome of the Rock is a Byzantine work!", F. Sarre (1932).

"There are many controversial issues that are well known to those who are engaged in this field, many of which Creswell brought to conclusion and decided with his persistent and meticulous studies and has buried them so deep that they will never come to the surface again. Creswell's research, which deals with a wide range of works, down to their footnotes, reveals the integrity of his work. There are few books reinforced with footnotes as well as Creswell's work. In this book, nothing of importance seems to be left out, with the work having the character of an Encyclopedia or dictionary", Artur Upham Pope, (1937).

"Although we do not want to call the works done and written in this field before him as belonging to the 'Ignorance' period, it seems that EMA books will describe them as 'before Creswell' and 'after Creswell' from now on. For those who think that Creswell's bibliographies are a bit incomplete due to the lack of Russian sources, we can cite as examples his 196 bibliographies on Cordoba Great Mosque, 45 on Uhaydir, 190 on Fustat Amr Mosque, 105 on Kairavan Great Mosque, and 125 bibliographies on Nilometer (in 8 languages)", Myron B. Smith (1941).

"He has no peer, those who like and appreciate his work know that this result/fruit comes from his dedication to this work, his remarkable energy and his love of revealing the truth fairly", Eric Schroder, An appreciation (of EMA, 2 Vols.), Journal of the Royal Central Asian Society, 35 (1948).

Pope and Gabriel also acknowledge and confirm how meticulous and perfectionist he was in his plan drawings: *"An error of at most Imm could be encountered in the measurements of his Dome of the Rock"*, Gabriel (in review of Early Muslim Architecture, pt.1 in Syria 14,1933).

"Many articles have been published about Creswell's book, but only three of them contain minor criticisms. One of them is Schoreder's writings in 1941, Meyer Schapire's and Hamilton's writings in 1958. Only one person who had a completely negative view was the Frenchman J. Sauvaget", Raby Julian, (1991).¹⁶

3. The Emergence Of Creswell's Books

It was mentioned above that Creswell followed almost all publications on Islamic Architecture very closely. Infact he had started from young

¹⁶ Julian Raby, *Reviewing the Reviewers* (Leiden: E. J. Brill, Muqarnas, an Annual on Islamic Art and Architecture: 1991), Vol.8, 4-5.

age (via his local library) reading/following about muslim architecture publications made by archaeological researches which had been carried out by hundreds of European individuals or teams (professional or amateur) in Muslim lands of the Middle East since the beginning 19th century. As a result of this close follow-up, he realised that there were few publications dealt with the works of Islamic architecture in collective way, arranged in wholesome way, and to fill this gap, he decided in his own way that there was a need for a serious publication in this field. Before the war he had been drafted in to the Air Force, and for this he had been ordered to to meet with General Sykes at the place known the ‘Arab House’ on the top floor of the Savoy Hotel in Cairo, Egypt. Arab House was used by the British Middle East Service under Sykes’s administration as a meeting place, for the collection of information and intelligence and for the training and assignment of its staff. After World War I, during 1920-21¹⁷, he spent 2-3 years in Aleppo, Syria and Palestine working for British Government preparing the list of historical monuments and works of art in these regions which he described as “very fulfilling and working with great love and enthusiasm”.

At the end of this mission, with luck or perhaps as a reward for his previous sincere works in Syria, Aleppo, at the age of 42, with experience he gained in Syria his life was turned to Cairo, Egypt which he was familiar with. Shortly after his arrival in Cairo, Creswell had the full support from King Fuad I for his project on Early Muslim Architecture. With King’s support and reference he opened many doors and was to easily able easily overcome all the obstacles that would arise to stop him from his researches and studies which continued until 1973.¹⁸

Creswell had collected rich information and visual materials necessary for both his works on Egyptian Islamic architecture and early Muslim architecture books as well as the book of Islamic arts bibliographies. He made good use of this blessing from King Fuad I in the favorable time and environment he used for many years. Feeling the support behind him, he started putting together all the visual and written information he had been collecting for a long time, sorting, collecting and completing the missing pieces wherever he found them, in museums, libraries etc. without any obstacle. He had the chance and access to all ancient manuscript in Library

¹⁷ Sir Mark Sykes, 1879-1919; The Specialist on Middle East table of Great Britain in 1916, who also drew up the Sykes-Picot agreement. (Accessed: 01.10.2023).

¹⁸ To thank King Fuad I of Egypt for all kind of support for him and his works, Creswell printed a special message inside covers of all his EMA books which read: *His Majesty Fuad I, King of Egypt, whose enlightened encouragement has given new life to the arts in Egypt and whose generous support is assured for all intellectuals and scientific research.*

of Cairo to check and correct the missing/wrong translations/expressions and information he saw in the previous and current publications he had in his files by comparing the earliest and nearest of the original manuscripts. In 1932, after ten years of preparation, he was able to publish the first volume of his *Early Muslim Architecture*, with 500 copies printed in England via the Oxford Clarendon Press (Pic.8,9).

3.1. Printed Versions of Creswell's 'Early Muslim Architecture' Books

Having provided some information about Creswell's works on early Islamic architecture, let us take a closer look at the contents of his famous books titled 'Early Muslim Architecture', of which few different versions still available on the (used) book markets.

3.2. 'A Short Account of Early Muslim Architecture', London 1958

After publishing the first editions of the main book in 1932 (Vol. I) and 1940 (Vol. II) as limited edition, Creswell felt obliged to offer an alternative to the difficulties that had arisen due to main books being heavy and expensive which made it difficult to use and purchase by everyone. To ensure that the book reaches a wider audience, it had to be smaller and affordable. This led to the creation of a new version. He prepared a pocket sized book through summarising his main books and named it "A Short Account of EMA", foreword by M.E.L Mallowan.¹⁹ It was slightly smaller than A5 size (with 330 pages + 72 pgs of BW photos), measuring 18x10.5x2.5 cm. The new, short version was published in 1958 as hard back (HB) copy by Penguin Books Publishing House in Harmondworth, Middlesex (UK).

3.2.1. Table Of Contents of A Short Account of Early Muslim Architecture, Pelican Edition, London, 1958 (1st Edition) (Pic.4, 5).

TABEL OF CONTENTS	
LIST OF PLATES,	p. vii,
LIST OF TEXT FIGURES,	p.x,
EDITORIAL FOREWORD,	p.xiii,
Part One, THE Umayyad Dynasty,	
I- PRIMITIVE ISLAM,	p. 1,
II- THE DOME OF THE ROCK,	p. 17,
III- THE WORKS OF AL-WALID,	P. 43,
IV- THE WORKS OF AL-WALID (continued),	p. 82,

¹⁹ Max E. L. Mallowan (Professor of Western Asiatic Archeology, University of London, also second husband of famous Agatha Christy).

V- THE WORKS OF KHALIFS SULAYMAN AND HISHAM,	p,108
VI- MSHATTA, QASR AT TUBA AND HARRAN,	p,124
VII- CONCLUSIONS TO PART ONE,	p,156-8 ²⁰
Part Two , THE ABBASID DYNASTY,	s.160
VIII-THE FOUNDATION OF BAGDAD,	p,161
IX- RAQQA,	p,183
X- UKHAYDIR AND ATSHAN,	p,192
XI- THE AQSA MOSQUE AND THE GREAT MOSQUE OF CORDOVA,	p,204
XII- THE MOSQUE OF AMR IN 212 H. 827,	p,234
XIII- QAIRAWAN-I,	p,249
XIV- SAMARRA-I,	p,259
XV- SUSAN,	p,267
XVI- SAMARRA-II,	p,274
XVII- QAIRAWAN-II,	p,291
XVIII THE WORKS OF AHMAD IBN TULUN,	p,301
XIX- CONCLUSION TO PART TWO,	p,318
BIBLIOGRAPHY,	p,323
INDEX,	p,325-330.

2.2.2. How Much Was *A Short Account of Early Muslim Architecture, 1958* Shortened?

1. In the comparison made through the indexes, the large size print of 1st Edition dated 1932 / volume I of the main book, available between pages 42-96, is found in Chapter VI, can be seen that the title of the main section of THE WORKS OF ABD AL-MALIK, in *A Short Account of EMA*, has been changed and its content is given under different headings.

2. Also in the large size 1st Edition / main book volume I, dated 1932; Part X, which were given under the headings; X. THE MOSAICS OF THE DOME OF THE ROCK AT JERUSALEM AND OF THE GREAT MOSQUE AT DAMASCUS,

CHRONOLOGY, p.149-252
p.373-390 = 17s

have completely been removed.

3. In large size books; While the subject of Al-Aqsa Mosque is discussed on its own in volume II, between p.119-137 (:18p), and the Great Mosque

²⁰ Part One ends at p.158. Next, *Part Two: Abbasid Dynasty* heading is shown on an empty page. After this a new section of BW photos printed on glossy paper starts with pages numbered 1-72. After this, Chapter 8 starts from p.161 till p.330.

of Cordoba is also discussed on its own, again in volume II, between p.138-166 (: 28p).

4. In the abbreviated book ‘A Short Account of EMA...’, it is seen that Aksa Mosque and Cordoba Mosque are discussed together in between p. 204-232 (: 28p).

5. So, in the Contents of A Short Account of EMA book, total of 19 main chapter names are shown with few subheading, whereas the first editions of main EMA prints (Vol.I in 1932 and Vol. II 1940: Pics.8-9), a total of 40 main architectural works/topics are listed. On the other hand, extended main EMA books printed in 1969 contains about 70 architectural topics.

3.2.3. 1979 and 1989 Prints of *A Short Account of Early Muslim Architecture Books*

This pocket size book of 1958 was printed 1968 by Creswell second time (Pic.4,5). L.E.M Mallowen who wrote the “Foreweord” to it, printed a facsimile copy (with Creswell’s approval) in 1969 and 1979 (under a private company name) in Beirut in paperback (Pic.6).

Then in 1989, a new paperback (PB) version with few added topics was published. When the content of 89 print is examined, we can see that it consists of 425 pages and printed by Scolar Press, Essex, England, with two authors: K.A.C. Creswell and James W. Allan.²¹ It appears that James W Allan, designed a new cover (Pic.7) adding his own name below Creswell’s on the outer cover. It is also noticable that new topics have been added (which were not in 1958 prints) and some old topics have been updated by James. W. Allan with some phisical differences from cover to contents in a positive way which adds value to the book. In addition, the size of book of 1989 edition was considered to be slightly larger and wider than the 1958 edition, and the page typography was changed from one column to two.

4. Contents Of Creswell’s Main *Early Musium Architecture Books*

Over the next 30-40 years after Creswell published first volume of his major work on early Muslim architecture, many more structures were unearthed in new excavations by European researchers in Middle East, and few more publications appeared about them, For Creswell, who followed the fields of Islamic arts and architecture very closely, this meant that he had to update his major books. For this reason, with help of his two assistants Dr. Christel Kessler and James W. Allan he expanded and rearranged the contents of volume I of his books and published the second editions as two volumes again but as 3 books in 1969, (Expanding the first volume, into

²¹ James W. Allan was one of the assistant alongside Dr. Kessler, both of whom helped Creswell in updating/expanding of Vol.I of his main books which was published in 1969 via Oxford Clarendon Press.

two books and named them as: Vol.I part I, Vol.I part II and Vol. II) again through Oxford Clarendon Press.

When compared the two-volumes (the first edition with the expanded second edition of 1969), it is easy to see that the 1969 edition has been greatly expanded/enriched with the addition of around 400 pages. When his friend James Dicky (Yağub Zaki) met him in London after he published the second edition in early 970s and asked him If he was to update the second volume of his EMA book, Creswell replied to him: “It took me 20 years to update Vol.I and I’m in my 90s, I do not know if I would have time to update the Vol.II.”²²

After printing the second edition, following Creswell’s death in 1974, it looks the publishing rights were transferred to Hacker Art Books, New York, and a replica of the second edition was published via re-printing from scanned pages, as the loss of neatness on the pages shows this in all of the 3 books printed in 1979 by Hacker, with same contents of the 1969 books untouched, even minor technical errors were not corrected!

4.1. Table of Contents of Main *Early Muslim Architecture* (Firts Ed. 1932-1940)

TABLE OF CONTENTS, *PART ONE – Umayyads*, (Pic. 8,9)

[*Main Headings only*²³]

I. PRIMITIVE ISLAM,	p.1
II. PRIMITIVE ISLAM cont.,	p.21-41
III. THE WORKS OF ABD AL-MALIK,	p.42-96
IV. THE WORKS OF AL-WALID,	p.97-146
V. THE MOSAICS OF THE DOME OF THE ROCK AT JERUSALEM AND OF THE GREAT MOSQUE AT DAMASCUS,	p.149-228
<i>Part I: THE MOSAICS OF THE DOME OF THE ROCK AT JERUSALEM,</i>	p.149-228
<i>Part II: THE MOSAICS OF THE DOME OF THE GREAT MOSQUE AT DAMASCUS,</i>	p.229-252
VI. QUSAYR AMRA, HAMMAM AŞ-ŞARRAKH, AND THE MOSQUE AT QUASYR AL HALLABAT,	p.253-303
VII. THE EVOLUTION OF THE PENDENTIVE,	p.304-323

²² Aykaç, 2020, 2/677.

²³ As there are so many secondary headings in all of 3 books of EMA which would require countless number of pages to mention all of them, so due to space shortage, only the main/first headings have been shown here.

VIII. THE WORKS OF KHALIFS SULAYMAN

AND HISHAM, p.324-349

IX. MSHATTA, QASR AT TUBA ETC., p.350-411

APPENDIX. p.412-414

4.2. First Print of Volume II (1940) (Pic.9)

[As shown & listed inside cover of the book]

TABLE OF CONTENTS, *PART TWO*- EARLY ABBASIDS & c.

[Main Headings only]

I. BAGDAD,	p.1-38
II. RAQQA,	p.39-49
III. UKHAYDIR,	p.50-100
IV. THE SQUINCH BEFORE A.D.700,	p.101-118
V. THE AQSA MOSQUE AT JERUSALEM,	p.119-137
VI. A. THE GREAT MOSQUE OF CORDOVA,	p.138-166
VI. B. THE RIBAT AT SUSAN AND THE MOSQUE OF AMRAT FUSTAT,	p.167-196
VII. THE ALCAZABA OF MERIDA,	p.197-207
VIII. THE GREAT MOSQUE OF QAIRAWAN,-I	p.208-226
IX. SAMARRA-I,	p.227-245
X. THE MOSQUE AT BU FATATA AND THE GREAT MOSQUE AT SUSAN,	p.246-253
XI. SAMARRA-II,	p.254-270
XII. THE WALLA AND MANAR OF SUSAN,	p.271-266
XIII. SAMARRA-III,	p.277-288
XIV. THE CISTERN OF QAIRAWAN AND THE NILOMETER ON RODA ISLAND,	p.289-307
XV. THE GREAT MOSQUE OF QAIRAWAN –II,	p.308-320
XVI. THE GREAT MOSQUE OF TUNUS ETC.,	p.321-326
XVII. THE WORKS OF AHMAD IBN TULUN, p.327-360	
XVIII. SAMARRA-IV ETC.,	p.361-369
SUMMARY, p.370-372	
CHRONOLOGY,	p.373-390
AGNEDA AND CORRIGENDA,	p.391

INDEX, p.393-415

5. Second and Third Editions of Early Muslim Architecture Books

5.1. Table of Contents of Second & Third Prints of *Early Muslim Architecture 1969/79 Books: (Pics.14,15,16,17,18)*

Information given inside cover of Vol. I, Part I, Printed 1969 (Fig.16).

EARLY MUSLIM ARCHITECTURE,

UMAYYADS, EARLY ABBASIDS & TULUNIDS

By K.A. C. Creswell, F.S.A. Hon. A.R.I.B.A.

Second Edition,

VOLUME I, PART I

Part One, Umayyads, A.D.622-750

With a Contribution on The Mosaics of the Dome of the Rock and of The Great Mosque at Damascus. By Marguerite Gautier-Van Berchem

5.1.1. Table of Contents of Vol. I, Part I (Covering till p.372)

TABLE OF CONTENTS,

[Main Headings only]

LIST OF LINE AND HALF-TONE ILLUSTRATIONS, LIST OF PLATES

INTRODUCTION TO THE FIRST EDITION

INTRODUCTION

I. PRIMITIVE ISLAM,	p.1
II. PRIMITIVE ISLAM cont.,	p.29-45
III. PRIMITIVE ISLAM (continued),	p.46-64
IV. THE DOME OF THE ROCK,	p 65-100
V. THE DOME OF THE ROCK (continued),	p101-131
VI. THE WORKS OF ABD AL-MALIK,	p 132-141
VII. THE WORKS OF AL-WALID,	p.142-155
VIII. THE WORKS OF AL-WALID (continued),	p.156-196,
IX. ARCHITECTURAL ORIGIN,	p.197-210,
X. THE MOSAICS OF THE DOME OF THE ROCK AT JERUSALEM AND The Great MOSQUE AT DAMASCUS,	p.213-372
<i>Part I: THE MOSAICS OF THE DOME OF THE ROCK IN JERUSALEM,</i>	p.213-322
<i>Part II: THE MOSAICS OF THE DOME OF THE GREAT MOSQUE OF THE Umayyads AT DAMASCUS,</i>	p.323-372

Information Given Inside Cover Of Vol. I, Part II (Pic.17)

EARLY MUSLIM ARCHITECTURE

UMAYYADS, EARLY ABBASIDS & TULUNIDS

By K A C Creswell, F.S.A. Hon. A.R.I.B.A.

Second Edition,

VOLUME I, PART II

Part Two, Umayyads, A.D.622-750

With a Contribution on The Mosaics of the Dome of the Rock and of The Great Mosque at Damascus. By Marguerite Gauter-Van Berchem

SECOND EDITION IN TWO PARTS, VOLUME I, PART II

5.1.2. Table of Contents of Vol. I, Part II Continuing from p.372

Onward

TABLE OF CONTENTS,

[Main Headings Only]

XI. THE AQSA MOSQUE AT JERUSALEM,	p.373-380,
XII. MINYA,	p.381-389,
XIII. QUSAYR AMRA,	p.90-449
XIV. THE EVOLUTION OF THE PENDENTIVE,	p.450-470,
XV. JABAL SAYS,	p.472-477,
XVI. ANJAR,	p. 478-481,
XVII. THE WORKS OF KHALIFS SULAYMAN AND YAZID II,	p.482-497,
XVIII. THE WORKS OF KHALIF HISHAM,	p.498-521,
XIX. QASR AL-HAYR ASH SHARQI,	p.522-544,
XX. KHIRBAT AL-MAFJAR,	p.545-577,
XXI.MSHATTA,	p.578-606
XXII. QASR AT TUBA,	p.607-613,
XXIII. ARCHITECTURAL ORIGINS,	p.614-643,
XXIV. THE GREAT MOSQUE AT HARRAN,	p.644-648,
GENERAL CONCLUSION CONCERNING UMAYYAD ARCHITECTURE,	p.650-651,
CHRONOLOGY,	p.652-657,
APPENDIX,	p.658-660,
INDEX,	p.661-684

Information Given Inside Cover Of Vol.II, 1979 Print

EARLY MUSLIM ARCHITECTURE,

UMAYYADS, EARLY ABBASIDS & TULUNIDS

By K.A.C. Creswell, F.S.A. Hon. A.R.I.B. SECOND EDITION
VOLUME II

EARLY ABBASIDS, UMAYYADS OF CORDOBA, AGHLABIDS,
TULUNIDS, AND SAMANIDS, A.D 751-905,

*With Contributions By; Felix Hernandez, Georges Marçais, Abd al-Fattah
Hilmı and Hasan Abd Al Wahhab*

5.1.3. Table of Contents of Vol.II

TABLE OF CONTENTS, *PART TWO* – EARLY ABBASIDS & c.

[Main Headings Only]

I. BAGDAD,	p.1-38
II. RAQQA,	p.39-49,
III. UKHAYDIR,	p.50-100,
IV. THE SQUINCH BEFORE A.D.700,	p.101-118,
V. THE GREAT MOSQUE AT JERUSALEM,	p.119-137,
VI.A. THE GREAT MOSQUE OF CORDOVA,	p.138-166,
VI.B. THE RIBAT AT SUSAN AND THE MOSQUE OF AMR AT FUSTAT,	p.167-196,
VII. THE ALCAZABA OF MERIDA, by F Hernandez,	p.197-207,
VIII. THE GREAT MOSQUE OF QAIRAWAN-I,	p.208-226,
IX. SAMARRA-I,	p.227-245,
X. THE MOSQUE AT BU FATATA AND THE GREAT MOSQUE AT SUSAN,	p.246-253,
XI. SAMARRA-II,	p.254-270,
XII. THE WALLA AND MANAR OF SUSAN,	p.271-276,
XIII. SAMARRA-III,	p.277-288,
XIV. THE CISTERN OF QAIRAWAN AND THE NILOMETER ON RODA ISLAND,	p.289-307,
XV. THE GREAT MOSQUE OF QAIRAWAN –II,	p.308-320,
XVI. THE GREAT MOSQUE OF TUNUS ETC.,	p.321-326,
XVII. THE WORKS OF AHMAD IBN TULUN,	p.327-360,
XVIII. SAMARRA-IV ETC.,	p.361-369,
SUMMARY,	p.370-372,
CHRONOLOGY,	p.373-390,

ADDENDA AND CORRIGENDE, p.391,
INDEX, p.393-415.

5.1.4. Differences Between The 1932 First Edition of The Main EMA Book And The 1969 Enlarged Second Edition

a- 1932 edition, Volume I; The subject of PRIMITIVE ISLAM, which was given in two separate chapters (I – II) and a total of 42 pages, was expanded in 1969 in three separate chapters (I-II-III) for a total of 65 pages.

b- In the 1932 edition; Even though it is not shown under the main heading in the Index;

III. In the chapter, under the title THE WORKS OF ABD AL-MALIK, the subject of The Dome of The Rock is given in a total of 54 pages between pp.42-96;

c- In the 1969 edition, Volume I; A total of 65 pages have been expanded in Chapters IV and V. However, the subject of the Works of Abd al-Malik is also given in 9 pages in Chapter VI. In the 1932 edition; IV. While the subject of THE WORKS OF AL-WALID was given in a total of 49 pages between pages 97-146 in the chapter, it was expanded and discussed in two separate chapters (VII and VIII) in a total of 53 pages in the 1969 edition.

d- The subject of ARCHITECTURAL ORIGINS, which was not included in the 1932 edition, was covered in 13 pages as chapter IX in the 1969 edition.

e- In the 1932 edition, the mosaics of the Dome of the Rock and the Damascus Umayyad mosque were processed in 153 pages. In the 1969 edition, this subject was given as 159 pages without much change, with only a slight difference.

f- The subject of Al-Aqsa Mosque, which was covered in 18 pages in one chapter (V) in the 1932 edition, It is discussed in Vol.I, Part II, ch.V, in 18 pages between pp.119-137 in 1969.

g- Apart from these, it can be seen that the other sections in the 1932 and 1940 editions are reproduced in the 1969 edition (without any changes, with the same minor technical errors).

h- Due to these updates/expansions made to the 1969 edition, it can be seen that the number of unnumbered pages in these sections has increased, with the addition of photographs of the subjects during this expansion to the black and white photographs section, which contains unnumbered plate(s) at the end of the volumes.

i- As a result, the 2nd edition of the 1969 edition was expanded and published in 3 books, mostly single pages consisting of unnumbered black and white photographs, some of which are also unnumbered and can be

opened to two pages (just like the 1st. edition), sometimes folded inwards to the size of 2 or 3 pages. There are more than 1500 pages, including the unnumbered plan-scheme appendices.

j- If we look at the parts of the three very large books called Volume I, Chapter I and Volume 2, which are listed in the second and third subheadings of the Index listings (which cannot be given here due to lack of space), we see that Chapter I of Volume I, which is mainly devoted to the Umayyad period, in Part 2 books, around 40 architectural works / topics are discussed under a total of 24 main headings/chapters.

k- In Volume II, which is mainly devoted to the Abbasid Dynasty period, some 40 architectural works/topics are discussed under a total of 16 main headings/chapters.

5.1.5. Studies Made in Turkey About K.A.C.Creswell's *Early Islamic Architecture Books*

A two-volumes set of books titled titled "K.A.C. Creswell'e Göre Erekn devir İslâm Mimarisi/Early Muslim Architecture According to K.A.C. Creswell" was published in 2020 in Turkish (Pic.19). Contents of the book consists of summarised translation of EMA books with added comments and footnotes to explain some issues that came out to light after Creswell passed away in 1974, as well as when and where Mr. Creswell leaned more towards the views of Gertrude L. Bell, Henry Lammens and Leone Caetani kind of famous orientalist on certain issues.

Above book was printed by MMG of Istanbul, as 500 copies (Limited Edition) only due to high cost of copyright payment for the several hundred pictures, plans and drawings owned by the Estate of K.A.C. Creswell namely the Ashmolean Museum in Oxford, UK. Creswell also had trusted the copywrite of texts of his books to Dr. Cristine Kessler. After contacting her via help of Dr. James W. Allan, he passed on the message from her that she was happy to waive the copywright fee for the text due to the reason that it was one of Creswell's unfulfilled wishes that he wanted his work to be known in Türkiye. Over 200 copies of the book which was sent free of charge to main Public Libraries and main Libraries of all Universities in Turkey. Another 100 copies were forwarded to academics at various universities who are directly involved in Early Islamic Architecture (again free of charge). Some were given as present to researchers, journalist and important people in burocracy by the sponsor/publisher and auther himself.

Conclusion

Many of the auxillary books used in higher education to teach the history of Islamic arts and history of early Islamic architecture do not name or cover all of the important buildings of the early period of Islam. The ones they cover do not give enough information and visuals about them as they

give very short/summarised informations. Ka'ba, Masjid al-Nabawi, the Dome of Rock, the Masjid al Aqsa, the Umayyad Mosque of Damascus, the Great Mosque of Qairawan, the Great Mosque of Cordoba are some of the buildings that are recognised worldwide as belonging to the early period of Islamic architecture. The information provided on these buildings is not comprehensive and does not deal with many aspects of them.

Most of the informations on these buildings in these books is taken from European publications. Similarly many issues about and around these early Islamic buildings have been discussed by the European researchers since from the beginning of 20th century, when European authors began to publish books about these buildings. They had discussed (or argued) among themselves about certain issues, such as whether the Dome of Rock, the Umayyad Mosque of Damascus and Cordoba were churches before they were converted into mosques (!) etc.

In those Turkish books many topics (from brief summaries) give the impression of being taken from first edition of Creswell's Early Muslim Architecture books. Because there are some plans from Creswell's book and some summarised texts which sound like as if they were taken from Creswell, (as Creswell's name and his 1932 & 1940 books were shown on the bibliography page). However nowhere in the books is there a clear note or footnote indicating which text or plan come from which book authored by Creswell or any other European authors.

On the other hand, certain issues, arguments, questions and answers presented in these books for the benefit of the readers regarding Kaaba, Masjid al-Nabawi, Mosque of Amr of Fustat, Grand Mosque of Qairawan Masjid al-Aqsa, Dome of the Rock, Umayyad Mosque of Damascus, Grand Mosque of Cordoba are similar to what Creswell and other European authors have been arguing amongst themselves since 1950s onwards. If the source of the questions and answers in these Turkish books is not shown, it will mean that all new generations of students and researchers who will read these books will never know which argument and answers come from which book or the author.

It can be argued that one of the reasons since 1950s, that there has been no discussion on scientific/academic platforms on the subjects of early muslim architecture issues as the Europeans argued and discussed amongst themselves. And not many academic research (e.g. doctoral thesis) have been prepared and not many articles or books have been published on these Islamic buildings and early Islamic architecture topics. Also as a result of this deadlock, academics from Türkiye could not attend seminars/congresses, etc. held abroad on these issues because they did not have much to say about those arguments.

Similarly, some of the issues put forward in Creswell's books such as

the origins of mihrab, maksurah, minarets as to when and how they first appeared in Muslim architecture or if taken from others where were they taken from? These questions are discussed thoroughly in Creswell's books, as well as "The Ban on Painting in Islam", "Were the Great Mosque of Damascus and the Great Mosque of Diyarbakir Churches before?", "Was the Great Mosque of Cordoba formerly a church buildings and later on converted into Mosques?", "Were the church buildings of Damascus really shared by Muslims and Christians for a number of years as some European authors claim?"

Perhaps as a result of this complacency, serious errors of information and mistakes continue to be published without objection in the resource/guide type publications or Encyclopedia articles published in Türkiye on the subjects of early Muslim architecture.

After carefully comparing Creswell's books and Turkish books, it is easy to see that none of the Turkish auxiliary textbooks published in Türkiye since 1948 (details of which are given above) are compatible with Creswell's books on early Muslim architecture. After checking the contents of the other books published by other European authors, they are also far from being compatible with Creswell's books. The books published by other European authors, which Turkish books took and showed as a reference in their bibliographies also did not give much detailed information about each of the Ka'ba, Masjid al-Nabawi, Mosque of Amr in Fustat (Cairo), Grand Mosque of Qairawan, Masjid al-Juma of Damascus, The Great Mosque of Damascus, Masjid al Umar/Masjid al-Juma of al-Quds, Masjid al-Aqsa, Dome of the Rock, The Great Mosque of Cordoba and The Great Mosque of Diyarbakir etc.

An important question one must ask about this issue is this: How much information and visuals are given in those other European publications about the emergence of the first mihrab, maksurah, minarets etc.? (not to mention the cities, palaces and military buildings built during the periods of Umayyads and Abbasids) etc.? To be honest, not much, when compared to Creswell's books. They give very little information and visuals on many aspects of early Islamic buildings, comparing what Creswell gave space to all of these in his *EMA* books.

For the reasons mentioned listed above, Creswell's last print, which was expanded and published in 1969/79 in 2 volumes / 3 books, has been translated into Turkish (by summarising with adding commentary) so that everyone working in this field can benefit from his books. Fortunately the Turkish work on Creswell's books was published in two volumes by a sponsoring non-governmental architectural organisation and delivered to the central libraries of all Universities in Türkiye that have departments of Islamic art, Islamic architecture and art history.

Bibliography

Aykaç, Fettah. *K.A.C. Creswell'e Göre Erken Devir İslâm Mimarisi*, İstanbul: MMG Yayınları, 2020.

Aykaç, Fettah- Doğanay, Aziz “Oryantalistlerin Şam Emeviyye Câmii ile Diyarbakır Ulu Câmii Hakkındaki İddiaları ve Bu İddialara Creswell’in Cevapları Üzerine Yeniden Düşünme”, *Anasay*, (Mayıs 2018), 02/04, (2015),13-36.

Creswell, K. A. C. *A Short Account of Early Muslim Architecture*. London: Pelican, 1958.

Creswell, K. A. C. *Early Muslim Architecture, Vol.I Part I, Vol.I, Part II, Vol.II*, New York: Hacker Press, 1979.

Çam, Nusret, *İslâmda Sanat Sanatta İslâm*. Ankara: Akçağ Yayınları, 3. Basım, 1999.

Eyice, Semavi. “Creswell, Keppel Archibald Cameron”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 8/75. Ankara: TDV Yayınları, 1993.

Gügen, Hicabi. *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları Tarihi*. Bursa: Emin Yayınevi, 2011.

Hamilton, R. W. “Keppel Archibald Cameron Creswell”. Leiden, E. J. Brill: *Muqarnas, an Annual on Islamic Art and Architecture*. 1991, Vol. 8, 128-136.

http://en.wikipedia.org/wiki/Arab_Bureau (Erişim Tarihi, 01.01.2018).

(Erişim Tarihi, 01.10.2022).

Karnouk, Gloria. “The Creswell Library: A Legacy”. Leiden: E. J. Brill: *Muqarnas, an Annual on Islamic Art and Architecture*. 1991, Vol. 8, 117-124.

Kılıçsoy, Osman. “Alman Oryantalistleri ve Çalışmaları”. Marmara Üniversitesi Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, İslâm Felsefesi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 1991.

Küçükbaşcı, Mustafa S. *Cahiliye'den Emeviler'in Sonuna Kadar Haremeyn*. İstanbul: İsar Yayınları, 2003.

Özkeçeci, İlhan. *Doğu Işığı, VII.-XII. Yüzyıllarda İslâm Sanatı*. İstanbul: Grraphis Matbaası, 2006.

Ülken, Hilmi Ziya. *İslâm Sanatı*. İstanbul: İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayınları. 1948.

Sezgin, Haluk. *Türk ve İslâm Ülkeleri Mimarisine Toplu Bakış*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, 1979.

Serin, Muhittin. (Ed), *İslâm Sanatları Tarihi*. (İlahiyat Önlisans Programı Ders Kitabı), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2010.

Yetkin, Suut Kemal. *İslâm Mimarisi*, Ankara: Ankara Üniversitesi, Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü. 1965.

Yıldız, Şevket. “*Oryantalizm ve İslâm Tarihine Oryantalist Yaklaşımlar*.” Uludağ Üniversitesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İslâm Tarihi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2002.

PICTURES:



Picture 1



Pic.2

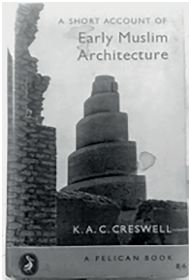


Pic.3

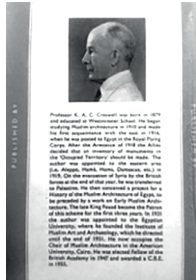
Picture 1, K.A.C. Creswell, preparing his old style Camera to go out in his Cairo room, 1930s.

Picture 2, Creswell carrying with his first print of EMA books (2 vols) (in 1955).

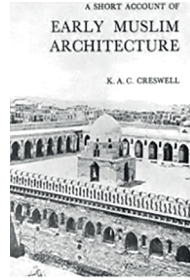
Picture 3; Creswell in in his Library.



Pic. 4



Pic. 5



Pic. 6



Pic.7

Pic. 4,5, Front and back covers of Creswell's A Short Account of EMA, Penguin Edition London, 1958.

Pic. 6, Front cover of A Short Acc of EMA, Beirut, 1969 and 1979.

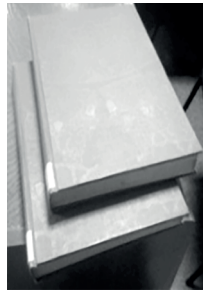
Pic 7, Front Cover of A Short Acc. Of EMA 1989, book, by James. W. Allan.



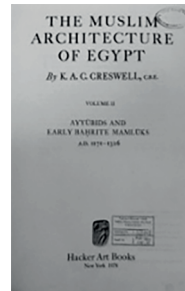
Pic.8



Pic.9



Pic.10



Pic.11

Pic.8, Creswell's main *Early Muslim Architecture* book, Vol.I & II, (1932 & 1940).

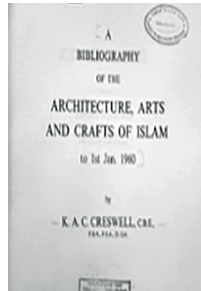
Pic.9, Inside cover of Creswell's main *Early Muslim Architecture* book, Vol. I (1932).

Pic.10, Creswell's *The Muslim Architecture of Egypt*, Vol, I and Vol.2 (1956).

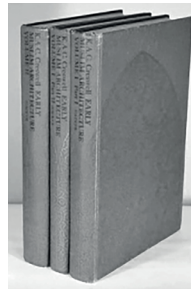
Pic.11, Inside cover of Creswell's *The Muslim Architecture of Egypt*, Vol.I (1956).



Pic. 12



Pic. 13



Pic. 14



Pic.15

Pic.12, Creswell's *Bibliography of the Architecture, Arts and Crafts of Islam*, Vol.I-III, 1960.

Pic.13, Inside Cover of *Creswell's Bibliography of the Architecture, Arts and Crafts of Islam*, Vol,1960.

Pic. 14-15, Creswell's main *Early Muslim Architecture* book, Vol.I –II, 1979 (as 3 Books) İrcica Library, İst.



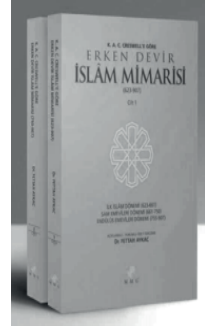
Pic. 16



Pic.17



Pic.18



Pic. 19

Pic.16, Inside Covers of Creswell's main *Early Muslim Architecture* book, Vol.I, Part I, 1979.

Pic.17, Inside Covers of Creswell's main *Early Muslim Architecture* book, Vol.I, Part II, 1979.

Pic.18, Inside Covers of Creswell's main *Early Muslim Architecture* book, Vol. II, 1979.

Pic.19, Turkish work on Creswell's EAM books, printed in 2020, named: *K.A.C. Creswell'e Göre Erken Devir İslâm Mimarisi*, (Early Period Muslim Architecture According To K.A.C. Creswell).

Hat Levhalarında Restorasyon ve Konservasyon*

Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 19 Ekim 2023 Kabul Tarihi: 15 Aralık 2023

✉ **Fatih Özkafa**

Prof. Dr. / Professor Doctor

Marmara Üniversitesi / Marmara University İlahiyat

Fakültesi / Faculty of Theology

<https://ror.org/02kswqa67>

<https://orcid.org/0000-0002-2794-5421>

fatih.ozkafa@marmara.edu.tr

Öz

Tarihî eserlerdeki çürüme ve bozulma, kimyasal değişikliklerden, böcek ve mikroorganizmalardan, fazla ısı, ışık ve nemden, saklama veya sergileme hatalarından kaynaklanmaktadır. Bu sebeplerle zarar gören tarihî eserler için kısa vadede restorasyonu mümkün değilse temel konservasyon işlemlerini yapmak ve eseri uygun bir ortamda saklamak gerekir. Hat levhalarının restorasyonu ise sadece eski eser restoratörleri tarafından değil, içinde hattatın da yer aldığı bir ekip tarafından yapılmalıdır. Restorasyon çalışmalarında bu husus genellikle ihmal edildiği için birçok tarihî hat levhası sanat değerini yitirmektedir. Resmî kurumlar dışında daha çok antika, müzayede, koleksiyoner ve sahafiyeye piyasasına çalışan serbest restoratörler de yetişmiştir; ancak bu meslek erbabının önemli bir kısmı ticarî kaygılarla çalıştığı için hat eserlerinin restorasyonunda yeterli hassasiyeti ve titizliği gösterememektedir. Bu çalışmada, orijinal hat eserlerinin restorasyonu ve konservasyonu ile ilgili temel prensiplere ve ticari sanat piyasasında yapılan hatalı uygulamalara dikkat çekilmesi hedeflenmektedir. Bu kapsamda, bilimsel yöntemlere uygun olarak yapılmış bazı restorasyon çalışmalarından örneklerle de yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Sanat Tarihi, Hat Sanatı, Yazma Eserler, Restorasyon, Konservasyon.

* Bu makale CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Restoration and Conservation in Calligraphic Tables

Research Article

Received: 19 October 2023 Accepted: 15 December 2023

Abstract

Chemical changes, insects, microorganisms, excess heat, light, humidity, and storage or display errors all contribute to the decay and deterioration of historical artifacts. If restoration of historical artifacts damaged for any reason is impractical in the short term, basic conservation procedures must be implemented, and the artifact should be kept in a proper environment. The restoration of calligraphy plates should be undertaken by a team that comprises calligraphers, in addition to restorers of ancient works. Since restoration works often overlook this issue, many historic calligraphy signs suffer a loss of their artistic value. Apart from official institutions, freelance restorers who primarily work in the antique, auction, collector, and secondhand markets have also received training. Nonetheless, due to a substantial number of these professionals working for commercial enterprises, they may not demonstrate adequate sensitivity and precision in the restoration of calligraphy pieces. This study aims to highlight fundamental principles for conserving and restoring original calligraphy works and the problematic practices present in the commercial art industry. In this context, examples of some of the restoration work carried out in accordance with scientific methods will also be included.

Keywords: Art History, Islamic Calligraphy Art, Manuscripts, Restoration, Conservation.

Summary

Chemical changes, insects, microorganisms, excess heat, light, humidity, and storage or display errors all contribute to the decay and deterioration of historical artifacts. If restoration of historical artifacts that have been damaged for any reason is not feasible in the short term, basic conservation procedures must be implemented and the artifact should be kept in an appropriate environment. Care should be taken to ensure that the acidity of the paper used for manuscripts and calligraphic works of art is at minimum levels. It should not be forgotten that all the work carried out under the name of conservation and restoration is not in favor of the work, but on the contrary, it causes more damage to the work. It is therefore essential that such studies are carried out by an experienced and competent committee. Failure to do so will be a waste of time and money, and the result could be the complete destruction of the artistic value of the work in question. One of the most common problems in script restoration is the attempt at repair by someone who is not a calligrapher. No matter how good a restorer is, no matter how meticulous his work, if he is not a calligrapher, his interventions in the script will be immediately obvious. Apart from the official institutions, freelance restorers were also trained, working mainly in the antique, auction, collectors' and second-hand markets; unfortunately, since a significant number of them worked for commercial reasons, they were not very successful in restoring calligraphy works, and many valuable works were destroyed instead of being revived.

Another issue that needs to be considered when restoring calligraphy tables is correcting spelling or typing errors found in the writing. The idea of correcting spelling mistakes that have obviously changed the meaning has prevailed, despite the fact that this is an inherently controversial issue. Because sometimes a spelling mistake can completely reverse the meaning. If correcting the error would seriously damage the integrity of the work because it is a stacked composition, it would be more logical to leave it as it is. If it were to be published in this form, perhaps it would be appropriate to include a footnote pointing out the error. But in the fine print, it would be appropriate to correct the error if it were so easy to overlook. Completing the lost parts of an inscription during restoration is important both in terms of recognizing the original phrase and preserving the calligrapher's style. The subject therefore has both a scientific and an artistic dimension. Once the wording problem has been solved, the missing parts can be filled in with text that largely reflects the style of the calligrapher in question. It is absolutely necessary for a good

calligrapher to do this job. However, it is better to leave it without completing it if there is a lot of lost or deformed text.

Of course, what is desired is to preserve a work in the right environment, with the right methods, from the very beginning, and to keep it away from conditions that would cause it to deteriorate. Because if a work has been kept in a dangerous environment for years and has been destroyed, no matter how perfectly it is restored, it will have the status of a work that has lost some of its originality and therefore its value will be slightly diminished. This is because all the touches in this work no longer belong to the original artist, but have been subjected to the intervention of other hands. Some works have deteriorated to such an extent that they cannot be reused. If an attempt is made to restore such a work, it would not be appropriate to describe it as the work of the original artist.

When restoring calligraphy, the color of the ink and the opacity/brightness ratio are very important issues to consider. For example, if a text written in matte black soot ink is restored with glossy black ink, the intervention on the spilt parts of the text will shine, which is immediately noticeable and damages the ink integrity of the work. In addition, if the more transparent parts of the letters, where the movement of the pen is visible, are filled with dark ink, this will detract from the originality of the writing.

In this study, the principles of restoration and conservation of original calligraphic tables are emphasized and examples of some restoration works are given.

