

TEVILAT Journal of Islamic Sciences

TEVILAT

Selçuk
Üniversitesi
İlahiyat
Fakültesi
Dergisi

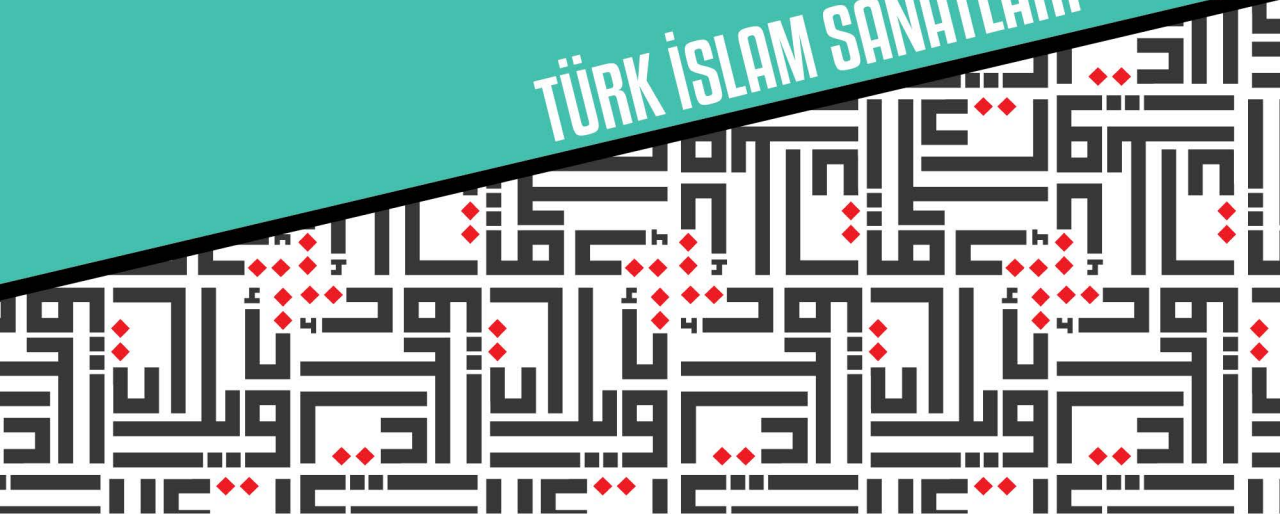
Cilt / Volume: 5 Sayı / Issue: 1 Yaz/ Summer: 2024



SELÇUK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI

ISSN: 2687-4849

TÜRK İSLAM SANATLARI





TEVİLÂT

Cilt / Volume: 5

Sayı / Issue: 1

Yaz / Summer 2024

Selçuk Üniversitesi

İlahiyat Fakültesi Dergisi



TEVİLAT

Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi
Tevilat Journal of Islamic Sciences
ISSN: 2687-4849 e-ISSN: 2757-654X

Yıl: 2024 (Yaz) Year: 2024 (Summer)
Cilt: 5 Sayı: 1 Volume: 5 Issue: 1
Yılda iki sayı yayımlanır. Published every six months.

SAHİBİ & OWNER

Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Adına
On behalf of the Selçuk University Faculty of Theology
Dekan, Prof. Dr. Ramazan ALTINTAŞ

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ & MANAGING EDITOR

Prof. Dr. Ramazan ALTINTAŞ
Selçuk University Faculty of Theology, Konya, Türkiye

BAŞ EDİTÖR & EDITOR IN CHIEF

Doç. Dr. M. Raşit AKPINAR
Selçuk University Faculty of Theology, Konya, Türkiye
rasitakpinar@selcuk.edu.tr - 0000-0002-0943-0715

SAYI EDİTÖRÜ & ISSUE EDITOR

Doç. Dr. Fatma Şeyma BOYDAK
Selçuk University Faculty of Theology, Konya, Türkiye
seyma.boydak@selcuk.edu.tr - 0000-0002-5111-7239

EDİTÖR YARDIMCILARI & EDITOR ASSISTANTS

Dr. Mustafa YÜCEER
Medeniyet University Faculty of Islamic Studies, İstanbul, Türkiye
mustafa.yuceer@medeniyet.edu.tr 0000-0002-1769-1739

Dr. Süleyman ŞAHİN
Selçuk University Faculty of Theology, Konya, Türkiye
suleymansahin@selcuk.edu.tr - 0000-0002-7048-3381

Dr. Furkan ÇAKIR
Selçuk University Faculty of Theology, Konya, Türkiye
ahmedfurkan@selcuk.edu.tr - 0000-0002-3269-1649

YAZIM VE DİL EDİTÖRLERİ

(Ön İnceleme)

Arş. Gör. Esra Dürdane ÖZEKİN

esra.ozekin@selcuk.edu.tr

0000-0002-4483-5902

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

Arş. Gör. Mehmet KOÇ

mehmedkoc42@sdu.edu.tr

0009-0009-7760-6899

Süleyman Demirel University Faculty of
Theology, Isparta, Türkiye

SPELLING AND LANGUAGE EDITORS

(Preliminary Review)

Arş. Gör. Mehmet Ali KILINÇ

mehmetali.kilinc@istiklal.edu.tr

0000-0003-3489-1174

İstiklal University Faculty of Islamic
Studies, Kahramanmaraş, Türkiye

Arş. Gör. Osman ARABACI

osman.arabaci@selcuk.edu.tr

0009-0008-7425-7075

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

(İngilizce)

Doç. Dr. Mustafa ÖZGEN

mustafaozgen54@hotmail.com

0000-0003-2596-7085

Selçuk University Emekli Öğretim Üyesi
Konya, Türkiye

(English)

Dr. Hüseyin GÖKALP

huseyin.gokalp@selcuk.edu.tr

0000-0002-7954-083X

Selçuk University Faculty of
Theology, Konya, Türkiye

(Arapça)

Dr. Yusuf Sami SAMANCI

yusufsami.samanci@selcuk.edu.tr

0000-0002-6093-9621

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

(Arabic)

Arş. Gör. Muhammed Ali SÖYLEMEZ

mali.soylemez@selcuk.edu.tr

0000-0002-1201-6929

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

(Redaksiyon)

Arş. Gör. Ayşe KUTLU

aysekutlu@selcuk.edu.tr

0000-0001-6578-5564

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

(Redaction)

Arş. Gör. Mehmet YILDIRIM

mehmet.yildirim@selcuk.edu.tr

0000-0002-3373-3564

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

Arş. Gör. Şaziye GÜLKOKULU

saziyegul.kokulu@kilis.edu.tr

0000-0003-0289-627X

Kilis 7 Aralık University Faculty of
Theology Kilis, Türkiye

Arş. Gör. Fatma AKPINAR

fatmaakpinar@agri.edu.tr

0000-0001-5443-9535

Ağrı İbrahim Çeçen University Faculty
of Islamic Studies, Ağrı, Türkiye

ALAN EDITÖRLERİ

Dr. Sami BAYRAKÇI (Tasavvuf)
sami.bayrakci@selcuk.edu.tr
0000-0002-3987-2469

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

Dr. Cemal KALKAN (Fıkıh)
cemal.kalkan@medeniye.edu.tr
0000-0002-0616-5303

İstanbul Medeniyet University Faculty of
Law, Konya, Türkiye

Dr. Furkan ÇAKIR (Hadis)
ahmedfurkan@selcuk.edu.tr
0000-0001-8994-630X

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

Dr. Abdullah KARACA (Tefsir)
akaraca@selcuk.edu.tr
0000-0001-6755-257X

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

Arş. Gör. M. Ali SÖYLEMEZ (Arap Dili)
mali.soylemez@selcuk.edu.tr
0000-0002-1201-6929

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

Arş. Gör. Abdullah YILDIZ (Kelam)
abdullah.yildiz@selcuk.edu.tr
0000-0003-2803-6083

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

FIELD EDITORS

Dr. Esat SABIRLI (Tefsir)
esabirli@selcuk.edu.tr
0000-0001-7908-9527

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

Dr. Fatih ÖZKAN (Din Eğitimi)
fatih.ozkan@dicle.edu.tr
0000-0001-5774-7664

Dicle University Faculty of Theology,
Diyarbakır, Türkiye

Arş. Gör. B. BAŞARSLAN (Din Bilimleri)
burhan.basarslan@selcuk.edu.tr
0000-0001-9459-373X

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

Arş. Gör. Mehmet YILDIRIM (Tefsir)
mehmet.yildirim@selcuk.edu.tr
0000-0002-3373-3564

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

Arş. Gör. Ayşe KUTLU (Arap Dili)
aysekutlu@selcuk.edu.tr
0000-0001-6578-5564

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

Arş. Gör. Mustafa ÜNGÖR (Din Bilimleri)
mustafa.ungor@selcuk.edu.tr
0000-0001-8441-7097

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

ETİK EDITÖRÜ & ETHICS EDITOR

Arş. Gör. M. Emin DEMİR
mehmet.demir@selcuk.edu.tr
0000-0002-9949-7592

Selçuk University Faculty of Theology, Konya, Türkiye

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Ahmet YAMAN
yamanahmet@hotmail.com
0000-0001-5358-1687

N. Erbakan University, Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

Prof. Dr. Halil ALDEMİR
aldemirhalil@gmail.com
0000-0002-1311-7318

Kilis 7 Aralık University, Faculty of
Theology, Kilis, Türkiye

Doç. Dr. M. Raşit AKPINAR
rasitakpinar@gmail.com
0000-0002-0943-0715

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

Prof. Dr. Osman Zahid ÇİFÇİ
zahid.cifci@selcuk.edu.tr
0000-0003-0348-594X

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

Doç. Dr. Fehmi SOĞUKUOĞLU
fehmisogukoglu@hotmail.com
0000-0001-8994-630X

Gaziantep University Faculty of Theology
Gaziantep, Türkiye

Dr. Mustafa YÜCEER
mustafayuceer@gmail.com
0000-0002-1769-1739

Medeniyet University Faculty of Islamic
Studies, İstanbul, Türkiye

EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Zekeriya GÜLER
zguler59@hotmail.com
0000-0002-8759-6817

İstanbul 29 Mayıs University,
Faculty of Theology, İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Şehmus DEMİR
demirseh@hotmail.com
0000-0001-5225-2685

Gaziantep University, Faculty of Theology,
Gaziantep, Türkiye

Doç. Dr. Ömer Ali YILDIRIM
omer.ali.yildirim@selcuk.edu.tr
0000-0003-3925-2275

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

Doç. Dr. Dhurgham MOHAMMED
dhurgham@selcuk.edu.tr
0000-0003-3282-8817

Felluce University Faculty of Islamic
Sciences, Irak

Doç. Dr. Fatma Şeyma BOYDAK
seyma.boydak@selcuk.edu.tr
0000-0002-5111-7239

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

Dr. Süleyman ŞAHİN
suleymansahin@selcuk.edu.tr
0000-0002-7048-3381

Selçuk University Faculty of Theology,
Konya, Türkiye

DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Abdullah Kahraman (Marmara Ü.)
Prof. Dr. Ali Temizel (Selçuk Ü.)
Prof. Dr. Alparslan Açıkgenç (Y. Teknik Ü.)
Prof. Dr. Asım Yapıcı (Ankara Sbü.)
Prof. Dr. Cemalettin Erdemci (Siirt Ü.)
Prof. Dr. Erdal Baykan (Mersin Ü.)
Prof. Dr. H. Mehmet Günay (Sakarya Ü.)
Prof. Dr. Halit Çalış (N. Erbakan Ü.)
Prof. Dr. Harun Ögmiş (N. Erbakan Ü.)

ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Şinasi Gündüz (İstanbul Ü.)
Prof. Dr. Necmettin Gökür (İstanbul Ü.)
Prof. Dr. Orhan Çeker (N. Erbakan Ü.)
Prof. Dr. Ömer Mahir Alper (İstanbul Ü.)
Prof. Dr. Ömer Türker (Marmara Ü.)
Prof. Dr. Musa Bağcı (Dicle Ü.)
Prof. Dr. Mustafa Karacoşkun (7 Aralık Ü.)
Doç. Dr. D. Manhal Mohammed (Selçuk Ü.)
Doç. Dr. İsmail Yalçın (Selçuk Ü.)

DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD

Prof. Dr. İlhan Kutluer (Marmara Ü.) Doç. Dr. M. Tayyib Kılıç (Dicle Ü.)
Prof. Dr. Kadir Özköse (Cumhuriyet Ü.) Doç. Dr. Zaylabidin Acımamatov (Oş Ü.)
Prof. Dr. M. Zeki Aydın (Selçuk Ü.) Doç. Dr. Necmeddin Güney (N. Erbakan Ü.)
Prof. Dr. Metin Özdemir (Ankara Sbü.) Doç. Dr. Necmettin Kızılkaya (İstanbul Ü.)
Prof. Dr. Metin Yiğit (Dicle Ü.) Doç. Dr. Ö. Faruk Akpınar (Selçuk Ü.)

YÖNETİM YERİ İLETİŞİM BİLGİLERİ & HEAD OFFICE CONTACT DETAILS

Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi,
Alaaddin Keykubat Kampüsü, Akademi Mah.
Yeni İstanbul Cad. No:369 Posta Kodu: 42130
Selçuklu / Konya / Türkiye
Tel: 0 (332) 241 00 41

dergipark.org.tr/tr/pub/tevilat
tevilat@selcuk.edu.tr

Yayın Tarihi / Published in
30 Haziran 2024



Bu eser [Creative Commons Atıf-Gayri Ticari 4.0 Uluslararası](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)
International License.

TEVİLAT dergisi hakemli bir akademik dergidir. Dergi altı ayda bir yayınlanır. Bu dergide yayınlanan yazıların fikri sorumluluğu yazara/yazarlara aittir. Bu fikirlerin dergide yer alması bunları yayın kurulunun da benimsediği anlamına gelmez. Yayın kurulu gönderilen yazıların özünü saklı tutmak kaydıyla gerekli düzenlemeleri yapma hakkına sahiptir. Dergide yer alan yazıların alıntılanması durumundan akademik etik kuralları çerçevesinde hareket edilmesi ve dipnot gösterilmesi zorunludur. *Tevilat*, iki hakemin görev aldığı çift taraflı kör hakemlik sistemi kullanmaktadır. Hakem isimleri yayımlanmamaktadır. *Tevilat*, içeriğine anında açık erişim sağlamaktadır.

TEVİLAT is an academic and refereed journal. It's published every six months. All opinion's responsibilities of the articles that published in the journal is belongs to the author/authors and, it does not mean that they are agreed by the editorial board. The editorial board has the right to make the necessary arrangements in the spelling and sentences of the articles without breaking the mean ideas of the article. It is obligatory to behave within the framework of academic ethical rules and show footnotes in the case of the citing the articles in the journal. *Tevilat*, uses double-blind review fulfilled by two reviewers. Referee names are kept strictly confidential. *Tevilat*, provides immediately open access to its content.



YAYIN POLİTİKASI



Tevilat, Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi tarafından yılda iki sayı olarak yayınlanan bilimsel, akademik, hakemli ve tematik bir dergidir. Her sayısında İslam dünyasının tarihi ve güncel problemlerinden birini bilimsel bir bakış açısıyla ele alan ve bu konuda çözüm önerileri sunan ulusal ve uluslararası düzeyde bilimsel niteliklere sahip çalışmaları yayınlamayı amaçlamaktadır. Editör, dergideki makale durumunu göz önünde bulundurarak tema dışı makale yayınlama kararı alabilir.

Tevilat, dosya konusuna uygun olarak dini araştırmalar ve İslami ilimlerin her alanında yapılmış bilimsel makalelere yer verir. Ayrıca bu alanlarla ilişkili olan eğitim, tarih, felsefe ve edebiyat alanlarındaki akademik makaleleri de yayınlar. Editör kurulunun onayı ile dosya konusu dışında yer verilen makalelerin oranı o sayıdaki tüm makalelerin yarısını geçemez.

Dergimiz için kabul edilebilir benzerlik raporu yüzdesi $\leq 25\%$ 'tir. Bu yüzdenin üzerinde, benzerliğe sahip çalışmalar, değerlendirilmeye alınmayacaktır.

• *Tevilat*, en az iki hakemin görev aldığı çift taraflı kör hakemlik sistemi kullanmaktadır. Gönderilen yazıların değerlendirilme süreçleri şeffaf bir şekilde tanımlanmış olup bunların hassasiyetle uygulanması taahhüt edilmektedir. Gönderilen yazılar daha önce yayımlanmamış, yayımlanmak üzere başka bir dergiye gönderilmemiş veya yayım için kabul edilmiş olmamalıdır.

PUBLISHING POLICY



Tevilat is a scientific, academic, peer-reviewed, and thematic journal published by the Faculty of Theology at Selçuk University twice a year. It aims to publish studies that discuss one of the historical or current problems of the Islamic world from a scientific point of view and offer solutions for this issue and have scientific qualities on national and international scales. The editor may decide to publish out-of-theme articles considering the article status in the journal.

• *Tevilat*, includes scientific articles in all fields of Islamic sciences and religious studies that are appropriate to its topic. It also publishes academic articles in education, history, philosophy, and literature related to these fields. The rate of irrelevant file topic articles cannot exceed half of all articles in the issue with the confirmation of the editorial board.

• Submitted articles are screened for plagiarism. The acceptable estimation report percentage for our journal is $\leq 25\%$. For this reason, essays with more than a similarity will not be considered.

• *Tevilat* uses a double-blind review system with at least two reviewers. The evaluation processes of submitted articles are defined in clearness and the sensitive application of these processes is guaranteed. Submitted articles must not have been published in the past not be submitted or accepted to another journal to publish.

- *Tevilat*'a gönderilen yazılar, editörler tarafından genel olarak şekil ve içerik yönünden incelenerek dergide yayınlanmaya değer olup olmadığına karar verilir. Değerlendirme için uygun bulunan yazılar, ilgili alanda en az iki hakeme gönderilir.

Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde yazı, üçüncü bir hakeme gönderilebilir veya Editör Kurulu, hakem raporlarını inceleyerek nihai kararı verebilir.

Hakemler, bilimsel ve teknik açıdan yaptıkları objektiflik esasına dayalı değerlendirmeyi "Hakem Değerlendirme Formu"yla dergiye bildirir. Yazarlar, editörlerin ve hakemlerin raporlarını dikkate almak durumundadır. Değerlendirme süreci tamamlanan yazıların yazar tarafından geri çekilmesi söz konusu değildir.

- Bir araştırmanın yayınlanıp yayınlanmaması, hakemlerin belirttikleri "Yayınlanabilir", "Düzeltilmelerden sonra yayınlanabilir" ve "Yayınlanamaz" seçenekleriyle sunulan görüşlerle karara bağlanır. "Düzeltilmelerden sonra yayınlanabilir" seçeneği durumlarda araştırma müellife revizyon için gönderilir. Tashih edilmiş dosyanın yayımlanmasına editörler kurulu karar verir. Düzeltilmelerden sonra yeniden görmek isteyen hakemlerin onayına çalışma tekrar sunulur.

- Yazarlardan herhangi bir ücret talep edilmez ve yazarlara telif ücreti ödenmez. Yayımlanmak üzere kabul edilen yazıların tüm hakları kısıtlama olmaksızın yazarlara aittir. Yazıların içeriği tümüyle yazarların sorumluluğundadır.

- The Articles sent to *Tevilat* are decided whether worthy of publishing or not by evaluation of editors in terms of form and content. The Articles that are approved for evaluation are sent to at least two reviewers.

If one reviewer approves and the other one disapproves article can be sent to the third reviewer or, the editorial board can decide the final decision by examining reviewer reports.

Reviewers report scientific and technical evaluations that are based on the principle of objectivity to the journal with the "Reviewer Evaluation Form". Authors should consider the editors' and reviewers' reports. The article in which its evaluation process has been completed cannot be revoked by the author.

- Whether the article can be published or not is decided with views that are suggested by reviewers "can be published", " can be published after corrections" and "cannot be published". In the situation of "Can be published after corrections" the article is sent to the author for revision. The editorial board decides to publish the revised version of the article. The article is resubmitted to the reviewers which want to see it again.

- No fees are charged from the authors, and no royalties are paid to the authors. All rights of the articles accepted for publication belong to the authors without restriction. The content of the articles is entirely the responsibility of the authors.

AÇIK ERİŞİM POLİTİKASI

• Tevilat, bilimsel araştırmaların insanlığa ücretsiz sunulmasını, bilginin küresel paylaşımını arttıracakı ilkesini benimsediğinden, açık erişim açık erişim politikası benimsemektedir. Bu bağlamda dergide yayınlanan tüm yazılar <https://dergipark.org.tr/pub/tevilat/archive> adresinden erişime açıktır.

Ayrıca Tevilat'ta yayımlanan basılan her makale Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisansı (CC-BY-NC) Uluslararası lisansı ile lisanslanmıştır.

YAZIM KURALLARI

• *Tevilat*'a gönderilecek yazılar, Microsoft Word programında yazılarak (çeviriler orijinal metinleri ile birlikte, resim, şema ve tablolar dâhil) editöre gönderilmelidir. Makalelerin derginin internet sayfasında yer alan *Tevilat* Dergisi Yazım Şablonunun kullanılarak gönderilmesi tavsiye edilmektedir.

• Gönderilecek yazının başında yazar adı, unvanı, görev yaptığı kurum, ORCID bilgisi ve yazarın kendisine ulaşılabilir telefon ve e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmelidir. Kör hakemlik gereği bu bilgiler, editörler tarafından kaldırıldıktan sonra makale hakemlere gönderilmektedir.

• Yazılar resim, şekil, harita vb. ekleri de dâhil olmak üzere 9.000 sözcüğü aşmamalıdır.

• Gövde metinleri (kaynakça, resim, şekil, harita, vb. ekler dâhil) en fazla yirmi beş (30) sayfa, Microsoft Office Word programında 'Cambria' fontu ile metin içinde 11 punto büyüklüğünde; Kat 1,15 satır aralığıyla, iki yana yazılmalıdır.

OPEN ACCESS POLICY

• As Tevilat adopts the principle that scientific research will be provided free of charge to humanity and will increase the global sharing of knowledge, it adopts an open access policy. In this context, all articles published in the journal are accessible at <https://dergipark.org.tr/en/pub/tevilat/archive>.

In addition, every article published in Tevilat is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY NC).

WRITING PRINCIPLES

• Articles that will be sent to *Tevilat* should be sent to the editor by writing in Microsoft Word (translations with their original texts, images, schemas, and tables). It is recommended to send the articles by using *Tevilat* Journal Writing Template.

• It should include pieces of knowledge such as the name of the author, title, occupied institution, ORCID number and telephone number available to contact, and e-mail address at the beginning of the article that will be sent.

• Texts should not exceed 9000 words, including attachments such as images, figures, maps, etc.

• It should be body texts (including bibliography, picture, figure, map, etc. attachments) maximum of twenty-five (30) pages, written in Microsoft Office with the font Cambria and character size 11 point, with 1.15 line spacing and justified.

- Sayfa kenar boşlukları; üst 2,5, sağ 3, sol 2,5 ve alt 2 cm olarak ayarlanmalıdır. Kâğıt boyutu; Genişlik 16,5, Yükseklik 24 cm olmalıdır.
- Margins should be; top 2,5, right 3, left 2,5 and bottom 2 cm. Paper size should be width 16,5 and height 24 cm.
- Paragraf boşlukları, Sonra 2 nk, Önce 2 nk olmalıdır. Satır başları 0,75 cm olarak ayarlanmalıdır. Dipnotlar, 9 punto 'Cambria', tek satır aralıklı, iki yana yaslı ve 0,5 cm asılı olmalıdır.
- Paragraph spaces should be 2 nk after, 2 nk before. Start of the line should be set to 0.75 cm. Footnotes should be 9-point 'Cambria', single-spaced, justified, and 0.5 cm hanging.
- Çeviri, sadeleştirme ve transkripsiyon yazılarına orijinal metinlerin fotokopileri veya PDF formatı eklenmelidir. Ayrıca kitap tanıtım ve değerlendirmelerine kitap kapak görseli resim formatında eklenmelidir.
- Photocopies of original texts or PDF format should be attached to translation, simplification and transcription manuscripts. In addition, the book cover should be added in the form of an image to the book reviews.
- Metin içinde vefat tarihi verilecekse (ö. 425/1033) şeklinde olmalıdır.
- If the text includes date of death should be in the form (d. 425/1033).
- Arapça metinler için "Traditional Arabic" veya "Traditional Naskh" yazı karakteri kullanılmalıdır. Makale başlıkları Türkçe ve İngilizce olarak yazılmalıdır.
- Arabic texts should be written in the font "Traditional Arabic" or "Traditional Naskh".
- Makaleler 150-200 kelimelik Türkçe özü ve bu özü (abstract) İngilizce çevirisi, yabancı dildeki makalelerin ise Türkçe ve İngilizce özleri verilmelidir. Beş-sekiz (5-8) kelimelik anahtar kelimeler (Keywords), İngilizce ve Türkçe olarak verilmelidir.
- Around 150-200 words of Turkish summary of the articles and an English translation of the summary should be submitted for the Turkish articles. Turkish and English summaries should be submitted for foreign language articles. There should be Keywords consisting of five-eight (5-8) both in Turkish and English.
- İmlâ ve noktalama açısından Türk Dil Kurumu'nun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır. Editör, yazıların imlâsı ile ilgili değişiklikler yapma hakkına sahiptir.
- In terms of spelling and punctuation, the Spelling Guide of the Turkish Language Society (TDK) should be taken as a basis. The editor has the right to make changes regarding the spelling of the articles.

- Şahıs ve eser isimleri ile terimleşmiş kavramlar, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi'nde yer alan madde başlığı ve imlâ kuralları esas alınarak yazılmalıdır.

- Makalenin sonunda "kaynakça" verilmelidir.

- *Tevilat*, dipnot ve kaynakça gösteriminde İSNAD Atıf Sistemi'ni esas almaktadır. Detaylar İsnad atıf sisteminin web sayfasında yer almaktadır. (bk. <http://isnadsistemi.org>)

ETİK İLKELER

- Aşağıda yer alan etik görev ve sorumluluklar, açık erişim olarak Committee on Publication Ethics (COPE) tarafından yayınlanan rehberler ve politikalar dikkate alınarak hazırlanmıştır.

- **Yazarlar için;** Gönderilen makalenin akademik alanlara katkı sunacak nitelikte olması yazarın sorumluluğundadır. Çalışmaların özgün olması ve araştırmaya dayalı olması gerekmektedir. İntihal taraması dergi tarafından yapılırsa bile akademik onursuzluk olan intihalin sonuçları tamamen yazara yönelecektir. 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.

Dergiye makale gönderen yazarların derginin yayım ve yazım ilkelerini okuduğu ve kabul ettiği varsayılır ve yazarlar bu ilkelere kendinden beklenenleri taahhüt etmiş sayılmaktadır.

- The name of individuals and works should be written on the basis of the title of the article and spelling rules in the Encyclopedia of Islam of the Türkiye Diyanet Foundation.

- There should be a bibliography at the end of the article.

- *Tevilat* predicates footnotes and bibliography upon ISNAD reference system. For details ISNAD official website. (<http://isnadsistemi.org>)

ETHICAL PRINCIPLES

- The ethical duties and responsibilities listed below have been prepared to take into account the guidelines and policies published as open access by the Committee on Publication Ethics (COPE).

- **For the authors,** It is the author's responsibility to contribute to the academic fields of the submitted article. Studies should be original and research-based. Even if plagiarism is scanned by the journal, the results of plagiarism, which is an academic shame, will belong entirely to the author. Make sure that other authors contribute to the researchers whose names will be written in the article. It is against scientific ethics to present non-contribute authors as additional authors or to rank the authors according to non-scientific criteria such as title, age, and gender, regardless of the order of contribution.

It is assumed that the authors who submit articles to the journal have read and accepted the publication and writing principles of the journal, and the authors are deemed to have committed to comply

Atıflar ve kaynakça gösterimi eksiksiz olmalıdır.

with the expectations from them in these principles. Citations and bibliography should be complete.

Yazarlar, Yükseköğretim Kurulu'nca da belirtilen Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi'ni dikkate almalıdır.

Authors have to take into account the directive on scientific research and publication ethics, which is also regulated by the Council of Higher Education.

Makalesi yayına kabul edilmiş yazarların, Tevilat Dergisi Çıkar Çatışması ve Etik Beyan Formunu imzalaması gerekmektedir. (Form 2)

Authors whose articles are accepted for publication are required to sign the Tevilat Journal Conflict of Interest and Ethical Declaration Form. (Form 2)

• **Hakemler için;** Hakemler dergide yayımlanacak makalenin akademik kalitesinin en temel tespit edicisi olduklarının bilinciyle davranmalı ve akademik kaliteyi artırma sorumluluğuyla değerlendirme yapmalıdır. Hakemler, yalnızca uygun bir değerlendirmeyi yapmak için gereken uzmanlığa sahip oldukları, kör hakemlik gizliliğine riayet edebilecekleri ve makaleye dair detayları her şekilde gizli tutabilecekleri makalelerin hakemliğini kabul etmelidirler.

• **For the reviewers;** Reviewers should act with the awareness that they are the most fundamental identification of the academic quality of the article to be published in the journal and should evaluate with a responsibility to increase academic quality. Reviewers should accept to review only articles for which they have the expertise to perform an appropriate review, can respect the confidentiality of blind review, and retain details of the article in all situations.

Makale inceleme süreci sonrasında da incelenen makaleye dair herhangi bir bilgi hiçbir şekilde başkalarıyla paylaşılmamalıdır. Hakemler, yalnızca makalelerin içeriğinin doğruluğunu ve akademik ölçütlere uygunluğunu değerlendirmelidir.

After the article review process, no information about the revised article should be shared with others. Reviewers should only evaluate the truth of the content of articles and their appropriateness with academic criteria.

Makalede ortaya konan düşüncelerin hakemin düşüncelerinden farklı olması değerlendirmeyi etkilememelidir. Hakem raporları objektif ve ölçülü olmalıdır. Hakaret içeren, küçümseyici ve itham edici ifadelerden kesinlikle kaçınılmalıdır.

Whether the opinions expressed in the article are different from the opinions of the reviewer or not, there should not affect the evaluation. Reviewer's reports must be objective and measured. Insulting, condescending and accusatory expressions should absolutely be avoided.

Hakemler, değerlendirme raporlarında yüzeysel ve muğlak ifadelerden kaçınmalıdır. Sonucu olumsuz olan değerlendirmelerde sonucun dayandığı eksik ve kusurlu hususlar somut bir şekilde gösterilmelidir.

Reviewers should avoid superficial and vague statements in their evaluation reports. In evaluations with negative results, the missing and defective points on which the result is based should be indicated in a concrete way.

Hakemler, kendilerine tanınan süre içerisinde makaleleri değerlendirmelidir. Şayet değerlendirme yapmayacaklarsa, makul bir süre içerisinde dergiye bildirmelidirler.

Reviewers should evaluate the articles within their appointed time. If they are not going to evaluate, they must notify the journal within a reasonable time.

• **Editörler için;** Editörler, dergi politikasında belirtilen ilgili alanlara katkı sağlayacak makaleleri değerlendirme sürecine kabul etmelidir.

• **For the editors,** Editors should accept articles that will contribute to the relevant stated areas in the journal policy to the evaluation process.

Editörler, kabul veya reddedilen makaleler ile herhangi bir çıkar çatışması/ilişkisi içinde olmamalıdır. Editörler bir makaleyi kabul etmek ya da reddetmek için tüm sorumluluğa ve yetkiye sahiptir.

Editors should not have any conflict of interest/relationship with accepted or rejected articles. Editors have full responsibility and authority to accept or reject an article.

Hakemlerin ve yazarların isimlerinin karşılıklı olarak gizli tutulması editörlerin sorumluluğudur. Yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin intihal taraması ve böylece akademik onursuzluğun önüne geçilmesi için editörler gerekli çabayı göstermelidir.

It is the editors' responsibility to keep the names of reviewers and authors mutually confidential. Editors should make the necessary effort to screen for plagiarism of articles submitted for publication and in order to avoid academic dishonor.

Dergiye gönderilen makalelerin ön inceleme, hakemlik, düzenleme ve yayınlama süreçlerinin vaktinde ve sağlıklı bir şekilde tamamlanması editörlerin görevidir.

It is the duty of the editors to complete the preliminary review, reviewing, editing and publishing processes of the articles submitted to the journal in a timely and healthy manner.

Editörler dergiye makale kabul ederken akademik kaygı ve ölçütleri öncelermelidir.

Editors should prioritize academic concerns and criteria when accepting articles to the journal.

Derginin Amaç ve Kapsamı & Aim & Scope:
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/tevilat/aim-and-scope>

Değerlendirme İlkeleri ve Hakem Rehberi
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/tevilat/page/17023>

Telif Hakkı ve Açık Erişim Politikası: & Copyright and Open Access Policy:
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/tevilat/page/10004>

Arşivleme ve Veri Dağıtım Politikası & Archiving and Depositing:
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/tevilat/page/14840>

DİZİNLEME & INDEXING
[ProQuest | Ulrich's Periodicals Directory](#)
(Başlangıç / Starting: 12/09/2023)



[Central & Eastern European Academic Source \(CEEAS\)-EBSCO](#)
(Başlangıç / Starting: 01/01/2023)



[EBSCO-Academic Search Ultimate-01/01/2023](#)
(Başlangıç / Starting: 01/01/2023)



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

- 19 | **Editörden / Editorial**
- Araştırma Makaleleri / Research Articles**
- 23-48 | **İstanbul'da Ulusal Mimarlık Üslubunda Bir Eser:
Beykoz Bozhane Köyü Camii**
A Work in the National Architecture Style in Istanbul:
Beykoz Bozhane Village Mosque
Fatih SARİMEŞE
- 49-79 | **Medine Mescid-i Nebevi Bünyesindeki Kadınlar
Suffesi**
Women's Suffa in the Prophet's Mosque in Madinah
Nusret ÇAM
- 81-98 | **Memlûk Türk Devletinde Mineli Yıldızlı Cam
Süslemeler**
Gilded Glass Decorations with Enamel in the Mamluk
Turkish State
Emine DÖNMEZ

- 99-117 **Nakkaş Hasan ve Sefer-Savaş Konulu Minyatür Örnekleri**
Nakkaş Hasan and Campaign-War Themed Miniature Examples
Yasin URHAN
- 119-135 **Osmanlı Arşivi'ndeki Tasvirli Bir Hilye Hakkında Değerlendirmeler**
Evaluations About an Illustrated Hilye in the Ottoman Archives
Sümeyra Ocak AHMED
- 137-158 **Tevhid Sisteminde Güzellik Olgusu ve Güzelliğin Nitelikleri**
The Concept of Beauty and the Attributes of Beauty in the Tawhid System
Ramazan ALTINTAŞ
- 159-183 **Selçuklu Dönemi ve Memlûk Dönemi Tezhip Üslubunun Karşılaştırılması**
Comparison of The Illumination Style of The Seljuk Period and The Mamluk Period
Hüsna KILIÇ – Nagihan ZAN
- 185-213 **III. Murad Devri Tezhip Sanatı: Zübdetü't-Tevârîh'in Tezhip Unsurlarına Dair Bir İnceleme**
The Art of Illumination in The Reign of Murad III: An Analysis of The Illumination Elements of Zubdat al-Tawarikh
Ayşe Nesibe EFE
- 215-237 **Afyon Paşa Camii'nin Günümüz Cami Mimarisine Örnekliliği Açısından Değerlendirilmesi**
Evaluation of Afyon Pasha Mosque in Terms of Exemplary to Contemporary Mosque Architecture
Ömer Faruk AKIN
- 239-266 **Türk İslam Eserleri Müzesi'nde 2316 ve 4125 Envanter Numarası ile Bulunan Kanunî Sultan Süleyman Tuğralarının İncelenmesi**
Examination of the Tughra of Suleiman the Magnificent Found in the Turkish Islamic Works Museum with Inventory Numbers 2316 and 4125
Hüsna KILIÇ – Nazan İŞAŞIR

- 267-301 | **Birgi Karaoğlu Camii Kalemifli Tezyinâti**
Painting Decoration Art of Birgi Karaoglu Mosque
Hatice Sümeyye KURT
- 303-322 | **Tezhip Sanatı Konulu Lisansüstü Tezlerin İçerik Analizi ve Değerlendirmesi**
Content Analysis and Evaluation of Postgraduate Theses on the Art of Illumination
Nazife DENİZ
- 323-342 | **Endonezya Açe'deki Cami Mimarisi ve Serambi Mekkah Adı Verilen Mihrab Nişleri**
Mosque Architecture and Mihrab Niches Called Serambi Mekkah in Aceh, Indonesia
Ayşe YANIK
- 343-369 | **er-Risâle Dergisi Bağlamında Belâgatta Yenileşme ile İlgili Tartışmalar**
Discussions on Rhetorical Renewal in the Context of al-Risâlah Journal
Recep Bahadır HAYDAROĞLU - Yılmaz ÖZDEMİR



Editörden / Editorial

Değerli Araştırmacılar,

Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi bünyesinde Selçuk Üniversitesi Yayınları kapsamında yayımlamakta olduğumuz dergimiz *Tevilat*'ın Haziran 2024 (5/1) sayısını "Türk İslam Sanatları" temasıyla siz değerli okurlarımıza takdim ediyoruz.

Sanat ve mimari, medeniyetimizin somut veçhesinin iki temel ögesini oluşturmaktadır. Medeniyet, millet ve toplumların hayat tarzı, bilgi seviyesi, sanat gücü, maddi ve manevi varlığı ile ilgili vasıfların bütünü olarak tanımlandığından Türk İslam medeniyetimizi anlama ve algılamanın en kısa ve pratik yolu Türk İslam sanat ve mimarimizi incelemekten geçmektedir. Çünkü Türk İslam sanat eserleri, onları ortaya koyanların iman, inanç, düşünce ve hayat tarzlarının en somut göstergeleri olup Türk İslam medeniyetinin doğrudan ifadesi ve somut tezahürleridir. Bu hedef ve yöntemle yola çıktığımız dokuzuncu sayımızda Türk İslam sanatları temalı çok sayıda makale başvurusu dergimize ulaşmıştır. Neticede erken dönem İslam mimarisinden geç dönem cami mimarisine, hüsn-i hattan tezhibe, minyatürden kalemişi sanatına,

cam sanatından tevhid sisteminde güzellik olgusuna değin çok çeşitli konularda 14 araştırma makalesine dokuzuncu sayımızda yer verilmiştir.

İlk sıradaki makale, Dr. Fatih Sarımeşe tarafından telif edilen “İstanbul’da Ulusal Mimarlık slubunda Bir Eser: Beykoz Bozhane Köyü Camii” isimli çalışma olup ulusal mimarlık üslubunda inşa edilmiş son dönem Osmanlı cami mimarisi sahasına nadir bir örneğin incelenmesiyle katkı sunmaktadır.

İkinci makale, Prof. Dr. Nusret am’ın kaleminden “Medine Mescid-i Nebevi Bünyesindeki Kadınlar Suffesi” başlıklı çalışmadır. Bu makale, Hz. Peygamber döneminde kadınlara tahsis edildiği ifade edilen suffeyi mimari açıdan konu almaktadır.

nc makale, Emine Dönmez’e ait “Memlk Türk Devletinde Mineli Yıldızlı Cam Süslemeler” konulu makale olup çalışma cam sanatı literatürüne katkı sunmaktadır.

Dördüncü makale, Yasin Urhan’ın kaleme aldığı “Nakkaş Hasan ve Sefer-Savaş Konulu Minyatür rnekleri” başlıklı çalışması olup makale Nakkaş Hasan’ın ilgili temadaki tasvirleri ele alış biçimini muhteva ve şekil açısından ortaya koymaktadır.

Beşinci makale, Dr. Sümeyra Ocak Ahmed tarafından telif edilen “Osmanlı Arşivi’ndeki Tasvirli Bir Hilye Hakkında Değerlendirmeler” başlıklı çalışmadır. Bu alışma Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi Plan, Proje ve Krokiler (PLK.P) kısmında 06593 numaralı yer bilgisi ile kayıtlı hem şekli hem içeriği ile ilginç bir örnek olan hilyeyi konu almaktadır.

Altıncı makale, Prof. Dr. Ramazan Altıntaş tarafından kaleme alınan “Tevhîd Sisteminde Güzellik Olgusu ve Güzellik Nitelikleri” başlıklı makaledir. Makalede tevhid eksenli olarak güzellik olgusu ele alınmış ve güzel üzerinden mutlak hakikatin aranması gerekliliği sonucuna varılmıştır.

Yedinci makale, Dr. Hüsna Kılıç ve Nagihan Zan’ın ortak çalışması olan “Selçuklu Dönemi ve Memlk Dönemi Tezhip slubunu Karşılaştırılması” başlıklı makaledir. Makalede mezkur dönemlerde kullanılan üsluplar ve teknikler karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş ve iki dönem arasındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya çıkarılmıştır.

Sekizinci makale, Ayşe Nesibe Efe'ye ait "III. Murad Devri Tezhip Sanatı: Zübdetü't-Tevârîh'in Tezhip Unsurlarına Dair Bir İnceleme" başlıklı çalışma olup makalede Zübdetü't-Tevârîh'te on dört varakta tezhip sanatının icra edildiği, kullanılan tezhip unsurlarının klasik tezhip olarak adlandırılan üslubu yansıttığı tespit edilmiştir.

Dokuzuncu makale, Arş. Gör. Ömer Faruk Akın'ın kalem aldığı "Afyon Paşa Camii'nin Günümüz Cami Mimarisine Örnekligi Açısından Değerlendirilmesi" başlıklı makaledir. Makalede, cami medeniyetinin yeniden dirilişinin önemli sembollerinden birisi olarak nitelendirilen Paşa Camii'nin tarihi serüveni ve mimari planı konu edilmiştir.

Onuncu makale, Dr. Hüsna Kılıç ve Nazan İşışır'ın ortak çalışması olan "Türk İslam Eserleri Müzesinde 2316 ve 4125 Envanter Numarası ile Bulunan Kanunî Sultan Süleyman Tuğralarının İncelenmesi" konulu makaledir. Makalede ilgili tuğraların tarihsel gelişimi hakkında bilgi verilmiş ve tezyinatında kullanılan üslup ve teknikler anlatılmıştır.

On birinci makale, Hatice Sümeyye Kurt'a ait "Birgi Karaoğlu Camii Kalemîşi Tezyînâtı" konulu çalışma olup makale, kalemîşi sanatı açısından günümüze değin detaylı olarak ele alınmamış yapıyı incelemesi ve belgelendirmesi bakımından öneme sahiptir.

On ikinci makale, Nazife Deniz'in kaleme aldığı "Tezhip Sanatı Konulu Lisansüstü Tezlerin İçerik Analizi ve Değerlendirmesi" başlıklı çalışmadır. Çalışmada tezhip sanatı hakkında hazırlanan lisansüstü tezler; yayın yılı ve türü, yapıldığı üniversiteler, danışmanları, konu alanları, en çok incelenen dönemler olmak üzere çeşitli başlıklar halinde incelemiştir.

On üçüncü makale, Ayşe Yanık'a ait "Endonezya Açe'deki Cami Mimarisi ve Serambi Mekkah Adı Verilen Mihrab Nişleri" başlıklı çalışmadır. Makalede, Endonezya'nın Sumatra Adası'nda yer alan Açe bölgesindeki cami mimarisi ve Kâbe Kapısı şeklinde yapılan Serambi Mekkah adı verilen mihraplar incelenmiştir.

On dördüncü ve son makale ise Arş. Gör. Recep Bahadır Haydaroğlu ve Dr. Yılmaz Özdemir'in ortak çalışması olan belagat konulu "er-Risâle Dergisi Bağlamında Belâgatta Yenileşme ile İlgili Tartışmalar" başlıklı çalışmadır. Bu makale, klasik belâgati eleştiren

tecdid yanlıları ile söz konusu belâgatı savunan muhafazakâr yazarların er-Risâle Dergisi'nde yayınlanan bir kısım makalelerini mukayeseli olarak ele almaktadır.

Makalelerin teknik incelemeleri noktasında editör kurulumuza, bilimsel incelemeleri ile makalelerin gelişimine katkı sunmaları hususunda ise değerli hakemlerimize vermiş olduğu desteklerden ötürü çok teşekkür ediyor, siz değerli okurların istifadesine sunmuş olduğumuz bu sayımızın Türk İslam Sanatları alanına bilimsel katkı sunacağını temenni ediyoruz.


Din ve Edebiyat temasıyla yayımlamayı planladığımız Aralık 2024 (5/2) sayımızda görüşmek dileğiyle sağlık ve afiyette kalın.

Doç. Dr. Fatma Şeyma BOYDAK
Türk İslam Sanatları Sayısı Editörü

İstanbul'da Ulusal Mimarlık Üslubunda Bir Eser: Beykoz Bozhane Köyü Camii

Araştırma
Makalesi
Research
Article

Fatih SARİMEŞE

Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk İslam Sanatları Tarihi
Anabilim Dalı
Assistant Professor, İstanbul University, Faculty of Theology, Department of
Turkish Islamic Arts History, İstanbul, Türkiye
✉ fatihsarimese@istanbul.edu.tr  orcid.org/0000-0002-6450-1897

Yazar
Author

Sarımeşe, Fatih. "İstanbul'da Ulusal Mimarlık Üslubunda Bir Eser: Beykoz
Bozhane Köyü Camii". *Tevilat* 5/1 (Haziran 2024), 23-48.
 <https://doi.org/10.53352/tevilat.1469156>

Atıf
Cite as

Received / Geliş Tarihi: 16.04.2024
Accepted / Kabul Tarihi: 03.06.2024

e-ISSN: 2757-654X
www.tevilat.com

İntihal / Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal
içermediği teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and
scanned via a plagiarism software.

Telif Hakkı&Lisans/Copyright&License: Yazarlar dergide yayımlanan
çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını **CC BY-NC 4.0** lisansı altında
yayımlanmaktadır. / Authors publishing with the journal retain the copyright to
their work licensed under the **CC BY-NC 4.0**.

Yayıncı/Published by: Selçuk University Press



Bilgi
Info

İstanbul'da Ulusal Mimarlık Üslubunda Bir Eser: Beykoz Bozhane Köyü Camii

İstanbul'un Anadolu Yakası'nda Boğaziçi ve Karadeniz'in kesiştiği bölgede yer alan Beykoz İlçesi şehir merkezinden uzak önemli bir yerleşim merkezidir. Beykoz'da çok sayıda köy bulunmaktadır. Bu köylerden biri bölgenin kuzeyinde bulunan Bozhane Köyü'dür. Bozhane Köyü bünyesinde yer alan Osmanlı'nın son dönemine ait sivil mimarlık örnekleri, meydana yer alan camisi ve mezarlığıyla tipik Anadolu köy özelliklerini yansıtmaktadır. Köy meydanında yer alan ve köyün ismiyle anılan Bozhane Köyü Camii Osmanlı'nın son döneminde inşa edilen bir köy camisi olup devrin Ulusal Mimarlık Üslubunu yansıtan önemli bir yapıdır. Milliyetçilik, Osmanlılık ve İslamcılık fikir anlayışlarının etkisiyle Selçuklu, erken Osmanlı ve klasik Osmanlı mimari üsluplarından esinlenerek ortaya çıkan Ulusal Mimarlık Üslubu İstanbul'da 1894 depremi sonrası yapılan inşaat faaliyetleri ve onarım çalışmalarıyla ortaya çıktığı söylenebilir. İttihat ve Terakki'nin yönetimi ele geçirdiği dönemde devletin resmî üslubu olmuş ve 1930'lu yıllara kadar inşa edilen ya da onarılan yapılarda tercih edilmiştir. Ulusal Mimarlık Üslubu İstanbul'un sadece merkezi bölgelerinde tercih edilmemiştir. 1909-1910 yıllarına tarihlendirilen Bozhane Köyü Camii İstanbul taşrasında bulunan Ulusal Mimarlık Üslubunda inşa edilmiş bir cami örneğidir. Ulusal Mimarlık Üslubu hakkında yapılan mimari çalışmalarda Bozhane Köyü Camii'ne yer verilmediği tespit edilmiştir. Bu çalışma ile Bozhane Köyü Camii'nin tarihçesi ve mimari özelliklerini literatüre kazandırılması amaçlanmıştır.

Özet

Anahtar Kelimeler: Türk İslam Sanatları Tarihi, Beykoz, Bozhane Köyü, Cami, Osmanlı, Ulusal Mimarlık Üslubu

A Work in the National Architecture Style in Istanbul: Beykoz Bozhane Village Mosque

Beykoz District, which is located on the Anatolian Side of Istanbul, at the intersection of the Bosphorus and the Black Sea, is an important residential area far from the city center. There are many villages in Beykoz. One of these villages is Bozhane Village, located in the north of the region. The examples of civil architecture from the last period of the Ottoman Empire within Bozhane Village reflect typical Anatolian village characteristics with its mosque and cemetery located in the square. Bozhane Village Mosque, located in the village square and named after the village, is a village mosque built in the last period of the Ottoman Empire and it is an important building that reflects the National Architectural Style of the period. It can be said that the National Architectural Style, which emerged inspired by the Seljuk, early Ottoman and classical Ottoman architectural styles under the influence of nationalism, Ottomanism and Islamism, emerged with the construction activities and repair works carried out after the 1894 earthquake in Istanbul. It became the official style of the state during the period when the Committee of Union and Progress took over the government and it was preferred in buildings built or repaired until the 1930s. The National Architectural Style was not only preferred in the central regions of Istanbul. Bozhane Village Mosque, dated to 1909-1910, is an example of a mosque built in the National Architecture Style in the provinces of Istanbul. It has been determined that the Bozhane Village Mosque was not included in the architectural studies conducted about the National Architecture Period. With this study, it is aimed to introduce the history and architectural features of Bozhane Village Mosque to the literature.

Abstract

Keywords: Turkish Islamic Arts History, Beykoz, Bozhane Village, Mosque, Ottoman, National Architectural Style.

Giriş

İstanbul'un merkezi yerleşim bölgelerine uzak olan Bozhane Köyü Camii Ulusal Mimarlık Üslubunda inşa edilmiş son dönem Osmanlı yapılarından biridir. Yığma kâgir malzemeden inşa edilen caminin banisi ve mimarı bilinmemektedir. Caminin inşa edildiği dönemde Mimar Kemaleddin Bey'in Evkaf-ı Hümâyün da İnşâat ve Tamirât İdaresi'nin başına getirildiği bilinmektedir. Mimar Kemaleddin Bey'in doğrudan ya da dolaylı olarak Bozhane Köyü Camii'nin inşaatında rol aldığı düşünülebilir.

Bozhane Köyü Camii literatürde sınırlı bir şekilde işlenmiştir. Çalışmanın kaynakçasında bulunan Reşad Ekrem Koçu'nun gayretleriyle sadece 11 cildi yayınlanan İstanbul Ansiklopedisi'nde cami ve bulunduğu köy hakkında umumi bilgilere yer verilmiş; ayrıca planı işlenmiştir.¹ Çalışma sırasında faydalanılan Sudi Yenigün'ün eserinde de yapı genel hatlarıyla konu edilmiştir.² H. Kamil Biçici'nin ilgili makalesinde ise yapının adı işlenmesine rağmen sadece bir ihtisas konusu olan duvar saatlerine değinilmiş; ancak saatin içinde bulunan yapıyı ana hatlarıyla dahi tanıtmamış ve bu yönde bir kaynakça da belirtilmemiştir.³ Ahmed Nezh Galitekin'in Beykoz Kitabeleri adlı çalışmasında ise caminin güneyinde yer alan haziredeki mezar taşları katalog halinde işlenmiş; ancak yapıya dair bir bilgi verilmemiştir.⁴ Alanında uzman bir heyet tarafından hazırlanan Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi'nde Beykoz'daki pek çok tarihi eser ve bölgeye yer verilmiş olmasına rağmen Bozhane Köyü Camii ya da Bozhane Köyü hakkında bir madde bulunmamaktadır.⁵ Tahsin Öz'ün

¹ Reşad Ekrem Koçu, "Bozhane Köyü", *İstanbul Ansiklopedisi*, ed. Reşad Ekrem Koçu-Mehmet Ali Akbay (İstanbul: Hüsnütabiat ve Ercan Matbaaları, 1963), 6/3065; Reşad Ekrem Koçu, "Bozâne Köyü Camii", *İstanbul Ansiklopedisi*, ed. Reşad Ekrem Koçu-Mehmet Ali Akbay (İstanbul: Hüsnütabiat ve Ercan Matbaaları, 1963), 6/3070.

² Sudi Yenigün, *İstanbul'un İncileri Sur Dışı Camileri* (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş Yayınları, 2014) 257.

³ H. Kamil Biçici, "Beykoz Camilerinde Yer Alan Bezemeli Duvar Saati Örnekleri", *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 30 (Aralık 2013) 161.

⁴ Ahmed Nezh Galitekin, *Beykoz Kitabeleri II* (İstanbul: Beykoz Belediyesi Yayınları, 2017).

⁵ Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi 1993-1994 yılında önce fasiküller daha sonra ciltli olarak yayınlanmış sekiz ciltlik önemli bir eserdir. Sekizinci cilt ansiklopedinin dizini olup 1995 yılında yayınlanmıştır. Ansiklopedinin "B"

Surdışını konu edindiği İstanbul Camileri başlıklı çalışmasının ikinci cildi⁶ ile Üsküdar Belediyesi'nin yakın zamanda yeniden yayınladığı İbrahim Hilmi Tanışık'ın İstanbul Camileri adlı kitabının ikinci cildinde⁷ Bozhane Köyü Camii'ne yer verilmemiştir. Ayrıca caminin dâhil olduğu üslup olan Birinci Ulusal Mimarlık konusundaki lisansüstü tezlerinde de cami hakkında bilgiye rastlanmaması bağımsız bir çalışmayı gerekli kılmıştır. Çalışma kapsamında Bozhane Köyü, Bozhane Köyü Camii'nin tarihçesi, mimari ve süsleme özellikleri ile yapının batı ve güney kısmında kalan hazire bölümü işlenmiştir. Değerlendirme ve sonuç kısmında aynı üslupta inşa edilen üç örnek cami üzerinden değerlendirme yapılmış ve çalışma kapsamında yapılan çıkarımlara yer verilmiştir.

Bozhane Köyü

Beykoz ilçesine yaklaşık 30 kilometre mesafede yer alan Bozhane Köyü Mahmud Şevket Paşa nahiyesi köylerindedir. Geniş bir vadide kurulan köy 14.-15. yüzyıllardan itibaren bir Türk köyü olarak bilinmektedir.⁸ Beykoz'un Karadeniz'e yakın konumda yer alan Bozhane bölgesi Osmanlı arşivlerinde 24 Ekim 1764 tarihli bir belgeden köyün varlığı takip edilebilmektedir. Söz konusu belgede köy Yoros nahiyesine bağlıdır.⁹ Bozhane isminin nereden geldiğine dair farklı görüşler vardır. Bölgede yaşayan insanların sözlü anlatımıyla köyün bir süre boş bırakılması nedeniyle Boş/Bozhane adını aldığı iddia edilmektedir.¹⁰ Köyün merkezinde yer alan caminin güneyinde bulunan hazirede 1822-1823 tarihli bir mezar

harfini içeren ikinci cildinde ve dizinini oluşturan sekizinci cildinde yapıya dair bir madde bulunmaktadır. bk. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayınları, 1994) 2; *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayınları, 1994) 8.

- ⁶ Tahsin Öz, *İstanbul Camileri-II* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1997).
⁷ İbrahim Hilmi Tanışık, *İstanbul Camileri-II* (İstanbul: Üsküdar Belediyesi Yayınları, 2023).
⁸ Mehmet Akif Ceylan, "Beykoz ve Çevresinde Yer ve Yerleşme Adlarının Değerlendirilmesi", *Beykoz 2020 Sempozyumu Tebliğler Kitabı* (İstanbul: Beykoz Belediyesi, 2021) 199.
⁹ Osmanlı Arşivi (BOA), *Cevdet Zabtiye [C.ZB.]*, No. 10, Gömlek No. 492.
¹⁰ Ceylan, "Beykoz ve Çevresinde Yer ve Yerleşme Adlarının Değerlendirilmesi", 218.

taşında “*Fenâdan bekaaya eyledi rihlet, ide kabrini Hak revza-i cennet. İrvalı Bozhanlı Yusuf oğlu merhum Esseyyid Yusuf Ağa Rûhine elfâtiha*” ifadeleri yazılıdır. Bu ifadelerde yer alan “Bozhanlı” kelimesinin bir Türkmen aşireti ismi olduğu söylenmektedir.¹¹ Türkmen aşiretlerinden Bozhanlı Türkleri tarafından burada kurulan yerleşim sonucu bölge zamanla “Bozhane” adını aldığı iddia edilmektedir. Bu görüşlerin dışında ayrıca Kılıçlı Köyü mensupları tarafından olumsuz hava şartlarından korunmak için bir baraka inşa edildiği ve bu barakanın zamanla boş kalmasından dolayı “boş hane” denildiğine yönelik bir görüş vardır. “Boş hane” ifadesi zamanla “Bozhane” ismine çevrildiği söylenmektedir.¹²

Bozhane Köyü Camii'nin Tarihçesi

Günümüzde Bozhane olarak anılan köyün meydanına 17. yüzyılda Bostancıbaşı Kabasakal Mustafa Ağa tarafından ahşap malzemeden, küçük ölçekli bir cami inşa edilmiştir. Caminin plan tipi ve yapısal özellikleri hakkında bir bilgi bulunmamaktadır. Kabasakal Camii olarak bilinen yapının durumu hakkında 1907 tarihli arşiv vesikası bilgi vermektedir. Söz konusu vesikadan caminin 20. yüzyıl başında cemaatin namaz kılamayacak derecede caminin harap durumda olduğu, köyde cuma ve bayram namazı kılınabilecek başka cami olmadığı, bu nedenle köy halkının namazlarını eda edebilmek için 7-8 saatlik bir mesafeye gitmek zorunda kaldıkları, köy halkının maddi durumunun yetersiz olduğundan dolayı evkaf tarafından caminin onarılması gerektiği öğrenilmektedir.¹³

Kabasakal Camii artık ihtiyaca cevap veremediği için yıktırılmış ve yerine günümüze ulaşan cami inşa ettirilmiştir. Reşad Ekrem Koçu caminin Hicri 1327-1328 (Miladi 1909-1910) yıllarında inşa edildiğini söylemektedir.¹⁴ Günümüzde caminin kapısında yer alan panoda yapının 1912 yılında inşa edildiği

¹¹ Koçu, “Bozhane Köyü”, 6/3065. Mezar taşının transkripsiyonunu yapan Ahmed Nezih Galitekin “Bozhanlı” ifadesini kullanmamıştır. bk. Galitekin, *Beykoz Kitabeleri II*, 697. Mezar taşı günümüzde hazirede bulunamadığı için okunamamıştır.

¹² Yenigün, *İstanbul'un İncileri Sur Dışı Camileri*, 257.

¹³ Osmanlı Arşivi (BOA), *Dahiliye Mektubi Kalemi [DH.MKT]*, No. 1150, Gömlek No. 3.

¹⁴ Koçu, “Bozâne Köyü Camii”, 6/3070.

belirtilmiştir. Caminin inşasında yapıya bir kitabe eklenip eklenmediği bilinmemektedir. Caminin inşası ya da onarımıyla alakalı günümüze bir kitabe ulaşmamıştır. Caminin inşa süreci Balkan Savaşları ve I. Dünya Savaşı'na denk geldiği için uzun bir süre minaresi olmadan kullanılmıştır. Günümüze ulaşan minare İstanbul fethinin 500. yıldönümünde, 1953 senesinde tamamlanmıştır.¹⁵



Şekil 1: Bozhane Köyü Camii'nin Karakalem Çizimi

Kaynak: Koçu, "Bozâne Köyü Camii", 6/3070.



Şekil 2: 1970 Tarihli Hava Fotoğrafında Bozhane Köyü Camii

Kaynak: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Haritası (Erişim: 10 Mart 2024)

¹⁵ Koçu, "Bozâne Köyü Camii", 6/3070.

Günümüze ulaşan camii “Bozhane Köyü Camii” olarak anılmaktadır. Camii, Anadolu köy yerleşim yerlerinde olduğu gibi köyün merkezinde yer almaktadır. Caminin yakınında köy muhtarlığı ve kiraathane bulunmaktadır.

Bozhane Köyü Camii'nin Mimari ve Süsleme Özellikleri

Bu bölümde caminin mimarisi ve süsleme özellikleri dışarıdan içeriye olacak şekilde açıklanmaya çalışılmıştır. Cami küçük bir köy camisi olduğu için çok fazla süsleme özelliği yoktur. Bu nedenle mimari ve süsleme özellikleri ayrı ayrı başlıklar altında işlenmemiştir.

İstanbul şehir merkezine uzak bir konumda yer alan ve Osmanlı'nın savaş yıllarında inşa edilen Bozhane Köyü Camii inşa edildiği dönemin mimari üslubu olan Ulusal Mimarlık Üslubu anlayışında yapılmıştır.

Osmanlı mimarisinde Ulusal Mimarlık Üslubu İstanbul'da 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıktığı kabul edilebilir. Depremde yıkılan yapıların yeniden inşası ve zarar gören yapıların onarılması için yapılan çalışmalarda Ulusal Mimarlık Üslubunun izleri takip edilmektedir.¹⁶ Ulusal Mimarlık Üslubunda; Anadolu Selçuklu devri mimarisi ile erken Osmanlı dönemi ve klasik Osmanlı devri mimarinden esinlenerek ortaya çıkmıştır. Üslubun ortaya çıkışında Batılılaşma ve Oryantalizmin¹⁷ yanı sıra Türkçülük,¹⁸ İslamcılık¹⁹ ve Osmanlıcılık²⁰ gibi düşünce akımları etkili olmuş ve mimaride görülmeye başlanmıştır. Ulusal Mimarlık Üslubu İttihat ve Terakki'nin yönetiminde etkili olmaya başladığı 1908 yılında

¹⁶ Detaylı bilgi için bk. Fatih Sarımeşe, *Ulusal Mimarlık Dönemi'nde İstanbul'da Yapılan Restorasyon ve Koruma Uygulamaları* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2022).

¹⁷ Turgut Saner, *19. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Oryantalizm* (İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret Yayınları, 1998); *Osmanlı Mimarisi Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*, haz. İlhan Ovaloğlu vd. (İstanbul: Çamlıca Yayınları, 2015) 7.

¹⁸ Metin Sözen, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı (1923-1983)* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984) 13.

¹⁹ Azmi Özcan, “İttihad-ı İslâm”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları 2001), 23/470-475.

²⁰ Fuat Uçar, “Türk Düşüncesinde Osmanlıcılık Fikrinin Ortaya Çıkışı ve Türk Siyasal Hayatına Etkileri”, *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 10/18 (2018), 89-90.

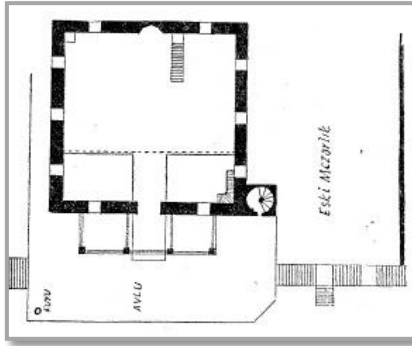
devletin resmi üslubu olmuştur.²¹ Söz konusu yıldan itibaren inşa edilen yapıların çoğu Ulusal Mimarlık Üslubuna göre inşa edilmiştir.

Ulusal Mimarlık Üslubunda yığma kâgir malzemeden inşa edilen fevkani Bozhane Köyü Camii teras alanı üzerinde yükselmektedir. Caminin alt katı son dönemlerde yenilenmiş abdesthanedir. Caminin önünde yer alan teras ayrıca yapının avlusudur. Bu alana doğuda ve batıda yer alan merdivenlerle ulaşılmaktadır.



Şekil 3: Batıdan Camiye Ulaşımı Sağlayan Merdiven

Cami kareye yakın dikdörtgen planlı harime sahip olup girişte üç birimli son cemaat birimi vardır. Doğu ve batı duvarlarında üçer tane simetrik olarak yerleştirilmiş pencere açıklıkları bulunmaktadır. Girişte bulunan son cemaat yeri üç birimlidir.



Şekil 4: Bozhane Köyü Camii'nin Planı

²¹ İnci Aslanoğlu, "Modernizmin Başlangıç Aşamasında 1926-1933 Yılları Arası Türk Mimarlığında Yaşanan Gelişmelerin Bir Değerlendirilmesi", *Prof. Doğan Kuban'a Armağan*, (İstanbul: Eren Yayınları, 1996) 17.

Kaynak: Koçu, "Bozâne Köyü Camii", 6/3070.

Yapının son cemaat birimi harimin beden duvarlarından alçak tutulmuştur. Böylece harimin kuzey cephesi pencereleri ve çatısıyla daha ihtişamlı bir görünüm sergilemektedir. Son cemaat birimi açıklıkları Ulusal Mimarlık Üslubu anlayışına uygun bir cephe tasarımı yansıtmaktadır. Açıklıklar sivri kemerli olup üstü geniş ahşap saçakla örtülmüştür. Sivri kemerlerin içleri sonradan eklenen ve yapıyla uyumlu olmayan PVC ile kapatılmıştır.



Şekil 5: Caminin Son Cemaat Birimi

Harimin mihrap cephesinde altta iki üstte üç pencere açıklığı vardır. Alt kat pencereleri dikdörtgen çerçeveli olup sivri kemerli alınlıklara sahiptir. Pencere açıklıkları demir parmaklıklarla örülmüştür. İki pencere arasında mihrap nişi denk geldiğın için ayrıca bir pencere açıklığı açılmamıştır. Dikdörtgen silmeyle sınırlandırılan üst kat pencereleri sivri kemerli olup alçı malzemenen yapılmış şebekelerle kapatılmıştır.



Şekil 6: Caminin Güney Cephesi

Yapının doğu ve batı cephelerinde de iki katlı pencere sistemi görülmektedir. Üst kat pencereleri geniş dikdörtgen çerçeveler içine alınmıştır. Çerçevelerinde merkezinde sivri kemerli pencere açıklıkları görülmektedir. Pencerelerin üzerinde alçı malzemedan yapılmış sivri kemer uygulaması pencereleri baskın bir hale getirmiştir. Alt kat pencereleri ise dikdörtgen çerçeveli olup, pencerelerin lento ve söveleri taş malzemedir. Pencerelerin alınlıkları sivri kemerli bir düzenlemeye sahiptir. Pencere açıklıkları demir parmaklıklarla örülmüştür.



Şekil 7: Caminin Doğu Cephesi



Şekil 8: Caminin Batı Cephesi

Caminin sonradan eklenen betonarme minaresi batı köşede yer almaktadır. Tek şerefeli olan minare kare kaide üzerinde yükselmektedir. Pabuç kısmı zikzaklı geçişlere sahiptir. Silindirik gövdeye sahip minarenin tepesi kurşun külahla örtülmüştür. Şerefenin dışbükey tasarımı yapının inşa edildiği dönem anlayışından uzaktır.



Şekil 9: Caminin Minaresi

Son cemaat biriminden içeriye girdikten sonra karşıda basık kemerli cümle kapısı açıklığı görülmektedir. Kapı kanatları muhtemelen muhdestir. Son cemaat birimleri ahşap tavanla örtülmüştür. Üst örtü sistemi dışarıdan Marsilya tipi kiremitle kaplıdır. Cümle kapısının üzerinde yatay dikdörtgen niş içinde bir besmele yazısı görülmektedir. Dikdörtgen çerçeve ile sınırlandırılan besmele Kutahya mamulâtı çini karoların bir araya gelmesiyle oluşturulmuştur. Kompozisyonun bordürlerinde ve merkezin köşebentlerinde Ulusal Mimarlık Üslubunda sıkça kullanılan rumi, palmet, penç gibi bitkisel motiflerden oluşan bir düzenleme yer almaktadır. Kompozisyonun merkezinde celi sülüs harflerle besmele yazılmıştır. Yazının altında Hicri 1389 tarihi görülmektedir. Söz konusu tarih Miladi 1969 senesine tekabül

etmektedir. Bismelenin bulunduğu niş muhtemelen orijinal olup caminin ilk inşasına aittir. Bu bölümde caminin ilk inşasına ait kitabe için yapılmış olabileceği düşünülebilir. Ancak yapıdan günümüze herhangi bir kitabe ulaşmamıştır. Son cemaat biriminin sol tarafı günümüzde köy çocuklarına dini eğitim verildiği sınıf olarak kullanılmaktadır. Sağ birim ise cami görevlileri için tahsis edilmiştir. Her iki birim orta birim ile PVC ile ayrılmıştır.



Şekil 10: Caminin Cümle Kapısı



Şekil 11: Cümle Kapısı Üzerinde Yer Alan Besmele

Cümle kapısından içeri girildiğinde caminin asıl ibadet mekânı olan harimine ulaşılmaktadır. Harim beden duvarları birinci kat pencere seviyesinin alt hizasına kadar lambiri ile kaplanmıştır. Üst duvarlar sıvalı ve sadedir.



Şekil 12: Harimin Genel Görünümü

Kible cephesinin merkezinde yer alan dikdörtgen çerçeveli mihrap nişi sivri kemerli olup dönemine göre sade tutulmuştur. Mihrap nişinin üzerinde yatay dikdörtgen çerçevede Hicri 1371 (Miladi 1951) tarihli, Hattat Halid imzalı Bakara Sûresi 144. ayetinin bir bölümü²² yazılıdır.



Şekil 13: Caminin kible cephesi

²² Yazılı olan bölümün Türkçesi şu şekildedir: “İşte şimdi kesin olarak seni memnun olacağın kubbeye döndürüyoruz. Artık yüzünü Mescid-i Harâm tarafına çevir.” Detaylı bilgi için bk. Diyanet İşleri Başkanlığı (DİB), “Kur’an-ı Kerim” (Erişim: 15 Mart 2024).



Şekil 14: Mihrabın Üzerinde Yer Alan Ayet Kitabesi

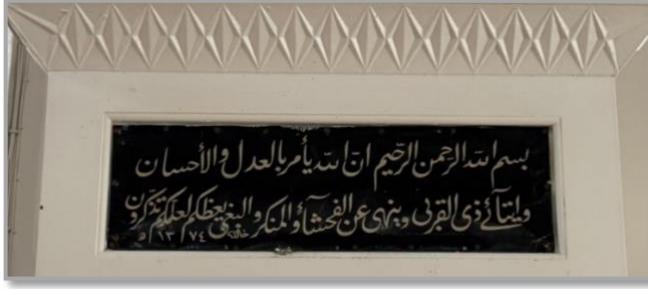
Mihrabın sağ tarafında yer alan ahşap minber ise mihrap ile uyum içinde olup sadedir. Süpürgelik bölümleri üçer küçük kemerden meydana gelmektedir. Basamakları sınırlandıran ahşap korkuluk simetrik bir şekilde yapılmış kıvrımlı hatlara sahip kompozisyonundan oluşmaktadır.



Şekil 15: Caminin Minberi

Minberin dikdörtgen çerçevesi kapı açıklığının tepeliği baklava dizisiyle hareketlendirilmiştir. Altta yer alan yatay dikdörtgen çerçeve içinde siyah zemin üzerine beyaz renkte Hicri 1374 (Miladi 1954) tarihli, Hattat Halid imzalı, Nahl Sûresi 90. Ayet yazılmıştır.²³

²³ Ayetin Türkçesi şu şekildedir: “Muhakkak ki Allah adaleti, ihsanı, akrabaya karşı cömert olmayı emreder; hayâsızlığı, kötülüğü ve zorbalığı yasaklar. İşte Allah, aklınızı başınıza alınız diye size böyle öğüt veriyor.” Bilgi için bk. Diyanet İşleri Başkanlığı (DİB), “Kur’an-ı Kerim” (Erişim: 15 Mart 2024).



Şekil 16: Minberin Kapısı Üzerinde Yer Alan Ayet Kitabesi

Harimin güneydoğu köşesinde ahşaptan yapılmış bir vaaz kürsüsü bulunmaktadır. Ahşaptan yapılan vaaz kürsüsünün kaide bölümü lambiri ile kaplanmıştır. Gövde bölümü ise köşeli bir tasarıma sahiptir. Kürsünün yapıya sonradan eklendiği düşünülebilir.



Şekil 17: Harimin Güneydoğu Köşesinde Yer Alan Ahşap Vaaz Kürsüsü

Mihrap nişinin her iki yanında pirinç malzemeden yapılmış şamdan bulunmaktadır. Ayrıca mihrabın sağ tarafında antika saat vardır.



Şekil 18: Mihrabın Her İki Yanında Yer Alan Şamdanlar

Mihrabın sağında yer alan ahşaptan duvar saati ajur, oyma, boyama, kazıma ve döküm teknikleriyle yapılmıştır. H. Kamil Biçici tarafından kaleme alınan makalede saat hakkında teferruatlı bilgi verilmiş ve 20. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlendirilmiştir.²⁴ Biçici'nin çalışmasında kullandığı saatin kadranı ile günümüzdeki saatin kadranı aynı değildir. 2013 yılından sonra kadranın değiştirildiği söylenebilir.



Şekil 19: 2013 Yılında Duvar Saatinin Kadranı

Kaynak: Biçici, "Beykoz Camilerinde Yer Alan Bezemeli Duvar Saati Örnekleri", 173.



Şekil 20: Günümüzde Duvar Saatinin Kadranı

²⁴ Biçici, "Beykoz Camilerinde Yer Alan Bezemeli Duvar Saati Örnekleri", 161.

Mihrabın önünde harimin aydınlatılmasına katkı sağlayan bir avize bulunmaktadır. Kıvrımlı hatlara sahip olan ve tasarım biçimiyle yapıya zenginlik katan avize kandile benzemektedir.



Şekil 21: Mihrap Önünde Yer Alan Avize

Harimin kuzeyinde yer alan ahşaptan yapılmış mahfil ikisi duvara bitişik, ikisi ortada serbest dört ahşap direk tarafından taşınmaktadır. Mahfil katına batı köşede kıvrımlı merdivenle ulaşılmaktadır. Alt kat ve üst kat mahfil ile mahfilin merdiven sistemindeki korkuluk tasarımı benzerlik göstermektedir. Mahfil katı günümüzde hanımlar tarafından kullanılmaktadır.



Şekil 22: Mahfil Katı



Şekil 23: Üst Kat Mahfile Ulaşımı Sağlayan Ahşap Merdiven

Harimi örten ahşap tavanın merkezinde avizenin asılı olduğu göbek bölümü belirli dilimlere ayrılmış, klasik dönemden çarkıfelek motifini hatırlatan dairesel bir alandan oluşan süsleme vardır. Tavanın orta bölümü eşit ölçülerde karelere ayrılmıştır. Etek kısmı ise eşit ölçüde kartuş motiflerinden meydana gelmektedir.



Şekil 24: Caminin Ahşap Tavanı

Bozhane Köyü Camii'nin Haziresi

Caminin güneyinde ve batısında yer alan hazire ayrıca köy mezarlığı olup günümüzde bakımsız durumdadır. Ahmed Nezih Galitekin'in eserinde hazirede Osmanlı devrine ait 19 mezar taşı tespit edilmiştir.²⁵ Günümüzde hazirede yapılan gözlemlerde Osmanlı dönemine ait 4 mezar taşı görülmüştür. Bazı mezar taşları kırılmış, bir kısmı ise muhtemelen toprak altında kalmıştır. Alanda yer alan mezar taşlarında örfi destarlı ve kâtibi başlık tipine sahip serpuşlar yer almaktadır. Başlıklardaki farklılıklar mevtanın sosyal hayattaki statüsünü simgelemektedir.²⁶ Tespiti yapılan mezar taşları 19. yüzyılın ilk çeyreğine aittir. Ayrıca yakın tarihli mezar mermerden taşları bulunmaktadır. Alanda temizlik ve çevre düzenlemesiyle toprak altında kaldığı tahmin edilen Osmanlı devrine ait mezar taşlarının gün yüzüne çıkarılması, kırık mezar taşlarının kendi parçalarıyla birleştirilmesi köy hafızasının kültürel miras korunması açısından önem arz etmektedir.



Şekil 25: Caminin Haziresinde Örfi Destarlı Serpuş



Şekil 26: Caminin Haziresinde Kâtibi Serpuş

²⁵ Galitekin, *Beykoz Kitabeleri II*, 695-705.

²⁶ Süleyman Berk, *Zeytinburnu'nun Tarihi Mezar Taşları Zamanı Aşan Taşlar*, (İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2006) 28.



Şekil 27: Caminin haziresinde kırık mezar taşı

Değerlendirme ve Sonuç

17. yüzyılda inşa edilen Kabasakal Camii'nin ihtiyaca cevap vermemesi üzerine 1909-1910 tarihlerinde Bozhane Köyü Camii yaptırılmıştır. İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin kayıtlarına göre mülkiyet sahibi Kabasakal Mustafa Ağa Vakfı'dır. Vakıflar İstanbul Bölge Müdürlükleri'nde yapıya dair herhangi bir kayıta ulaşılamamıştır. Yapının mimarı ve banisi belli değildir. Kabasakal Camii'nin ihtiyaca cevap vermemesi üzerine Bozhane Köyü ahalisinin girişimleriyle Bozhane Köyü Camii'nin yaptırıldığı düşünülmektedir. Bozhane Köyü Camii Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul 6 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından 2014 yılında tescillenmiştir.

Yapı genel görünümüyle 20. yüzyılın ilk çeyreğinde inşa edilen camilere benzemekle birlikte bir tip proje olarak kabul edilebilir.²⁷ Bu dönemde ülkenin herhangi bir yerinde inşa edilmek için tasarlanan ve tasarımda iklim, topografya, bölge gibi etkenler düşünülmeden tip projeler üretilmiştir. Örneğin günümüzde İstanbul Üniversitesi Mimarlık Fakültesi tarafından kullanılan

²⁷ Bu dönemde tip projeler yaygınlık kazanmıştır. Mimar Kemaleddin Bey'in çizmiş olduğu tip projelerin varlığı bilinmektedir. bk. Yıldırım Yavuz, *İmparatorluktan Cumhuriyete Mimar Kemalettin 1870-1927*, (Ankara: TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Ortak Yayınları, 2009) 154-155.

binanın Ulusal Mimarlık Üslubunda yapılmış bir tip okul projesi olduğu bilinmektedir.²⁸

Bozhane Köyü Camii'nin inşa edildiği dönemde Ulusal Mimarlık Üslubunun en önemli temsilcilerinden Mimar Kemaleddin Bey'in Evkaf-ı Hümâyün da İnşâat ve Tamirât İdaresi'nin başına getirildiği bilinmektedir.²⁹ Bozhane Köyü Camii'nin sivri kemerli pencere ve kapı tasarımı, düz ahşap saçak uygulaması, ahşap tavanı, mimari form ve detaylarıyla devrin ön plana çıkan Ulusal Mimarlık Üslup özelliklerini yansıtmaktadır. Yapının bu özelliklerinden dolayı Mimar Kemaleddin Bey'in caminin inşaatında bizzat çalışmasa da bulunduğu görevinden dolayı doğrudan ya da dolaylı olarak ilgilendiği düşünülebilir.

Bozhane Köyü Camii kütle özellikleri ve mimari ayrıntılarıyla aynı dönemde inşa edilen camilerle benzer özellikler taşımaktadır.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde benzer mimari detaylara sahip pek çok cami bulunmaktadır. Bu yapılardan ilki 1902 senesinde yeniden inşa edilen Fatih'teki Ahmediye Camii'dir.³⁰ Plan itibarıyla farklı olarak sekizgen bir forma sahip olan yapının geniş saçaklara sahip ahşap örtüyle kaplanmıştır. Ahmediye Camii'nin üst kat beden duvarlarındaki sivri kemerli pencere sistemi ile saçak bölümü Bozhane Köyü Camii ile benzerlik göstermektedir.

²⁸ Osmanlı'nın son yıllarına doğru bu tür tip projelerin varlığı çoğalmıştır. Bahsi geçen yapı Pervititch Haritası'nda "Beşinci Mektep" olarak kayıtlıdır. Detaylı bilgi için bk. Mahmut Ak vd., *Cumhuriyet'in 100. Yılında Tarihi Yapılarıyla İstanbul Üniversitesi* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 2023) 203.

²⁹ Yavuz, *İmparatorluktan Cumhuriyete Mimar Kemalettin 1870-1927*, 28.

³⁰ *Fâtih Câmileri ve Diğer Târihî Eserler* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Fatih Şubesi Yayınları 1991), 51.



Şekil 28: Fatih Ahmediye Camii

1924-1926 yılları arasında yeniden inşa edilen³¹ ve tasarımıyla dönemin mimarlık anlayışı Ulusal Mimarlık Üslubu özelliklerini yansıtan Anadoluhisarı Camii'nin cephe tasarımı, son cemaat alanı düzenlemesi, üst örtüsü ve mimari detayları Bozhane Köyü Camii'ni hatırlatmaktadır.



Şekil 29: Anadoluhisarı Camii

Anadoluhisarı Camii'nin son cemaat alanı harim beden duvarlarından alçak tutulmuştur. Kademeli bir cephe tasarımı Bozhane Köyü Camii ile benzerdir.

³¹ M. Sinan Genim, "Anadoluhisarı Camii", *Şehir ve Kültür Dergisi*, 69 (2020), 14-17.



Şekil 30: Anadoluhisarı Camii Son Cemaat Alanı ve Cephe Tasarımı

1931 yılında yeniden inşa edilen Kandilli Camii Cumhuriyet devri Ulusal Mimarlık Üslubunu yansıtan önemli yapılardan biridir.³² Ahşap saçaklara sahip olan caminin cephesinde görülen üst kat pencereleri sivri kemerli, alt kat pencereler ise dikdörtgen çerçevesindedir. Son cemaat birimi dışa taşkın bir biçimde yapılmıştır. Cephe özellikleri, pencere ve ahşap saçak detaylarıyla Bozhane Köyü Camii'ne benzerlik göstermektedir.



Şekil 31: Kandilli Camii

Kaynak: Kültür Envanteri Fotoğraf Arşivi. (Erişim: 1 Nisan 2024)

Osmanlı mimarisinin son üsluplarından olan ve Cumhuriyet'in erken yıllarında da devam eden Ulusal Mimarlık Üslubu İstanbul'un taşra bölgelerinde inşa edilen yapılarda da takip edilebilmektedir.

³² Kandilli Camii hakkında detaylı bilgi için bk. Zeynep Emel Ekim, "Kandilli Camii ve Geçirdiği Dönemsel Özellikler", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 43 (2020), 209-218.

Son dönem Osmanlı camileri içerisinde yer alan Bozhane Köyü Camii Ulusal Mimarlık Üslubunda inşa edilmiş önemli bir yapıdır. Şehir merkezine uzak taşrada yer almasına rağmen caminin Ulusal Mimarlık Üslubuna göre inşa edilmiş olması dikkat çekicidir. Ulusal Mimarlık Üslubuyla ilgili yapılan akademik ve envanter çalışmalarında Bozhane Köyü Camii'nin de dahil edilmesi gerekmektedir. Caminin bakımsız haziresi yetkili birimler tarafından ivedilikle temizlenmeli ve kırık mezar taşları ihya edilmelidir.

Finansman / Funding:

This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Çıkar Çatışması / Conflicts of Interest:

The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Ak, Mahmut vd. *Cumhuriyet'in 100. Yılında Tarihi Yapılarıyla İstanbul Üniversitesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları 2023.
- Aslanoğlu, İnci. "Modernizmin Başlangıç Aşamasında 1926-1933 Yılları Arası Türk Mimarlığında Yaşanan Gelişmelerin Bir Değerlendirilmesi", *Prof. Doğan Kuban'a Armağan*. 14-33. İstanbul: Eren Yayınları, 1996.
- Berk, Süleyman. *Zeytinburnu'nun Tarihi Mezar Taşları Zamanı Aşan Taşlar*. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2006.
- Biçici, H. Kamil. "Beykoz Camilerinde Yer Alan Bezemeli Duvar Saati Örnekleri", *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 30 (Aralık 2013) 155-175.
- BOA, Osmanlı Arşivi. *Cevdet Zabtiye [C.ZB.]*. No. 10, Gömlek No. 492.
- BOA, Osmanlı Arşivi. *Dahiliye Mektubi Kalemi [DH.MKT]*, No. 1150, Gömlek No. 3.
- Ceylan, Mehmet Akif. "Beykoz ve Çevresinde Yer ve Yerleşme Adlarının Değerlendirilmesi", *Beykoz 2020 Sempozyumu Tebliğler Kitabı*, 197-228. İstanbul: Beykoz Belediyesi, 2021.
- Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi 2*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayınları, 1994.
- Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi 8*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayınları, 1994.
- Ekim, Zeynep Emel. "Kandıllı Camii ve Geçirdiği Dönemsel Özellikler", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 43 (2020), 209-218.
- Fâtih Câmileri ve Diğer Târihî Eserler*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Fatih Şubesi Yayınları 1991.
- Galitekin, Ahmed Nezh. *Beykoz Kitabeleri II*. İstanbul: Beykoz Belediyesi Yayınları, 2017.
- Genim, M. Sinan. "Anadoluhisarı Camii", *Şehir ve Kültür Dergisi*, 69, (2020), s. 14-17.
- Koçu, Reşad Ekrem. "Bozâne Köyü Camii". *İstanbul Ansiklopedisi*, Ed. Reşad Ekrem Koçu-Mehmet Ali Akbay 6/3070-3071. İstanbul: Hüsnütabiat ve Ercan Matbaaları, 1963.
- Koçu, Reşad Ekrem. "Bozhane Köyü". *İstanbul Ansiklopedisi*, Ed. Reşad Ekrem Koçu-Mehmet Ali Akbay 6/3065-3070. İstanbul: Hüsnütabiat ve Ercan Matbaaları, 1963.
- Osmanlı Mimarisi Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî*. yay. haz. İlhan Ovaloğlu vd., İstanbul: Çamlıca Yayınları, 2015.
- Öz, Tahsin, *İstanbul Camileri-II* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1997.
- Özcan, Azmi. "İttihad-ı İslâm", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 23/470-475. İstanbul: TDV Yayınları, 2001.
- Saner, Turgut. *19. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Oryantalizm*. İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret Yayınları, 1998.
- Sarımeşe, Fatih. *Ulusal Mimarlık Dönemi'nde İstanbul'da Yapılan Restorasyon ve Koruma Uygulamaları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2022.
- Sözen, Metin. *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı (1923-1983)*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.
- Tanışık, İbrahim Hilmi, *İstanbul Camileri-II*. İstanbul: Üsküdar Belediyesi Yayınları, 2023.
- Uçar, Fuat. "Türk Düşüncesinde Osmanlılık Fikrinin Ortaya Çıkışı ve Türk Siyasal Hayatına Etkileri", *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 10/18 (2018), 81-108.

Yavuz, Yıldırım. *İmparatorluktan Cumhuriyete Mimar Kemalettin 1870-1927*
Ankara: TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Ortak
Yayınları, 2009.

Yenigün, Sudi. *İstanbul'un İncileri Sur Dışı Camileri*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir
Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2014.

Kültür Envanteri Fotoğraf Arşivi. (Erişim: 1 Nisan 2024)

[https://kulturenvanteri.com/tr/yer/kandilli-
camii/#17.1/41.074071/29.057991](https://kulturenvanteri.com/tr/yer/kandilli-camii/#17.1/41.074071/29.057991)

DİB, Diyanet İşleri Başkanlığı, "Kur'an-ı Kerim". (Erişim: 15 Mart 2024)

<https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Bakara-suresi/151/144-ayet-tefsiri>

DİB, Diyanet İşleri Başkanlığı, "Kur'an-ı Kerim". (Erişim: 15 Mart 2024)

<https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Nahl-suresi/1991/90-ayet->

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Haritası (Erişim: 10 Mart 2024)

<https://sehirharitasi.ibb.gov.tr/>



Medine Mescid-i Nebevi Bünyesindeki Kadınlar Suffesi

Araştırma
Makalesi
Research
Article

Nusret ÇAM

Prof. Dr. , Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk İslam Sanatları Tarihi
Anabilim Dalı Emekli Öğretim Üyesi
Prof. Dr. , Ankara University, Faculty of Theology, Department of Turkish Islamic
Arts History
Ankara, Türkiye

nusretcamm@gmail.com

orcid.org/0000-0001-6634-0102

Yazar
Author

Çam, Nusret. "Medine Mescid-i Nebevi Bünyesindeki Kadınlar Suffesi". *Tevilat*
5/1 (Haziran 2024), 49-79.

doi.org/10.53352/tevilat.1479762

Atıf
Cite as

Received / Geliş Tarihi: 07.05.2024

Accepted / Kabul Tarihi: 24.06.2024

e-ISSN: 2757-654X

www.tevilat.com

İntihal / Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal
içermediği teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and
scanned via a plagiarism software.