Giriş

Hat eserleri ana hatlarıyla kitâbeler, yazma eserler ve levhalar olarak sınıflandırılabilir. Bunları da kendi içinde çok çeşitli tasniflere tabi tutmak mümkündür. Bu çalışmada, daha ziyade levha şeklindeki orijinal hat eserlerinin uygun şekilde korunması, ömrünün uzatılması (konservasyon) ve hasar görmüş olanların tamiri (restorasyon) konuları üzerinde durulacaktır. Tarihî değeri olan sanat eserlerini orijinal hüviyetine zarar vermeksizin yüzyıllarca muhafaza edebilmek uygun ortam ve özel bir çaba gerektirir. Tarihî eserlerdeki çürüme ve bozulma, kimyasal değişikliklerden, böcek ve mikroorganizmalardan, fazla ısı, ışık ve nemden, saklama veya sergileme hatalarından kaynaklanmaktadır. Bu sebeplerle zarar gören tarihî eserler için en kalıcı çözüm, bilimsel yöntemlerle restorasyon işlemlerini yapmaktır. Kısa vadede restorasyon yapılmasının mümkün olmadığı durumlarda ise temel konservasyon işlemlerini yapmak ve eseri uygun bir ortamda muhafaza altına almak gerekir. Konservasyonu yapılan sanat eserlerinin teşhir edilmeye elverişli olup olmadığı hususu, uzman bir heyet tarafından kararlaştırılmalıdır.

Hat levhalarının restorasyonu sadece eski eser restoratörleri tarafından değil, içinde hattat(lar)ın da yer aldığı bir ekip tarafından yapılmalıdır. Restorasyon çalışmalarında bu husus genellikle ihmal edildiği için birçok tarihî hat levhası sanat değerini yitirmektedir. Resmî kurumlar dışında daha çok antika, müzayede, koleksiyoner ve sahafiye piyasasına çalışan serbest restoratörler de yetişmiştir; ancak bu meslek erbabının önemli bir kısmı ticarî kaygılarla çalıştığı için hat eserlerinin restorasyonunda yeterli hassasiyeti ve titizliği gösterememektedir.

Konservasyon, objenin zaman içerisinde oluşabilecek fiziki, kimyevi, biyolojik, mekanik ve bunlar dışında kalan çeşitli tahrip unsurlarıyla bozulup asli hüviyetini kaybetmesini önlemek, belli şartlar altında muhafazasını sağlamak ve sağlıklı bir şekilde yaşayabilmesini temin etmek için koruma amacıyla alınan önlemlerdir.¹ Restorasyon ise çeşitli sebeplerle yıpranmış ve zarar görmüş tarihî bir eserin orijinalliğine zarar vermeden onarılmasıdır.

Restorasyon ve konservasyon çalışmaları, tabiattaki entropiye karşı bir sanat eserinin aslı hüviyetini korumaya ve eserin ömrünü uzatmaya yönelik olup tamamıyla bilimsel yöntemlere uygun bir şekilde yürütülmesi gereken çalışmalardır. Usulüne uygun bir şekilde yapılan bir restorasyon ve/veya

¹ Serkan İlden, “Yazılı Eserlerde Korumanın (Konservasyonun) Tarihi ve Türkiye’de Kitap Konservasyonu Çalışmaları”, *Sanat Dergisi* 14 (2008), 119.

konservasyon faaliyeti, günümüze kadar ulaşabilmiş bir eserin gelecek nesillere de sağlıklı bir şekilde aktarılmasına imkân tanıyacaktır. Bunların kayıt altına alınması ise sanat tarihindeki gelişmelerin daha doğru olarak tespit edilmesini mümkün kılacaktır.

1. Restorasyon ve Konservasyon İlkeleri

Bir eserdeki tahribatın derecesine göre değişmek üzere, mükemmel bir restorasyon ve konservasyon için muhtelif bilim ve sanat dallarının uzmanlığına başvurmak gerekebilir. Bu alanlar arasında kimya, mikrobiyoloji, eczacılık, sanat tarihi, hat, tezhip, cilt, ebru, minyatür gibi bilim ve sanat dallarını saymak mümkündür. Yine Türk ve İslâm eserlerinin restorasyonunda genellikle Osmanlı Türkçesi, Arapça ve Farsça gibi dillere hakimiyeti olan uzmanlara ihtiyaç duyulmaktadır. Sıralanan bu alanlar ayrı birer uzmanlık sahası olduğundan dolayı restorasyon çalışmalarının bir kişi tarafından değil, ehliyetli ve liyakatli bir ekip tarafından yapılması şarttır. Sadece hat sanatındaki yazı çeşitlerinin dahi muhtelif hattatlar tarafından ihtisas konusu olduğu göz önünde bulundurulursa ekip çalışmasının gerekliliği daha iyi anlaşılabilir. Eserin gösterdiği ihtiyaca göre sülüs, nesih, muhakkak, reyhanî, icâze, ta'lik, rik'a ve siyâkat gibi yazıların herhangi birinde uzmanlaşmış farklı hattatlara ihtiyaç duyulabilir. Dolayısıyla, restorasyon ve konservasyon çalışmaları, hem fen bilimlerinden bazılarının teknik altyapısından yararlanan hem de sanat tarihinin muhtelif şubelerine başvuru, yoğun iş birliği ile yürütülebilen kompleks çalışmalardır. Çoğu zaman, eski bir eserin restorasyonu, onu sıfırdan imal etmeye nazaran çok daha fazla emek ve zaman istemektedir. Bu yüzden bazı eserlerin restorasyonu kalabalık bir ekip tarafından yürütülse bile yıllarca sürebilmektedir. İdari ve kurumsal bazı müdahalelerle zaman zaman işlerin hızlandırılması ve sonuca daha çabuk ulaşılması arzu edildiği için restorasyon çalışmaları yeterli seviyede yapılamamaktadır. Titiz bir çalışmayla eserin ömrünü çok daha fazla uzatmanın mümkün olduğu durumlarda, geçici ve hızlı tedbirlerle eseri sadece birkaç yıl daha korumaya yarayacak çalışmaların yeterli görüldüğü örnekler azımsanmayacak kadar çoktur. Bu duruma göre, restorasyon ekibinin bağlı olduğu yönetim kadrosunun da her türlü imkânı seferber etmesi, gerekli kaynakları ve malzemeleri temin etmesi, restorasyon ekibinin yerine göre yavaş ilerlemesine anlayış gösterecek bir sabırla hareket etmesi, eserlerin kalıcılığı açısından önemli hususlardandır.

MS. II. yüzyılda Çin'de bulunan ve hem esnek hem hafif bir malzeme olup başlangıçta sadece bazı eşyaların sarılıp paketlenmesi için kullanılan kâğıt, daha sonra geniş bir kullanım imkânı bulmuştur. İslâm tarihinde ise mushafın istinsahında Erken İslâm döneminde parşömen kullanılmışken bilhassa X. asırdan sonra mushafın, dinî ve ilmî kitapların yazılması

ve çoğaltılması için temel yazı malzemesi olarak kâğıt kullanılmaya başlanmıştır.

Bir yazı malzemesi olarak kâğıdın Müslüman Arap dünyasında tercih edilmesinin ardından Avrupa’da da sanat değeri taşıyan kitaplar zamanla çoğalmaya başlamıştır.² Ancak kâğıdın hafif, ince ve pürüzsüz yüzeye sahip olması gibi birçok avantajı olmakla birlikte her türlü ortamda muhafaza edilmeye elverişli olmaması gibi bazı dezavantajları da vardır. Haşerattan ve rutûbetten zarar görmesi, kâğıdın ömrünü uzatmaya yönelik tedbirler almaya mecbur bırakmıştır. Zararlı böceklerden ve mikroorganizmalardan muhafaza etmek amacıyla kitapların arasına kokulu bazı çiçeklerin konması, âhar maddesinin içine kimyevî karışımların eklenmesi, rutubetli ortamlardan uzak tutulması gibi yöntemlere başvurulmuştur. Bununla birlikte özellikle Türk kültüründe “yâ kebîkeç” yazısının kitapları zararlı kurtlardan koruyacağına dair inanışlar da gelişmiş ve kitaplara bu ifadenin yazılması, kütüphanelere böyle levhaların asılması bir gelenek hâlini almıştır. Hatta bazen fizikî şartların daha elverişli hale getirilmesi veya ilaçlama yapılması gibi tedbirlerden ziyade bu gibi psikolojik/folklorik yöntemlere daha çok başvurulmuştur. Bir görüşe göre “kebîkeç” ifadesi, zararlı böceklerle yönelik ilaçlama ameliyesinin yapıldığına dair bir not olarak kitaplara yazılmış; ancak zamanla kitabın “ilaçlanmış” olduğunu gösteren bu ifadeye³ farklı ve ezoterik anlamlar yüklenmiştir.

Kâğıdın imali veya renklendirilmesi/beyazlatılması esnasında kullanılan asit de zamanla kâğıdın kararmasına, yazıların kaybolmasına, boyaların solmasına ve parçalanıp yok olmasına sebebiyet verebilmektedir. Bu yüzden, yazma eserlerde ve levha şeklindeki sanat eserlerinde kullanılan kâğıdın asidite değerlerinin minimum seviyede olmasına özen gösterilmesi gerekir.

Yazma eser, levha vb. kâğıt üzerindeki tarihî eserlerin pek çoğunun zamana yenik düşmesi, kullanılamayacak hale gelmesi, zamanla estetik boyutunun ortadan kalkması gibi neticeler, bilinçli konservasyon ve restorasyon çalışmalarının önemini ortaya koymaktadır. Konservasyon ve restorasyon adı altında yapılan her çalışmanın eser lehine olmadığını, tam tersine esere daha çok zarar verdiğini göz önünde tutmak gerekir. O yüzden, bu gibi çalışmaların tecrübeli ve ehil bir heyet tarafından yapılması şarttır. Aksi takdirde harcanan masraf ve zaman boşa gideceği gibi söz konusu eserin sanat değerinin tamamen yok olması gibi bir sonuçla karşılaşmak da mümkün olacaktır.

² M. Jonathan Bloom, *Kâğıda İşlenen Uygarlık, Kâğıdın Tarihi ve İslâm Dünyasına Etkisi*, çev. Zülâl Kılıç (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2003), 34-35.

³ Tuba Çavdar Karatepe, “Kebîkeç”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2022), 25/161-162.

Eski eserler ve kitaplar sadece restore edilirken değil, incelenirken veya okunurken de birtakım tedbirlere başvurmak gerekir. Temiz ve kuru bir eldivenle, maske takmış olarak bu eserlere dokunmak, son derece hassas hareket etmek, hızlı ve sert müdahalelerden kaçınmak, eserin yakınında su, çay, kahve vb sıvı madde bulundurmamak bu tedbirlerden bazılarıdır. Eldiven ve maske sadece eseri korumak için değil, eseri inceleyen kişinin sağlığını da zararlı tozlardan, mikroorganizmalardan ve virüslerden korumak için gereklidir. Ayrıca bu tür eserleri inceleyen veya bunlar üzerinde restorasyon çalışmaları yapan kişinin işini tamamladıktan hemen sonra elini ve yüzünü sabunla itinalı bir şekilde yıkaması ve açık havada bir müddet teneffüs etmesi tavsiye edilmektedir.

Tarihî eserlerdeki çürüme ve bozulma, kimyasal değişikliklerden, böcek ve mikroorganizmalardan, fazla ısı, ışık ve nemden, saklama veya sergileme hatalarından kaynaklanmaktadır. Eğer kısa vadede eserin restorasyonu mümkün değilse en azından doğru yöntemlerle temel konservasyon işlemlerini yapmak ve eseri uygun bir ortamda saklamak veya sergilemek gerekir. Restorasyon ise daha sonraki bir zamana ertelenebilir. Böyle bir zaruret durumunda bütün mesele, restorasyona başlanıncaya kadar geçecek olan zamanda eserin bünyesinde devam edebilecek deformasyonları durdurmaktır.

Elbette esas olan, bir eserin en başından beri doğru ortamlarda doğru yöntemlerle muhafaza edilmesi ve bozulmaya yol açacak şartlardan uzak tutulmasıdır. Çünkü bir eser yıllarca tehlikeli ortamlarda tutulup tahrip olduktan sonra ne kadar mükemmel restore edilirse edilsin orijinalitesini bir nebze kaybetmiş olacaktır. Çünkü artık o eserdeki bütün dokunuşlar onun asıl sanatçısına ait olmayıp başka ellerin müdahalesine maruz kalmıştır. Bazı eserlerdeki bozulmalar ise o derece vahim boyutlarda olmuştur ki artık geri dönüşümü imkânsız bir hâle girmiştir. Böyle bir eser yine de restore edilmeye çalışılırsa onu ilk sanatçısının elinden çıkmış bir eser olarak nitelendirmek uygun olmayacaktır.

Restorasyonu yapılacak hat eserleri için en önemli malzemelerin başında kâğıt gelmektedir. Kâğıdın birinci kalitede olması, renginin eserdeki kâğıt rengiyle uyumu, krem veya nohudî tonlarda ise ışığa dayanıklı maddelerle renklendirilmesi, kâğıdın asidite oranını veren PH değerinin 6'dan düşük olması⁴ gerekmektedir.

Parafinli, yağlı, mumlu kâğıtları nişasta unlu kola veya diğer yapıştırıcılar ile yapıştırmak sakıncalıdır, ancak kâğıt restorasyonunda belge veya kitap sayfalarının birbirine yapışmaması, mürekkebin veya

⁴ Serkan İlden, *Türkiye'de Kitap Restorasyonu Çalışmaları ve Bir Kâğıt Restorasyonu Laboratuvarı Kurma Projesi* (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2006), 55.

tezhipli/tasvirli sayfalardaki altın ve boyaaların zarar görmemesi için bu tür kâğıtların sayfa aralarına konulması uygun görülmektedir.⁵

Hat levhalarındaki yazıların restorasyonunda ise mürekkebin rengi ve matlık/parlaklık oranı, dikkat edilmesi gereken çok önemli bir husustur. Mat siyah is mürekkebiyle yazılmış olan bir yazı parlak siyah mürekkeple restore edildiği takdirde yazının dökülmüş kısımlarına yapılmış olan müdahaleler parlayacağı için ilk bakışta göze çarpacak ve eserin mürekkep bütünlüğüne zarar verecektir. Ayrıca harflerde kalem hareketinin görüldüğü daha şeffaf olan kısımlar koyu mürekkeple doldurulacak olursa bu da yazının orijinalitesine zarar verecektir.

Hat levhalarının restorasyonlarında en çok karşılaşılan problemlerin başında, yazıyı hattat olmayan birinin tamir etmesi gelmektedir. Bir kimsenin tecrübeli bir restoratör olması, yazıyı da usulüne uygun tamir edeceği anlamına gelmemektedir. Çünkü kalemin tabiatı, kalemin kıblesi, kalem cereyanı, kalem hareketi ve harflerin bünyeleri gibi pek çok detay, bir hattatın uzmanlığına başvurmayı gerektirmektedir. Bütün bu detaylara nüfuz edilmeksizin yapılan restorasyonlar, bir hattat gözüyle bakıldığında hemen fark edilebilir.

Bilhassa tekke işi olarak bilinen levhalardan bir kısmı ahşap üzerine uygulandığı veya yazı kâğıt murakka yerine ahşap üzerine yapıştırıldığı için birçok eski eser aşırı miktarda kurt yeniğine maruz kalmış ve eser üzerinde sayısız delikler meydana gelmiştir. Bu yüzden bazı hat eserlerinin restorasyon ve konservasyon sürecinde ahşap malzemenin niteliklerini iyi tanımaya da ihtiyaç duyulmaktadır.

Ahşap malzemelerde ahşabın tür ve sınıfından, nem miktarı, mantar bulaşması, böcek yuvalanması, kimyasal zararlar ve uygun olmayan koruma şekli gibi sebeplerden kaynaklanan bozulmalar olabilir. Bunlar biyolojik, kimyasal, fotokimyasal, termal, yangın ve mekanik bozulmalar olarak tasnif edilebilir.⁶

Bozulmaya maruz kalmış eserlere zarar vermeden hasar tespiti yapabilmek için tıp sahasında kullanılan röntgen (X-Ray) cihazına restoratörler de ihtiyaç duyabilirler. Böylelikle, eserin çıplak gözle

⁵ Tülin Adanır; “Yazma Eserlerin Restorasyonunda Kullanılan Kâğıtlar ve Bir Doğal Kâğıt Yapımı”, *Akdeniz Sanat Dergisi* 5/9 (2012), 4.

⁶ H. E. Desch - J. M. Dinwoodie, *Timber, Structure, Properties, Conversion and Use* (London: Macmillan Press Ltd., 1996)’dan naklen Nazire Papatya Seçkin, “Ahşap Malzeme Sorunlarının Teşhis Yöntemleri”, *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 4 (2010), 81.

görülemeyen katmanlarında ne tür deformasyonların gerçekleştiğini anlamak mümkün olur.⁷

2. Sanat Eserlerinde Sıkça Rastlanan Problemler

Tarihî değeri haiz olan sanat eserlerinde zamanla meydana gelen problemler coğrafi bölgelere veya eser türlerine göre birtakım değişiklikler göstermekle birlikte, Kanada Konservasyon Enstitüsü (CCI) tarafından yapılan araştırmalarda kültürel mirasa en çok zarar veren etkenler şu şekilde sıralanmıştır:

- Fiziksel etkenler (darbe, deprem etkisi, vibrasyon)
- Hırsızlık ve tahribat (Vandalizm)
- Bilgi kaybı (yanlış ekspertiz, hatalı tanımlama ve etiketleme)
- Yangın
- Su (yağmur, sel, fırtına vb.)
- Haşerat (küf, mantar, ahşap zararlıları, kemirgenler, kuşlar)
- Kirleticiler (iç ve dış hava kirliliği)
- Işık (görünür ışık seviyesi, morötesi ve kızılötesi ışıma)
- Uygun olmayan sıcaklık
- Uygun olmayan bağıl nem⁸

Yukarıda sıralanan faktörlerden bir kısmına bağlı olarak Türkiye’deki birçok sanat eseri de zamana yenik düşmüş ve zarar görmüştür. Bu kapsamda, el yazması eserlerin bilimsel olarak bakım ve onarımları Türkiye’de ilk defa Süleymaniye Kütüphanesi’nde yapılmaya başlanmıştır. 1955-1960 yılları arasında devlet desteği ile Süleymaniye Külliyesi içinde bir restorasyon atölyesi kurulmuştur. 1962 yılında atölyenin sorumlusu İtalya’da uzmanlık eğitimi almıştır. 1991 yılında Kültür Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü tarafından İstanbul Yazma ve Nadir Eserler Patoloji ve Restorasyon Araştırma Merkezi kurulmuştur. 1984 yılında Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi’nde konservasyon konusunda çalışmalar yapılmaya başlanmıştır.⁹ Sonraki yıllarda bazı üniversitelerde restorasyon ve konservasyon eğitimi veren bölümler de açılmıştır. Resmî kurumlar dışında daha çok antika, müzayede, koleksiyoner ve sahafiye piyasasına

⁷ Özer Aktimur, “Restorasyon-Konservasyon Eğitimi ve Atölye Sisteminin Gerekliliği”, *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi* 23/1 (2021), 439.

⁸ Jale Beşkonaklı ve Ahmet Ersen, Tarihi Mirasın Korunmasında Endirekt-Önleyici Koruma ve Önleyici Bakım, *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 8 (Aralık 2012), 8.

⁹ Serkan İlden, “Yazılı Eserlerde Korumanın (Konservasyonun) Tarihi ve Türkiye’de Kitap Konservasyonu Çalışmaları”, *Sanat Dergisi* 14 (2008), 121.

çalışan serbest restoratörler de yetişmiştir; ancak bunların önemli bir kısmı ticarî kaygılarla çalıştıkları için hat eserlerinin restorasyonunda çok başarılı olamamışlardır. Bu yüzden pek çok tarihî eser ihya edileceği yerde adetâ imha edilmiştir. Çok kıymetli yazıların etrafına alelade süslemeler yapılarak esere müzehhep sıfatı yüklenmiş olması, eserin değerini arttırmak yerine daha da düşürmüştür. Bir kısmı dökülen yazıların hattat olmayan restoratörler tarafından tamamlanmaya çalışılması sebebiyle bu eserlerin hat estetiği bakımından kayda değer bir niteliği kalmamıştır.

Hat eserlerinin restorasyonu konusunda dikkat edilmesi gereken bir diğer husus, yazıda karşılaşılan imlâ veya harekeleme hatalarının tashih edilmesi meselesidir. Bu konu esasen ihtilafî bir konu olmakla birlikte, bariz bir şekilde anlam değişmesine uğramış yazım hatalarının düzeltilmesi fikri daha ağır basmaktadır. Çünkü bazen harekeleme hatası sebebiyle fâil ile mef'ûl yer değiştirebilmekte, bazen bir lamelif harfinin eksik olmasıyla anlam tamamen tersine dönmektedir. Netice itibarıyla, hat eserlerinde çoğunlukla âyetler yer aldığı için ilâhî kelâmın sehven yanlış yazılmış olması, o hatanın ilelebet düzeltilmeden öylece kalmasına gerekçe teşkil edemez. Eğer istifli/celî bir kompozisyon halinde olduğu için hatanın giderilmesi eserin bütünlüğüne ciddi ölçüde zarar verecekse öylece bırakmak daha mantıklı olacaktır. Mevcut haliyle yayımlandığı takdirde bir dipnotla bu hataya işaret edilmesi isabetli olacaktır. Ancak ince kalemle yazılmış yazılarda tashih yapıldığı fark edilmeyecek kadar küçük detayların düzeltilmesi daha uygun olacaktır. Bir yazıda dökülen kısımların restorasyon esnasında tamamlanması ise hem orijinal ibarenin tespiti hem de hattatın üslûbunu muhafaza bakımından önem arz etmektedir. Bu yüzden, meselenin hem ilmî hem de sanatsal boyutu söz konusudur. İbare problemi çözüldükten sonra ilgili hattatın üslûbunu büyük ölçüde yansıtan bir yazı ile eksik kısımlar tamamlanabilir. Bu işlem mutlaka iyi bir hattat tarafından yapılmalıdır.¹⁰ Ancak kaybolan veya deforme olan yazı çok fazla ise bunu tamamlamadan öylece bırakmak daha doğru olacaktır.

3. Hat Levhalarına Yönelik Restorasyon ve Konservasyon Çalışmalarına Bazı Örnekler

Bugüne kadar, ehliyet sahibi restorasyon uzmanları veya ehil olmayan kişiler tarafından sayısız hat levhası üzerinde restorasyon ve konservasyon işlemi uygulanmıştır. Bunlardan bir kısmı oldukça başarılı çalışmalar olup eserin ömrünü uzatmışken bir kısmı da maalesef sanat değerini kaybetmesine sebep olmuştur. Yine bazı eserler resmî kurumlar bünyesindeki personel tarafından restore edilmiş; bazıları ise piyasada antika ticareti yapan

¹⁰ Fatih Özkafa, *Hat Sanatı: Osmanlı'dan Bugüne* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2023), 324.

esnaf tarafından birtakım sanatkârlara restore ettirilmiştir. Bu kapsamdaki yüzlerce uygulamanın hepsine yer vermek bu çalışmanın hacmini aşacağı için, konuya ilişkin bir fikir vermesi açısından, son yıllarda restorasyonu ve konservasyonu yapılan bazı hat levhalarına ne gibi işlemler yapıldığı, ayrıca bu eserlerin restorasyondan önceki ve sonraki halleri bu bölümde ele alınacaktır.

3.1. Celî Ta'lik Levha: 1266 (1850) tarihli, 51x72 cm boyutlarındaki, murakkası 4 mm kalınlığında olup dört satırdan oluşan, kenarları ve satır araları altın cetveli, tezhipli celî ta'lik hat levhasının hattatı Seyyid Mehmed Bâhir Efendi'dir.

3.1.1. Eserdeki Bozulmalar ve Eserin Konservasyona Alınma Sebepleri: Eserde tozlanma, delinme, yırtılma, aşınma, lekeler, çizikler, eksik kısımlar, böcek delikleri, böcek pislikleri, deformasyon, murakkanın kısmen ayrılması, renk değişimi, mürekkep solması, mürekkep dağılması gibi bozulmalar görülür. Çoğunlukla, kâğıdın yüzeyinde böcek hasarından kaynaklanan parça kayıpları söz konusudur (Resim 1-2)

3.1.2. Restorasyon ve Konservasyon İşlemleri: Eserin konservasyon işlemlerine başlamadan önce fotoğrafları çekilmiş ve belgelemesi yapılmıştır. Ahşap üzerine yapıştırılmış eserin murakkasının düz değil dalgalı olması, daha sonra yapılacak olan pres işlemini zorlaştıracağından murakkanın bir kısmı ayrılmış ve işlevini kaybetmiş ahşabın eserden uzaklaştırılmasına karar verilmiştir. Bu işlem buhar uygulanarak esere zarar vermeden hassas bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Eser çıkarıldıktan sonra eserin arka kısmında kalan ahşap kalıntıları ve yapıştırıcılar metil selüloz yardımıyla mekanik olarak temizlenmiştir.

Daha sonra yumuşak silgi ve fırçayla yüzey temizliği yapılarak konservasyona devam edilmiştir. Mürekkep dağılmasıyla meydana gelen lekeler, pamuklu çubuk yardımıyla metil selüloz ve enzimler kullanılarak büyük oranda çıkarılmıştır. Böcek hasarı nedeniyle yüzeydeki eksik kısımların, önce asetat üzerine şekli çizilmiş daha sonra şekle göre kesilen Japon kâğıdıyla (Japico-632172) bu bölgelerde tamamlama işlemi yapılmıştır. Bu işlem derinliğe göre yüzey seviyesine ulaşınca kadar birkaç kat yapılmıştır. Sonra pürüzsüz ve düz bir zemin elde etmek için bu bölgelerde remoistenable ile (Japico- 623051-R1-60 3,8 g/m²) tamamlama yapılmıştır. Mavi zemin üzerinde Japon kâğıdıyla tamamlanan kısımlar, mavi akrilik boya ile renklendirilmiştir. Son olarak toz boyalarla (PanPastel) rötüş yapılmıştır.

Söz konusu esere yönelik olarak yukarıda sıralanan restorasyon ve konservasyon çalışmaları Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Kitap Şifhanesi Restoratörü Aynur Kaya tarafından yapılmıştır. Eserle ilgili bütün bu işlemler tamamlandıktan sonra Fatih Özkafa tarafından harflerin

dökülen ve silinen kısımları, hattatın üslûbuna ve kalem tabiatına riayet edilerek, uygun renkte ve evsafa klasik siyah mürekkeple tamamlanmıştır (Resim 3). Eser, Eraslan Güzel koleksiyonundadır.

3.2. Hilye-i Saâdet: Seyyid Mehmed Şevket Efendi tarafından sülüs ve nesih hatlarıyla 1365 (1945) yılında yazılmış klasik hilye-i saâdet levhası parçalanmış ve büyük ölçüde kenarları dökülmüş vaziyette olup tezhipsiz şekilde alınmıştır (Resim 4-5). Öncelikle genel temizliği yapılarak dökülmüş parçaların aynı renkte ve evsafa kâğıt parçalarıyla tamamlanması yoluna gidilmiştir. Ardından yazının dökülen kısımları aynı üslupla tamamlanmıştır. Daha sonra hilyenin ölçülerine uygun bir murakka hazırlanıp ideal boyutlara ve nispetlere göre hilye paftalaması yapılmış ve her bir kopuk parça, hilyenin uygun yerine yapıştırılmıştır (Resim 6). Bu işlemler Fatih Özkafa nezaretinde Mustafa Duvarcı tarafından yapılmıştır. Son olarak Müzehhip Muhammed Yasin Özel tarafından klasik tarzda tezhiplenmiştir (Resim 7). Eser, Eraslan Güzel koleksiyonundadır.

3.3. Celî Sülüs Levha: Kazasker Mustafa İzzet Efendi tarafından celî sülüs hattıyla istiflenmiş olan levhada Farsça “în nîz beguzered” (bu da geçer yâ hû) ibaresi yazılı olup etrafında rokoko tarzında bir tezyinat vardır. Yazının bazı kısımlarındaki dökülmeler onarılmış ve ilgili kısımlar Fatih Özkafa tarafından tamamlanmıştır (Resim 8). Eser, Eraslan Güzel koleksiyonundadır.

3.4. Celî Sülüs Levha: Beşiktaşlı Hacı Nuri Korman tarafından celî sülüs hattıyla 1341 (1922) yılında yazılmış olan levhada “Feiza azemte fetevekkel ‘alallah”¹¹ (*Bir kere de karar verip azmettin mi, artık Allah’a tevekkül et*) âyeti yer almaktadır. Eskiz kâğıdı üzerine yazılmış olup aslında kalıp mahiyetinde sayılan bu yazı sonradan murakkaya yapıştırılarak etrafına maalesef basit bir tezhip yapılmıştır (Resim 9). Harflerin büyük ölçüde yıpranmış ve zeminin bozuk olduğu bu levhada bilhassa ara suyuna yapılan desen çok amatör şekilde olduğu için ara suyu kısmı sökülmüş ve ebru yapıştırılarak cetvel çekilmiştir. Yazının zarar görmüş kısımları uygun mürekkeple tamamlanmış ve zemindeki lekeler imkân nispetinde temizlenmiştir. Bu levhanın söz konusu restorasyon ve konservasyon çalışmaları Fatih Özkafa tarafından yapılmıştır (Resim 10). Eser, Hüseyin Eğerci koleksiyonundadır.

Sonuç

Tarihî hüviyeti haiz olan bütün eserler ister resmî bir kurum bünyesinde olsun ister özel koleksiyonlarda olsun, mutlaka işin ehli olan, eğitilmiş, tecrübeli ve bilinçli bir ekip tarafından restore edilmeli veya konservasyona tabi tutulmalıdır. İlgili resmî makamlardan onay alınmadan bir sanat

¹¹ Âl-i İmrân 3/159.

eserine müdahale edilmesine izin verilmemelidir. Hat eserlerinde bilhassa yazılı kısımlarda tamirat yapan kişilerin hattat olması şart koşulmalıdır. Restorasyon ve konservasyon yapan kişilerin kimlikleriyle işlem tarihi açık ve net bir şekilde eserin uygun bir yerine kaydedilmelidir. Estetik vaziyetine zarar verecek şekilde esere müdahale eden kişilere hukukî müeyyide uygulanmalıdır. Eser restore edilmeye başlanmadan önce ve restore edildikten sonra net bir şekilde fotoğraflanmalı veya taranmalıdır. Bir esere hangi seviyede restorasyon ve tezhip yapılacağı hususu, tüccar zihniyetinde olup sadece daha yüksek kâr düşünen esnafın insafına bırakılmamalıdır.

Bu çalışmada, mimarî yapılarıdaki kitâbelerin ve yazılı mezar taşlarının restorasyonu ve konservasyonu konularına temas edilmemiştir; ancak son yıllarda yapılan birçok kitâbe restorasyonunda tarihî ve estetik değeri olan yazılar ne yazık ki bozulmuştur. Özellikle kumlama tekniğiyle yazılar korunmaya çalışılırken harf bünyeleri büyük ölçüde zarar görmüş ve pek çok kitâbenin estetik bir kıymeti kalmamıştır. Bu işlemlerin mutlaka iyi bir hattat gözetiminde ve yazıya zarar vermeyecek bir yöntemle yapılması gerekir.

Kaynakça

- Adanır, Tülin. “Yazma Eserlerin Restorasyonunda Kullanılan Kâğıtlar ve Bir Doğal Kâğıt Yapımı”. *Akdeniz Sanat Dergisi* 5/9 (2012), 4.
- Aktimur, Özer. “Restorasyon-Konservasyon Eğitimi ve Atölye Sisteminin Gerekliliği”. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi* 23 (2021), 437-443.
- Beşkonaklı, Jale - Ahmet Ersen. “Tarihi Mirasın Korunmasında Endirekt-Önleyici Koruma ve Önleyici Bakım”. *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 8 (Aralık 2012), 3-19.
- Bloom, M. Jonathan. *Kâğıda İşlenen Uygarlık, Kâğıdın Tarihi ve İslâm Dünyasına Etkisi*. çev. Zülâl Kılıç. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2003.
- Desch, H. E. - Dinwoodie, J. M. *Timber, Structure, Properties, Conversion and Use*. 7th edition. London: Macmillan Press Ltd., 1996.
- İlden, Serkan. “Yazılı Eserlerde Korumanın (Konservasyonun) Tarihi ve Türkiye’de Kitap Konservasyonu Çalışmaları”. *Sanat Dergisi* 14 (2008), 117-123.
- İlden, Serkan. *Türkiye’de Kitap Restorasyonu Çalışmaları ve Bir Kâğıt Restorasyonu Laboratuvarı Kurma Projesi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2006.
- Karatepe, Tuba Çavdar. “Kebîkeç”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 25/161-162. Ankara: TDV Yayınları, 2022.
- Özkafa, Fatih. *Hat Sanatı: Osmanlı’dan Bugüne*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2023.
- Papatya Seçkin, Nazire. “Ahşap Malzeme Sorunlarının Teşhis Yöntemleri”. *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 4 (2010), 81-87.

Resimler



Resim 1. Seyyid Mehmed Bâhir Efendi levhasının restorasyondan önceki hali



Resim 2. Seyyid Mehmed Bâhir Efendi levhasının en hasarlı kısımları



Resim 3. Seyyid Mehmed Bâhir Efendi levhasının restorasyon ve konservasyon çalışmalarından sonraki hali



Resim 4. Seyyid Mehmed Şevket Efendi hilyesinin restorasyondan önceki hali



Resim 5. Seyyid Mehmed Şevket Efendi hilyesinin parçalanmış çeharyâr kısımları



Resim 6. Seyyid Mehmed Şevket Efendi hilyesinin restorasyonu tamamlanıp murakkaya yapıştırılmış hali



Resim 7. Seyyid Mehmed Şevket Efendi hilyesinin tezhiplenmiş son hali



Resim 8. Kazasker Mustafa İzzet Efendi levhasının restorasyondan önceki (solda) ve sonraki (sağda) halleri



Resim 9. Beşiktaşlı Nuri Korman levhasının restorasyondan önceki halinden detay



Resim 10. Beşiktaşlı Nuri Korman levhasının restorasyondan sonraki hali

Osmanlı Döneminin Son Yüzyılında İmar Edilen Yapılardaki Tezyini Kûfi Yazılar*

Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 01 Eylül 2023 Kabul Tarihi: 15 Aralık 2023

✉ **Erdem Göktepe**

Dr. / PhD.

<https://orcid.org/0000-0001-7526-9969>

erdemgoktepe@gmail.com

Öz

Tezyini kûfi yazı, Anadolu'da Selçuklu mimari ve yazılı eserleriyle belirme-ye başlamıştır. Osmanlı Devleti'nin kuruluş ve gelişim döneminde tezyini kûfi yazının birçok mimari yapıda tezyini unsur olarak kullanıldığı görülürken, 16. yüzyılda mimari alanda kullanımı giderek azalmıştır. 1863 senesinde yapımı tamamlanan Kağıthane Sadabad Camii mihrab yazısı ile üç asır aradan sonra tezyini kûfi yazının kullanımı Osmanlı mimarisinde tekrar görülmeye başlamıştır. Ebüzziyâ Mehmed Tevfik Bey, 19. yüzyıl sonunda farklı alanlarda tezyini kûfi yazı ile birçok çalışma yapmış ve böylelikle üç asır kullanımı bırakılmış olan tezyini kûfi yazının yaygınlaşmasına, Osmanlı Devletinin son döneminde öncülük etmiştir.

Osmanlı Devleti'nin son döneminde imar edilmiş pek çok Osmanlı mimari yapısında tezyini kûfi yazının kullanımının tercih edildiği görülmektedir. Özellikle Sultan II. Abdülhamid dönemi Osmanlı mimarisindeki resmî kurumlarda tezyini kûfi yazı uygulamalarının, devlet yönetimi tarafından ülkenin modernleşmesi ve yeni bir kimlik inşa etme hedefi doğrultusunda farklı ve yenilikçi bir yaklaşım olması nedeniyle bilinçli olarak tercih edildiğine işaret etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tezyini Kûfi, Hat Sanatı, İslâm Sanatı, Yazı, Köşeli Kûfi, Örgülü Kûfi, Düşümlü Kûfi, Geçmeli Kûfi.

* Bu makale CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Kufic Inscriptions on the Buildings Built in the Last Century of the Ottoman Period

Research Article

Received: 1 September 2023 Accepted: 15 December 2023

Abstract

Ornamental Kufic writing began to appear in Anatolia with Seljuk architecture. While the ornamented Kufic script was used as an element of decoration in many architectural structures during the development period of the Ottoman State, the use of the decorated Kufic script has gradually decreased since the 16th century. The ornamental Kufic script began to be seen in Ottoman architecture again after three centuries with the altar writing of Kağıthane Sadabad Mosque in 1863. At the end of the 19th century, Ebüzziya Mehmed Tevfik Bey started to use the ornamental Kufic script in different fields such as architecture, decoration, textile, publishing, and thus, he pioneered the widespread use of the ornamental Kufic script, which was abandoned for three centuries.

In many Ottoman period buildings, known as the First National Architecture Movement, between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, it is seen that the ornamented Kufic script was preferred inside the buildings and on the plates of the institutions. Especially Ottoman architecture of Abdulhamid II period indicates that the state administration consciously preferred ornamental Kufic writing as a different and innovative perspective in line with its goals of modernizing the country and building a new identity.

Keywords: Embellished Kufi, Calligraphy, İslâmic Art, Writing, Angular Kufi, Braided Kufi, Knotted Kufi, Interlaced Kufi.

Summary

During the development and rise of the Ottoman State, the use of ornamental Kufic writing was seen in many fields, especially in the architectural field. While the Ottoman State continued to rise, as a result of the work of Sheikh Hamdullah, known as the founder of the Ottoman calligraphy school, on *aklam al-sitta*, the foundations of Ottoman calligraphy were laid and a new Ottoman school of calligraphy was formed. As a result of the work of Sheikh Hamdullah and his followers, in Turkish calligraphy, notably Jeli Thuluth, absolute and talik script applications blended Ottoman architecture and Islamic identity in a unique way to Turkish art, and Turkish calligraphy pioneered the development of calligraphy in the Islamic world.

On the other hand, it is seen that the interest in ornamental Kufic writing quickly disappeared after its applications in Ottoman architecture and arts in the Gebze Çoban Mustafa Pasha complex, the construction of which was completed in 1529, and for a period of three centuries until the middle of the 19th century, ornamental Kufic writing did not attract attention and not many works were produced.

In the 19th century, in Europe, both in fashion, in art and in many areas of life, the western mindset, under the name of Orientalism, increased the interest in recognizing and defining eastern and Islamic cultures, life in eastern countries, culture and art studies, and classifying these studies. At this stage, many western painters were producing works with an eastern theme, eastern products were preferred in European markets, and many products and works in the field of culture and arts were embroidered with the eastern theme. During this period, international exhibitions and events in the field of culture and arts began to be organized.

The fact that ornamental Kufic writing began to gain visibility in the Ottoman lands after three centuries coincides with the popularization of the effects of orientalism in the west and orientalist art practices in Ottoman lands. The appearance of ornamental Kufic writing in Ottoman architecture in the 19th century, after a long hiatus, first begins with the works of Armenian-origin Contractor Sarkis Balyan. Decorative patterns resembling Kufic script and ornamental Kufic script, which were not preferred for three centuries in Ottoman architecture, are seen for the first time in Beylerbeyi Palace Blue Hall decoration and Sadabad Mosque. The Sadabad Mosque, whose construction was completed in 1863 and located near the Kağıthane Creek and the Kızıltoprak Zuhdi Pasha Mosque, whose construction was completed

in 1884, are known as the first architectural works in the 19th century in which the ornamented Kufi script was used.

Krikor Köçeyan and Sarkis Balyan belong to the Armenian and non-Muslim Ottoman community. As can be noticed from the design features of Sarkis Balyan in the architectural works where he was the contractor, it can be seen that he is a personality who is completely open and receptive to western influences in terms of arts and thought. In addition, the fact that these two names were non-Muslims and that they were aware of the interest in the art of Egypt, North Africa and Asian Islamic countries under the name of Orientalism in Europe at that time may have led them to seek to find and apply a different type of writing in the Ottoman Islamic writing art. For this reason, one of the reasons why Balyans and Köçeyan preferred the ornamental Kufic script, which was widely used in the Islamic countries of Egypt and North Africa but not in the Ottoman state in the 19th century, was that it would bring an innovation to the eclectic Ottoman architecture that was being undertaken and that these people can be considered as close to the trends.

Especially the use of ornamental Kufic writing practices in official institutions in Ottoman architecture during and after the period of Abdulhamid can be interpreted as the conscious choice of ornamental Kufic writing as an innovative perspective in the goals of modernizing the country and building a new identity for the state.

In the 19th and 20th century Ottoman architecture, the majority of the buildings in which the use of Kufic writing was preferred in the building or in the inscription of the institution were built in Istanbul. The main ones of these works are; Post and telegraph authority, Asar al-Atıqa museums, Beşiktaş ferry port, Çapa Dar al-Muallimat building, Yıldız Hamidiye Mosque, Orhaniye Kışla Mosque, Kızıltoprak Zuhdi Pasha Mosque, Dolmabahçe Palace furniture, Humayun Museum and other branches in the provinces can be given as examples.

Giriş

İslâm dininde kaleme ve yazıya büyük bir değer ve önem verildiği Kur’ân-ı Kerîm’deki Kaleş Sûresi birinci âyetinde geçen “Ant olsun kaleme ve yazdıklarına” (ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ) ifadesinden de anlaşılmaktadır. Bu nedenledir ki Arap yazısı, İslâm’ın yeryüzünde yayılmasına paralel olarak hızlı bir şekilde gelişmiş, estetik olarak kural ve kaidelere bağlanarak sanatlı bir yazı haline gelmiş, farklı isimlerde yazı çeşitlerinin oluşturulmasıyla zenginleşmiş ve hat sanatı adıyla bilinmiştir.¹

Kûfi yazı, Kur’an yazımında kullanılan ilk yazı olması açısından önem arz etmektedir. İslâm’ın yayılmaya başladığı ilk devirlerde “mensûb” adıyla maruf kûfi yazı, ayrıca mushaf kûfisi ve basit kûfi adlarıyla da bilinmektedir. Hz. Ali, mensûb adı verilen bu yazı üzerinde ıslahat yaparak daha güzel kıvama getirdiği için yazı tarihinde “kûfi”nin vâzısı” olarak bilinmektedir. Hz. Ömer döneminden itibaren mensûb adı verilen bu yazı çeşidiyle mushaf yazımı, Kûfe şehrinde devam etmiştir. Burada yazılan mushaf lar yeni Müslüman olan bölgelere gönderildikçe bu yazı; Kûfe yazısı olarak bilinirlik kazanmış ve zamanla Kûfi adı ile anılmıştır.²

Tezyini kûfi yazının kullanımı, İslâm tarihinin erken devirlerinden günümüze kadar gelişerek devam etmiştir. Farklı coğrafi bölgelerde ve toplumlarda çok çeşitli harf formlarının kullanıldığı görülen tezyini kûfi yazı, harf gövdelerine geometrik ve bitkisel süslemeli motifler eklenilerek yazının resimsel etkisinin kuvvetlendirilmesiyle oluşturulmaktadır.³

İlk örneklerine Anadolu’ daki Türk Beylikleri ve Anadolu Selçuklu Devleti yapılarında karşılaşılan tezyini kûfi yazı, Osmanlı Devletinde de kullanılan önemli bir bezeme unsuru olmuştur. Fakat Osmanlı döneminde 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren 1863’te imarı tamamlanan Kağıthane Sadabad Camii mihrabında görülen örneklerine kadar geçen üç asırlık sürede, tezyini kûfi yazının başka yapılarda kullanıldığı görülmemiştir.

Osmanlı Devleti 18. yüzyıldan itibaren batılı ülkelerle birçok alanda temaslarda bulunmuş ve böylelikle Osmanlı tarihinde iki asır boyunca artarak devam edecek olan batılılaşma süreci başlamıştır. Batılılaşma sürecinin etkileri sanat alanında ilk olarak mimari yapılarda belirmiş, daha sonra diğer sanat alanlarına da etki etmiştir.

¹ Mahmud Bedrettin Yazır, *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli* (Ankara: DİB Yayınları, 1981), 75.

² Yazır, *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*, 78-79.

³ Yûsuf Zennûn - Muhittin Serin, “Kûfi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Erişim 27 Kasım 2023).

Bu çalışmada Osmanlı Devletinin son yüzyılında imar olunan yapılarda kullanılan tezyini kûfî yazılar ele alınmıştır. Osmanlı Devletinde tezyini kûfî yazının yeniden kullanılmaya başlamasında etkisi olan isimler araştırılmış ve tezyini kûfî yazı ile mimari alanda yapmış oldukları çalışmalar incelenmiştir. 19-20. yüzyıl arasında Osmanlı Devletinde yapılmış olan mimari eserlerdeki tezyini kûfî yazılar araştırılmıştır. Araştırmanın sonucunda tezyini kûfî yazının 19. ve 20. yüzyıl arasında mimari alanda nerelerde, nasıl ve hangi amaçla kullanıldığı sorusuna cevap aranmıştır.

1. Osmanlı Döneminde Kûfî Yazı

Osmanlı Devletinin gelişim ve yükseliş zamanlarında başta mimari alanda olmak üzere pek çok alanda tezyini mahiyette kûfî yazının kullanımı görülmüştür. Kuruluş döneminde merkez şehir olan Bursa’da pekçok cami ve türbenin kalem işlerinde ve taş işçiliğinde kullanılan tezyini kûfî yazı, daha sonra batıdaki fetihlerle birlikte önce Edirne sonra İstanbul’daki mimari yapılarda da görülmeye başlamıştır. Osmanlı Devleti yükselişine devam ederken, Osmanlı hat ekolünün kurucusu olarak bilinen Şeyh Hamdullah’ın *Aklam-ı sitte* üzerindeki çalışmaları neticesinde Osmanlı hat sanatının temelleri atılmış ve hat sanatında Osmanlıya özgü yeni bir ekol oluşmuştur. Şeyh Hamdullah ve takipçilerinin çalışmaları neticesinde Türk hat sanatında başta celî sülüs yazı gelmek üzere, muhakkak ve ta’lik yazıları, Osmanlı mimarisinde en çok kullanılan yazı çeşitleri olmuştur. Böylelikle İslâm sanatı kimliği, Türk sanatına özgü bir şekilde harmanlanmış ve Türk hat sanatı, İslâm aleminde hat sanatının gelişimine öncülük etmiştir.

Buna karşın tezyini kûfî yazıya olan ilginin Osmanlı mimari ve sanatlarında 1529 senesinde yapımı tamamlanan Gebze Çoban Mustafa Paşa külliyesindeki uygulamalarından sonra hızlıca kaybolduğu, 19. yüzyılın ortalarına kadar üç asırlık bir süre boyunca tezyini kûfî yazının ilgi görmediği ve pek fazla eser verilmediği görülmektedir.⁴

19. yüzyılda Avrupa’da gerek moda gerekse sanat ve hayatın birçok alanında, batılı düşünce yapısı tarafından “Oryantalizm” adıyla, doğu ve İslâm kültürlerini tanıma, tanımlama, doğu ülkelerindeki yaşam, kültür ve sanat çalışmalarına olan ilgi ve bu çalışmaları sınıflandırmaya yönelik bilimsel, akademik ve sanat alanındaki çalışmalar artmıştı. Bu aşamada birçok batılı ressam ve sanatçı doğu temalı eserler üretiyor, doğu ürünleri Avrupa pazarlarında tercih ediliyordu.⁵ Bu devrede kültür ve sanat alanında uluslararası sergiler ve etkinlikler de düzenlenmeye başlamıştı.

⁴ Julius Harry Löytved, *Konia Inschriften Der Seldschukischen Bauten* (Berlin: Verlagsbuchhandlung Von Julius Springer in Berlin, 1907), 106.

⁵ Yücel Bulut, “Oryantalizm”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Erişim 10 Ağustos 2023).

Düzenlenen sergilerde ülkeler için alanlar oluşturuluyor, böylelikle ülkeler kendi kültürlerini, yaşamını ve sanatını tanıtmaya imkânı buluyordu. 1851’de ilki Londra’da başlayan ve daha sonra düzenli olarak yapılan uluslararası kültür etkinliklerinin birçoğuna Osmanlı devleti de katılıyordu.⁶ Birçok farklı ülkenin kültür ve sanat etkinliklerinin düzenlendiği sergilerde Kuzey Afrika ve Endülüs sanatından da birçok örnek görülebilmekteydi.

Sultan Abdülaziz dönemine denk gelen bu devrede, başta Osmanlı mimarisi, Kuzey Afrika ve Doğu İslâm ülkeleri mimarisi olmak üzere sanatın birçok alanında Avrupa’da popülerlik kazanan oryantalizm akımının etkileri, Osmanlı topraklarında da ilgi görmeye başladı. Bu dönemde Osmanlı İstanbul’unda imar edilen eserlerde doğu ile batı sanatı kaynaştırılarak eklektik bir mimari biçim görünürlük kazandı. Bu etkiler özellikle minare, kubbe ve pencerelerin yanı sıra yapılan eserlerin dekoratif ve taş bezemeleri üzerinde de sıklıkla işlenmiştir.⁷

Tezyini kûfi yazının Osmanlı topraklarında üç asır aradan sonra tekrar görünürlük kazanmaya başlaması da, batıda oryantalizmin etkilerinin popüler olması ve Osmanlı topraklarında oryantalist sanat uygulamalarının görülmeye başladığı döneme denk gelmektedir. Devrin eklektik ve oryantalist sanat akımlarına uygun olarak 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, tezyini kûfi yazı da ilk olarak bazı eklektik (karma) mimarilerde uygulanmaya başladı.⁸ Yapımı 1863’te tamamlanan ve Kâğıthane deresi yakınında bulunan Sâdâbâd Camii ile 1884 senesinde yapımı tamamlanan Kızıltoprak Zühdi Paşa Camii, 19. yüzyılda tezyini kûfi yazının kullanıldığı ilk mimari eserler olarak bilinmektedir.

Tezyini kûfi yazının uzun bir aradan sonra 19. yüzyılda Osmanlı mimarisinde görülmesi ilk olarak Ermeni asıllı Müteahhit Sarkis Balyan’ın yapımında görevli olduğu eserlerle başlamaktadır. Osmanlı mimarisinde üç asır kadar tercih edilmeyen tezyini kûfi yazıyı andıran dekoratif desenler ilk defa Beylerbeyi Sarayı Mavi Salon tezyinatında ve Sadabad Camii’nde görülmektedir.⁹

Beylerbeyi Sarayı’nın müteahhidi Sarkis Balyan, El-Hamra Sarayı’ndan aldığı ilhamla sarayın Mavi Salon’unda bulunan sütunlarda ve sütun başlıklarında tezyini kûfi yazıyı andırır şekilde örgülü ve arabesk dekorlar uygulamıştır.¹⁰

⁶ Oktay Türkoğlu, “Mimar Mehmet Vedat Beyin Diyarbakır’da Kûfi Hat ile Yazdığı Kitâbe”, *Toplumsal Tarih Dergisi* 329 (2021), 46-52.

⁷ Irvin Cemil Schick, “*Calligraphy and Architecture in the Muslim World*” (Edinburg: Edinburg University Press, 2013), 121.

⁸ Türkoğlu, *Mimar Mehmet Vedat Beyin Diyarbakır’da Kûfi Hat ile Yazdığı Kitâbe*, 48.

⁹ Schick, *Calligraphy and Architecture in the Muslim World*, 119.

¹⁰ Löytved, *Konia Inschriften Der Seldschukischen Bauten*, 106.



Resim 1. Beylerbeyi Sarayı Mavi Salondaki sütun başlıklarından bir görünüm. (Milli Saraylar Daire Başkanlığı 1993)

Sarkis Balyan 19. yüzyılda Beylerbeyi Sarayı Mavi Salonda arabesk formda tasarladığı bu ilk denemesinden sonra Sadabad Camii yapımında müteahhit olarak görev almış ve bu caminin inşası 1863 yılında tamamlanmıştır. Sadabad Camii'nde mihrabın mukarnas hizasından başlayarak müsenna şekilde iki tarafta da aşağıdan yukarıya doğru görülen tezyini kûfî yazılarda besmele bulunmaktadır. Eserin müteahhidi Sarkis Balyan olarak bilinmekle birlikte, buradaki tezyini kûfî yazının sahibi bilinmemektedir.¹¹

19. yüzyılda tezyini kûfî yazı uygulamayı tercih edenler daha çok ressamlıklarıyla dikkat çekmektedir. Bu dönemde, tezyini kûfî yazının tekrar yaygınlaşmasına öncülük eden şahıslara örnek olarak, Ermeni asıllı ressam olan Krikor Köçeyan ve çeşitli Türk sanatlarında kabiliyetli, yayıncı, sanatkâr, siyaset ve devlet adamı olan Ebüzziyâ Mehmed Tevfik Bey'den bahsedilebilir. Eldeki kaynaklara göre; matbuat alanında Ebüzziyâ Tevfik Bey, tezyini kûfî yazıyı ilk uygulayan kişi olması bakımından ayrı bir öneme sahiptir.

Ebüzziyâ Tevfik Bey'in açıklamasına göre; tezyini kûfî yazıya ilgisi olan ressam Krikor Köçeyan, 15. yüzyıl Bursa türbeleri ve camilerinde birçok örneği görülen tezyini kûfî yazıları inceler ve bu yazılar üzerine çalışır. Köçeyan, Bursa'daki tezyini kûfî yazılarından birçok örnek kopya oluşturur ve böylelikle kendini tezyini kûfî yazıda geliştirir.¹²

Krikor Köçeyan Paris'te "Ecole Muradian" isimli eğitim merkezinde

¹¹ Schick, *Calligraphy and Architecture in the Muslim World*, 119.

¹² Löytved, *Konia Inschriften Der Seldschukischen Bauten*, 106.

Osmanlı geleneksel sanatları ve kimliği üzerine eğitim almış ve oryantalist bakış açısıyla eserler vermiş Ermeni halkından olan bir ressamdır. Krikor Köçeyan, ayrıca Osmanlı hat sanatı tarihinde üç asır boyunca kullanılmayan tezyini kûfi yazıyı yeniden kullanması bu yazının tekrar ilgi odağı olmasında katkısının olması nedeniyle Osmanlı tarihinde hat uygulamaları icra eden ilk gayrimüslim kaligrafist olarak da bilinmektedir.¹³

Üç asrı geçen uzun bir aradan sonra tezyini kûfi yazının, Müteahhit Sarkis Balyan ve Ressam Krikor Köçeyan tarafından özel ilgi görmesi ve bu kişileri tezyini kûfi yazı üzerine çalışmalar yapmaya yöneltten gerekçelerden birisi de şu olabilir: İslâm hat sanatı denildiğinde akla ilk gelen yazı türlerinden birisi celî sülüs yazıdır. İslâm yazı tarihine bakıldığında, son bin yıllık sürede celî sülüs yazının her devirde kullanımda olduğu görülmektedir. Krikor Köçeyan ve Sarkis Balyan ise, Ermeni ve gayrimüslim olan Osmanlı halkına müntesiptir. Sarkis Balyan'ın müteahhitliğini yaptığı mimari eserlerdeki tasarımsal özelliklerinden de fark edileceği üzere, onun sanat ve düşünce yapısı, batı etkilerine tamamıyla açık ve alıcı durumda fikrî bakış açısı bulunan bir kişilik olduğu görülebilir. Ayrıca bu iki ismin, gayrimüslim ve o dönemde Avrupa'da Oryantalizm adıyla Mısır, Kuzey Afrika ve Asya İslâm ülkelerinin sanatına yönelen ilginin farkında olmaları, onları Osmanlı İslâm yazı sanatında, göze farklı gelen yazı çeşidini bulmak ve uygulamak noktasında arayışa itmiş olabilir. Bu nedenle Mısır ve Kuzey Afrika İslâm ülkelerinde kullanımı sık, ama Osmanlı Devletinde 19. yüzyılda kullanımı görülmeyen tezyini kûfi yazıyı Balyan ve Köçeyan'ın tercih etmelerinin sebeplerinden birisi de, yapımı üstlenilen eklektik Osmanlı mimarisine bir yenilik getireceği ve bu kişilerin devrin yaygın batı sanat akımlarına yakın olması olarak düşünülebilir.

Özellikle Sultan II. Abdülhamid dönemi ve sonrasında Osmanlı mimarisindeki resmî kurumlarda tezyini kûfi yazı uygulamalarının devlet yönetiminin ülkeyi modernleştirme ve devlete yeni bir kimlik inşası hedeflerinde bilinçli olarak tercih etmesi şeklinde yorumlanabilir.

19-20. yüzyıl Osmanlı mimarisinde yapı içerisinde ya da kurum kitâbesinde tezyini kûfi yazının kullanımı tercih edilen yapıların büyük çoğunluğu İstanbul'da imar edilmiştir. Bu eserlerin başlıcaları; Posta ve Telgraf Nezareti, Âsâr-ı Âtika müzeleri, Beşiktaş Vapur İskelesi, Çapa Dârü'l-Muallimât Binası, Yıldız Sarayı, Yıldız Hamidiye Camii, Orhaniye Kışla Camii, Kızıltoprak Zühdi Paşa Camii, Dolmabahçe Sarayı mobilyaları, Müze-i Hümayun ve illerdeki diğer şubeleri örnek verilebilmektedir.

¹³ Ahmet A. Ersoy, *Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary: Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire* (Burlington: Ashgate Publishing Ltd, 2015), 125.

2. Osmanlı Döneminin Son Yüzyılında İmar Edilen Yapılardaki Kûfî Yazılar

2.1. İstanbul Yapılarındaki Tezyini Kûfî yazılar.

2.1.1. Çağlayan Sadabad Camii:

Sadabad Camii, Sultan Abdulaziz tarafından 1862-1863 yıllarında Kağıthane’de yaptırılmıştır. Yapı; Türk mimarisinin yabancı etkiler altında olduğu dönemde imar edilmiştir. Özellikle gotik mimariden fazlaca etkiler olduğu görülen kare planlı caminin giriş kısmında iki katlı bir Kasrı Hümayun bulunmaktadır. Yüksek formulu pencereler, derin silmeler ve sivri köşe kuleleri bulunan caminin minaresi farklı tasarımıyla özellikle dikkat çekmektedir.



Resim 2. Çağlayan Sadabad Camii Mihrabındaki tezyini kûfî yazı (E. Göktepe arşivi)



Resim 3. Çağlayan Sadabad Camii Mihrabındaki tezyini kûfî yazının yatay görünümü

Yapının mihrab kemerinin dış yüzündeki yazı frizi, tezyini yapraklı kûfî formuyla kemerin iki tarafında müsenna olarak zeytuni yeşil fon rengi üzerine altın yıldız rengiyle Besmele şeklinde yazılmıştır.¹⁴ Yine eserin mihrab bordürünü baştan sona dolaşarak geometrik kûfî yazı formunun da uygulandığı görülmektedir. Mihrab alınlığının üst kısmında sağ ve solda kalan rozetlerde de geometrik kûfî formu kullanılmıştır.

2.1.2. Posta ve Telgraf Nezareti Binası:

Sultan II. Abdulhamid (1876-1909) döneminde İstanbul Sirkeci’de 1905-1909 yılları arasında yaptırılan eserin planı, dönemin önemli mimarı Vedat Tek Bey (ö. 1942) tarafından yapılmıştır. Vedat Bey Osmanlı’nın son zamanlarında milli mimari akımının başlamasına öncülük etmesi bakımından ayrıca öneme sahiptir.

¹⁴ Hüsamettin Aksu, *İstanbul Yapılarındaki Bazı Dekoratif Kûfî Hatlar* (İstanbul: Eray Tanıtım, 2001), 59.



Resim 4. Posta ve Telgraf Nezareti binasındaki tezyini kûfi yazılar

Büyük postane binasının ön cephesinde, tezyini kûfi yazı ile “posta ve telgraf nezareti” yazılıdır. Kurum adının bulunduğu dikdörtgen biçimli, Kütahya çinisinden üretilmiş isim panosuna yazı mavi bir fon üzerine beyaz renkle yazılmıştır. İsim panosundaki yazının bulunduğu çiniler, o dönemde çalışmaları oldukça talep gören Kütahyalı çini ustası Hacı Mehmed Emin Bey’e yaptırılmıştır.¹⁵ Büyük Postane Binası’ndaki tezyini kûfi yazılar ise devrin önemli sanatkâr, iletişimci ve siyaset adamlarından Ebüzziya Tevfik Bey’e aittir.

2.1.3. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Binası:

Bugün Arkeoloji Müzesi’nin giriş kapısı üstünde görülen “Âsâr-ı Atıka Müzesi” yazısı, Ebüzziya Tevfik Bey’e ait ve korunarak günümüze kadar gelmiş olan, tezyini kûfi yazılı kamu kurumu kitâbelerinden biridir. Arşitrav bloğu üzerine yüksek kabartma olarak işlenmiş yazı, koyu yeşil renkte boyanmıştır.¹⁶

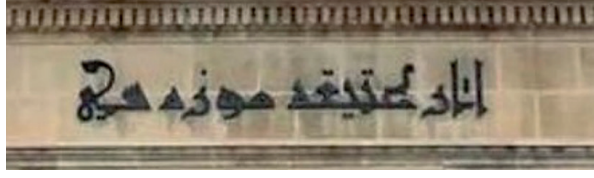


Resim 5. İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin ön cephesi üzerinde yazılı olan “Âsâr-ı Atıka Müzesi” <https://twitter.com/tasvirsanatları/status/1535877786426036224/photo/2>

Mimari tasarımı Alexandre Vallaurý’e ait olan yapı, Cankurtaran mahallesi Sultanahmet mevkiinde, Topkapı Sarayı Darphane Binaları ve Gülhane Parkı tarafından çevrelenmiş alan içinde, günümüzde Arkeoloji müzesi klasik bina olarak faaliyet göstermektedir.

¹⁵ Aksu, *İstanbul Yapılarındaki Bazı Dekoratif Kûfi Hatlar*, 66.

¹⁶ Aksu, *İstanbul Yapılarındaki Bazı Dekoratif Kûfi Hatlar*, 65.



Resim 6. Âsâr-ı Atîka Müzesi (tezyini kûfî yazı)

<https://twitter.com/tasvirsanatları/status/1535877786426036224/photo/2>

2.1.4. Beşiktaş Vapur İskelesi:

Beşiktaş sahilinde Barbaros anıtı ve türbesinin karşısında bulunan İskele, Mimar Ali Talat Bey’e Şirketi Hayriye tarafından 1913 yılında yaptırılmıştır.¹⁷ Ali Talat Bey, Neo Klasik Üslubu, Türk mimarisine ilk uygulayan mimarlardandır.



Resim 7. Beşiktaş Vapur İskelesindeki tezyini kûfî yazı (Foto: Erol Şaşmaz)

İskelenin giriş kısmının üstünde çini tezyini kûfî yazı ile “Beşiktaş” ibaresi yazılıdır. Buradaki tezyini kûfî yazı, Ebüzziya Tevfik Bey tarafından yazılmıştır. Yazı ve tarihler dikdörtgen çini panolar üzerine yazılmıştır. Firuze renkteki kıvrık dal ve yapraklardan oluşan bitkisel bezemeler, kobalt mavisi bir fon üzerine uygulanmıştır.¹⁸

2.1.5. Abdülmecid Efendi Köşkü:

Yapı, Osmanlı Devletinin son halifesi olan Abdülmecid Efendi adına Mimar Alexandre Vallaury’e 1906 yılında yaptırılmıştır. Oryantalist üslupla inşa edilen köşk, Üsküdar’ın Bağlarbaşı mevkiinde Nakkaştepe semtinde bulunmaktadır. Köşkte bulunan fazla sayıda kıymetli Kütahya çinisi dikkat çekmektedir.



Resim 8. Abdülmecid Efendi Köşkü ana giriş kapısındaki “ve lâ ğalibe illâllâh” yazılı tezyini kûfî yazı (foto: Levent Civelekoğlu)

¹⁷ Schick, *Calligraphy and Architecture in the Muslim World*, 129.

¹⁸ Aksu, *İstanbul Yapılarındaki Bazı Dekoratif Kûfî Hatlar*, 75.

Ebüzziyâ Tevfik Bey, Üsküdar'daki Abdülmecid Efendi Köşkü'nün ana giriş kapısı üzerinde tezyini çiçekli küfi yazı ile “*Ve lâ Galibe illallah*”, “*Allah'tan başka galip yoktur*” yazısını kendisi yazmıştır. Aynı yazının Yıldız Sarayı'nın büyük salonlarının tavan süslemelerinde de yazılmış olduğu görülmektedir.¹⁹ Ayrıca köşkün bir çok duvarında El-Hamra Sarayındaki alçı bezemeleri andıran izler görülmektedir.

2.1.6. Avâgimyân Han (Karaköy):

Karaköy'de Kemankeş caddesi 47. numarada bulunan hanın kapılarının üzerine tezyini küfi yazı ile “Avâgimyân Han” ve “S.Avâgimyân” yazılıdır. Yazılar Ebüzziyâ Mehmed Tevfik Bey tarafından yazılmıştır. Dikdörtgen biçiminde olan isim levhaları dönemin Kütahya çini işçiliğindedir. Dikdörtgen görünümlü levhalar, firuze renginde kalın bir dış bordürle çevrelenmiştir. Levhanın iç kısmında bulunan yazı, stilize edilmiş lale çiçeklerinden oluşan girift bir bitkisel kompozisyonun içinde yer almaktadır.²⁰



Resim 9. Avâgimyân Han yazılı çini pano



Resim 10. Yapının diğer kapısı üzerinde bulunan S. Avâgimyân Han yazılı çini pano

2.1.7. Sabit Bey Hanı (Muradiye Han):

Karaköy'de Kemankeş caddesinde eski yolcu salonunun karşısındaki eski Galata iskelesinin olduğu mevkide bulunan yapıdır. Mimar Vedat Tek tarafından 1914-15 yıllarında yapımı tamamlanmıştır. yapının restorasyonu devam ettiği için şu anda etrafı yapı planını gösteren branda ile çevrilerek kapatılmıştır.

¹⁹ Ayşe Fazlıoğlu, “Ebüzziyâ Tevfik ve Sultan II. Abdülhamid’e Sunduğu Halılar”, *MS: Milli Saraylar Tarih, Kültür, Sanat, Mimarlık Dergisi* 3 (2006), 57-76.

²⁰ Aksu, *İstanbul Yapılarındaki Bazı Dekoratif Küfi Hatlar*, 67.



Resim 11. Karaköy Muradiye Han ön cephesi (<https://siska.com.tr/portfolio/sabit-bey-hani-muradiye-han/>)

Hanın saçak altında bulunan silmesiyle üst kat pencere alınlıklarının kavuştuğu kısımdaki boşluklarda bulunan çini süslemelerin ortasında elips şeklinde pano yer almaktadır. Bu pano girift rumi süslemelerle çevrilmiş ve ortasında tezyini kûfî yazı ile “Yâ Hâfız” yazısı yer almaktadır.

2.1.8. Çapa Darü’l-Mu’allimât Binası (Çapa Fen Lisesi)

Mimar Kemaletin tarafından 1901 de yapımı tamamlanan eser, orijinali itibarıyla Derviş Paşa Konağı olarak bilinmektedir. 1913-14 yıllarında Yüksek Kız Öğretmen Okuluna çevirilmiştir. Günümüzde ise Çapa Fen Lisesi olarak hizmet vermektedir. Binanın kapısı üzerinde tezyini kûfî yazıyla “Darü’l-Mu’allimât-ı Âliye” yazısı yer almaktadır. Yazının altında “Hakkı” imzası ve tarih yer almaktadır. Buradaki imzadan hareketle o devirde İstanbul’da Hakkı adıyla kûfî yazı yazan tek hattat bilindiği için yazının İsmail Hakkı Baltacıoğlu’na ait olduğu anlaşılmaktadır. Yapının çini levhası, meşhur Kütahyalı çini ustası Mehmed Emin Bey’e yaptırılmıştır.



Resim 12. Çapa Darü’l-Mu’allimât Binası tezyini kûfî yazılı levhası

Dikdörtgen biçimli çini levhanın içinde bulunan yazı beyaz renkle yazılmış çerçevedeki boşluklarda ise kobalt mavisi ile az miktarda da kiremit kırmızısı kullanılmıştır. Yazının zemininde firuze renkli ve bitkisel motifli dolantı formunda bezemeler görülmektedir. Yazının her iki yanında bulunan geometrik desenli bezemelerde de firuze, mavi ve kiremit kırmızısı renkler kullanılmıştır.²¹

²¹ Aksu, *İstanbul Yapılarındaki Bazı Dekoratif Kûfî Hatlar*, 72.

2.1.9. Çapa Fen Lisesi Darü'l-Mu'allim-i Âli Mescidi (Mihrab Âyeti)

Dâru'l-Muallimat binasının arka cephesinin bitişiğinde bulunan mescid ve mihrabındaki çiniler, dönemin çini ustası Kütahyalı Mehmed Emin Bey tarafından hazırlanmıştır. Mescidin içinde bulunan mihrab, Mehmed Emin efendinin, günümüzde Çinili Köşk müzesinde bulunan Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti mihrabından esinlenerek hazırladığı bilinen, beş kopya versiyonundan birisidir. Mehmed Emin Bey'in Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti mihrabından esinlenerek hazırladığı diğer mihrablar ise Konya, Kütahya, Kastamonu ve Çorum illerindeki mescid ve camilerde bulunmaktadır.



Resim 13. Çapa Fen Lisesi mescidi mihrabındaki tezini kûfi yazı ile mihrab âyeti Âl-i İmrân Sûresi 37. âyeti



Resim 14. Çapa Fen Lisesi mescidi mihrabı



Resim 15. Çapa Fen Lisesi mescidi mihrabı detayı

Mihrab teziniyatında celi sülüs tarzıyla yazılmış Bakara Sûresinin 255. âyeti olan Âyet el-Kürsî ve onun üzerinde tezini kûfi tarzda yine Bakara Sûresinin 256. ve 257. âyetleri yazmaktadır.

2.1.10. Mimar Vedat Bey'in Evi (1873-1942)

Farklı sanat akımlarının etkisiyle bir çok mimari örneğin oluştuğu son dönem Osmanlı mimarisine yerli ve milli kimlik kazandırmak amacıyla önemli çalışmaları olan Mimar Vedat Tek'in Nişantaşı'nda Valikonağı caddesi üzerinde bulunan evinin duvarında iki adet çini üzerine tezini kûfi hat yazısı bulunmaktadır.



Resim 16. Mimar Vedat Bey'in evinin duvarındaki çini panoda tezyini Kûfî yazı ile "Harbiye Caddesi"



Resim 17. Mimar Vedat Bey'in evinin duvarındaki çini panoda tezyini Kûfî yazı ile "Yâ Hâfız"

Dışta pencere alınlığı üzerinde bulunan birinci yazıda "Yâ Hâfız" ibaresi, ikinci yazıda ise "Harbiye Caddesi" ismi yazılıdır. Pencere alınlığı üzerinde bulunan yazı, pencere alınlığının ortasında ve dairevi madalyonun içinde beyaz renk ile yazılmıştır. Boş kalan kısımlar sivri uçlu yapraklar ve diğer bitkisel motifler ile doldurulmuştur. Cadde ismi yazan levha ise dikdörtgen biçiminde ve firuze üzerine beyaz renkle yazılmıştır. Süslemesi olmayan yazı sadece ince bir çerçeveye sınırlanmıştır.²²

2.1.11. Zühdi Paşa Camii (Kızıltoprak)

Kızıltoprak Zühdi Paşa Camii'nin içindeki kitâbeler, Köçeyan'a aittir. Köçeyan'ın günümüze gelen tezyini kûfî eserlerinden ulaşabildiğimiz tek eser Kızıltoprak Zühdi Paşa Camii'nin kuşak yazıları ve pandantifler üzerindeki levhalardır.²³ Caminin iç kısmında üç cepheyi dolaşan bitkisel motiflerle zenginleştirilmiş tezyini kûfî hatlı âyet kuşağı ve caminin iç duvarlarında sekiz ayrı bölüm olarak yazılmış hatlarda Âl-i İmrân Sûresi ile Bakara Sûresinden âyetler bulunmaktadır.



Resim 18. Zühdi Paşa Camindeki tezyini kûfî yazı ile kuşak yazısı (<https://www.tarihi.ist/zuhtu-pasa-cami/>)



Resim 19. Zühdi Paşa Camindeki tezyini kûfî yazı ile kuşak yazısı (<https://www.tarihi.ist/zuhtu-pasa-cami/>)

Ayrıca pandantifte bulunan dört madalyonda aynı âyet olmak suretiyle Âl-i İmrân Sûresi 103. âyetinden "va'tesimû bi habli'l-lâh" kısmı işlenmiştir.

²² Aksu, *İstanbul Yapılarındaki Bazı Dekoratif Kûfî Hatlar*, 74.

²³ Löytved, *Konia Inschriften Der Seldschukischen Bauten*, 106.

Camideki tezyini küfi yazılar; oldukça gelişmiş örgülü ve yapraklı küfi yazı formunda işlenmiştir. Yazı ve bitkisel süslemeyi oluşturan yaprak grupları, koyu renkli lacivert bir fon üzerine sarı renkle boyanmıştır.²⁴

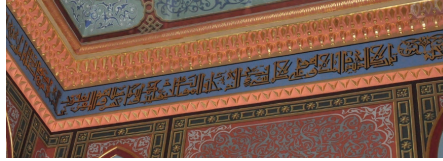
2.1.12. Yıldız Hamidiye Camii

Cami Sultan II. Abdülhamid tarafından 1885-86 yıllarında Beşiktaş'ta Yıldız Sarayı yakınında imar edilmiştir. Eser Cuma selamlıklarına uygun bir saray camii özelliğinde inşa edilmiştir. Cami içindeki tezyini küfi yazı levhaları Ebüzziyâ Mehmed Tevfik Bey tarafından yapılmıştır. Tevfik Bey, kubbedeki göbek yazısı ve Hünkar mahfilindeki bir kısım arabesk süslemelere de tezyini küfi yazı ile imzasını atmıştır.²⁵ Yapının kubbe göbeğinde yıldız anlamına gelen tezyini ve yapraklı küfi hat formunda Besmele ve Necm Süresinin 1-2-3. âyetleri yazılmıştır.



Resim 20. Yıldız Hamidiye Camii'nin kubbesinde yazılı olan Necm Süresi'nin ilk âyetleri

Caminin duvarlarının tavanla birleştiği yükseklikte, müezzin mahfilinin üstünden başlayan tezyini küfi yazı kuşağında ise Mülk Süresinin tamamı yazılıdır. Kubbe yazıları lacivert bir fon üzerine sarı renkte, kuşak yazısı ise açık yeşil boyanmış bir fon üzerine beyaz renkte uygulanmıştır.²⁶ Ebüzziyâ Tevfik Bey tarafından caminin mihrabına Hz. Talha'nın ismi ile yine mihrabın üstündeki küfi besmelenin sağına kendi imzası yerleştirilmiştir.²⁷



Resim 21. Yıldız Hamidiye Camii kuşak yazısı - küfi hatla yazılı Mülk Süresi

Yıldız Hamidiye Camii'nin içinde kubbe altı çemberini çeviren tezyini küfi yazı ile Süre-i Mülk, madalyonlar içindeki Aşere-i Mübeşşere

²⁴ Aksu, *İstanbul Yapılarındaki Bazı Dekoratif Küfi Hatlar*, 60-62.

²⁵ Fazlıoğlu, *MS: Milli Saraylar Tarih, Kültür, Sanat, Mimarlık Dergisi* 65.

²⁶ Aksu, *İstanbul Yapılarındaki Bazı Dekoratif Küfi Hatlar*, 63-64.

²⁷ Fazlıoğlu, *MS: Milli Saraylar Tarih, Kültür, Sanat, Mimarlık Dergisi* 65-66.

isimleriyle mihrab üstündeki Besmele de Tevfik Bey'e aittir. Yine Yıldız Hamidiye Camii'nin kubbesinde tezyini kûfî yazıyla yazılı olan Necm Sûresinin ilk âyetleri de Tevfik Bey'in elinden çıkmıştır.



Resim 22. Yıldız Hamidiye Camii kubbe kasağında tekrar eden “Elhamdülillah alâ nimeti'l-İslâm” yazısı



Resim 23. Yıldız Hamidiye Camii duvarlarındaki madalyonlar içinde yazılı dört halife isimleri



Resim 24. Yıldız Hamidiye Camii duvarlarındaki madalyonlar içinde yazılı dört halife isimleri



Resim 25. Yıldız Hamidiye Camii duvarlarındaki madalyonlar içinde yazılı dört halife isimleri



Resim 26. Yıldız Hamidiye Camii duvarlarındaki madalyonlar içinde yazılı dört halife isimleri

2.1.13. Yıldız Şale Köşkü

Yıldız Şale köşkü sedefli salonun tavanında bulunan dikdörtgen ve yuvarlak panoların içinde yer alan duvar süslemeleri tezyini örgülü ve yapraklı kûfi yazı formunda olup Ebüzziya Tefvik bey tarafından yapılmıştır. Tavandaki dikdörtgen panoların içinde altın yıldızlı renkte “*Ve lâ Ve lâ Gâlibe İlla’llâhu*”, “*Allah’tan başka galip yoktur*” yazılıdır.²⁸



Resim 27. Şale Köşkü Sedefli salonu tavanındaki tezyini kûfi yazı ile “*Ve lâ Gâlibe İlla’llâhu*”, “*Allah’tan başka galip yoktur*” ibaresi (Foto: Muhterem Erdoğan)

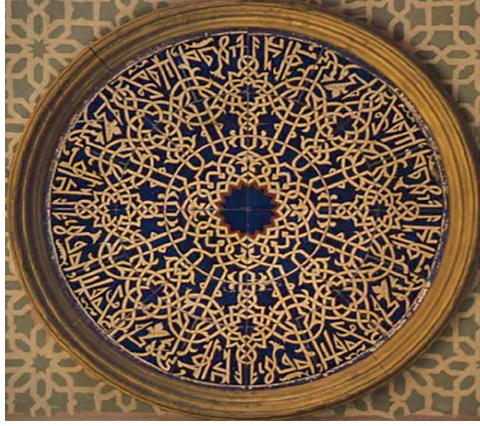


Resim 28. Ebüzziyâ Tefvik Bey’in Sultan II. Abdülhamid için hazırladığı Kûfi Abdülhamid yazılı tasarım (Foto: Muhterem Erdoğan)

²⁸ Fazhoğlu, MS: *Milli Saraylar Tarih, Kültür, Sanat, Mimarlık Dergisi* 65-66.

2.1.14. Beşiktaş Orhaniye Kışla Camii

1887’de Sultan II. Abdülhamid tarafından atası Orhan Gazi’ye ithafen imar edilmiştir. Yapı Orhaniye Kışlası içinde yer almaktadır. “U” şeklinde imar edilmiş olan kışlanın ortasında yer alan Orhaniye Kışla Camii, üç katlı ve ampir üslupta imar edilmiştir. Cami mimari özellikleri bakımından dönemdeki camilerden farklılıklar göstermektedir. Yapının iç zemini gürgen parke kaplıdır. Bu özellik dönemdeki diğer camilerde pek görülmeyen bir başka özelliğidir. Caminin merdivenleri, kapıları, zemini ve döşemeleri ahşaptandır. Yapının duvarlarında ve tavanında kalem işi süslemeler kullanılmıştır. Camiye giriş sağ tarafında bulunan yüksek merdivenli kapı ile sağlanmaktadır.²⁹



Resim 29. Beşiktaş Orhaniye Kışla Camii kible duvarındaki Kûfî yazılı levha <http://kalemguzeli.org/hattesserleriyarinti.php?KNO=622&HKNO=20>

Caminin kible duvarı üzerinde daire şeklinde pano içinde tezyini örgülü, kıvrık dallı ve yapraklı kûfî yazı özelliklerini bir arada barındıran dikkat çekici girift bir tezyini kûfî pano bulunmaktadır. Harflerin kaidelerine uygun olarak hazırlanmaması nedeniyle buradaki tezyini kûfî yazının okunmasını zor kılmaktadır.

2.2. Konya

2.2.1. Konya Mevlana Müzesi

Konya’da Mevlana müzesi Tilavet odası giriş kapısı üzerinde bulunan tezyini çiçekli kûfî formuyla yazılmış olan “Konya Âsâr-ı Atîka Müzesi” yazılı mermer kitâbe Yusuf Akyurt tarafından 1926 senesinde yapılmıştır.³⁰

²⁹ Yonca Dalgın, “Orhaniye Kışla-i Hümâyün Cami-i Şerifi ve Mefruşat Listesi”, <https://www.academia.edu/> (Erişim 30 Temmuz 2023).

³⁰ Erdoğan Erol, *Mevlana Müzesinin Kurucu Müdürü M. Yusuf Akyurt* (Ankara: Plaka Matbaacılık, 2010), 13.



Resim 30. M. Yusuf Akyurt' un naksettiği küfi yazılı Konya Âsâr-ı Atıka Müzesi levhası
<https://semazen.net/turk-sanatindaki-sir-mehmet-yusuf-akyurt/>

Günümüzde yerinde olmayan ama tarihî fotoğraf kareleriyle bir dönem olduğu ispat edilen Konya Mevlana Müzesi Dervişan kapısındaki tezyini çiçekli küfi formunda “Konya Âsâr-ı Atıka Müzesi” yazılı kitâbede, Yusuf Akyurt tarafından müze için yapılan bir diğer tezyini küfi yazılı çalışmadır.



Resim 31. Yusuf Akyurt'un tezyini küfi olarak hazırladığı “Konya Asar-ı Âtika Müzesi” yazılı levha <https://twitter.com/tarihikonya/status/1298347316148146179>

2.2.2. Konya Müze-i Hümâyun Şubesi ve Ek Binası

Yapı 1899 yılında Avlonyalı Ferit Paşa tarafından yaptırılmıştır. Merkezi İstanbul olan Müze-i Hümâyun'un ilk şubesidir. Yeni kurulan müzenin ilk müdürlük makamına, tarih öğretmeni olan Mustafa Halid Bey getirilmiştir. Müstakil bir yapı ve tek odası bulunan müze içinde, zamanla toplanarak çoğalan eserlerin sergilenmesi yönünden yeterli gelmediği için hicrî 1340 senesinde bir oda daha ilave edilmiştir. Günümüzde müze işlevi bulunmayan yapı beşyol kavşağında ilköğretim okulu bahçesinin güney batısında yer almaktadır. Kapı üzerindeki inşa kitâbesi günümüzde Konya Mevlana Müzesinde sergilenmekte ve envanter numarası: 984 olarak kayıtlıdır.³¹

Tezyini yapraklı küfi yazının kullanıldığı kitâbedeki yazılar aşağıdaki gibidir.

³¹ Hüseyin Muşmal, “Anadolu'nun İlk Eser (Arkeoloji) Müzesi: Konya Âsâr-ı Atıka Müzesi'nin Kuruluşu”, *Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi* 1 (2009), 133.

“Müze-i Hümayun Şu’besi. Saferü’l-hayr 1317”



Resim 32. Konya “Müze-i Hümayun Şu’besi. Saferü’l-hayr 1317” 984 envanter kayıtlı yazılı levha³²

Hicrî 1340 yılında binanın kuzeyine ilave olunan ikinci odanın kapısı üzerinde yer alan ve tezyini kûfî hatla yazılmış olan ikinci kitâbedeki yazılarda “Konya Âsâr-ı Atîka Müzesi, 1317-1340” yazmaktadır. İkinci kitâbede müzenin hem ilk yapılış tarihi hemde ikinci odanın eklendiği tarih yer almaktadır.



Resim 33. “Konya Âsâr-ı Atîka Müzesi, (ilk yapılış tarihi 1317 ve ilave odanın yapıldığı tarih olan-1340) yazılı levha³³

2.2.3. Anber Reis Camii Mihrabı

Konya Anıt Meydanı’nda bulunan eser, 1911 yılında Ârifî Paşa tarafından Konya Valiliği döneminde aynı adı taşıyan eski caminin yıktırılıp yeniden imar edilmesiyle günümüze gelmiştir. Caminin ismi Anadolu Selçuklu devri büyüklerinden olan Anber Reis’ten gelmektedir. Dikdörtgen planlı olan cami, kesme taştan yapılmış ve üzeri ise kırma beşik çatı ile kaplanmıştır. Pencerelelerin alt kısımları dikdörtgen formlu, üst kısımları ise sivri kemerli olarak tasarlanmıştır.³⁴

³² Muşmal, “Anadolu’nun İlk Eski Eser (Arkeoloji) Müzesi: Konya Âsâr-ı Atîka Müzesi’nin Kuruluşu”, 140.

³³ Muşmal, “Anadolu’nun İlk Eski Eser (Arkeoloji) Müzesi: Konya Âsâr-ı Atîka Müzesi’nin Kuruluşu”, 140.

³⁴ Ali Baş, “Konya’daki Osmanlı Camileri”, *Osmanlı Döneminde Konya* (Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2003), 265.



Resim 34. Konya Anber Reis Camii Mihrabı (Foto: Erol Şaşmaz)

Caminin güney duvarında bulunan mihrabı, mavi, sarı, beyaz ve tonlarından oluşan renkli çinilerle kaplıdır. Anber Reis Camii mihrabı, çini ustası Mehmed Emin Bey'in, Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti mihrabından esinlenerek yaptığı beş kopya versiyonundan birisidir. Mihrab malzemesinde alçı ve çini malzeme birlikte kullanılmıştır. Mihrab alınlığında mavi zemin üzerine beyaz renkli tezyini ve yapraklı küfi yazı ile mihrab âyeti olan “Küllema dehale aleyha Zekeriyya-el-Mihrabe” âyeti yazılmıştır. Mihrabı çevreleyen köşelik kısımlarında celi sülüs yazı üzerine beyaz renkle tezyini küfi yazı uygulanmıştır.³⁵ Mihrabın üzerinde celi sülüs yazı ile yazılmış Bakara Sûresinin 255. âyeti olan Âyet el-Kürsî ve onun üzerinde tezyini küfi yazı ile yine Bakara sûresinin 256. ve 257. âyetleri yazılıdır.

2.3. Bursa

2.3.1. Müze-i Hümayun Şubesi

Konya müzesinden sonra vilayetlerde teşkil edilen ikinci müze Bursa şubesi olmuştur. Bursa Erkek Lisesi (Mekteb-i İ' dadi) bahçesinde 1904 yılında tek katlı ve iki salondan oluşan yüksek tavanlı bir yapı olarak inşa edilmiştir. Lisenin ana kapısından girdikten sonra bahçenin sol köşesinde kalmaktadır.³⁶ Müzenin kitâbesi günümüzde Bursa Türk İslâm Eserleri Müzesi Bahçesinde sergilenmektedir.

³⁵ Harun Agah Altay, *İnebolu Tevfikiye Camii Çinileri* (Kastamonu: Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2021), 27.