Telif Hakkı&Lisans/Copyright&License: Yazarlar dergide yayınlanan
çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını **CC BY-NC 4.0** lisansı altında
yayımlanmaktadır. / Authors publishing with the journal retain the copyright to
their work licensed under the **CC BY-NC 4.0**.

Yayıncı/Published by: Selçuk University Press



Bilgi
Info

Medine Mescid-i Nebevi Bünyesindeki Kadınlar Suffesi

Zaman, mekân ve temel değerler bağlamında evrensel olan İslâm dini, erkeklerle aynı sorumluluğa tabi olan ve toplumun yarısını teşkil eden kadınları eğitimsiz bırakamazdı. Bunu bilen ve uygulayan Hz. Muhammed daha Medine'ye yerleşir yerleşmez kadınların da rahatça kullandığı büyük bir cami yaptırmıştır. Bu mescit sahip olduğu çeşitli fonksiyonlar sebebiyle kısa zamanda bütün müminlerin ve Hicaz bölgesinin prestijli bir cazibe merkezi haline geldi. Caminin avlusunun kuzey tarafına eğitim maksadıyla biri erkekler, diğeri kadınlar için aynı mimariye (her biri tahminen 4.50 m. x 25.00 m.) ve özelliklere sahip iki ayrı suffice yapıldı. Peygamberden sonra yapılan genişletmelerde her ikisi de yıkılan bu suffelerden erkekler kısmı hafızalarda hep yaşadığı halde kadınlar bölümü tamamen unutuldu. Mescitle ortak kullanılan çok fonksiyonlu avlunun kuzey doğusunda bulunan Suffede Peygamber ve okuma yazma bilen kadınlar, buraya devam eden hanımlara Kur'an ve İslam dininin esaslarını öğretiyorlardı. Fakat erkekler bölümü gece de açık olduğu halde kadınlar suffesi sadece gündüz hizmet veriyordu. Eser sade mimarisine rağmen kadına neredeyse hiçbir hak ve değer verilmediği bir toplumda kadınların sosyalleştiği ve erkeklerle eşit eğitim ve söz hakkının fiilen uygulandığı yer olması bakımından önemlidir. Hz. Peygamberin vefatından hemen sonra kadınlar suffesinin kaldırılması ve kadınların mescitlere gelmesinin yasaklanması da İslam toplumunda kadınlara bakışın nasıl değiştiğini göstermesi cihetiyle anlamlıdır.

zet

Anahtar Kelimeler: Türk İslam Sanatları Tarihi, Medine, Medine Mescidi, Suffe, Kadınlar suffesi, Kadınların eğitimi.

Women's Suffa in the Prophet's Mosque in Madinah

The Islamic religion, which is universal in terms of time, place and basic values, could not leave women, who are subject to the same responsibilities as men and constitute half of the society, uneducated. The Prophet Muhammad, who knew this and was in a position to implement it, built a large mosque for women as soon as he settled in Medina. This mosque soon became a prestigious center of attraction for all believers and the Hijaz region due to its various functions. On the north side of the courtyard of the mosque, two separate suffahs were built for the purpose of education, one for men and one for women, each with the same architecture (estimated to be 4.50 m. x 25.00 m.) and features. Both were demolished in the expansions after the Prophet's death, and while the men's section lives on in memory, the women's section has been completely forgotten. In this Suffa, located to the north-east of the multifunctional courtyard shared with the Masjid, the Prophet and the women who could read and write taught the Qur'an and the principles of Islam to the women who attended. However, while the men's section was open at night, the women's Suffa was only open during the day. Despite its simple architecture, the work is important as a place where women were socialized in a society where women were given almost no rights and value, and where equal education and equal voice with men were actually practiced. The abolition of the women's prayer room immediately after the Prophet's death and the prohibition of women's attendance at masjids also shows how the view of women changed in Islamic society.

Abstract

Keywords: Turkish Islamic Arts History, Madinah, Prophet's Mosque, Suffa, Women's suffa, Women's education.

Giriş

Devletler gibi dinler de kurumsallaştıkları, sağlam kurumlara sahip oldukları ölçüde gelişir, uzun ömürlü ve cihanşümül olurlar. Ve yine bir dinin karakterini tanımanın en önemli yöntemlerinden biri de insana ve özellikle de o dinin kadına bakışını bilmektir. Bu tespitlerimiz İslâm dini için de geçerlidir. Elbette dinler çeşitli yorumlarla, farklı kültürlerden gelen tesirlerle, taklitlerle, iç ve dış yönlendirmelerle ve reformlarla zaman içinde değişikliğe uğrar ve kollara ayrılır. Bütün bu sosyolojik gerçekleri dikkate aldığımızda bir dinin asıl mahiyetini anlamanın en iyi yolunun, onun en eski kutsal kitapları, kurucusunun beyanları ve uygulamaları olduğu görülür. Bu bağlamda güzel ahlakı tesis etme gayretlerine paralel olarak dinî ve sosyal hayatı yeni baştan yapılandırmaya çalışan Hz. Peygamber'in elinde vücut bulan Medine'deki Mescid-i Nebevî'nin mimarisine ve işleyiş biçimine bu açıdan bakmak önem arz etmektedir. Zira dinî ve sosyal hayatın merkezi ve uygulama alanı konumundaki bu mescidin sanat ve kültür tarihi açısından dikkatli bir şekilde incelenmesi Hz. Peygamber'in oluşturmaya çalıştığı İslamî hayatın niteliği hakkında sağlam bir kanaate sahip olmamızı sağlayacaktır.

Bilindiği üzere Hz. Peygamber Mekke'den Medine'ye hicret ettikten sonra Medineli Müslümanlar bu saygıdeğer konuklarını evlerinde ağırlama konusunda âdeta birbirleriyle yarıştılar. Fakat O, İslâm'ı en güzel ve doğru şekilde tebliğ etme misyonunun gereği olarak, herhangi bir şahsa, aileye veya kabileye yakınlık göstermiş ve statü kazandırmış durumuna düşmemek, böylece diğer Müslümanları gücendirmemek için gayet zekice bir yol izledi ve devesinin kendiliğinden çökeceği yere en yakın eve konacağını söyledi. Bu suretle İslâm Peygamberi, Ebu Eyyûb el-Ensarî'nin evinde yedi ay kaldıktan sonra kendisi için bir ev ve Müslümanlar için bir mescit yapmaya karar verdi.¹ Yapımı yedi ay süren binanın

¹ K. A. C. Creswell (Early Muslim Architecture, I, Oxford: 1932, 10), gibi bazı araştırmacılar Medine'deki bu binayı Hz. Muhammed'in cami değil, ev olarak yaptırdığını iddia eder. Eğer bu böyle olsaydı ev kısmının daha geniş, özenli ve ayrıntılı bir mimariye sahip olması gerekirdi. Hatta Peygamber'in bu yerde ibadete izin vermemesi ve bunun için başka bir yerde başka bir mescidin inşa edilmesi icap ederdi. Oysa durum böyle değildir. Tebliğci olarak görevlendirilen Peygamber'in, bu vazifesini yirmi dört saat en iyi şekilde

inşaatında Hz. Peygamber diğer işçilerle birlikte inşaatta çalıştı. Bu sırada sahabeler bir taraftan çalışırken diğer taraftan şiirler okuyordu. Bu şiirlerin, Cahiliye devri Arapları arasında yaygın olarak bilinen ve sevilen şiirler olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Yine o, Medine’de Mekkelilerle yapılacak savaşa hazırlık olmak üzere Medine’nin etrafına hendek kazılması sırasında da çalışanları şiirler okuyarak çalışanları gayrete getirmek istiyordu.² Hayber’in fethine giderken bir sahabenin okuduğu şiirler Hz. Peygamberin çok hoşuna gitmişti³. Bu şiirler, “eğlenceyi seven ümmet”in⁴ bireyleri, yani inşaatta çalışan Ensar ve Muhacir tarafından vezinlerine ve söyleyiş biçimlerine uygun olarak teganni edilmiş olmalıdır. İnşaat sırasında çalışanların ve onların yanında bulunan kimselerin icra ettiği sevinçli, neşeli ve heyecanlı sözlerin ve nağmelerin çalışanlara enerji verdiği çalışan herkesin bildiği ve uyguladığı bir husustur.⁵ Böylelikle hem İslâm Peygamberi hem de işçiler insan doğasının gereğini yerine getiriyorlardı.

Medine’deki Mescidin İlk Şekli

Tarihî kaynakların bildirdiğine göre Hz. Peygamber, şahsa ait hurma kurutmaya yarayan kısmen ağaçlıklı bir arsayı kendi parasıyla on dinar karşılığında satın aldı.⁶ Farklı rivayetlere göre

yapmak için ihtiyaç duyduğu bina, mescidin merkez olduğu ve bütün halkın her türlü sosyal ve dini faaliyeti yürütebildiği böyle bir plandır.

² İbn-i Hişam, VI, 199’dan naklen Mehmet Azimli, *Siyeri Farklı Okumak*, (Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2021), 355.

³ Azimli, *Siyeri Farklı Okumak*, 423.

⁴ Bu ve benzeri hadisler için bk. Buhârî, II/ 3; İbn Mâce, I/ 612; Hanbel, I/ 391, VI/ 360.

⁵ Sanatın, özellikle de müziğin bu gücünden her zaman faydalanılmıştır. Mesela Osmanlıların Kars’ı fethettikten sonra kaleyi Lala Mustafa Paşa komutasında (1579) takviye etmek ve yeni binalar yapmak suretiyle şehri şenlendirmesi sırasında, çalışan işçileri şevklendirmek ve yorgunluklarını gidermek için davul, nefirler, zurnalar coşkun havalar çalıyordu. Bk. Gelibolulu Mustafa Âli, *Nusretnâme*, haz. Mustafa Eravcı, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014), 259). Aynı şekilde 1902 yılında Gaziantep Alaüddeve Camii’nin yeniden yapılması sırasında işçileri gayrete getirmek için müziğin gücünden istifade edilmiştir. Bk. Şakir Sabri Yener, *Gaziantep Kitabeleri*, (Gaziantep: Osman Nuri Tuzcu Eğitim Kültür Vakfı Yayınları, 1958), 8. Bu vesileyle Karagözle Hacivat adıyla meşhur olan Türk gölge oyununun da Bursa’da Orhan Gazi zamanında bir cami inşası sırasında iki işçinin doğaçlama nükteli konuşmalarından meydana geldiği şeklindeki bir görüşü de hatırlatalım.

⁶ Basri Çetin, *Asr-ı Saâdette Suffe; Doğuşu, Önemi ve İşlevi*, (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019), 6. Bk. Belâzurî, Futûh, 20;

60x60, 70x70 veya 100x100 zira (arşın) ölçüsündeki bir alan dört taraftan duvarla çevrilmişti. Bu ölçüler içerisinde en çok kabul göreni 100x100 zira (arşın) değerinde olanıdır. Bununla beraber bu son ölçü muhtemelen, Hz. Peygamber'in 7/628 yılında Hayber Seferinden dönünce, Müslümanların sayısının artması sebebiyle kuzeye ve batıya doğru yaptırdığı genişletmeden sonra aldığı ölçüdür. Diğer ikisi ise ilk yapılışındaki şekli için verilen ölçüler olmalıdır. İlk yapılışında her sırada altı direk bulunan mescidin genişletme öncesindeki ideal ölçüsü bizim yaptığımız hesaplamalara göre 70 x 70 zira civarında gözüküyor.⁷ Bir zira yaklaşık 52 cm. olarak kabul edildiğine göre, binanın ilk yapılışındaki alanı yaklaşık 36.5 x 36.5 m. Peygamberimizin vefatı sırasındaki alanı ise 52x52 metrekare olmalıdır. İhata duvarının kalınlığı 1.5 zira (78 cm), yüksekliği 7 zira (3.64 m.) olup, bunun 3 ziralık alt kısmı taştan, 4 ziralık üst kısmı kerpiçten yapılmıştı. Mescidin zemini, yağmur sularının içeri girme ihtimaline karşı avludan biraz yüksekti. Suffe kısmının da aynı şekilde yüksek olması gayet tabiidir.

Kible Kudüs iken, ortadaki üstü açık geniş bir avlunun kuzey duvarı boyunca galip bir ihtimalle üç sıra halinde altışarlı olarak yerleştirilen direklerin taşıdığı büyük kapalı bir kısım mescit vazifesi görmekteydi. Güneyde ise yine aynı sayıdaki direğin tek sıra halinde taşıdığı küçük suffice kısmı bulunmaktaydı (Şekil 1). Fakat 624 yılında kiblenin kuzeydeki Mescid-i Aksa'dan güneydeki Kâbe'ye çevrilmesinden sonra suffice kısmı mescit, mescit kısmı da suffice olarak tanzim edildi. Bu işlem yapılırken muhtemel en makul ve kolay çözüm, kuzeydeki mescide ait fazla olan hurma direklerinin güneye nakledilmesidir. Bu suretle, asıl ibadet mekânı

Muhammed Hamidullah, *İslâm Peygamberi*, çev. Salih Tuğ, I-II, İstanbul 1980, I, 193.

⁷ Planı bizzat Hz. Peygamber tarafından çizilen ve uygulaması da onun tarafından yapılan eserde zira adı verilen ölçü birimi (52 cm.) modül olarak kullanılmış gözüküyor. İnşaatın, projenin kolay anlaşılıp çabuk ve düzgün olarak uygulanması için böyle bir modüler sistem büyük önem arz eder. Buna göre, ayaklar arasındaki mesafe 9 ziradır (52 cm. x 9= 4,68 m). Doğu-batı yönündeki direk sayısı altı (her direğin çapını 40 cm civarında, yani 40x6=2.40 m.) ve göz sayısı yedidir. Böylece eserin ilk yapılışındaki genişliği 4,68 m x 7= 32.76 +2.40 =35,16 m olur. Bunun zira cinsinden karşılığı ise 35,16 m :52 cm = yaklaşık 70 ziradır.

olan harim, kuzeyden güneye, suffe ise güneyden kuzeye alınmış oldu.

Mescidin Hz. Peygamber'in Son Zamanlarındaki Durumu

Hz. Peygamber'in vefatında caminin son hâli şöyleydi. Mescide, kible yönünün değişmesinden ve genişletmeden önce de sonra da üç kapıdan girilmekteydi. Fakat kible Mescid-i Aksa'dan Kâbe'ye çevrilince güneydeki kapı kapatılarak kuzeyde bir kapı açıldı, doğu ve batı kapıları ise biraz kuzeye doğru kaydırılarak varlıklarını korudu. Doğudaki kapı Babü'c-Cibril ve Babü'n-Nisa (Kadınlar Kapısı), batıdaki Babü'l Atika ve Babü'r-Rahme kuzeydeki ise Babü'l-Muleyka ve Babü's-Selam adlarıyla anılmaktaydı. Genişletme sırasında doğudaki ve batıdaki kapıların yerlerinin değiştirilip değiştirilmediği konusunda elimizde yeterli bilgi olmamakla birlikte bunların, avlunun biraz büyümesi sebebiyle biraz kuzeye kaydırıldığını düşünmek gerekir. Caminin ilk yapılışı sırasında, yani kible Mescid-i Aksa iken kuzeyde kapı bulunmuyordu. Çünkü burası mihrap kısmına tekabül etmekteydi. Kiblenin ve cami kısmının kuzeyden güneye alınmasıyla kuzeye bir kapı açılmıştır. Fakat 628 senesindeki batıya doğru yapılan genişletme sırasında bu kapının simetri gereği⁸ kuzey duvarının tam ortasında olmalıdır. Bu durumda, 2.00 m. genişliğe ve 3.00 m. yüksekliğe sahip olması gereken kapı, kuzey revakını meydana getiren dokuz direktten tam ortadakinin karşısına gelmiş olacaktır. Böyle bir durum ise insanların ve hayvanların giriş çıkışını engelleyecektir. Buna çare olarak, kapının tam karşısına direk koymamak suretiyle geçişi rahatlatmak için ya kapının ortadan

⁸ Böyle düşünmemizin sebebi Hz. Peygamberin düzene, tertibe, güzelliğe ve göz zevkine verdiği önemdir. Mesela Müslüman olan Asiyе ismindeki birinin adını Cemile'ye (güzellik) çevirtmiş, iki erkek torununun adını Hasan (Güzel) ve Hüseyin (Güzeltik) koymuş, her ne iş yapılacaksa güzel yapılmasını buyurmuş, mescide gelirken güzel koku sürünmesini tavsiye etmiş, soğan ve sarımsaklı yemeklerden kaçınılmasını, müminlerin güzel ve temiz giyinmesini istemiş, namazda safların sık ve düzgün tutulmasını istemiştir. En önemlisi de küçük yaşta ölen oğlu İbrahim'in defnedileceği sırada kabrin içinde gördüğü bir tümseğin düzeltilmesini istemesi ve bu tümseğin öbür dünyada ölüye zarar verip vermeyeceğini soranlara "Hayır, ölüye bir zarar vermez ama bu, sağ olanların gözlerinin daha güzel şey görmesi içindir" demesidir. Hz. Peygamberin estetik dünyası için bk. Nusret Çam, *İslâm'da Sanat Sanatta İslâm* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2020), 32-39.

biraz sağa veya sola saptırılması, ya da bu cephede dokuz değil, sekiz veya on direğin olması gerekir. Bizce Hz. Peygamber'in nizam ve intizama önem veren karakteri sebebiyle makul olan husus kapının, kuzey duvarının tam ortasında bulunması ve direk sayısı damın ağırlığını taşımada zafiyet yaratmamak için on olmasıdır. Bu durumda, giriş kısmı ile bunun iki yanındaki direkler arasındaki açıklıkların diğerlerine göre biraz dar olması gerekir (Şekil 2, 3).

Eserin namaz kılmaya mahsus kapalı harim kısmı, genel kanaate göre kibleye paralel üç sıra halinde dokuzarlı olarak yerleştirilen hurma ağacı gövdeleri üzerine oturan hurma dal ve yapraklarının üzerine toprak çekilmesi ile elde edilmişti. (Şekli 4) Araları yaklaşık 9 zira (4,68 m.) olan sütunlar, hurma ağacından kirişlerle birbirine bağlanıp hurma dalı ve yaprakları, izhir ve semer otlarıyla örtülerek toprakla kapatıldı. Çok sade biçimde yapılan tavan gölgelik sağlıyor, ancak yağmurdan korunmayı temin etmiyordu.⁹ K. A. C. Creswell'in verdiği plana göre harim kısmında, kibleye paralel iki sıra halinde on sekiz tane olarak yerleştirilen toplam otuz altı adet direk bulunmaktadır (Şekil 5). Fakat her sırada bu kadar çok sayıda direğe gerek yoktur. Çünkü bu direklerin taşıyacağı fazla bir ağırlık olmadığı gibi, maliyeti artırır ve işçiliği çoğaltır.¹⁰ Creswell'in bu planında bütün duvarlar dik açılı olarak gösterildiği halde Ettinghausen'in çiziminde kuzey duvarı biraz kısa gösterildiği için köşeler dik değildir. Yine K. A. C. Creswell'den farklı olarak R. Ettinghausen, mescidi, her birinde dokuzar direk bulunan kibleye paralel üç sahnalı olarak göstermiştir (Şekil 6). Peygamber Mescidi'nin, Emeviler zamanındaki gelişimini inceleyen J. Sauvaget de eserin yaşadığı değişikliklerinin hepsini toplu olarak verdiği plandan caminin düzgün kare planlı ve üç sahnalı olduğu görülmektedir (Şekil 7).

⁹ Nebi Bozkurt-Mustafa Sabri Küçükaşçı, "Mescid", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (Ankara: TDV Yayınları, 2004), 29/282.

¹⁰ Her sırada on sekiz adet hurma direği olduğunu ve her kütüğün kalınlığını 25 cm olarak kabul edersek, her direk arası 5200-(18 x 25 cm) 4.50 m.= 47.50:19=2.50 m. olur. Bu kadar direk hem işçiliği ve maliyeti artırır hem de mekânı çok fazla böler. Esasen üstteki hurma dallarını ve hafif toprak tabakasını taşımak için bu kadar direğe gerek yoktur. Bu sebeple biz mescitte her sırada bunlardan biraz daha kalın dokuzar direğin bulunduğunu ve her direk arasının 460-480 cm. civarında olduğunu tahmin etmek niyetindeyiz.

Bize gore, tarihi kaynaklarda boyle bir yamukluğa işaret eden bilgi olmaması sebebiyle, eserin planının kare veya kareye çok yakın olduğunu ve mescidin taşıyıcı elemanlarının  sıra halinde dokuzarlı olarak yerleştirilen toplam yirmi yedi hurma kutuğinden meydana geldiğini kabul etmek daha doğru olur.

Guney duvarı boyunca yine aynı malzemededen, aynı teknikle yapılmış olan ve tek sıra halinde dizilen hurma kutuklerinden meydana gelen bir revak yani golgelik (suffe) bulunmaktaydı. Kible henüz Kudüs iken, kuzeydeki kapalı kısım asıl ibadet mahalli olarak, guneydeki daha kucuk yer ise, suffe ehlinin ibadeti, eğitim ogretimi ve barınması için hizmet veriyordu. Avlunun ortasında bir kuyu (muhtemelen Bi'r Eyyub kuyusu), doğusunda ise Peygambere ve hanımlarına ait odalar yer alıyordu. Bu odaların sayısı ilk başta iki iken, peygamberin aile fertlerinin sayısının artmasıyla zamanla dokuza çıkmıştır.

Hem cami ve suffe hem de Peygamberimizin evi için ortak bir açık alan olan avlu, yalnızca namaz vaktini bekleme yeri olarak değil, daha birçok maksatlarla kullanılıyordu. Hz. Peygamber "Kubbetü't-Turki" denilen bir Turk adırı kurdurarak bu avluda itikafa çekilmiş, misafirler ve kimsesizler, çadırlarını bu avluda kurarak barınma ihtiyacını karşılamış, savaşta yaralananlar buraya kurulan çadırdaki tedavi edilmiş, hapisler burada tutulmuş, gelen elçiler burada kabul edilmiş, Habeşistan'dan gelen bir grup muzisyen bu alanda gosteri yapmış, Hz. Muhammed ve hanımı Hz. Aişe onları seyretmişti. Hatta dışarıdan gelen ziyaretçilerin develeri de ziyaret suresince bu avluda bekliyordu.¹¹

Bu mescit, fazla yuksek olmamasına ve hiçbir sus unsuru taşımamasına rağmen, 52 x 52 m olsyle ve konaklama dahil, çok yonlu işleviyle, insanların çadırlarda veya tek ya da iki katlı basit, kucuk evlerde yaşadığı, kervanların açıkta konakladığı Orta Arabistan bolgesinin yine de en dikkati çeken binası olmuştu. Onun bu ozellikleri, Medine şehrini cazibe, otorite ve idare merkezi haline getirdiği gibi, yeni gelişmekte olan İslam dinine de halk

¹¹ Fettah Aykaç, K. A. C. Creswell'e Gore Erken Devir İslam Mimarisi (1), (İstanbul: Mimar ve Muhendisler Grubu, 1996), 49.

nazarında büyük saygınlık ve propaganda imkânı sağlamış olmalıdır.

Erkekler ve Kadınlar Suffelerinin Mimarisi ve Aşamaları

Suffe terimi Erkekler Suffesi anlamında İslâm kaynaklarında pek sık geçmekle beraber Basri Çetin'e göre Kadınlar Suffesi, Ahmed b. Hanbel, Ebu Davud, Nesaî ve Şevkanî gibi hadisçilerin kitaplarında ancak dolaylı olarak yer alır.¹² Oysa İslâm'ın bizzat Hz. Peygamber zamanındaki kadın anlayışına ve eğitim konusuna büyük ışık tutacak olan böyle bir yerin araştırmacılar tarafından daha geniş ve tüm boyutlarıyla ele alınması beklenirdi. Eserle ilgili yapılan sanat tarihi çalışmalarında suffeden bahsedilse de verilen çizimlerde Kadınlar Suffesi hiç gösterilmez. Oysa İslâm'ın ve Hz. Peygamber'in misyonu açısından böyle bir eğitim kurumuna ihtiyaç vardır. Onun araştırmacılar tarafından ihmal edilmesinin en büyük sebebi bu suffenin Hz. Peygamberin ölümünden kısa bir müddet sonra âtil hale gelmesi, ardından Hz. Ömer zamanında Mescid'in genişletilmesi sırasında tamamen ortadan kaldırılması ve nihayet zihinlerden silinmesidir. Hz. Ömer, siyasi olayların ve fetihlerin önem kazanmasına ilave olarak, mizacı gereği kadınlara karşı hep mesafeli, hatta olumsuz bakması bunda ana etken olmalıdır. Kadınlar Suffesi'nin sonraki zamanlarda layık olduğu veçhile anılmaması konusunda diğer bir etken de kadının Peygamber zamanındaki statüsünün sonraki zamanlarda geri plana düşürülmesi, böylece onun lehine olan her türlü bilgilerin ve kanıtların yorumlarla veya gözlerden uzak tutulmak suretiyle zayıflatılmasıdır. Bu bakış açısında Cahiliye devrindeki kadın anlayışının izlerini görmek yanlış olmaz.

Kadınlar Suffesi'ni iptal etme kararında Hz. Âişe'nin, "Eğer Allah Resulü kadınların kendisinden sonra mescitlerde neler ihdas edeceklerini bilseydi, O da onların mescitlere gitmelerini yasaklardı"¹³ şeklindeki sözünün ima ettiği birtakım olumsuzlukları da hesaba katmak icap eder. Bütün bu aleyhteki

¹² Çetin, *Asr-ı Saâdette Suffe*, 21.

¹³ Hüseyin Yılmaz, "Hz. Peygamber Döneminden Günümüze Kadınlar ve Cami Eğitimi", Erişim 28 Eylül 2023, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/302526>; Buhari, *Ezan*, 163.

şartlar yüzünden, Hz. Peygamber'in din ve kadın anlayışının tecessüm etmiş hali olan bu Suffe'nin mevcudiyeti hakkında hadislerde ve tarih kitaplarında az da olsa bilgi mevcuttur. Bu sebeple caminin bu bölümünü sanat ve uygarlık tarihi yanında İslam ibadet tarihi açısından ele almak isabetli olacaktır.

Arap Cahiliye devrindeki, Hz. Peygamberin vefatı sonrasındaki ve hatta günümüzdeki kadın algısını dikkate alındığında tam da Kur'an'ın ruhuna uygun büyük ve cesur bir atılım olan Kadınlar Suffesi'nin kesin yapılış tarihi belli değildir. Bununla beraber onun, daha ilk vahiy olan Alak Sûresi'nin ilk beş ayetinde okumaktan, ilimden, bilmekten, kalemden bahseden bir dini müjdeleyen, "İlim kadın, erkek herkese farzdır" diyen, Hicret için Medine'ye geldiğinde şehrin girişinde sosyal hayatın etkin bir parçası olma durumundaki kadınların tefler eşliğinde "Talaa'l-Bedrü Aleyna" (Üzerimize Dolunay Doğdu) nağmelerini terennüm etmelerini sevinçle karşılayan Hz. Peygamber¹⁴ tarafından Mescid-i Nebevî ve Erkekler Suffesi ile birlikte projelendirildiğini düşünmek yanlış olmaz. Yine İslâm Peygamberi "cariyesi olan kimselerin, ona iyi bir eğitim ve güzel bir terbiye verip hür bir kadın olarak evlenebilmesi için onu azat etsin" demiştir.¹⁵ Yine O, bir savaştan zaferle Medine'ye girerken karşısına çıkan bir kadının, "Ya Resulullah, senin bu seferden zaferle dönersem huzurunda oynamaya ahdettim" demesi üzerine Peygamberin: "Madem böyle bir adakta bulundun, yapabilirsin" diyerek izin vermesi¹⁶ Peygamberi kadınlara karşı nazik ve anlayışlı tavrını göstermektedir. Bunlara ilave olarak, Hz. Aişe ile koşu yarışı yapan, Medine'deki bütün erkek ve kadınları Ğâbe denilen şehir dışındaki sulak yeşillik bir alanda bayram namazına davet eden bir peygamber için, böyle bir Kadınlar Suffesi bina ettirmesinden daha doğal ne olabilirdi?

Günahta ve sevapta erkekle aynı derecede sorumlu olan, bu sebeple dini en az karşı cinsinin bildiği kadar bilmesi gereken kadınların eğitimi için bir mekânın yapılmasından daha doğal bir şey olamazdı. Kadınlar Suffesi'nin, mescit ile eş zamanlı olarak

¹⁴ Süleyman Uludağ, *İslâm'da Sema ve Musiki* (İstanbul: İrfan Yayınevi, 1976), 87.

¹⁵ Çetin, *Asr-ı Saâdette Suffe*, 157

¹⁶ Uludağ, *İslâm'da Sema*, 89.

yapılma ihtimalini kuvvetlendiren diğer bir işaret ise kadınların Peygamberin vaazlarından, sohbetlerinden istifade etmek ve namaz kılmak için daha başından beri camiye gitmeleridir. Bu sebeple Kadınlar Suffesi'ni, ana yapılardan biri olarak kabul etmek gerekir.

Bu öğretim kurumunun, kadınların da erkekler gibi ilim yapma talebi üzerine sonradan bina edilmiş olduğuna dair hadisler de vardır. Kaynaklara bakılırsa bu Kadınlar Suffesi bazı kadınların Hz. Peygambere özel ricası üzerine sadece belli bir kesim için kurulmuş geçici ve sembolik bir bina değildir. “Hanımların, mescide gidip gelmelerine rağmen, erkeklerin Hz. Peygamberle daha çok vakit geçirmesinden ve kendi sorularını rahatlıkla soramayıp. “Erkekler, bize galebe geldi” diye sitemde bulunmalarını¹⁷ zaten var olan Kadınlar Suffesi’nde kendilerine dinî sohbet için özel bir gün tahsis edilmesini istemelerine bağlamak daha doğru olur. Fakat bu rivayetleri doğru kabul etsek bile bu düzenleme çok sonraki bir tarihte değil, mescidin ilk yapılışında olmalıdır. Bunun en büyük işareti mescidin ilk halindeki batıdan Hz. Peygamber’in hücrelerine kadar uzanan ve altı direk üzerine oturan bir gölgelikten meydana gelen güney taraftaki revakın, yani suffenin fizikî durumudur. Güneyde böyle bir suffenin tamamen erkeklere tahsis edildiğini düşünürsek burada gece-gündüz kalan erkeklerin hareket alanlarının doğudaki Hz. Âişe’nin hücresinin kapısına kadar dayandığını kabul etmemiz gerekir (Şekil 1). Bu ise Hz. Peygamber’in aile mahremiyeti açısından uygun düşmez. Dolayısıyla, bu sakıncalı durumu önlemenin yolu, ortadaki kapının batısında kalan kısmı erkeklere, doğudaki kısmı ise kadınlara tahsis etmektir. Kapının doğusundaki alanın boş bırakıldığını düşünmek de mantıklı olmaz. Zira burasının örtülmesi halinde Peygamberin odaları da öğleyin ve öğleden sonra gelecek olan yakıcı güneş ışıklarından korunmuş olacaktır. Medine gibi sıcak bir yerde şiddetle ihtiyaç duyulan böyle bir gölgelik için gerekli malzeme iki taşıyıcı direk ile bunların üstüne atılacak birkaç hurma dalı, yaprağı ve çamurdan ibarettir. Gayet tabiidir ki böyle bir yerin

¹⁷ Hilal Köksal, *Rivayetler Işığında Hz. Peygamber Döneminde Gündelik Hayat ve Kadın* (Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010), 98.

kadınlara tahsis edilmesi Peygamberin eşlerini fazla rahatsız etmeyecektir. Bütün ihtimallere karşı Kadınlar Suffesi'nin vücut bulması için verebileceğimiz en geç tarih kıblenin yönünün, kuzeydeki Mescid-i Aksa'dan güneydeki Kâbe'ye çevrilmesi sırasında harim ile suffenin yer değiştirdiği tarih olan Hicretin on yedinci aydır, yani Mescid'in ilk yapılışından sadece üç ay sonradır. Her ne olursa olsun, mescit kısmı kuzeyden güneye alınınca avlunun kuzeyinde Erkekler Suffesi ile birlikte bir de Kadınlar Suffesi'nin olduğunu söyleyebiliriz.

Bu varsayıma itiraz ederek Mescid-i Nebevi'nin ilk yapılışında avlunun güney bölümünde erkeklere tahsis edilen revakın ortadaki cümle kapısından hemen sonra bittiğini ve bu sebeple Kadınlar Suffesi'nin olmadığını düşünürsek mescidin güneydoğu köşesindeki bir alanın boş kaldığını kabul etmiş oluruz. Oysa burası, doğuda Peygamberin odaları, Medine gibi sıcak bir yerdeki caminin, doğuda Peygamberin eşlerine ait odalar, batıda Erkekler Suffesi ve güneyde ihata duvarı sebebiyle, en gölgelikli yeridir. Bu yüzden burası birkaç direk üzerine oturan toprak dam vasıtasıyla yarı kapalı mekâna dönüştürülerek kadınlara tahsis edilmiş olabilir. Böyle bir durumda Hz. Peygamberin hanımlarına ait odalarla Erkekler Suffesi arasında tampon bir mekân oluşturulmuş olacaktır.

Bütün bunlara rağmen, caminin ilk halinde güneydoğu köşede bulunması gereken Kadınlar Suffesi'nden söz edilmediği gibi sonraki aşamada kuzeydoğuya alınan bu Kadınlar Suffesi yakın zamanlardaki bazı yayınlarda doğu duvarının kuzeyine yakın bir yerde Kadınlar Mescidi şeklinde nitelenir olmuştur¹⁸ (Şekil 8).

Creswell'de Kadınlar Suffesi'nden hiç söz edilmediği gibi suffice olarak adlandırabileceğimiz alan, kuzey duvarının tam ortasında bulunan kapıya bile ulaşmaz (Şekil 5). Ettinghausen'de kuzeydeki revak kapı hizasını biraz geçerek biter. Çiziminde bu son yazardan faydalanan Mahbub Reshad da aynı durumu tekrar eder (Şekil 9). Fakat Sauvaget'nin verdiği planda suffice işaret edilmemiştir.

¹⁸ Aykaç, K. A. C. Creswell'e Göre, Fig. 70.

Reshad'in¹⁹ planlarında suffice, avlunun kuzey kenarının batı yarısını kaplamış gibi gösterilmiştir. Creswell'in verdiği planın tekrarı durumunda olan Titus Burckhard'ın planında (Şekil 10) suffice doğu duvarına kadar devam etmekle beraber Kadınlar Suffesi'nden bahsedilmemiştir.²⁰ Aynı şekilde Richard Ettinghausen ve Oleg Grabar'ın kitabında da kuzeydeki suffice kısmı yarı yeri geçtikten biraz sonra bitmektedir. Mescit her biri dokuz sütunlu üç sıra halinde dizilen direklerden meydana gelmişti. Fakat kuzeydeki suffice boydan boya uzanmıyor ve kuzey girişinin biraz doğusunda sona eriyordu.²¹ Oysa burada barınan insan sayısının toplamda dört yüzü bulduğunu ve bir defasında uzaktan gelen Temim kabilesinden seksen kişinin konakladığını dikkate aldığımızda suffenin ilk yapılışında bile avlunun kuzey kenarını boydan boya kapladığını düşünmek gerekir. Ayrıca sıcak iklim dolayısıyla gölgelik alana duyulan şiddetli ihtiyaç da bu suffenin yarı yerde kesilmeyip doğudaki duvara kadar kesintisiz devam etmesini gerektirir. Bize göre burasının sadece kuzey duvarının ortasında yer alan kapının batısında değil, kapının doğu tarafında da boydan boya devam ettiğini düşünmek akla daha yakın gözükmektedir.²² Bu doğudaki küçük alanı gölgelik haline getirmek için sadece birkaç hurma direği ile bunu örtecek miktarda az bir malzeme yeterlidir. Böyle bir durum, yukarıda bahsettiğimiz hadisçilerin birçok vesileyle dile getirdiği kuzeydeki Kadınlar Suffesi'nin²³ belli bir mazisinin olma ihtimalini kuvvetlendirir.

Sanat tarihiyle ilgili kaynaklarda Kadınlar Suffesi'nin mimarisini hakkında bilgi verilmez.²⁴ Bu yüzden konuyu satır arası okumaları ve bazı mimari ipuçları yardımıyla aydınlatmaya çalışmak durumundayız. Her şeyden önce Kadınlar Suffe'sinin, avluya

¹⁹ Mahbub Rashid, *Islamic Architecture: An Architecture of Ephemeral*, Lawrence, 2020, 5, Erişim 10 Ekim 2023, <https://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/30156>

²⁰ Titus Burckhardt, *İslam Sanatı Dil ve Anlam*, çev. Turan Koç (İstanbul: Klasik Yayınları, 2013), Şekil 12.

²¹ Richard Ettinghausen-Oleg Grabar, *The Art and Architecture of Islam (650-1250)* (Hammondsworth: Yale University Press, 1987), 5, plan 3.

²² Çam, *İslam'da Sanat*, 193.

²³ Çetin, *Asr-ı Saâdette Suffe*, 21.

²⁴ Mustafa Baktır, "Suffe", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 2009), 37/470.

kuzeyden açılan Babüsselam (Babü'r-Rahme) adıyla bilinen kapının yanından başlayarak doğu duvarına kadar devam ettiği anlaşılmaktadır. Bu durumda avlunun kuzeydoğu köşesinde yer alan suffenin 628 yılında Hayber Seferi sonrasında camide yapılan genişletmeyi esas alarak doğu-batı uzunluğunun, Erkekler Suffesi'ndeki gibi yaklaşık 25 metre olduğunu tahmin edebiliriz. Aynı şekilde, Suffe'nin kuzey-güney genişliğinin ise, örtüyü taşımak için dikey ve yatay olarak yerleştirilen hurma direklerinin taşıma gücünü dikkate alarak, hurma kütüklerinin kalınlıkları 40 cm. ve birbiriyle olan mesafeleri 4,70 m civarında, tavan yüksekliği ise Mescidin harim kısmı gibi 7 zira, yani yaklaşık 3.60 m. olmalıdır.

Tahminlerimize göre Kadınlar Suffesi'nin doğu ve kuzey iki yan duvarı da Mescit ve Erkekler Suffesi gibi taş örgülü kaide üzerine kerpiçten yapılmıştı, örtüsü ise hurma dalları ve yaprakları üzerine düz toprak damlıydı. Bu plana göre Suffe'nin güney cephesi avluya bakıyordu ve kadınlar buraya avlunun doğusundaki Babü'c-Cibril (Cebrail Kapısı) da denilen Babü'n-Nisa (Kadınlar Kapısı) vasıtasıyla ulaşıyorlardı. Bu kapının, Peygamberin eşlerinin odalarının (hucurat) bulunduğu tarafta ve onlara yakın bir yerde bulunması mahremiyetin sağlanması kadar onlarla iletişim kolaylığı bakımından da mantıklıdır. Revakın avluya boylu boyunca açılması sebebiyle Mescit ve Erkekler Suffe'sinde olduğu gibi Kadınlar Suffesi'nde de pencereye gerek görülmediğini düşünmek yanlış olmaz. Tek sıralı direklerin oluşturduğu gölgelik şeklindeki bu mekânın yağmur sularının istilasına karşı yerden biraz yüksek olduğunu kabul etmek aklın gereğidir.

Kadınlar Suffesi'nin, erkekler kısmına ve mescitle ortak kullanılan avluya bakan tarafında herhangi bir duvar, perde veya korkuluk olduğuna dair bilgi yoktur. Kuzey duvarının tam ortasında yer alan ve yaklaşık 2.00 m. açıklığa²⁵, 3.00 m. yüksekliğe sahip olması gereken giriş kısmı²⁶ iki taraf arasında tampon bir

²⁵ Mescitten bahseden kaynakların, uzaktan gelen yolcuların avluya develeriyle birlikte girdiklerini bildirmesi karşısında kapıların genişliğinin 200 cm civarında olması gerekir. Fakat doğudaki Kadınlar Kapısı'nın sadece kadınlara tahsis edilmiş olması cihetiyle burasının diğerlerine göre biraz küçük olması muhtemeldir.

²⁶ Kapı açıklığı için teklif ettiğimiz bu rakamlar yüklü bir devenin rahatça girip çıkması dikkate alınarak verilmiştir.

bölüm vazifesi görmüş olmalıdır. Esasen, kadınların Mescitte buna benzer bir engel olmaksızın erkeklerin hemen arkasında namaz kıldığını ve Kâbe’de erkeklerle birlikte tavaf ettiğini dikkate aldığımızda Kadınlar Suffesi’nde de engellere yer verilmediğini söyleyebiliriz. Zaten Kadınlar Suffesi’nde muhafaza edilen emanet eşyalar arasında bulunan üç dirhem değerindeki bir kalkanın bir kişi tarafından çalınması²⁷ burasının pek de korunaklı bir yer olmadığını ve dışarıdan, içerisinin görülebildiğini ve kolayca ulaşılabilir olduğunu işaret etmektedir. Fıkhî, ahlakî ve sosyal yönü makalemizin dışında kalan bu hırsızlık olayı Asr-ı Saadet devrinde bile hırsızlığın bitmediğini göstermesi bakımından anlamlıdır. Emanet eşyaların niçin Erkekler değil de Kadınlar Suffesi’nde saklandığı konusunda kaynaklar sessiz kalmaktadır. Bununla birlikte biz, erkekler tarafının çok kalabalık olması sebebiyle bu iş için boş yer açısından kadınlar tarafının tercih edildiğini düşünmek niyetindeyiz. Kadınlar Suffesi’ndeki bu hırsızlık olayından hareketle bazı yazarlar bu kısımda bir hazine odası varsayarak çizdikleri planda böyle bir kapalı odaya yer verirler.²⁸ Oysa hapis cezasına çarptırılan kimseler için mescitte ayrı bir oda bulunmayıp direklerle bağlandığı bir yerde emanet eşyalar için Kadınlar Suffesi içinde muhkem bir yerin yapıldığını düşünmek biraz zordur. Bu kadar insanın bulunduğu böyle bir yerde hırsızlığın yapılmış olması burasının çok korunaklı bir yer olmadığını işaret etmektedir. Zaten revak şeklindeki gölgelikten ibaret bir mekân için fazla ayrıntılı ve zengin bir mimari beklenemez. Bu sebeple yönetime ait eşyaların korunduğu bu kısım, kapısı kilitli sağlam duvarları olan bir yer değil, suffenin kuzeydoğu köşesinde basit malzemeden yapılmış, girilmesi kolay küçük bir bölüm olmalıdır.

Kadınlar Suffesi’nin tarihi gelişimini ve mimari durumunu özetlersek, bu bölüm muhtemelen ilk mescidin kuruluşu sırasında Erkekler Suffesi’nin yanında, avlunun güneydoğu köşesinde Peygamber’in odalarına yakın yerde üç direk üzerine oturan bir revak halinde ortaya çıkmıştır. Bundan kısa bir süre sonra kıblenin Mescid-i Aksa’dan Kâbe’ye çevrilmesi üzerine mescitte yapılan

²⁷ Çetin, *Asr-ı Saâdet*te Suffe, 21; Ahmed b. Hanbel, *Müsned* II, 145, IV, 379; Ebu Davud, *Hulûd*, 11; Nesai, *es-Sünen*, I-VIII;

²⁸ Aykaç, *K. A. C. Creswell’e Göre*, bk. İç kapak.

değişiklikler çerçevesinde bu bölüm yine batısında Erkekler Suffesi olmak üzere avlunun kuzeydoğu köşesine alınmıştır. Yani ortadan bir kapıyla bölünen ve altı direkten meydana gelen revakın üç direkli batı bölümü Erkekler, doğu bölümü Kadınlar Suffesi halinde düzenlenmiştir. Hayber Seferinden sonra 628 yılında camide kuzeye ve batıya doğru yapılan genişletmede bu suffeler de yine enine eşit şekilde muhtemelen beşer direkli olarak büyütülmüştür.

Kadınlar Suffesi'nin İşleyişi

Erkekler Suffesi ile aynı genişliğe ve özelliğe sahip olmasına rağmen Kadınlar Suffesi'nin işleyişi biraz farklıydı. Erkekler tarafı gece-gündüz açık olduğu halde kadınlar bölümü sadece gündüz faaliyet gösteriyordu. Muhtemelen yatsı namazından sonra sabah namazı vaktine kadar Kadınlar Suffesi'nde hiçbir kadın kalmıyordu. Bu yüzden, Peygamber'in, "kadınların gece namazlarını mescitte kılmalarına mâni olmayın / Kadınların geceleri mescide gitmesine izin verin" ²⁹ sözünü, "kadınların yatsı ve sabah namazlarını mescitte kılmalarına engel olmayın" şeklinde anlamak daha doğru olur. Bununla beraber, bazı kadınlar aynen erkekler gibi, mescide (mescidin avlusuna?) kurdukları çadırlarda Ramazan ayında itikâfa çekiliyorlardı. Kadınlar Suffesi'nde bulunan kadınların, dışarıdan gelen diğer kadınlar gibi Cuma ve vakit namazların kible taraftaki asıl mescitte erkeklerin hemen arkasında saf bağlayarak kıldığı bilinmektedir. Bayram namazı ise yine aynı şekilde şehrin dışındaki Ğabe denilen hurmalık alanda hastalar haricinde bütün Medineli müminlerin katılımıyla eda ediliyordu. Kadınların sonraki zamanlarda camiye gelmelerinin engellenmesiyle birlikte bu uygulamalar da İslam dünyasının büyük bir bölümünde bitmiş ve hatta konuyla ilgili ayrıntılı bilgiler olmasına rağmen kadınların toplum hayatına katılımlarıyla ilgili sahih hadisler sonraları dikkatlerden uzak tutulmaya çalışılmıştır.

Gece boş kalan kadınlara ait bu bölümün suffice ehli erkekler tarafından kullanılıp kullanılmadığı hususunda malumat sahibi değiliz. Bununla birlikte Peygamberin gözetimindeki suffice mensubu erkeklerin, boş da olsa geceleri kadınlar tarafına

²⁹ Buhari, Ezan,163, Salat, 162.

geçmediklerini düşünmek Nebevî âdâba daha uygundur. Fakat savaş ve olağanüstü kalabalık hallerde burasının geceleri erkeklerle açılması da yadırganacak bir durum olarak görülmemelidir. Mescidin temizliğinin, buradaki kıl çadırı içinde yaşayan bir kadın tarafından yapılması da ilginçtir. Mihcene adlı yaşlı siyahi bu kadın tarafından yapılması da ilginçtir. Hz. Peygamber tarafından saygı görüyordu.³⁰ Kadın olması hasebiyle onun, Kadınlar Suffesi'nin temizliğiyle de ilgilendiği söylenebilir. Hz. Peygamber suffenin temizliğini bizzat denetliyordu. Bir gün suffeye (muhtemelen Erkekler Suffesi) geldiğinde çöplerin birikmiş olduğunu görünce bir süpürge isteyerek, yerleri temizlemeye başlamış, bunu gören Ebu Zer ve arkadaşları hemen koşarak yerdeki bez ve odun parçalarını kendileri temizlemişlerdir.³¹ Hz. Peygamber'in aynı hassasiyeti ve dikkati kadınlar tarafı için de gösterdiğini tahmin etmek güç değildir.

Erkekler tarafında kalan suffice ehli, sanıldığı gibi aksine sadece eğitimle ve ibadetle meşgul olmuyor, aynı zamanda başkalarına yük olmamak için üretim faaliyetlerine de katılıyordu. Kimileri hurma çekirdeği kırıyor, kimi tarımla uğraşüyor, deve güdüyor, su ve odun getiriyordu. Selman hasır sepet örüyordu, Habbab ise demirciydi.³² Suffe ehli, kadınların ev meşgalelerinden başka ne gibi işlerle ilgilendiklerine, üretime nasıl katkıda bulduklarına dair herhangi bir kayda rastlamıyoruz. Suffeye devam eden kadınlar pek muhtemeldir ki çok az bir kısmı hariç, ev işlerinden ve çocuk bakımından, başka işlere ayıracak pek fazla zaman bulamıyordu.

Kadınlar Suffesi'nin Önemi

Kadınlar Suffesi, mimarisinden çok, yeni İslâm toplumunun oluşmasındaki rolünü ve İslâm dininin, ilk doğuşu sırasında onun mahiyetini anlamamıza yardım eden en büyük kıstaslardan olan kadına ve sosyal hayata bakışını bilmemiz açısından önemlidir. Her şeyden önce, aynı fizikî, biyolojik, sosyal, psikolojik, manevî ihtiyaçlara sahip olması yanında dinî ve ahlakî açıdan da aynı emir

³⁰ Çetin, *Asr-ı Saâdette Suffe*, 23; Buhari, *Salat*, 72, 74.

³¹ Çetin, *Asr-ı Saâdette Suffe*, 37.

³² Çetin, *Asr-ı Saâdette Suffe*, 30.

ve yasaklara tabi olması cihetiyle kadınların da erkeklerle eşit eğitim alması ilahî adaletin ve aklın gereğidir.³³ Kaynaklara bakılırsa bu Kadınlar Suffesi bazı kadınların Peygambere özel ricası üzerine sadece belli bir kesim için kurulmuş geçici ve sembolik bir bina değildir. “Hanımların, mescide gidip gelmelerine rağmen, erkeklerin Hz. Peygamberle daha çok vakit geçirmesinden ve kendi sorularını rahatlıkla soramayıp. “Erkekler, bize galebe geldi” diye sitemde bulunmalarını zaten var olan Kadınlar Suffesi’nde kendilerine dinî sohbet için özel bir gün tahsis edilmesini istemelerine bağlamak da mümkündür.³⁴ Çünkü “ilim kadın erkek her mümine farzdır” diyen Hz. Peygamber, mescide ve hanesine gelen kadınların sorularına cevap vererek onları bire bir bilgilendiriyor ve haftada bir gün Kadınlar Suffesi’nde toplu olarak dini anlatıyor, hanımı Aişe de onlarla özel olarak ilgileniyordu. Kadınlar Suffesi’nde yirmi civarında sahabî kadın hukukçunun yetişmesi³⁵ de burasının, gerçek bir eğitim öğretim kurumu olarak din ve toplum hayatı için ne kadar büyük görev ifa ettiğinin diğer bir resmidir.

Bu Kadınlar Suffesi’nin başöğretmeninin Hz. Muhammed olduğuna şüphe yoktur. Onun hâricinde Hz. Peygamberin okuma yazma bilen hanımlarının da ona yardım ettiğini söyleyebiliriz. Pek çok hadisin ilk kaynağı olan ve hukuk bilgisiyle İslâm’ın ilk kadın fakihî olarak bilinen, şiirde, tıpta, Arap tarihinde ve nesep ilminde saygın yere sahip olan, kadın veya erkek bütün ziyaretçilerin sorusuna yüksünmeden ve hatta bazen uygulamalı olarak cevap veren Hz. Aişe, Kadınlar Suffesi’nin ikinci öğretmeni olmalıdır. Aynı şekilde, Peygamber’in diğer eşi Hz. Hafsa’ya Peygamber’in ricası üzerine okuma yazma öğreten Şifa binti Abdillah el-Adeviyye adlı bir kadının³⁶ burada eğitim öğretim faaliyetlerine katılmış olduğunu tahmin edebiliriz. Bu durumda aynı zamanda hâfız olan Hz. Hafsa’yı da bu öğretmenler listesine dâhil etmek yanlış olmaz.

³³ Kadın ve erkeğin eşit sorumluluğa, eşit mükâfata ve eşit mağfirete sahip olduklarını gösteren ve “Müslüman erkeklerle Müslüman kadınlar, mü’min erkeklerle mü’min kadınlar ...” diye başlayan Ahzab suresinin 35. âyeti bu konuda önemli bir delildir.

³⁴ Köksal, *Rivayetler Işığında Hz. Peygamber*, 98.

³⁵ Çetin, *Asr-ı Saâdette Suffe*, 23.

³⁶ Şifa adlı kadın öğretmen.

Kaynaklar, Kadınlar Suffesi'nde nelerin öğretildiği konusunda sessiz kalsa da burada yeni gelen vahiylerin, okuma yazmanın, ibadetlerin öğretildiğine şüphe yoktur. Bu vahiylerin erkeklere okunduktan sonra kadınlara da okunup ondan sonra yazdırılması³⁷, esas itibariyle kadın-erkek eşitliğini yansıtmaması bakımından da anlamlıdır. Belki bunlara günlük ihtiyaçları karşılayacak kadar hesap da öğretilmiş olabilir. Bunun yanında burada kadın veya erkek bütün Medineli müminleri ilgilendiren ve kadınların da bizzat iştirak ettiği Bedir, Uhud ve Hendek savaşlarında kadınlara düşen görevlerin konuşulup kararlaştırıldığını tahmin etmek de zor değildir. Bu sırada kadınlara konu hakkında bazı bilgiler ve eğitim bile verilmiş olabilir. Bu durumda bu suffelerin bir de askerî yönü karşımıza çıkmaktadır. Yine Kadınlar Suffesi'nde günlük olayların, meslekle ilgili konuların, özel meselelerin, hastalıkların ve bunların tedavilerinin konuşulmuş olması da beşer tabiatının kaçınılmaz gerçeğidir. Böylece bu mekân sayesinde Medineli kadınlar sosyalleşmek ve karşılıklı bilgi, beceri, görgü ve kültür alışverişi yapmak için daha önce benzeri görülmemiş bir imkân ve fırsat elde etmişlerdir.

Hz. Muhammed'in, eski adı Yesrib olan Medine'ye daha yerleşir yerleşmez Yesrib'i "kötü kokulu" küçük bir kasaba olmaktan çıkararak³⁸ dinî, sosyal, askeri, ekonomik, eğitim ve kültür faaliyetlerinin yürütüldüğü medenî bir şehir yapma gayreti içerisinde olduğu görülür. İşlek bir yol kenarında pazaryeri açtırması ve insanları mutlaka bir meslek sahibi olmaya teşvik etmesi bu tasavvurun bir parçasıdır. Hiç şüphesiz bu projenin en mühim adımı, tebliğini toplu ve uygulamalı olarak yapabileceği, toplumu topyekûn dönüştüreceği ve sonuçta ümmet bilinci etrafında birleştireceği büyük bir mekân inşa etmek idi. Nitekim O, Mescid-i Nebevi olarak bilinen yapıyı bu maksada uygun olarak

³⁷ Ebu Davud, *Sünen*, Kitabu'l-Hudûd, 4386. (Selim Kaval, *Eshab-ı Suffe ve Hadis Rivayetindeki Yeri*, (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018), 75.

³⁸ Medine'nin havası dolayısıyla Mekke'den gelen muhacirler çeşitli rahatsızlıklar geçirmiştir. Mesela bunlardan biri olan Hz. Ebu Bekir, kendi ifadesiyle ölmeden evvel ölümü tatmıştır". Bk. Muhammed Hamidullah, *İslâm Peygamberi* (I), çev. M. Said Mutlu (İstanbul: Beyan Yayınları, 1972), 133.

tasarladı. Evinin aynı mekân içinde olması insanlara gece gündüz ulaşma imkânı sağladığı gibi mescitteki bütün faaliyetleri bizzat yönetip kontrol edebilecek ve eşlerinin de yardımıyla kadın olsun erkek olsun bütün müminlerle bire bir ilgilenebilecekti. İslâm'a ve Peygamberin misyonuna böyle bir açıdan bakınca Kadınlar Suffesi'nin işlevi daha iyi anlaşılacaktır.

Hız. Peygamber'in, hemen Medine'de yaptırdığı külliyei daha baştan beri savaş değil de ibadet, eğitim ve rehabilitasyon kurumu olarak tanzim etmesi İslâm'ın asıl mesajının kılıç yerine kalem ve hasenat vasıtasıyla olacağının da bir işaretidir. Mesela Hz. Peygamber isteseydi bu suffeler eğitim yerine ok ve kılıç talimlerinin yapıldığı mekân olarak kullanılabilirdi. İlk vahiy olan Alak Suresi'nin ilk beş ayetinde dile getirilen "Rab" (terbiye eden), "insan", "sevgi" (alak), "okumak", "kalem", "bilmek", "ikram sahibi", "yazmak", "belletmek" gibi kavramların bire bir hayata geçirilmiş şekli olan Mescid-i Nebevi'nin bu yönü de şimdiye kadar kimsenin dikkatini çekmemiştir. Bu ise İslâm'ın başından beri uygarlık projesi olduğu gerçeğinin yansıması demektir. Bu sebeple böyle bir mekânda kadın eğitimi için ayrı bir bölümün bulunmasından doğal bir şey olamazdı.

İslâm'dan önce kadınlara miras dâhil neredeyse hiçbir hakkının tanınmadığı, özellikle cariyelik sebebiyle eşya muamelesi gördüğü bir toplumda Erkekler Suffesi'nin hemen yanında, onunla aynı büyüklükte ve özellikte Kadınlar Suffesi'nin yapılması olağanüstü bir atılımdır. Bu, aynı zamanda dinler tarihi açısından da benzersiz bir devrimdir. Zira Tevrat gibi en eski kaynaklarda dahi Hz. İbrahim, Hz. İsmail, Hz. Davud, Hz. Musa ve Hz. İsa gibi büyük peygamberler dâhil hiçbir elçinin kadınların öğrenim görmesi için erkeklerinkiyle eşdeğerde böyle özel bir bina yaptırdığını bilmiyoruz. Dolayısıyla, İslâm dininin Medine'de birdenbire büyük bir hızla yayılmasında Mescid-i Nebevi'nin bu çok yönlü işlevinin ve Medine şartlarında "görkemli" sayılabilecek yapısının yarattığı olumlu psikolojik etkinin büyük payı olmalıdır. Ama Mescidin bu ikinci özelliğinin, İslâm'ın yayılmasındaki rolü her nedense dikkatlerden hep kaçmıştır.

Kadınlar Suffesi meselesinde temas etmemiz gereken diğer bir nokta da Habeşistan'dan gelen Erfide oğulları adıyla bilinen bir

grup (müziyenin?) Mescitte yaptıkları gösteri vesilesiyle olacaktır. Konuyla ilgili hadise göre bir bayram günü Habeşistan'dan gelen bu topluluk Medine'deki mescidin (avlusunda) oyun oynamışlar. Bunu gören İslâm Peygamberi, eşi Aişe'ye bunları seyretmeye davet etmiş, onun bu daveti kabul etmesi üzerine, gösteriyi birlikte seyretmiştir.³⁹ Bu hadisın yorumunda bazı hadisçiler Mescitte gösteri yapan kimselerin, çocuk, oynadıkları oyunların da savaş oyunları olduğunu iddia etmişler ve bu iddia İslâm fıkhında büyük kabul görmüştür. Tahmin edilebileceği gibi, söz konusu hadiste geçen oyuncuların çocuk veya reşit olup olmadığı, bunların erkek mi kadın mı olduğu, oynanan oyunlara müziğin eşlik edip etmediği, oyunların mahiyeti, konusu, şekli, sözlerinin içeriği, oyuncuların milliyetleri, dinleri, kıyafetleri, hareketleri ve Peygamberle eşinden başka izleyici olup olmadığı elbette bu makalenin konusu değildir. Fakat şurasını belirtelim ki gerek ilk devirdeki hadisçiler gerek sonraki hadis yorumcuları bu soruların cevabını aramak yoluna gitmemiştir. Bununla beraber, kısaca işaret etmek gerekirse 12-13 yaşlarındaki çocukların, kendi başlarına Habeşistan'dan Kızıldeniz'i geçerek Medine'ye gelmesi mümkün değildir. Keza hiçbir dans, ritimsiz ve müziksiz icra edilmez.

Bu hadisın bizi ilgilendiren tarafı, onun fıkıh ve hadis ilmiyle alakalı yönü değil, Kadınlar Suffesi'nin bu olaydaki yeridir. Dikkat edilirse konuyla ilgili haberden, mescidin avlusunda bayram günün icra edilen bu gösterinin seyircisinin yalnızca Hz. Peygamber ve eşinden ibaretmiş gibi bir anlam çıkmaktadır. Yukarıda da temas ettiğimiz üzere mescit erkeklere yirmi dört saat açık olduğu gibi, kadınlara da sabah ile yatsı vakitleri arasında açıktır. Üstelik olay bayram günü cereyan etmiştir ve bu ekip de büyük bir ihtimalle o günü özel olarak seçmiştir. Çünkü İslâmiyet'ten önceki devirde olduğu gibi İslamî devirde de Arap yarımadasında gezici müzik

³⁹ Çam, *İslamda Sanat*, 37. Buhari, Salat, 69, İydeyn, 25; Cihad, 79; Müslim, İydeyn, 17-21; Nesaî; İydeyn, 35. Müslim'de ve Nesaî'de yer alan rivayetlerde bunlara Hz. Ömer'in müdahale etmek istediği, Peygamberin buna engel olduğu ve "Bırakın oynasınlar. Böylece Yahudiler görsünler de dinimizin nasıl bir hoşgörü dini olduğu ve benim ne kadar hoşgörülü bir tevhit diniyle gönderildiğimi anlasınlar" dediği nakledilmiştir.

toplulukları bulunmaktaydı.⁴⁰ Bu sebeple bu şarkıcı veya oyuncu grubunun gösterilerini seyredenler iki kişiden ibaret olamaz. O sırada mescidin içinde, avluda, Erkekler Suffe'sinde bulunan erkekler ve Kadınlar Suffesi'nde bulunan kadınlar da bu sıra dışı hadiseye kendi bölümlerinden seyirci olarak katılmış olmalıdır. Kadın ve erkek sahabe, Hz. Peygamber'in seyirci olarak yer almakta dinen sakınca görmediği, hatta eşini davet, oynayanları teşvik ve teşci ettiği bir ortamda sahabenin günah endişesiyle gösteriyi seyretmemesi takva değil, takva zayıflığı olurdu. Üstelik bu sahabe terbiyesine de uygun değildi. Dolayısıyla, mescitte hemen hemen eşit şartlarda eğitim gören, namaz kılan, itikafa çekilen, peygambere rahat şekilde sorular soran, hatta haklarını arayan, dışarıda ise birlikte savaşa katılan, bayram namazı kılan, bayramlaşan kadınların, hemen gözlerinin önündeki bir sanat olayına seyirci olarak katıldıklarını düşünmemek için hiçbir sebep yoktur. Dolayısıyla, Mescidin, Kadınlar Suffesi'nin bu durumu, kullanım şekli ve Hz. Peygamberin kadınlar hakkındaki sözleri ve uygulamaları özelde bu tür hadisleri, genelde ise İslâm'ın özünü anlamamıza büyük katkı sağlayacaktır.

Kadınlar Suffesi'ni dolaylı olarak ilgilendirdiği için Hz. Peygamber'in eşlerinin odalarının şimdiye kadar pek temas edilmeyen bazı yönlerine kısaca değinmek yerinde olacaktır. Hz. Peygamber, tebliğ görevini en mükemmel şekilde yerine getirmek için evini, günün bütün saatlerinde sahabe ile birlikte olacak şekilde caminin bir köşesine yapmıştır. Özel hayatını feda etme pahasına odaların kapılarının avluya açılmasının sebebi böyle bir görev anlayışıdır. Bu sebeple camideki tadilatlarla ve genişletmelere rağmen evlerin bu konumu değişmemiştir. Hem aile mahremiyetinin gözetilmesi hem de Peygamberin kadınlarının sahabe kadınlarla devamlı iletişim halinde bulunması için Kadınlar Suffesi de hep bu odalara yakın olmuştur. Başlangıçta asıl ibadet mahalli olan kuzeydeki mescit kısmının evlerden biraz ileride ama yine de evlerden görünür ve kolayca erişilebilir olması da tebliğ merkezli bu projenin gereğidir.

⁴⁰ İrfan Aycan, "İslâm Toplumunda Eğlence Sektörünün Ortaya Çıkışı", *Dinî Araştırmalar*, 38/ 1-4, (1998), 155-194.

Mescid-i Nebevî'yle İlgili Diğer Bazı Ayrıntılar

Hız. Peygamberin odalarının ayrıntıları hakkında bütün bildiklerimiz, kapı açıklıklarında içerisinin görünmesini engelleyen kumaş bir perdenin bulunmasından ibarettir.⁴¹ Bu bilgilere bir de yine Hız. Aişe'nin, odasından girilen ve Hız. Peygamber'in ibadet ve tefekkür için kullandığı belirtilen kuzeydeki küçük odayı ilave edebiliriz. Bu odanın bildiğimiz kadarıyla şimdiye dek kimsenin dikkatini çekmeyen belki de en önemli işlevi, çeşitli malzemelerin üzerine yazılmış olan Kur'an-ı Kerîm sayfalarının muhafaza edildiği yer olmasıdır. Belli bir düzen dahilinde torbalar halinde korunduğu bilinen bu malzemeler herkese açık mescitte bulundurulamayacağı gibi Müslüman kadınların rahatça girip çıktıkları Hız. Âişe'nin veya diğer zevcelerin odaları da olamazdı. Bu sebeple Allah'ın elçisinin, Allah kelamının en iyi şeklide korunması için böyle özel bir yer yaptırması, O'nu risâlet görevini ne kadar ciddiye aldığına da bir işarettir. Hatta belki bazı emanet eşyalar da burada korunuyordu. Yine bu küçük odanın, evin yıkanma yeri olarak kullanılması için de en uygun mekân olduğunu söyleyebiliriz.

Hız. Peygamberin hanımlarının odalarının kapılarının konumu, yüklüklerinin ve pencerelerinin olup olmadığı konusunda hiçbir bilgi mevcut değildir. Yine az da olsa gündelik hayatta kullanılan eşyaların, yiyeceklerin, zahirenin, elbiselerin, silahların, emanet malların muhafaza edilme biçimi ve yerleri hakkında da malumat sahibi değiliz. Akla gelen ilk yöntem bunların duvarlara asılması veya yere konulması şeklinde olmaktadır. Ama eşyaların yerde bulunması zaten küçük olan odaların kullanım alanını daraltacağı gibi, hijyen açısından da uygun değildir. Bunlar kadar dikkate alınması gereken diğer bir husus da yere serilmiş durumdaki bu eşyaların ince bir ruha sahip olduğu pek çok hadisle sabit olan Hız. Peygamber'in dediği gibi "görenlerin gözlerinin rahatsız etme" durumudur.⁴² Elbise, özellikle de kadınlara ait giysi, çamaşır, küp, testi, çömlek, ekmek teknesi ve içlerinde erzak bulunan çuval ve

⁴¹ Hız. Aişe'nin, gusül abdestinin nasıl yapılacağını soran bir kadına "perdenin" arkasına geçerek bunu tarif etmesi ve yine Hız. Aişe'nin odasını kapısında, üzerinde kuş desenleri bulunan bir perdenin varlığı bunlara örnektir.

⁴² Peygamberin zengin estetik dünyası ve ince ruhlu tabiatıyla ilgili olarak bk. Çam, *İslamda Sanat*, 34-39.

sepet gibi duvarlara asılması mümkün olmayan eşyalar da vardır. Dolayısıyla bunların yerlerde, Peygamberi ve hanımlarını sık sık ziyarete gelen erkek ve kadınların gözlerinin önünde teşhir edilmesi Hz. Peygamber'in naif ruh dünyası ile ne kadar bağdaşır? Bu olumsuzluklara en uygun çözüm, bilhassa kerpiçten yapılmış eski evlerde çok sık kullanılan duvar içine açılmış niş şeklindeki yüklükler çamurdan yapılmış, üst tarafı açık ve duvar kenarlarına yan yana sıralanan amfora benzeri dikdörtgen biçimli “gözenek”lerdir. Pek tabiidir ki kaynaklarda sarıh bilgi bulunmadığı için konuyla ilgili bu söylediklerimiz, şimdilik bir tahmin ve tekliften ibarettir. Yüklük için en ideal yer, odaların batı duvarında kapının yanındır. Evin temiz tutulması için de kapıya yakın olan burası daha uygundur. Eğer varsa, çamurdan yapılmış gözenekler ise kuzey veya batı duvarı boyunca sıralanmış olmalıdır.

Toplu olarak namaz kılınan harim kısmının kuzeyden güneye alınmasıyla, avlunun doğusunda yan yana sıralanan ve doğrudan doğruya avludan girilen Hz. Peygamberin ve eşlerinin odalarının konumunda ise bir değişikliğe gidilmemiştir. Fakat başta Hz. Aişe'nin olmak üzere en güneydeki odalara doğrudan doğruya mescitten girilir olmuştur.

Sonuç

Hız. Peygamberin, İslâm'ın “uygarlık projesi”⁴³ olduğu gerçeğinden hareketle İslâm'ın kadın tasavvurunu insanlığa uygulamalı olarak göstermek için yapımında kendisinin de çalıştığı Mescit bünyesindeki Kadınlar Suffesi, O'nun sağlığı boyunca büyük hizmet vermiştir. Kuran'ın “Oku” buyruğu, Peygamberin, “ilim, kadın-erkek herkese farzdır”, “kadınların mescide gelmelerini engellemeyiniz” sözü, benzeri ayetler, hadisler ve İslâm'ın sanata bakışı sözde kalmayarak uygulamaya geçirilmiştir. Bu sayede kadınlar yalnızca eğitimli birer mümin değil, aynı zamanda özgüven sahibi değerli ve donanımlı bir varlık olma hissine ve bilincine erişmişlerdir. Yine sahabe kadınlar bu sayede önceki

⁴³ Geniş bilgi için bk. Nusret Çam, *Bedevilik ile Uygurlık Ayrımında Hangi İslâm?* (İstanbul: Ötüken Yayınları 2018), 22.

Cahiliye devrindeki hayatlarıyla kıyas kabul etmeyecek şekilde toplum hayatına katılmışlardır.

Ama Peygamber'den sonra Müslümanların bir kısmı farklı gerekçelerle O'nun sünnetinin hilafına olacak şekilde kendi yorumlarını, düşüncelerini ve yaşantılarını çeşitli gerekçelerle ön plana geçirmişlerdir. Nitekim Abdullah İbn-i Ömer'in "Peygamber zamanında hakkımızda vahiy inmesinden korktuğumuz için kadınlar (aleyhine) söz etmekten, onların haklarını çiğnemekten ve onlara sert davranmaktan çekinirdik. Resulûllah vefat edince onlara çok söz söyler olduk ve kusurlarımız da arttı."⁴⁴ sözü bunun açık itirafıdır. Bu söz, yalnızca kadınlar hakkında değil, daha pek çok meselede Peygamber'in vefatıyla birlikte sünnetin teamüllerine uygun olmayan kararlar alındığı şeklinde de yorumlanabilir.

Finansman / Funding:

This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Çıkar Çatışması / Conflicts of Interest:

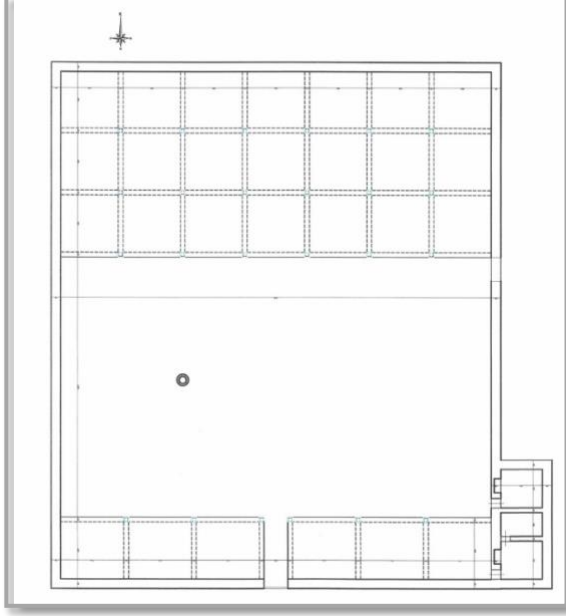
The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

⁴⁴ Buhari, Nikah 81.

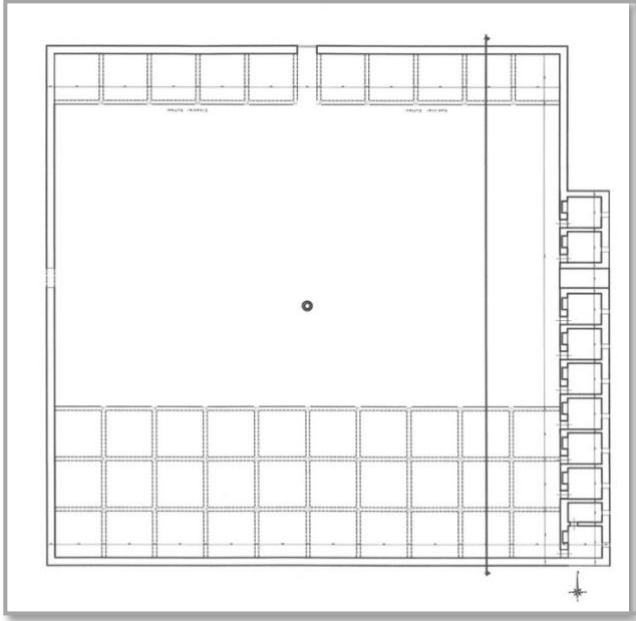
Kaynakça

- Ahmed b. Muhammed b. Hanbel. *el-Müsned*. Beyrut, 1969. Aycan, İrfan. "İslam Toplumunda Eğlence Sektörünün Ortaya Çıkışı", *İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, 38, (1998) 155-194.
- Aykaç, Fettah. *K. A. C. Creswell'e Göre Erken Devir İslam Mimarisi*. İstanbul: Mimar ve Mühendisler Grubu, 1996.
- Azimli, Mehmet. *Siyeri Farklı Okumak*, Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2021.
- Baktır, Mustafa. "Suffe". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 37/469-470. İstanbul: TDV Yayınları, 2009.
- Belâzürî. *Fütûhu'l-büldan*, Kahire, 1350/1932.
- Bozkurt, Nebi - Küçükaşçı, Mustafa Sabri, "Mescid-i Nebevi". *TDV İslam Ansiklopedisi*, 29/281-290. Ankara: TDV Yayınları, 2004.
- Buhârî. *el-Câmi'u's-sahîh*. I-VIII, İstanbul, 1979.
- Burckhardt, Titus. *İslam Sanatı Dil ve Anlam*. çev. Turan Koç. İstanbul: Klasik Yayınları, 2013.
- Creswell, K. A. C. *Early Muslim Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 1932.
- Çam, Nusret. *İslâm'da Sanat Sanatta İslâm*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2019.
- Çam, Nusret. *Bedevilik ile Uygarlık Ayrımında Hangi İslâm?*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2018.
- Çam, Nusret. *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Gaziantep*. Ankara: Tarih Kurumu Yayınları, 2006.
- Çetin, Basri. *Asr-ı Saâdette Suffe; Doğuşu, Önemi ve İşlevi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019.
- Ettinghausen, Richard - Grabar, Oleg. *The Art and Architecture of Islam (650-1250)*. Hammodndsworth: Yale university Press 1987.
- Gelibolulu Mustafa Âli. *Nusretnâme*. haz. Mustafa Eravcı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014.
- Hamidullah, Muhammed. *İslâm Peygamberi (I)*. çev. M. Said Mutlu. İstanbul: Beyan Yayınları, 1972.
- Hillenbrand, Robert. *Islamic Architecture*. New York: Colombia University Press, 1994.
- İbn Mâce, *es- Sünen*. thk. Muhammed Fuad Abdalbâkî, I-II, Mısır 1972.
- Kaval, Selim. *Eshab-ı Suffe ve Hadis Rivayetindeki Yeri*. Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018.
- Rashid, Mahbub. *Islamic Architecture: An Architecture of Ephemeral*. Lawrence, 2020, Erişim 10 Ekim 2023, <https://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/30156>
- Uludağ, Süleyman. *İslâm'da Sema ve Musiki*. İstanbul: İrfan Yayınevi, 1976.
- Yener, Şakir Sabri. *Gaziantep Kitabeleri*. Gaziantep: Gaziantep: Osman Nuri Tuzcu Eğitim Kültür Vakfı Yayınları, 1958.
- Yılmaz, Hüseyin. "Hz. Peygamber Döneminden Günümüze Kadınlar ve Cami Eğitimi". Erişim 28 Eylül 2023, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/302526>.

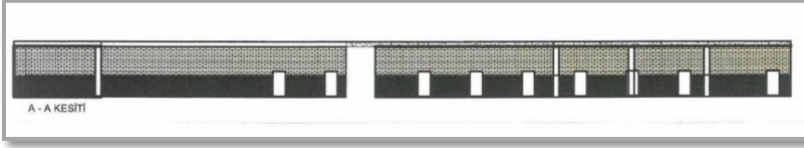
Ekler (Şekiller)



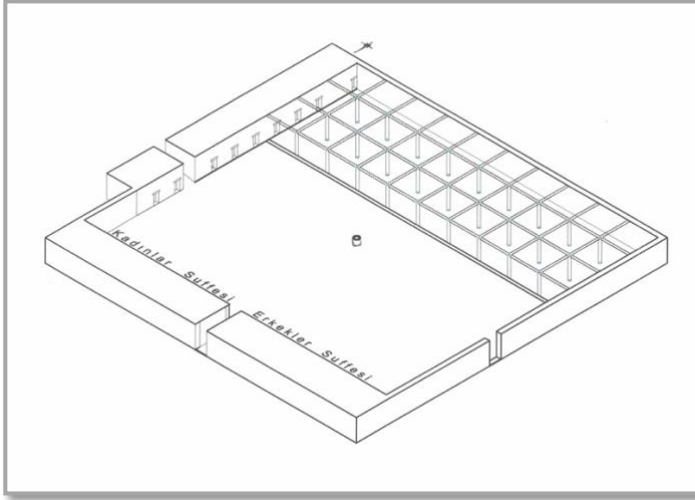
Şekil 1: Mescidin, kible Mescid-i Aksa iken ilk şekli (N. Çam)



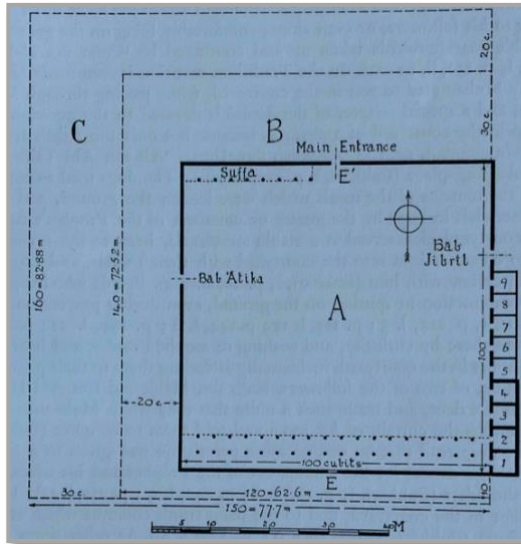
Şekil 2: Mescidin kible Kâbe iken son şekli plan (N. Çam)



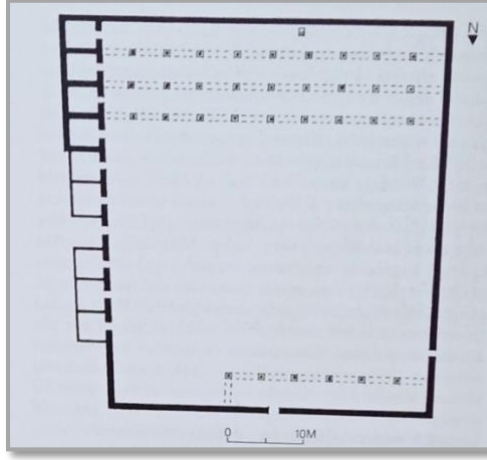
Şekil 3: Son durum doğu cephe (N. Çam)



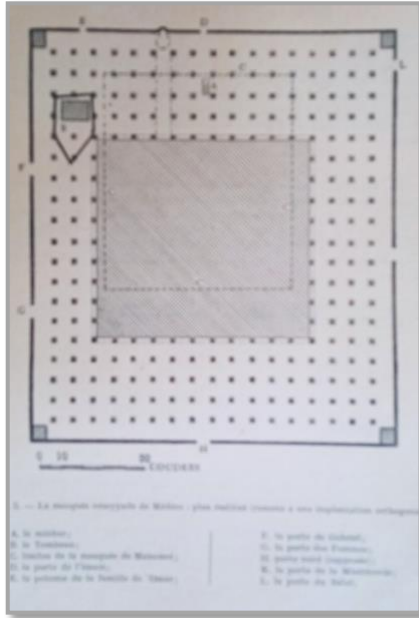
Şekil 4: Son şekli perspektif (N. Çam)



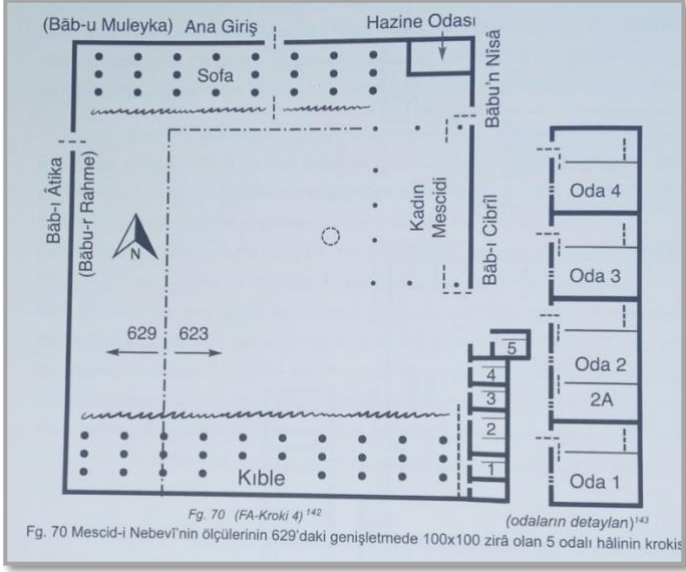
Şekil 5: Mescid-i Nebevi'nin planı (Creswell)



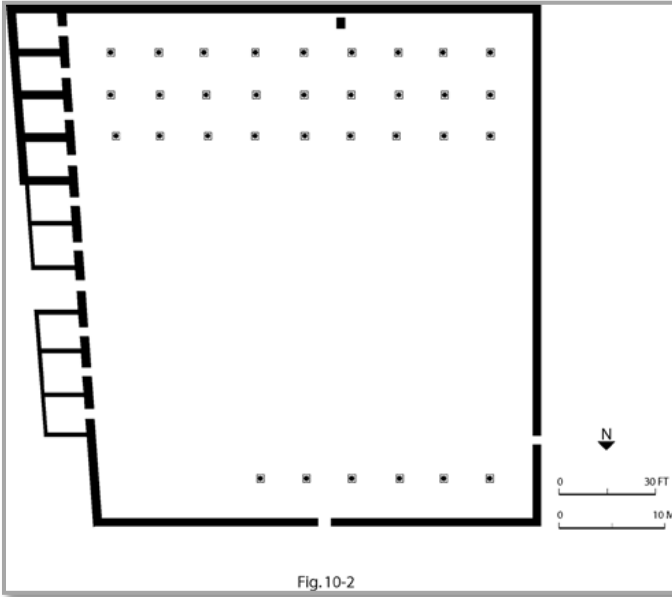
Şekil 6: Mescid-i Nebevi'nin planı (Richard Ettinghausen)



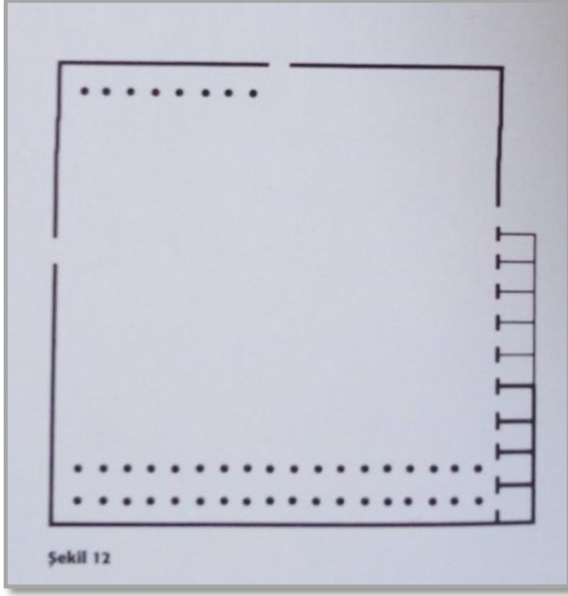
Şekil 7: Mescid-i Nebevi'nin planı (Jean Sauvaget)



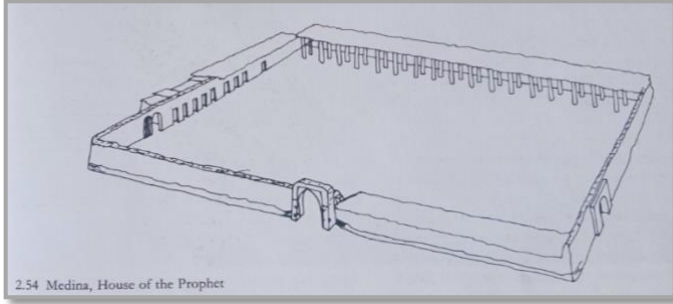
Şekil 8: Mescid-i Nebevî'nin planı (Fettah Aykaç)



Şekil 9: Mescid-i Nebevî'nin planı (Mahhub Rashid)



Şekil 10: Mescid-i Nebevi'nin planı (Titus Burckhardt)



Şekil 11: Mescid-i Nebevi'nin üç boyutlu çizimi. (Robert Hillenbrand)



Memlûk Türk Devletinde Mineli Yaldızlı Cam Süslemeler*

Araştırma
Makalesi
Research
Article

Emine DÖNMEZ

Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı
PhD Student, Marmara University, Social Sciences Institute, Department of History of Turkish-Islamic Arts, Istanbul, Türkiye
eminebayazit@marun.edu.tr orcid.org/0000-0002-6329-8057

**Yazar
Author**

Dönmez, Emine. "Memlûk Türk Devletinde Mineli Yaldızlı Cam Süslemeler". *Tevilat* 5/1 (Haziran 2024), 81-98.
doi.org/10.53352/tevilat.1480345

**Atıf
Cite as**

Received / Geliş Tarihi: 08.05.2024
Accepted / Kabul Tarihi: 09.06.2024

e-ISSN: 2757-654X
www.tevilat.com

İntihal / Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.

Telif Hakkı&Lisans/Copyright&License: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır. / Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0.

Yayıncı/Published by: Selçuk University Press



**Bilgi
Info**

* Bu çalışma Prof. Dr. Aziz DOĞANAY danışmanlığında 2023'te tamamladığımız "Memlûkler Devri Cam Sanatı" başlıklı yüksek lisans tezi esas alınarak hazırlanmıştır (İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023). / This article is extracted from my master thesis entitled "Mamluk's Glassware", supervised by Prof. Dr. Aziz DOĞANAY (İstanbul: Marmara University Social Sciences Institute, Master's Thesis, 2023).

Memlûk Türk Devletinde Mineli Yıldızlı Cam Süslemeler

13-16. yüzyıllar arasında Mısır ve Suriye topraklarında hüküm süren Memlûk Türk Devleti, cam sanatı bakımından adının her devirde hatırlanmasını sağlayacak eserlerin menbaı olmuştur. Bölgede tarih boyunca var olan ve büyük öneme sahip ticaret ve üretim atölyelerini desteklemiş ve gelişimine katkı sağlamıştır. Alt yapı ve malzeme bakımından çok zengin kaynaklara sahip olan bölgede verimlilik ve maddi elverişlilik sebebiyle çok iyi kalitede camlar üretilmiştir. Sağlamlık ve netliğiyle bilinen bu camlar Memlûkler devrinde bir de bezemeleriyle ün kazanmış, uzun süre rağbet gören ve taklit edilen cam ürünler olma özelliğini korumuştur. Bu çalışmada bölgede cam üretiminin gelişimi ve Memlûklerin bu üretime katkıları aktarılmıştır. Bu çalışmada bölgede üretilen cam emtianın bezenmesi ve bezeme teknikleri hakkında bulgular ışığında genel bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. Günümüze sağlam olarak ulaşmış, hâlihazırda Viyana Dom Müzesinde sergilenen ve tezyinatıyla öne çıkan bir Memlûk cam şişesinin teknik ve süsleme analizi yapılmıştır. Örnek incelemesi yapılan cam şişe üzerinden Memlûklerde cam sanatı ve süsleme tekniklerinin değerlendirilmesi yapılmıştır.

Özet

Anahtar Kelimeler: Türk İslam Sanatları Tarihi, Cam Sanatı, Memlûk Türk Devleti, Hacı Matarası, Viyana Dom Müzesi, Bezeme.