³⁶ İsmail Yaşayanlar, “Devlet, Arkeoloji ve ‘Asâr-ı Atfka: Bir Vilayet Müzeciliği Örneği Olarak Müze-i Hümayun Bursa Şubesi”, *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 19/35 (Temmuz 2018), 568-569.



Resim 35. Bursa Müze-i Hümayun Şubesi tezyini küfi ve celi Sülüs yazılı Levha (Foto: Süleyman Berk)

2.4. Edirne

2.4.1. Halk Eğitim Merkezi Salonundaki Çini Pano ve Bahçesindeki Tezyini Küfi Yazı Kitâbeli Çeşme

Eskiden İttihat ve Terakki Kulübü Binası, günümüzde ise halk eğitim merkezi olarak kullanılan yapının bahçesinde Türk-Barok stilinde bir çeşme yapılmıştır. Çeşme üzerindeki yazılarda tezyini küfi hat kullanılmıştır. Yazıyı yazan hattat Rıfat Osman Bey dir.³⁷ Bina içine girildiğinde gösteri salonu bulunmaktadır. Salonun sahne yönünde bulunan çini panolar üzerinde Dr. Rıfat Osman Bey'in tezyini küfi hatlı imzası bulunmaktadır.

Çeşme üzerinde dört adet tezyini küfi yazılı kitâbe bulunmaktadır. Kitâbelerde tezyini kıvrık dallı ve yapraklı küfi yazıları kullanılmıştır. Çeşme üzerindeki kitâbelerde yazılanlar şunlardır.

Osmanlıca “*su gibi aziz ol*”.

“*Bismillahirrahmanirrahim*”

“*Allah- Bismillahirrahmanirrahim*”

Dr. Rıfat Osman Bey'in Halkevi binası gösteri salonunda bulunan çini panolar üzerindeki küfi hat ile yazılı imzasında yazılanlar ise şöyledir.

“*Mürettibi Tosyavîzâde Tabîb Rıf'at Osman*”

Rıfat Osman Bey'in tezyini küfi yazıyı kullandığı ve günümüze kadar ulaşabilen tespit edebildiğimiz çalışmaları oldukça sınırlıdır. Bunlardan ilki İttihat ve Terakki Binası Kulübü olarak imar edilen günümüzde ise Edirne Halk Eğitim Merkezi olarak faaliyet gösteren yapının içindeki salonda sahnenin sağ köşesinde bulunan çini panonun üzerinde daire biçiminde tezyini küfi yazılı olarak Rıfat Osman Bey'in imzasıdır.

³⁷ Onur Oral, *Edirne Hat San'atı Çizgi Saltanatı* (İstanbul: Bellek Kitabevi, 1985), 35.



Resim 36. Dr. Rıfat Osman Bey'in Halk Eğitim Merkezinde bulunan duvar çini levhası üzerindeki kûfi yazılı imzası (Mürettibi Tosyavîzâde Tabîb Rıfat Osman) yazılı.

Rıfat Osman Bey tarafından yapılmış olan bir diğer tezyini kûfi çalışması ise, aynı yapının bahçesinde bulunan çeşme üzerindedir. Bu çeşme Türk-Barok stilinde eklektik biçimde yapılmıştır. Alman Çeşmesi adıyla da bilinen yapı, mimari olarak dört taraflı ve üstü kubbe ile tamamlanmaktadır. Kubbenin etrafında ise dört levha bulunmaktadır. Rıfat Osman Bey'in tezyini kûfi yazıları bu dört levha üzerinde bulunmaktadır.³⁸



Resim 37. Alman Çeşmesi

Bu yazıların ilkinde hattatın Osmanlıca olarak yazdığı “Su gibi aziz ol” ibaresi bulunmaktadır. İkinci levhada ise, Osmanlı döneminde çeşmelerde sıklıkla kullanıldığı bilinen okunuşu “Ve ceâlnâ minel-mâi külli şey'in hay” olan, Enbiya Sûresi 30. ayeti bulunmaktadır. Çeşmenin üçüncü ve dördüncü levhalarında ise, tezyini kûfi yazı ile farklı istiflerle tasarlanmış olarak iki adet Besmele-i Şerif istifi bulunmaktadır. Rıfat Osman Beyin

³⁸ Oral, *Edirne Hat San'atı Çizgi Saltanatı*, 35.

çeşme üzerinde kullanılmak üzere hazırladığı (resim 39. da gösterilen) besmele istifi; kelimelerin iki sıra üst üste terkip edilmesi, Allah ismindeki harflerin örgü düzeni ile birleşmesi, bu düzenin tepe kısmının rumi motifini andırması ve yazıların kenar kısımlarındaki çizgi desenleri olması, buradaki tezyini kûfî yazılı besmele istifine sıra dışı ve dikkat çekici bir görünüm katmaktadır.



Resim 38. Besmele istifi



Resim 39. Çeşme üzerindeki Osmanlıca ‘‘Su gibi aziz ol’’ cümlesi.



Resim 40. Çeşme üzerindeki Enbiya Sûresi 30. âyet istifia



Resim 41. Çeşme üzerindeki ikinci Besmele istifi

2.5. Kastamonu

2.5.1. İnebolu Tevfikiye Camii Mihrabı

Dönemin belediye başkanı Tevfik Efendi'nin çabalarıyla yapımı 1916 senesinde tamamlanan İnebolu Tevfikiye Camii'nin mihrabındaki çini tezminat da Kütahyalı çini ustası Hafız Mehmed Emin Bey'in elinden çıkmıştır. Cami içinde bulunan mihrab, Mehmed Emin Bey'in günümüzde Çinili Köşk müzesinde bulunan Karamanoğlu İbrahim Bey İmareti mihrabından örnekle oluşturduğu bilinen beş kopya versiyonundan birisidir.³⁹ Mihrabın üzerinde celi sülüs yazı ile yazılmış Bakara Sûresinin 255. âyeti olan Âyet el-Kürsî ve onun üzerinde tezini küfî yazı ile Bakara Sûresinin 256. ve 257. âyetleri yazmaktadır.



Resim 42. İnebolu Tevfikiye Camii Mihrabı (Foto: Harun Agah Altay)

2.6. Kütahya:

2.6.1. Hükümet Konağı Mescidi Mihrabı

1907 senesinde Kütahya Mutasarrıfı olan Giritli Ahmed Fuat Paşa tarafından yaptırılan yapı günümüzde Adalet Sarayı olarak kullanılmaktadır. Konağın giriş katında mescit bulunmaktadır.⁴⁰ Üzerinde zengin tezminat ve çini işçiliği olduğu görülen mihrab, Karamanoğlu İbrahim Bey imareti mihrabı örnek alınarak dönemin meşhur çini ustası Hafız Mehmed Emin Bey tarafından yapılmıştır. Mihrabın üzerinde celi sülüs yazı ile yazılmış Bakara Sûresinin 255. âyeti olan Âyet-el Kürsi ve onun üzerinde tezini küfî yazı ile Bakara Sûresinin 256. ve 257. âyetleri yazmaktadır.

³⁹ Altay, *İnebolu Tevfikiye Camii Çinileri*, 27.

⁴⁰ Altay, *İnebolu Tevfikiye Camii Çinileri*, 27.



Resim 43. Kütahya Hükûmet konağı mescidi mihrabı (wikipedia)

2.7. Çorum:

2.7.1. İskilip Ulu Camii

Çorum'un İskilip ilçesinde bulunan caminin, 1841 senesinde Çöcüköğlü Hasan mimarlığında yapımı tamamlanmıştır. Duvarları kerpiç malzemeden yapılmış olan yapının içerisindeki ahşap işçiliği ve vitraylar dikkat çekicidir. Cami dış kısımdan bakıldığında çatı tavanlı yapıya sahip olduğu, yapının içine girilince ise iç kısımda yapının merkezinde on iki kütükten oluşan kolon üzerine inşaa edilmiş basık görümlü gizli bir kubbesi olduğu görülmektedir.

Caminin çini mihrabı, 1912 senesinde Kütahya eşrafından olan İsmail Kemal Bey tarafından yaptırılarak camiye hediye edilmiştir.⁴¹ Mihrab üzerindeki zengin tezyinat ve çini işçiliğine bakarak, sonradan yapıya hediye edilen mihrap çinilerinin Karamanoğlu İbrahim Bey imareti mihrabı örnek alınarak dönemin meşhur Çini ustası Hafız Mehmed Emin Bey tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. Mihrabın üzerinde celi sülüs yazı ile yazılmış Bakara Sûresinin 255. âyeti olan Âyet-el Kürsi Bakara Sûresinin 256. ve 257. âyetleri yazmaktadır.

⁴¹ Ali Kılıcı, "İskilip Ulu Camii", *Uluslararası Bütün Yönleriyle Çorum Sempozyumu 28 - 30 Nisan 2016, Bildiriler Kitabı*, ed. Dr. Zekeriya Işık (Çorum: Hitit Üniversitesi, 2016), 1/477.



Resim 44. Çorum İskilip Ulu Cami Mihrabı⁴²

2.8. Diyarbakır

2.8.1. Adliye Binası Kitâbesi

Vedat Bey'in, Paris'teki eğitimi sırasında Diyarbakır'da babası Sırrı Paşa'nın görevine denk gelen devrede mimarlığını yapmış olduğu "Diyarbakır Adliye Binası", mimarın Osmanlı Devleti'nde yapmış olduğu ilk kamu eseri olması açısından ayrı bir önem arz etmektedir. Bu yapı günümüzde Diyarbakır Arkeoloji Müzesi tarafından kullanılmaktadır. Vedat Bey'in henüz 20 yaşında iken mimarlığını yaparak tamamladığı eserin kitâbesi, mimar tarafından tezyini kûfi yazıyla yazılmıştır.⁴³ Yapının kitâbesinde Osmanlıca olarak yazılanlar şu şekildedir;

*"Eşrefü'l-mülûk ve's-selâtîn şehinşâh-ı 'adl-âyin şevketlü kudretlü Sultan Abdülhamîd Hân-ı sâni efendimiz hazretlerinin on sekizinci sâl-i cülûs-ı hümayunlarında emr ü fermân-ı mülûkâneleriyle binâ idilmiştir. Sene 1311 Sırrı Paşazâde Mehmed Vedâd"*⁴⁴

⁴² Kılıcı, "İskilip Ulu Camii", 1/477.

⁴³ Türkoğlu, *Toplumsal Tarih Dergisi* 47

⁴⁴ Türkoğlu, *Toplumsal Tarih Dergisi* 46-52.



Resim 45. Vedat Tek tarafından yazılan Diyarbakır Hükümet Konağı Kitâbesi (Foto: İsmail Küçük)



Resim 46. Vedat Tek'in mimarlığını yaptığı Diyarbakır Hükümet Konağı (Foto: İsmail Küçük)

Sonuç

Araştırma sonucunda tezyini kûfî yazının, Osmanlı Devletinin son yüz yılında birçok kamu kurumunda kullanıldığı görülmektedir. Tezyini kûfî yazının 19. yüzyılda yeniden kullanılmasının, yapımı 1863 senesinde tamamlanan Kağıthane Sadabad Camii'nin mihrabındaki tezyinat ile başladığı sonucu ortaya çıkmaktadır.

Osmanlı Devleti 18. yüzyıldan itibaren sanat ve mimari alanda batıyı takip etmeye başlamıştır. Bu dönemden itibaren Osmanlı devletinde yaptırılan pek çok yeni mimari çalışmada batılı ve gayri müslim mimarlar tercih edilmiş ve iki asır boyunca Avrupa ülkelerinde yaygın olan mimari etkiler, Osmanlı mimarisinde de görünür olmaya başlamıştır. Bu dönemde yaptırılan birçok Osmanlı mimari eserinde, barok, rokoko ve art nouveau gibi batı mimarisinde görülen akımlar, yeniden ele alınarak Osmanlı devletine has bir üslup ile uygulanmıştır. 19. yüzyıl sonlarında kuzey Afrika, Avrupa ve Endülüs bölgelerindeki mimari özelliklerin, Osmanlı mimari özellikleri ile harmanlanarak eklektik bir üslup oluşturulması ile

İstanbul'da imar edilen birçok yapının bulunması dikkat çekmektedir. Yıldız Hamidiye Camii, Sadabad Camii ve Zühdi Paşa Camii, eklektik mimari de tezyini kûfi yazının kullanıldığı yapılar arasında bulunmaktadır.

Özellikle Sultan II. Abdülhamid döneminde imar edilen resmî kurumlarda tezyini kûfi yazı uygulamalarının tercih edilmesi, II. Abdülhamid adına yaptırılan Yıldız Hamidiye Camii'nin tezyinatında da kullanılmış olması, devlet yönetiminin sanat alanında farklı ve yenilikçi bir bakış olarak tezyini kûfi yazıyı bilinçli olarak tercih ettiğine işaret etmektedir.

Birinci Ulusal mimarlık akımı olarak bilinen ve 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başı arasında yapılan pek çok Osmanlı dönemi yapısında tezyini kûfi yazının yapı içlerinde ve kurumların kitâbelerinde tercih edildiği görülmektedir. Milli mimari akımı, klasik Osmanlı mimarisinde ve Selçuklu mimarisinde kullanılan temaları dönemin mimari gereklilikleri ile birleştirerek mimaride milli bir kimlik oluşturmayı hedeflemiştir. Mimar Kemaleddin ve Mimar Vedat Tek'in öncülüğünü yaptığı I. Milli mimarlık akımının etkileri özellikle son dönem Osmanlı mimarisi resmî kurum yapılarında görülmektedir. Çapa Dârü'l-Muallimât binası, Sirkeci Büyük Postane binası, Beşiktaş iskelesi ve Diyarbakır Hükümet konağı yapıları, milli mimarlık akımı eserlerinin önemli örneklerindedir. İsmi geçen bu yapıların kitâbelerinde tezyini kûfi yazının kullanılmış olması dikkat çekmektedir.

Bu araştırmada bahsi geçen ve Osmanlı mimarisine tezyini kûfi yazı hazırlamış olan kişilerin hattat olmadığı daha çok mimar, ressam, doktor veya başka meslek gruplarından olduğu sonucuna da ulaşılmaktadır. Tezyini kûfi yazıyı ressam ve mimarların tercih etmesinin nedeni; bu yazı türünün diğer hat yazılarındaki gibi icazet yoluyla ve kalem kullanarak öğrenilmesine gerek duyulmamış olmasından kaynaklı olabilir. Tezyini kûfi yazıyı, resim eğitimi almış kişilerin daha çok tercih etmiş olmasının nedenlerinden birisi de, bu yazının yapısı gereği daha çok figüratif bir izlenim içermesi, eklenen desenler ve dekoratif öğelerle birlikte daha çok resimsel bir görünüm sergilemesidir.

Sonuç olarak tezyini kûfi yazı, Osmanlı Devletinin son yıllarında imar edilen bir çok kamu kurumu mimarisinde yapıların kimliği niteliği taşıyan tabela ve levhalarında tercih edilmiştir.

Kaynakça

- Aksu, Hüsamettin. *İstanbul Yapılarındaki Bazı Dekoratif Kûfî Hatlar*. İstanbul: Eray Tanıtım, 2001.
- Altay, Harun Agah. *İnebolu Tefikiye Camii Çinileri*. Kastamonu: Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2021.
- Baş, Ali. *Konya'daki Osmanlı Camileri, Osmanlı Döneminde Konya*. Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2003.
- Bulut, Yücel. "Oryantalizm". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Erişim 30 Ağustos 2023. <https://islamsiklopedisi.org.tr/oryantalizm>
- Dalgın, Yonca. *Orhaniye Kışla-i Hümayun Cami-i şerifi ve Mefruşat Listesi*. Erişim 15 Ağustos 2023, <https://independent.academia.edu/yoncadalg%C4%B1n>
- Erol, Erdoğan. *Mevlana Müzesinin Kurucu Müdürü M. Yusuf Akyurt*. Ankara: Plaka Matbaacılık, 2010.
- Ersoy, Ahmet A. *Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary: Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire*. Burlington: Ashgate Publishing Ltd, 2015.
- Fazlıoğlu, Ayşe. "Ebüzziyâ Tefvik ve Sultan II. Abdülhamid'e Sunduğu Halılar". *MS: Milli Saraylar Tarih, Kültür, Sanat, Mimarlık Dergisi* Erişim 1 Ağustos 2023, https://isamveri.org/pdfs/bv/D01111/2006_3/2006_3_FAZLIOGLUA.pdf
- Kılıcı, Ali. "İskilip Ulu Camii". *Uluslararası Bütün Yönleriyle Çorum Sempozyumu 28 - 30 Nisan 2016, Bildiriler Kitabı*. Hitit Üniversitesi. Erişim 10 Ağustos 2023, http://isamveri.org/pdf/drg/D250529/2016_1/2016_KILICIA.pdf
- Löyted, Julius Harry. *Konia Inschriften Der Seldschukischen Bauten*. Berlin: Verlagsbuchhandlung Von Julius Springer in Berlin, 1907.
- Muşmal, Hüseyin. *Anadolu'nun İlk Eski Eser (Arkeoloji) Müzesi: Konya Âsâr-ı Atîka Müzesi'nin Kuruluşu*. Erişim 12 ağustos 2023, https://isamveri.org/pdfs/bv/D03843/2009_1/2009_1_MUSMALH.pdf
- Oral, Onur. *Edirne Hat San'atı Çizgi Saltanatı*. İstanbul: Bellek Kitâbevi, 1985.
- Schick, İrvin Cemil. *The Revival of Kûfî Script during The Reign of Sultan Abdulhamid II. Calligraphy and Architecture in the Muslim World*. Edinburg: Edinburg University Press. Erişim 15 Ağustos 2023, <https://doi.org/10.1515/9781474468428-009>
- Türkoğlu, Oktay. "Mimar Mehmet Vedat Beyin Diyarbakır'da Kûfî Hat ile Yazdığı Kitâbe". *Toplumsal Tarih Dergisi* (2021), 46-52.
- Yaşayanlar, İsmail. "Devlet, Arkeoloji ve 'Asâr-ı Atîka: Bir Vilayet Müzeciliği Örneği Olarak Müze-i Hümayûn Bursa Şubesi". *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 19/35 (Temmuz 2018), 568-569. Erişim 20 Ağustos 2023, <https://doi.org/10.21550/sosbilder.422777>
- Yazır, Mahmud Bedrettin. *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*. Ankara: DİB Yayınları, 1981.
- Zennûn, Yûsuf - Serin, Muhittin. "Kûfî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Erişim 27 Kasım 2023, <https://islamsiklopedisi.org.tr/kufi>

Türk İslâm Cilt Sanatında 'Hasbiyallah' Yazılı Mühürlerden Örnekler*

Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 15 Eylül 2023 Kabul Tarihi: 15 Aralık 2023

✉ **Fatma Şeyma Boydak**

Doç. Dr. / Associate Professor
Selçuk Üniversitesi / Selçuk University
İlahiyat Fakültesi / Faculty of Theology
<https://ror.org/045hgzm75>
<https://orcid.org/0000-0002-5111-7239>
seyma.boydak@selcuk.edu.tr

Öz

Selçuklu, Beylikler ve muasır Türk İslâm ciltleri üzerinde yazılara, mühür veya pafta içinde yer verilmiştir. Mühür formunda olanların iki türü tespit edilmiştir. İlki, mücellit mühürleri, ikincisi ise dua mühürleridir. Bu makalenin konusu, dua mühürlerinden olan "hasbiyallah" mühürlü ciltlerdir. Hasbiyallah, Arapça bir cümle olup "Allah bana yeter" anlamına gelmektedir. İbâreye dinî ve edebî literatürde rastlanmaktadır. Yapılan saha ve literatür araştırması neticesinde "hasbiyallah" yazılı mührü sahip 15 cilt tespit edilmiş ve ciltler, teknik ve süslemeleri açısından detaylı olarak incelenmiştir. Ciltlerdeki mühürlerin ortak özelliği, tümünün dairevî oluşu ve çaplarının 4-7 mm ölçü aralığında olmasıdır. Mühürlerin ekseriyetle üçgen köşebent içlerine uygulandığı tespit edilmiştir. Şemse ve salbekler de yine mühürlerin uygulandığı cilt kapağı bölümlerindedir. Mühürlere, 13. yüzyıldan 15. yüzyıla kadarki geniş süreçte üretilen ciltlerinde rastlanmıştır. Ancak mührün en yoğun görüldüğü dönem 14. yüzyıldır. "Hasbiyallah" mührünün ciltlerde kullanım şekli ve formu mücellit mühürlerine benzese de bu mührün ciltlerde tevekkül maksadıyla uygulanmış olduğu kanısına varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İslâm Sanatı, Cilt Sanatı, Hasbiyallah, Mühür, Tevekkül.

* Bu makale CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Examples of Seals Written 'Hasbiyallah' in Turkish Islamic Bookbinding Art

Research Article

Received: 15 September 2023 Accepted: 15 December 2023

Abstract

Inscriptions is included in a seal or sheet on the Seljuk, Principalities, and contemporary Turkish-Islamic bindings. Two types of seal have been identified. The first one is the bookbinder seals and the second one is the prayer seals. The subject of this paper is the "hasbiyallah" sealed bindings, which are one of the prayer seals. Hasbiyallah is an Arabic phrase meaning "Allah is sufficient for me". The phrase is found in religious and literary literature. As a result of the field and literature research, 15 bindings with the seal written "hasbiyallah" were identified and the bindings were examined in detail in terms of technique and ornaments. The common features of the seals on the bindings are that they are all circular and their diameters are in the range of 4-7 mm. It has been determined that the seals are mostly applied inside the triangular corner-pieces. Medallions and pendants are also part of the binding cover where the seals are applied. Seals have been found on bindings produced in the broad period from the 13th to the 15th centuries. However, the most intense period of the seal is the 14th century. Although the use and form of the Hasbiyallah seal on the bindings is similar to the bookbinder seals, it has been concluded that this seal was applied on the bindings for the purpose of tawakkul

Keywords: Islamic Art, Binding Art, Hasbiyallah (Allah is sufficient for me), Seal, Tawakkul.

Summary

Binding is the general name given to containers, usually made of leather-covered cardboard, for books or magazines. The features that make the binding a product of art are the decorations and inscriptions applied on them. When the Seljuk, Principalities, and contemporary Turkish-Islamic bindings are examined, it is seen that the inscriptions were applied mainly in the form of circular seals. The seals were engraved on the bindings using hand tools or molds. There are two types of seals in Turkish-Islamic bindings. The first one is the bookbinder seals and the second one is the prayer seals. The subject of this article is the “hasbiyallah” sealed bindings, one of the prayer seals. Hasbiyallah is an Arabic phrase meaning “Allah is sufficient for me”. This sentence is included in the verses of Surah At-Tawba 129 and 38 of Surah Zumer in the Qur'an. In this article, the “hasbiyallah” sealed bindings have been examined in detail in terms of technique and ornaments, the meaning of the phrase and its place in the literature has been examined and it has been tried to analyze why this phrase may have been used in the bindings. As a result of the field and literature research, 15 bindings with the seal written “hasbiyallah” were identified. These bindings are the bindings of manuscripts with inventory number Amasya ML Manuscripts 1477, Suleymaniye ML Reisulküttab 13, Suleymaniye ML Şehid Ali Pasha 544, Suleymaniye ML Turhan Valide 228, Suleymaniye ML Koprulu Fazıl Ahmed Pasha 1323, Manisa ML 7992, Kastamonu ML 3110 and 3301-3475, TSMK III. Ahmed 347/3, National Library Afyon Gedik Ahmet Pasha PPL 18357, Suleymaniye ML Hagia Sophia 3437, Ziya Bey ML 57, DIBK Yazmalar 4477, Rasit Efendi ML 165 and İnebey ML Haraççioğlu 420. Before the explanation of the binding features, the content of the manuscripts was mentioned, and an answer was sought to the question of whether there is a subject unity in these books that have a common content and seal. As a result of the examination, it has been determined that the subjects of the book are predominantly Islamic sciences, but there is no direct subject unity in the works. The common features of the seals identified within the scope of the study are that they are all circular and their diameters are in the range of 4-7 mm. In the writing of the phrase, the word “hasbi” is written at the bottom and the word “Allah” is written on the top. Placing the phrase of Allah on the stack is a tradition in the art of calligraphy. This tradition was followed in the seals of Hasbiyallah. When the parts of the binding on which the Hasbiyallah seals are applied are examined, it is seen that the most preferred part is the inside of the triangle corner-pieces. Another important cover section on which Hasbiyallah seals

are applied is the medallion. Seals were applied to various parts of the medallions. While some of the manuscripts within the scope of the study have a colophon record, some do not. Considering all of the samples, which are both colophon record and dated to certain centuries due to their ornamental features, it has been determined that 5 of the Hasbiyallah sealed bindings belong to the 13th century, 7 of them to the 14th century and 3 to the 15th century. In this case, it is seen that the period in which the seals are mostly used or used more frequently is the 14th century. Although the seals with the inscription Hasbiyallah are similar to the bookbinder seals in terms of form and application, it does not seem possible that these seals were used in a long period from the 13th century to the 15th century and that they indicate a bookbinder in terms of the meaning. Bookbinders must have used this phrase with reference to religious literature for the purpose of taking refuge and trusting. The seal is also important in that it reflects the religious and mystical perspective of the period and points to the modesty of the artists of the period. The fact that the Hasbiyallah seal was used over a wide period of time that cannot be confined to a single bookbinder or bookbinding style indicates that it is a common literary expression of Turkish-Islamic civilization. The phrase “hasbiyallah” is also included in the foundation and appropriation seals. These determinations also point to the frequency of use of the phrase and are important in terms of showing that this phrase is included in every branch of manuscripts.

Giriş

Cilt, kitap veya çeşitli mecmualar için genellikle deri kaplı mukavvadan yapılmış kaplara verilen genel isimdir. Bunları, kitap kabı şeklinde tanımlamak da mümkündür. Cildi sanat ürünü haline getiren özellikler, onlar üzerine uygulanan tezyînat ve yazılardır. Türk tezyînatının tüm şubelerinde görülen motiflere ciltler üzerinde de rastlanmaktadır. Rûmî, bitkisel, geometrik motifler bunların başlıcalarıdır. Cilt sanatında yazılar ise özellikle erken dönemlerden itibaren dairevî mühürler veya paftalar içinde görülmektedir. Yazılar ciltlere el aleti ya da kalıplar kullanılarak işlenmiştir. Selçuklu, Beylikler ve muasır Türk İslâm ciltlerine bakıldığı zaman yazıların ağırlıklı olarak dairevî mühürler şeklinde tatbik edildiği görülmektedir.

Mühür, “*üzerinde bir kişinin, makamın ya da kuruluşun adının kazındığı ve basıldığı yere imza hükmünde iz bırakan alet, damga, kaşe veya basıldığı yere bıraktığı iz*” olarak tanımlanmaktadır.¹ Arapçası *hâtem* ve *tâbi*‘ şeklidir.² Farsça *engüster* veya *nigîn* kelimeleriyle de anılmaktadır.³ Farklı bir tanımlama ise “*sert malzeme üzerine, basıldığında düzgün çıkması için ters olarak kazınmış imza yerine geçen yazı, arma, simge veya damgalar*” şeklindedir.⁴ İbn Haldûn’un ifadesine göre mühür, “*devlet dairelerinde ve hükümetle ilgili bazı vazifelerde kullanılan şeylerdendir*”.⁵ Bu bakımdan mühür, idarî mekanizmanın işleyişi ve devletin tarafsız bir makam olarak güç ve kudretinin göstergesidir.⁶

Türk İslâm ciltlerinde iki tür mühür tespit edilmiştir. İlki, içinde genellikle erkek isimlerinin yazılı olduğu ve cildin mücellidine işaret eden imza mühürleri, ikincisi ise dua ve temenni içeren mühürlerdir. Ciltlerdeki

¹ İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük* (İstanbul: Kubbealtı, 2011), “Mühür”, 2/2222.

² *Hatm* fiil kökü “bir şeyi sona erdirmek” anlamında da kullanılmıştır. Hz. Muhammed (s.a.s.) için *hâtemü’l-enbiyâ* veya *hâtemü’n-nebiyyîn* denilmesi, Hz. Peygamber’in hem nübüvveti nihayete erdiren son peygamber hem de bütün peygamberleri tasdik eden ilâhî bir damga oluşuna işaret eder. Necati Fahri Taş - Nebi Bozkurt, “Mühür”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2020), 31/527-528.

³ Ahmet Çaycı, *Türk-İslâm Kültüründe Vakıf ve Sanat* (Konya: Palet Yayınları, 2018), 237.

⁴ Taş - Bozkurt, “Mühür”, 31/527.

⁵ İbn Haldun, *Mukaddime*, haz. Süleyman Uludağ (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2022), 517.

⁶ Ahmet Çaycı, *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri* (İstanbul: İz Yayıncılık, 2008), 231-233.

dua mühürlerine dair yapılan ilk çalışmada “*sikati billah*” mühürlü ciltler ele alınmıştır.⁷ Bu çalışmanın konusunu ise “*hasbiyallah*” mühürlü ciltler oluşturmaktadır. Cilt sanatı literatüründe “*hasbiyallah*” mühürlü ciltlerin örneklerine daha önce yayınlanmış bazı yayınlarda yer verilmiştir.⁸ Bu çalışmada ise “*hasbiyallah*” mühürlü ciltler teknik ve tezyînatları açısından detaylı olarak tetkik edilmiş, örnek sayısı artırılmış, ibârenin anlamı ve literatürdeki yeri incelenmiş ve bu ibârenin ciltlerde neden kullanılmış olabileceği analiz edilmeye çalışılmıştır.

1. Hasbiyallah Mühürlü Türk İslâm Ciltleri

Yapılan saha ve literatür araştırması neticesinde “*hasbiyallah*” yazılı mührü sahip 15 cilt tespit edilmiştir. Bu ciltler; Amasya YEK Yazmalar 1477, Süleymaniye YEK Reisulküttab 13, Süleymaniye YEK Şehid Ali Paşa 544, Süleymaniye YEK Turhan Valide 228, Süleymaniye YEK Köprülü Fazıl Ahmed Paşa 1323, Manisa YEK 7992, Kastamonu YEK 3110 ve 3301-3475, TSMK III. Ahmed 347/3, Milli Kütüphane Afyon Gedik Ahmet Paşa İHK 18357, Süleymaniye YEK Ayasofya 3437, Ziya Bey YEK 57, DİBK Yazmalar 4477, Raşit Efendi YEK 165 ve İnebey YEK Haraççıoğlu 420 envanter numaralı yazma kitapların cildir. Kitaplar ve ciltlerinin detaylı analizi alt başlıklar halinde aşağıda verilmiştir. Örneklerin sıralamasında kronoloji ve tezyînat özellikleri esas alınmıştır.

1.1. Amasya YEK Yazmalar 1477

İlk örnek, Amasya Yazma Eser Kütüphanesi'nin Yazmalar koleksiyonunda bulunan 1477 envanter numaralı Kur'ân-ı Kerîm'in 23. cüzünün cildir. Cilt, 275x175 mm ölçülerinde olup cildin sırtı ve kapak kenarları fazlaca yıpranmış durumdadır. Cildin derisi kahverengi sahtiyan yani işlenmiş keçi derisidir. Ön ve arka kapak kenarları, zencerekli soğuk⁹ kenar bezemesiyle çevrilidir. Cedvel köşelerinde dik köşeli girintiler

⁷ Fatma Şeyma Boydak, “Orta Çağ İslâm Cildlerinde ‘Sikati Billah’ Mührü”, *Marife* 20/1 (Haziran 2020), 263-278.

⁸ Max Weisweiler, *Der Islamische Bucheinband Des Mittelalters* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1962) Gulnar Bosch vd., *Islamic Bindings and Bookmaking (A Catalogue of an Exhibition the Oriental Institute the University of Chicago May 18-August 18)* (Chicago: Chicago Üniversitesi, 1981); Ahmet Süheyl Ünver, “Anadolu Selçuklu Kitap Süsleri ve Resimleri”, *Türk Süsleme Sanatları*, haz. Gülbün Mesara - Aykut Kazancıgil (İstanbul: İşaret Yayınları, 2010), 2/139; Ahmet Saim Arıtan, “Selçuklu Cildlerinde İmzalar”, *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiriler*, haz. Osman Eravşar (Konya: Selçuk Üniversitesi, 2001), 1/41, 517; Hüseyin Gürsel Bilmiş, “İnebey Kütüphanesi'nden Dokuz Yeni Tespit ile Birlikte Mücellid İmzaları ve Mücellidleri”, *Uluslararası Cilt Sanatı Buluşması Sempozyumu - Tebliğler*, ed. Ali Rıza Özcan (İstanbul: Lale Yayıncılık, 2014), 60, 65; Fatma Şeyma Boydak, *Türk Cild Sanatında Mücellid Mühürleri (Selçuklu ve Beylikler Dönemi)* (Konya: Palet Yayınları, 2023), 231-232.

⁹ Cilt sanatında “soğuk” tabiri, altınsız anlamında kullanılmaktadır.

vardır. Bunlar tezyînî olarak bir nevi köşebent işlevi görmektedir. Kapak şemseleri dairevî olup merkezlerindeki süsleme her ikisinde de aynıdır. Merkezde, 25 dilimli güneş kursu ve etrafında sarmallı ara suyu bulunmakta olup şemsenin muhtelif yerlerinde altın kakma noktalar görülmektedir. Şemselerdeki farklılık merkezin etrafındaki dilimlerde dir.



Fotoğraf 1-2: Ön-arka kapak ve şemsedeki mühürler, Amasya YEK Yazmalar 1477

Ön kapak şemsesinin etrafında 10 adet iri dilim vardır ve dilim uçlarında tahrirler düğüm şeklinde kıvrım oluşturmaktadır. Dilim ara ve uçlarında sade, soğuk tığlar bulunmaktadır. Dilim içleri ise balık pulu benzeri yarım dairevî taramalarla süslüdür. Sarmallı ara suyundan sonra şemse merkezine geçilmektedir. Arka kapak şemsesinin etrafına ise çalışmamızın konusu olan “*hasbiyallah*” yazılı 38 adet dairevî mühür uygulanmıştır. Mühür aralarında birer adet, uçlarında ise sade tığın üzerine yerleştiği üçer adet altın kakma nokta bulunmaktadır. Sertâbı düz deridir. Miklebi ise ön kapak tarzında tezyîn edilmiştir. Kitapta ketebe kaydı yoktur. Ancak bezeme özellikleri dikkate alındığında cilt, 13. yüzyıla tarihlendirilebilir.¹⁰

1.2. Süleymaniye YEK Reisulküttab 13

İkinci örnek, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'nin Reisulküttab koleksiyonunda bulunan 13 envanter numaralı eserin cildir. Kitabın adı, *Ahkâmü'l-Kurân*'dir. Müellifi, Cessâs lakaplı Ebû Bekr Ahmed b. Alî er-Râzî'dir. Kitabın çeşitli varaklarında Reîsülküttâb Mustafa Efendi'ye ait 1154/1741 tarihli vakıf mühürleri bulunmaktadır.

Cilt, 252x180 mm ölçülerinde olup kapakları, açık kahverengi sahtiyanla, kapak içleri ise kâğıtla kaplıdır. Ön ve arka kapak tezyînâtı aynıdır. Kapaklar ters-düz tepelikli kenar bezemesiyle çevrilidir. Köşebentler üçgen formda olup içlerine kademeli geçme desenleri uygulanmıştır. Geçme aralarında noktalar vardır. Köşebentlerin iki köşesinde içinde “*hasbiyallah*” yazılı

¹⁰ Ahmet Saim Arıtan, *Konya Dışındaki Müze ve Kütüphanelerde Bulunan Selçuklu ve Selçuklu Uslubunu Taşıyan Cild Kapakları* (Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1992), 94.

birer adet dairevî mühür ve tığlar yer almaktadır. Kapak şemseleri dairevî olup içi sepet örgüsü benzeri geçmeli bir desenle tam zemin müzeyyendir. Sertâb tamir esnasında düz deriyle kaplanmıştır. Cildin miklebi esere sonradan takılmış olup özgün değildir. Mikleb köşebentleri üçgen formda olup içinde gülçe ve altın noktalar bulunmaktadır. Dilimli dairevî şemsenin tepesinde tepelik motifi, içinde ise yıldız motifi ve gülçeler vardır. Şemsenin çeşitli yerlerinde altın noktalar görülmektedir. Kitapta ketebe kaydı mevcut değildir. Ancak bezeme özellikleri dikkate alındığında cilt, 13. yüzyıla tarihlendirilebilir.



Fotoğraf 3: Ön-arka kapak, sertâb ve mikleb, SYEK Reisulküttab 13



Fotoğraf 4-5: Köşebentteki mühürler, SYEK Reisulküttab 13

1.3. Süleymaniye YEK Şehid Ali Paşa 544

Üçüncü örnek Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'nin Şehid Ali Paşa koleksiyonunda bulunan 544 envanter numaralı eserin cildir.¹¹ Kitabın adı, *Havâşî alâ Şerhu'l-Buhârî*, müellifi ise İbnü'l-Hanbelî Ebû Abdullah Radiyyüddîn Muhammed b. İbrâhim b. Yûsuf el-Halebî el-Hanefî (v. 971/1563)'dir. Kitabın çeşitli varaklarında Şehid Ali Paşa'ya ait

¹¹ Bu örnek mührü bakımından ilk kez şu yayında ele alınmıştır: Ünver, "Anadolu Selçuklu Kitap Süsleri ve Resimleri", 2/139.

1130/1718 tarihli vakıf mühürleri vardır. Kitabın 1a numaralı varağında “*hasbiyallah*” yazısı yer almaktadır.

Cilt, 210x150 mm ölçülerinde olup kapakları, kızıl kahverengi sahtiyanla, kapak içleri ise kâğıtla kaplıdır. Ön ve arka kapak tezyînatı aynıdır. Kapaklar rûmîli kenar bezemesiyle çevrilidir. Köşebentler üçgen formda olup içlerine balık pulu benzeri dilimler ve noktalar uygulanmıştır. Köşebentlerin iki köşesinde iki kademeli soğuk noktalar bulunmaktadır. Kapak şemseleri dairevî olup içleri, aralarında noktaların yer aldığı girift geçme desenle bezelidir. Şemsenin alt ve üst kısmında içinde “*hasbiyallah*” yazılı yedişer adet dairevî mühür ve noktalar vardır. Sertâb tamir esnasında düz deriyle kaplanmıştır. Cildin miklebi esere sonradan takılmış olup bezemelerinden anlaşıldığına kadarıyla özgün değildir. Kitapta ketebe kaydı mevcut değildir. Ancak bezeme özellikleri dikkate alındığında cilt, 13. yüzyıla tarihlendirilebilir.



Fotoğraf 6: Ön-arka kapak, sertâb ve mikleb, SYEK Şehid Ali Paşa 544



Fotoğraf 7: Mühürler, SYEK Şehid Ali Paşa 544

1.4. Süleymaniye YEK Turhan Valide 228

Dördüncü örnek, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'nin Turhan

Valide koleksiyonunda bulunan 228 envanter numaralı eserin cildir. Kitabın adı, *Târihu'l-İbâd ve'l-Bilâd*, müellifi ise Necmeddîn Muhammed Abdurrahim b. Şemseddîn b. İbrahim'dir. Kitabın 1a ve 144b numaralı varaklarında II. Bâyezîd ve Turhan Vâlide Sultan'a ait vakıf mühürleri bulunmaktadır.

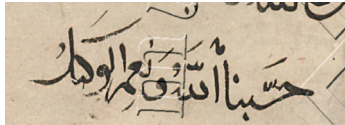
Cilt, 260x190 mm ölçülerinde olup kapakları kahverengi sahtiyarla, kapak içleri ise kâğıtla kaplıdır. Ön ve arka kapak bezemesi aynıdır. Kapaklar çizgi demiriyle uygulanmış soğuk cedvellerle çevrilidir. Cedvelin dört köşesinde içinde “*hasbiyallah*” yazılı birer adet dairevî mühür ve noktalar yer almaktadır. Kapakların merkezine de aynı mühür yedişer kez uygulanmıştır. Mühürlerin etrafında noktalar bulunmaktadır. Sertâbda da üç adet aynı mühür vardır. Mikleb bezemesi de kapaklar tarzındadır. Kitapta ketebe kaydı mevcut değildir. Ancak bezeme özellikleri dikkate alındığında cilt, 13. yüzyıla tarihlendirilebilir.



Fotoğraf 8-9: Ön-arka kapak, sertâb, mikleb ve mühürler, SYEK Turhan Valide 228

1.5. Süleymaniye YEK Köprülü Fazıl Ahmed Paşa 1323

Beşinci örnek, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'nin Köprülü Fazıl Ahmed Paşa koleksiyonunda bulunan 1323 envanter numaralı eserin cildir. Kitabın adı, *Şerhu Fasîhi Sa'leb*'dir. Müellifi, Ebû Alî Ahmed b. Muhammed b. el-Hasen el-Mezrûkî (v. 421/1030)'dir. 196b numaralı varağındaki ketebe kaydına göre kitap, 534/1140 tarihinde istinsâh edilmiştir.¹² Ancak cilt, bezeme özellikleri dikkate alındığında en erken 13. yüzyıl özellikleri göstermekte olup kitaba sonradan takılmış olmalıdır. Kitabın 1a numaralı varağında “*hasbünallahu ve ni'me'l-vekîl*”¹³ yazılıdır.



Fotoğraf 10: SYEK Köprülü Fazıl Ahmed Paşa 1323, vr. 1a

¹² Hüseyin Varol, “Ebû Alî el-Mezrûkî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1994), 10/92.

¹³ Âl-i İmrân/173: “Allah bize yeter; O ne güzel vekildir”. *Kur'an-ı Kerim Meâli*, haz. Halil Altuntaş – Muzaffer Şahin (Ankara: DİB Yayınları, 2009), 71.

Cilt, 235x110 mm ölçülerinde olup koyu kestane rengi sahtiyanla kaplıdır. Kapak içleri ise kâğıt kaplıdır. Ön ve arka kapak tezyînatı aynıdır. Kapakların etrafı oldukça zarif rûmîli kenar bezemesi ile çevrilidir. Kapak kısa kenarlarında ikinci bir bezeme şeridi bulunmakta olup içi zencerek deseniyle bezelidir. Zencereklerin yüzeyi taramalı olup aralarında çift kademeli soğuk noktalar bulunmaktadır. Kapaklar içten çizgi demiriyle çerçeve içine alınmış olup bu çizgilerin köşelerinde, içinde “*hasbiyallah*” yazılı birer adet dairevî mühür, nokta ve tığlar yer almaktadır. Kapakların merkezinde ise içinde “*hasbiyallah*” yazılı yedişer adet mühür adeta şemse işlevi görmektedir. Mühürlerin etrafına nokta ve tığlar uygulanmıştır. Cildin sertâb ve miklebi mevcut değildir.