Gilded Glass Decorations with Enamel in the Mamluk Turkish State

The Mamluk Turkish State, which ruled in Egypt and Syria between the 13th and 16th centuries, has been the source of works that will ensure that its name will be remembered in every era in terms of glass art. It supported and contributed to the development of the trade and production workshops that existed in the region throughout history and were of great importance. The region had very rich resources in terms of infrastructure and materials, and due to its productivity and material availability, very good quality glass was produced. Known for their robustness and clarity, these glasses became famous for their ornamentation during the Mamlûk period and remained popular and imitated for a long time. In this study, we have tried to describe the development of glass production in the region and the contribution of the Mamluks to this production. In the light of the findings, we have tried to draw a general framework about the decoration and decoration techniques of glassware produced in the region. The technical and ornamental analysis of a Mamluk glass bottle, which has survived intact and is currently exhibited in the Dom Museum in Vienna and stands out with its ornamentation, has been analyzed. Glass art and ornamentation techniques in the Mamluks were evaluated through the glass bottle analyzed as an example.

Abstract

Keywords: Turkish Islamic Arts History, Glassware, Mamluk Turkish State, Pilgrim Bottle, Dom Museum Wien, Ornament.

Giriş

Sanat tarihi araştırmaları içinde cam sanatı üzerine yapılmış çalışmalar incelendiğinde İslam Sanatlarında camın yerini tespit edebileceğimiz nitelikte eserlerin büyük bir yekûn oluşturmadığı görülecektir. Anadolu'da Bizans ve Türk devri camcılığı üzerine çalışmalar mevcut olmakla birlikte bu çalışmalar okuyucuda İslamî devirde bir cam sanatı tasavvuru oluşturacak nitelikte değildir. Cam, malzemesi gereği kırılđan bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla günümüze ulaşan camdan üretilmiş eserler diğer sağlam malzemelere göre daha az sayıdadır. Sağlam olarak ulaşan cam ürünler içerisinde ise tezyini özelliklere sahip olan ürün sayısı çok daha az kalmaktadır. Mevcut olan kayda değer ürünler farklı müze ve özel koleksiyonlarda bulunmaktadır. Bu nedenle pek çoğu dünyanın farklı müzelerinde sergilenen ve tezyini özellikleri bakımından dikkat çeken Memlûk devri cam eserleri inceleme için daha çok malzeme sunmaktadır.

Memlûk Türk devleti, pek çok farklı hammaddenin ve ürünün yüzyıllarca ana üretim merkezi durumundaki Mısır ve Bilad-ı Şam'a hâkim olmuştur. Roma döneminden itibaren pek çok cam atölyesinin bulunduğu bölge, cam ticaretinin merkezi konumuna gelmiştir. İslam fetihlerinden sonra da en önemli cam merkezi olma hüviyetini devam ettirmiştir. 15. yüzyılda Timur istilasının etkisiyle başlayan gerileme dönemine kadar başta Halep ve Şam olmak üzere İskenderiye,¹ Rakka,² el-Halil³ gibi şehirler cam ve türlü sınaî faaliyete ev sahipliği yapmıştır. Hakimiyet kurduğu bölgedeki üretim zenginliğine sahip olan Memlûkler bu zenginliği iyi şekilde değerlendirerek yüzyıllar boyunca kendi adları ile anılacak bir cam ve süsleme geleneği ortaya çıkartmıştır.

Batılı araştırmacılar tarafından yoğun bir şekilde çalışmalar yapılan Memlûk Türk Devleti üzerine Türkçe bir çalışma yapılması

¹ Julian Henderson vd., "Experiment and Innovation: Early Islamic Industry at al-Raqqā, Syria", (ts.), 135.

² Stefan Heidemann, "The History of the Industrial and Commercial Area of Abbasid Al-Raqqā, Called AL-Raqqā Al-Muhtariqa", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 69/1 (2006), 35.

³ Maud Spear, "The Islamic Glass Bracelets of Palestine: Preliminary Findings", *Journal of Glass Studies* 34 (1992), 40.

ihtiyacı dikkatimizi celbetmiştir. Zengin bir sanatsal üretim ortamına sahip olan coğrafyadan günümüze pek çok sanat eseri ulaşmıştır. Bu eserler hem sanatsal açıdan hem de kültürel etkileşim bağlamında, Türk sanatının gelişimini takip edebilmek için incelenmesi gereken eserlerdir. Bu makalede Viyana Dom Müzesinde sergilenen bir cam şişenin kısaca incelemesini yapmayı uygun gördük. Müzedeki eser üzerine konuşmadan önce; kuruldukları bölgedeki cam sanatının Memlûklere etkisi, Memlûkler elinde cam sanatının geldiği nokta ele alınmış ve cam üzerinde kullanılan bezeme çeşitleri tasnif edilerek bunlara örnek olarak bezemeli cam şişenin incelemesi yapılmıştır.

Cam Sanatı ve Gelişimi

Antik çağda doğada kendiliğinden bulunan cam kayaçların keskinliği sebebiyle günlük hayatta kullanıldığı bilinmektedir. Kayaçların kullanımını takip eden süreçte erken devirden itibaren cam üretimi de görülmeye başlamaktadır. İlk yapay camın keşfi ile alakalı pek çok farklı rivayet bulunmakla birlikte bunlar çalışmamızın kapsamı gereği burada ele alınmamıştır.⁴ Yapay camın keşfi ile birlikte üretim yaygınlaşmış ancak teknik zorluklar ve kırılabilirliği nedeniyle cam bir lüks üretim maddesi olmuştur. Bazen ham madde bazen de teknik gereklilikler nedeniyle cam ustaları arasında her zaman berrak ve kusursuz bir şekilde üretilmesinin zorluğuyla bilinmiştir. Suriye camcılığı ise bu zorlukların üstesinden gelmiştir. Bu durum bölgenin cam üretiminde sahip olduğu haklı şöhretin başlıca sebeplerinden biri olmuştur. Hatta bir şeyin açıklığını ifade etmek için kullanılan “Suriye camından daha net” cümlesi Araplar arasında bir darb-ı mesel olmuştur. Bölgede berrak camlar elde edilebilmesinin en temel sebebi tuzlu topraklarda yetişen alkali bitkilerin küllerinin cam yapımında kullanılmasıdır. Bu bitki küllerinin aynı zamanda kaliteli sabun üretiminde de kullanılması, ünlü tarihçi Makdisî'nin bölge hakkında önemli bir sabun üretim merkezi olduğu bilgisini

⁴ Tarihi süreçte camın keşfi ve cam üretimi hakkında bk. : Üzlifat Özgümüş, “Cam”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1993); Üzlifat Özgümüş, *Anadolu Camcılığı* (İstanbul: Pera, 2000); Üzlifat Özgümüş Canav, *Çağlar Boyu Cam Tasarımı* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2013).

vermesi, bölgede cam ve sabun üretiminin birbiriyle olan bağına da teyit etmektedir. Bu madde aynı zamanda camın akışkanlığını arttırmada çok etkili olmuştur.⁵

Suriye’de üretilen camın kalitesinin artmasında rol oynayan bir diğer etken ise daha şeffaf ve daha parlak cam yapımına elverişli olan Yafa ve Tire sahillerinde bulunan kum cinsidir. Erken Eyyûbî devrinde bölgede bulunan Yakut el-Hemevî, beyaz cam üretiminde kullanılan ve kurşun beyazı renk elde etmeyi sağlayan hammaddenin bulunduğu bölge olarak Halep’i göstermiştir. Camın temel ham maddeleri kül ve kum ya da silikat karışımıyla elde edildiğinden, kaynak bakımından zengin olan bu bölge üretim açısından büyük gelişme göstermiştir.⁶

Bölgede antik çağdan, İslam Devletlerine kadar sürekli üretim merkezlerinden olan Rakka ve Rusafe gibi şehirlerde yapılan kazı çalışmalarında bugün yeni yapıların altında kalmış halde pek çok üretim atölyesi kalıntılarına rastlanmıştır. Rakka çevresinde 8-9. yüzyıllara tarihlenen iki önemli cam üretim alanı keşfedilmiştir. Tel-Zücâc ve Tel-Billûr (cam ve billur tepesi) olarak adlandırılan iki bölgede pek çok cam atölyesine rastlanmıştır. Atölyelerde yapılan çalışmalarda ele geçen bulgular hem cam üretiminin hem de eserlerin süslemesinin bu atölyelerde yapıldığını göstermektedir. Dönemin şahitlerinden Makdisî’nin şehre “Rakka el-Muhterika” şeklinde isim vermesi de pek çok tarihçi tarafından bu üretim merkezlerinin çokluğu üzerinden yorumlanmıştır. Makdisî’nin şehre “Yanan Şehir” yakıştırmaları, aralıksız devam eden üretim faaliyetinin cam ve seramik ocaklarından çıkan dumanın sürekli devam etmesi ve sürekli yanıyormuş izlenimi vermesi sebebiyle olabilir. Buna sebep olabilecek ikinci durum ise ocaklar sebebiyle çok fazla yangın çıkması ve şehrin sürekli yangın tehlikesi atlatmasıdır.⁷

⁵ Heidemann, “The History of the Industrial and Commercial Area of Abbasid Al-Raqqa, Called AL-Raqqa Al-Muhtariqa”, 41.

⁶ Heidemann, “The History of the Industrial and Commercial Area of Abbasid Al-Raqqa, Called AL-Raqqa Al-Muhtariqa”, 41; Robert Irwin, *Islamic Art* (London: Laurance King, 1997), 154.

⁷ Heidemann, “The History of the Industrial and Commercial Area of Abbasid Al-Raqqa, Called AL-Raqqa Al-Muhtariqa”, 47.

Dönemin cam üretim potansiyelini ortaya çıkartan diğer önemli buluntular da Fustat ve İskenderiye’de yapılan kazılardan elde edilmiştir. Genellikle günlük kullanım için üretilmiş nispeten daha sade ve serbest üfleme tekniğinde yapılmış cam eşya parçaları bulunmuştur. Daha düşük kalitede yeşil, soluk mavi, yeşilimsi-sarımsı ve renksiz habbeli camlar kahir ekseriyeti oluşturmaktadır. Yapılan kazılarda ele geçen parçalar benzer özelliklere sahip olduğundan yerel atölyelerde üretilmiş oldukları fikri güç kazanmaktadır.⁸ Yine İskenderiye kazılarında bulunan ve daha iyi durumda olan mor manganez ve zümrüt yeşili renge sahip yüksek kalite işçiliğe sahip örnekler bölgede nadir görülmekte ve bu camların Suriye üretimi oldukları düşünülmektedir. Çünkü Mısır’da yüksek kalitede saf ve pürüzsüz cam elde edilememekteydi. Mısır camları genel olarak hafif gri renkli olup içerisinde habbe ve damarlı geçişlerin yoğunluğu fazladır. Bu görüntü cam için yeterince iyi üretilmemiş olmanın bir göstergesi kabul edilmiştir. Altın ve mineli süsleme tekniğinin geliştirilmesi ve bu teknikle cam eserlerin dıştan boyanması, camdaki teknik kusurların örtülmesinde etkili olmuştur.⁹

Memlûk Türk Devletinde Cam Süslemesi

Memlûk Sultanlığı hem bölgede sahip olduğu ham madde zenginliği hem de seleflerinden devraldıkları kültürel miras sayesinde cam sanatı adına önemli katkıların gözlemlendiği bir devir olmuştur. Bu dönem süsleme sanatı adına çeşitli tekniklere ev sahipliği yapmıştır. Mineleme tekniği öncesinde görülen ve 8-12. yüzyıllar arasında seramik süslemesinde kullanılan Lüster tekniği cam üzerinde de kullanılmıştır. Belirsiz bir nedenle bir müddet uygulamasına rastlamadığımız bu süsleme çeşidi Safevîler döneminde yeniden önem kazanana kadar etkinliğini kaybetmiştir.¹⁰ Mısır’da ise 11. yüzyılda kaplar üzerinde doğrudan altın ve

⁸ Henderson vd., “Experiment and Innovation: Early Islamic Industry at al-Raqqa, Syria”, 135.

⁹ Renata Kucharczyk, “Islamic Glass From Area U (2012-2013)”, *Polish Archaeology in the Mediterranean*, (ts.), 79; Nicholas Stone, *Symbol of Divine Light The Lamp in Islamic Culture & Other Traditions* (Indiana: World Wisdom, 2018), 78.

¹⁰ Irwin, *Islamic Art*, 155.

bakırla süsleme yapılmıştır. Parlak ve madeni renklerle tezyin edilmiş Dimaşk imzalı cam kap buluntularına rastlanmıştır. Suriye’de gelişen bu teknik 13-14. yüzyılda zirvesine ulaşmıştır.¹¹

Mısır, Irak, İran gibi çeşitli bölgelerde mine ve altınla cam üzerine süsleme yapıldığı görülmekle birlikte mineli camın en iyi örneklerine Suriye’de rastlanmıştır.¹² 13. yüzyıldan itibaren mineli camlar Suriye ve Mısır’da yaygınlık kazanmıştır. Eyyûbîler devrinde görülmeye başlayan süsleme Memlûklerde kemâle ulaşmıştır. Bölgede hüküm süren Atabeyler, Eyyûbîler ve Selçukluların sanat geleneği, Irak ve Suriye’de nesilden nesile aktarılmıştır. Komşuluk ve ticari ilişkiler hasebiyle Doğu Roma ve Batı geleneğinden etkilere de sahip olan Suriye ve Irak, üretim alanında büyük çeşitliliğe sahne olmuştur. Irak ve Suriye formları doğu ve batı arasında bir köprü görevi görmüş ve ikisinin bileşen özellikleri, Memlûk tarzının gelişmesinin yolunu açmıştır.¹³

Günümüze ulaşan orijinal Memlûk cam eserlerinde dikkat çeken en temel özelliklerden biri ortaya çıkarılan ürünlerde herhangi bir doğallık arayışı olmamasıdır. Ağır ve büyük formlara sahip parçalar yeşil, kahve ve sarı gibi renklerle kalınca boyanmış ve bu renkli tabaka üzerine farklı renklerde yoğun bezemeler işlenmiştir. Dik ve yüksek duvarlara sahip kâseler, şişkince ve yuvarlak çanaklar, ayaklı kâseler ve kaplar kütlece ağır ve son derece şık tasarlanmıştır. Bu durum cam eserlerde bir katılık ve güç etkisi oluşturur. Pek çok eserde tezyînat neredeyse tamamen, yazıdan ve zemin renginden tahrirlerle ayrılan hükümdar alâmetlerinden oluşur. Eseri baştan ayağa kaplayan sade bezemeler ve çok renkliliğin içinde bu unsurlar güçlü bir etki uyandırmaktadır.¹⁴

Memlûklere ait mineli eserlerde görülen figüratif bezemeler ilk olarak Eyyûbîler devrinde kullanılmaya başlamıştır. 13.

¹¹ Muhammed Mustafâ Sâbir İsmâîl, *Sinâatu’z-Zucâc fî Medîneti’l-Halîl Hılâla’l-fetrateyni’l-Mamlûkiyyati va’l-Osmâniyyati* (Kuds: Câmiatu’l-Kuds al-Ma’hadî’l-âli li’l-âsâri’l-İslâmiyya, 2000), 79.

¹² Abdulazîz Salâh Sâlim, *al-Funûnu’l-İslâmiyya fî ‘asri’l-Ayyûbî* (Kâhira: Markazu’l-kitâb li’n-neşr, 2000), 2/65.

¹³ Ernst J. Grube, *The World of Islam* (London: Paul Hamlyn, 1967), 101.

¹⁴ Grube, *The World of Islam*, 109-111.

yüzyılda cam eserlerin süslemesinde görülen figürlerin büyük bir kısmı, muhtemelen kitap tezyinatı ya da gümüş kakma metal işlerde görülen bezemelerin cam üzerine uygulanmasının tezahürüdür.¹⁵ Metal işler üzerinde kullanılan bezemenin cam eserler üzerinde de hemen hemen aynı olduğu görülmektedir.¹⁶ Memlûk resminin temelini oluşturan ve günümüze ulaşabilen örnekler Bağdat ekolüne bağlanır. Gelenekten geleneğe el değiştiren çok sayıda motif ve bezeme de Memlûklerde kullanılmıştır. 12-13. yüzyılda Suriye, Irak ve Mısır'ın yerel gelenekleriyle de bağdaşan süsleme sanatı kendine has bir üslup oluşturmuştur. Selçuklu görsel geleneğinin uzun devamlılığı devrin sanat anlayışının en önemli özelliklerinden biridir.¹⁷ Bu geleneksel etkileşime, 14. yüzyılda yaygın olarak görülen Moğol etkisi de dâhil olmuş, eklektik ve kendine has bir tarz ortaya çıkmıştır. Ayrıca bezemede kullanılan şakayık ve nilüfer çiçekleri, İslimî şeritleri, Anka kuşu, bitkilerin uçlarına iliştirilmiş uçan kuşlar ve havada uçan ördek tasvirleri Çin/Moğol etkisine bağlanmıştır.¹⁸

13. yüzyılın gözde cam süslemesi olan minelemede farklı teknikler uygulanmıştır. Metal ve seramik ürünlerde de kullanılan ilk teknikte, toz haline getirilmiş cam parçaları yağ bazlı cila veya Arap zıncı ile karıştırılarak boya haline getirilir. Kırmızı mineyle dış tahrirler çizilir ve içleri farklı renkte mineyle doldurulur. Kap düşük ısıda tekrar fırına verilir. İkinci fırınlama esnasında birleştirici madde cam ve pigmentlerden ayrılır ve boyalar cam yüzeyine sabitlenir. Bu teknik, camcılarının dönemin diğer sanatkârlarına göre daha fazla renk elde etmesinde kolaylık sağlamıştır.¹⁹ İkinci teknikte ise renkli bir halka veya daire camın iç kısmından boyanır. Altın renkli tahrirleri ise dışından çizilir. Böylece içte kalan arka plan rengi altın tahrirleri öne çıkartır ayrıca altınla çizilen desenler arasına mine boyama yapma zorluğu

¹⁵ Grube, *The World of Islam*, 101.

¹⁶ Robert Hillenbrand, *İslam Sanatı ve Mimarlığı* (İstanbul: Homer Kitabevi, 2005), 161.

¹⁷ Grube, *The World of Islam*, 109.

¹⁸ Richard Yeomans, *The Art and Architecture of Islamic Cairo* (Reading/UK: Garnet Publishing, 2006), 110.

¹⁹ Stone, *Symbol of Divine Light The Lamp in Islamic Culture & Other Traditions*, 155.

ortadan kalkar. Bu teknik aynı zamanda vakit ve iş tasarrufu da sağlar.²⁰ Şişe ve ağzı dar vazo benzeri eserler ikinci teknik olan içten mineleme yöntemiyle süslenememektedir. Ancak ağzı açık formlara sahip bardaklar gibi pek çok kap bu teknikle süslenmiştir. Bu teknik ilk olarak 1340'ta cami kandillerinde görülmektedir. Bardak yapımcıları tarafından geliştirilmiş olsa da vakit tasarrufu sağlaması ve estetik durması sebebiyle kısa zamanda kandil üreticileri tarafından da kullanılmaya başlanmıştır.²¹

Mineleme tekniğiyle yapılan Memlûk camları üzerinde yaptığımız çalışmada gördüğümüz kadarıyla süsleme çeşitleri temelde beş grupta incelenebilmektedir. İlk süsleme grubu figüratif bezemedir. Figüratif bezemeler de insan ve hayvan figürleri olarak iki grup teşkil etmektedir. İnsan tasvirleri tek başlarına, farklı mekânlarda gruplar halinde veya atlı karakterler olarak ele alınmıştır. Hayvan figürlerinde ise çeşitli kuşlar, ankalar, grifonlar, birbirini takip eden av hayvanları şeklinde süsleme şeritleri, balıklar ve vakvak üslubu resmedilmiştir. Bitkisel tezyinatta çiçeklerin natüralist ya da stilize olarak ele alınmasıyla farklı kompozisyonlar kullanılmıştır. Bir diğer süsleme grubu geometrik motiflerdir ki sıklıkla kullanılan düğümlü kompozisyonlar da bu kategoride değerlendirilmektedir. Dördüncü süsleme grubunu eserler üzerinde kullanılan yazılar oluşturmaktadır. Gördüğümüz kadarıyla genelde kûfî, neshî ve sülûs olmak üzere üç çeşit yazı türü kullanılmıştır. Son grupta ise selefleri tarafından da kullanılsa da Memlûklerin ayırıcı simgelerinden biri haline gelmiş olan “renk”ler²² (alamet/damga) yer almaktadır.²³

²⁰ Rachel Ward, “Mosque Lamps and Enamelled Glass: Getting the Dates Right”, *The Arts of the Mamluks in Egypt and Syria-Evolution and Impact* (Bonn University Press, ts.), 65.

²¹ Ward, “Mosque Lamps and Enamelled Glass: Getting the Dates Right”, 72.

²² “Renk” kelimesinin saltanat alametlerini ifade etmesi hususunda bk. Nebi Bozkurt, “Renk”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2007); Hayrunnisa Turan, “Kudüs'teki Memlûk Türk Devleti Armaları”, *Bellekten* 83/298 (2019), 887-912.

²³ Makalenin kapsamı gereği burada Memlûk Türk Devletinde kullanılan bezeme unsurlarına kısaca değinilmiştir. Daha ayrıntılı bilgi için bk. Emine Bayazıt, *Memlûkler Devri Cam Sanatı* (İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023), 50.

Mineli Yıldızlı Bir Memlûk Cam Eserin İncelenmesi

Dünya müzelerine dağılmış, farklı sergi ve koleksiyonlarda bulunan Memlûk cam eserlerinin süslemesi ile dikkat çeken parçalarından bir tanesi Viyana Dom Müzesinde sergilenmektedir. L/5 fatura numaralı şişe (Şekil 1), envanter bilgilerine göre 1280 yılı civarına tarihlenmektedir.

Sergi için ödünç olarak alınan eser 'St. Stephen's Cathedral' hazinesine aittir.

Avusturya'ya nasıl geldiği bilinmeyen Suriye meşeli bu cam şişenin Dük IV. Rudolf tarafından Aziz Stephen Katedraline bağışlandığı bilinmektedir. Aynı zamanda bu mataranın Kudüs hacıları tarafından şişeye doldurulmuş, Müslümanlar tarafından öldürülen masum çocukların kanlarıyla ıslanmış kutsal Kudüs toprağını taşıdığı rivayet edilmiştir.²⁴

Şişenin yapımında kullanılan cam sarımtırak renge sahiptir. Üfleme tekniğinde yapılmış ana gövde kürevî forma sahiptir. Bu küresel form ön ve arkada iki yönden bastırılmış gibi düzlenmiş satırlara sahiptir. Şişenin taban kısmı da kesilmiş gibi düz formda yere tam oturmaktadır. Ana gövdeden ağız kısmına geçerken şişenin boynunda maşayla sıkıştırılarak bir bombe oluşturulmuş. Bombeli kısım (Şekil 2) üzerinde şişenin boynu ağza doğru genişleyerek açılmakta ağız kısmında tekrar hafif içe doğru meyil göstermektedir. Şişeye gövde kısmından boyun kısmına bitişen iki



Şekil 1: Viyana Dom Müzesinde sergilenen St. Stephan Katedrali Hazinesine ait hacı matarası

24 Zeki Tez, *Camın Parıltılı Tarihi* (Doruk Yayıncılık, 2021), 126.

adet kulp eklendiği görülmektedir. Kulplar eriyik haldeki camın damlatılıp bir uçlarının gövdeye, diğer uçlarının ise çekilip kıvrılarak boyundaki bombeli kısmın üzerine yapıştırılmasıyla elde edilmiştir.



Şekil 2: St. Stephan Katedrali Hazinesinde yer alan şişenin boyun ve kulp kısmından ayrıntı

Şişe sathında neredeyse tüm yüzeyi kaplayan dönemin en önemli süslemelerinden olan mineli ve yıldızlı teknikte yapılmış kırmızı tahrirli tasvir ve bezemeler dikkati çekmektedir. Süslemede figüratif ve bitkisel kompozisyonlar birlikte kullanılmış, bezemeli kısımların dairevi çerçeveleri ise neshî yazılarla tamamlanmıştır. Ana gövdenin düzlenmiş iki yüzünde dairevi çerçeveler içerisinde birer figürlü kompozisyon yer almaktadır. Gövdenin şişkince kalan iki yanına ise birer atlı figür yerleştirilmiştir. Ana gövde üzerindeki dairevi çerçeveler içerisinde yerleştirilmiş bu dört kompozisyonun aralarında kalan boşluklar bitkisel süslemelerle bezenmiştir. Çift çerçeve yapılan daire kompozisyonların çerçeveleri arasına Arapça “es-Sultân” ibaresi tekraren yazılmıştır. Dört çerçeve içerisinde de aynı ibarenin yazdığı görülmektedir.

Şişenin ağız kısmında kırmızı tahrirler arasında Arapça “es-Sultân” tabiri iki şerit halinde boynu çevrelemektedir. İki yazı kuşağı arasında ayakta duran on figürün yer aldığını görmekteyiz. Bir kısmının elleri göğüsleri üzerinde bağlı, bir kısmının iki yanında serbest halde duran bu figürler izleyiciye namaz kılan ya da dua eden insanlar olduğu izlenimini vermektedir. Hepsinin başları aynı yöne yatık olan siyah saçlı figür grubunun üzerlerindeki

dökümlü/çizgili kıyafetleri formları itibariyle tasvirlerde ruhban sınıfı, din adamları olarak temsil edilen sınıfın kıyafetlerine benzemektedir. Kırmızı, siyah, beyaz, sarı renklerde tasarlanmış bu kıyafetler birinin gömleği diğerinin pantolonuyla aynı renkte olacak şekilde dönüşümlü olarak renklendirilmiştir. Boynun bombeli kısmı camın iç yapısı sebebiyle mermerimsi geçişlere sahiptir ve dışarıdan bir uygulama görülmemektedir.



Şekil 3: Şişenin ana gövdesi üzerinde yer alan açık havada bir ağaç altında resmedilmiş sâzendegân

Ana gövdenin üzeri, dairevi çerçevelerin altında kalan tabana yakın kısım haricinde tamamen bezemeyle kaplanmıştır. Nispeten düz olan satırlardaki yuvarlak kompozisyonlar şişe süslemesinin ana temasını oluşturmaktadır. Her iki kompozisyonda da su kenarında, bir ağaç altında oturan dört figür yer almaktadır (Şekil 3). Dairenin alt kısmında kalan altın tahrirle yapılmış ve içleri koyu mavi renkle boyanmış dalgalı kısımlar nehir ya da göl gibi bir su kenarını tasvir etmektedir. Dairelerin bir tanesinde yer alan kompozisyonda dört figür de elinde birer çalgı aleti ile tasvir edilmiş sazende sûtleridir. Def, bendir, ud ve ney çalan bu dört sazende başlarında sarıklarla tasvir edilmiş, içlerinden iki tanesinin sarıklarından sarkan örtüleri boyunlarını da kapatmaktadır. Figürlerin kıyafetleri üzerinde kırmızı tahrirle, içleri boş bırakılarak desenler yapılmış sadece sarık, yaka ve tiraz/pazubentleri farklı renklerle boyanmıştır. Dört kişilik sahneyi

tam ortadan ikiye bölen, figürlerin altında oturduğu ağaç tasviri dışta yeşil yapraklarla çerçevenilmiş içte ise sarı, beyaz, kırmızı ve mavi renklerle farklı bir yaprak düzeniyle tamamlanmıştır. Ağacın üst köşelerinde kalan boşluklar ayaklı kâseler içerisine yerleştirilmiş renkli meyve tasvirleriyle doldurulmuştur. Kompozisyonun zemini ise tamamen kıvrık dalı rûmîler ile bezenmiştir.

Şişenin arka yüzündeki diğer düz satıhta ön yüzdeki dairevi kompozisyon ile benzer bir tasarım söz konusudur. Bir su kenarında ve ağaç altında oturma bakımından kompozisyon aynı tasarlanmıştır. Ancak bu kısımda oturan dört kişiden iki tanesi ellerindeki ud ve defle sazende grubuna dâhil iken kırmızı ve beyaz sarıklı, mekânın iki köşesinde oturan diğer iki figür ellerinde kadehlerle icra edilen eserleri dinler görünümüne sahiptir (Şekil



4). Bu yüzdeki sazende ikilisinin çapraz şeritli sarıkları altından sarkan örtüler boyunlarını örtmektedir. Dönemin figürlerinin yüzlerinden veya kıyafetlerinden cinsiyet tespiti yapmak çok güç olmakla birlikte devrin yapılan pek çok figürlü süslemesinde, her figür sarıklı olarak tasvir edilmişken genellikle çapraz atkılı sarıkları kullanan figürlerin başları arkasından sarkan uzun örtüleri boyunlarını da örtmektedir. Genellikle meclis sahnelerinde gördüğümüz bu saraylı figürleri, ellerindeki sazlar haricinde birbirinden ayırıcı unsurlar bulunmazken örtüleri boyunları üzerine salınmış figürlerde bu kıyafetin bilinçli bir tercih olduğunu ve hanımları temsil ettiğini düşünmekteyiz.²⁵

25 Kadınların meclislerde bulunup bulunmaması ve tasvirlerde yer alması gibi hususlarda farklı görüşler olmakla birlikte Memlûk Türk Devletinde

Arka yüzde işlenen meclis sahnesinde de su birikintisi, ağaç ve oturan figürlerden kalan köşe boşluklarını ayaklı kâseler içerisindeki meyve ya da yiyecek temsilleri doldurmaktadır. Daire zemini tamamen altın, kıvrık dallı rûmî tezyînat ile kaplanmıştır.

Şişenin şişkin kalan yüzlerinde ise “es-Sultân” yazıları ile doldurulmuş dairevi çerçeveler içerisinde birer atlı avcı figürü görülmektedir (Şekil 5). Atlılardan biri beyaz, diğeri kırmızı at üzerinde tasvir edilmiştir. Beyaz atlı avcının kırmızı sarığı ve sağ kolunda tuttuğu av kuşu dikkat çekmektedir. Beyaz atın kuyruğu Türk geleneğine uygun olarak düğümlenmiştir. Orta Asya bulgularında olduğu gibi

hayvan figürleri hareket halinde resmedilmiştir.²⁶ Atın yuları ve semerine giden bağları altınla boyanarak atın beyaz gövdesinden ayrılmış, bu bağlar yine eski Türk resimlerinde de gördüğümüz püskül benzeri at süsleriyle süslenmiştir. Üzengiden sarkan kırmızı püskül de atın süslemesine aittir. Atlının kırmızı, dilimli sarığı altından görünen uzun saçları omuzlarından aşağı dökülmektedir. Gömlek yakaları ve



Şekil 5: Şişenin yan yüzünde bulunan atlı figür

kadınların ve cariyelerin meclislere katıldığı bilinmektedir. Özellikle şarkı söyleyip enstrüman çalabilen cariyelerin yetenekli addedilip kıymet gördüğüne dair bilgiler de mevcuttur. Kadın sanatçı ve cariyelerin eğlence meclislerine katılmaları ile alakalı ayrıntılı bilgi için bk. Fatma Akkuş Yiğit, “Memlûk Tarihinde Kadın Şarkıcı ve Müzisyenler”, *Tarih İncelemeleri Dergisi* XXX/1 (2015), 59; Abdullah Ekinci- Esra Yavuz, “Memlûk Devleti’nde Cariyelerin Sosyal Hayatta Etkisi”, *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi* 22 (ts.), 68; Memlûklerde kadınların giyim kuşama, başlarına sarık benzeri örtüler takmaları ve Müslüman cariyelerin de tesettüre riayet etmeleri hususunda bk. Ekinci- Yavuz, “Memlûk Devleti’nde Cariyelerin Sosyal Hayatta Etkisi”, 67.

26 Örnekler için bk. İlhan Özkeçeci, *Zamanı Aşanlar (IX. Yüzyıla Kadar Tür Sanatı)* (İstanbul: HMS Grup, 2004), 185.

pantolonu mavi ile renklendirilen atının kaftanı ise kırmızı tahrirle süslenmiş ve boyasız bırakılmıştır. Diğer at ve atlıda da renkler değişmekle birlikte kompozisyon düzeni benzerdir. Figürler dışında daire içerisinde kalan boşluklar altın renkli bitkisel dallar arasında farklı renklerde üçlü veya tekli yapraklar ile bezenmiştir.

Şişe ana gövdesinde dairevî, figürlü kompozisyonların yazılı ve çift tahrirli çerçeveleri dışına içi mavi renk ile doldurulmuş bir çerçeve daha yapılmıştır. Bu çerçeve tüm dairelerin etrafını dolaşarak birbirine bağlanmaktadır. Mavi şeritlerin ön yüzde keşiştiği kısımda, boyna geçerken, birbirine üç dilimle sarılarak birer çiçek motifi ortaya çıkarttığı görülmektedir. Aynı şekilde boyna bağlanan kulpların gövdeye birleştiği kısımlarda da çevrelerine mavi çizgilerle birer çiçek şekli verilmiştir. Gövdenin - daireler haricinde kalan- üst kısmında kalan boşluklara altın ile kıvrık dallı/rûmîli, yeşil yaprakları olan üç yapraklı kırmızı-mavi çiçekler yerleştirilmiştir. Tüm şişe gövdesini dolanan mavi çerçeveler arasında kalan bu kısmın zemini altın renkli bitkisel motiflerle donatılmıştır. Daire çerçevelerini dolanan mavi çizgiler, dairelerin alt kısmında kalan boşluklarda üçgen köşeliler meydana getirmiştir. Bu üçgenlerin içerisi de altın kıvrık dallı, yeşil yapraklı, kırmızı-mavi bitkisel motiflerle tezyîn edilmiştir.

Sonuç

Verimli topraklar üzerinde kurulan Memlûk Türk Devleti büyük bir sosyo-kültürel ortamın varisi olmuştur. Antik devirden itibaren cam üretiminin merkezi durumunda olan Maverâünehir ve Bilâd-ı Şâm bölgesi Müslüman devletler elinde de bu üretim çeşitliliğini devam ettirmiştir. Suriye camları hem kendi döneminde hem de ilerleyen süreçte her zaman netlik ve parlaklığıyla taklit edilen camlar olmuştur. Memlûkler devrinde ise Eyyûbîlerde de üretimine rastladığımız mineli yıldızlı cam süslemelerinin zirve noktasına ulaştığını görmekteyiz. Bu nedenle mineli camlar tüm dünyada Memlûk camları olarak tanınmıştır. Mineli süsleme ile camların kaplanması ilk yapılaş amacı muhtemelen tezyinî bir amaca ilaveten camda oluşabilecek teknik sıkıntılarının dışarıdan görünmesini engellemektir. Cam fırını yeterli sıcaklığa ulaşamadığı ve eriyik haldeki cam maddesinin

içerisindeki hava tahliye edilemediği için soğuduğunda cam içerisinde habbe denilen küçük baloncuklara oluşmaktadır. Bu durum teknik bakımdan bir eksiklik olarak görüldüğünden, saray erkânı ve zengin kesim tarafından kullanılacak cam eserlerin dıştan tezyin edilerek kusurlarının gizlenmesi yolu tercih edilmiştir.

Mine ile cam süslemesinde Memlûk devri ustaları farklı teknikler kullanmıştır. Camın üretim esnasında renklendirilmediği parçalarda tamamen tek renk mine ile kaplandığı örnekler görülmektedir. Pek çok örnekte ise cam, sarımtırak-yeşilimtırak orijinal renginde bırakılmıştır. Bu ürünlerin tezyinatı için ise iki farklı mineleme tekniği kullanılmıştır. İlk teknikte cam obje üzerine dıştan, çizilmek istenen tezyinî unsur kırmızı tahrirlerle belirlenmiş ve farklı renkte mine ile doldurulmuştur. İkinci teknikte ise uygulanacak süsleme dıştan kırmızı tahrirlerle çizilmiştir. Daha sonra çizilen desen istenen renklerle objenin iç kısmından renklendirilmiştir. İlk olarak bardak yapımcıları tarafından keşfedilen bu teknik daha sonra çoğunlukla kandil ustaları tarafından kullanılmıştır. Bunun sebebi içten boyama yapılabilmesi için tezyinatı yapılacak objenin geniş ağızlı bir parça olması gerekliliğidir. Yaygın kullanımının bir diğer sebebi ise tahrirlerin arasında boyama yapmaktansa objenin iç yüzünden hata yapma riski olmadan kolaylıkla renklendirme yapılabilmesidir. Yapılan işi kolaylaştıran bu teknik zaman tasarrufu da sağladığı için çokça kullanılan bir teknik olmuştur.

Cam parçalar üzerine mine ile yapılan süslemelerde dönemin yaygın sanat anlayışını görmekteyiz. Pek çoğu saray için hazırlanan bu lüks eşyalar bezeme bakımından da üzerinde saraylı motifler taşımaktadır. Eserler üzerinde hem bitkisel hem figüratif bezemeye rastlamak mümkündür. Figürlü bezemeye cami gibi dini mimari yapıları için üretilen eserlerde rastlanmamaktadır. Bu objelerde daha çok camın dış kısmını neredeyse tamamen kaplayan büyüklü küçüklü farklı çiçek ve bitki kompozisyonları kullanılmaktadır.

Figürlü süslemelerde ise çok farklı insan ve hayvan tasvirlerine rastlamak mümkündür. İnsan tasvirleri genel olarak bir mecliste oturur halde betimlenmiştir. İnsan grupları bazı figürlerin elinde saz aletleri bazılarında içki kadehleri bulunan bir topluluk teşkil etmektedirler. Bu meclis tasvirleri açık alanda bir su

kenarı ve ağaç altında da resmedilmiştir. Diğer bir grup insan figürü ise atları üzerinde görülmektedir. Avcılık ve atıcılık çalışmalarını temsil eden bu çizimlerde atların kuyruklarının düğümlü olması, atlıların omuzlarında birer avcı kuş bulunması ve hayvanların hareket halinde betimlenmesi geleneksel bir Türk resim geleneğinin devamıdır. Hayvan figürleri arasında aslan, kaplan, çeşitli kuşlar gibi gerçek hayvanlarla birlikte anka kuşu, sfenks, grifon gibi pek çok farklı gerçek dışı hayvan tasviri görülmektedir.

Bu çalışmanın inceleme bölümünü oluşturan Viyana Dom Müzesinde sergilenen eser üzerinde ise hem atlı figürlerin hem de bir ağaç altında, su kenarında oturan ve sazende ekibiyle eğlence meclisi kurmuş olan figürlerin yer aldığını görmekteyiz. Figürlü çerçevelerin etrafı bitkisel bezemeyle doldurulmuştur. Çift çizgili çerçevelerin içlerinde ise nesih yazı ile “es-Sultân” ibaresinin tekrarlandığını görüyoruz. Saray kullanımı için hazırlanmış eserler üzerinde çeşitli yazılar bulunmakla birlikte yaptıran kişinin ismi, sıfatları ve onun için yazılmış övgü ve dua sözleri yer almaktadır. Bu parça üzerinde ise sadece Sultan kelimesi tekrarlanmıştır. Tekrarlanan ibarelerin kullanımıyla yazı kuşakları oluşturulmuş eserlerin kullanımı da oldukça yaygındır.

Netice itibariyle Memlûk Türk Devleti'nin hakimiyet süresi ve alanı içerisinde üretilen eserler incelendiğinde, Emevî, Abbasî ve Selçuklulardan miras gelen kültür sanat çeşitliliğinin devam ettirilmesine ilaveten bölgenin tarihi birikimi de kullanılarak cam sanatı bakımından yenilik teşkil eden uygulamalar ortaya çıkarıldığı görülmektedir. Bu çalışmada kısaca teknik gelişme ve bezeme türlerini izah etmeye çalıştık. Dönemin sanat anlayışı burada cam sanatı özelinde ele alınmış olmakla birlikte yapılacak çalışmalar Türk bezeme sanatında bir devrin anlaşılmasında yararlı olacaktır.

Finansman / Funding:

This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Çıkar Çatışması / Conflicts of Interest:

The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça


- Abdulazîz Salâh Sâlim. *al-Funûnu'l-İslâmiyya fî 'asri'l-Ayyûbî*. 2 Cilt. Kâhira: Markazu'l-kitâb li'n-neşr, 2000.
- Akkuş Yiğit, Fatma. "Memlûk Tarihinde Kadın Şarkıcı ve Müzisyenler". *Tarih İncelemeleri Dergisi* XXX/1 (2015), 45-62.
- Bayazıt, Emine. *Memlûkler Devri Cam Sanatı*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023.
- Bozkurt, Nebi. "Renk". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 575-576. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2007.
- Carboni, Stefano. *Glass from Islamic Lands: The al-Sabah Collection at the Kuwait National Museum*. New York: Thames & Hudson Ltd, 2002.
- Carboni, Stefano - Whitehouse, David. *Glass of the Sultans*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001.
- Ekinci, Abdullah - Yavuz, Esra. "Memlûk Devleti'nde Cariyelerin Sosyal Hayatta Etkisi". *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi* 22 (2020), 59-73.
- Grube, Ernst J. *The World of Islam*. London: Paul Hamlyn, 1967.
- Heidemann, Stefan. "The History of the Industrial and Commercial Area of Abbasid Al-Raqqâ, Called AL-Raqqâ Al-Muhtariqa". *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 69/1 (2006), 33-52. <https://doi.org/10.1017/S0041977X06000024>
- Henderson, Julian vd. "Experiment and Innovation: Early Islamic Industry at al-Raqqâ, Syria", 130-145.
- Hillenbrand, Robert. *İslam Sanatı ve Mimarlığı*. İstanbul: Homer Kitabevi, 2005.
- Irwin, Robert. *Islamic Art*. London: Laurance King, 1997.
- Kucharczyk, Renata. "Islamic Glass From Area U (2012-2013)". *Polish Archaeology in the Mediterranean*, 73-86.
- Muhammed Mustafâ Sâbir İsmâîl. *Sinâatu'z-Zucâc fî Medîneti'l-Halîl Hılâla'l-fetrateyni'l-Mamlûkiyyati va'l-Osmâniyyati*. Kuds: Câmîiatu'l-Kuds al-Ma'hadi'l-âlf li'l-âsâri'l-İslâmiyya, 2000.
- Özgümüş Canav, Üzlifat. *Çağlar Boyu Cam Tasarımı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2013.
- Özgümüş, Üzlifat. *Anadolu Camcılığı*. İstanbul: Pera, 1. Basım, 2000.
- Özgümüş, Üzlifat. "Cam". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 7/38-41. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1993.
- Özkeçeci, İlhan. *Zamanı Aşanlar (IX. Yüzyıla Kadar Tür Sanatı)*. İstanbul: HMS Grup, 1. Basım, 2004.
- Spear, Maud. "The Islamic Glass Bracelets of Palestine: Preliminary Findings". *Journal of Glass Studies* 34 (1992), 44-62.
- Stone, Nicholas. *Symbol of Divine Light The Lamp in Islamic Culture & Other Traditions*. Indiana: World Wisdom, 2018.
- Tez, Zeki. *Camın Parlıtlı Tarihi*. Doruk Yayımcılık, 1. Basım, 2021.
- Turan, Hayrunnisa. "Kudüs'teki Memlûk Türk Devleti Armaları". *Belleten* 83/298 (2019), 887-912.
- Ward, Rachel. "Mosque Lamps and Enamelled Glass: Getting the Dates Right". *The Arts of the Mamluks in Egypt and Syria-Evolution and Impact*. Bonn University Press, ts.
- Yeomans, Richard. *The Art and Architecture of İslamic Cairo*. Reading/UK: Garnet Publishing, 1. Basım, 2006.

Nakkaş Hasan ve Sefer-Savaş Konulu Minyatür Örnekleri

Araştırma
Makalesi
Research
Article

Yasin URHAN

Doktora Öğrencisi, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi
ve Sanatları Anabilim Dalı, Bursa, Türkiye
PhD Student, Uludag University Institute Social Sciences, Department of Islamic
History and Arts
Bursa, Türkiye

 yasinurhan4316@gmail.com

 orcid.org/0009-0002-2799-8766

Yazar
Author

Urhan, Yasin. "Nakkaş Hasan ve Sefer-Savaş Konulu Minyatür Örnekleri". *Tevilat*
5/1 (Haziran 2024), 99-117.

 doi.org/10.53352/tevilat.1482023

Atıf
Cite as

Received / Geliş Tarihi: 10.05.2024

Accepted / Kabul Tarihi: 14.06.2024

e-ISSN: 2757-654X

www.tevilat.com

İntihal / Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal
içermediği teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and
scanned via a plagiarism software.

Telif Hakkı&Lisans/Copyright&License: Yazarlar dergide yayımlanan
çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını **CC BY-NC 4.0** lisansı altında
yayımlanmaktadır. / Authors publishing with the journal retain the copyright to
their work licensed under the **CC BY-NC 4.0**.

Yayıncı/Published by: Selçuk University Press



Bilgi
Info

Nakkaş Hasan ve Sefer-Savaş Konulu Minyatür Örnekleri

Nakkaş Hasan Paşa, 16. ve 17. yüzyıl Osmanlı minyatür sanatının önemli sanatçılarından. Hayatı ile ilgili bilgiler sınırlıdır. Özellikle devlet adamlığı yönü tarihi kaynaklarda takip edilebilmiştir. Nakkaş Hasan, Enderun'da eğitim görmüş ve Harem-i Hümayun hizmetinde bulunmuştur. Beylerbeyliği ve vezirlik makamına kadar ulaşmıştır. Nakkaş Osman'ın Osmanlı tasvir anlayışına yön verdiği III. Murad (1574 - 1595) devrinde Nakkaş Osman'ın çalışma ekibinde yer alan Nakkaş Hasan, 1600'lü yılların başına kadar yirmi civarında esere katkı sunmuştur. Konusu gereği sefer, savaş ve mücadeleleri tasvir eden minyatürler zengin kültürel içerik sunmaktadır. Nakkaş Hasan'ın eserlerinde de savaş ve sefer konulu minyatür örneklerine fazlaca rastlanmaktadır. Tasvirler metinlerdeki anlatımları esas alarak gerçekçi bir anlayışla yansıtmıştır. Kıyafet, başlık, mimari yapı ve doğa unsurları figürleri dönemin zihniyetine ışık tutmaktadır. Nakkaş Hasan, eserlerinde sade bir anlatımı benimsemiş, gereksiz detay ve yüzey tezyinatından uzak durmuştur. Hikâye anlatma anlayışını önclemiştir. İçeriğin tasviri kadar yerleşim planı, renk dengesi, doluluk boşluk oranları gibi kompozisyon ilkelerine de dikkat etmiştir. Bu yönüyle eserleri biçim ve muhteva açısından bütünlük arz etmektedir. Nakkaş Hasan minyatürlerinin genel özellikleri üzerine araştırmalar yapılmıştır; ancak bu çalışma, Nakkaş Hasan minyatürlerinin genelinden bir tema etrafında toplanmış minyatürleri birlikte incelemekte ve nakkaşın konuyu ele alış biçimini muhteva ve şekil açısından ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: İslam Sanatları ve Tarihi, Minyatür Sanatı, Nakkaş Hasan, Yazma Eserler, Şâhnâme, Savaş Sahneleri.

Özet

100

Tevilat 5/1 (2024)

Nakkaş Hasan and Campaign-War Themed Miniature Examples

Nakkaş Hasan Pasha was one of the most important artists of 16th and 17th century Ottoman miniature art. Information about his life is limited. Especially his statesmanship can be traced in historical sources. Nakkaş Hasan was educated in Enderun and served in the Harem-i Hümayun. He reached the position of Beylerbeylik and vizier. Nakkaş Hasan, who was a member of Nakkaş Osman's working team during the reign of Murad III (1574-1595), when Nakkaş Osman shaped Ottoman depiction, contributed to around twenty works until the early 1600s. Depicting campaigns, wars and struggles, the miniatures offer rich cultural content. In Nakkaş Hasan's works, there are many examples of miniatures on war and campaigns. The depictions are based on the narratives in the texts and reflected with a realistic understanding. The figures of clothing, headdresses, architectural structures and natural elements shed light on the mentality of the period. Nakkaş Hasan adopted a simple narrative in his works and avoided unnecessary detail and surface decoration. He prioritized the understanding of storytelling. He paid attention to compositional principles such as layout, color balance, fullness and space ratios as well as the depiction of the content. In this respect, his works have integrity in terms of form and content. Studies have been conducted on the general characteristics of Nakkaş Hasan miniatures; however, this study examines the miniatures gathered around a theme from the general Nakkaş Hasan miniatures together and reveals the way the painter handled the subject in terms of content and form.

Keywords: Islamic History and Arts, Miniature Art, Nakkaş Hasan, Manuscripts, Şâhnâme, War Scenes.

Abstract

Giriş

16. yüzyıl Osmanlı minyatür sanatı, ortaya konulan yazmalar ile “klasik” tabir edilen bir seviyeye yükselmiştir. Özellikle Nakkaş Osman’ın Türk resim anlayışına getirdiği tavır özellikleri bir ifade biçimi olarak pek çok sanatçıyı etkilemiştir. Ehl-i Hiref teşkilatı ve nakkaşhâne geleneğiyle ustaların tavrı resimli yazmalara da yansımıştır. Kalabalık ekipler ile üretilen yazma kitaplarda ser nakkaşın tavrı belirleyici olmuştur.

Nakkaş Hasan, 16. yüzyılın ikinci yarısından 17. yüzyılın başına kadar “klasik” tavrı sürdüren ve bu minvalde eserler üreten bir sanatçı olmuştur. Bu eserlerin içeriği çeşitlilik göstermiştir. Bazı eserler tarihi konuları ele alıp resimlerken, bazı yazmalar bir aşk hikayesini anlatır. Siyer-i Nebi sahnelerini görebildiğimiz yazmalar olduğu gibi şairlerin şiirlerini tasvir eden divanlar da mevcuttur. Nakkaş Hasan’ın minyatürlerindeki zengin içeriklerden biri de savaş ve sefer sahneleri olmuştur. Kalabalık sahnelerin de yer aldığı bu minyatürler dönemin askerî ve idarî zihniyetini aktarmak açısından önem arz etmektedir.

Nakkaş Hasan’ın hayatı ve eserlerine dair biyografik anlamda çalışmalar yapılmıştır. Eserleri üzerindeki çalışmalar genelde tek bir yazma üzerinden yürütülmüştür. Bu çalışmada, nakkaşın katkıda bulunduğu eserlerden savaş ve sefer temalı minyatürler seçilmiştir. Seçilen bu minyatürler muhteva özellikleri ve biçim özellikleri açısından değerlendirilmiştir.

1. Nakkaş Hasan’ın Hayatı, Sanatı ve Eserleri

1.1. Nakkaş Hasan’ın Devlet Adamlığı Hayatı

Nakkaş Hasan Paşa, 16. ve 17. yüzyıl Osmanlı resim sanatının önemli bir minyatür sanatkârıdır. Kaynaklarda doğum tarihi zikredilmemektedir. Hayatı ile ilgili bilgiler özellikle devlet adamlığı yönü ile tarihi kaynaklarda yer almıştır. Nakkaş Hasan’ın sanat yaşamına dair ilk bilgiler şâhnâme resimleme projelerindeki kayıtlarla başlamaktadır. Sanatçının, eser vermeye başladığı 16.

yüzyılın son çeyreğinden vefat ettiği 1622 yılına kadar Osmanlı minyatür sahasında önemli çalışmaları olmuştur.¹

Tarihi kaynaklar Nakkaş Hasan'ın Enderun'da eğitim gördüğünü ve Harem-i Hümayun hizmetinde yer aldığını zikrederken hayatının erken dönemlerine ait açıklayıcı bilgi vermezler.² Ancak çağdaşı sanatkârlara göre Hasan Paşa hakkında edinilen bilgiler daha fazladır. Onun devlet adamlığı vasfından dolayı kendisi hakkında malumat veren resmî belgelerin daha çok olduğu görülmektedir. Nakkaş Hasan'ın Has Oda görevlisi olduğu kaydıyla kaynaklarda adının geçmesi 1581 yılına rastlar.³ Padişah hizmetinde saray görevlisi olan Nakkaş Hasan, Nakkaş Osman ile yaptığı çalışmalarının ardından bölükbaşı olarak vazifelendirilmiştir. Nakkaş Hasan Paşa'nın "Şehinşehnâme" adlı şâhnâme tarzındaki eserin birinci cildinde Nakkaş Osman'ın ekibinde yer aldığı tahmin edilmektedir.⁴

Nakkaş Hasan'ın devlet kademesindeki yükselişi miftah oğlanı ve dülbent gulamı vazifeleri ile başlar. Bu görev birimleri Has Odanın en kıdemli on iki odasından biridir. Nakkaş Hasan, sonrasında saray harem hizmetinde odabaşılık akabinde ise silâhdar kapıcıbaşı vazifesine terfi etmiştir.⁵ Nakkaş Hasan tophane nazırlığı göreviyle yükselişini sürdürmüş, aynı yıl yeniçeri ağası olarak atanmıştır. 17 Aralık 1604 yılında devlet kademesinde Rumeli beylerbeyliği vazifesine ulaşmıştır. Bunun yanında kendisine vezâret pâyesi de takdim edilmiştir. Vezirlik görevinin ardından 1606-1607 yılları arasında sadâret kaymakamı olarak vazifelendirilmiştir. Rumeli beylerbeyliği görevinden affını istemesine rağmen kubbe vezirliği göreviyle devlet adamlığı tecrübesinden istifade edilmiştir. Bu süreçte tekrar Budin

¹ Zeren Tanındı, "Nakkaş Hasan Paşa", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2020), 32/ 329.

² Hasanbeyzâde Ahmed, *Târih*, haz. Nezihî Aykut (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2004), II/738, 832, 834, 868, 875.

³ Osmanlı Arşivi (BOA), *Kepeci Tasnifi*, Ruus Defteri, No. 238, 397.

⁴ Osmanlı Arşivi (BOA), *Kepeci Tasnifi*, Ruus Defteri, No:239, 243

⁵ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi III* (Ankara: TDK Yayınları, 2019), 103.

beylerbeyliği yaptığı da ifade edilmiştir. III. Murad'ın kızıyla evlilik yaptığı belirtilen Nakkaş Hasan 1622 yılında vefat etmiştir.⁶

1.2. Nakkaş Hasan'ın Sanat Hayatı

Kaynaklarda Nakkaş Hasan'ın Enderun'da eğitim gördüğü ve ilk sanat eğitimini bu eğitim kurumunda aldığı belirtilmiştir. Devletin sanat üretiminde etkili olan uzman sanatkâr ve zanaatkârların mensup oldukları bölüklerden meydana gelen birim Ehl-i Hiref Teşkilatı olarak bilinmektedir. Ehl-i Hiref Teşkilatında nakkaş başı görevini üstlenen Nakkaş Osman, Osmanlı klasik minyatür anlayışının etkili ismi idi. Nakkaş Hasan'ın Nakkaş Osman'ın sanat ekibi içinde yer alması onun tasvir geleneğini kaynağından öğrendiğini ortaya koymaktadır.⁷ Hem klasik sanat eğitiminin usta-çırak ilişkisi içinde yapılması hem de yazma eserlerin resimlenmesi işinin ser nakkaş önderliğinde yapılması geleneğin öğrenilmesi açısından önem arz etmektedir.

Yazma eser resimleme görevi geniş bir ekip tarafından gerçekleştirildiğinden ser nakkaş liderliğinde çalışan sanatçı topluluğu ser nakkaşın etkin olduğu bir üslupla eserler vermiştir. Nakkaş Osman'ın çalışma ekibinde yer almış olan Nakkaş Hasan, 1003/1595 kayıt numarasıyla bir masraf defterinde belirtildiğine göre, sarayda yeniçeri ağasına kadar uzanan memuriyet görevi ve bölükbaşı seviyesine varan sanatkârlık vazifesi yapmıştır.⁸

1566 senesinde Ehl-i Hiref Teşkilatına ait maaş defterinde adı ilk defa tespit edilen Nakkaş Osman, Ehl-i Hiref maaş defterlerinde yer alan kayıtlara göre 1596 yılına kadar eser vermiştir.⁹ Dolayısıyla Osmanlı resim sanatında uzun süre eser veren ve dönemin etkin üslubunu belirleyen bu büyük ustanın ekibinde yer alan Nakkaş Hasan, sanat tarihçilerinin "klasik" olarak ifade ettiği minyatür tavrını çok iyi bilmektedir.¹⁰

⁶ Topçular Kâtibi Abdülkadir (Kadrî) Efendi Tarihi, haz. Ziya Yılmaz (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2023), 352-356.

⁷ Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, (İstanbul: Kocabalı Yayınevi, 2012), 177.

⁸ Rıfki Melul Meriç, *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları 1. Vesikalar* (Ankara: Fez ve Demokrat Ankara Matbaası, 1953), 58.

⁹ Meriç, *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları 1. Vesikalar*, 7-11.

¹⁰ Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, 99.

1.3. Şâhnâme Resimleme Geleneği ve Nakkaş Hasan ile Tâlikizâde Mehmed Subhi'nin Ortak Çalışmaları

Nakkaş Hasan ve tarihçi Tâlikizâde Mehmed Subhi nakkaşhâne geleneğiyle özellikle şâhnâme türünde ortak çalışmalara imza atmışlardır. "Şâhnâme" ismiyle zikredilen yazma türü, Türk-İslam dünyasında hükümdarların ve sultanların hayat hikayelerini şiir diliyle ifade eden eserlerdir.¹¹ "Şâhnâmecî" ünvanı saray tarihçileri için kullanılmıştır.¹² Şâhnâmeciler özellikle 16. yüzyılda Osmanlı tarihini kaleme almışlar ve çağdaşları padişahların başarılarını tespit etmişlerdir. Minyatürler tarih niteliğindeki bu yazmaların görsel belgesi olarak eserlerde yerini almıştır.¹³ Fars Edebiyatının önemli eserlerinden Firdevsî'nin Şâhnâme'sinden etkilendiği değerlendirilen yazmalar Osmanlı Hanedanlığının geçmişini ve kudretini minyatürler eşliğinde ortaya koymuşlardır.¹⁴

Şâhnâme yazma faaliyetinin ilk denemeleri Fatih Sultan Mehmet (1451-1481) döneminde görülmüştür. Şehdî, II. Mehmet devrinin şâhnâmecisi olarak görevlendirilmiştir. Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1520-1566) Ârifî Fethullah Çelebi ile kurumsallaşmış resmî bir kimlik kazanmıştır. Sonraki devirlerde ise Eflâtûn-i Şirvânî, Seyyid Lokman, Tâlikizâde Mehmed Suphi, Hasan Hükmi, Nadirî ve İbrahim Mülhemî şâhnâmecilik vazifesini resmi tarihçi olarak sürdürmüşlerdir.¹⁵ Şâhnâmecilik görevi, 1663 yılına gelindiğinde ise tamamen kaldırılarak yerine vakanüvislik kurumu tahsis edilmiştir.¹⁶

Şâhnâme ve diğer tür yazma eserler özellikle padişahların teşvikiyle ortaya konulmuştur. Veziriazam, paşa veya dârüssaâde ağaları gibi devlet ricalinin hamiliğinde de oluşturulan bu eserler bir ekip çalışmasıyla gerçekleştirilmiştir. Şâhnâmecî, hattat,

¹¹ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca -Türkçe Ansiklopedik Lûgat* (Ankara: Aydın Yayınları, 2010), 976.

¹² Christine Woodhead, "Şehnameci", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 2010), 38/456.

¹³ Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, 99.

¹⁴ Fuat Köprülü, *Türklerde Halk Hikâyeciliğine Ait Bazı Maddeler (Meddahlar). Edebiyat Araştırmaları* (Ankara: TTK Yayınları, 1966), 365.

¹⁵ Zeren Tanındı, *Türk Minyatür Sanatı*. (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996), 89.

¹⁶ Franz Babinger, *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1992), 32.

nakkaş, mücellit, cetvelkeş eserin şekillenmesi adına istişareler etmiştir. Bu süreçte tarih yazarları ve nakkaşlar arasında ortaklıklar oluşmuş ve oluşan ekipler pek çok ortak projede beraber çalışmışlardır.¹⁷ Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman bu isimlerin öncülerindendir. Mesela beraber çalıştıkları “Hünernâme” adlı yazmanın hazırlanmasında altı nakkaş, dört hattat, beş cilt sanatçısı, yirmi bir müzehhip ve çiraklar vazife yapmıştır.¹⁸

Bu minvalde Nakkaş Hasan ve Tâlikizâde Mehmed Suphi de bu geleneği sürdürmüştür. Tâlikizâde Mehmed Subhi'nin yazdığı Şemâilnâme-i Âl-i Osmân (TSMK, III. Ahmed, nr. 3592), Eğri Fethi Târihi (TSMK, Hazine, nr. 1609) ve Gürcistan Seferi (TSMK, Revan Köşkü, nr. 1300) adlı eserlere Nakkaş Hasan ve ekibi tasvirleriyle katkı sunmuştur.¹⁹

1.4. Nakkaş Hasan'ın Katkı Sunduğu Eserler

Nakkaş Hasan, Osmanlı resim sanatı klasik döneminin önemli bir temsilcisi olmuştur. Minyatür tavrı incelendiğinde Nakkaş Hasan'ın Nakkaş Osman çizgisinde eser verdiği; ancak kendine has hususiyetlerinin de olduğu belirtilmiştir. “XVI. Yüzyıl Nakkaşlarından Hasan Paşa ve Eserleri” isimli makalesinde Zeren Atalay Tanındı, Nakkaş Hasan'ın çalışmalarının yer aldığı yirmi bir yazmadan bahsetmektedir.

Zeren Tanındı'nın ifadesine göre Nakkaş Hasan; Surnâme-i Hümâyûn (TSM, H. 1344), Fuzûlî Dîvânı (TSM, Y. 897), Acâib-i Mahlûkât (TSM, III. Ahmed 3632), Mecmua (TSM, H.1711), Kısas-i Şehr-i Şatran (İÜK, T. 9303), Siyer-i Nebî (TSMK, H.1221-H. 1222-H. 1223), Talikizâde Şehnâmesi (TİEM, 1965), Şehnâme veya Şemailname-i Al-i Osman (TSM, A.3592), Şehnâme-i Sultan Mehmet III veya Eğri Fetihnâmesi (TSM, H.1609), Tercüme-i Miftah Cifr Al-Cami (TSM, B. 373; İÜK, T.6624; DCBL, T. 444), Eş-Şakâ'iku'n-Nu'mâniyye fî Ulemâi'd-Devleti'l-Osmâniyye (TSM, H. 1263),

¹⁷ Zeren Tanındı, “Topkapı Sarayı'nın Ağaları ve Kitaplar”, Bursa U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi 3 (2002), 56.

¹⁸ Osmanlı Arşivi (BOA), *Kepeci Tasnifi, Ruus Defteri*, No. 250, 207.

¹⁹ Vahid Çabuk, “Denizli’li Tâlikî-zade Mehmed Subhi Efendi”, *Türk Kültür Tarihinde Denizli Sempozyumu: Bildiriler* (Denizli, Denizli Valiliği Yayınları, 1989), 118-123.

Gazavât-ı Osman Paşa (TSM, R. 1300), Firdevsî Şahnâmesi Tercümesi (TSMK, H. 1518), Bâkî Divânı (LBM, Or. 7084), Destan-ı Ferrûh u Hûma (İÜK, T.1975), Mir Ali Paşa Vekayî (SK, Halet Efendi, 612) adlı yazmalarda minyatürleriyle yer almıştır.²⁰

2. Nakkaş Hasan'ın Savaş Konulu Minyatür Örnekleri

Nakkaş Hasan ve ekibinin eserleri içinde özellikle şahnâme ve vakainâme türündeki eserlerde savaş ve mücadele sahnelerine rastlamaktayız. Osmanlı tarihçiliğinin önemli bir türü olan vakainâmelere olaylar kronolojik sırayla ve ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Mücadele sahneleri olay örgüsünün anlatımı içinde kritik noktaları işaret etmek için tasvir edilmiştir. Bazen panoramik olarak tüm savaş sahnesi verilmiş bazen de savaşın daha sınırlı bir sahnesi yansıtılmıştır. Gerçekçiliğin esas alındığı minyatür sanatı sefer, savaş, ordu, tarihi süreçler adına önemli detayları sunmayı amaçlamıştır.

2.1. Mir Ali Paşa'nın Sefer İçin Topkapı Sarayı'ndan Ayrılışı



Şekil 1: Mir Ali Paşa, Askerleri ve Topkapı Sarayı'ndan Ayrılış.
(Vekayiname-i Ali Paşa SK, Halet Efendi. 612 s. 14b-15a)

²⁰ Zeren Akalay Tanındı, "XVI. Nakkaşlarından Hasan Paşa ve Eserleri", I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi (İstanbul 15-20. X. 1973). Türk Sanatı Tarihi Tebliğleri III (İstanbul: Tercüman Gazetesi-Türkiyat Enstitüsü Yayınları, 1979), 607.

İncelemedeki ilk üç minyatür sefer ve savaş aşamalarına dair olacaktır. Bu bölümde sefer başlangıcı olarak ordunun İstanbul'dan çıkışı, savaş esnasında yaşananlar ve sefer sonrası yine İstanbul'a dönüşü dair tasvirler incelenecektir. İlk minyatür Mir Ali Paşa'nın sefer için Topkapı Sarayından ayrılışını tasvir etmektedir. Eser, Vekayîname-i Ali Paşa (SK, Halet Efendi no. 612) adlı yazmada yer almaktadır.

Vekayîname-i Ali Paşa, 17. yüzyılın başında yazılmış gazavatnâme türünde bir eserdir. Gazavatnâmeler, Özellikle Osmanlı Devleti döneminde Hıristiyan devletler ile yapılan savaşları nakleden eserlerdir. Süleymaniye Kütüphanesinde yer alan Vekayîname-i Ali Paşa, "Kelâmî" mahlasıyla eser veren bir yazara aittir ve Malkoç Ali Paşa'nın 1601'de atandığı Mısır'daki mücadelelerini anlatır. Mir Ali Paşa Vekayî, "Paşaname" adlı eserle birlikte gazavatnâme türü eserlerin son örnekleri olarak kabul edilmektedir.²¹

Minyatür karşılıklı iki sayfa olarak tasarlanmıştır. Malkoç Ali Paşa'nın Topkapı Sarayından ayrılışını tasvir eder. Çift sayfa eser kompozisyon olarak birbirini tamamlar niteliktedir. Maiyeti ve askerleriyle birlikte yola çıkan Malkoç Ali Paşa sağdaki minyatürde gösterilmiştir. Alt planda birliğin geçişi bir bütün halinde verilirken kompozisyonun geri planındaki mimari unsurlar değişmiştir. Askerî birlikler ve Paşa'ya eşlik eden devlet ricali nizami bir düzen içinde yürümektedir.

Mekân hiyerarşisi içinde Topkapı sarayının ağırlıklı olarak yer aldığı görülür. Duvar tezyinatı, kubbeler, kubbe saçakları, kemerler ve alınlıklar detaylı tasvir ve tezyin edilmiştir. Kıyafetler, özellikle sarıklar ve başlıklar bize Malkoç Ali Paşa'ya eşlik eden askerî ve idarî birlik hakkında veriler sunmaktadır. İdarî görevliler çapraz düzlemde tasvir edilirken ön sırada düz, dikey düzlemde askerler yer alır. Malkoç Ali Paşa tek olarak tasvir edilmiştir ve alt üst espaslarla ön plana çıkarılmıştır.

²¹ Zeren Akalay Tanındı, Osmanlı Tarihi ile İlgili Minyatürlü Yazmalar: (Şehnameler ve Gazanâmeler) (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk ve İslam Sanatı Kürsüsü, Doktora Tezi, 1972), 384.

Sağdaki minyatürde doğa unsuru olarak iki ağaç figürü vardır. Biri devasa bir çınar ağacıdır. Farklı tondaki yeşil renkler içinde yer alan turuncu renkli yapraklar renk kompozisyonundaki dağılım dengesine güzel bir örnek teşkil eder. Mavi, yeşil, turuncu, kahverengi ve sarı-altın tonları ağırlıklı olarak kullanılan renklerdir. Minyatürün cetvel dışındaki nefes payı altın sulandırma hatayı motifleriyle tezhiplenmiştir.

2.2. III. Mehmet'in Haçova Meydan Muharebesi Tasviri



Şekil 2: III. Mehmet ve Haçova Meydan Muharebesi. (Şehnâme-i Sultan Mehmet III veya Eğri Fetihnâmesi TSM, H.1609 s. 50b-51a)

Minyatür, Sultan III. Mehmet'in Haçova Meydan Muharebesini tasvir etmektedir. Eser, Tâlikîzâde Suphi Çelebi tarafından şâhnâme tarzında yazılmıştır. Topkapı Sarayı Müzesinde H.1609 numaralı kaydıyla yer almaktadır. 1596 yılında bitirilerek hükümdara sunulmuştur.

Eser, III. Mehmed'in Haçova meydan muharebesini ve Eğri kalesi fethini anlatır.²² III. Mehmed ile birlikte eserin yazarı

²² Serpil Bağcı-Filiz Çağman- Günsel Renda-Zeren Tanındı, Osmanlı Resim Sanatı, (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006), 182-183.

Tâlikîzâde Suphi Çelebi de bu sefere katılmıştır. Eserde dört minyatür bulunmaktadır.²³

Minyatür bir savaş meydanını tasvir etmektedir. Osmanlı ordusu ile Avusturya Arşidüklüğü ve Erdel Prensiğinin öncülük ettiği Haçlı orduları ırmağın iki yakasında karşı karşıyadır. Kompozisyonun büyük bir kısmı III. Mehmet ve ordusuna ayrılmıştır. Ordu merkezinde III. Mehmet ve kapıkulu askerleri bulunmaktadır.

Ordu hilal biçiminde sıralanmıştır. Geride destek birlikleri bulunmaktadır. III. Mehmet'in sağ ve sol yanında Cafer Paşa, Vezir Sokulluzâde Hasan Paşa, Vezir Mehmet Paşa ve Kırım birliklerinin başında Fetih Giray bulunmaktadır.²⁴ Önde merkezî kısımda toplar bulunmaktadır. Minyatürün alt kısmında ilk çatışma sahnesi yer almaktadır. Üst kısımda ise akıncı birlikleri kesik başlarla dönmüşlerdir. Minyatürde topların ateşlendiği görülür.

Avusturya Arşidüklüğü ve Erdel Prensiği ile bu orduya destek veren diğer devlet orduları da hilal biçiminde sıralanmışlardır. Topçu birlikleri ön taraftadır. Bu orduda askerlerin kıyafetleri siyah renktedir. Farklı birliklerden oluşan bir ordu olmasına rağmen sağ üst tarafta renkli kıyafet ve başlıkla çizilen kişiler hariç farklı renk ve tasarımda kıyafet görülmez. Osmanlı sancaklarında kelime-i tevhit yazılı iken Haçlı ordusunun sancaklarında kaplumbağa, yılan, domuz, akrep figürleri bulunur. Savaş alanında iki adet kilise binası bulunmaktadır. Binaların duvarlarında ve çatısında haç işaretleri yer almaktadır.

III. Mehmet, kapıkulu askerleri ile birlikte ortada yer almaktadır. Padişah figürü diğer askerlerden daha büyük çizilmiştir. Padişah figürünün üst ve alt kısmında boşluklar vardır. Bu uygulama padişah figürünün daha belirgin olmasını sağlamaktadır. (Şekil 2)

2.3. Sultan III. Mehmet'in Haçova Meydan Muharebesi Sonrası İstanbul'a Dönüşü Tasviri

²³ Melike Akbaş, Eğri Fetihnemesi Bezeme Unsurları ve Minyatürleri, (Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013), 42.

²⁴ Ziya Yılmaz, *Topçular Kâtibi Abdülkadir (Kadri) Efendi Târîhi* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora tezi, 1990), 124-141.



Şekil 3: III. Mehmet'in Haçova Meydan Muharebesinden İstanbul'a Dönüşü.
(Şehnâme-i Sultan Mehmet III veya Eğri Fetihnâmesi TSM, H.1609 s. 68b-69a)

Savaş konulu minyatürlerden bir diğeri yine Şehnâme-i Sultan Mehmet III veya Eğri Fetihnâmesi adlı eserde yer almaktadır. Sefere çıkış, savaş alanı tasviri ve ardından savaştan dönüş minyatürü bütüncül olarak bir savaşın panoramik fotoğrafını çekmektedir.

İncelediğimiz minyatürde III. Mehmet ve ordusunun Eğri Kalesinin fethi ve Haçova zaferinin kazanılmasının ardından İstanbul'a dönüşünü betimler. Minyatür yine çift sayfa düzenindedir. Kompozisyon yerleşim planı önde geçiş alayı, arka planda izleyici halk, en arkada ise mimari unsurlar olacak şekilde üç katman halindedir. Kortejin ortasında padişah III. Mehmet atının üstünde yer almaktadır. Yine diğer insan figürlerinden daha büyük yapılmıştır. Bu uygulama, minyatür sanatının, özellikle de Nakkaş Osman'a atfedilen minyatürlerin bir hususiyetidir.

Sultan III. Mehmet'in önünde kapıkulu askerleri ve onların önünde devlet erkânı geçit yapmaktadır. Padişahın arkasında ise yine askerler, devlet adamları ve müzisyenler yer almaktadır. Geçit korteji etrafında görevlilerin tuttuğu renkli ve üzeri altın halkâr desenli zokaklar bulunur.

Zokakların ardında meraklı bir halk kalabalığı görünmektedir. Halkın kıyafetlerinde dengeli renk dağılımları görülür. Hepsinin sarıklarının aynı şekilde ve beyaz oluşu dikkat çekicidir. Mimari yapılar içinde de insanların geçişi izledikleri görülmektedir. Sağ üst köşede pencerelerden kadınların da töreni izledikleri anlaşılmaktadır. Sol üst köşede ise cumbalı bölmede ve bir geçiş boşluğunda devlet erkanından şahıslar görülmektedir.

Minyatürde gökyüzü figürü yoktur. Ordu çapraz düzlemde, halk ve görevliler ise yatay düzlemde tasvir edilmiştir. Renk dağılımında yine yeşil, mavi, turuncu, kahverengi ve sarı-altın renklerin ağırlığı görülmektedir.

2.4. İstanbul'un Fethi Tasviri

Tercüme-i Miftah-ı Cifrü'l-Cami, 1597-98 yılları arasında Arapça'dan Türkçe'ye tercüme edilmiştir. Eserin çevirisini Şerif bin Seyyid Muhammed bin Şeyh Seyyid Burhan yapmıştır. Yazmanın aslı Abdurrahman b. Ali el-Bistâmi'nin tarafından kaleme alınan *ed-Dürrü'l-Munazzam fî Sırrı'l-İsmi'l-A'zam*'dir. Eser genel olarak



Şekil 4: İstanbul'un Fethi. (*Tercüme-i Miftah-ı Cifrü'l-Cami* TSMK B.373 s.262)

kıyamet alametlerini anlatmaktadır ve. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde (B. 373) bulunmaktadır.²⁵

Eserin çevirisi, Gazanfer Ağa'nın aracılığı ve III. Mehmed'in emriyle yapılmıştır. Minyatürde İstanbul'un fethiyle ilgili bir kehanetten bahsedilir. Mimari unsur olarak surlar ve Ayasofya görülür. Sol altta denize dökülen Frenkler kayıklara binmiştir. Metinde Hz. Ali'nin ağzından şehrin fatihi Muhammed b. Abdullah olarak verilir. Komutan, altın bir tabureye oturmuştur. Cenk hala devam etmektedir. Bir grup asker de ganimet keselerini paylaşmaktadır.

Sağ üst köşede İstanbul'un sularla çevrili olduğunu gösteren deniz ve gemiler görünmektedir. Kompozisyon merkezi sağda taburede oturan komutan olarak seçilmiştir. İnsan figürleri daire formunda onu çevrelemiştir. Zemin beyaz renk olarak seçilmiştir ve figürler ön plana çıkarılmıştır.

2.5. Ebabil Kuşlarının Ebrehe'nin Ordusunu Yok Etmesi

Peygamber efendimizin yaşamını ortaya koyan siyer kitapları, Hz. Muhammed'e (SAV) sunulan muhabbet ve hürmeti kaleme alan edebî türün ürünüdür. İncelediğimiz *Siyer-i Nebî*, Mustafa Darîr tarafından yazılmıştır. Eser, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndedir. (H.1221-H. 1222-H. 1223) III. Murad tarafından, 1595 yılında altı cilt olarak hazırlanmıştır. Eser, Sultan III. Murad'ın Ocak 1595'te vefatı sebebiyle yarıda kalmış



Şekil 6: Ebrehe'nin ordusu ve Ebabil Kuşları. (Siyer-i Nebî TSM, H.1221 s.264)

²⁵ Bahattin Yaman, *Osmanlı Resim Sanatında Kıyamet Alametleri: Tercüme-i Cifru'l-Cami ve Tasvirli Nüshaları* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2002), 50.

fakat 16 Ağustos 1595'te tamamlanıp Sultan III. Mehmed'e sunulmuştur.²⁶

H.1221'deki (264 a) minyatürde İslam tarihinin önemli olaylarından biri tasvir edilmektedir. Kabe'yi yıkmak için Mekke önlerine gelen Yemen Sultanı Ebrehe, ordusu ve Ebabil kuşları kompozisyonun ana unsurlarıdır. Bu sefer savaş, insanlar ile kuşlar arasındadır. Zemin açık turuncu bir tepelik şeklindedir. Yeryüzü ve gökyüzü alanları eşit bir şekilde gösterilmiştir. Hikâyenin iki ana katmanı bunlardır. Gökyüzü alışılmışın dışında altın veya mavi yerine gri boyanmıştır. Bulutlar da klasik içe bükümlü minyatür bulutları değil daha gerçekçi resim figürü olarak çizilmiştir. Tam simetrik bir kompozisyon düzeni tasarlanmıştır.

Telaş içinde bir ordu tasvir edilmiştir. Sağ altta Ebrehe atının üstündedir. Yukarıda ağzında taşlar ile Ebabil kuş sürüsü görünmektedir. Askerler kuşlara ok atmaktadırlar ve hepsi gökyüzüne bakmaktadır. Ebrehe'ni atını, renk ve duruş şekli itibariyle karşısındaki bir atlı dengelemektedir. Kompozisyon tasarımında tepeler ve asker grupları çapraz düzlemde simetrik olarak yerleştirilmiştir. Bulutlar, kuşlar ve ağaçlar ise yatay düzlemde bir denge oluşturmuştur.

Gri ve turuncu rengin genel ağırlığı vardır. Kompozisyon zemini olarak açık bir ton seçilmiştir. Gökyüzü rengi olarak grinin seçilmesi yaygın görülen bir uygulama değildir.

²⁶ Arzu Mimiroğlu, *İstanbul Üniversitesinde Bulunan Kıssa-i Şehr-i Şatran (İÜKT 9303) Yazmasının Minyatürleri* (Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2011), 45.

2.6. Halep Önlerinde Mehdi Ordusu ile Hristiyanların Karşı Karşıya Gelmesi



Şekil 7: Halep önlerinde Mehdi Ordusu ile Hristiyanların Karşılaşması. (Tercüme-i Miftah-ı Cifrü'l-Cami İÜK, T6624 s.164)

Tercüme-i Miftah-ı Cifrü'l-Cami adlı eserde şehir ve kale kuşatmalarını tasvir eden minyatürlerin yanında savaş meydanında bire bir çarpışan askerlerin tasvirleri bulunur. İncelediğimiz minyatür metinden anladığımız üzere Hristiyan ordularının Halep önlerine gelişini anlatmaktadır.

Kompozisyon alanı çapraz bir düzlemde ikiye ayrılmıştır. Sağ kısımda şehir ve Müslüman orduların tasviri, sol kısımda ise Hristiyan orduların temsili bulunur. İki zemin katmanı olan tepeler jengari yeşil ve açık kahverenginde boyanmıştır. Nakkaş yeşil rengi dengelemek için bu rengi şehrin surlarında da kullanmıştır. Siyah ve gri özellikle Hristiyan ordusunda fazlaca kullanılmıştır. Aynı ton mavi renk her iki orduda da dengeli bir şekilde dağıtılarak kullanılmıştır. Nadir görülen eflatun rengin bu minyatürde kullanıldığı görülmektedir. Bunun yanında kahverengi ve kızıla yakın turuncu da tercih edilmiştir.

Şehrin etrafı hendeklerle çevrilidir. İki ordu da dışarıdadır. Ordu tasvirinde cetvele yakın kısımlarda askerlerin sadece başlarının sıralanması iki ordunun da kalabalık bir orduya sahip olduğu imajını vermektedir. Nakkaş Hasan'ın bu tür şehir figürünün bulunduğu minyatürlerinde dikkati çeken bir husus şehirlerin hem yoğunluk olarak hem de boyut olarak küçük çizilmesidir. Bu örnekte de atlılar surlardan çok büyük çizilmiştir. Başlık, miğfer veya sarıklar Müslüman, Hristiyan ayrımını ortaya koymaktadır. Ayrıca Haçlı ordusundaki haç başlıklı sancaklar dinî algıyı güçlendirmektedir. Doğa unsuru olarak şehrin üstünde ağaç motifleri bulunur.

Sonuç

Nakkaş Hasan Paşa, devrinin önemli resimli yazmalarında tasvirleri bulunan bir sanatçı olmuştur. Osmanlı minyatür sanatının "klasik" tavrını başarıyla sürdürmüş ve tasvirlerle hikâye etme geleneğine katkı sunmuştur. Devlet adamlığı görevi yanında sanatçı kimliği ile eserler üretmiştir. Eserlerinde sade bir anlatımı tercih eden Nakkaş Hasan Paşa hikâyeye bağlı kalma ve hikâyeye tasvir etme anlayışını ön plana çıkarmıştır. Bu sebeple minyatür düzenlemelerinin gerçeklikle ilişkisinin güçlü olduğu görülmektedir.

Eserlerinde yazmaların türü ve içeriği gereği sefer, savaş, ordu gibi konulara değinmiştir. Bu konuları bazen kalabalık kompozisyonlar ile panoramik olarak vermiş bazen savaşın belli bir noktasına odaklanmış bazen de birebir vuruşmalar gibi daha sınırlı sahneleri yansıtmıştır. Minyatürlerin temel odağı anlattığı hikâyeler olmuştur. Kompozisyon çerçevesini ise ele alınan olay örgüsü belirlemiştir. Bu noktada Nakkaş Hasan farklı düzlemdeki tasvirlerde başarılı örnekler ortaya koyabilmiştir.

Eserlerinde sunduğu yapı unsurlarına ve muhtevaya dair veriler zamanın şartlarını, anlayışını ve kültürel unsurlarını tespit gibi hususlarda kaynak teşkil etmiştir. Minyatür kompozisyonlarında yer verilen mimari unsurlar, kıyafet çeşitleri, insan ve hayvan figürleri ve tabiat öğeleri araştırmacılar için zengin bir içerik sunmaktadır.

Özellikle şâhnâme gibi tarihi metinlerin gerçekçi bir anlayışla ele alınması minyatürlerin tarihe tanıklık etme vasfını güçlendirmiştir. Tüm bunların yanında nakkaşın eserlerinde biçim unsurları ve tasarım ilkeleri hususunda gösterdiği özen dikkat çekicidir. Bu noktada yatay, dikey ve çapraz düzlemlerde dengeli yerleşim planları uygulamıştır. Renk dağılım biçimi ve renk tercihleri dengelidir. Aşağıdan yukarıya yığma tekniği ve doluluk boşluk dengesi başarıyla uygulanmıştır.

Finansman / Funding:

This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Çıkar Çatışması / Conflicts of Interest:

The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Akbaş, Melike. *Eğri Fetihnamesi Bezeme Unsurları ve Minyatürleri*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013.
- Babinger, Franz. *Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1992.
- Bağcı, Serpil- Çağman, Filiz- Renda, Günsel- Tanındı, Zeren. *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- BOA, *Osmanlı Arşivi. Kepeci Tasnifi. Ruus Defteri*. No. 238, Gömlek No. 397.
- BOA, *Osmanlı Arşivi. Kepeci Tasnifi. Ruus Defteri*. No:239, Gömlek No. 243.
- BOA, *Osmanlı Arşivi. Kepeci Tasnifi. Ruus Defteri*. No. 250, Gömlek No. 207.
- Çabuk, Vahid. "Denizli'li Tâlikî-zade Mehmed Subhi Efendi". *Türk Kültür Tarihinde Denizli Sempozyumu: Bildiriler*. Denizli: Denizli Valiliği Yayınları, 1989.
- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca -Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Yayınları, 2010.
- Hasanbeyzâde, Ahmed. *Târih*. haz. Nezihi Aykut. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2004.
- Köprülü, Fuat. *Türklerde Halk Hikâyeciliğine Ait Bazı Maddeler (Meddahlar). Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: TTK Yayınları, 1966.
- Mahir, Banu. *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012.
- Meriç, Rıfki Melul. *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları 1. Vesikalar*. Ankara: Fevz ve Demokrat Ankara Matbaası, 1953.
- Mimiroğlu, Arzu. *İstanbul Üniversitesinde Bulunan Kıssa-i Şehr-i Şatran (İÜKT 9303) Yazmasının Minyatürleri*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2011.
- Tanımdı, Zeren. "Nakkaş Hasan Paşa". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 32/329. Ankara: TDV Yayınları, 2020.
- Tanımdı, Zeren. "Topkapı Sarayı'nın Ağaları ve Kitaplar". *Bursa U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 3, (2002), 56.
- Tanımdı, Zeren. *Türk Minyatür Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996.
- Tanımdı, Zeren Akalay. "XVI. Nakkaşlarından Hasan Paşa ve Eserleri". I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi (İstanbul 15-20. X. 1973). *Türk Sanat Tarihi Tebliğleri III*, İstanbul: Tercüman Gazetesi-Türkiyat Enstitüsü Yayınları, 1979.
- Tanımdı, Zeren Akalay. *Osmanlı Tarihi ile İlgili Minyatürlü Yazmalar: (Şehname ve Gazanâmeler)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk ve İslam Sanatı Kürsüsü, Doktora Tezi, 1972.
- Topçular Kâtibi Abdülkadir (Kadrî) Efendi Tarihi. haz. Ziya Yılmaz. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2003.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Tarihi, III*. Ankara: TDK Yayınları, 2019.
- Woodhead, Christine. "Şehnameci". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 38/456. İstanbul: TDV Yayınları, 2010.
- Yaman, Bahattin. *Osmanlı Resim Sanatında Kıyamet Alametleri: Tercüme-i Cifru'l-Cami ve Tasvirli Nüşhalari*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2002.
- Yılmaz, Ziya. *Topçular Kâtibi Abdülkadir (Kadrî) Efendi Târîhi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora tezi, 1990.

Osmanlı Arşivi'ndeki Tasvirli Bir Hilye Hakkında Değerlendirmeler

Araştırma
Makalesi
Research
Article

Sümeyra Ocak AHMED

Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk İslam Sanatları
Tarihi Anabilim Dalı
Assistant Professor, Marmara University, Faculty of Theology, Department of
History of Turkish and Islamic Arts
İstanbul, Türkiye

sumeyra.ocak@marmara.edu.tr

orcid.org/0000-0002-1607-0834

Yazar
Author

Ocak Ahmed, Sümeyra. "Osmanlı Arşivi'ndeki Tasvirli Bir Hilye Hakkında
Değerlendirmeler". *Tevilat* 5/1 (Haziran 2024), 119-135.

doi.org/10.53352/tevilat.1482476

Atıf
Cite as

Received / Geliş Tarihi: 11.05.2024

Accepted / Kabul Tarihi: 14.06.2024

e-ISSN: 2757-654X

www.tevilat.com

İntihal / Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal
içermediği teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and
scanned via a plagiarism software.

Telif Hakkı&Lisans/Copyright&License: Yazarlar dergide yayınlanan
çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını **CC BY-NC 4.0** lisansı altında
yayımlanmaktadır. / Authors publishing with the journal retain the copyright to
their work licensed under the **CC BY-NC 4.0**.

Yayıncı/Published by: Selçuk University Press



Bilgi
Info

Osmanlı Arşivi'ndeki Tasvirli Bir Hilye Hakkında Değerlendirmeler

Hiz. Peygamber'in (s.a.s) mübarek vücut özellikleri, yaratılışı, güzel ahlâkı ve yaşayışı siyer edebiyatı ve Türk-İslâm edebiyatının konusu olmuştur. Şemâil, hilye, mevlid, mi'raciye olarak isimlendirilen bu edebî metinlerden hilyenin 17. yüzyıldan itibaren hat levhaları şeklinde yazılması meşhur olmuş ve hilye, hat sanatının da bir türü olarak günümüze kadar gelmiştir. Hiz. Peygamber'e olan muhabbetin, onu görme özleminin bir tezahürü olarak nitelendirilebileceğimiz hilyeler Türk ve İslâm toplumunda da önemli bir yer edinmiştir. Osmanlı kültüründe her evde bir hilye-i şerîfe levhası bulundurmak ya da hilyeleri daha küçük bir şekilde yazarak üzerinde bulundurmak adet haline gelmiş, insanlar bunun kendilerini her türlü şerden, fakirlikten, hastalıktan, belâ ve afetlerden muhafaza edeceğine inanmışlardır. Bazı eserlerde Hiz. Peygamber'i temsil eden gül motifini ya da Kâbe, na'l-i şerîf, kadem-i şerîf, hırka-i şerîf gibi tasvirlerin hilye metinleri ile kullanıldığını görmek mümkündür. Bu çalışmada Osmanlı Arşivi'nde yer alan tasvirli ve ilginç tasarımı olan bir hilyenin yazı içerikleri ve tasvirleri ayrıntılı olarak incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: İslâm Sanatları, Osmanlı Arşivi, Hilye-i Şerife, Tasvir, Kâbe.