Fotoğraf 11: Arka kapak, SYEK Köprülü Fazıl Ahmed Paşa 1323



Fotoğraf 12: Arka kapaktaki mühürler, SYEK Köprülü Fazıl Ahmed Paşa 1323

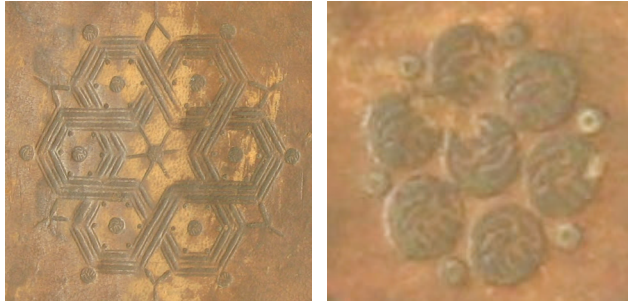
1.6. Manisa YEK 7992

Altıncı örnek, Manisa Yazma Eser Kütüphanesi'nde bulunan 7992 envanter numaralı eserin cildir. Eserin adı, *İbrâzü'l-Me'âni min Hırzi'l-Emâni*'dir. Müellifi ise Ebû Şâme Ebu'l-Kâsım (Ebû Muhammed) Şihâbüddin Abdurrahman b. İsmâ'il b. İbrâhim ed-Dımaşkî el-Makdisî (v. 665/1267)'dir. Bu cilt, eserin birinci cildi olup 188a numaralı varağındaki ketebe kaydına göre kitap, 703/1303 tarihinde tamamlanmıştır.

Cilt, 268x188 mm ölçülerinde olup derisi kahverengi sahtiyandır. Cildin sırt derisi baş ve etek kısmından yırtılmış ve kopmuştur. Ön ve arka kapak tezyînatı aynı olup kapaklar, zencerekli kenar bezemesiyle çevrilidir. Köşebentler üçgen formdadır ve içleri balık pulu benzeri dilimlerle süslüdür. Köşebentlerin iki köşesinde “*hasbiyallah*” yazılı birer adet dairevî mühür yer almaktadır. Ardından içte çizgi demiriyle oluşturulmuş cedvel vardır. Kapak şemseleri, 6 kollu yıldızdan türeyen geometrik formdadır. Şemsenin yıldız kollarının hem içine hem de sivri uçlarına birer adet “*hasbiyallah*” yazılı dairevî mühür uygulanmıştır. Şemsenin alt ve üst kısmına da aynı mühür yedişer kez basılmış olup aralarında noktalar bulunmaktadır. Sertâb ve mikleb mevcut değildir.



Fotoğraf 13: Ön-arka kapak, Manisa YEK 7992

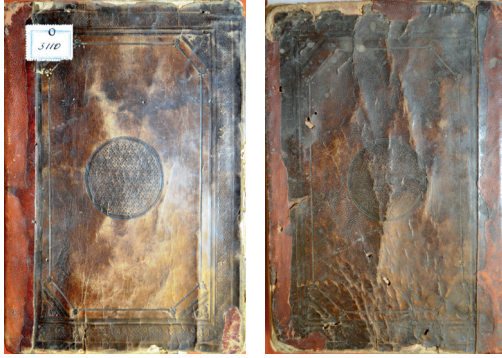


Fotoğraf 14-15: Ön kapak şemsesi ve mühürler, Manisa YEK 7992

1.7. *Kastamonu YEK 3110*

Yedinci örnek, Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi'nde bulunan 3110 envanter numaralı eserin cildir. Eserin adı, *Me'âlimü'r-Tenzîl*, müellifin adı ise Muhyüssünne Rükneddîn Ebû Muhammed el-Hüseyn b. Mesûd el-Begavî (v. 516/1122)'dir. Bu cilt, eserin dördüncü cildir. Kitap, 243a numaralı varağındaki ketebe kaydına göre 716/1316 tarihinde tamamlanmıştır.

200x135 mm ölçülerinde olan cildin kapak kenarları fazlaca yıpranmış durumda olup sırtı kırmızı deri ile kabaca tamir edilmiştir. Cildin derisi kahverengi sahtiyandır. Ön kapak içi kağıt, arka kapak içi ise kısmen kağıt kısmen de rûmî motifleriyle tezyîn edilmiş kabartma deriyle kaplıdır. Ön ve arka kapak tezyînatı aynıdır. Kapaklar, araları yıldızlı ters-düz tepelikli kenar bezemesiyle çevrilidir. Köşebentler üçgen formda olup içlerinde “*hasbiyallah*” yazılı üçer adet dairevî mühür yer almaktadır. Köşebendin kenarlarında ve içinde iki kademeli soğuk noktalar bulunmaktadır. Şemseler dairevî formdadır ve içleri geçmelerle bezelidir. Cildin sertâb ve miklebi mevcut değildir.



Fotoğraf 16: Ön-arka kapak, Kastamonu YEK 3110

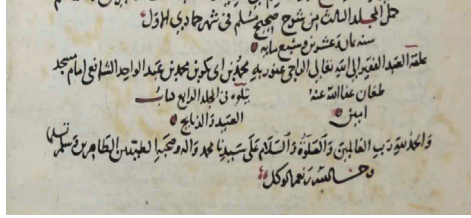


Fotoğraf 17-18: Köşebentteki mühürler, Kastamonu YEK 3110

1.8. Kastamonu YEK 3301 ve 3475

Sekizinci örnek, Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi'nde bulunan 3301 ve 3475 envanter numaralı eserlerin cildir. Kitapların adı, *el-Minhâc fî Şerhi Sahîh-i Müslim*'dir. Müellifleri, Ebû Zekeriyâ Yahyâ b. Şeref b. Mürî en-Nevevî (v. 676/1277)'dir. 3301 envanter numaralı kitap, 266b numaralı varağındaki ketebe kaydına göre, Muhammed b. Ebî Bekir b. Muhammed b. Abdülvâhid eş-Şafîî tarafından 728/1327 yılında

tamamlanmıştır. Kaydın sonunda “*hasbünallahu ve ni‘me’l-vekîl*” âyeti yazılıdır. 3475 envanter numaralı kitabın ketebe kaydında (vr. 249b) ise kitabın 728/1327 yılında Mücâhidiyye Hankâhı’nda tamamlandığı yazılıdır.



Fotoğraf 19: Kastamonu YEK 3301, Ketebe kaydı (vr. 266b)

250x180 mm ölçülerinde olan ciltlerin sırt derilerinin baş ve etek kısmı kopmuş olup buradan şîrâze kolon ipleri görülmektedir. Ciltlerin derisi, kestane rengi sahtiyandır. 3301 ve 3475 envanter numaralı eserlerin cilt tezyînatları aynıdır. 3475 envanter numaralı örneğin ön kapağı bulunmamaktadır. 3301 envanter numaralı örneğin ön ve arka kapağı aynı bezemeye sahiptir. Kapak kenarları, rûmîli kenar bezemesiyle çevrilidir. Kapaklar; çizgi demiriyle yapılmış, ¼ oranında simetrik, merkezde 12 kollu yıldızdan türeyen geometrik bir desenle tam zemin müzeyyendir. Merkezde girift geçme desen bulunmaktadır. Köşelerdeki geçme deseni, köşebent işlevi görmektedir. Geçme desenin yüzeyi taramalı olup aralarında soğuk noktalar bulunmaktadır. Geometrik desenin aralarında ise sekiz dilimli gülçeler ve “*hasbiyallah*” yazılı yedişer adet dairevî mühür yer almaktadır.



Fotoğraf 20: Kapak yüzeyindeki mühürler, Kastamonu YEK 3301

Sertâb ve mikleb kenar bezemeleri kapaklarla aynıdır. Sertâbın tüm yüzeyi çizgi demiriyle paftalara ayrılmış ve içleri çarpı şeklindeki motiflerle bezenmiştir. Mikleb yüzeyi üç paftaya ayrılmıştır. Ortadaki beyzî form şemseyi oluşturmaktadır. Paftaların içi, yüzeyi taramalı girift geçme desenlerle bezelidir. Şemse içindeki geçmelerin arasında ve miklebin muhtelif yerlerinde “*hasbiyallah*” yazılı dairevî mühürler yer almaktadır. Kapak içleri, rûmî motiflerinden oluşan ½ oranında simetrik desenle tam zemin müzeyyen kabartma derilerle kaplıdır.



Fotoğraf 21: Ön-arka kapak, sertâb ve mikleb, Kastamonu YEK 3301



Fotoğraf 22: Arka kapak ve sırt, Kastamonu YEK 3475

1.9. TSMK III. Ahmed 347/3

Dokuzuncu örnek Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nin III. Ahmed koleksiyonunda bulunan 347/3 envanter numaralı eserin cildir. Kitabın adı, *Sahihu İbn Hibbân* şeklinde ifade edilmiştir. Ancak eser, *el-Müsnedü's-Sahîh* olarak da isimlendirilmektedir. Kitabın müellifi, Ebû Hâtim Muhammed b. Hibbân b. Ahmed el-Büstî (v. 354/965)'dir.¹⁴ Bu cilt, eserin üçüncü cildir. Kitabın 1a numaralı varağında I. Mahmûd'a ait vakıf mührü bulunmaktadır. Ketebe kaydına göre kitap, 739/1338 yılında istinsâh edilmiştir.

Cilt, 260x170 mm ölçülerinde olup kahverengi sahtiyarla kaplıdır. Kapak içleri ise düz deri kaplıdır. Ön ve arka kapak tezyînatı aynıdır. Kapaklar, ters-düz tepelikli kenar bezemesiyle çevrilidir. Köşebentler üçgen formda olup içleri kademeli geçme deseni ve noktalarla bezelidir. Kapak yüzeyinde köşebentlerin ardından çizgi demiriyle uygulanmış bir cedvel bulunmaktadır. Bu cedvelin sivri köşelerinde içinde “*hasbiyallah*” yazılı dairevî birer mühür vardır.¹⁵ Kapak şemseleri tüm merkezi kaplayacak

¹⁴ Mehmet Ali Sönmez, “İbn Hibbân”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1999), 20/63.

¹⁵ Bu mühür, Tanındı tarafından “cem-i Allah” şeklinde okunmuştur. Ancak bu tespit hatalı olup mühürde “hasbiyallah” yazılıdır. Bk. Zeren Tanındı, “Topkapı Sarayı

kadar büyüklükte dilimli dairevî formdadır. Şemselerin dilim aralarında ve salbek çıkıntılarının uçlarında yine aynı mühür bulunmaktadır. Şemselerin içi yüzeyi taramalı geçme deseniyle tam zemin müzeyyendir. Desen aralarında soğuk noktalar mevcuttur.

Sertâb düz deri kaplıdır. Mikleb, kenar bezemesi kapaklarla aynıdır. Mikleb yüzeyi, şemse içlerinde görülen girift geçme deseniyle tam zemin süslenmiştir. Merkezinde iç içe geçmiş iki daireden oluşan hilâl formuna benzer şemsesi mevcuttur. Şemse içinde ise bir adet “*hasbiyallah*” yazılı dairevî mühür bulunmaktadır.



Fotoğraf 23: Ön-arka kapak, sertâb ve mikleb, TSMK III. Ahmed 347/3



Fotoğraf 24-25: Köşebent ve salbekteki mühürler, TSMK III. Ahmed 347/3

1.10. Milli Kütüphane Afyon Gedik Ahmet Paşa İHK 18357

Onuncu örnek, Ankara Milli Kütüphanesi'nin Afyon Gedik Ahmet Paşa İl Halk Kütüphanesi koleksiyonunda bulunan 18357 envanter numaralı eserin cildir. Kitabın adı, *et-Tebyîn*'dir. Müellifi, Kıvâmüddin Emîr Kâtib b. Emîr Ömer b. Emîr Gâzî el-Fârâbî el-İtkânî (v. 758/1356)'dir. *et-Tebyîn*, Ahsikesî'nin *el-Müntehab fî Usûli'l-Mezheb* adlı eserinin şerhi olup 716/1316 yılında tamamlanmıştır.¹⁶ Bu nüsha ise ketebe kaydına göre 759/1357 yılında Kahire'de istinsâh edilmiştir.

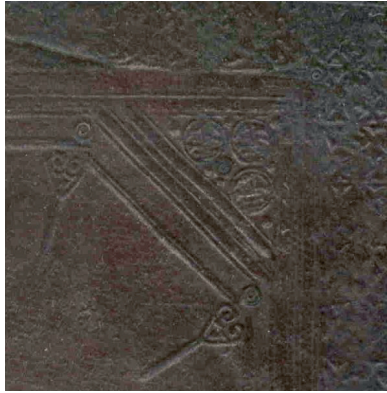
Müzesi Kütüphanesi'nde Ortaçağ İslâm Ciltleri”, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 4* (İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü, 1990), 111.

¹⁶ Ahmet Akgündüz, “İtkânî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2001), 23/464-465.

Cilt, 285x185 mm ölçülerinde olup derisi, kahverengi sahtiyandır. Kapak içleri ise battal ebrû kaplıdır. Cildin ön ve arka kapak bezemesi aynıdır. Kapaklar, rûmîli kenar bezemesiyle çevrilidir. Köşebentler üçgen formda olup içlerinde, “*hasbiyallah*” yazılı üçer adet dairevî mühür yer almaktadır. Mühür aralarında ve köşebent uçlarında altın kakma noktalar bulunmaktadır. Köşebent uçlarındaki altın kakma noktaların üzerinde tepelik motifleri ve sade, soğuk tığlar vardır. Kapak şemseleri dairevî formda olup etrafı, ortasında altın kakma noktaların bulunduğu tepelik motifleri ve sade tığlarla çevrilidir. Şemse içleri gülçelerle müzeyyendir. Merkezinde altın kakma nokta vardır. Sertâb düz deridir. Mikleb kenarları; ters-düz tepelikli ve “x” (çarpı) şeklinden müteşekkil kenar bezemeleriyle çevrilidir. Köşebentleri üçgen formda olup içlerinde soğuk noktalar vardır. Zemini altın tahrirle üç paftaya ayrılan miklebin ortasında dairevî formda şemse yer almaktadır. Şemse içi altı kollu yıldızdan türeyen geometrik desenle bezelidir. Desen aralarında soğuk ve altın kakma noktalar bulunmaktadır.



Fotoğraf 26: Ön-arka kapak, sertâb ve mikleb, Afyon Gedik Ahmet Paşa İHK 18357



Fotoğraf 27: Ön kapak köşebendi, Afyon Gedik Ahmet Paşa İHK 18357

1.11. Süleymaniye YEK Ayasofya 3437

On birinci örnek, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'nin Ayasofya koleksiyonunda bulunan 3437 envanter numaralı eserin cildir. Kitabın adı, *Mesâlikü'l-Ebsâr fî Memâlikü'l-Emsâr*'dir. Müellifi, İbn Fazlullah el-Ömerî (v. 749/1349)'dir. Eser metninin sonunda “*hasbünallahu ve ni'me'l-vekil*” âyeti yazılıdır.

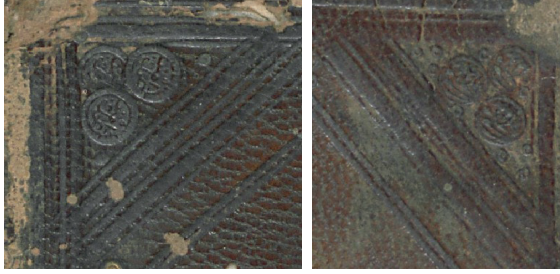
Cilt, 282x185 mm ölçülerinde olup kapaklar, koyu kahverengi sahtiyanla, kapak içleri ise kâğıt kaplıdır. Ancak kâğıt yüzeyindeki izden anlaşıldığı kadarıyla kapak içlerinde rûmî desenli deri mevcut olmalıdır. Ön ve arka kapak bezemesi kısmen farklıdır. Kapak kenarları, tamir derisinin bulunmadığı kısımlardan anlaşıldığı kadarıyla, araları yıldızlı ters-düz tepelikli kenar bezemesiyle çevrilidir. Ön kapak köşebentleri üçgen formda olup içlerinde “*hasbiyallah*” yazılı üçer adet dairevî mühür ve soğuk noktalar yer almaktadır. Şemsesi, etrafı tepelik motifleri ve tığlarla bezeli dairevî formdadır. İçi ise yüzeyi taramalı geçmelerle tam zemin tezyîn edilmiştir. Arka kapak köşebentleri de üçgen formdadır. İçlerinde “*Amile Emin*” yazılı üçer adet dairevî mücellid mührü ve soğuk noktalar, köşelerinde ise altın kakma noktalar, tepelik motifi ve tığlar yer almaktadır. Arka kapak şemsesi dairevî olup etrafı tepelik motifleri ve tığlar, içi ise altı dilimli gülçe ve geçmelerle bezelidir. Sertâb düz deri kaplı ve oldukça aşınmıştır. Mikleb kenar bezemesi ve köşebentleri ön kapakla aynıdır. Yüzeyi, iç içe iki dairevî formdan oluşan hilâl şemse ve geçmelerle tezyîn edilmiştir.

Kitabın ketebe kaydı bulunmamaktadır. Ancak bezeme özellikleri ve cilt üzerinde mührü yer alan Emin mücellidin tarihi bilinen diğer ciltleri¹⁷ incelendiğinde cildi, 14. yüzyıla tarihlendirmek mümkündür.



Fotoğraf 28: Ön-arka kapak, sertâb ve mikleb, SYEK Ayasofya 3437

¹⁷ Mücellidin diğer ciltleri için bk. Boydak, *Türk Cild Sanatında Mücellid Mühürleri (Selçuklu ve Beylikler Dönemi)*, 109-139.

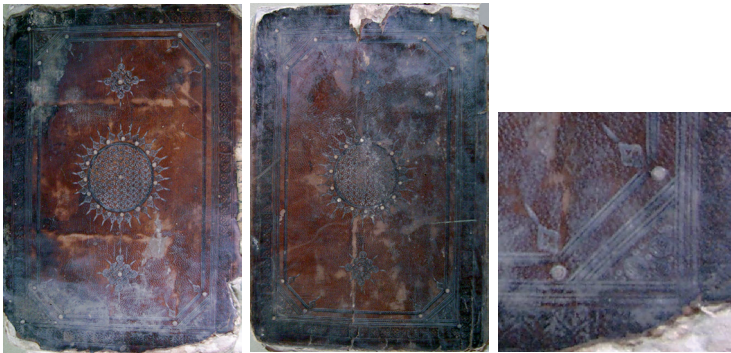


Fotoğraf 29-30: Mücellid ve Hasbiyallah mühürleri, SYEK Ayasofya 3437

1.12. Ziya Bey YEK 57

On ikinci örnek, Sivas Ziya Bey Yazma Eser Kütüphanesi'nde bulunan 57 envanter numaralı eserin cildidir. Kitap, Muhammed b. Ahmed Kurtubî'nin *el-Câmi' li-Ahkâmi'l-Kur'ân* adlı tefsir kitabıdır ve *Tefsîru'l-Kurtubî* adıyla meşhurdur. Bu nüshanın ketebe kaydı mevcut değildir. Ancak bezeme özellikleri dikkate alındığında cildini, en erken 14. yüzyıla tarihlendirmek mümkündür.

Cilt, 260x190 mm ölçülerinde olup derisi, kestane rengi sahtiyandır. Kapak içleri, üzeri rûmî motiflerden oluşan simetrik desenle müzeyyen deriyle kaplıdır. Cildin ön ve arka kapak tezyînatı aynıdır. Kapaklar, tersdüz tepelikli kenar bezemesiyle çevrilidir. Köşebentler üçgen formdadır. İçlerinde, “*hasbiyallah*” yazılı üçer adet dairevî mühür yer almaktadır. Köşebent uçlarında altın kakma noktalar ve tepelik motifli sade tığlar bulunmaktadır. Kapak şemseleri dairevî formda olup etrafi, aralarında altın kakma noktaların yer aldığı tepelik motifleri ve sade tığlarla çevrilidir. Şemse içleri gülçelerle müzeyyendir. Merkezinde altın kakma nokta mevcuttur. Şemselerin üst ve alt kısmında salbek işlevi gören baklava dilimi formunda örgüler bulunmaktadır. Örgü aralarında soğuk, merkezinde ise altın kakma noktalar vardır. Kenarlarına sade tığlar uygulanmıştır. Sertâb ve mikleb mevcut değildir.



Fotoğraf 31-32: Ön-arka kapak ve köşebentte mühürler, Sivas Ziya Bey YEK 57

1.13. *DİBK Yazmalar 4477*

On üçüncü örnek, Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi'nin Yazmalar koleksiyonunda bulunan 4477 envanter numaralı eserin cildir. Kitabın adı, *el-Ezkâr Hilyetü'l-Ebrâr ve Şi'ârü'l-Ahyâr fî Telhîsi'd-Da'avât ve'l-Ezkâr*'dir. Müellifi, Ebû Zekerıyyâ Yahyâ b. Şeref b. Mürî en-Nevevî'dir. 323b numaralı varağındaki ketebe kaydına göre 667/1268 yılında yazılan kitabın bu nüshası, 829/1425 tarihinde istinsâh edilmiştir.

Cilt, 230x150 mm ölçülerinde olup kapaklar, kahverengi sahtiyanla, kapak içleri ise kağıtla kaplıdır. Kapak kenarları yıpranmış ve çeşitli kısımları kopmuştur. Ön ve arka kapak tezyînatı aynıdır. Kapaklar, tersdüz tepelikli kenar bezemesiyle çevrilidir. Köşebentler üçgen formda olup içlerinde, “*hasbiyallah*” yazılı üçer adet dairevî mühür ve soğuk noktalar yer almaktadır. Kapak yüzeyinde köşebentlerin ardından çizgi demiriyle uygulanmış bir cedvel bulunmaktadır. Bu cedvelin sivri köşelerinde soğuk noktalar mevcuttur. Şemseler dairevî olup içleri, aralarında noktaların yer aldığı geçmelerle tam zemin bezelidir. Şemselerin alt ve üstünde salbek işlevi gören üçer adet dairevî mühür bulunmaktadır. Mühürlerin içinde “*hasbiyallah*” yazısı okunmaktadır. Mühürlerin çevresinde sade tığlar vardır. Sertâb ve mikleb mevcut değildir.

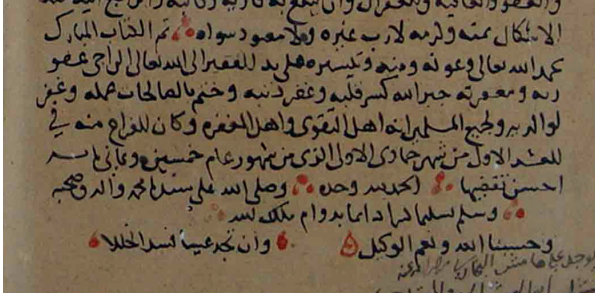


Fotoğraf 33-34: Ön-arka kapak ve köşebentteki mühürler, *DİBK Yazmalar 4477*

1.14. *Raşit Efendi YEK 165*

On dördüncü örnek, Kayseri Raşit Efendi Yazma Eser Kütüphanesi'nde bulunan 165 envanter numaralı eserin cildir. Eserin adı, *et-Tenkîh li-elfâzi'l-Câmiü's-Sahîh*'tir¹⁸. Müellifi, Bedreddin Zerkeşî (v. 794/1392)'dir. 196b numaralı varağındaki ketebe kaydına göre kitap, 850/1446 yılında tamamlanmıştır. Ketebe kaydının sonunda “*hasbünallahu ve ni'me'l-vekil*” âyeti yazılıdır.

¹⁸ Bu kitap, *el-Câmiü's-sahîh*'teki garîb kelimeleri, müşkil i'rabları, yanlış okunabilecek isim ve nisbeleri belirgin hale getirmiş ve kolay anlaşılmayan bazı kısımları açıklamış faydalı bir şerh olarak kabul edilmektedir. M. Yaşar Kandemir, “*el-Câmiü's-Sahîh*”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1993), 7/119.



Fotoğraf 35: Kayseri Raşit Efendi YEK 165, Ketebe kaydı (vr. 1966b)

275x185 mm ölçülerindeki cildin derisi, koyu kahverengi sahtiyandır. Kapak içleri ise kahverengi düz deri kaplıdır. Ön ve arka kapak tezyînatı aynıdır. Kapak kenarları zencerekli, eni geniş kenar bezemesiyle çevrilidir. Köşebentler, üçgen ve üçgenin kenar ortasından çıkan armudî formdan ibarettir. Köşebent zemini girift geçmelerle bezelidir. Geçme aralarında hem soğuk hem altın kakma noktalar bulunmaktadır. Köşebentlerdeki armudî formun ucunda “*hasbiyallah*” yazılı üçer adet dairevî mühür yer almaktadır. Bu mühürlere köşebendin sivri ucunda da rastlanmaktadır. Mühürlerin ucunda ince ve sade tığlar bulunmaktadır. Kapak şemseleri 10 dilimli dairevî formdadır. Şemselerin etrafını geniş enli, içi boş cedvel çevirmektedir. Dilim aralarında dört altın noktaya yerleştirilmiş tığlar mevcuttur. Şemselerin içi, köşebentlerde görülen girift geçmeli desenle müzeyyendir. Şemselerin üst ve alt kısmında salbek işlevi gören baklava dilimi formunda örgüler yer almaktadır.

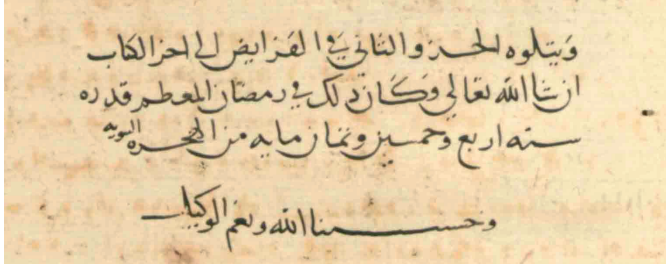


Fotoğraf 36: Ön-arka kapak, sertâb ve mikleb, Kayseri Raşit Efendi YEK 165

Sertâb düz deridir. Mikleb geniş bir düz cedvelle çevrilidir. Mikleb yüzeyi, Kastamonu YEK 3301 envanter numaralı cildin miklebinde olduğu gibi üç paftaya ayrılmış olup ortadaki beyzî form şemseyi oluşturmaktadır. Paftaların içi, yüzeyi taramalı girift geçme desenle bezelidir. Kenarlardaki paftaların uçlarında birer adet “*hasbiyallah*” yazılı dairevî mühür yer almaktadır.

1.15. İnebey YEK Haraççioğlu 420

On beşinci örnek, İnebey Yazma Eser Kütüphanesi'nin Haraççioğlu koleksiyonunda bulunan 420 envanter numaralı eserin cildir. Kitabın adı, *Mazharu'l-Mevâhib li eimmeti'l-Mezâhib Tasnifu Ebî Hafsin Ömera*'dır. 330a numaralı varağındaki ketebe kaydına göre kitap, 854/1450 tarihinde tamamlanmıştır. Ketebe kaydının altında, “*hasbünallahu ve ni'me'l-vekil*” âyeti yazılıdır.



Fotoğraf 37: İnebey YEK Haraççioğlu 420, Ketebe kaydı (vr. 330a)

Cilt, 275x185 mm ölçülerinde olup cildin sırtı ve sertâbı fazlaca yıpranmış durumdadır. Cildin derisi, koyu kahverengi sahtiyandır. Kapak içleri ise düz deri kaplıdır. Ön ve arka kapak bezemesi aynıdır. Kapak kenarları, zencerekle geniş kenar bezemesiyle çevrilidir. Zencerek deseni, iki dilimli köşebentlerin içinde de devam etmektedir. Desen aralarında “*hasbiyallah*” yazılı dairevî mühürler yer almaktadır. Kapak şemseleri, 10 dilimli dairevî formdadır. İçleri, yüzeyi taramalı zencerek deseniyle bezelidir. Sertâbı çokça yıprandığı için bezemesi tespit edilememektedir. İnce oluşuna bakılacak olursa desensiz düz deri olma ihtimali yüksektir. Mikleb bezemesi kapaklarla benzerdir.



Fotoğraf 38: Ön-arka kapak, sertâb ve mikleb, İnebey YEK Haraççioğlu 420



Fotoğraf 39: Köşebentteki mühürler, İnebey YEK Haraçcioğlu 420 (Bilmiş, 2014)

2. Hasbiyallah İbâresinin Anlamı ve Literatürdeki Yeri

Hasbiyallah (حسبي الله), Arapça bir cümle olup “Allah bana yeter” anlamına gelmektedir. Cümlenin çoğul zamiriyle üretilen hali olan “Hasbünallah” ise “Allah bize yeter” demek olup kullanım amacı lügatte “... *dilimizde ne yapılacağı bilinmeyecek kadar âciz kalınan durumlarda şaşkınlık ifadesi olarak kullanılır.*” şeklinde belirtilmiştir.¹⁹

Hasbiyallah cümlesi, ağırlıklı olarak dinî literatürde yer almaktadır. Çünkü kaynağı Kur’ân-ı Kerîm’dedir. İbâre, Tevbe Sûresi’nin 129. ve Zümer Sûresi’nin 38. âyetlerinde “*hasbiyallah*” şeklinde geçmektedir. Âl-i İmrân Sûresi’nin 173. âyetinde ise ibâreye “*hasbünallah*” şeklinde rastlanmaktadır.

Tevbe Sûresi/129:

أَنْ تَوَلَّوْا فَقُلْ حَسْبِيَ اللهُ لَا إِلَهَ هُوَ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَهُوَ رَبُّ الْعَرْشِ الْعَظِيمِ

Anlamı: *Eğer yüz çevirirlerse de ki: “Allah bana yeter, O’ndan başka ilâh yoktur. Ben ancak O’na tevekkül ettim. O, yüce arşın sahibidir.”*²⁰

Zümer Sûresi/38:

قُلْ حَسْبِيَ اللهُ عَلَيْهِ يَتَوَكَّلُ الْمُتَوَكِّلُونَ ...

Anlamı: *De ki: Allah bana yeter! Tevekkül edenler ancak O’na tevekkül ederler.*²¹

Âl-i İmrân Sûresi/173:

الَّذِينَ قَالَ لَهُمُ النَّاسُ إِنَّ النَّاسَ قَدْ جَمَعُوا لَكُمْ فَاخْشَوْهُمْ فَزَادَهُمْ إِيمَانًا وَقَالُوا
حَسْبُنَا اللهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ

¹⁹ Ayverdi, *Kubbealtı Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, 1211.

²⁰ *Kur’an-ı Kerim Meâli*, haz. Halil Altuntaş – Muzaffer Şahin, 206.

²¹ *Kur’an-ı Kerim Meâli*, haz. Halil Altuntaş – Muzaffer Şahin, 461.

Anlamı: *Onlar öyle kimselerdir ki, halk kendilerine, “İnsanlar size karşı ordu toplamışlar, onlardan korkun” dediklerinde, bu söz onların imanını arttırdı ve “Allah bize yeter, O ne güzel vekildir!” dediler.*²²

Bu âyetler, kullanılan ibâreden ötürü “âyet-i hasbiye” olarak isimlendirilmektedir. Kur’ân-ı Kerîm’deki bu âyetlerin referansıyla “âyet-i hasbiye risalesi” adında risâleler kaleme alınmıştır. Hadîs-i şerîflerde de “hasbiyallah” ibârelerine rastlanmaktadır. Bazı örnekler şunlardır:

Ebü Dâvûd, “Akdiye”, 28:

عَنْ عَوْفِ بْنِ مَالِكٍ، أَنَّهُ حَدَّثَهُمْ: أَنَّ النَّبِيَّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَضَى بَيْنَ رَجُلَيْنِ، فَقَالَ الْمَقْضِيُّ عَلَيْهِ لَمَّا أَدْبَرَ: حَسْبِيَ اللهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ، فَقَالَ رَسُولُ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: إِنَّ اللهَ لَيُؤْمِرُ عَلَى الْعَجْرِ، وَلَكِنْ عَلَيْكَ بِالْكَيْسِ، فَإِذَا غَلَبَكَ أَمْرٌ فَقُلْ: حَسْبِيَ اللهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ

Anlamı: Avf b. Mâlik’ten şöyle dediği rivâyet olunmuştur: Peygamber (sallallahü aleyhi ve sellem) iki kişi arasında hüküm vermişti. (Bunlardan) aleyhine hüküm verilen adam, dönüp giderken; “Hasbiyallahü ve ni‘mel-vekîl = Allah bana yeter; O, ne güzel bir vekildir” dedi. (Bunu gören) Peygamber (sallallahü aleyhi ve sellem) de (ona): “Allah miskinlerden hoşlanmaz. Senin akıllıca ve tedbirli davranman gerekir. Binaenaleyh bir iş karşısında acze düştüğün zaman, (işini olurlu bırakıverme, gereken tedbirleri akıllıca al) sonra; hasbiyallahü ve ni‘mel-vekîl, de” buyurdu.²³

İmam Nevevî, “Yakîn ve Tevekkül”, 76:

الثَّالِثُ عَنْ ابْنِ عَبَّاسٍ أَيْضًا رَضِيَ اللهُ عَنْهُمَا قَالَ: “حَسْبُنَا اللهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ قَالَهَا إِبْرَاهِيمُ عَلَيْهِ السَّلَامُ حِينَ أُلْقِيَ فِي النَّارِ، وَقَالَهَا مُحَمَّدٌ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ حِينَ قَالُوا: إِنَّ النَّاسَ قَدْ جَمَعُوا لَكُمْ فَاخْشَوْهُمْ، فَزَادَهُمْ إِيْمَانًا وَقَالُوا حَسْبُنَا اللهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ” رواه البخاري. وفي رواية له عن ابنِ عَبَّاسٍ أَيْضًا رَضِيَ اللهُ عَنْهُمَا أَلْ: “كَانَ آخِرَ قَوْلِ إِبْرَاهِيمَ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ حِينَ أُلْقِيَ فِي النَّارِ: “حَسْبِيَ اللهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ”.

Anlamı: Yine İbn-i Abbâs (r.a.) şöyle demiştir: “Hasbünallahü ve ni‘mel-vekîl” (Allah bize yeter; O, ne güzel bir vekildir) cümlesini İbrahim (aleyhisselam) ateşe atıldığı zaman söyledi. Muhammed (sallallahü aleyhi ve sellem); halk kendilerine (düşmanlarınız olan insanlar size karşı ordu hazırladılar, o halde onlardan korkun) dedi de bu (söz) onların imanlarını arttırdı ve “Hasbünallahü ve ni‘mel-vekîl” dediler. (Buhârî).

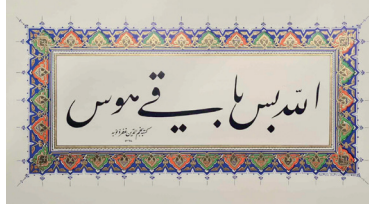
²² Kur’an-ı Kerîm Meâlî, haz. Halil Altuntaş – Muzaffer Şahin, 71.

²³ Ebû Davud, *Sünen-i Ebî Davud*, çev. İbrahim Koçaşlı (İstanbul: Erkam Yayınları, 2014), 3627.

İbn-i Abbâs'tan (r.a.) diğer bir rivayette buyurulmuştur ki: İbrahim (aleyhisselam)'ın ateşe atıldığı vakit son sözü "Hasbiyallâhü ve ni'mel-vekil" demek oldu.²⁴

Yukarıda zikredilen âyet-i kerîmeler ve hadis-i şerîflerden çıkarımla, "hasbiyallah" cümlesinin bir sığınma ve tevekkül ifadesi olduğu anlaşılmaktadır. Kulun zor anında tüm tedbirleri aldıktan sonra "hasbiyallah ve ni'mel-vekil" demesi ve Allah'a tevekkül etmesi tavsiye edilmiştir. Allah'a tevekkülün tavsiye edildiği farklı bir âyet ise şu şekildedir: "... Onlar için Allah'tan bağışlama dile. İş konusunda onlarla müşavere et. Bi kere de karar verip azmettin mi, artık Allah'a tevekkül et (O'na dayanıp güven). Şüphesiz Allah, tevekkül edenleri sever." (Âli İmran/159).²⁵ İbn Abbâs'tan nakledildiğine göre Hz. İbrahim'in de ateşe atıldığı zaman söylediği son söz, tevekkülünün bir göstergesi olarak "Hasbiyallahü ve ni'mel-vekil" cümlesidir. *Tevekkülün Psikolojik Yansımaları* isimli bir makalede²⁶ de "âyet-i hasbiye" olarak bilinen Âl-i İmrân Sûresinin 173. âyeti ışığında tevekkülün önemi ve yansımaları ele alınmıştır. Makalede dinî bir telkinin insan psikolojisine olan katkıları âyet bağlamında incelenmiştir.

Hasbiyallah ibâresine anlam bakımından oldukça benzer bir cümle de kültür ve edebiyatımızda yer edinmiş "Allah bes, bâki heves" cümlesidir. "Bes" Farsça kâfi, yeter, yetişir anlamlarına gelmektedir. "Allah bes" ifadesi de "Allah yeter" yani "Hasbiyallah" demektir. Cümlede, Allah'ın kul için yeter olduğu başkasının gelip geçici istek olduğu belirtilmekte ve tevekkül teşvik edilmektedir. Hattatlar da levhalarında sıklıkla bu cümleye yer vermektedirler (bk. Fotoğraf 40).



Fotoğraf 40: Celî ta'lik levha, Hattat Necmeddin Okyay

Hasbiyallah ibâresine yazma kitaplardaki vakıf mühürlerinde de yer verilmiştir. Reîsülküttâb Mustafa Efendi, Ragıp Paşa, Hacı Selim Ağa, Hacı Beşir Ağa ve Mehmed Şükrü'ye ait vakıf mühürleri bu türün tespit ettiğimiz örneklerindendir (bk. Fotoğraf 41-44). Mühürlerdeki vakıf metninin başlangıcında Hasbiyallah ifadesi bulunmaktadır. Süleymaniye YEK'in Esad Efendi koleksiyonundaki 03788 envanter numaralı yazma

²⁴ İmam Nevevî, *Riyâzü's Sâlihîn*, çev. Mehmed Emre (İstanbul: Bedir Yayınevi, 1974), 89.

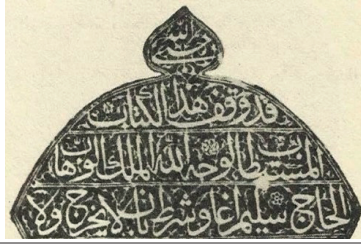
²⁵ *Kur'an-ı Kerim Meâlî*, haz. Halil Altuntaş – Muzaffer Şahin, 70.

²⁶ Kasım Karataş – Mustafa Baloğlu, "Tevekkülün Psikolojik Yansımaları", *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)* 19/1 (Haziran 2019), 110-118.

eserde ise Hasbiyallah ibâresiyle başlayan Feyzullah Efendi'ye ait temellük mührüne rastlanmıştır. Hasbiyallah yazılı farklı temellük mührüleri de bulunmaktadır (bk. Fotoğraf 45). Bunlar; Süleymaniye YEK'teki Esad Efendi 00971'de Süleyman Cemil Efendi'ye ait, Carullah 02125'te Yemenî Muhammed b. Osman'a ait, Amcazade Hüseyin 00258'de Mekke Kadısı Muhammed Rıfki Efendi'ye ait, Erzincan 00084'te Hüseyin Efendi'ye ait, Esad Efendi 01067'de Hafîd-i Sırrızâde Hacı Yahyâ Efendi'ye ait, Esad Efendi 00673'te Cihânzâde, Yahyâ b. Ali el-Kâdî'ye ait ve Carullah 01868'de isimsiz mührülerdir.²⁷ Dini ve kültürel bir gelenek olarak yazma kitapların her şubesinde bu ifadeye yer verildiğini göstermesi bakımından vakıf ve temellük mührü örnekleri önem arz etmektedir.



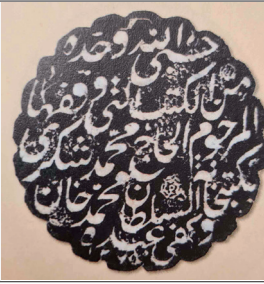
Fotoğraf 41: Reîsülküttâb Mustafâ Efendi'nin 1154/1741 tarihli vakıf mühründen detay²⁸



Fotoğraf 42: Hacı Selim Ağa'nın 1196/1781 tarihli vakıf mühründen detay²⁹



Fotoğraf 43: Ragıp Paşa'nın 1175/1761 tarihli vakıf mührü³⁰



Fotoğraf 44: Mehmed Şükrü'nün 1275/1858 tarihli vakıf mührü³¹



Fotoğraf 45: Feyzullah Efendi'nin 1156/1743 tarihli temellük mührü³²

²⁷ Türkiye Yazma Eserler Kurumu Mühür Veritabanı, "Mührüler" (Erişim 02 Temmuz 2023). <https://muhur.yek.gov.tr/>

²⁸ Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi, 2920, vr. 1a.

²⁹ Günay Kut - Nimet Bayraktar, *Yazma Eserlerde Vakıf Mührüleri* (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2021), 369.

³⁰ Ragıp Paşa Kütüphanesi 00015-007, 1a, <https://portal.yek.gov.tr/>

³¹ Kut - Bayraktar, *Yazma Eserlerde Vakıf Mührüleri*, 341.

³² Süleymaniye YEK Esad Efendi 03788, 1a, <https://portal.yek.gov.tr/>

Sonuç

Makalede, Selçuklu ve Beylikler devri başta olmak üzere Orta çağ Türk İslâm ciltleri üzerinde yer alan ve günümüze değin müstakil bir çalışmaya konu olmamış “*hasbiyallah*” mühürlü ciltler ele alınmıştır. Çalışma kapsamında 15 yazma eserin cildi detaylı olarak incelenmiştir. Cilt özelliklerinin izahından önce yazma kitapların muhteviyatından bahsedilmiş ve ortak içerikte mühür taşıyan bu kitaplarda bir konu birlikteliği var mıdır sorusuna cevap aranmıştır. Yapılan inceleme neticesinde ise kitap konularının ağırlıklı olarak İslâmî ilimler olduğu ancak eserlerde doğrudan bir konu birlikteliğinin bulunmadığı tespit edilmiştir.

Çalışma kapsamında tespit edilen mühürlerin ortak özellikleri tümünün dairevî oluşu ve çaplarının 4-7 mm ölçü aralığında olmasıdır. İbârenin istifinde *hasbî* kelimesi alta, *Allah* kelimesi üste yazılmıştır. Lafzatullah ibâresinin istifin üstüne yerleştirmesi hüsn-i hat sanatında bir gelenektir.³³ Hasbiyallah mühürlerinde de bu geleneğe uyulmuştur.

Hasbiyallah mühürlerinin uygulandığı cilt bölümleri incelendiğinde en sık tercih edilen bölümün üçgen köşebent içleri olduğu anlaşılmıştır. Çalışma kapsamındaki ciltler içerisinde mühürlerin üçgen köşebent içlerine uygulandığı örnekler; Kastamonu YEK 3110, Milli Kütüphane Afyon Gedik Ahmet Paşa İHK 18357, SYEK Ayasofya 3437, Ziya Bey YEK 57 ve DİBK Yazmalar 4477 envanter numaralı örneklerdir. Çalışma kapsamına dahil edilmeyen 746/1345 tarihli Ziya Bey YEK 50 envanter numaralı cilt (bk. Fotoğraf 46-47) üzerinde de hasbiyallah mührüne, mührün en sık görülen bölümü olan üçgen köşebent içinde rastlanmıştır. Oriental Institute A12120, A12133 ve A12135 envanter numaralı ciltlerde de durum aynıdır. 15. yüzyıla tarihlendirilen bu ciltlerde mühürler yine köşebentlerde bulunmaktadır (bk. Fotoğraf 48-49). Geleneğin sürekliliği ve yaygınlığı bakımından bu örnekler önem arz etmektedir.



Fotoğraf 46-47: Ziya Bey YEK 50, 746/1345

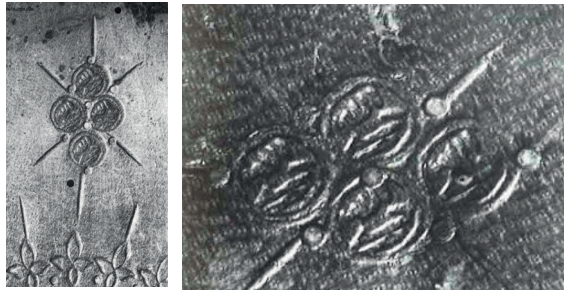
³³ Uğur Derman, “İstif”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2001), 21/331.



Fotoğraf 48-49: Oriental Institute A12120³⁴ ve A12133³⁵

Köşebentlerin dış iki köşesinde mühürlerin uygulandığı örnekler; SYEK Reisulküttab 13, Manisa YEK 7992 ve TSMK III. Ahmed 347/3'tür. Armudî formda köşebentten sivri ucuna üçer adet uygulanan, Raşit Efendi YEK 165; köşebentte geçme deseninin aralarına uygulanan örnek ise İnebey YEK Haraççıoğlu 420'dir. Bu cilt, mührün desen içerisine yerleştirilmesi bakımından tek ve önemli bir örnektir. Mühür, bu örnekte adeta tezyîni bir unsur olarak da işlev görmüştür.

Hasbiyallah mühürlerinin rastlandığı önemli kapak bölümlerinden bir diğeri de şemselerdir. Şemsenin alt ve üstüne yedişer adet mühür uygulanan örnekler; SYEK Şehid Ali Paşa 544 ve DİBK Yazmalar 4477 envanter numaralı örnekler iken şemse içine ve etrafına uygulanan örnekler; Amasya YEK Yazmalar 1477 ve Manisa YEK 7992 envanter numaralı eserlerdir. Oriental Institute A12120 envanter numaralı cildin etrafı tepelikli dairevî şemsesinin alt ve üstüne de dörder adet hasbiyallah mührü vurulmuştur (bk. Fotoğraf 50). Victoria and Albert (V&A) Museum'da bulunan 925-1982 envanter numaralı cildin de şemse etrafında dörtlü mühür kullanımı tercih edilmiştir (bk. Fotoğraf 51). 14.-15. yüzyıla tarihlendirilen cildin Mısır ya da Suriye'de üretildiği belirtilmiştir.³⁶



Fotoğraf 50-51: Oriental Institute A12120³⁷ ve V&A Museum 925-1982³⁸

³⁴ Bosch, *Islamic Bindings and Bookmaking*, 145.

³⁵ Bosch, *Islamic Bindings and Bookmaking*, 150.

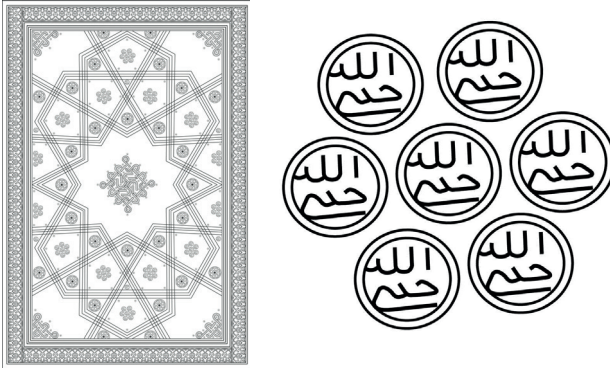
³⁶ Duncan Haldane, *Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum* (London: The World of Islam Festival Trust, 1983), 34.

³⁷ Bosch, *Islamic Bindings and Bookmaking*, 146.

³⁸ Haldane, *Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum*, 33.

Mührün kapak merkezine şemse işlevi görecektir şekilde yedişer adet uygulandığı iki örnek; SYEK Turhan Valide 228 ve SYEK Köprülü Fazıl Ahmed Paşa 1323 envanter numaralı ciltlerdir. Bu örneklerde aynı zamanda kapağın dört köşesine de birer tane mühür uygulaması yapılmıştır. Mührün salbek uçlarına üçer adet uygulandığı örnek de mevcuttur. Bu, TSMK III. Ahmed 347/3 envanter numaralı örnek olup cildin şemsesinin dilim aralarına da birer adet mühür uygulanmıştır.

Tam zemin geometrik desenle bezeli cilt kapaklarında ise desenin iç kısımlarına mühür uygulaması yapılmıştır. Bunun da iki örneği, Kastamonu YEK 3301 ve 3475 envanter numaralı örneklerdir. Mühürler desen aralarına yedişer adet olacak şekilde uygulanmıştır (bk. Çizim 1-2). Bu türün nadide örnekleri olması bakımından bu örnekler önem arz etmektedir.



Çizim 1-2: Kastamonu YEK 3301 (Çizim: F. Şeyma Boydak)

Hasbiyallah yazılı mühürler, şeklen ve uygulanış biçimi bakımından mücellit mühürlere oldukça benzemektedir. 13.-15. yüzyıl arasında üretilen Türk ve İslâm ciltleri üzerinde görülen mücellit mühürleri de ekseriyetle tıpkı hasbiyallah mühürleri gibi daire formunda ve iki satırda istiflenmiş halde uygulanmıştır.³⁹ Mühürler, uygulandığı yerler bakımından da benzerlik göstermektedir. Mücellit mühürleri de ağırlıklı olarak köşebent içlerinde, şemse etrafında ve kapak ortasında görülmektedir.

Çalışma kapsamındaki örneklerin kiminde ketebe kaydı mevcut iken kiminde mevcut değildir. Ketebe kaydı bulunan ve kitap-kap orijinalliğine⁴⁰ sahip olan örnekler; 703/1303 tarihli Manisa YEK 7992, 716/1316 tarihli Kastamonu YEK 3110, 728/1327 tarihli Kastamonu YEK 3301 ve 3475, 739/1338 tarihli TSMK III. Ahmed 347/3, 759/1357 tarihli Millî Kütüphane Afyon Gedik Ahmet Paşa İHK 18357, 829/1425 tarihli DİBK Yazmalar 4477, 850/1446 tarihli Raşit Efendi YEK 165 ve 854/1450

³⁹ Ayrıntılı bilgi için bk. Boydak, *Türk Cilt Sanatında Mücellid Mühürleri (Selçuklu ve Beylikler Dönemi)*, 244-250.

⁴⁰ Bu ifade ile cildin, kitabın ilk ve değiştirilmemiş cildi olduğu kastedilmektedir.

tarihli İnebey YEK Haraççioğlu 420'dir. Ketebe kaydı bulunmayan ancak bezeme özellikleri itibariyle 13. yüzyıla tarihlendirilen örnekler; Amasya YEK Yazmalar 1477, Süleymaniye YEK Reisulküttab 13, Şehid Ali Paşa 544 ve Turhan Valide 228'dir. 534/1140 tarihinde istinsâh edilmiş olan Süleymaniye YEK Köprülü Fazıl Ahmed Paşa 1323 envanter numaralı örneğin cildinin dönemine ait olmadığını düşünmekteyiz. Cilt, bezeme özellikleri dikkate alındığında en erken 13. yüzyıl özellikleri göstermekte olup kitaba sonradan takılmış olmalıdır. 14. yüzyıla tarihlendirilen örnekler ise Süleymaniye YEK Ayasofya 3437 ve Ziya Bey YEK 57'dir. Gerek ketebe kaydı olan gerekse tezyîni özellikleri nedeniyle belli yüzyıllara tarihlendirilen örneklerin tümü ele alındığında Hasbiyallah mühürlü cildlerin 5'inin 13. yüzyıla, 7'sinin 14. yüzyıla ve 3'ünün de 15. yüzyıla ait olduğu tespit edilmiştir. Şu durumda mühürlere en fazla yer verilen yahut daha sık kullanımı tercih edilen dönemin 14. yüzyıl olduğu görülmektedir.

Hasbiyallah yazılı mühürler her ne kadar şeklen ve uygulanış biçimi bakımından mücellit mühürlere benziyor olsa da bu mühürlerin 13.-15. yüzyıl arasında kullanılmış olması ve içerdiği anlam bakımından onların bir mücellidi işaret etmesi mümkün görünmemektedir. Mücellidler bu ibâreyi âyet-i kerîmeler ve hadîs-i şerîflerden referansla sığınma ve tevekkül maksadıyla kullanmış olmalıdırlar. Mühür, dönemin dinî ve tasavvufî bakış açısını yansıtmayı ve dönem sanatkarlarının tevâzularına işaret etmesi bakımından da önemlidir.

Hasbiyallah mührünün, tek bir mücellide ya da cilt üslûbuna hasredilemeyecek ölçüde geniş bir zaman aralığında kullanılmış olması onun, Türk İslâm medeniyetinin ortak bir edebî ifadesi olduğuna işaret etmektedir. Çalışma kapsamındaki bazı örneklerde de görüleceği üzere "*hasbiyallah*" ibâresinin bir benzeri olan "*Hasbünallahu ve ni'me'l-vekil*"⁴¹ âyeti kitapların bazen 1a numaralı varaklarına bazen ise son varaklara yazılmıştır. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi vakıf ve temellük mühürlerinde de "*hasbiyallah*" ibâresine yer verilmiştir. Bu tespitler de ibârenin kullanım sıklığına işaret etmekte ve yazma kitapların her şubesinde bu ifadeye yer verildiğini göstermesi bakımından önem arz etmektedir. Yapılacak araştırmalar neticesinde ortaya çıkması mümkün olan yeni tespitlerle hasbiyallah yazılı mühürlerin örnek sayısının artması ve mühre dair varsayımların kuvvet kazanarak akademik bilgi birikimine katkı sunması temenni edilmektedir.

⁴¹ Âl-i İmrân/173: "*Allah bize yeter, O ne güzel vekildir*". *Kur'an-ı Kerim Meâli*, haz. Halil Altuntaş - Muzaffer Şahin, 71.

Kaynakça

- Akgündüz, Ahmet. "İtkâni". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 23/464-465. İstanbul: TDV Yayınları, 2001.
- Ayverdi, İlhan. *Kubbealtı Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2011.
- Aritan, Ahmet Saim. *Konya Dışındaki Müze ve Kütüphanelerde Bulunan Selçuklu ve Selçuklu Uslubunu Taşıyan Cild Kapakları*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1992.
- Aritan, Ahmet Saim. "Selçuklu Cildlerinde İmzalar". *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiriler*. haz. Osman Eravşar. 1/39-42, 511-518. Konya: Selçuk Üniversitesi, 2001.
- Bilmiş, Hüseyin Gürsel. "İnebey Kütüphanesi'nden Dokuz Yeni Tespit ile Birlikte Mücellid İmzaları ve Mücellidleri". *Uluslararası Cilt Sanatı Buluşması Sempozyumu - Tebliğler*. ed. Ali Rıza Özcan. 53-66. İstanbul: Lale Yayıncılık, 2014.
- Bosch, Gulnar vd. *Islâmic Bindings and Bookmaking (A Catalogue of an Exhibition the Oriental Institute the University of Chicago May 18-August 18)*. Chicago: Chicago Üniversitesi, 1981.
- Boydak, Fatma Şeyma. "Orta Çağ İslâm Cildlerinde 'Sikatü Billah' Mührü". *Marife* 20/1 (Haziran 2020), 263-278. <https://doi.org/10.33420/marife.719752>
- Boydak, Fatma Şeyma. *Türk Cilt Sanatında Mücellid Mühürleri (Selçuklu ve Beylikler Dönemi)*. Konya: Palet Yayınları, 2023.
- Çaycı, Ahmet. *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2008.
- Çaycı, Ahmet. *Türk-İslâm Kültüründe Vakıf ve Sanat*. Konya: Palet Yayınları, 2018.
- Derman, Uğur. "İstif". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 21/330-333. İstanbul: TDV Yayınları, 2001.
- Ebü Dâvûd. *Sünen-i Ebî Davud*. çev. İbrahim Koçaşlı. İstanbul: Erkam Yayınları, 2014.
- Haldane, Duncan. *Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum*. London: The World of Islam Festival Trust, 1983.
- İbn Haldun. *Mukaddime*. haz. Süleyman Uludağ. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2022.
- İmam Nevevî. *Riyâzü's Sâlihîn*. çev. Mehmed Emre. İstanbul: Bedir Yayınevi, 1974.
- Kandemir, M. Yaşar. "el-Câmiu's-Sahîh". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 7/114-123. İstanbul: TDV Yayınları, 1993.
- Karataş, Kasım - Baloğlu, Mustafa. "Tevekkülün Psikolojik Yansımaları". *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)* 19/1 (Haziran 2019), 110-118. <https://doi.org/10.30627/cuilah.545806>
- Kur'an-ı Kerim Meâli*. haz. Halil Altuntaş - Muzaffer Şahin. Ankara: DİB Yayınları, 2009.
- Kut, Günay - Bayraktar, Nimet. *Yazma Eserlerde Vakıf Mühürleri*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2021
- Sönmez, Mehmet Ali. "İbn Hibbân". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 20/63-64. İstanbul: TDV Yayınları, 1999.

Tanıdı, Zeren. “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde Ortaçağ İslâm Ciltleri”. *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 4* (İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü, 1990), 102-149.

Taş, Necati Fahri - Bozkurt, Nebi. “Mühür”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 31/527-528. Ankara: TDV Yayınları, 2020.

Ünver, Ahmet Süheyl. “Anadolu Selçuklu Kitap Süsleri ve Resimleri”. *Türk Süsleme Sanatları*. haz. Gülbün Mesara - Aykut Kazancıgil. 2/133-174. İstanbul: İşaret Yayınları, 2010.

Varol, Hüseyin. “Ebû Alî el-Mezrûkî”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 10/91-92. İstanbul: TDV Yayınları, 1994.

Weisweiler, Max. *Der Islamische Bucheinband Des Mittelalters*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1962.

<https://muhur.yek.gov.tr/>

<https://portal.yek.gov.tr/>

Müzeħhib Ali İmzalı Bir Kur'ân-ı Kerîm Tezhibi ve Müzeħhibin Kimliğine Dâir Düşünceler*

Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 10 Ekim 2023 Kabul Tarihi: 15 Aralık 2023

✉ **Ebru Karahan Dalbaş**

Dr. Öğr. Üyesi / Assistant Professor
Uludağ Üniversitesi / Uludağ University
Güzel Sanatlar Fakültesi / Faculty of Fine Arts
<https://ror.org/03tg3eb07>
<https://orcid.org/0000-0003-1913-7851>
ebrudalbas@uludag.edu.tr

Öz

Osmanlı Devleti'nde XVIII. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan batılılaşma hareketlerinden tezyînî sanatlar da nasibini almıştır. Yüzyılın ilk yarısında hazırlanan tezhipli yazma eserlerin motif ve desenlerinde irileşme, renk paletinde genişleme olsa da bilhassa mushaf bezemesinde klasik anlayış korunmuştur. İstanbul Üniversitesi Nâdir Eserler Kütüphanesi AY 4554 numarada kayıtlı 1171/1757 tarihli, Şekerzâde Seyyid Feyzullah Sermed (ö.1202/1787) eliyle istinsah edilmiş olan Müzeħhib Ali imzalı Kur'ân-ı Kerîm, tezhib cihetinden döneminin klasik yolda yapılmış ince işçilikli eserlerinden biridir. Bu çalışma ile Kur'ân-ı Kerîm'in bezemelerinin motif ve desenlerinin fırça ile aydınır kağıdına çizilmek suretiyle detaylı bir şekilde tespit edilip tanıtılması, ilaveten sanat tarihimizde bilinmeyen bir müzeħhibin eserleri ve kimliğine dair bir ışık yakabilmek amaçlanmıştır. Müzeħhib Ali'ye ait olabileceği düşünülen iki eser ve kaynaklarda Ali adlı iki sanatkâr hakkındaki bilgilere de çalışmada, yer verilmiştir. Türk kitap sanatları tarihinde müzeħhib imzalarının nâdir olarak karşımıza çıkması ve bu sanatkârların kimlik bilgilerine çoğu zaman rastlanmaması sebebiyle müzeħhib imzalı bir eserin incelenmesi önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Kitap Sanatları, Tezhib, Müzeħhib, Hat, Yazma Eser.

* Bu makale CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

An Illuminated Qur'an Signed by Ali the Illuminator and Thoughts on the Identity of the Illuminator

Research Article

Received: 10 October 2023 Accepted: 15 December 2023

Abstract

Decorative arts also took their share from the westernization movements that began to be seen in the Ottoman Empire from the 18th century. Although the patterns of the manuscripts prepared in the early century became larger and the color palette expanded, the classical style was preserved, especially in the mushaf decoration. The manuscript signed by Müzehhib Ali, dated 1171/1757, registered at Istanbul University Rare Works Library number AY 4554, and copied by Şekerzâde Seyyid Feyzullah Sermed (d.1202/1787), is one of the finely crafted Works of its period. With this study, it is aimed to identify and introduce the motifs and patterns of the decorations of the Holy Qur'an in detail by drawing them with a brush on tracing paper, and to shed light on the works and identity of an unknown artist in our art history. Two works that are thought to belong to artist Ali and information about two artists with the same name in the sources are also included in the study. Since illuminator signatures are rare in the history of Turkish book arts and the identity information of these artists is often not found, it is important to examine a work signed by an artist.

Keywords: Art of Books, Art of Book Illumination, Illumination Artist, Calligraphy, Manuscript.

Summary

Although it is seen that the ornaments in the illuminated manuscripts prepared in the 18th century in the Ottoman Empire did not preserve their old fineness and the bright and lively appearance of the colors, it is noteworthy that the decorations that were a continuation of the previous century were also made. Decorations in the rococo and baroque styles, which would be widely seen at the end of the 18th century, could not put an end to the dominance of the classical style in the first half of the century. Although there is a thickening of motifs and patterns and innovations in the colors used, it is seen that the classical methods and page layout continue, especially in mushaf decorations.

The Holy Qur'an dated 1171/1757, which is the subject of the article, is registered at Istanbul University Rare Works Library, number AY 4554. The work, which is one of the clean and beautifully crafted works of the period, made in a classical style in terms of art of book illumination, was copied during the reign of Sultan Mustafa III (1171/1757-1187/1774). The calligrapher of the work is Şekerzâde Seyyid Feyzullah Sermed (d. 1202/1787). The Qur'an with naskh calligraphy, measuring 275x170 mm and consisting of 345 leaves, was written with soot ink on cream colored paper. In the manuscript, white ink was used on the surah headings and the verse markers. The illuminations of the Qur'an comprise the stop-signs at the end of the verses, the frontispiece at the beginning of the text, the surah headings at the beginning of every surah, the verse markers indicating the divisions of the surahs and verses and the back endpapers. It is seen that there is diversity in stop-sign types as a period characteristic. The writing areas are surrounded by golden frames on all pages. Except for the moisture on some pages, the decorations of the work have survived to the present day without being damaged.

In the research conducted on the works produced in the same period with the Holy Qur'an registered at İÜ NEK AY, two manuscripts attracted attention. It is understood from the illuminator artist's signature on the Holy Qur'an, registered at Suleymaniye Library Nuri Arlasez Collection number 314 and copied by Ebûbekir Râşid Efendi in 1172/1759, that the artist named "Ali" worked in Enderun in the Ottoman Palace. Some similarities in the decorations and the closeness of the dates suggest that both artists are the same person. The decorations of the Holly Qur'an with the calligraphy of Hacı İsmail Şâkir (d.1210/1795), dated 1180/1766-67, registered in the Suleymaniye Library Nuri Arlasez Collection number 313, are similar to the decorations in the work numbered İÜ NEK AY 4554 in terms of patterns, motifs and colors used. shows similarity. Considering the closeness in their dates, it is thought that the

decorations of this manuscript may have been made by "Ali", the illuminator artist of the work numbered İÜ NEK AY 4554.

Research on the illuminator artist of the work, "Ali", revealed that there were two artist with the same name working in the Ottoman Palace during this period. It is recorded in which years and how much salary the artist, who was recorded as "Ali veled-i Hızır sernakkaş" in the Ehl-i Hiref notebooks of the period, worked in the Ottoman Palace. In the work named Tuhfe-i Hattatîn, the teachers of the artist named Ali bin Murad (Bursalı Ali Efendi, Ressâm-ı Sikke), his retirement from Enderûn-ı Hümâyûn and his death date are written. It is thought that the artist may be one of these two people.

In this study, a detailed examination of the decorations of the manuscript numbered İÜ NEK AY 4554; determining motifs and patterns by drawing them on tracing paper with the help of brush and ink and transferring them to the digital environment; In addition, it is aimed to gain information about the life and works of an unknown illuminator in Türkish art history. Two works thought to belong to the illuminator artist Ali and information about two illuminator artists with the same name in the sources shed light on the identity of the artist. Since illuminator artist signatures are rare in the history of Turkish book arts and the information on the identities of these artists is limited, it is important to examine a manuscript signed by illuminator artist.

Giriş

Osmanlı Devleti'nde batılılaşma hareketleri, XVIII. yüzyılın başlarında yavaş bir tempoda ilerlemiş, devlet yapısı ve toplum yaşantısında büyük değişiklikler gerçekleştirmemiştir. Bu durum sanat eserlerinde de görülmektedir. Lâle Devri olarak bilinen dönemde, zamanın sanat anlayışına göre Türk tezyinatına yeni bezeme elemanlarının girdiği fakat klasik formların prensiplerinin de -henüz çok yakın bir geçmişte olduğundan- devam ettiği görülmektedir. 1740'tan sonra klasik gelenek çözülmeye başlamış, Türk sanatında Avrupa sanat zevkinin unsurları artmıştır.¹

Tezhib sanatı açısından bakıldığında asrın son dönemlerinde hazırlanan eserlerin bezemelerindeki işçiliklerin önceki dönemlerdeki kıvraklık ve inceliğini; renklerin parlak ve canlı görünüşlerini koruyamadığı görülmekle beraber geçen yüzyılın devamı niteliğinde olan başarılı bezemelerin de yapıldığı dikkati çekmektedir.² XIX. yüzyılda çokça karşılaşılan rokoko ve barok tarzı bezemelerin, XVIII. yüzyılın ilk yarısında henüz klasik tarzın hâkimiyetini sarsamadığı; motif ve desenlerde kabalaşma, kullanılan renklerde yenilikler olsa da bilhassa mushaf bezemelerinde klasik usuller ve sayfa düzeninin korunduğu görülür.

İstanbul Üniversitesi Nâdir Eserler Kütüphanesi AY 4554 numarada kayıtlı³ 1171/1757 tarihli, nesih hatlı, müzehhib Ali imzalı Kur'an-ı Kerim, tezhib cihetinden devrinin klasik yolda yapılmış temiz, güzel işçilikli eserlerinden biridir. Eserin hattatı Şekerzâde Seyyid Feyzullah Sermed (ö. 1202/1787), nesih ve sülüs yazıda döneminin önemli hattatlarından Şekerzâde Mehmed Efendi'nin oğlu olup, hüsn-i hat eğitimini babasından almıştır. Şâirliğinin yanında musıkî ile de ilgilenmiş, matematik ve logaritmada devrinin söz sahiplerinden olmuştur. Selanik kadılığı yaptıktan sonra İstanbul'a dönmüş ve burada vefat etmiştir. Üsküdar Karacaahmet'te Şeyh Hamdullah Efendi kabri civarında, babasının kabri yanında medfundur.⁴

¹ Semavi Eyice, "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu", *Sanat Tarihi Yıllığı* 9-10 (Ocak 1981), 164, 165.

² F. Çiçek Derman, "İstanbul'da Tezhib Sanatı", *Antik Çağ'dan 21. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi Edebiyat, Kültür ve Sanat* 7 (2015), 366.

³ Fehmi Edhem Karatay, *İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Kataloğu* (İstanbul: Osman Yalçın Matbaası, 1951), 62, 63.

⁴ Salim Aydüz, "Şekerzâde Seyyid Feyzullâh Sermed", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2010), 38/489.

Makaleye konu olan yazma eser, Sultan III. Mustafa dönemine (1171/1757-1187/1774) tarihlenmektedir. Sultan III. Mustafa'nın, Osmanlı padişahlarının pek çoğu gibi kitaba ve kütüphanelere önem verdiği; Topkapı Sarayı'nda Bostancılar Camii yanında bir kütüphane yaptırdığı; bu kütüphanede Sultan I. Mahmud, Sultan III. Osman ve diğer padişahlar tarafından toplanmış, içinde Grekçe, Latince ve Süryânice eserler de bulunan 5000 ciltten fazla kitap olduğu bilinmektedir.⁵ Bununla birlikte 1177/1764 tarihinde inşası tamamlanan cami, medrese, imâret ve şadırvandan meydana gelen Lâleli Külliyesi'nin medrese bünyesinde de bir kütüphane kurduğunuştur.⁶ Açık fikirli ve yenilik taraftârı olarak tanınan, askerî ve idarî sahada giriştiği bazı ıslahat hareketlerinin yanında, ilim irfan sahiplerini himâyeye edip sarayda ilim meclisleri düzenlediği bilinen Sultan III. Mustafa'nın⁷ Kâtibzâde Mehmed Refî Efendi'den, özellikle ta'lik olmak üzere Sadr-ı Rûm Ekşiaşzâde Veli Efendi'den de hat meşkettiği bilinmektedir.⁸

1. Müzehhib Ali İmzalı Kur'ân-ı Kerîm'in Bezemeleri

İstanbul Üniversitesi Nâdir Eserler Kütüphanesi AY 4554 numarada kayıtlı olan yazma eser, Kütüphane kuralları gereği dijital ortamda sayfa sayfa incelenmiştir. 275x170 mm. ebadında, 345 varaktan oluşan, nesih hatlı Kur'ân-ı Kerîm, krem rengi âharlı kâğıt üzerine is mürekkebi ile yazılmış olup sûrebaşları ve mushaf güllerinde üstübeç mürekkebi kullanılmıştır. Eserde serlevha, ketebe sayfası, sûrebaşları, mushaf gülleri ve duraklar bezemelidir. Bezemelerin desenlerinde ağırlıklı olarak hatâyî grubu motifler, pafta oluşturmada rûmî ve daha nâdir olarak bulut motifleri kullanılmıştır. (bk. Tablo 7-8). Serlevha tezhibinde kullanılan hatâyî grubu motifler, eserin diğer bezemeli sayfalarında da uygulanmıştır. Dönem hususiyeti olarak durak tiplerinde çeşitlilik olduğu görülmektedir. (bk. Tablo 6) Sıvama altın zeminli duraklar şeşhâne, pençhâne, mücevher ve müzehhebdir. Yazı sahalarının ebadı serlevhada 84x66 mm., diğer varaklarda 177x91 mm.'dir. Serlevha dışında yazı sahalarının etrafı 0,5 ve 4 mm.'lik sarı altın cetveler arasındaki 1 mm.'lik yeşil altın cetvellere çevrilidir. Bazı sayfalarda kurt yenikleri ile v.2a'da sayfanın alt kısımlarındaki bezemelerde rutubet kaynaklı renk atmaları haricinde eserin bezemeleri bozulmadan günümüze kadar gelebilmiştir.

Yazma eserin kahverengi deriden miklebli kitap kabı, devrine ait olup

⁵ P.G. İnciyan, *18. Asırda İstanbul*, çev. Hrant D. Andreasyan (İstanbul: Baha Matbaası, 1976), 31.

⁶ İsmail E. Erünsal, "Osmanlı Dönemi'nde İstanbul Kütüphaneleri", *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi Edebiyat, Kültür ve Sanat 7* (2015), 595, 596.

⁷ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1978), 4/1, 342.

⁸ Kemal Beydilli, "Mustafa III", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2020), 31/282, 283.

yer yer yıpranmış vaziyettedir. Kabın dışında şemse, salbek ve köşebentler alttan ayırma usulünde yapılmıştır. Şemse ve köşebentlerin deseni hatâyî grubu, sarılma rûmî ve bulut motiflerinden oluşan 1/4 simetrlili desene sahiptir. Salbeklerde birer hatâyî motifi bulunmaktadır. Kenarsuyunda, kısa kenarda iki, uzun kenarda dört adet bulunan paftaların araları zeminleri siyah renkli hatâyî grubu motiflerden oluşan desenlerle bezemelidir. (bk. Şekil 1) Kab içi fes rengi deriden yapılmış, şemse ve salbekler hatâyî grubu motiflerinden oluşan desenlerle alttan ayırma usulündedir (bk. Şekil 2). Yan kâğıdı kalbur zer-efşanlıdır.

1.1. Serlevha Tezhibi

v.1b-2a, karşılıklı serlevha tezhibidir (hâşiyeli levha) (bk. Şekil 3). Fâtihâ Sûresi ile Bakara Sûresinin ilk âyetlerinin bulunduğu yazı sahasına sıvama altınla beyne's-sütûr yapılmış, üzeri üç nokta iğne perdahtı ile bezenmiştir. Çapları 7, 9, 10 ve 11 mm. arasında değişen duraklar şeshâne ve pençhânedir. Keşide üstü siyah renkte çift tahrir tarzında yapılmış zarif bir bezemeye sahiptir (bk. Şekil 4). v. 2a'da Bakara Sûresinin son âyetinden sonra kalan boşluğa yine aynı şekilde çift tahrir bezeme yapılmıştır (bk. Şekil 7). Çift tahrirler, XVIII. yüzyılda yaşamış müzehhib, çiçek ressamı ve rugânî üstadı Ali Üsküdârî'nin çalışmalarını hatırlatmaktadır. Müze ve koleksiyonlardaki imzalı eserlerinden (1718-1763), Osmanlı Sultanları II. Mustafa (1695-1703), III. Ahmed (1703-1730), I. Mahmud (1730-1754), III. Osman (1754-1757), III. Mustafa (1757-1774) devirlerinde yaşadığı bilinen Ali Üsküdârî, en güzel eserlerini Sultan III. Ahmed zamanında vermeye başlamıştır.⁹

Sûrebaşı, arasuyu ve kenarsuyunda zemini boyalı klasik düz tezhib ve zer-ender-zer usulleri kullanılmıştır. Sûrebaşları sıvama altın zemin üzerine üstübeç mürekkebi ile yazılmış, tahrirlenmemiştir. 21x57 mm. ebadındaki sûrebaşlarının 1/4 simetrlili desenleri sarılma rûmî ve hatâyî grubu motiflerden oluşmaktadır. Pafta zeminleri lacivert ve altındır. Rûmî motiflerine kırmızı ile foya yapılmıştır. Etrafları 0,5 mm. ve 1 mm.'lik altın cetveller arasındaki 2 mm.'lik yeşil zeminli ince arasuları ile çevrelenmiştir. Yazı sahası ve sûrebaşları 0,5 mm. ve 1 mm.'lik altın cetveller arasındaki kitabeli zencerek şeklinde düzenlenen hatâyî grubu motiflerden müteşekkil desenlerin zer-ender-zer tarzında işlendiği 6 mm. kalınlıktaki arasuyu ile çevrelenmiştir (bk. Şekil 4). Bu sahanın en dışında fes rengi zeminli 2,5 mm.'lik ince arasuyu dolaşmaktadır. Kenarsuyu ve sırt cetveli boyunca içten 0,5 mm. ve 1 mm.'lik altın cetvellerden sonra; dıştan 0,5 mm.'lik altın cetveller ve 1 mm.'lik beyaz iplik arasında altın zeminli 4 mm.'lik zencerek arasuyu görülmektedir (bk. Şekil 6). Dönem hususiyeti olarak kalın tutulan sırt cetveli (8 mm.) mavi renkte kuzuyla nihayetlenmiştir.

⁹ Gülnur Duran, *Ali Üsküdârî Tezhib ve Rugânî Üstadı, Çiçek Ressamı* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2008), 17.

Kenarsuyu bezemesinin eni 39 mm. olup, bu ölçü tığlarla 49 mm.'yi bulmaktadır. 1/2 simetrlili sağa ve sola katlanarak genişleyen kompozisyon esasına göre düzenlenmiş desende altın ve lacivert zeminli paftalar, altın sarılma rûmî şebekeleri ile oluşturulmuştur. Lacivert rengin, önceki asırlara göre canlılığını kaybettiği görülmektedir. Rûmî motiflerine sürebaşı desenlerinde olduğu gibi foya yapılmıştır. Altın zeminli paftaların içindeki 1/2 simetrlili bulut motifleri bir sıra mavi bir sıra canlı yeşil tonu olacak şekilde ve gölgeli boyanmıştır. Paftaların içi hatâyî grubu motiflerden oluşan desenle tezyîn edilmiştir. Motif zeminleri beyaz, pembe, mavi, yeşil, sarı ve turuncu renkte olup bu renklerin daha koyu tonları ile gölgelendirilmiştir. Beyaz, siyah ve altın ipliklerle dendanlı olarak bitirilen desen sahasından sonra lacivert kuzu ve lacivert çift tahrir tarzındaki tığlarla bezeme tamamlanmıştır. Tığlardaki iri hatâyîlerin meşimelerinin zeminleri sıvama altındır (bk. Şekil 5).

1.2. Sürebaşları

Muhtelif renklerdeki iplik veyâ iğne perdahtı ile çevrelenen sıvama altın zemin üzerine üstübeç mürekkebi ile yazılan sürebaşları tahrirlenmemiştir. 1/4 simetrlili kompozisyon esasına göre hazırlanan desenlerde rûmî şebekeleri ile oluşturulan altın, lacivert ve nâdiren siyah zeminli paftalar hatâyî motiflerinden oluşan desenlerle zer-ender-zer veya zemini boyalı klasik düz tezhîb usulünde bezenmiştir. Sadece hatâyî helezonları ile oluşturulan desenler de vardır. Rûmî motiflerinin zeminlerinde altının yanısıra açık mavi ve pembe uygulandığı da görülmektedir. Uygulanan motifler ve bunların renkleri, yazma eserin diğer bezemeli bölümlerinde olduğu gibidir. 15-16x81 mm.'lik bezeme sahaları 0,5 mm. kalınlığındaki altın cetveller arasındaki 1 mm.'lik altın cetvellerden sonra 2 mm.'lik ince arasuları ve yine 0,5 mm.'lik altın cetveller ile çevrelenmiştir. Bazı sürebaşlarında bu ebad 9-18-19x81 mm. şeklindedir. Serlevhadaki ile aynı desene sahip olan ince arası zeminlerinde yeşilin canlı tonu, sarı, mavi, pembe, turuncu ve fes rengi uygulanmıştır. Sürebaşlarında motif ve desenler açısından farklı özellikteki birbirinden farklı 13 desen çalışıldığı görülmüştür. Desenlerin bazıları küçük farklılıklarla birbirlerinden ayrılmaktadır. Farklı desene sahip 13 sürebaşı bezemesi değerlendirmeye alınmış; bezemelerin işçilikleri temiz, renkleri birbirinden farklı olanları seçilmiştir. (bk. Tablo 1-2)

1.3. Mushaf Gülleri

Yazma eserde hizib, cüz ve secde gülleri bulunmaktadır. Hizib ve cüz gülleri daire, mekik ve armudî (hatâyî motifi); secde gülleri mekik ve armudî formlarındadır. Daire şeklindeki mushaf güllerinin çapı 28, 29 mm; diğer güllerin yükseklikleri 27 ilâ 35 mm. arasında değişmektedir. Tığlarla beraber yükseklikleri 120 ilâ 125 mm. arasında değişen mushaf güllerinde hizib, cüz ve secde ibareleri; muhtelifrenkteki iplik, rûmî şebekesi veya iğne perdahtı ile sınırlarının belirlendiği sıvama altın üzerine üstübeç mürekkebi

ile yazılmış, tahrirlenmemiştir. Mekik şeklindeki mushaf güllerinde paftalar rûmî motifleriyle oluşturulmuş, pafta içleri hatâyî motiflerini taşıyan helezonlarla bezenmiştir. Daire şeklindeki mushaf gülleri çoklukla rûmî motifleri ile çark-ı felek şeklinde düzenlenmiştir. v.7b’de bulunan ve yaprak motifleri ile çark-ı felek şeklinde düzenlenmiş olan mushaf gülü, sadece bir kere uygulanmıştır. Hatâyî grubu ve bulut motifleri ile oluşturulan güller de vardır. Hatâyî formundaki mushaf güllerinde motifin meşimesi, yazı sahası olarak değerlendirilmiştir. Paftalarda altın ve lâciverdin yanısıra pembe ve yeşilin canlı tonları da dönem hususiyeti olarak kullanılmıştır. Motiflerdeki renkler, eserin diğer bezemelerinde olduğu gibidir. Çift tahrir tarzındaki lacivert tığlarla tamamlanan mushaf güllerinde birbirinden farklı 17 desen çalışıldığı görülmüştür. Bunlardan bazıları küçük detaylarla birbirlerinden ayrılmaktadır. Motif, desen ve tığlar açısından farklı özellikte 15 adedi değerlendirmeye alınırken bezemelerin işçilikleri temiz; motif, desen ve renkleri birbirinden farklı olanları seçilmiştir. (bk. Tablo 3-4-5)

1.4. Ketebe Sayfası

v.344 a’da, Nâs Sûresinden sonra gelen ketebe kaydı (Şekil 8.) şöyledir: *“Kur’ân-ı Azîm’in kitabetini tamamlamakla beni şereflendiren Allah’a hamd olsun. Sayısız ve en güzel salat ü selâm, dosdoğru dinin ahkâmıyla gönderilen, O’nun habîbi Muhammed aleyhisselâma olsun. Ve Muhammed aleyhisselâmin güzel ahlakla seçkin kılınan âilesine olsun. İmdi; bu Mushaf-ı Şerif’i Kadîr olan Rabbinin afvını niyaz eden fakîr kul Şekerzâde olarak tanınan es-Seyyid Feyzullah yazmıştır. Kitabetin bitişi şereflî ve müteber yüce Nebî’nin hicretinin 1171 senesinin Cumâde’l-ülâ ayının sonlarına tevâfuk etmektedir.”*

Ketebe kaydının üzerindeki dikdörtgen saha, yeşil ve sarı altın kullanımıyla (zer-ender-zer), iki iplik üzerinde sazyolu üslubundaki motiflerden oluşan ince işçilikli bir desenle bezenmiştir (bk. Şekil 10-11). 10x77 mm. ebadındaki desen sahasının etrafı, 0,5 ve 1 mm.’lik altın cetvelller ve pembe iplik arasındaki 3 mm.’lik altın zeminli anahtarlı zencerek arasuyu (bk. Şekil 12) ile çevrenmiştir. Yazı sahasına altınla beyne’s-sütür yapılmıştır. Duraklardan biri mücevher/geçmeli, diğerleri pençhânedir. Son satırın sağ tarafı penç ve yaprak motiflerinin kullanımıyla zer-ender-zer tarzında bezemelidir. (bk. Şekil 14) Sol tarafta ise yüksekliği 11, genişliği 19 mm. olan lacivert zeminli, siyah tahrirli beyzî saha içinde üstübeç mürekkebi ile yazılıp ve siyah renkle tahrirlenmiş müzehib imzası okunmaktadır: *“Zehhebehû Ali”*. İmzanın etrafına beyaz renkte çift tahrir tarzında zarif bir bezeme yapılmıştır (bk. Şekil 9- 13)

2. Müzehib Ali'nin Eserleri ve Kimliği Üzerine Düşünceler

Türk kitap sanatlarında yazma eserlerde hattatların imzaları; zaman zaman baba ismi ve nereli olduklarına dair kimlik bilgilerinin yanında, çoklukla kendilerini yetiştiren hocalarının isimleriyle, bazen

silsile şeklinde görülmekte, müzehhib imzaları ise nadiren karşımıza çıkmaktadır. Bir gelenek olarak, müzehhiblerin, talebelerine mezuniyet için her sene Okmeydanı'ndaki Okçular Tekkesi'nde toplanarak merasimle icâzet verdikleri, bunun için mensûbu oldukları mücellidbaşının gerekli müsaadeyi sağladığı bilinmektedir.¹⁰

İÜ NEK AY 4554 numarada kayıtlı olan Kur'ân-ı Kerîm ile aynı dönemde hazırlanmış eserler ile ilgili yapılan araştırmalar sırasında Süleymâniye Kütüphanesi Nuri Arlasez Koleksiyonu 314 numarada kayıtlı olan 1172/1758 tarihli Ebûbekir Râşid Efendi (ö. 1197/1783) hatlı Kur'ân-ı Kerîm'de¹¹ (bk. Şekil 15) müzehhib imzası olduğu görülmüştür. “*Zehhebehû Ali el-müzehhib Kitabhâne-i Hâssa-i Enderûn-ı Hümâyûn*” (bk. Şekil 19) şeklindeki imzanın “Ali” isimli sanatkâra ait bilgi içermesi önemlidir. Bu imzadan, sanatkârın Osmanlı Sarayı'nda Enderûn'da çalıştığı anlaşılmaktadır. Makaleye konu olan eserle birlikte her iki eserde de “Ali” şeklinde imza bulunması; eserlerin tarihlerinin birbirine çok yakın oluşu, bezemelerin bazı bölümlerinde, ikinci eserdeki işçilikler nispeten zayıf olmasına rağmen benzerlikler olması; bu eserlerin aynı müzehhib tarafından bezenmiş olabileceğine işaret etmektedir. Eserlerin serlevha aralarında aynı tip anahtarlı zencerek ile ince arasuyunda fes rengi tercih edilmiş, keşide üstü çift tahrir tarzındadır. Kenarsuyu deseninde ilk eserde diğer motif gruplarına ek olarak bulut motifleri yer almışsa da hatâyî grubunda benzer motif ve renkler kullanılmış, rûmî motifinin işçilikleri birbirine yakındır (bk. Şekil 16-17). Sürebaşları, ikinci eserde zer-ender-zer usulünde yapılmış, işçilikler birbirine benzemektedir (bk. Şekil 18). Bazı mushaf gülü desen ve tığları da benzer niteliktedir (bk. Şekil 20-21-22).

Süleymâniye Kütüphanesi Nuri Arlasez Koleksiyonu 313 numarada kayıtlı 1180/1766-67 tarihli, Konya'lı Ebûbekir Râşid Efendi'nin (ö. 1197/1783) talebesi Hacı İsmail Şâkir (ö.1210/1795) hatlı Kur'ân-ı Kerîm'de (bk. Şekil 23) serlevha, zer-ender-zer usulünde yapılmış olan mushaf gülleri ve sürebaşlarının desenleri de İÜ NEK AY 4554 numaralı eserin bezemeleri ile benzerlikler taşımaktadır. Serlevha kenarsuyunda altın zeminli sarılma rûmî motifleri ile oluşturulan paftalar ve bunların zemin renklerinin dağılımları, bulut motifleri ve diğer motiflerin renkleri (bk. Şekil 24-25); zer-ender-zer usulünde yapılmış bazı sürebaşları ve mushaf güllerinin desenleri (Şekil: 26, 27, 28.) iki eserin bezemeleri arasında görülen benzerliklerdir. Bu eserde bilhassa v. 187a'da hatim duasının başladığı metnin üzerinde bulunan dikdörtgen saha; İÜ NEK AY 4554 numarada kayıtlı olan Kur'ân-ı Kerîm'de v.344 a'daki bezemeye benzer şekilde tezyin edilmiştir. Yeşil ve sarı altının kullanıldığı (zer-ender-zer)

¹⁰ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1978), 4/2, 555.