Özet

Evaluations About an Illustrated Hilye in the Ottoman Archives

The blessed body features, creation, good morals and lifestyle of the Prophet (pbuh) have been the subject of the siyar-i Nabi literature and Turkish-Islamic literature. Hilya, one of these literary texts called shama'il, hilya, mawlid, mi'raciye, has become famous by writing in the form of calligraphy plates since the 17th century and has survived to this day as a type of calligraphy. Hilya, which we can describe as a manifestation of the love for the Prophet and the longing to see him, have also gained an important place in Turkish and Islamic society. In Ottoman culture, it became a tradition to keep a hilya in every home, or to carry the hilya, written in a smaller form, and people believed that this would protect them from all kinds of evil, disease, trouble and disaster. In some works, It is possible to see that the rose motif representing the Prophet or illustrations such as the Kaaba, sandals of the Prophet, kadam sharif, cardigan of Prophet are used with hilya texts. In this study, an illustrated hilya with interesting design, found in the Ottoman Archives, will be described.

Abstract

Keywords: Islamic Arts, Ottoman Archives, Hilye, Illustration, Kaaba.

Giriş

Arapça حلى kökünden “süs, zînet, takı, mücevher”¹, Kâmûs-i Türkî’de, “süs, zînet, zîb; sıfat-ı hasene; Fahr-i Kâinat Efendimizin evsâf-ı mübârekesi”² olarak tanımlanan hilyenin terim manası “Hz. Muhammed’in (s.a.s) üstün yaratılışını, dış görünüşünü, vücut yapısını ve güzel sıfatlarını anlatan manzum ve mensur eserlere verilen ad”³ şeklinde açıklanmaktadır.

İlk şemal ve hilye kitabı İmam Tirmizî’ye ait olup,⁴ eş-Şemâilü’n- Nebeviyye isimli bu eser daha sonra yazılacak eserlere öncülük etmiştir. Kadı İyad’ın Şifâ-i Şerîf, İmam Beyhaki’nin Delâilü’n-Nübüvve, Yazıcıoğlu Mehmed’in Muhammediye, Hakânî Bey’in Hilye-i Hakânî isimli eserleri Arap ve Türk edebiyatının meşhur şemâil ve hilye metinleridir.

Hz. Peygamber’in (s.a.s) şemâil ile ilgili rivayetler başta Tirmizî (ö. 892) olmak üzere Buhârî (ö. 870) ve Müslim (ö. 875) gibi meşhur muhaddislerin eserlerinde ile İbn Sa’d (ö. 845) ve Belâzürî (ö. 892) gibi önemli âlimlerin eserlerinde de mevcuttur.⁵ Hilyenin kaynağı şemâiller olup hilyede daha çok Hz. Peygamber’in (s.a.s) fizikî özelliklerine yer verilmektedir. Hilye yazmanın ve hilye bulundurmanın faziletini anlatan metinlerinin temelini oluşturan, “Beni rüyada gören gerçekten görmüş gibidir.”⁶ veya “Yâ Ali! Hilyemi yaz ki vasıflarımı görmek beni görmek gibidir.” gibi rivayetler ise sahih hadis kaynaklarında geçmemektedir.⁷

Hakânî Bey’in eserinde aktardığı ve Hz. Ali’ye nisbet edilen meşhur rivayet şöyledir; “Benden sonra hilyemi gören beni görmüş

¹ Ebü'l-Fazl Muhammed b Mükerrrem b Ali el-Ensârî İbn Manzur, *Lisanü'l-Arab* (Beyrut : Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabi, 1997), 311.

² Şemseddin Sâmî, *Kâmûs-i Türkî* (Dersâdet: İkdâm Matbaası, 1317), 1/558.

³ Kubbealtı Lugati, “hilye”, www.lugatim.com (Erişim: 01.05.2024)

⁴ Mehtap Erdoğan, *Türk Edebiyatında Manzum Hilyeler*. (İstanbul: Kitabevi, 2013), 21.

⁵ Ali Yardım, *Peygamberimiz'in Şemâili* (İstanbul : Damla Yayınevi, 2011), 57.

⁶ Ebü'l-Fida İsmail b Muhammed Acluni, *Keşfü'l-hafa ve müzilü'l-ilbas amma iştehere mine'l-ehâdis ala elsineti'n-nas* (Beyrut: Dâru İhyai't-Türâsi'l-Arabi, 1932), 2/250. (Hadis no:2482)

⁷ Hilyelerde zikredilen hadis metinleri ve sıhhat dereceleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk.; Ufuk Deveci, *Hilye-i Şerifler ve Hilyelerde Yer Alan Hadislerin Sıhhat Derecesi* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018).

gibidir. Kim bana olan sevgi ve özlemle hilyeme bakarsa Allah ona cehennemi haram kılar. O kişi kabir azabından emin olur ve mahşer günü çıplak olarak haşredilmez.” Bu rivayet de yine hadis kaynaklarında zikredilmemektedir. Bu rivayetlerin sahih hadis kaynaklarında zikredilmemesine rağmen manzum ve mensur hilye metinleri ile hat levhalarında sürekli tekrarlanması, halkın ve sanatçıların bu rivayetlerin sıhhat derecesinden çok kendilerine hatırlattıkları ve hissettikleri ile ilgileniyor olduklarını düşündürmektedir. Nitekim bu metinlerin zamanla farklı şekillerde yazılarak üstte muhafaza edilme, evde ve iş yerinde bulundurma âdeti şeklinde şöhret bulması Müslümanların Hz. Peygamber’e (s.a.s) duydukları özlem ve muhabbetin bir tezahürü ve O’na dâir bir şeyi üzerinde ya da evinde bulundurarak bereket ummak, her türlü şerden ve belâdan korunmak arzusu ile vuku bulmuştur.

Hâfız Osman Efendi (ö. 1698) ile birlikte 17. yüzyıldan itibaren hilye metinleri belli bir kompozisyon ile levhalar şeklinde yazılmaya başlamış⁸ ve bundan sonra hat sanatında hilye-i şerîfe yazma geleneği oluşmuştur. Hilye-i şerîfe levhası yazmak hattatlar için kariyerlerinde mutlaka yazmaları gereken bir eser haline gelmiş; hatta zamanla hilye-i şerîfeler hattatların yazıdaki tekâmül seviyesini gösteren bir alâmet olmuştur.⁹ Öyle ki bazen icâzetnâmeler yazılan bu hilyelerle alınmıştır.¹⁰

Klasik formdaki hilye levhaları genel olarak baş makam, göbek, hilâl, çehâr yâr-i güzîn, âyet (kuşak), etek kısımlarından oluşmaktadır.¹¹ Hattatlar bu klasik formu yazmakla beraber

⁸ Süleyman Berk, “Tasarımı ve Metniyle Farklı Bir Baskı Hilye-i Şerîfe”, *Dinî Araştırmalar* XX/51 (2017), 173; Fatih Özkafa, “Hilye-i Şerîfe’nin Dinî, Edebî ve Estetik Boyutları”, *Turkish Studies = Türkoloji Araştırmaları: International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* VII/3 (2012), 2045.

⁹ Hilye-i Şerîfe yazımının gelişim ve farklı hilye örnekleri için bk. Faruk Taşkale - Hüseyin Gündüz, *Hilye-i Şerîfe Hz. Muhammed’in Özellikleri*. (İstanbul : Artam Antik A.Ş. Kültür Yayınları, 2011).

¹⁰ Fatih Özkafa, *Hat Sanatı: Osmanlı’dan Bugüne*. (İstanbul : Kapı Yayınları, 2023), 58.

¹¹ M. Uğur Derman, “Hat Sanatımızda Hilye-i Nebevî’nin Doğuşu”, *Hilye-i Şerîfe: Hz. Muhammed’in Özellikleri*, ed. Faruk Taşkale - Hüseyin Gündüz (İstanbul: Antik A.Ş Kültür Yayınları, 2011), 24-27.

kendileri de farklı formda hilyeler geliştirmişlerdir. Özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren farklı denemeleri gözlemlediğimiz hilye tasarımlarında ahşap levhaların tepelik kısımlarında Mekke, Medine ve Kudüs tasvirleri görmek mümkündür. Bu hilye örneklerini Türk ve İslâm Eserleri Müzesi ile Sadberk Hanım Müzesi'nde görmek mümkündür. Çalışmamıza konu olan hilye hem tasarımı hem de ayrıntılı Mescid-i Harâm tasviri ile dikkat çekmektedir.

Osmanlı Arşivi'nde Yer Alan Tasvirli Hilye

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi Plan, Proje ve Krokiler (PLK.P) kısmında 06593 numaralı yer bilgisi ve “Hilye-i Şerif ve Kabe Planı (EHT.¹²)” açıklaması ile kayıtlı bulunan hilye hem şekli hem içeriği ile ilginç bir örnektir. 47x32 cm ölçülerindeki kâğıt yatay olarak kullanılmıştır. Sayfanın en üstünde tam orta kısımda “*Hâzâ hilyetü'n-Nebî aleyhisselâm*” ibaresi bulunmaktadır. Bu ifadeden dolayı bu eser kayıtlara Hilye olarak geçmiştir. Yazılanların mahiyeti ise çok daha geniştir. Aşağıda sırasıyla bu kısımlar okunmuş ve gerekli açıklamalar yapılmıştır.

İki kısımdan oluşan hilyenin sağ kısmına Mescid-i Harâm tasvir edilmiştir. Sol kısımda ise üstte helezon şeklinde içten dışa bir yazı ve kenarlarında farklı Peygamber isimleri ile dua ibareleri yer alan iki yazı metni yerleştirilmiş olup sayfanın alt kısımda da dört adet kabir tasvirinin bulunduğu bir pafta yer almaktadır. Hilye cümleleri, sayfanın sağ ve sol kısmını ayıran bir zincir şeklinde, iç içe geçen dairelerin içinde yer almaktadır.

¹² EHT. Eski Harfli Türkçe ibaresinin arşiv belgelerinin açıklamalarında kullanılan kısaltmasıdır.



Şekil 1: Çalışmanın Konusu Olan Hilye-i Şerîfe Tasarımı

Çalışmamıza konu olan 35 x 50 cm ölçülerindeki eseri sırayla inceleyecek olursak, sol kısımdaki yazılı bölümlerde ortada merkezi bir daire ve dokuz adet iç içe dairelerin oluşturduğu helezonik bir tasarım yer almaktadır. En dıştaki dairenin üzerindeki yeşil renkli çentikler arasında "Yâ Allah" tekrarlanmaktadır. Dokuz dairenin iç kısımlarında dıştan içe sırasıyla;

9. satırda Besmele ve Âyetü'l-Kürsî yer alırken 8. satırda yine "Yâ Allah" şeklinde lafzattullah tekrarlanmaktadır. 7. satırda, "Yâ Allah, halaka'l insânzâlike'l kuvvete billâh Yâ Bedi'a's-semâvâti ve'l-ard yâ ze'l celâli ve'l-ikrâm Yâ Hayy, Yâ Kayyûm, Yâ Hannân, Yâ Mennân, Yâ Fettâh, Yâ Settâr, Yâ Ğaffâr, Yâ Cebbâr, Yâ Vehhâb, Yâ Tevvâb, Yâ Vedûd, Es-Samedü'l-Ehadü'l Ferdü'l Evvelü'l-Ahir, Ez-Zâhir, El- Bâtın, Şafî, haşran el medhûl." yazmaktadır. 6. satırda; "Lâ İlâhe İllallâh Muhammedün Rasulülullâh, Yâ Şekûr, Yâ Ğafûr, Yâ Basîr, Yâ Allah, Yâ Cebbâr, Yâ Halîm, Yâ Şedîd, Lâ İlâhe illallah Yâ Rahîm, Yâ Rahman, Yâ Fettâh, Yâ Settâr, Yâ Ğaffâr, Yâ Cebbâr, Yâ Vehhâb, zü'l- Celâli ve'l-İkrâm, Selâmun Mü'minun Rabbü'r-Rahîm. Ve lâ havle ve lâ Kuvvete illâ billâhi'l-aliyyi'l-Azîm." yazarken, 5.

satırda; “Hüvallahüllezî Lâ İlâhe illâ hüve Âlimu'l-Ğaybi ve's-Şehâdeh Lâ ilâhe illallâhu'l Aliyyü'l-Azîm. Femen kâne minküm merîdan ev alâ seferin ezen min ra'sihî fe fidyetün min sıyâmin ev sadakatin ev nûsuk. Ebû Bekr, Ömer, Osman, Ali radyallahu anhümâ cemîan” ifadeleri yer almaktadır. 4. satırda; “Hüvellâh, Yâ Kerîm, Yâ Allah, Yâ Rahîm, Yâ Allah, Yâ Rahman, Yâ yüsebbihu lehû mâ fî's-semâvâti ve'l-ard ve hüve'l-Azîzü'l-Hakîm. Hüvallahüllezî el-Musavvir, lehü'l-Esmâü'l-Hüsnâ, el-Melikü'l Kuddüs es-Selâmü'l-Mü'minü'l-Müheyminü'l-Azîzü'l-Cebbâr.” 3. satırda; Lâ İlâhe illallâhu'l-Melikü'l-Kuddûsü'l-Hakku'l-Mübîn. Muhammedün Rasûlullâh Sa'dıka'l-Va'di'l-Emîn. Yâ Allah, Yâ Allah, el-Mü'minü'l-Rahmânü'r-Rahîm. Yâ Hannân, Yâ Mennân, Yâ Deyyân, Yâ Sübhân.” şeklinde Esmâ-i Hüsnâ'dan isimler sıralanmıştır. 2. Satırda “Yâ Allah” şeklinde lafzatullâh tekrarlanmaktadır. 1. satırda; Yâ Hannân, Yâ Mennân, Yâ Garîb, Yâ Allah, Yâ Âlim, Yâ Deyyân, Yâ Rahman, Yâ Fettâh” esmâları yazmaktadır.



Şekil 2: Esmâ-i Hüsnâ'dan İsimlerin ve Bazı Ayet Kısımlarının Olduğu İç İçe Dairelerden Oluşan Kompozisyon

Daire şeklindeki bu kompozisyonun sol tarafında üst ve alt kısımda iki parça halinde Peygamber isimleri ve dualar yer almaktadır. Üst kısım; “Yâ âlim İleyh, ve Süleyman ve Yakub ve Yûsuf ve Mûsâ ve Hârûn sallallâhu tealâ enbiyâü (Yâ âlim ileyh) aleyhim ecmaîn, bi rahmetike Yâ erhamarrâhimîn, Yâ Mucîb es'elûke bi'l-

Hakkı enbiyâüke ve rasûlüke ve Âdem ve Nûh ve İbrahim ve Mûsâ ve İsa ve Dâvûd, Allâhümme es'elüke Yâ Rahîm, Yâ Rahman, Yâ Basîr, Yâ Alîm, Yâ Ferd, Yâ Rab, Yâ Rakîb, Yâ Mâliki Yevmi'd-dîn iyyâke na'büdü ve iyyâke nesteîn."



Şekil 3-4: Ortadaki Dairevi Tasarımın Sol Üst ve Altında Yer Alan Metinler

Alt kısımda; *Yâ Tabî', ebeden, dâimen, bâkiyen bi yedike'l hayrâtike, alâ külli şey'in Kadîr lâ ilâhe illallâhu vahdehü lâ şerike leh, lehül-mülkü velehül'-hamdü Yuhyî ve Yümît ve hüve hayyen leterâ Lâ Yemût min şey'in ma sana'tü, ebüü leke Fağfirlî zünûbî, kale lâ yünşi'llezî cemîan Allâhümme inneke Rabbî Lâ İlâhe illâ ente ve Yâ ahdeke ve va'deke mâ esteta'tü, E'üzü bike min şerri ma sana'tü.*¹³ şeklinde dua ifadeleri yazılmıştır.

Daire şeklindeki kompozisyonun altında yeşil, siyah ve mercan renklerinin kullanıldığı bir tasvir yer almaktadır. Dikdörtgen şeklindeki tasvirin sağ tarafında baş ve ayak kısımları yeşil, ortası siyah ve mercan renkli bir kabir tasviri bulunmakta olup yanında "*Kabr-i Hazreti Fatımâ*" ifadesi yazılmıştır. Sol tarafta ise tam hizalı sıralanmamış, farklı seviyelerde yan yana sıralanmış üç adet kabir mercan renkli olarak tasvir edilmiş ve yanına "*Evlatları*" ifadesi yazılmıştır. Genellikle Osmanlı Üslûbu yazılmış olan Delâilü'l-

¹³ Bu kısım şu şekilde tercüme edilebilir: "Ey Yaratıcımız! Senin ebeden ve daimen senin lütfekar elin ile, verdiğin nimetlerle ya da sen her şeye gücü yetensin. O'ndan başka ilah yoktur ve ortağı da yoktur. Her şeyin sahibi O'dur hamd de ona mahsustur. Diriltir ve öldürür. Hayy'dır her şeyi görür, Onun için ölüm yoktur. Yaptığım şeyleri sana itiraf ederim. Günahlarımı bağışla, onları tekrar ettirme. Allahım Rabbim sensin senden başka ilah yoktur. Senin ahdine ve va'dine yemin olsun ki gücüm yettiğince yaptığım şeylerin şerrinden sana sığınırım."

Hayratlarda benzer tasvirleri Mescid-i Nebi tasvirleri içerisinde görmekteyiz. Ancak Delâilü'l-Hayratlarda Hz. Peygamber'in (s.a.s) kabri ve rivayete göre onun biraz üzerinde başı Efendimiz'in mübarek omuzları ile aynı hizada Hz. Ebubekir'in kabri ve onun üzerinde de başı Hz. Ebubekir'in omuzları ile aynı hizada olarak Hz. Ömer'in kabirleri yer almaktadır. Buradaki tasvirde benzer uygulama Hz. Fâtıma ve Evlatları şeklinde isimlendirilmiştir. Yazma eserlerde sık rastlamadığımız bu isimlendirme ilginçtir. Hz. Fâtıma'nın Medine'de Cennetü'l-Baki' Mezarlığı'nda Kubbe-i Ehl-i Beyt isimli türbede oğlu Hz. Hasan, Hz. Peygamber'in amcası Hz. Abbas ve Ali Zeynel âbidin, Muhammed Bâkır, Cafer es-Sadık ile birlikte medfun olduğu rivayet edilmektedir.¹⁴ 19. yüzyıl sonuna ait fotoğraflarda Hz. Fâtıma ve soyundan gelen evlatları ile sahabeden ileri gelenlerin kabirlerinin kubbeli türbe yapıları içinde olduğu görülmektedir. 1926 yılında Abdülaziz b. Suûd döneminde Cennetü'l-Baki' Mezarlığı'ndaki tüm bu türbeler ve mezar taşları yıktırılmıştır. Günümüzde sadece küçük birer taş bulunan mezarların fotoğrafından da bu tasvirin gerçeğe uygun olduğunu görmekteyiz.¹⁵

¹⁴ Hz. Fâtıma'nın kabri ile ilgili ayrıntılı bilgiler ve ihtilaflar için bk.; Gülgün Uyar, *Ehl-i Beyt: İslam Tarihinde Ali-Fatıma Evladı (260/873'e kadar)* (İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı (İFAV), 2008), 497-502.

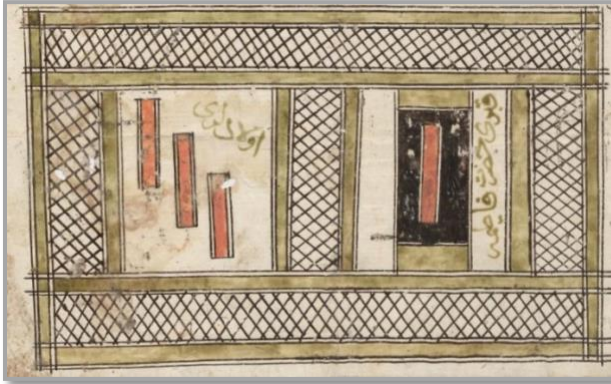
¹⁵ Hz. Fâtıma'nın nereye defnedildiğine dair bilgilerde ihtilaf olsa da 12. Yüzyıl'da yaşamış İbn Cübeyr'in Seyahatnamesi ile 14. yüzyılda yaşamış İbn Battûta'nın seyahatnamesinden iki seyyahın da bu kabirleri ziyaret ettiği ve kubbeli yapılardan haber verdikleri görülür. İki rıhlede de Hz. Hasan'ın başının Hz. Abbas'ın ayak ucunda olduğu belirtilmiştir. Çalışmamızdaki tasvirde de Hz. Fâtıma'nın evlatları olarak isimlendirilen kabirlerin kademeli bir şekilde sıralandığı görülmektedir. Bk.; Ebû Abdullah Muhammed İbn Battûta Tancî, *İbn Battûta Seyahatnamesi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), 129-130; *İbn Cübeyr Seyahatnamesi*, çev. Ramazan Şeşen (İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2020), 145.



Şekil 5: Cennetü'l Baki', Dârü'l-Hüzn ve Kubbe-i Ehl-i Beyt ile Diğer Türbeler¹⁶



Şekil 6: Hz. Abbas ile Hz. Hasan, Zeynel Abidin, Muhammed Bâkır ve Cafer es-Sadık'ın Kabirleri¹⁷



Şekil 7: Hilyede Yer Alan Hz. Fâtıma ve Evlatlarına Ait Kabir Tasvirleri

¹⁶ www.evliyalar.net (Erişim: 11.05.2024)

¹⁷ www.islamveihsan.com (Erişim: 10.05.2024) Bazı kaynaklarda buradaki kabirlerden tek olanın Hz. Fâtıma'nın kabri olduğu söylense de Hz. Fâtıma'nın kabrinin yan tarafta olduğu bilgisi daha isabetli görülmektedir.

İki sayfayı ortadan ayıran, yukarıdan aşağıya dairelerin iç içe geçmesiyle adeta bir zincir halinde hilye cümlelerinin yer aldığı kısımdaki ifadeler şöyledir:

Azîme'l-h'âmeti; Mübârek başları büyük idi.

Rahbü'l-cebhe; Mübârek alınları açık idi.

Ezece; Mübârek kaşları ince idi

Eblece; Ve hem siyah idi

Eşhele; Elâ gözlü gayetle müşkeletli

Eşkele; sevtanî idi

Müctemial lihyeti; Mübârek sakalları sık ve hem siyah idi.

Eflece'l-esnân; Mübârek dişleri seyrek idi

Ezherü'l-levni; Eşheru sultan idi
sallallâhu aleyhi ve sellem

Eknâ'l-enfi; Mübârek burunları uzun idi.

Sağira'l-üzüneyni; Mübârek kulakları küçük idi.

Tavîli'l-unuk; Mübârek boyunları uzun idi.

'Azime'l-menkıbeyni; Mübârek omuzları iri idi.

Merbû'î'l-Kâmeti; Orta boylu sultan idi
sallallâhu aleyhi ve sellem

Leyse fî bedenihî şa'run; mübârek bedenlerinde kıl yoğ idi

İlle'l hatt-u mine's-sadri; meğer bir mübârek hat var idi
mübârek göbeğine dek

İle's-sürreti; göbeklerine mülâkî olunca

Ve Beyne Ketfeyhi; Mübârek arkasında mühr-i nübüvvet idi



Şekil 8: Hilye Kısmı

Sayfanın sağ kısmadaki Mescid-i Harâm tasviri ise oldukça etkileyicidir. Zeytuni yeşil, mercan rengi ve siyah rengin kullanıldığı tasvirin usta bir musavvir tarafından resmedildiği düşünülmektedir. Delâilü'l-Hayrât gibi yazma eserlerde ya da

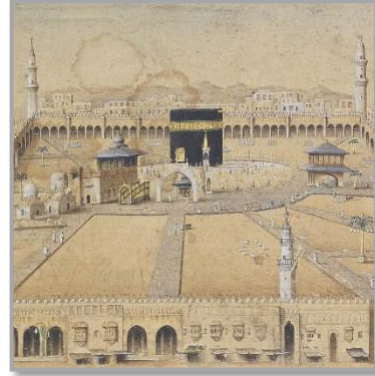
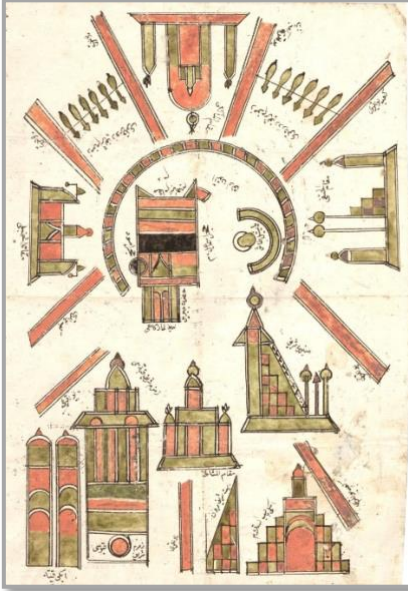
Rüstempaşa Camii, Yeni Valide Camii, Solak Sinan Camii gibi mimari eserlerde gördüğümüz Kâbe tasvirli çini panolardaki örneklere baktığımızda bu hilyedeki Kâbe tasviri oldukça profesyonel yapılmış görülmektedir.

Tasvirdeki öğeleri en alttan ve sağdan sola doğru sırasıyla inceleyecek olursak mercan rengi ile dar ve uzun bir dikdörtgen şeklindeki tasvirin sol yanında yukarıdan aşağı doğru “Kâbe Yolları” ifadesi yer almaktadır. Aynı şekil tasvirin tamamında uzunlukları farklı olarak dokuz kere tekrarlanmış; bazı yerlerde sadece “yolları” ifadesi kullanılmıştır. Metinde tekrara düşmemek için bu yol tasvirinin mükerrerlerine yer verilmeyecektir. Bu ilk yol tasvirinin yanında iki yanı merdiven gibi yükselen yay kemerli bir kapı girişi bulunup sol yanında “Eski Bâbü’s-Selâm” yazmaktadır. Hemen yanında bir minber alınlığını andıran yeşil ve mercan rengi dikdörtgen parçaların oluşturduğu bir üçgen form ve sol tarafında, “Beyt-i Şerif-i Mervân” ibaresi yer almaktadır. Üst kısmında iki yanda küçük kubbeli kısmı ve orta üst kısmındaki kubbesi ile bir sandukayı andıran “Makâm-ı Şâfi” bulunmaktadır. Yanında dar ve yüksek, dikdörtgen ve üzeri sivri bir kubbe ile örtülü zemzem kuyusu tasvir edilmiştir. Tasvirin üstünde ve en alt kısmında “Zemzem-i Şerif Kubbesi” yazmaktadır. Bu alt sıranın en sonunda dar ve uzun iki kule şeklinde mercan rengi kubbeli iki yapının altında “İki Kubbe” ifadesi yazmaktadır. Üst kısımda sağda yine bir yol tasviri ve onun yanında, alınlığında zeytuni yeşil ve mercan renkli karelerin yer aldığı, üst kısmı külahla örtülü “Minber-i Şerif” resmedilmiştir.

Orta Kısma geçtiğimizde Kâbe’nin tasviri ile karşılaşmaktayız. Bu sıranın sağ tarafında yeşil rengin ağırlıklı kullanıldığı “Makâm-ı Hanefî” tasviri ve yazısı yer almaktadır. En solda da yeşil ve mercan renginin birlikte kullanıldığı “Makâm-ı Hanbelî” yer alır. Bu sıranın tam ortasında siyah, yeşil ve mercan renginin birlikte kullanıldığı Kâbe tasvir edilmiştir. Kâbe’nin önünde ve yapıya bitişik olarak kare şeklinde bir mekân “Hazreti Cibrîl-i Emîn Namazgâhı” olarak isimlendirilmiştir. Yukarıda zikrettiğimiz dört büyük mezhebe ithaf edilmiş makamlar bugünkü Kâbe’de yer almasa da Kâbe Kapısı önünde, zemindeki bir kısım bugün hala Cebrail (a.s) makamı olarak bilinmektedir. Kâbe tasvirinin üst kısmında “Makâm-ı

İbrahim”, sağ tarafında *“Hicr-i İsmail”* yazısı yazılmıştır. Sol alt kısımdan siyah renkli yarım daire şeklinde *“Hacerü'l-Esved”* resmedilmiştir. Bu yarım daireyi içeriden yeşil bir yarım daire tamamlamaktadır. Hicr kısmının iç tarafında yeşil renkli yuvarlak bir şekil bulunmakta olup altına *“Yeşil Taş”* yazılmıştır. Bugün pek hatırlanmayan bir rivayete göre Kâbe Hz. Âdem zamanında ilk defa inşa edildiğinde cennetten getirilen yeşil taşların kullanıldığı, zamanla ihtiyaca binâen yapılan tamiratlarda bu taşların kaybolduğu ancak temelinde hala var olduğu aktarılmaktadır. Muhtemelen bu tasvir de o yeşil taşlara hürmeten resmedilmiştir. Kâbe tasvirinin sağ üst kısmında yere doğru eğimli olarak mercan renginde *“Altın Oluk”* resmedilmiştir.

Tasvirin en üst kısmında ortada *“Makâm-ı Mâlikî”* iki yanında da yollar arasında altışar adet yeşil renkli ucu sivri ibrik benzeri tasvirler yer almakta olup üzerlerinde *“Zemzem-i Şerîf Durakları”* yazmaktadır.



Şekil 9-10: Eserin Mescid-i Harâm Tasviri ve 19. yüzyıl Sonuna Ait Bir Tasvir¹⁸

¹⁸ www.artistchord.tumblr.com (Erişim: 10.05.2024)



Şekil 11: Mescid-i Haram'ın 19. yy Sonuna Ait Bir Fotoğrafi

Sonuç

Hilye metinleri kaynağı hadis-i şerifler olan şemal metinlerinin bir bölümü olup bilhassa Hz. Peygamber'in (s.a.s) mübarek vücut özelliklerinden bahsetmektedir. Hz. Peygamber'in vefatından sonra onu görmek isteyen mü'minler için bu metinleri yazmışlar zamanla hilye metinleri edebî bir eser olmakla birlikte levha şeklinde de yazılarak hat sanatında önemli bir yer edinmiştir. Hilye yazmanın, üzerinde taşımının, evde bulundurmanın faziletine inanan Müslümanlar, hilyenin kendilerini her türlü şerden, musibetten, yangından, hastalıktan muhafaza edeceğini düşünmüşlerdir. Bu sebeple hilye hattatlar tarafından en çok üretilen eserlerden olmuştur. Hayır, bereket ve şifa umularak yazılan bu hilyeler zamanla farklı tasarımlar halinde de üretilmişler ve zengin bir hilye koleksiyonu oluşmuştur. Öyle ki bazı örnekleri Topkapı Sarayı'nda muhafaza edilen ve şifa umularak yapıldığı düşünülen, şişelerin içine yerleştirilmiş hilyelerden bahsedilmektedir.¹⁹

Çalışmamızın konusu olan ve içinde bir hilye metni de barındıran eser, Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi Plan, Proje ve Krokiler (PLK.P) kısmında 06593

¹⁹ Hilye şişeleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk.; Christiane Gruber, *Osmanlı-İslam Sanatında Tapınma ve Tılsım*. (İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2020), 185-199.

numaralı yer bilgisi ve “Hilye-i Şerîfe ve Kabe Planı (EHT.²⁰)” açıklaması ile kayıtlı bulunmaktadır. 35 X 50 cm boyutundaki eser hem şekli hem içeriği ile ilginç bir örnektir. Hilye metni eserin tam orta kısmında yer alıp iç içe geçen daireler halinde bir zincir oluşturacak şekilde yazılmıştır. Hilye dışındaki metinlerin çoğu da bazı ayetler, dua metinleri, Esmâ-i Hüsnâ'dan isimlerin tekrar edilmesi şeklindedir.

Eserin tam yarısını kaplayan Mescid-i Harâm tasviri 19. Yüzyılda bazı hilyelerin tepelik kısmında küçük boyutta yer alan Mekke, Medine ve Kudüs tasvirleri ile Delâilü'l-Hayrât'larda yer alan tasvirlerle benzemekle birlikte onlardan büyük boyuttadır. Kâbe, Altın Oluk, Hicr-i İsmâil, Hz. Cebrail Makâmı, Makâm-ı İbrahim, Makâm-ı Mâlikî, Makâm-ı Şafîî, Makâm-ı Hanefî, Makâm-ı Mâlikî, Zemzem Kubbesi, Kâbe Yolları, Eski Bâbü's-selâm, Minber-i şerîf gibi kısımların resmedildiği tasvirin bu kadar ayrıntılı oluşu da dikkat çekici bir özelliktir. Tasvirin maharetli biri tarafından yapıldığı da aşikârdır. Yazı özelliklerine baktığımızda tasvire göre daha zayıf olduğunu söyleyebiliriz. Nesih kırması diyebileceğimiz yazının tercih edildiği eserde yer yer mürekkebin silindiği ve okumanın zorlaştığı kısımlar da mevcuttur. Hilye kısmının Arapça kısımlarında kırmızı mürekkep tercih edilmiştir. Eserin barındırdığı metinlerin içeriğine baktığımızda, Âyetü'l-Kürsî, dualar, tekerrür eden belli Esmâ-i Hüsnâ kısımları, hilye metni dikkat çekmektedir. Bu sebeple bu eserin, hastalık, bela, musibet gibi şeylerden muhafaza olunmak amacıyla kaleme alındığı düşünülmektedir. Belgenin aslını da gördüğümüzde tasvirde kullanılan renklerin gayet canlı olması eserin tarihinin çok eski değil, muhtemelen 19. yüzyıla ait olabileceğini düşündürmektedir. Eserin arkasında ise herhangi bir not, imza ya da mühür bulunmamaktadır. Mescid-i Harâm tasvirinin büyüklüğü, tasvirin sanat özelliklerinden iyi bir musavvir tarafından üretildiği ve eserin Osmanlı Arşivi'nde muhafaza edilmesinden dolayı makam sahibi birine hediye olarak yapıldığı da düşünülebilir.

²⁰ EHT. Eski Harfli Türkçe ibaresinin arşiv belgelerinin açıklamalarında kullanılan kısaltmasıdır.

Finansman / Funding:

This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Çıkar Çatışması / Conflicts of Interest:

The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.



Kaynakça

- Acluni, Ebü'l-Fida İsmail b Muhammed. *Keşfü'l-hafa ve müzilü'l-ilbas amma iştehere mine'l-ehâdîs ala elsineti'n-nas*. Beyrut : Dâru İhyai't-Türasi'l-Arabi, 1932.
- Berk, Süleyman. "Tasarımı ve Metniyle Farklı Bir Baskı Hilye-i Şerife". *Dinî Araştırmalar* XX/51 (2017), 169-185.
- Derman, M. Uğur. "Hat Sanatımızda Hilye-i Nebevî'nin Doğuşu". *Hilye-i Şerife: Hz. Muhammed'in Özellikleri*. ed. Faruk Taşkale - Hüseyin Gündüz. 23-30. İstanbul: Antik A.Ş. Kültür Yayınları, 2011.
- Deveci, Ufuk. *Hilye-i Şerifler ve Hilyelerde Yer Alan Hadislerin Sıhhat Derecesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018.
- Erdoğan, Mehtap. *Türk Edebiyatında Manzum Hilyeler*. İstanbul : Kitabevi, 2013.
- Gruber, Christiane. *Osmanlı-İslam Sanatında Tapınma ve Tılsım*. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2020.
- İbn Battûta Tancî, Ebû Abdullah Muhammed. *İbn Battûta Seyahatnamesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Manzur, Ebü'l-Fazl Muhammed b Mükerrerem b Ali el-Ensârî İbn. *Lisanü'l-Arab*. Beyrut : Dâru İhyai't-Türâsi'l-Arabî, 1997.
- Özkafa, Fatih. *Hat Sanatı : Osmanlı'dan Bugüne*. İstanbul : Kapı Yayınları, 2023.
- Özkafa, Fatih. "Hilye-i Şerife'nin Dinî, Edebî ve Estetik Boyutları". *Turkish Studies = Türkoloji Araştırmaları: International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* VII/3 (2012), 2041-2053.
- Sâmi, Şemseddin. *Kâmûs-i Türkî*. Dersaâdet: İkdâm Matbaası, 1317.
- İbn Cübeyr Seyahatnamesi. çev. Ramazan Şeşen. İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2020.
- Taşkale, Faruk - Gündüz, Hüseyin. *Hilye-i Şerife Hz. Muhammed'in Özellikleri*. İstanbul : Artam Antik A.Ş. Kültür Yayınları, 2011.
- Uyar, Gülgün. *Ehl-i Beyt: İslam Tarihinde Ali-Fatma Evladı (260/873'e kadar)*. İstanbul : Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı (İFAV), 2008.
- Yardımlı, Ali. *Peygamberimiz'in Şemâilî*. İstanbul : Damla Yayınevi, 2011.

Tevhid Sisteminde Güzellik Olgusu ve Güzelliğin Nitelikleri

Araştırma
Makalesi
Research
Article

Ramazan ALTINTAŞ

Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu İlahiyat Fakültesi,
Temel İslam Bilimleri Bölümü, Kelam Anabilim Dalı
Professor Dr., Necmettin Erbakan University, Faculty of Theology, Department of
Kalam
Konya, Türkiye

✉ ramazanalintas59@hotmail.com

ORCID ID orcid.org/0000-0003-2994-7436

Yazar
Author

Altıntaş, Ramazan. "Tevhîd Sisteminde Güzellik Olgusu ve Güzelliğin Nitelikleri".
Tevilat 5/1 (Haziran 2024), 137-158.

DOI doi.org/10.53352/tevilat.1483528

Atıf
Cite as

Received / Geliş Tarihi: 14.05.2024

Accepted / Kabul Tarihi: 15.06.2024

e-ISSN: 2757-654X

www.tevilat.com

İntihal / Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.

Telif Hakkı&Lisans/Copyright&License: Yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır. / Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0.

Yayıncı/Published by: Selçuk University Press



Bilgi
Info

Tevhid Sisteminde Güzellik Olgusu ve Güzelliğin Nitelikleri

Kelam ilminin ana konularından birisi, Yüce Allah'ın varlığı ve birliği meselesidir. O; zatı ile aşkın, sıfatları ile içkin bir varlıktır. Allah, zatını bildirmek için varlığı, sıfatlarını bildirmek için de sanatını yaratmıştır. İnsan, yaratılış üzerinden hareketle O'nun varlık bilgisine ulaşabilir. Kelam ilminin en önemli bahisleri arasında "ulûhiyet" bölümü yer alır. Ulûhiyetle âlem arasında ilişki kurulur. Bu ilişki, Allah'ın varlığının delilleri üzerinden yürütülür. Klasik delillerin arasında ise varlıkta amaçlılık ve düzenlilik delili yer alır. Amaçlılık ve düzenlilik delilinin içeriğini estetik ilminin en önemli konusu olan güzellik meselesi oluşturur. Allah'ın varlığını bilmede estetik delil önemli bir yer tutar. Bizler Allah'ın varlığını bilmede hem varlıktaki maddi güzellikten ve hem de insanın davranışları arasında yer alan ahlaki güzellikten hareket ederiz. Dolayısıyla bu konunun ana mihrinde "güzellik" olgusu vardır. "Güzellik" evrensel bir gerçekliktir. Güzelliğin en yüksek ifadesi, sanatta kendisini gösterir. İslam sanatının en büyük amacı da din ile sanat arasındaki tevhid bağına kurmaktır. Bu da varlıktaki güzellik olgusu üzerinden gerçekleştirilir. Bu bağlamda evrende gördüğümüz bütün güzellikler, ilahi sanatın bir yansımasıdır. Varlıktaki güzellik olgusu madde ile sınırlandırılmayacak kadar geniş bir konudur. Bu bağlamda güzelliğin hem maddi ve hem de manevi boyutları vardır. İslam inancında esas olan salt güzel olanın bilinmesi değil, güzel üzerinden mutlak hakikatin aranmasıdır.

Özet

Anahtar Kelimeler: Kelam, Tevhid, Amaçlı düzen, Teleoloji, Estetik, Güzellik.

The Concept of Beauty and the Attributes of Beauty in the Tawhid System

One of the main subjects of the science of Kalam (Islamic theology) is the issue of the existence and oneness of Almighty Allah. He is a being that is both transcendent with His essence and immanent with His attributes. Allah has created beings to manifest His essence and has created His art to manifest His attributes. Humans can attain knowledge of His existence by reflecting upon creation. Among the most important topics in the science of Kalam is the section on "divinity" (ulûhiyya). A relationship is established between divinity and the universe. This relationship is pursued through the evidence of Allah's existence. Among the classical proofs, there is the argument from purposiveness and order in existence. The content of the argument from purposiveness and order encompasses the issue of beauty, which is the most important topic of the science of aesthetics. The aesthetic proof holds a significant place in recognizing the existence of Allah. In attaining the existence of Allah, we draw upon both the material beauty in existence and the moral beauty found among human behaviors. Therefore, at the core of this subject lies the concept of "beauty." "Beauty" is a universal reality. The highest expression of beauty is manifested in art. The greatest aim of Islamic art is to establish the connection of tawhid (oneness) between religion and art. This is achieved through the concept of beauty in existence. In this context, all the beauties we observe in the universe are reflections of Divine art. The concept of beauty in existence is too vast to be confined to matter alone. In this context, beauty has both material and spiritual dimensions. In Islamic belief, the essential aim is not just to know what is purely beautiful, but to seek the absolute truth through beauty.

Abstract

Keywords: Kalam, Tawhid, Purposive order, Teleology, Aesthetics, Beauty.

Giriş

Her çağda İslam düşüncesine getirdiği verimlilikle dinamik ve aktüel bir değer kazandıran Kelam ilmi, ekolleşmeye başladığı dönemden itibaren tabiat felsefesiyle de yakından ilgilenmiştir. Tabiat konusuna "ulûhiyet" bölümünde sistematik bir problem olarak yer vermesi, oldukça anlamlıdır. Çünkü "ulûhiyet" probleminin özünü gaye ve nizam delili itibari ile "güzellik" meselesi oluşturmaktadır. Bu açıdan güzellik olgusu, tevhid sistemine dayanır ve onun etrafında şekillenir. Çünkü İslam inancında, akıl açısından iyi ve güzel olan din açısından da iyi ve güzel kabul edilir. Allah'ın kelamı olan Kur'an, estetik görüntülerle dopdoludur. Bundan dolayı, güzellik, ulûhiyetin temel sıfatlarından birisi kabul edilmiştir. el-Cemâl, Allah'ın ismine hâs bir sıfattır.¹ el-Cemil ise, el-esmâu'l-husnâ'dan olup 'nûr manasına güzelleştiren demektir.² Dolayısıyla, Cenab-ı Hakk'ın yarattığı varlıklardaki güzellik, manevi ve biçimsel güzellik şeklinde tezahür eder.³

Kur'an-ı Kerim'de güzellik, "Allah'ın boyası"⁴ tabiri ile de ifade edilir. Bu ilahi güzellik varlığın özüne yerleştirilmiştir.⁵ İnsan Yüce Allah'ın varlığını güzellik delilinden hareket etmek sureti ile de bilebilir. Allah güzeldir ve güzel fiilleri sever, zatında güzel olan da budur ve bütün güzellikler ve iyilikler O'ndan kaynaklanır.⁶ Bu açıdan İslam'da tevhid inancı, insana onu güzel bir insan yapan tüm unsurları sağlamıştır. Çünkü insan, Allah'ın ruhunun bir nefesidir.⁷ İnsanlığın atası Hz. Âdem topraktan ve onun evlatları hükmünde olan insanlar da bir damla spermenden yaratılmış⁸ olmalarına rağmen ilahi nefes insan denilen bu varlığı, güzel ve şerefli bir varlık haline dönüştürmüştür. İşte insanın ilahi güzellikle ilk teması budur. Tevhid anlayışı içerisinde güzellik, Müslümana hayatı

¹ Hüseyin b. Ali el-Beyhakî, *el-Esmâ ve's-Sıfât* (Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabi, ts.), 42.