¹¹ Eser ve hattatı hakkında ayrıntılı bilgi için bk. <https://www.fikriyat.com/yazarlar/ugur-derman/2020/09/04/hat-sanatinin-buyuk-isimleri-76>

bezemede, iki iplik üzerinde hatâyî, penç, goncagül ve sazyolu üslubundaki yaprak motifleri ile oluşturulan desen görülmektedir (bk. Şekil 29-30). Aynı tarz motiflerden ve bunlara ek olarak sarılma rûmî motiflerinden oluşturulan benzer bir desen, v.189a'da aşağı doğru gittikçe kısalan ketebe kaydının iki yanındaki koltuk bezemelerinde görülmektedir (bk. Şekil 31-32). Bu bölümün hemen altında, yarısı altın cetvel, yarısı kâğıt zemin üzerinde kalan ve müzezzhib imzası için ayrılan altın zeminli sahada (bk. Şekil 31) müzezzhib imzası bulunmamaktadır. Bu yazma eserin bezemelerinin de İÜ NEK AY 4554 numaralı eserin müzezzhibi "Ali" tarafından yapılmış olması muhtemeldir. Öte yandan eserde imza bulunmaması ve bu döneme âit benzer bezeme örneklerine sahip yazma eserlere sıkça karşılaşılmaması sebebiyle kesin bir yargıya varmak mümkün değildir.

"Ali" isimli sanatkârın kimliği ile ilgili olarak bu çalışma kapsamında yapılan araştırma sonucunda *Tuhfe-i Hattâtîn* adlı eserde Ali b. Murad (Bursalı Müzezzhib Ali Efendi, Ressâm-ı Sikke) (ö.1190/1776) adlı sanatkârdan bahsedildiği görülmüştür. Kendisinin Kürtzâde Mustafa Efendi'den (ö. 1145/1733) sülûs ve nesih meşkettiği, Sirkâtîbi Ahmed Efendi'den (ö. ?) hat ve tezhibi gördüğü, Hezârfen Bursalı Mehmed Efendi'ye (ö.1153/1740-41) hizmeti olduğu, hatta Enderûn-ı Hümâyûn'dan onun zâviyesi ile çerag olduğu (hizmetini tamamlayınca emekliye ayrıldığı) yazmaktadır. Aynı eserde, müzezzhibin, Kâtipzâde Mehmed-i Refî' Efendi'den (ö.1183/1769) ta'lik hattını, Tuzpazarı Camii İmamı Mustafa Efendi'den (ö.1165/1752) tezhibi müzakere ettiği anlaşılmaktadır.¹² Sanatkârın Enderûn-u Hümâyûn'dan olması, vefat tarihi de dikkate alındığında, İÜNEK AY 4554 ve SK Nuri Arlasez 314 numaralı eserlerin müzezzhibi olma ihtimâlini düşündürmektedir. Dönemin Ehl-i Hiref defterlerinde nakkaşlar zümresinde "Ali veled-i Hızır, sernakkaş" şeklinde kaydedilmiş bir sanatkârın daha olduğu görülmektedir. 1757-1772 tarihlerinde 4,5, 5 ve 6 akçe yevmiye ile Saray Nakkaşhânesi'nde çalıştığı anlaşılan bu sanatkârın¹³ da yazma eserlerin müzezzhibi olma ihtimali bulunmaktadır.

Sonuç

İstanbul Üniversitesi Nâdir Eserler Kütüphanesi AY 4554 numarada kayıtlı, XVIII. yüzyılın ilk yarısı sayılabilecek bir tarihte (1171/1757) Şekerzâde Seyyid Feyzullah Sermed (ö. 1202/1787) eliyle istinsâh edilen nesih hatlı Kur'ân-ı Kerîm, Sultan III. Mustafa dönemine (1171/1757-1187/1774) aittir. Müzezzhib Ali imzalı eserin bezemeleri; klasik dönem tezhibine göre motif ve desenlerinde biraz irileşme, renklerinde farklılaşma olsa da klasik usul ve formların devam ettiği, döneminin

¹² Müstakimzâde Süleyman Sa'deddin Efendi, *Tuhfe-i Hattâtîn*, haz. Mustafa Koç (İstanbul: Klasik Yayınları, 2011), 296, 297.

¹³ Bahattin Yaman, *Osmanlı Saray Sanatkârları 18. Yüzyılda Ehl-i Hiref* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2008), 148, 149.

temiz örneklerinden biridir. Zemini boyalı klasik düz tezhib ve zer-enderzer tekniklerinin uygulandığı bezemelerde desenlerin, hatâyî ve rûmî motiflerine ilaveten serlevha kenarsuyunda ve mushaf güllerinde bulut motifleri ile de oluşturulduğu görülmüştür. Dönem hususiyeti olarak kalın altın cetveller, bezemelerde altın kullanımındaki artış ile durak tiplerindeki çeşitlilik ve çaplarındaki irileşme dikkati çekmektedir. Serlevha ve ketebe sayfasında karşımıza çıkan çift tahrir tarzındaki bezemeler, XVIII. asırda yaşamış müzehhib, çiçek ressamı ve rukanî üstadı Ali Üsküdârî'nin çalışmalarını hatırlatmaktadır. Makale konusu olan yazma eserle aynı dönemde hazırlanmış eserlerle ilgili yapılan araştırmalar sırasında Süleymâniye Kütüphanesi Nuri Arlasez Koleksiyonu 314 numarada kayıtlı olan 1172/1758 tarihli Ebûbekir Râşid Efendi hatlı Kur'ân-ı Kerîm'de de müzehhib Ali imzası olduğu görülmüştür. Bu eserdeki imzadan, "Ali" adlı sanatkârın Enderûn-ı Hümâyûn Kitabhânesi'nde çalıştığı anlaşılmaktadır. Her iki eserin de tarihlerinin birbirine çok yakın oluşu, bezemelerin bazı kısımlarının benzerlikler taşıması, sanatkârının aynı kişi olabileceğini düşündürmektedir. Süleymâniye Kütüphanesi Nuri Arlasez Koleksiyonu 313 numarada kayıtlı 1180/1766-67 tarihli, Hacı İsmail Şâkir (ö.1210/1795) hatlı Kur'ân-ı Kerîm'in bezemelerinin de tarihlerindeki yakınlık, desen, işçilik ve renklerdeki benzerlikler sebebiyle yine "Ali" isimli sanatkârın elinden çıkmış olması muhtemeldir. Müzehhib Ali'nin kimliği ile ilgili yapılan araştırmalarda, kaynaklarda aynı adlı iki kişiden bahsedildiği görülmüştür. *Tuhfe-i Hattâtîn*'de, Ali b. Murad (Bursalı Müzehhib Ali Efendi, Ressâm-ı Sikke) adlı sanatkârın Enderûn-ı Hümâyûn'dan emekli olduğu, hocaları ve vefat tarihi yazmaktadır. Dönemin Ehl-i Hiref defterlerinde "Ali veled-i Hızır, sernakkaş" şeklinde kayıtlı olan sanatkârın Osmanlı Sarayı'nda hangi yıllar ne kadar yevmiye ile çalıştığı kaydedilmiştir. Sanatkârımızın bu iki kişiden biri olabileceği düşünülmektedir. Türk kitap sanatları tarihinde müzehhib imzalarının nâdir olarak görülmesi ve sanatkârlar hakkındaki bilgilerin sınırlı olması sebebiyle İÜ NEK AY 4554 numarada kayıtlı Kur'ân-ı Kerîm'in müzehhib imzası taşıması, eserin değerini ve önemini arttırmaktadır.

Kaynakça

Aydüz, Salim. “Şekerzâde Seyyid Feyzullâh Sermed”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 38/489. İstanbul: TDV Yayınları, 2010.

Beydilli, Kemal. “Mustafa III”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 31/280-283. Ankara: TDV Yayınları, 2020.

Derman, F. Çiçek. “İstanbul’da Tezhib Sanatı”. *Antik Çağ’dan 21. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi Edebiyat, Kültür ve Sanat*. 7/358-383. İstanbul: İBB Kültür AŞ. Yayınları, 2015.

Derman, Uğur. “Hat Sanatının Büyük İsimleri”. *Fikriyat* 9 (Nisan 2020). <https://www.fikriyat.com/yazarlar/ugur-derman/2020/09/04/hat-sanatının-buyuk-isimleri-76>

Duran, Gülnur. *Ali Üsküdârî, Tezhib ve Ruganî Üstadı, Çiçek Ressamı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2008.

Erünsal, İsmail E. “Osmanlı Dönemi’nde İstanbul Kütüphaneleri”. *Antik Çağ’dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi Edebiyat, Kültür ve Sanat*. 7/578/601. İstanbul: İBB Kültür AŞ. Yayınları, 2015.

Eyice, Semavi. “XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu”. *Sanat Tarihi Yıllığı*. 9-10/163-190. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, Ocak 1981.

İncicyan, P. G. *18. Asırda İstanbul*. çev. Hrant D. Andreasyan. İstanbul: Baha Matbaası, 1976.

Karatay, Fehmi Edhem. *İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Kataloğu*. İstanbul: Osman Yalçın Matbaası, 1951.

Müstakimzâde, Süleyman Sa’deddîn Efendi. *Tuhfe-i Hattâtîn*. haz. Mustafa Koç. İstanbul: Klasik Yayınları, 2011.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1978. 4/1, 2.

Yaman, Bahattin. *Osmanlı Saray Sanatkârları 18. Yüzyılda Ehl-i Hiref*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2008.

Ekler



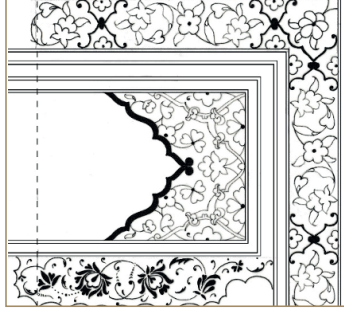
Şekil 1: İÜ NEK AY 4554, Kitap kabı. (Dış kab)



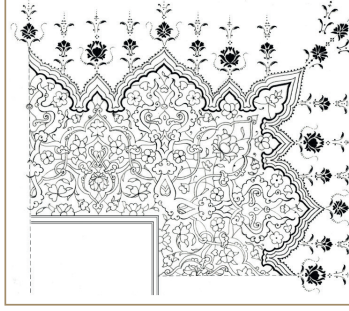
Şekil 2: İÜ NEK AY 4554, Kitap kabı (Kab içi)



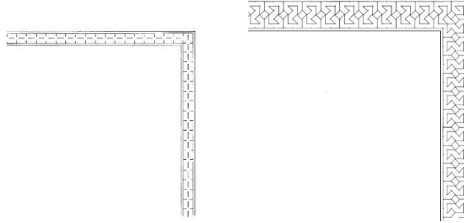
Şekil 3: İÜ NEK AY 4554, v.1b-2a, serlevha tezhibi.



Şekil: 4. İÜ NEK AY 4554, v.1b-2a, sürebaşı, keşide üstü ve arasuyu deseninden ayrıntı.



Şekil: 5. İÜ NEK AY 4554, v.1b, serlevha kenarsuyu deseninden ayrıntı



Şekil: 6. İÜ NEK AY 4554, v.1b, serlevha anahtarlı zencerek arasuyu ve ince arasuyu örneği.



Şekil: 7. İÜ NEK AY 4554, v.2a'dan ayrıntı.



Tablo: 1. İÜ NEK AY 4554 ,v.72b, v.85b, v.104b, v.114b, v.129a, v.135b, v.329a.



Tablo: 2. İÜ NEK AY4554, v.114b, v.152b, v.339b, v.342b, v.341a, v.331b.



Tablo: 3. İÜ NEK AY 4554, mushaf güllerinden seçilen örnekler: v.7b, v.71b, v.13b, v.80b, v.88b.



Tablo: 4. İÜ NEK AY 4554, mushaf güllerinden seçilen örnekler: v.94b, v.97b, v.99b, v.119b, v.132a.



Tablo: 5. İÜ NEK AY 4554, mushaf güllerinden seçilen örnekler: v. 152b, v.167b, v.173b, v.206a, v.223b.



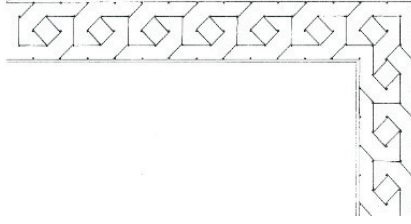
Şekil: 8, 9. Ü NEK AY 4554, v.344a, ketebe sayfası ve müzehhib imzası



Şekil: 10. Ü NEK AY 4554, v.344a, ketebe sayfası bezemesi.



Şekil: 11. Ü NEK AY 4554, v.344a, ketebe sayfası bezeme sahası deseni.



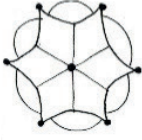
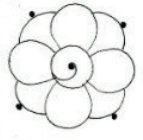
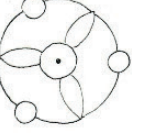
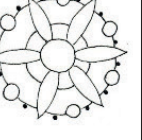









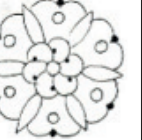
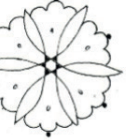


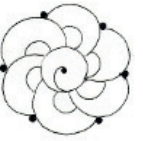


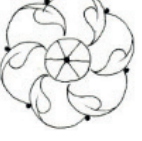



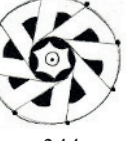
Şekil: 12. İÜ NEK AY 4554, v.344a'da uygulanan anahtarlı zencerek




















Şekil: 13. İÜ NEK AY 4554, v.344a'da müzehib imzası ve etrafındaki çift tahrir tarzındaki bezeme.











Şekil: 14. İÜ NEK AY 4554, v.344a'dan ayrıntı.

 v.341a	 v.41a	 v.60a	 v.1b	 v.1b
 v.344a	 v.182a	 v.344a	 v.344a	 v.43a
 v.344a	 v.9a	 v.20b	 v.9b	 v.10b
 v.5a	 v.5a	 v.9a	 v.4b	 v.4b
 v.9b	 v.11b	 v.4b	 v.1b	 v.344a

Tablo: 6. İÜ NEK AY 4554, durak desenlerinden seçilen örnekler

 v.1b-2a	 v.1b-2a	 v.1b-2a	 v.344a	 v.1b-2a
 v.1b-2a	 v.1b-2a	 v.1b-2a	 v.1b-2a	 v.1b-2a
 v.1b-2a	 v.1b-2a	 v.344a	 v.1b-2a	 v.344a
 v.344a	 v.344a			

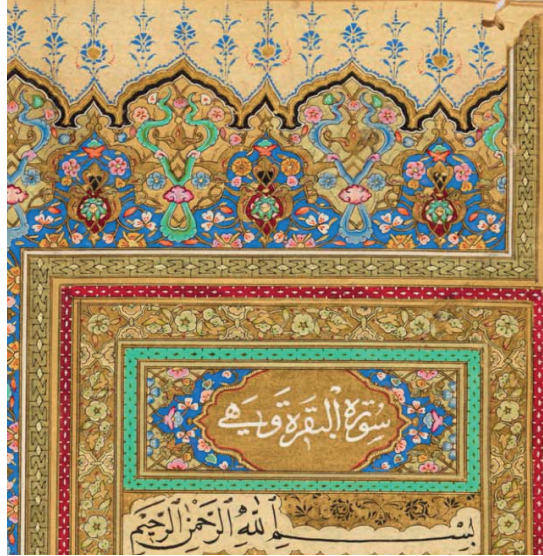
Tablo: 7. İÜ NEK AY 4554, hatâyî grubu motiflerden seçilen örnekler

 v.341a	 v.135b	 v.1b-2a	 v.1b-2a
 v.341a	 v.341a	 v.1b-2a	 v.1b-2a

Tablo: 8. İÜ NEK AY 4554, rûmî ve bulut motiflerinden seçilen örnekler.



Şekil 15. SK. Nuri Arlasez Koleksiyonu 314, Kur'ân-ı Kerîm, v.1b-2a.



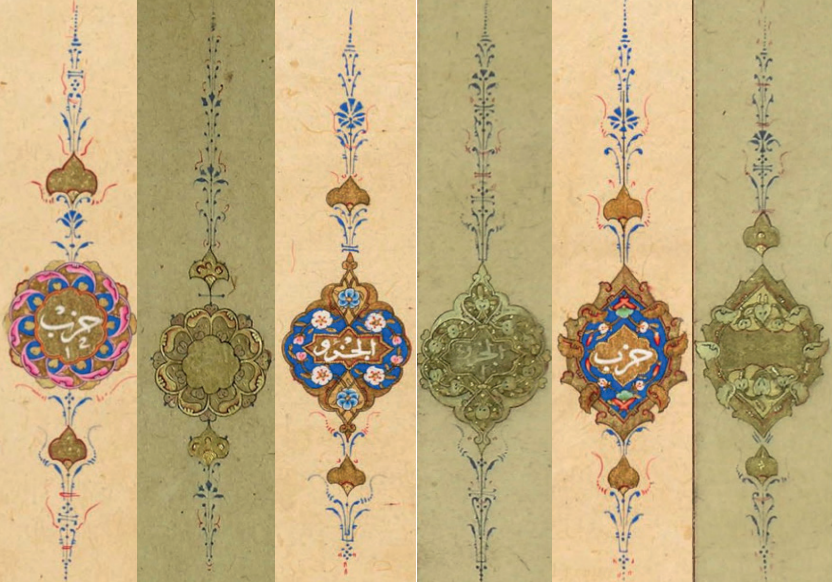
Şekil 16. İÜ NEK AY 4554, v.2a, ayrıntı.



Şekil: 17. SK. Nuri Arlasez 314, v.2a, ayrıntı.



Şekil: 18, 19. SK. Nuri Arlasez 314, s.303b'de müzehhib imzası.



Şekil: 20, 21, 22. İÜ NEK AY 4554 ve SK. Nuri Arlasez 314, v.77b/v.289a;
v.80b/v.15b; v.97b/v.6b.



Şekil:23. SK. Nuri Arlasez 313, v.1b-2a.



Şekil: 24. SK. Nuri Arlasez 313 v.1b-2a; v.2a'dan ayrıntı.



Şekil:25. İÜ AY 4554 v.1b-2a'dan ayrıntı.



Şekil: 26, 27, 28. SK. Nuri Arlasez 313, sùrebaşı ve mushaf gülü örnekleri.



Şekil: 29, 30. SK. Nuri Arlasez Koleksiyonu 313, v.187a'da hatim duâsı başlığı.



Şekil:31, 32. SK. Nuri Arlasez 313, v.189a ve aynı varaktan ayrıntı

Bâbürlü Sanatında Bir Süsleme Tekniği: Perçinkâri*

Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 1 Eylül 2023 Kabul Tarihi: 15 Aralık 2023

✉ **Fadime Özler Kaya**

Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Dr.
Erciyes Üniversitesi / Erciyes University
İlahiyat Fakültesi / Faculty of Theology
<https://ror.org/047g8vk19>
<https://orcid.org/0000-0002-9241-9874>
fozler@erciyes.edu.tr

Öz

Bâbürlü döneminde süsleme tekniği olarak kullanılan ve Hindistan'da önemli bir geçim kaynağı olarak günümüze kadar süregelen kakmacılık, Bâbürlülerin kendilerine özgü bir üslupla Hindistan'a bıraktığı değerli bir mirastır. Bâbürlü dönem kaynaklarında perçinkâri olarak adlandırılan renkli taş kakma tekniği; değerli ve yarı değerli renkli taşlarla yapı yüzeyi üzerindeki desenleri oluşturmak için uygulanan süsleme tekniğini ifade etmektedir. Perçinkâri tekniği; Bâbürlü sanatında XVI. yüzyılın sonu ve XVII. yüzyıl boyunca yapılan mimari ve el sanatları alanındaki eserlerin süslemelerinde yaygın olarak görülmektedir.

Bu araştırma perçinkâri tekniğinin; kökeni konusundaki tartışmaları, aynı zamanda bu tekniğin yapılışı, kullanım alanları ve Bâbürlü başkentleri özelindeki önemli örneklerini ayrı ayrı başlıklar halinde dönem kaynakları ve konu ile ilgili yapılan diğer çalışmalar ışığında objektif bir bakış açısıyla incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Bâbürlüler, Mimari, Süsleme, Perçinkâri, Renkli Taş Kakma.

* Bu makale CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

A Decorative Inlay Technique in the Mughal Art: Parchinkari

Research Article

Received: 1 September 2023 Accepted: 15 December 2023

Abstract

Marquetry, which was used as an ornamentation technique during the Mughal period and continues to this day as an important source of livelihood in India, is a valuable heritage that the Mughals left to India with a unique style. The colored stone inlay technique, called parchinkari (pietra dura) in Mughal sources, refers to the ornamental technique used to create patterns on the surface of buildings using colored precious and semi-precious stones. Parchinkari technique is widely used in the decoration of architectural and handicraft artefacts in Mughal art at the end of the XVIth century and throughout the XVIIth century.

This study examines the debates on the origin of the parchinkari technique, as well as its construction, usage areas and important examples in the Mughal capitals under separate headings in the light of period sources and other studies on the subject from an objective point of view.

Keywords: Mughals, Architecture, Decoration, Parchinkari, Colory Stone Marquetry.

Summary

The Mughals not only made sure that the architecture they built was monumental, but also that the designs and ornamentation on these works of architecture were magnificent. In the Mughal period, decorative techniques included engraving, relief, scratching and colour stone inlay. Among them, the parchinkari technique holds a special place in the architecture and art of the Mughal period. Colored stone marquetry, referred to in Mughal sources as ‘parchinkari’, a Persian word, is the ornamental technique applied to building surfaces using both common and precious and semi-precious stones to create patterns.

The technique of parchinkari is widely used in the decoration of works in the fields of architecture and handicrafts made at the end of the 16th century and throughout the 17th century in Mughal art. In Mughal architecture, parchinkari was used to inlay precious and semi-precious stones on the surface of white marble and red sandstone.

In different cultures and at different times, inlay techniques were used and improved. Various aesthetic and functional works of art have been created by combining different materials and artistic approaches. Although the origin of the technique of colour stone inlay, which the Mughals called parchinkari, is not well known, the application has a long history in human history and the first examples of the technique date back to ancient times. During the Mughal period, there were different opinions about the origin of the parchinkari technique, which led to an improvement in architectural decoration and found a wide range of applications. It is at this point that the debate about the origin of the parchinkari technique revolves around the efforts of Europeans to attribute the technique to themselves and the opinion of local researchers that it belongs to the Indians. According to the first opinion, this technique is based in Italy, and according to the second opinion, this technique existed in India before the Mughals, so it is based in India. While the marquetry that the Mughals, who came from Central Asia, saw in the Timurid buildings was tile inlay on brick, the fact that they used the technique of color stone marquetry on white marble or red sandstone, because the climate in the Indian geography where they settled was not suitable for tile material, ensured that their traditional architectural knowledge and skills applied this technique perfectly despite the changing conditions. Parchinkari, which was first seen in Humayun Tomb in Akbar Shah’s period in Mughal architectural

decoration, showed a great improvement in Agra, Delhi and Lahore in the Indian sub-continent and it reached its peak in the decoration of Taj Mahal tomb in Shah Jahan's period. As is seen, this technique, which involves many arguments about its origin, reveals a stubborn fact independent of these arguments. This fact is that the technique reached its peak during the Mughal period, when it was influenced by Turkish-Islamic art. The main feature of Mughal architecture is the architectural ornamentation created by the inlay technique on the buildings. As mentioned above, this technique, which is used in many different fields, showed a great improvement in the decoration of architectural works in India during the Mughal period and reached a level of maturity in the hands of the craftsmen who applied it.

The Mughals, who made a significant contribution to Turkish art as well as to Turkish history, left behind important works of architecture for the world. The architecture of the Mughal period is notable for its ornamentation, as well as for the variety of building types, materials and monumentality. The technique of colour stone inlaying, which was used to create the ornamentation, found a wide range of applications and continues to be used as a source of income in India today, and is an important legacy left to India by the Mughals. The unique examples of this technique in architecture have been added to the world heritage by the Mughals.

Giriş

Kakma; taşın, tahtanın veya madenin bazı kısımlarının oyularak daha kıymetli başka bir madenden veya maddeden, oyulan yuvalar şeklinde parçalar kesip o oyuklara gömmek suretiyle yapılan tezyinat işlerine denir.¹ Pirinç ya da gümüş üstüne açılan yuvalara altın veya gümüş tel çubuklar kakarak gömme suretiyle yapılan süsleme işlerine tel kakma (Şam kakması), madene veya tahtaya oyulan yivler içine başka bir madenden tel gömmek suretiyle tezyinat yapma usulüne de tel kakma denilir.² Arapça, tarsi', tekfit ve tet'im kelimeleriyle karşılanmakta ve kıymetli taşlarla süslenmiş eserler için murassa' tabiri kullanılmaktadır.³

Bâbürlü dönem kaynaklarında perçinkârî olarak adlandırılan renkli taş kakma tekniği Farsça bir kelime olup hem basit taş kakma hem de değerli ve yarı değerli renkli taşlarla yapı yüzeyi üzerinde desenleri oluşturmak için uygulanan süsleme tekniğini ifade etmektedir.⁴ Bu teknikte; nadir bulunan değerli ve yarı değerli taşlar ince bir şekilde kesilerek her birinin ayrı özenle seçilmiş sıraları olup dikkatli bir şekilde yerleştirildikten sonra cilalanarak daha parlak görünmeleri sağlanmaktadır. Ancak bu taşlar saydam bir yapıya sahip oldukları için tekniğin uygulanması sırasında dikkat ve ince bir işçilik gerekmektedir.⁵ Perçinkârî tekniği uygulanırken; kompozisyonu oluşturan motifler için malzemenin yüzeyine yuvalar oyulmaktadır. Böylece ortaya çıkan yuvanın içine motife göre kesilmiş parça, tokmak ya da çekiç yardımıyla yerleştirilmektedir. Kakma motifin yüzeyine kazıma, oyma tekniğiyle herhangi bir desen önce veya daha sonra da işlenebilmektedir. İşlem sırasından da anlaşılacağı üzere, temelde iki teknik arka arkaya kullanılmaktadır. İlk aşamada kakma uygulanacak yüzey, oyma tekniği ile şekillendirilmekte, daha sonra oyulan kısımların motifine göre ayrı bir malzeme hazırlanarak yüzeye tatbik edilmektedir.⁶

¹ Celal Esad Arseven, "Tarsi", *Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1975), 4/905-906.

² Arseven, "Tarsi", 4/905-906.

³ Nebi Bozkurt, "Kakmacılık", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2001), 24/216.

⁴ Ebba Koch, *The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra* (New Delhi: Bookwise, 2007), 170.

⁵ Thalia Kennedy, "The Notion of Hierarchy: The 'Parchin Kari' Programme at the Taj Mahal", *International Journal of Architectural Research Archnet-IJAR* 1 (2007), 108.

⁶ Evindar Yeşilbaş, "Ortaçağ İslâm Mimarisi Süsleme Programında Kakma Tekniği: Mardin Örneği", *Artuklu Akademi* 7/1, 30.

Osmanlılarda, kullanılan malzemeye göre bu işi yapan ustalar farklı adlarla anılmaktadır. Kakmacılıkta sedef işiyle uğraşan ustalara “sedefkâr” denilirken metal üzerine kakma işiyle uğraşanlara ise “zernişancıyân, kuftkâri, kaffatin” gibi değişik adlar verilmiştir.⁷ Bâbürlülerde ise bu tekniği icra eden ustalara “perçinkâr” denilmektedir. Bununla birlikte diğer Türk-İslâm devletlerinde olduğu gibi Bâbürlü dönemi mimari eserlerinde de usta ve sanatçılar anonimdir.

Perçinkârî tekniği; Bâbürlü sanatında XVI. yüzyılın sonu ve XVII. yüzyıl boyunca yapılan mimari ve el sanatları alanındaki eserlerin süslemelerinde yaygın olarak görülmektedir. Bâbürlü dönemi mimari eserlerinde perçinkârî tekniği genel olarak beyaz mermer ve kırmızı kumtaşı yüzeyine değerli ve yarı değerli çeşitli renkteki taşların kakılması şeklindedir.

Bâbürlü mimari süslemelerinde Ekber Şah dönemiyle birlikte görülen perçinkârî, daha sonra Hint alt kıtasında Agra, Delhi ve Lahor şehirlerinde büyük bir gelişme göstererek Cihangir Şah zamanında Bâbürlü mimari eserlerinin süslemelerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Şah Cihan devrinde ise Tac Mahal Türbesi’nin süslemelerinde doruk noktasına ulaşmıştır.

Bâbürlü dönemi mimari ve süslemelerinde önemli bir yere sahip olan perçinkârî tekniğinin kökeni konusunda çeşitli görüşler ileri sürülmektedir. Bu çalışmada; Bâbürlü döneminde önemli bir süsleme tekniği olan ve günümüzde de kullanılan perçinkârî tekniğinin menşei, yapım aşamaları, kullanılan taşlar, oluşturulan motifler, kullanım alanları ile başşehirleri özelinde (Agra, Delhi ve Lahor) Bâbürlü mimarisindeki önemli örnekleri üzerinden bu tekniğin gelişim evreleri hakkında bilgiler verilecektir.

1. Perçinkârî (Renkli Taş Kakma) Tekniğinin Kökeni Konusundaki Tartışmalar

Perçinkârî tekniğinin Bâbürlü süsleme sanatlarındaki gelişimini belirtmeden önce bu tekniğin ilk olarak menşesine değinmek gerekmektedir. Kakma tekniğinin ilk örnekleri antik çağlara kadar dayanmaktadır. Kakmacılık, tarihsel olarak farklı dönemlerde çeşitli kültürler tarafından benimsenmiştir. Ancak en eski örnekler genellikle Mısır, Anadolu, Mezopotamya ve Çin başta olmak üzere Yunan, Roma, Pers ve Hint gibi eski medeniyetlerde rastlanmaktadır.⁸ Coğrafyaya göre farklı malzeme ile gelişme gösteren bu teknik aynı zamanda uygulanılan alana göre de çeşitlilik göstermektedir. Antik Mısır’da, değerli metalleri işlemek için kakma ve oyma teknikleri, bugünkü bildiğimiz manada özellikle kuyumculuk ve heykelticilik alanında uygulanmıştır. Anadolu’da seramikler, çeşitli madeni

⁷ Bozkurt, “Kakmacılık”, 24/216.

⁸ Yeşilbaş, “Ortaçağ İslâm Mimarisi Süsleme Programında Kakma Tekniği: Mardin Örneği”, 30.

eserler ve ahşap panolar üzerinde görülmektedir.⁹ Mezopotamya’da seramikler, metal ve madeni eserler kakma tekniği ile süslenirken; Antik Yunan ve Roma dönemlerinde de mücevherat, madeni eşyalar ve küçük süs eşyalarında kakmacılık sıkça görülmektedir. Persler çok eskiden beri bu özel süsleme tekniğine sahip olup bu tekniğe “perçinkârî” terimini kullanmışlardır. İtalyanlar tarafından ise XIV. yüzyıldan itibaren kullanılan bu teknik “Pietra Dura” olarak adlandırılmıştır.¹⁰ Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde kakmacılık gelişerek; sanatın farklı alanlarında popüler hale gelmiş ve başta kitap kapakları olmak üzere, mobilya, mücevherat ve tablolar gibi birçok alanda tercih edilmiştir. Orta Doğu ve İslâm dünyasında da kakmacılık yaygın olarak küçük el sanatları ve mimari eserlerde görülmektedir.¹¹ İspanya’daki Kurtuba Ulu Camii (785) mihrap süslemeleri İslâm sanatında kakmacılığın en erken örneklerinden birisidir. Çok renkli mermer kakmalardan oluşan mihraplar Eyyûbî mimari tezyinatının en önemli özelliklerinden biridir. Önceleri Suriye’de Zengî sanat muhitinde görülen bu tip mihrap süslemeleri Eyyûbîlerden sonra Memlûk sanatında sadece mihrap süslemesi olarak kalmamış ve zamanla yapıların bütün duvar cephesini kaplamıştır.¹² Kakmacılık ile süsleme sanatı XIV, XV ve XVI. asırlarda daha çok yayılmış, İran, Suriye, Mısır, Türkiye ve hatta Venedik’te İslâm atölyeleri az veya çok muvaffak bir faaliyetle çalışmışlardır.¹³

Türk sanatında ise kakmacılığın erken dönemden itibaren uygulandığını kazılar sonucunda kurganlardan çıkarılan buluntularda görmek mümkündür. Orta Asya’da da İskitler döneminde M.Ö. VII. yüzyıldan IV. yüzyıla kadar birçok kurganda usta kuyumcuların elinden çıktığı anlaşılan takı türü eserlerin altın kakma ya da kaplama ile oluşturuldukları görülmektedir.¹⁴ Çok erken tarihlerden itibaren Türkler tarafından bilinen bu teknik, Orta Asya’dan başlayarak dünyanın birçok yerinde hakimiyet kuran Türk devletlerinde, gelişim göstererek varlığını sürdürmüştür. Erken dönemden itibaren Orta Asya’da tuğla üzerine çini kakmalar,

⁹ Ergül Kodaş, “Yukarı Dicle’de Yeni Bir Çanak Çömleksiz Neolitik Yerleşim Yeri: Boncuklu Tarla Kazıları ve İlk Gözlemler”, *Arkeoloji ve Sanat Dergisi* 157-158 (2019), 7.

¹⁰ M. Abdula Chaghatai, *Pietra Dura Decoration Taj* (Haydarabad: Islamic Culture, 1941), 380-385.

¹¹ Vincent A. Smith, *A History of Fine Art in India and Ceylon* (Bombay: D. B. Taraporevala Sons and Co, 1969), 174.

¹² Engin Beksaç, “Eyyûbîler, III, Sanat”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2009), 12/33.

¹³ Gaston Migeon, *İslâm San’atları* (İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından, 1943), 30.

¹⁴ Engin Eroğlu, “İskitler’de Kuyumculuk”, *Cappadocia: Journal of History and Social Sciences* (2014), 14-22.

aynı malzeme ve teknikle İran’da da devam ettirilmiş, Anadolu’da ise coğrafyaya ve iklime uygun olarak taş üzerine renkli taş kakma kullanımı gelişmiştir. Selçuklularla birlikte bu teknik yepyeni bir sanat ekolü halinde parlak bir gelişme göstermiştir. Bakır yanında zengin gümüş, hatta bazen altın kakmalar görülmüştür.¹⁵ Selçuklu ve Beylikler dönemi mimarisinde çininin taşta kakıldığı örnekler yaygınlık kazanmış, Selçuklu döneminde Divriği Kale Camii taş kapısında en erken tarihli örneğe rastlanılmıştır.¹⁶ Osmanlı Döneminde Sultan Ahmed Camii’nde de taş süslemelerde kakma tekniği uygulanmıştır.¹⁷ Örneklerden de anlaşılacağı üzere Türklerde kakmacılık erken dönemlerde küçük el sanatları eserlerinde görülürken; sonraki dönemlerde mimari eserlerde uygulanmıştır. Tüm bunların yanında altının çizilmesi gereken noktanın Türklerin Anadolu’ya gelmeden önce de bu tekniği biliyor olmasıdır.

Bâbürlü döneminde mimari süslemede gelişme gösteren ve yaygın bir kullanım alanı bulan perçinkâri tekniğinin kökeni konusunda çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Tam bu noktada konunun odak noktasını oluşturan perçinkâri tekniğinin kökeni ile ilgili tartışmalar; daha çok Avrupalıların bu tekniği başta kendilerine mâl etme çabaları olmak üzere, yerli araştırmacıların da Hintlilere ait olduğu görüşü çevresinde cereyan etmektedir. Bunlardan ilk görüşü savunanlara göre; bu tekniğin aslında İtalyan kökenli olduğu, diğer görüşü savunanlara göre ise Bâbürlü döneminden önce de Hindistan’da var olduğu ve dolayısıyla Hint kökenli olduğu şeklindedir. İtalyan kökenli olduğunu iddia edenlere göre; perçinkâri tekniği XVI-XVII. yüzyıllarda ilk kez İtalya’nın Floransa şehrinde uygulanmıştır. İtalyancada “Pietra Dura” olarak adlandırılan renkli taş kakma ya da kakma tekniği; dekorasyon amaçlı “Lapidary Marquetry” tekniği olarak isimlendirilmiştir. Bu konu ile ilgili çalışma yapan bazı araştırmacılar; kakma sanatının kökeninin İtalyanlara dayandığını, Hint zanaatkârların kendi ihtiyaçlarına göre uyarlayarak ona yerli bir dokunuşla şekil verdiğini ve tekniği bugün Hint sanatının tacı olarak kabul edilen geleneksel motiflerini oymak için kullandığını iddia etmektedir. Bu konuda Bâbürlü dönemi ile ilgili çok sayıda çalışması bulunan Ebba Koch tekniğin İtalyan kökenli ve Avrupa etkilerine sahip “Pietra Dura” olduğunu, Bâbürlülerin tekniği İtalyanlardan aldığını savunmaktadır. Koch buna dayanak olarak Tac Mahal’de taş işçiliği yapılmasını

¹⁵ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989), 333.

¹⁶ Nevin Ayduşlu, “Selçuklu ve Beylikler Döneminde Kakma Çiniler ve Günümüz Sanatından Bir Kaç Örnek”, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* (2013), 19.

¹⁷ Ahmet Vefa Çobanoğlu, “Sultan Ahmed Camii ve Külliyesi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2009), 37/499-501.

isteyen Şah Cihan'ın, İtalyan işçilerden istifade etmesini göstermiştir.¹⁸ Perçinkârî tekniği İtalya'daki örneklerden özellikle kullanım alanı yanında tasarım ve malzeme açısından önemli derecede farklılıklara sahiptir.¹⁹ Kakmacılık Antik çağlardan itibaren farklı kültürler arasında iletişim ve ticaret yollarıyla yayılmıştır. Kakma sanatının İtalyanlarca kimden öğrenildiği konusunda kesin bir bilgi olmamakla birlikte, kakmacılığın erken örneklerden itibaren ilk olarak ahşap üzerinde uygulandığı göz önünde bulundurulduğunda bu tekniğin Rönesans devrinde Şarktan ve Araplardan İtalya'ya geçtiği, bu sanata İtalyanların Arapçadaki tabiri ile "intarsiatura" veya kısaca "intersia" dedikleri bilinmektedir. İtalya'nın yanı sıra Avrupanın diğer bölgelerine de yayılan bu sanat Fransa'da XVI. Louis zamanında marangoz Boulle (Bull) tarafından çok ileriye götürülmüştür.²⁰ Rönesans döneminde İtalya, sanatın ve zanaatın merkezi haline gelmiş, özellikle Floransa'da XIV. yüzyılın sonlarından XVII. yüzyılın başlarına kadar sanat ve zanaat alanında büyük bir etki ve yeniden canlanma yaşanmıştır. Bu dönemde İtalyan zanaatkarlar, antik dönemden kalma teknikleri incelemiş, geliştirmiş ve yeniden yorumlamışlardır. Bu süreç kakma sanatı da dahil olmak üzere birçok sanat dalında etkili olmuştur. Kakmacılık özellikle metal işçiliği ve mücevherat alanında uygulanmış; dönem boyunca kakma sanatının gelişimine büyük bir katkı sağlanmıştır. Rönesans dönemi İtalyan zanaatkarları, antik Roma ve Yunan eserlerinden ilham alarak değerli metalleri işleme, renkli taşları yerleştirme ve detaylı desenler oluşturma konusunda yeteneklerini geliştirmişlerdir. Aynı zamanda İtalya, Osmanlı İmparatorluğu dışında diğer devletlerle de ticari ve kültürel ilişkiler kurarak farklı kültürel etkilerin katkısından yararlanmıştı. Özetle İtalyanlar kakma tekniğini farklı kaynaklardan öğrenmiş ve Rönesans döneminde bu tekniği geliştirerek sanat ve zanaat alanında büyük bir etki yaratmışlardır. Renkli taş kakma tekniğinin Hint kökenli olduğunu savunanlar ise; özellikle Cihangir'in Mandu'da kaldığı sürede hem kendisinin hem de eşi Nur Cihan Hatun'un, burada uygulanan renkli taş kakma tekniğinden etkilenerek, baniliklerindeki yapılarda da bu tekniği uygulattıklarını ileri sürmektedir.²¹ Hindistan'da perçinkârî tekniği ilk olarak, Bâbürlülerden çok daha önce Delhi Türk Sultanlıkları (1206-1526) döneminde Kutub Külliyesi'nde Alâeddin Kilci tarafından inşa edilen Ala-i Dervaza'da (1305) uygulanmıştır. Yine Tuğluklular (1320-1388) döneminde Gıyâseddin Tuğluk Türbesi (1320-1325) kırmızı

¹⁸ Ebba Koch, *Shah Jahan and Orpheus: the pietre dure decoration and the programme of the throne in the Hall of Public Audiences at the Red Fort of Delhi* (Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1988), 7-12.

¹⁹ Ram Nath, *Mughal Inlay Art* (New Delhi: D. K. Printworld (P), 2004), 20-21.

²⁰ Arseven, "Tarsi", 4/1940.

²¹ Nath, *Mughal Inlay Art*, 27.

kumtaşı üzerine beyaz mermer kakma tekniğinin erken örnekleri arasında gösterilebilir. Bâbürlülerin kurucusu Bâbür Şah (1526-1530) ve oğlu Hümâyün Şah (1530-1543/1555-1556) dönemi eserlerinden günümüze çok azı ulaşabilmiştir. Dolayısıyla bu tekniğin Bâbürlülerdeki erken dönem gelişimi için fikir yürütebileceğimiz malumat da yeterli düzeyde değildir. Perçinkâri, Bâbürlülerde Ekber Şah (1556-1605), Cihangir Şah (1605-1627) ve sonrasında özellikle Şah Cihan (1628-1658) döneminde büyük bir gelişim göstermiştir. Orta Asya'dan gelen Bâbürlülerin, ataları Timurlu dönemi yapılarında gördükleri kakmacılık, daha çok tuğla üzerine çini kakma iken kuruldukları Hindistan coğrafyasında iklimin çini malzemeye uygun olmaması nedeniyle beyaz mermer veya kırmızı kumtaşı malzeme üzerine renkli taş kakma tekniğine dönüşmüştür. Böylece bu durum Bâbürlülerin perçinkâri tekniğini değişen şartlara rağmen geleneksel mimari birikimleri ve becerileri sayesinde kusursuz bir şekilde uygulamalarını sağlamıştır.

2. Perçinkâri Tekniğinin Yapım Aşamaları

Kakma tekniği, küçük el sanatları, dekoratif sanat eserlerinde veya mimari yapılarda, mobilya yapımında, mücevherat ve heykelticilik gibi alanlarda farklı renklerdeki taşları bir araya getirerek desenler, resimler veya motifler oluşturma tekniğidir. Bu teknik sayesinde çeşitli desenler, figürler ve detaylar oluşturulabilmektedir. Renkli taş kakma tekniği genellikle metal yüzeylerin üzerine küçük renkli taşlar kakılarak meydana getirilmektedir. Bir tür kakma olan bu tekniğin bir diğer adı pietra-dure ise beyaz mermer yüzeyine açılmış oyuklara; lapis, oniks, yeşim, topaz, akik, granit gibi değerli ve yarı değerli taşlar kakılarak yapılmaktadır.²² Bâbürlü döneminde, bu sanat özellikle mimari eserlerin süslemelerinde uygulanacak taşın (beyaz mermer veya kırmızı kumtaşı) yüzeyine farklı renkli taşlar kakılmak suretiyle oluşturulurken bu teknikle, yapının veya sanat eserinin görsel zenginliği artırılarak, aynı zamanda sanatçının veya zanaatkarın becerisi de gözler önüne serilmektedir.

Kakma tekniğinde; yapının herhangi bir bölümünü süslemesi düşünülen düzen, kabartmanın aksine yüzeye oyulmaktadır.²³ Oyularak boşaltılan yüzeylere, uygun ölçülerde biçimlenmiş renkli taşlar kakılmaktadır. Maden veya ağaç üstüne oyuklar açılıp, içine değerli taş, cam, maden ve sedef parçaları döşenip çakılmakta ya da yapıştırılmaktadır. Düz bir yüzey elde edilebilmesi için kullanılan malzemenin üstü özel olarak zımpara ile silinmektedir. “Sıcak Kakma” denilen diğer bir teknikte ise oyuklara altın, gümüş tozu veya eriyici camlar konulmakta ve ısıtılarak eritilen maddelerle

²² H. Örcün Barışta, “Pakistan’ın Lahor Şehri ve Çevresinde Gürkanlı Devletinin Yaptığı Eserler ve Osmanlı Sanatında Gözlenen Bazı Benzerlikler Üzerine”, *Gazi Sanat Dergisi* (2000), 40.

²³ Yıldırım Özbek, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2002), 510.

olukların dolması sağlanmaktadır. Süslemede oyma ve kakma tekniği bir arada kullanılmaktadır.²⁴ Değerli ve yarı değerli taşlarla yapılan perçinkârî tekniği ise; esas olarak beyaz mermer üzerine veya kırmızı kumtaşı yüzeyine açılan yuvalara bu değerli ve yarı değerli taşların kakma tekniği ile yerleştirilme işlemidir. Mermer veya kırmızı kumtaşının üzerinde oluşturulacak motif, oyulan yüzeylere renkli taşların yerleştirilmesi ile meydana getirilmektedir. Bu tekniğin yapımında beş önemli aşama vardır; kırmızı kumtaşı veya mermer levhaların seçimi ve kesim aşaması, desen tasarımlarının hazırlanma aşaması, desenlerin oyulması işlemi aşaması, değerli taşların kesim aşaması, taşların kakılacak yüzeye sabitlenmesi aşaması ve son olarak cilalama işlemi. Öncelikle seçilen ana malzemenin yüzeyi zımparalanarak pürüzsüzleştirilmektedir. Eğer beyaz mermer üzerine işlem uygulanacak ise mermerin yüzeyi kına ile sıvanmaktadır (Bk. Görsel 1). Bu malzemenin yüzeyine daha önce belirlenmiş olan motif sivri uçlu aletlerle çizilmektedir. Bu motifin renkli taşlarla doldurulacak kısımları sivri uçlu aletle oyularak çıkartılmaktadır. Daha sonra kakılacak yüzeye, titizlikle önceden oluşturulacak desen veya motif için özenle kesilmiş ve elle çalıştırılan zımpara çarkı ile şekillendirilmiş her bir renkli taş bu oyuklara yerleştirilmektedir (Bk. Görsel 2). Bu aşamada mermer yüzey ısıtılıp ince bir işçilikle kesilmiş ve özenle hazırlanmış taşlar, titizlikle bu oyukların içine gömülmektedir. Bazen bu taşların yerleştirilmesi sonrasında oluşan boşluklar beyaz çimento, alçı veya harç ile doldurulmaktadır. Bazen de taşlar zank ile yapıştırılmaktadır. Bu zanklar özel bir karışımla oluşturulduğu için sadece bir kez eritilebilir yapıya sahiptir. Daha sonra mermer yüzeyin üzerindeki kına su ile yıkanıp, zımpara ile pürüzsüz hale getirilip cilalanarak son şekli verilmektedir. Tek bir motifin oluşumunda yüzlerce taş olabileceğinden, bu tekniği uygulayan ustanın her şeyden önce çok sabırlı ve bu işlemi yapabilmesi için dirayetli olması gerekmektedir. Her ne kadar modern teknoloji gelişse de bu kakma işi sadece elle yapılmaktadır (Bk. Görsel 3 ve Görsel 4).



Görsel 1-2. Perçinkârî Tekniğinde Kullanılacak Malzemeler ve Taşların Şekillenmesi Sağlayan Tekerlekli Çark, Fadime Özler Kaya Arşivi, (Erişim 17 Eylül 2023).

²⁴ Mine Seçkinöz, *Resim II Süsleme Resmi ve Süsleme Sanatları Tarihi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1986), 92.



Görsel 3-4. Perçinkâri Yapımı, Fadime Özler Kaya Arşivi, (Erişim 17 Eylül 2023).

3. Perçinkâri Tekniğinde Kullanılan Değerli ve Yarı Değerli Taşlar

Bâbürlü döneminde perçinkâri tekniği örneklerinde, genellikle ana malzeme kırmızı kumtaşı veya beyaz mermer olup bu taşların yüzeyine oyulan boşluklara değerli ve yarı değerli renkli taşlar kakılmaktadır. Bâbürlü döneminde özellikle Agra, Delhi ve Lahor'daki erken örneklerde kırmızı kumtaşı yüzeyine yapılırken daha sonra tamamıyla beyaz mermer üzerine uygulanmıştır. Bâbürlü mimari süslemelerinde kullanılan taşların büyük bir kısmı Hindistan'dan temin edilmiş, bunun yanında dünyanın farklı yerlerinden ithal edilen taşlar da kullanılmıştır. Hindistan'ın bazı bölgelerinden bu taşların belirli türleri karşılanmıştır. Kombat şehri başta olmak üzere, Kamarat, Medya Pradeş eyaletindeki Jaipur şehrinden, Racastan'daki Makrana, Pencap ve Rajputana vilayetlerinden de safir (amber), elmas başta olmak üzere birçok değerli ve yarı değerli taşlar getirilmiştir. Beyaz mermer; Racastan'daki Makrana bölgesinden temin edilirken sedef Hint Okyanusu'ndan çıkartılmıştır. Kullanılacak diğer değerli ve yarı değerli taşlar ise başta Afganistan, Sri Lanka, İran, Yemen, Irak, Çin, Tibet ve Orta Asya gibi dünyanın farklı bölgelerinden ithal edilmiştir. Malakit Rusya'dan, turkuaz Türkiye'den, oniks bugünkü Pakistan ve Belçika'dan, kristal Çin'den, lapis lazuli Afganistan ve Sri Lanka'dan, jasper Pencap'tan, akik Bağdat ve Yemen'den, mercan Arabistan'dan, akuamarin İran'dan, kalsedon Avrupa'dan getirilmiştir.²⁵ Bunların yanı sıra Bâbürlü hükümdarlarına hediye olarak gönderilen oniks, siyah mermer, karnelyan, malakit taşı, lal taşı (granat-garnet), sedef, yeşim taşı, topaz, zümrüt, yakut, safir gibi çeşitli değerli ve yarı değerli taşlar da mimari eserlerin süslemelerinde kullanılmıştır.

Değerli ve yarı değerli taşlar ile oluşturulan perçinkâri tekniğindeki süslemeler özellikle Agra, Delhi ve Lahor olmak üzere hanedan üyelerinin ve devletin ileri gelenlerinin baniliğinde gerçekleşen cami, kale-saray ve türbe örneklerinde yoğun bir şekilde görülmektedir. Perçinkâri tekniği ile yapılan eserlerin içinde, bu tekniğin en gelişmiş hali ile en iyi şekilde korunarak günümüze ulaşmış örneği, Tac Mahal Külliyesi'dir. Tac Mahal

²⁵ Nath, *Mughal Inlay Art*, 75.

Külliyesi kadar şanslı olamayan birçok eser daha sonraki dönemlerde yağmalanmıştır. Örneğin; Lahor'daki Nur Cihan Hatun Türbesi ile Asaf Han Türbesi'nde bulunan değerli ve yarı değerli taşların çoğu Pencap Amritsar'daki Altın Tapınağın süslemelerinde kullanılmak için XVIII. yüzyılda Sihler tarafından yağmalanarak tahrip edilmiştir.

Perçinkâri tekniğinde kullanılan değerli ve yarı değerli taşlar, üzerinde durulan önemli bir konudur. Taşların seçiminde en önemli etkenin renkleri olduğu ise arka planda kalmaktadır. Oysa ki renkler sanatçının ya da baninin zevkini ve inceliğini yansıtmasının yanında, bir anlam ifade ediyor olması açısından da dikkate değerdir. Renk aynı zamanda tasarımı gösteren, öne çıkaran ve vurgulayan bir efekttir.²⁶ Uygun ve doğru renk kullanımı mekânın işlevselliğini arttıracak bir etkiye sahiptir. Hindistan'da kırmızı, sarı, yeşil ve beyaz uğurlu renkler olarak kabul edilmektedir. Tamamıyla beyaz mermerden inşa edilen Tac Mahal ile İ'timâdüddeve türbelerinin, anıtsal giriş kapılarının kırmızı kumtaşından yapılmaları, aynı zamanda kırmızının renk olarak dikkat çekmesi, bu yapılarda bilinçli bir renk kontrastı kullanımının da söz konusu olduğunu gözler önüne seren önemli örneklerdendir.

4. Perçinkâri Tekniği ile Oluşturulan Motifler

Perçinkâri tekniği ile oluşturulan süslemelerde erken örneklerden itibaren yoğun olarak geometrik desenler, bitkisel motifler, figürler görülmektedir. Agra başta olmak üzere Lahor ve Delhi şehirlerinde bulunan mimari eserler, bunların yanı sıra hat süslemelerde de perçinkâri tekniği ile oluşturulan en önemli örnekleri bünyelerinde barındırmaktadır. Görülen diğer bir tezyin türü de arabesk motiflerdir. Bu karmaşık, girift ve stilize edilmiş motifler, İslâm sanatının önemli bir özelliği olup yapıların iç mekân ve dış cephelerinde, kemer yüzeylerinde, sütunlarda bulunabilir. Geometrik desenler içerisinde; altıgen, sekizgen, ongen, altı, sekiz, on köşeli yıldızlar, iç içe geçmiş üçgenler, sekizgenler, ongenler, çokgenler şeklindedir. Bâbürlü mimarisinde görülen tasarımlar; hayatın içinden yani doğadan alınan örnekleri tamamen kendilerine özgü yerel karaktere sahip yenilikçi yaklaşımla cömert şekilde sunmaktadır.²⁷ Gül, lale, zambak, nergis, gelincik, kadife çiçeği, süsen, lotus, haşhaş yoğun bir şekilde tercih edilen bitkisel motifler arasındadır. Yine bu dönemde stilize motifler; rumi, palmet ve kıvrık dallar da sıklıkla kullanılmıştır. Figürlü süslemelere insan ve hayvan figürleri (tavus kuşu, fil, balık, at, kuş) örnek gösterilebilir. Hat süslemelerde ise nesih, nestalik ve sülüs yaygın bir şekilde kullanılmıştır.

²⁶ Pooja Sharma, "Colour Psychology and Functionality of Inlay Designs in Mughal Monuments of Agra India", *The International Journal of Humanities & Social Studies* 4 (2016), 357.

²⁷ Ram Nath, *Colour Decoration In Mughal Architecture India & Pakistan* (Jaipur: The Historical Research Documentation Programme, 1989), 130.

5. Kullanım Alanları

Bâbürlü döneminde diğer kültürlerden farklı olarak mimaride de yoğun bir şekilde uygulanan perçinkâri tekniği; Bâbürlü sanatında XVI. yüzyılın sonu ile XVII. yüzyıl boyunca yapılan mimari ve el sanatları alanındaki eserlerin süslemelerinde yaygın olarak görülmektedir. Perçinkâri tekniği; bu dönemde bütün anıtsal yapılarda kullanılmış olup hem maliyet olarak hem de dönemin en popüler süsleme tekniği olması açısından Bâbürlü ihtişamını da gözler önüne sermektedir. Bâbürlülerle Hindistan'da yaygınlaşan bu gelenek günümüzde özellikle Agra şehrinde ve çok yaygın olmamakla birlikte Eski Delhi'de el sanatlarının bir kolu olarak devam etmekte, bu gelenek özellikle dekorasyon alanında (masa ya da sehpa üstü gibi mermer eşya üzerinde, panolarda, vazolarda), küçük el sanatları ürünlerde, son zamanlarda da modern yapıların zemin ve duvar süslemelerinde sürdürülmektedir (Bk. Görsel 5 ve Görsel 6).



Görsel 5-6. Agra Perçinkâri Atölyesi ve İmal Edilen El Sanatı Ürünleri, Fadime Özler Kaya Arşivi, (Erişim 18 Eylül 2023).

6. Perçinkâri Tekniğinin Genel Gelişimi: Başkent Örnekleri

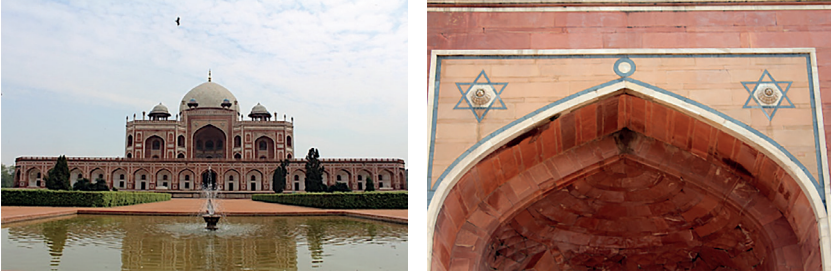
Bâbürlüler inşa etmiş oldukları mimari eserlerin anıtsal olmaları kadar bu mimari eserlerin üzerlerindeki tasarım ve süslemelerin de ihtişamlı olmasına özen göstermişlerdir. Mimari eserlerin tasarımlarında seçilen motifler, kullanılan malzeme ve işçilik yanında süsleme teknikleri de oldukça önemlidir. Bâbürlü döneminde oyma, kabartma, kazıma, çini, kalem işi ve renkli taş kakma kullanılan süsleme teknikleri arasındadır. Bunların içerisinde perçinkâri tekniği; Bâbürlü dönemi mimari ve sanatında özel bir yere sahiptir. Bâbürlü anıtlarında bu tekniğin mimari süslemelerde benzersiz örnekleri verilmiş, bu örnekler üzerinden perçinkârinin evrimsel süreci rahatlıkla gözlemlenebilmiştir. Bu başlıkta Bâbürlü mimari süslemelerinde perçinkâri tekniğinin genel gelişimi; başkent örnekleri (Delhi-Agra-Lahor) üzerinden değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Hindistan'da Bâbürlülerle birlikte perçinkâri tekniği; çini kakmanın mozaiğe, sonra da kırmızı kumtaşı veya mermer üzerinde değerli ve yarı

değerli taşlarla renkli taş kakma tekniğine dönüşmesi şeklinde olmuştur.²⁸ Erken dönemden itibaren Bâbürlü mimarisinde görülen perçinkâri tekniği iki farklı üslupta gelişme göstermiştir: İlk üslup; kırmızı kumtaşından zemin üzerine, istenilen şekle göre açılmış yuvalara, yine tasarıma uygun olarak biçimlendirilmiş beyaz mermerin yerleştirilmesi ile oluşturulan süslemelerdir. Bu teknikte ayrıca farklı renkteki taşlar (sarı, siyah), sıva yüzeyinde veya taş levha üzerinde bir araya getirilerek geometrik desenler oluşturulmuştur. Diğer üslup ise mermer veya kırmızı kumtaşı yüzeyine, istenilen tasarıma uygun olarak açılmış yuvalara, özenle seçilerek oluşturulmuş değerli ve yarı değerli taşların ustalıklı yerleştirildiği biçimdir. İlk üslup, Hümâyün Şah (1530-1543/1555-1556) ve Ekber Şah (1556-1605) dönemleriyle birlikte erken örneklerde uygulanan perçinkâri tekniğinin bir nevi hazırlık aşaması olup daha çok mozaik tekniğinin gelişmiş hali şeklinde yorumlanabilir. Kırmızı kumtaşı zemin üzerine beyaz mermer kakılması bu tekniğin tipik karakteridir. Hümâyün Şah döneminde 1534 yılında Eski Kale’de (Din-Panah ya da Purana Kila) inşa edilen anıtsal giriş kapısında kırmızı kumtaşı zemin üzerine beyaz mermerle kakılarak oluşturulmuş lotus motifi bu tekniğin en eski örneğidir. Bu uygulamayı Talaqi- Dervaza, Sir-Mandal takip eder.²⁹ Bu tekniği de, önce kırmızı kumtaşı zemin üzerine beyaz mermer yanında sarı ve siyah renkli taşlar kullanılarak oluşturulduğu örnekler ve daha sonra beyaz mermer üzerine kırmızı kumtaşı, sarı ve siyah taş ile oluşturulan renkli taş kakma tekniğinin uygulandığı örnekler izler. Ekber Şah dönemi yapılarında Delhi Hümâyün Türbesi, Fetihpûr Sikri’de Bülend Darvaza, Cami Mescid, Agra Kızıl Kale’de; Cihangir Mahal ve Delhi Kapısı’nda ağırlıklı olarak kırmızı kumtaşı kullanılmış, buna bağlı olarak perçinkâri tekniğinde genellikle kırmızı kumtaşı zemin üzerine beyaz mermer kakılmıştır. Erken örneklerde perçinkâri tekniğinde geometrik desenlerin hâkim olduğu görülmektedir. Bu örnekler daha çok perçinkâri tekniğinin erken aşaması olarak kabul edilebilir ve kakmadan çok mozaik tekniğine benzerliği ile dikkat çekmektedir. Ekber Şah döneminde perçinkâri tekniğinin uygulandığı Delhi Hümâyün Türbesi (1558-1570); kırmızı kumtaşı zemin üzerine beyaz mermer, beyaz mermer yüzeyine de kırmızı kumtaşı kakma tekniğinin uygulandığı en önemli örneklerden birisidir. Bu yapıda cephe süslemelerinde siyah ve beyaz mermer bir arada kullanılırken, aynı zamanda kırmızı ve gri renkli taşlar da yoğun olarak kullanılmıştır. Yapı üzerinde bulunan motifleri, geçmelerden ve yıldızlardan oluşan basit geometrik desenler ve Mühr-i Süleymanlar (altı kollu yıldızlar) oluşturmaktadır (Bk. Görsel 7 ve Görsel 8).

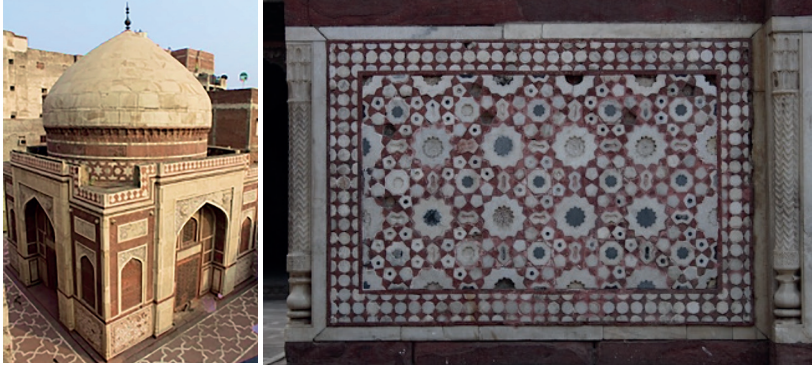
²⁸ Ram Nath, *Colour Decoration in Mughal Architecture* (Bombay: D. B. Taraporevala, 1970), 29.

²⁹ Nath, *Mughal Inlay Art*, 32.



Görsel 7-8. Hümâyun Şah Türbesi, Fadime Özler Kaya Arşivi, (Erişim 12 Şubat 2016).

Ekber Şah döneminde Agra Kalesi'nde yer alan Cihangir Mahal'de (1565-1569); taç kapı ve kemerlerde kırmızı kumtaşı yüzeyine beyaz mermerden oluşan çerçeveler, Delhi Kapısında (1568-1569) kırmızı kumtaşı yüzeyine beyaz mermer kakmalarla oluşturulan geometrik desenler yanında, yine Agra Kalesi'nde Filli Kapıda kırmızı kumtaşı yüzeyine beyaz mermer kakmalarla oluşturulan tavus kuşu figürleri bu tekniğin erken dönem örnekleri arasındadır. Fetihpür Sikri'de; Cami Mescid'in Badşah-i Darvaza (1571-1572) ve Bülenç Darvaza (1601) taç kapıları ile Delhi Ategeh Han Türbesi (1566-1567) bu tekniğin mozaik uygulaması olarak en gelişmiş örneğini sunar. Delhi Ategeh Han Türbesi'nin bütün cephe yüzeylerinde kırmızı kumtaşı zemin üzerine beyaz mermer ağırlıklı olmak üzere çeşitli renklerden oluşan taşlar kakılmıştır (Bk. Görsel 9 ve Görsel 10).



Görsel 9-10. Ategeh Han Türbesi, Fadime Özler Kaya Arşivi, (Erişim 18 Şubat 2016).

Ekber Şah döneminde yapımı başlatılan ancak ölümü üzerine oğlu Cihangir tarafından tamamlanan Sikandara'da Ekber Şah Türbesi (1605-1612), kırmızı kumtaşı üzerine renkli taş kakmanın uygulandığı erken bir örnektir.³⁰ Türbenin taç kapılarında kırmızı kumtaşı yüzeyine beyaz mermer kullanımının yanında sarı, siyah, gri, mavi ve kahverengi taşlar da tercih edilmiştir. Burada kullanılan

³⁰ Ebba Koch, *Mughal Architecture* (Munich: Prestel, 1991), 70-71.

teknik renkli taş kakma tekniğinden ziyade mozaik tekniğine daha yakın olup perçinkâri tekniğinin Bâbürlü dönemindeki erken safhasını göstermektedir. Süslemelerdeki bitkisel motifler; kıvrık dallar, stilize çiçekler ile hatailerden ve geometrik desenler ise geçmeler, yıldız motifleri, çokgenlerden oluşmaktadır. Yapı üzerindeki bulut motifi de soyut süslemeler arasında gösterilebilir (Bk. Görsel 11 ve Görsel 12).



Görsel 11-12. Ekber Şah Türbesi Güney Giriş Kapısı Süslemeleri, Fadime Özler Kaya Arşivi, (Erişim 8 Mart 2016).

Cihangir Şah döneminin erken örneklerinde Ekber Şah Türbesi'nde olduğu gibi kırmızı kumtaşı geleneği devam etmektedir. Fetihpûr Sikri, Delhi ve Agra kalelerinde yer alan Cihangir Şah dönemi yapılarının erken örneklerinde yaygın olarak bu teknik görülmektedir.³¹ Agra Kalesi kırmızı kumtaşı üzerine beyaz mermer kakmalar ile oluşturulan geometrik desenler, stilize bitkisel motifler ve alışılmışın dışında grifon, tavus kuşu ve fil figürleri ile dikkat çekmektedir (Bk. Görsel 13 ve Görsel 14).



Görsel 13-14. Agra Kalesi Cephe Süslemeleri Detay Görünüşleri, Fadime Özler Kaya Arşivi, (Erişim 4 Ekim 2023).

Bâbürlü döneminde perçinkâri tekniğinin gelişimi Ekber Şah'ın ölümünden sonra oğlu Cihangir Şah (1605-1627) ile birlikte köklü bir değişime uğramıştır. Cihangir Şah'ın son dönemlerinde, mimaride kırmızı kumtaşı yerini artık beyaz mermere bırakmış, buna bağlı olarak perçinkâri tekniğinde de beyaz mermer üzerine kırmızı kumtaşı ve çeşitli renklerde değerli taşların kakılması yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu ikinci üslup; Cihangir Şah'ın son dönem yapılarında ve Şah Cihan döneminde inşa edilen bütün eserlerde görülmektedir.

³¹ Farah Khan, "Inlay Decoration on the Sarcophagus of Jahangir's Tomb", *Asian Journal of Multidisciplinary Studies* (2018), 55.

Fetihpür Sikri’de Selim Çisti Türbesi (1571-1581) beyaz mermerden inşa edilen ve bu tekniğin uygulandığı ilk yapılardan birisidir. Beyaz mermer üzerine renkli taş (sarı ve gri ağırlıkta) kakma tekniği ile oluşturulan geometrik desenlerle yapının dış cephe duvar yüzeyi (taban süslemeleri) tezyin edilmiştir. Geometrik desenleri ise iç içe geçmiş çokgenler oluşturmaktadır (Bk. Görsel 15 ve Görsel 16).



Görsel 15-16. Selim Çisti Türbesi Dış Cephe Süslemeleri, Fadime Özler Kaya Arşivi, (Erişim 26 Eylül 2023).

Cihangir Şah döneminin önemli eserlerinden eşi Nur Cihan Hatun’un babası için yaptırmış olduğu İ’timâdüddevle Türbesi’nde (1627-1630); beyaz mermer üzerine sarı, siyah, gri, mavi ve kahverengi gibi farklı renklerden oluşan taşlar süslemelerde tercih edilmiştir (Bk. Görsel 17, Görsel 18).



Görsel 17-18. İ’timâdüddevle Türbesi, Fadime Özler Kaya Arşivi, (Erişim 16 Mart 2016).

Türbe üzerinde yer alan geometrik bezemeler, hat, bitkisel motifler, figürler ve nesnel süslemeler yapıya estetik bir değer kazandırmaktadır. Bitkisel motifleri oluşturan soyut arabesk tarzdaki motiflerin yanı sıra nesnel süslemeler arasında içki kapları, buhurdanlıklar, gülabdanlar, vazodan çıkan çiçekler ve meyve tabakları natüralist bir üslup arz eder. Süslemeler adeta dönemin canlılığını yansıtmaktadır (Bk. Görsel 19 ve Görsel 20).



Görsel 19-20. İ’timâdüddevle Türbesi, Fadime Özler Kaya Arşivi, (Erişim 31 Ocak 2017).

Bâbürlü mimarisinde bütünüyle beyaz mermerden inşa edilen ilk yapılardan biri olması ve perçinkârî tekniğinin de yapının tüm cephelerinde zeminden üst örtüye kadar ilk kez uygulanmış olması sebebiyle Cihangir Şah döneminde inşa edilen İ'timâdüddeve Türbesi, Ekber Şah ile torunu Şah Cihan arasındaki sanat üslubunun ve aynı zamanda kırmızı kumtaşından beyaz mermere geçişin en önemli simgesel yapısıdır. İ'timâdüddeve'de hem kakma hem de mozaik tekniği bir arada kullanılmış, ancak Cihangir döneminden sonra, Şah Cihan devrinde mozaik tekniği yerini tamamen kakma tekniğine bırakmıştır.

Son olarak Cihangir Şah döneminde Lahor Kalesi (1566-1605) ve Cihangir Şah Türbesi (1628-1638) perçinkârî tekniği ile süslenen önemli eserlerdir³² (Bk. Görsel 21 ve Görsel 22).



Görsel 21-22. Lahor Cihangir Şah Türbesi, Faraz Anjum Arşivi, (Erişim 16 Haziran 2018)

Şah Cihan (1628-1658) döneminde Agra Kalesi'nde; Müsemmen Burç (1631-1640), Dîvân-ı Âm (1631-1640), Delhi Kızıl Kale'de; Delhi Şah Burcu, Dîvân-ı Hâs (1648) ve Rang Mahal (1639-1648), Lahor Kalesi'nde; Naulakha Pavyonu (1631-1633), Şah Burcu (Han Pavyonu) (1632) ve Şiş Mahal (1631-1632), Lahor Asıf Han Türbesi (1641-1645), Agra şehrinde Çinili Ravza (1635) ve Tac Mahal (1632-1652) dönemin perçinkârî tekniği ile süslenmiş önemli mimari eserleridir. Müsemmen Burç, perçinkârî tekniği uygulamaları ile Cihangir Şah döneminin en gelişmiş, Şah Cihan döneminin ise erken örnekleri arasında gösterilebilir (Bk. Görsel 23, Görsel 24 ve Görsel 25).



Görsel 23-24-25. Agra Kalesi Müsemmen Burç Süslemeleri, Fadime Özler Kaya Arşivi, (Erişim 02 Ekim 2023).

Şah Cihan dönemi mimari eserlerin süslemeleri incelendiğinde perçinkârî

³² Saifur Rahman Dar, *Crafts of Lahore* (Punjab Small Industries Corporation, 2016), 192.

teknîğinin; beyaz mermer üzerine çeşitli renklerde değerli ve yarı değerli taşlardan oluşturulan geometrik desenler, bitkisel motifler, figür ve hat sanatı örnekleri mevcuttur. Şah Cihan dönemi yapılarının hatta Bâbürlü dönemi mimarisinin en önemli yapısı olan Tac Mahal Külliyesi perçinkâri tekniğinin doruk noktasıdır.³³ Külliye yer alan kırmızı kumtaşından inşa edilmiş ana kaide (taban-platform), cami, misafirhane ve giriş kapıları üzerinde beyaz mermer ile birlikte değerli ve yarı değerli taşlardan ibaret kakmalar ile tamamıyla beyaz mermerden inşa edilen türbe yüzeyinde değerli ve yarı değerli taşlardan oluşan kakmalar bulunmaktadır (Bk. Görsel 26, Görsel 27). Külliye geneli perçinkâri tekniğinde bitkisel motifler, geometrik desenler ve hat yazıları ile süslenmiştir. Dönemin karakteristik bitkisel süsleme öğelerini stilize palmet, rumi ve kıvrık dallar yanında natüralist bir üslupla işlenen zambak, lale, ters lale, karanfil, gelincik, nilüfer, nevrüz ve nergis gibi çiçekler teşkil etmektedir (Bk. Görsel 27, Görsel 28, Görsel 30, Görsel 31 ve Görsel 32). Geometrik desenler zikzaklar, geçmeler, çokgenler ve yıldızlardan müteşekkildir (Bk. Görsel 31 ve Görsel 32). Hat yazılarını külliye genelinde Kur'an-ı Kerim'den 22 adet sûre oluşturmaktadır. Bu sûreler; Fecr Sûresi, Duhâ Sûresi, İnşirâh Sûresi, Tîn Sûresi, Yâsîn Sûresi, Tekvîr Sûresi, İnfitâr Sûresi, İnşikâk Sûresi, Beyyine Sûresi, Mülk Sûresi, Feth Sûresi, İnsân Sûresi, Zümer Sûresi, Fussilet Sûresi, Mü'min Sûresi, Mutaffifin Sûresi, Bakara Sûresi, Haşr Sûresi, Âl-i İmrân Sûresi, Mü'minûn Sûresi, Şems Sûresi ve İhlâs Sûresi olup sülüs hat kullanılarak beyaz mermer üzerine oniks (siyah renkli taş) ile kakılmıştır (Bk. Görsel 29).



Görsel 26-27. Tac Mahal ve Taçkapı Çevresindeki Süsleme Detayları, Fadime Özler Kaya Arşivi, (Erişim 18 Nisan 2016).



Görsel 28-29-30. Tac Mahal Cephe Süslemeleri Detay Görüntüşleri, Fadime Özler Kaya Arşivi, (Erişim 19 Nisan 2016).

³³ Satish Grover, *Islamic Architecture in India* (Delhi: Dynamic Print Grafix, 2002), 163.



Görsel 31-32. Tac Mahal Cephe Süslemeleri Detay Görüntüleri, Fadime Özler Kaya Arşivi, (Erişim 22 Nisan 2016).

Perçinkâri tekniği, Cihangir Şah döneminde inşa edilen İ'timâdüddeve Türbesi'nde mükemmele yakın bir evreye ulaşırken, Şah Cihan döneminde Tac Mahal ile gelişme evresini tamamlamıştır. Bu teknik, Delhi, Agra ve Lahor'da inşa edilen birçok eserin süslemelerinde uygulanmış olsa da Şah Cihan döneminin ayırt edici bir özelliği olarak tarihe geçmiştir.³⁴

Evrengzib Şah (1658-1707) döneminde ise özellikle Lahor şehrinde inşa edilen Padişah Camii (1671-1673) örnek gösterilebilir. Bu dönemle birlikte birçok eserin süslemelerinde perçinkâri devam ettirilmiş ve daha sonraki süreçlerde sadece mimaride değil, çeşitli alanlardaki uygulama örneklerinde de devletin ekonomik anlamdaki çöküşüne bağlı olarak, maliyeti yüksek olan bu tekniğin kullanımında ciddi bir düşüş gözlemlenmiştir.

Sonuç

Bâbürlülerde perçinkâri olarak adlandırılan renkli taş kakma tekniğinin kökeni tam anlamıyla bilinmemekle beraber insanlık tarihinde eski bir geçmişe sahip olan bu tekniğin ilk örnekleri antik çağlara kadar dayanmaktadır. Araştırmalar sonucunda görülüyor ki; perçinkâri tekniğinin kökeni konusunda yapılan tartışmalar, araştırmacıların tekniği kendi uluslarına mâl etmek üzere ileri sürdükleri mesnetsiz iddialar ve bu iddiaların merkezine konumlandıkları bilimsellikten uzak sığ bir yaklaşımla sahiplenme çabasından öteye gidememiştir. Hint kökenli olduğunu Hindistan'ın yerel ustalarını öne çıkararak savunanlar yerli araştırmacılar olurken Avrupalılar İtalyan kökenli olduğu üzerinde ısrarla durmuşlardır. Bilimsel çalışmalar ışığında bakılacak olursa tekniğin M.Ö. VIII. yüzyıla kadar gittiği; Anadolu, Mezopotamya, Mısır, Çin ve Hindistan başta olmak üzere kadim uygarlıkların birçoğunda kullanıldığı görülmektedir. Bu teknik Orta Asya'dan itibaren Türkler tarafından uygulanmış hatta mimaride kullanımı Bâbürlülerden çok öncesine dayanmaktadır. Orta Asya'da tuğla üzerine çiniye, Anadolu'da taş üzerinde mermer ve farklı renkteki herhangi bir taşta, Hindistan'da ise kırmızı kumtaşı üzerinde mermer veya mermer üzerinde farklı birçok değerli

³⁴ M. Abdula Chaghatai, "The Architect of the Taj and its Place in World Architecture", *İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi* (1979), 171.

taşa dönüşerek varlık gösteren bu tekniğin; hem bulunulan coğrafyaya bağlı olarak şekil aldığı hem de dönemin ekonomik durumuna paralel olarak çeşitlendiği görülmektedir. Bâbürlülerle birlikte yerel formlar, teknikler, malzemeler, usta ve sanatçıların etkisinin yanında dinî, kültürel, geleneksel ve ekonomik şartlarla birlikte nihaî seviyeye ulaşarak gelişim evresini tamamlamıştır. Bu düşünceden hareketle perçinkâri tekniğinin çalışan usta-sanatçı teorileri arayışı ile çıkmaza sokulmasının gereksiz olduğu açıklıtır.

Kakma teknikleri, farklı kültürler ve dönemler boyunca evrilerek kullanılmış ve geliştirilmiştir. Coğrafyanın durumuna bağlı olarak değişen malzemeler ile sanatsal yaklaşımların bileşimi, çeşitli estetik ve fonksiyonel eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bâbürlüler ile birlikte dünya sanat tarihinde bu tekniğin özellikle mimaride en eşsiz örnekleri verilmiştir. Her ne kadar Şah Cihan döneminde yaygınlaşmış olsa da Ekber Şah ve Cihangir Şah dönemlerinde inşa edilmiş yapıların süslemelerinde de bu tekniğin erken örnekleri yoğun olarak bulunmaktadır. Perçinkâri tekniği ile inşa edilen yapılar Bâbürlü döneminin önemli başkentlerinden olan Agra, Delhi ve Lahor şehirlerinde yer almaktadır. Bâbürlü mimarisinin temel karakteri, yapılarda kakma tekniği ile oluşturulan mimari süslemelerdir. Değinildiği gibi farklı birçok alanda uygulanan bu teknik, Bâbürlüler döneminde Hindistan'da mimari eserlerin süslemelerinde önemli ölçüde bir gelişme kaydederek, tekniği uygulayan ustaların eliyle olgunluk seviyesine ulaştırılmıştır. Perçinkâri ile ilgili olarak vurgulanması ve dikkat edilmesi gereken asıl nokta; tekniğin Bâbürlülerle birlikte gelişimini el sanatlarından ziyade mimari ile en üst seviyeye çıkarmasıdır. Bunu sağlayan nedenlerin başında ise; meydana getirilen görkemli anıtsal eserlerin baştan sona her aşamasında ince zekâ ve yüksek zevk ürünü dokunuşları ile aynı zamanda birer bâni olan Türk hükümdarların varlığı ve onların içinden geldikleri zengin ve köklü bir kültürel yapının göz ardı edilemez etkisi gelmektedir. Bu bakış açısı ile perçinkâri; Avrupa'da ve Bâbürlüler'den önce Hindistan'da görülmüş olmasına rağmen, ortaya konulan anıtsal mimari eserlerin bünyesinde özgün bir kimlik kazanarak, en önemli tamamlayıcı ve dikkat çekici unsurlardan biri haline gelip Bâbürlüler döneminde nihai mükemmelliğine ulaşmıştır.

Bâbürlü döneminde yaygın olarak kullanılan ve aynı zamanda günümüzde Hindistan'da önemli bir geçim kaynağı olarak sürdürülen perçinkâri tekniği, Bâbürlülerin Hindistan'a bıraktığı önemli bir mirastır. Ortaya çıkışı hakkında birçok tartışmaya da neden olan bu teknik, tüm tartışmalardan bağımsız olarak yadsınamaz bir gerçeği gözler önüne sermektedir: Bu gerçek de tekniğin doruk noktasına Türk-İslâm sanatının etkisiyle Bâbürlüler döneminde ulaşmış olmasıdır.

Kaynakça

- Arseven, Celal Esad. “Tarsi”. *Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1975.
- Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989.
- Ayduşlu, Nevin. “Selçuklu ve Beylikler Döneminde Kakma Çiniler ve Günümüz Sanatından Birkaç Örnek”. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 17-33.
- Barıştta, H. Örcün. “Pakistan’ın Lahor Şehri ve Çevresinde Gürkanlı Devletinin Yaptığı Eserler ve Osmanlı Sanatında Gözlenen Bazı Benzerlikler Üzerine”. *Gazi Sanat Dergisi* 37-49.
- Beksaç, Engin. “Eyyübiler, III. Sanat”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 12/31-33. İstanbul: TDV Yayınları, 2009.
- Bozkurt, Nebi. “Kakmacılık”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 24/216-219. İstanbul: TDV Yayınları, 2001.
- Chaghatai, M. Abdula. *Pietra Dura Decoration Taj*. Haydarabad: Islamic Culture, 1941.
- Chaghatai, M. Abdula. “The Architect of the Taj and Its Place in World Architecture”. *İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi* 159-175.
- Çobanoğlu, Ahmet Vefa. “Sultan Ahmed Camii ve Külliyesi”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 37/497-503. İstanbul: TDV Yayınları, 2009.
- Dar, Saifur Rahman. *Crafts of Lahore*. Punjab Small Industries Corporation, 2016.
- Eroğlu, Engin. “İskitler’de Kuyumculuk”. *Cappadocia: Journal of History and Social Sciences*, 14-22.
- Grover, Satish. *Islamic Architecture in India*. Delhi: Dynamic Print Grafix, 2002.
- Kennedy, Thalia. “The Notion of Hierarchy: The ‘Parchin Kari’ Programme at the Taj Mahal”. *International Journal of Architectural Research Archnet-IJAR* 1 (2007), 106-121.
- Khan, Farah. “Inlay Decoration on the Sarcophagus of Jahangir’s Tomb”. *Asian Journal of Multidisciplinary Studies*, 53-61.
- Koch, Ebba. *Mughal Architecture*. Munich: Prestel, 1991.
- Koch, Ebba. *Shah Jahan and Orpheus: the pietre dure decoration and the programme of the throne in the Hall of Public Audiences at the Red Fort of Delhi*. Akademische Druck- u, Verlagsanstalt, 1988.
- Koch, Ebba. *The Complete Taj Mahal and the Riverfront Gardens of Agra*. New Delhi: Bookwise, 2007.
- Kodaş, Ergül. “Yukarı Dicle’de Yeni Bir Çanak Çömleksiz Neolitik Yerleşim Yeri: Boncuklu Tarla Kazıları ve İlk Gözlemler”. *Arkeoloji ve Sanat Dergisi* 157-158 (2019), 7-20.
- Migeon, Gaston. *İslâm San’atları*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, 1943.

Nath, Ram. *Colour Decoration In Mughal Architecture India&Pakistan*. Jaipur: The Historical Research Documentation Programme, 1989.

Nath, Ram. *Colour Decoration in Mughal Architecture*. Bombay: D. B. Taraporevala, 1970.

Nath, Ram. *Mughal Inlay Art*. New Delhi: D. K. Printworld (P), 2004.

Özbek, Yıldray. *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2002.

Seçkinöz, Mine. *Resim II Süsleme Resmi ve Süsleme Sanatları Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1986.

Sharma, Pooja. "Colour Psychology and Functionality of Inlay Designs in Mughal Monuments of Agra India". *The International Journal of Humanities&Social Studies* 4 (2016), 355-358.

Smith, Vincent A. *A History of Fine Art in India and Ceylon*. Bombay: D. B. Taraporevala Sons and Co, 1969.

Yeşilbaş, Evindar. "Ortaçağ İslâm Mimarisi Süsleme Programında Kakma Tekniği: Mardin Örneği". *Artuklu Akademi* 7/1, 29-76.

Isfahan Mescid-i Cumasi ile Malatya Ulu Camii Özelinde Büyük Selçuklu Mirasının Anadolu'ya Yansımaları

Reflection of the Great Seljuk Heritage on Anatolia in the Comparison of Ispahan Masjid al-Jameh and the Grand Mosque of Malatya

Belkıs Doğan

Kütahya'daki Anadolu Selçuklu Dönemi'ne Ait Yapı Kitâbelerinin Hat Sanatı Bakımından Değerlendirilmesi

Evaluation of Islamic Calligraphy in Building Inscriptions of Anatolian Seljuks Period in Kutahya

Semra Güler Mercan

Beylikler Döneminde Anadolu'da İnşa Edilen Ahî Yapıları Hakkında Bir Değerlendirme

An Evaluation of Akhi Buildings Built in Anatolia During the Principalities Period

Ayşe Ersay Yüksel

Manisa'nın Salihli İlçesi, Poyraz Köyü Mezarlığında Bulunan Osmanlı Dönemi Mezar Taşları

Ottoman Period Gravestones in Poyraz Village Cemetery in Salihli District Of Manisa

Ahmet Şen

Endülüs Sarayları

Palaces of Andalusia

Sümeyra Ocak Ahmed

Importance of K. A. C. Creswell's Books in Regards to Early Muslim Architecture Education and Researches in Türkiye

Türkiye'de Erken İslâm Mimarisi Eğitimi ve Araştırmaları Açısından K.A.C. Creswell'in Kitaplarının Önemi

Fettah Aykaç

Hat Levhalarında Restorasyon ve Konservasyon

Restoration and Conservation in Calligraphic Tables

Fatih Özkafa

Osmanlı Döneminin Son Yüzyılında İmar Edilen Yapılardaki Tezyini Küfî Yazılar

Kufic Inscriptions on the Buildings Built in the Last Century of the Ottoman Period

Erdem Göktepe

Türk İslâm Cilt Sanatında 'Hasbiyallah' Yazılı Mühürlerden Örnekler

Examples of Seals Written 'Hasbiyallah' in Turkish Islamic Bookbinding Art

Fatma Şeyma Boydak

Müzehhib Ali İmzalı Bir Kur'ân-ı Kerîm Tezhibi ve Müzehhibin Kimliğine Dâir Düşünceler

An Illuminated Qur'an Signed By Ali the Illuminator and Thoughts on the Identity of the Illuminator

Ebru Karahan Dalbaş

Bâbürlü Sanatında Bir Süsleme Tekniği: Perçinkârî

A Decorative Inlay Technique in the Mughal Art: Parçinkari

Fadime Özler Kaya