² Beyhakî, *el-Esmâ ve's-Sıfât*, 42.

³ Muhammed A'lâ b. Ali İbnu'l-Kâdî et-Tehânevî, *Keşşaf Istılâhâti'l-Fünûn* (Beyrut: Dâru Sâdır, ts.), 1/144.

⁴ el-Bakara 2/138.

⁵ bk. el-Secde 32/7.

⁶ bk. el-Nesâî, "Zînet" 54; Ebû Dâvud, "Libas" 14; Müslim, "İman", 93.

⁷ bk. el-Hicr, 15/29.

⁸ bk. el-Kehf 73.

boyunca eşlik eden bir değer ölçüsü olmuştur. İslam nazarında var olan her şey güzeldir. Bu güzellikten nasiplenen her Müslüman, hayatı boyunca yaratıcısı ile irtibat ve iletişim halinde olmalıdır. Her ne kadar varlıkta güzelliğin farklı boyutları varsa da bu boyutların birleştiği temel kök, tevhid inancıdır.

1. Varlıkta Güzelliğin Farklı Boyutları

Arapça'da güzellikle ilgili birçok kavram vardır. Ancak bunlar arasında en yaygın kullanılan ve güzellik manasına gelen cemâl sözcüğüdür.⁹ Bu güzellik varlıkta kendisini iki farklı şekilde gösterir. İlki, suret ve şekil güzelliği, diğeri ise, insandan diğer insanlara ve tüm canlılara ulaştırılan değer yüklü eylemsel manevi güzelliştir. Nitekim Hz. Peygamber'den gelen: "*Allah güzeldir, güzel olanı sever*"¹⁰ rivayeti, her iki güzellik boyutunu içine alır.¹¹ Bundan dolayı, dilbilimciler, tarih içinde her biri estetik terim olan hüsn ve cemâl kavramlarının kullanımı arasında mana yönünden takdim ve tehir yapmışlardır. Bu açıdan estetik terminolojide "cemâl ve hüsn" sözcükleri, hem ahlâk ve davranışlardaki güzellik için hem de suret ve şekil güzelliği için kullanılmıştır.¹² Asıl fiillerin güzelliği niteliklerinin kemalinde kendisini gösterir. Kemal sahibi olan varlık güzeldir ve güzel olan da sevilir. Mutlak sûrette güzellik, ortağı, eşi, dengi ve benzeri bulunmayan, cemâl, kudret ve kemâl sahibi olan Allah'tır.¹³ Bu sebeple insanda güzellik ve sanattan hoşlanma duygusu doğuştandır. Her insan dünyaya gelirken bu duyguyu yüklenerek gelir. Yetişkinlik çağında bu duygu ya aldığımız eğitim ya içinde yaşadığımız sosyal ve kültürel çevrenin etkisi ile gelişir veyahut da körelir. Biz bu yargıyı gerek çevremizde yaptığımız gözlemlerimizde ve gerekse bireysel çabalarımız olan tecrübelerimizle kanıtlama imkânına sahibiz. Ruhi ve fikrî açıdan

⁹ Ebû'l-hüseyn İbn Fâris, *Mücmelü'l-Luğa*, thk. Zühayr Abdülmuhsin Sultan (Beyrut: Müessesetü'r-Risale, 1986), 1/ 481.

¹⁰ bk. Nesâî, "Zînet" 54; Ebû Dâvud, "Libas" 14; Müslim, "İman", 93

¹¹ İsfehânî, *el-Müfredât fî Garîbi'l-Kur'an* (İstanbul: Dâru Gahramân, 1986), 137; et-Tehânevî, *Keşşâf*, 1/244.

¹² krs. Ebû Hilâl el-Askerî, *el-Furûku fi'l-Lüğa* (Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye, 1971)1/293. Ramazan Altıntaş, *İslam Düşüncesinde Tevhid ve Estetik İlişkisi* (İstanbul: Pınar Yayınları, 2002), 150-151.

¹³ Ebû Hâmid Muhammed b. Muhammed el-Gazâlî, *İhyâu Ulûmi'd-Dîn* (Kahire, 1994), 4/ 466-468.

sağlıklı her insanda sanat duygusundan önce gelen tabii bir güzellik duygusu vardır.

Güzelliği salt maddi hayata indirgeyen felsefi anlayışlar, hayal ve duyu âleminin varlıklarında sıkışır, güzelliği salt endam ve tenâsüp, şekil ve sûret güzelliğinden ibaret sanır. Renk güzelliği, beyaz kırmızı karışımı, boy güzelliği ve benzeri şeyleri güzellik zanneder. Çoğunlukla insanlara göre güzellik, maddi gözün güzel gördüğü şeylerdir. Böyle bir güzellik anlayışı, sadece nesnelere ve şahısların sûretlerine iltifat etmektir. Onlar görülmeyen, tahayyül edilmeyen, şekil ve renk almayan herhangi bir şeyin güzelliğinin düşünülmemesi sanırlar. Yine onlar, güzelliği düşünülmemen bir şey'i anlamakta zevk yoktur; zevk olmadığı gibi sevmek de yoktur, derler.¹⁴ Bu açık bir hatâdır. Zira güzellik yalnız gözün anlamasına, boy-bos ve renge de bağlı değildir. Meselâ, şu yazı güzeldir, şu ses güzeldir, bu at güzeldir, deriz. Güzellik yalnız sûrette aranırsa dahası ses, yazı ve diğer şeylerin güzelliklerinin ne anlamı kalır? Hâlbuki gözün güzel yazıdan zevk aldığı, kulağın güzel nağmelerden hoşlandığı, herkesin bildiği bir gerçektir. Fakat şu bilinmelidir ki her şey'in güzelliği, kendisinde bulunması mümkün ve kemâline layık olan şeyler sayesinde. Şey, kendisinde bulunması mümkün olan bütün kemâlâtı kendisinde topladığı vakit güzelliğin zirvesine ulaşmış olur."¹⁵

Mütekellim İmâm-ı Gazâlî (ö. 505/1111) antik çağ düşünürlerinin güzelliği sadece suretle sınırlandırmalarını eleştirmiştir. Güzelliği şey'de bulunan 'kusursuzluk' olarak tanımlayan müellifin güzellik anlayışında herhangi bir nesnenin kendisinde bulunması gereken kemal ne nispette bulunursa güzelliğinin ölçüsü ona göre şekil alır. Şayet bir kısmı bulunursa bulunduğu nispette güzeldir. Meselâ, güzel at dediğimiz zaman, at adı verilen hayvanda bulunması gereken hey'et; şekil, renk, güzel burun ve onunla kaçma ve kaçana ulaşabilme imkânları gibi, bütün vasıfları kendisinde toplamış bir at akla gelir. Güzel yazı dediğimiz vakitte de yazı tekniğinin gerektirdiği harf uygunluğu, ölçülülük, istikamet, tertip, hüsn-i intizam, nokta, cümle ve satırbaşı gibi

¹⁴ Gazâlî, *İhyâ*, 4/ 457.

¹⁵ Gazâlî, *İhyâ*, 4/ 457.

vasıfları toplayan yazı demektir. O halde bir şeye güzel deniliyorsa, o şey bütün güzellikleri eksiklik bırakmadan kendisine lâıyk olan her vasfı toplamış olmalıdır. Her şeyin güzelliği kendisine lâıyk olan kemâlinedir. At'ı güzelleştiren insanı güzelleştirmez, insanı güzelleştiren de at'ı güzelleştirmez.¹⁶

Gazâlî'nin güzellik teolojisi, bizlere güzelliğin ne'liğini tanımamızın ipuçlarını verir. Buradan anladığımız kadarı ile güzellik, salt beş duyu organı ile idrak edilen dış şekiller arasındaki uygunluk ilişkisi şeklinde tanımlanamaz. Bununla birlikte kalple idrak edilen ve bânını sıfatlarla anlaşılın bambaşka bir güzellik anlayışı da vardır. Bu manada kalp, manevi konularda güzelliği idrak eden bir kuvvettir.¹⁷ İnsan bu manevi kuvvet sayesinde kozmik sistemdeki estetik düzenin yol göstermesi ile tevhid inancına ulaşabilir. Nitekim bir âyette, gece ve gündüzün gelip-gidişinden¹⁸ bir başka âyette birinci gökyüzünün kandillerle süslendiğinden ve kusursuz oluşundan söz edilir.¹⁹ Bu âyetlerde kastedilen ve verilmek istenen estetik bakıştır. İnsan kozmik sistemdeki bu güzelliği temaşa ettikten sonra, bir iman tepkisi ortaya koyar ve şöyle der: *“Rabbimiz! Sen bunu boşuna yaratmadın.”*²⁰ Bu bir hayret ifadesi olarak doğrudan insanı amaçlı bir düzen fikrine götürür. İşte estetik bakışın asıl sebebi, Allah-insan arasındaki ilişkiyi kurdurmak suretiyle masnuattaki güzellikten hareketle büyük sanatkâr olan yaratıcıya ulaşmaktır. İslam estetiğinin büyük amacı, insanı güzel ahlak ilkelerine uygun bir hayat tarzına yönlendirmektir. İnsan övülmüş ahlaki ilkeler aracılığı ile arınma süreçlerini yaşar, tertemiz bir içyapı ile davranışlarını da güzelleştirmiş olur. “Güzellik” bir nitelik olduğuna göre, güzel olanı tek bir yönden tanımlamak güçtür. Bu sebeple güzel olanın çoklu niteliksel boyutlarını bilmeye de ihtiyaç vardır. Varlıkta güzelliğin niteliklerini ortaya koyduğumuz zaman güzellik fenomeni daha iyi anlaşılacaktır, diye düşünüyorum.

¹⁶ Gazâlî, *İhya*, 4/ 457-458.

¹⁷ bk. Gazâlî, *İhyâ*, 4/ 457-458.

¹⁸ el-Âl-i İmrân 3/190.

¹⁹ el-Mülk 67/4.

²⁰ el-Âl-i İmran 3/191.

2. Varlıkta Güzelliğin Nitelikleri

İslam kelimasına göre Allah'a kulluğu tek bir kalıba döken ve hayatın tümünü tek bir alanda birleştiren saf tevhid inancıdır. Çünkü tevhid, bir şey'in her şeyle ve her şeyin bir şeyle ilişkisidir. Varlık dünyasında gerek sözlü ve gerekse sözsüz (sembol) olarak insanı Allah'ı bilmeye çağıran pek çok gösterge (âyet) vardır. Bunlardan birisi de varlıkta tecelli eden güzellik fenomenidir. İnsanlık düşünce tarihinde bazı kavramların somut bir biçimde efrâdını cami ağyârını mani bir tanıımı yapılamamıştır. Bunun başlıca nedeni, o kavramların sübjektif olmalarıdır. Örneğin özgürlük, renk, aşk, sevgi ve güzellik kavramları bunlardan sadece birkaçıdır. Bir şeye güzel diyebilmek için bazı niteliklerinin bilinmesi gerekir. Güzellik göreceli bir olgu olduğu için kişiden kişiye farklılık gösterdiği gibi kültürden kültüre de farklılık gösterebilir. Güzelliğin ne olduğunu tanımak, bazen etkilerini incelemekle, bazen de nedenlerini ve niteliklerini tespit etmekle sağlanabilir. Bu sebeple güzelliği bir bütün olarak kavramamıza yardımcı olacak onun bazı nitelikleri üzerinde duracağız.

2.1. Kusursuzluk

Estetiğin konusu olan güzelin niteliklerinden birisi de şey'in her türlü kusurdan uzak olma hâlidir. Bu yönüyle güzellik ve doğruluk arasında paralellik kurulur. Doğruluk, zihinsel bilginin mükemmelliğe ulaşması, güzellik de duyusal bilginin mükemmelliğe ulaşmasıdır. Bir objeye veya nesneye ilk anda baktığımızda uyarıldığımız güzellik, hakiki güzellik değildir. Asıl güzellik taklitten araştırıcılığa geçildikten sonra, aklın karşısında boyun büktüğü güzelliştir. Eşyada güzelliğin varlığını idrak etmenin ilk şartı, güzel bir nesnede kusursuzluğun varlığını akılla araştırmaktır. Güzellik ve yetkinliği bilmenin başlangıç noktası burasıdır. Kur'an'ın özellikle bu alâmeti sürekli vurgulaması dikkatlerimizi çekmektedir: "*Üstlerindeki göğe bakmıyorlar mı? Hiçbir kusuru olmaksızın onu nasıl kurduk, nasıl süsledik.*"²¹ Bu âyette, önce, gökyüzünün güzelliğine ve geceleyin açık havada daha bir belirginleşen yıldızlarla süslenmiş durumuna işaret edilir. Sonra da bir kusur alâmeti olan çatlaklık gibi bir eksikliğin olmadığı

²¹ el-Kâf 50/6.

vurgulanır. Böylece ilahi yaratılışta kusurun nefyedildiği dile getirilmiş olur.

Bilindiği gibi Kur'an'da her şeyi sapasağlam yaratan Yüce Allah'ın sanatındaki güzelliklere dikkat çekilir ve bunun üzerinden insanın yaratanını takdir etmesi istenir.²² Bakmasını bilenler için Allah'ın yarattığı şeylerin parçaları arasında bile mükemmel bir uyumluluk vardır.²³ *"Rahmân'ın yaratışında hiçbir uygunsuzluk göremezsin"*²⁴ âyetinde, O'nun yarattığı varlıklarda güzellik niteliklerini engelleyici; uyumsuzluk, ayıp, kusur, eksiklik ve noksanlık olmadığı ifade edilir. Yaratılış düzleminde görülen mükemmellik, düzenlilik ve uyumluluk gibi özellikler eşyadaki güzellikleri tanımlayıcı niteliklerdir. İşte bu, yaratılıştaki kusursuzluktur. Güzellik sadece semadaki varlıklarda değil, Yüce Allah'ın yarattığı her şeyin özünde vardır.²⁵ Nitekim bir âyette varlıkta ayıp ve kusurları giderenin Allah olduğu vurgulandıktan sonra, yaratıkları güzelleştirmenin bir parçası olan tezyinatın fâilinin de Allah olduğu belirtilir: *"Gerçek şu ki biz yakın göğü kandillerle süsledik..."*²⁶ Bu ayette süslemenin öznesinin Allah olduğu belirtilmiştir. Şu âyette ise gökyüzünün niçin süslenmiş olduğunun cevabı verilir: *"Andolsun, biz gökte birtakım burçlar yarattık ve seyredenler için (li'n-nâzırîn) onu süsledik."*²⁷ Bu son âyette özellikle ziynetten amaç, bakmakla gözün faydalandırılmasıdır. Gerçekte kusurun varlığını, ziynetin güzelliği örtmekte ve gidermektedir. Böylece eşyadaki güzellik olan "hüsün"ün yüceliği ve parlaklığı ortaya çıkmaktadır. Yıldızlarla donatılmış bu gökyüzünün ihtişamlı görünümünden Allah'ın varlığına yönelme tamamıyla estetik düzenle ilgili bir olaydır. Âlemde görülen kusursuzluk, Allah'ın sonsuz ilminin ve hikmetinin delilidir. Nasıl ki gördüğümüz güzel bir yazı, yazıcısının; güzel bir

²² bk. el-Mülk 67/3-4.

²³ İbn Kayyim el-Cevziyye, *Şifâu'l-Alîl fî Mesâilil' Kaza ve'l-Kader ve'l-Hikme ve't-Ta'îl* (Beyrut, 1990), 140; Ebu'l-Fida İsmail b. Ömer İbn Kesîr, *Muhtasar Tefsîri İbn Kesir*, thk., M.Ali es- Sabûnî (Beyrut: Daru'l-Kur'ani'l-kerim, 1981), 3/ 371-72.

²⁴ el-Mülk 67/3.

²⁵ bk. el-Secde 32/7.

²⁶ bk. el-Mülk 67/5; el-Saffât 37/6-7.

²⁷ el-Hicr 15/16. Ayrıca bakınız. el-Kaf 50/6.

resim de ressamının ustalığına delalet ediyorsa, mükemmel ve kusursuz bir şekilde yaratılmış olan bu âlem de Yüce yaratanın ilim, hikmet, sanat ve kudretine delâlet eder. Bir şeyin her yönüyle muhteşem olarak yaratılması, o şeyin önceden tam olarak bilinmesini gerektirir.²⁸

Yine envaitürlü varlıklar içerisinde en mükemmel yaratılan varlıklardan birisi de insandır. Biz insanın yaratılışında da bu kusursuzluğu görebiliyoruz: "*O Rabbin ki seni yarattı, seni insan olarak şekillendirdi ve seni dengeledi.*"²⁹ Görüldüğü gibi bu ayette "tesviye" terimi geçer. Bir şeyi tesviye etmek, onu yükseklik ve alçaklık bakımından denk, eşit ve düz hale getirmektir.³⁰ Bu âyetin; "*ellezi halekake fesevvâke*" pasajından; Yüce Allah, insanın, yaratılışını bedene ruh üfürmek için düzgün ve dengeli bir hale getirerek hazırladı, yaratılışının hikmeti neyi gerektiriyorsa onu o şekilde tam olarak yaptı manası çıkmaktadır.³¹ Bir estetik kavram olan "*tesviye*", insanın organlarının birbiriyle uyumlu bir şekilde yaratılmasının ifadesidir. Bu yaratılış biçimi, kusursuzluğun en açık belirleyicisidir. Nasıl ki insanın organlarındaki tasarım kusursuz ise onun tabiatı, huy ve karakter yapısı da âdil ölçüler içerisinde yaratılmıştır. Bunun etkileri insanın zihni ve ruhi kavrayışlarındaki bütünlükte görülür. Bundan dolayı ilahi tasarımın ortaya koyduğu âlemde bir düalizm yoktur. İnsanda ruh ve beden gibi ayrımlar reel değil, görecelidir. Ruh ve beden gibi var olan bu varlıklar, aslında varoluşun değişik düzeyleridir. Bu açıdan ilahi iradenin insanın maddi ve manevi yapısı arasında oluşturduğu denge çok âdil olmasının yanında yüksek bir uyumluluğa da sahiptir.

Diğer taraftan, Kur'an-ı Kerim'de doğa, gökyüzü ve insan örneğinden sonra hayvanların yaratılışında da kusursuzluğun varlığına değinilmiştir. Nitekim bir âyette görenlerin içine sevinç ve mutluluk veren "sarı renkli, parlak tüylü" ³² bir sığırdan söz edilir.

²⁸ Mutkin ve âlim kavramları arasındaki uyumun geniş izahı için bk. Adududdîn İcî, *el-Mevâkıfî Ilmî'l-Kelâm* (Beyrut, ts.), 285.

²⁹ el-İnfîtâr 82/7.

³⁰ İsfehânî, *el-Müfredât*, 366.

³¹ bk. Muhammed b. Ömer ez-Zemaşeri, *el-Keşşâf an Hakâiki't-Tenzil* (Beyrut, 1983, 2/390; 3/382; el-İsfehânî, *el-Müfredât*, 366; Muhammed Hamdi Yazır, *Hak Dini Kur'an Dili* (İstanbul: Eser Neşriyat, 1979), 8/5637.

³² el-Bakara 2/69.

Âyetin bağlamında bu hayvanın suret cihetinden ‘*müsellemetün*’ lafzıyla her türlü ayıp ve kusurdan uzak olduğu ifade edilir.³³ Bu örnekte de görüldüğü gibi Yüce Allah tarafından hayvanlar da kusursuz bir şekilde yaratılmıştır. Kur’an’da canlı ve cansız varlıkların kusursuz bir şekilde yaratılış örneklerinin anlatılmasından ve insanın bakışlarına sunulmasından amaç, her türlü eksikliklerden uzak, kemal ve cemel sıfatları ile muttasıf olan Rabbini tanımaya yardımcı olmaktır.

2.2. Gayelilik

Arapçada Hakk’a götüren doğru yol manasındaki “*kasd*” mastarının³⁴ anlam alanına giren gayelilik, dinî ve felsefî bir kavram olarak Allah-kâinat ilişkisini dile getirir. Gayelilik, kâinatın varoluşunun ve içinde oluşan olayların sıra düzeni ve tabi oldukları kanunun bir plâna, bir programa ve bir gayeye göre yaratıldığını gösterir.³⁵ Gayelilik, hem ulûhiyetin ve hem de vahdaniyetin delilidir. Gayelilik, güzellik konusunda ‘abes’liği ortadan kaldırmaktır. Abes ise hakiki manada bir amacı olmayan şeye denir.³⁶ Amaçlılık ayırt edici bir işaret olarak güzelliği nesnellığe bağlar. Düşünce ve niyette abeslik gibi bir kusuru çıkarıp atmak, güzelliğin konusu olan amaçlılığın varoluşunun kanıtıdır. Güzellikte kusurun nefyedilmesi çoğu defa “abes” kelimesiyle anlatılır. Yerine göre gereksizlik ve saçmalık manası yüklenen abes terimi, hem usul ve hem de fûruda İslami bilgi felsefesinde reddedilen bir niteliktir. Hâlbuki güzellikte var olan; ahenk, ölçülülük ve sağlamlık, bir amaçlılık ve maksat üzerine temellendirilmiştir. Abes ise ne bir metoda ve ne de bir gayeliliğe dayanır. Bu sebeple estetik ve abes birbirine zıt olan iki uçtur.³⁷ Kur’an, bu zıtlığı ortadan kaldırmak için eşyadaki tenâsübü anlatmaya büyük önem verir. Bir âyette: “*Göğü, yeri ve ikisi arasındakileri biz boş yere yaratmadık. Bu inkâr edenlerin*

³³ el-Bakara 2/71

³⁴ İsfehânî, *el-Müfredât*, 610.

³⁵ Hüseyin Aydın, *İlim, Felsefe ve Din Açısından Yaratılış ve Gayelilik* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 1991), 129.

³⁶ İsfehânî, *el-Müfredât*, 480.

³⁷ Salih Ahmed eş-Şami, *ez-Zâhiratü'l-Cemâliyyeti fi'l-İslâm* (Beyrut: el-Mektebetü'l-İslâmî, 1987), 226.

*zannıdır*³⁸ buyrulurken, bir başka âyette de: “*Biz, göğü, yeri ve bunlar arasındakileri, oyun (iş, eğlence) olsun diye yaratmadık*”³⁹ buyrulmuştur. Bütün bu ilahi bildirimler, varlık düzeninde yer alan canlı ve cansız tüm varlıkların yaratılışlarına özgü bir amacı gerçekleştirmek üzere var olduklarını beyan etmektedir. Aynı zamanda bu ayetlerde, hiçbir ahlaki değer tanımayan, dini bir bariyer olarak gören, hayatı anlamsızlaştıran salt eğlence ve hedonizme indirgeyen nihilist akımlar gibi bilumum materyalist anlayışlar da kınanmaktadır. Hatta onların felsefi yaklaşımlarının tutarsızlığı reddiye babında şöyle ilzam edilir: “*Sizi sadece boş yere yarattığımızı ve sizin artık huzurumuza geri getirilemeyeceğinizi mi sandınız?*”⁴⁰

İslâm kelamında gayelilik (teleoloji) anlayışı, her şeyden önce “bütünün gayeliliği”dir. Kâinat baştan aşağı bir gayeler bütünü içinde işlemektedir. Bu gayeler bütünü, gayeye uygun bir işleyişe sahip olan hem insan varlığının dışındaki varlık alanını ve hem de insanın bizatihi varlık alanını içine almaktadır. Bütün bir gayeliliğin gerisinde Yüce Allah ve O’nun her şeyi tayin etmesi ve yönetmesi vardır.⁴¹ Akıl ve beş duyu organını doğru bir şekilde kullanan her insan varlık üzerinde düşündüğü zaman hiçbir şeyin abes olarak yaratılmadığını aksine bir amacı gerçekleştirmek için var olduğunu anlar ve neticede: “*Rabbimiz Sen bunu boşuna yaratmadın*”⁴² takdirinde bulunur. Eğer varlık boş yere yaratılmadı ise, insan da başıboş, amaçsız bir şekilde yaratılmamıştır. “*İnsan, kendisinin başıboş bırakılacağını mı sanır?*”⁴³ âyeti, onun yaratılış amacını da tayin eder. Bu düşünce ile bağlantılı olarak bir başka âyette de yaratılış amacından uzak dünyevileşmiş bir ruhla donanan insanların ahireti göz ardı etmeye dayalı hayat tarzları sorgulanır: “*Siz boş şeylerle uğraşarak her yüksek yere (rî’) bir anıt mı dikersiniz? Temelli kalacağınızı (ebedî) umarak mı büyük konaklar yaparsınız?*”⁴⁴ Bu âyette geçen “riyât” terimi; yerden yüksekçe

³⁸ es-Sâd 38/27.

³⁹ el-Enbiyâ 21/16. Ayrıca bk. ed-Duhân 44/38; et-Teğâbun 64/3.

⁴⁰ Mü’minûn 23/115.

⁴¹ S. Mehmet Aydın, *Din Felsefesi* (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 1987), 171.

⁴² el-Âl-i İmrân 3/190-191.

⁴³ el-Kiyâmet 75/36.

⁴⁴ eş-Şuara 26/128-129.

yapılmış, her birisi gücün simgesi olan; saray, köşk, konak, gökdelen ve kuleler anlamlarına gelir. Uzaktan görülen bu yüksek binalar, anıtlar: zenginlik, ihtişam, aşırı tutku ve kudreti sembolize etmek suretiyle övünme ve gösteriş alâmetleridir.⁴⁵ Ahlaki güzelliklerden uzaklaşan ve görkemli şehirler kuran Âd kavminin yaptıkları iş, "abes" olarak nitelendirilip kınanmıştır.⁴⁶ Eğer onların gökdelenler gibi yaptıkları binaları, gösteriş ve kibir abidesi değil de gelip geçenlere yol gösterici ya da gidecekleri yönlerini bulmaya yardımcı alâmetler olarak yapmış olsalardı "boş şeyle iştilgal ediyorsunuz" denilmezdi.⁴⁷ Kuşkusuz bu yüksek ve mutantan binalar, insanlara doğru yolu gösterme, misafirlerin rahat bir şekilde konaklamalarını sağlamak için değil, abeslik için bina edilmişlerdir: "*Temelli kalacağınızı umarak sağlam yapılar mı edinirsiniz?*" âyetinde geçen ve Âd kavminin yapı teknolojisinde ileri gittiğini belirten *mesâni'* sözcüğü ile ebediliği burada arama anlamına gelen *tahlidûn* fiili arasındaki ilişki anlamlıdır. Bunun manası, hayat sistemini Allah'tan bağımsız bir düşünce üzerine kurmak demektir. Hâlbuki İslam, bir değerler sistemi ve skalası olup, dünya hayatını, âhirette hesap verebilecek bir sistem üzerine kurmayı önceler. Âheratin kazanıldığı dünya hayatında gayelilik fikrinin mütemadiyen gündemde tutulması, Allah'a rağmenliğin önüne geçer. Zira insan şimdiki, buraya ait bir varlık değil, öteye ait bir varlıktır. Varlıkta, tesadüf değil tevafuk vardır. Bu bağlamda varlıklar, ilahi aklın yeryüzündeki fiziksel tezahürleridir.⁴⁸ Dolayısı ile inanç, düşünce ve gündelik hayat içerisinde "abes"lik nefyedilmeden güzelliği ortaya çıkarmak mümkün değildir.

2.3. Ahenk

Arapça'da, tef'îl kalıbında kullanılan *et-tensîk* sözcüğü, iki şey arasında var olan uygunluk, eşyayı birbirine bağlayan gizli sistem, tertip ve simetri anlamlarına gelen ahenk kelimesinin karşılığıdır.⁴⁹ Eşyada var olan ahenk, birbiriyle uyumlu ve mükemmel bir

⁴⁵ İsfehânî, *el-Müfredât*, 302.

⁴⁶ bk. el-Fussilet 41/16.

⁴⁷ bk. İbn Kesîr, *Tefsîr*, 2/ 653; Elmalılı, *Hak Dini*, 5/3634; Seyyid Kutub, *Fîzilâli'l-Kur'an* (Beyrut, 1995), 11/71.

⁴⁸ Frithjof Schuon, *Varlık, Bilgi ve Din*, çev. Şehabeddin Yalçın (İstanbul: İnsan Yayınları, 1997), 167.

⁴⁹ bk. Şâmî, *ez-Zâhiratü'l-Cemâliyye*, 230.

birliktelikte ortaya çıkar ya da tek bir şeyin yönlerini parçalarındaki ölçülülük yönüyle birbirine bağlar. Aralarında bir taşkınlık -içe, dışa çıkıntı, girinti- olmaz. Buna; tenâsüb, tecânüs ve tevâzün de denilir. Her ne kadar bu üç estetik terim aynı anlamlara gelse de aralarında ortak payda, ölçülülüktür. Biz bu ölçülülüğü, eşyanın şeklinde, hacminde, maddesinde, renginde, hareketinde ve sesinde kavrayabiliriz. Özellikle hissî ve manevi sûrette ortaya çıkan ahenk, his ve maneviyatı birbirine bağlar.⁵⁰ Ahenk, sadece güzelliğin bir niteliği değildir. O, bütün kozmik sistemin temelinde vardır. Aynı benzer durumun, insanın yaratılışında ve eylemlerinde gerçekleştiğini de görebiliriz. Çünkü insanlık, bununla tamamlanır. Varlıkta birbirine zıt birçok şeyin bir arada bulunmasına rağmen tabiatın idare edilmişinde gözlenen ahenk, ancak bir ve âlim olan Yüce Allah'ın yönetmesi ile sağlanabilir.⁵¹

Güzelin en büyük niteliklerinden birisi de şey'in kendisinin özünde bulunan bütün ile parçaları arasındaki matematiksel orandır.⁵² Yoksa şeyin göze çarpan manzarası değildir.⁵³ Diğer bir deyimle her güzelde özel bir ahenk vardır; fakat her ahenk mutlaka güzel anlamına gelmez.⁵⁴ Güzellikte asıl olan; nizam, tenâsüp ve muayyen huduttur.⁵⁵ Bu nitelikler, bütün tezahürleriyle bir şeyin şeklinde, renginde, sesinde ve hareketinde ortaya çıkar. Biz bu uyum, kural, düzen, ölçülülük ve ahengi yaratılışın özünde görüyoruz. Yüce Allah'ın katında her şey bir ölçüye ve yasaya göre düzenlenmiştir.⁵⁶ Yaşadığımız dünyada; fiziksel, biyolojik ve toplumsal yasaların ve ölçülerin varlığı da bunu kanıtlar. Bu yasaları ihlal, ahengi bozar. Kur'an'dan öğrendiğimiz kadarı ile Yüce Allah varlıkları görünmeyen bir sicimle birbirine ahenkli bir şekilde bağlamıştır.⁵⁷ Güneş, ay, yıldızlar ve topyekûn üzerinde yaşadığımız arzın hareketi ince bir hesap ve ince bir ölçüye göre

⁵⁰ Şâmî, *ez-Zâhiratü'l-Cemâliyye*, 230.

⁵¹ Ebû Mansûr Muhammed b. Muhammed el-Mâturîdî, *Te'vîlâtü'l-Kur'an*, thk. Ahmet Vanlıoğlu (İstanbul: Dâru'l-Mîzân, 2005), 1/15.

⁵² Georg Wilhelm Hegel, *Estetik*, çev. T. Altuğ-H. Hünler (İstanbul: Payel Yayınevi, 1994), 1/ 140.

⁵³ Suut Kemal Yetkin, "İslam Minyatürünün Estetiği", *AÜF Dergisi*, 1 (1953), 68.

⁵⁴ Sena Cemil, *Estetik* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972), 9.

⁵⁵ bk. Aristo, *Poetika*, çev. İsmail Tunali (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995), 25.

⁵⁶ el-Kamer 54/49: Furkân 25/2: Ra'd 13/8.

⁵⁷ bk. el-En'âm 6/96.

düzenlenmiştir. Gece ve gündüz, ay, güneş ve yıldızlar kendilerine verilen ölçülerin dışına çıkmazlar. Kendileri için konulmuş ilahi yasaya harfiyen uyarlar.⁵⁸ İşte varlıkların yaratılışında bulunan bu ölçülülük ve yasa ahengin başlıca delilidir.

Ahenk, sadece tabiat ve gök cisimlerinde değil, insanın yaratılışında da vardır. Varlıklar içerisinde yaratılışı en güzel olan insandır: *“Şüphesiz biz insanı en güzel biçimde yaratmışızdır.”*⁵⁹ Bu ayette geçen *“en güzel biçimde”* ibaresi insanın boy ve posunun bilimum organlarının yerli yerince oluşu gibi fizyolojik, gerek ruhsal ve gerekse zihinsel yetenek bakımından en mükemmel yaratıldığı manasına gelir.⁶⁰ Yine şu ayetlerde insanın yaratılışındaki ahenk şöyle dile getirilir: *“Kahrolası o insan! Ne kadar da inkârcı! (Bir düşünse) Allah onu neden yarattı? Bir spermden yarattı da ona şekil verdi.”*⁶¹ Bu âyetlerde geçen takdir, tesviye ve ta'dil insanın yaratılışındaki ahengi dile getiren estetik kavramlardır. Dolayısı ile insana bir bütün olarak baktığımızda akıl yeteneği, beden ve organları arasında tesanüt, mide ile diğer organlar arasında güçlü bir ahenk ve uyum vardır. Bu organlardan elimizi misal olarak alalım. İnsanda el organı bir şaheserdir. Hem hisseder hem de hareket eder. Hemen hemen görüyor bile denebilir. Ele silâh ve alet yapma imkânını veren, derisinin, dokunma cihazının, kaslarının ve kemiklerinin anatomik tertibidir. Her biri mafsallı üç kısımdan meydana gelen, elin ön kısmı ve kemikli kütlesi üzerine monta edilen beş kaldıraç mesabesinde olan parmaklar olmasaydı, madde üzerinde hiçbir zaman hâkimiyet kuramazdık. El, ilkel çağdaki avcının çakmak taşından bıçağını, demircinin balyozunu, ormancının baltasını, çiftçinin sapanını, şövalyenin kılıcını, pilotun kumanda âletlerini, ressamın fırçasını, gazetecinin kalemini, dokumacının ipliğini aynı maharetle kullanmıştır.⁶² İşte bütün

⁵⁸ bk. el-Yasin 36/36-40.

⁵⁹ bk. et-Tin 94/5.

⁶⁰ Ebû Cafer Muhammed b. Cerir et-Taberî, *Câmiu'l-Beyân fî Tefsîri'l-Kur'an* (Beyrut, 1988), 15/243; İbn Kesîr, *M. Tefsiru İbn Kesir*, 3/655.

⁶¹ el-Abese 80/17-19.

⁶² Alexis Carrel, *İnsan Denen Meçhul*, çev. R. Özdek (İstanbul: Yağmur, 1973), 121.

bunlar, "yaratıp düzene koyan, takdir edip yol gösteren"⁶³ ve her şeyi sapasağlam bir şekilde yapan Yüce Allah'ın sanatıdır.⁶⁴

İslam hayatında ahenklilik sadece yaratılıştta değil, aynı zamanda insanın Allah'la olan münasebetlerinde de ortaya çıkar. Hz. Peygamber'den gelen bir rivayette şöyle buyrulmuştur: *"Saçları birbirine karışmış, yüzü gözü toza bulanmış, (bir adam) 'Ya Rab! Ya Rab!' diyerek ellerini gökyüzüne açar. Hâlbuki (bu adamın) yediği haram, içtiği haram, giydiği haramdır. Haram ile beslenmiştir. Böylesinin duâsı nereden kabul olacak?"*⁶⁵ Bu rivayette maddi ahenksizliğe örnek olarak saçın başın dağınık olması, manevi ahenksizliğe örnek olarak da haram yiyip içme verilmiştir. Söz konusu edilen insanın hayatında ne maddi ve ne de manevi güzellikten bir eser yoktur. Hakiki bir Müslüman fiziksel görüntüde olduğu gibi, helal ve harama uygun bir hayat yaşamada da ölçülülüğe riayet etmelidir. Yine bu rivayette önemli bir husus da duaların kabul olması yenilen gıdaların helâl olmamasına bağlanmıştır. Bu manada haram olan yiyecekler, haram kazançla satın alınan ya da üretilen giysiler çirkinliğin göstergesidir. Çirkinlikse, kubuh bir eylem olup ahenksizliği beraberinde getirir. Zira doğrudan ya da dolaylı haramlar bizâtihi Allah'la insan arasındaki ahengi bozduğu için bir ahenksizlik alâmeti olarak nitelendirilmişlerdir.

Güzellik alâmetlerinden olan bir başka "ahenk" de Kur'an'ın cennet tasvirlerinde görülür. Nitekim "süsleme ve dekorasyon" manasına gelen "Zuhruf Suresi'nde cennet şöyle tasvir edilir: *"Siz ve eşleriniz, ağırlanmış olarak cennete giriniz! Onlara altın tepsiler ve kadehler dolaştırılır. Orada canlarının istediği, gözlerinin hoşlandığı her şey vardır. Ve kendilerine: Siz, orada ebedi kalacaksınız, işte yaptıklarınıza karşılık size miras verilen cennet budur. Orada sizin için bol bol meyveler vardır, onlardan yersiniz, denilir."*⁶⁶ Cennet mükemmel bir dekorasyona sahiptir. Oraya manevi süsle bezenen güzel ahlâklı Allah'ın iyi kulları girecek,

⁶³ el-A'lâ 87/2-3.

⁶⁴ bk. en-Neml 88.

⁶⁵ bk. Müslim, "Zekât" 65; Tirmizî, "Tefsir" 3; Dârimî, "Rikak" 9; Ahmet b. Hanbel, *Müsned*, (Kahire, 1934), 2/328; Hanbel, *Müsned*, (Kahire, 1934), 2/328.

⁶⁶ ez-Zuhruf 43/70-73.

onlara, çeşitli yiyecek ve içecekler estetik değer yönü kıymetli altın tepsiler ve kadehlerle sunulacaktır. Yukarıdaki âyette yer alan ve tepsiler anlamına gelen sıhâfın içeriğine değil, malzemesine vurgu yapılmaktadır. Bununla birlikte Kur'an'da geçen cennet tasvirlerinde kaplar, süs eşyaları, giysiler vb. gibi unsurların taşıdığı fonksiyonlar kadar, görüntüleri itibariyle de insanın fizikî ve ahlaki yapısındaki güzellik unsurları arasında bir uyum, ahenk ve paralelliğin olduğu anlaşılmaktadır.⁶⁷ Yine âyette yer alan "lezzetü'l-ayn" kavramı⁶⁸, güzel karşısında insanın etkilenmesini anlatan bir estetik terimdir. Estetik insanda hoşlanma duygusu olduğuna göre gözlerin hoşlanması, etkilenmesinden dolayıdır. Aslında bir başka açıdan bu resmetme, nefislerin hoşlandığı her şeyin var olduğu bir mekâna atıfta bulunmaktadır. Ayrıca cennette, kokusu oldukça güzel ve leziz yiyeceklerin yanında, göze estetik açıdan zevk verecek ve insanın içini ferahlatıcı manzaralar da vardır. Her yönüyle ahenkte göz ve gönül açlığını giderici tam bir uyum söz konusudur. Ayrıca Cennette her şeyde bir süreklilik ve ölümsüzlük söz konusudur. Orada yasaklar yoktur. Cennetin zemini şeffaf cam benzeri bir süs eşyasıyla kaplanmıştır. Meyvelerde ve diğer yemişlerde ânında yenilenin yerine yenisi eklenmiş tükenmeyen bir süreklilikten bahsedilir. Bu bize ebedîlik düşüncesinin dünyaya değil oraya ait olduğunu hatırlatıyor.⁶⁹ Cennetin renkleri de ahenk ve uyum içindedir. Cennetteki doğal bitki örtüsünün rengi ile insanların giysilerinin renkleri arasında bir benzeşme ve ahenk olacaktır.⁷⁰ Örneğin, yeşil rengin tüm parlak tonuyla galebe çaldığı bahçeler ve ağaçlarla, ipek elbiselerin renginin aynı oluşu, diğer yandan zemininden akan sulara yeşil ağaç ve aynı renkteki elbiselerin aksinin vurması bu mükemmel ahengi tamamlayacaktır.⁷¹ Dünyadan bakıldığında asıl cennetin güzelliği, herkesin aradığı şeyi orada bulmasında yatmaktadır. Hatta Cennetin oldukça mutedil bir havası, bu havanın ne yakıcı sıcaklığı ve ne de dondurucu bir soğuğu olacaktır.⁷² Cennet

⁶⁷ el-Kehf 18/31.

⁶⁸ ez-Zuhruf 43/70-73.

⁶⁹ el-Vâkıa 56/32-33; er-Ra'd 13/35.

⁷⁰ bk. el-Kehf 18/31. Ayrıca bakınız. el-İnsân 76/11-22.

⁷¹ Şâmî, *Zâhiratü'l-Cemâliyye*, 237.

⁷² el-İnsân 76/13.

hayatında giyilen elbiseler soğuğu ve sıcaklığı hâkim olan mutedil hava ile özdeşleştirecektir. Burada ortaya çıkan güzellik, giysilerin güneşin sıcaklığından koruması değil, asıl güzelliğin fonksiyonunu yerine getiren gölgenin kendisidir. Bu da bir bakıma ahenginin başka bir görünümünü yansıtır.⁷³

Bilindiği gibi İslam birey ve toplumun hem iç ve hem de dış ahengini bozan şirkle de mücadele etmiştir. Şirk, *Allah'ın ortağı olduğunu kabul etmek, Allah'tan başkasına tanrısal nitelikler atfetmek ve O'ndan başkasına ibadet etmektir*. Bu manada şirk, ahenksizliktir: *"Kim Allah'a ortak koşarsa, yükseklerden düşüp parçalanmış, kuşlar tarafından kapılmış yahut rüzgâr tarafından uzak bir yere sürüklenip atılmış gibi olur."*⁷⁴ Âyette de açıkça ifade edildiği gibi şirk, Allah inancını parçalar, tevhid ise birleştirir. Bu sebeple Kur'an inançtaki bu ahengi, tevhid inancıyla somutlaştırır: *"Eğer yerde ve gökte Allah'tan başka tanrılar bulunsaydı, yer ve gök, (bunların ahengi) kesinlikle bozulup gitmişti. Demek ki Arş'ın Rabbi olan Allah, onların yakıştırdıkları sıfatlardan münezzehtir."*⁷⁵ O halde inançlardaki ahenk ve uyum isteniyorsa Yüce Allah'ın nitelikleri yaratılmış varlıklarla paylaşırılmamalıdır. Şayet tevhide müdahale edilirse insanın ruh ve beden uyumu bozulur, insanın inanç hayatının bozulması davranışlarını ve çevresindeki ilişkileri de olumsuz yönde etkiler. Bu sebeple bize düşen tevhid ekseninde Allah-insan ve Allah-tabiat arasında geçerli olan ahengi sürdürmek ve barışa katkıda bulunmaktır.

2.4. Tanzim

Ahenkle birlikte güzellik niteliklerinden birisi de varlıkların özünde ve varlık sistemi arasındaki bağlantılarda ortaya çıkan düzendir. Bu manada tanzim, eşyanın ebatları arasındaki uyumu sağlamaktır. Eşyada görülen bu düzen, geometrik bir şekil düzeyinde, renk ve çizgiler arasındaki simetrik görünümde ortaya çıkar. Bir yönüyle nizam dış şekillerdeki uyumu da ifade eder.⁷⁶ Kur'an, bir güzellik nişânesi olan tanzimi, "saff ve tertib" kavramlarıyla anlatır. Meselâ, melekler ibadetlerini sıra sıra dizilmiş bir

⁷³ Şâmî, *Zâhiratü'l-Cemliyye*, 237.

⁷⁴ el-Hac 22/31.

⁷⁵ el-Enbiyâ 21/22.

⁷⁶ Şâmî, *ez-Zâhiratu'l-Cemâliyye*, 238.

şekilde yerine getirirler.⁷⁷ "Sıra sıra dizilmişler" manasına gelen "Saffât Suresi"nde yer alan bir âyette de: "*Sıra sıra dizilmiş olanlara, (yanlısları) engellemeye çalışanlara ve anmak için okuyanlara andolsun ki kuşkusuz tanrınız bir tekdir*"⁷⁸, buyrulmak suretiyle güzellik nişânesi olan "nizam"a dikkatler çekilmiştir. İslâm'da düzen oluşturmak sadece namaz gibi ibadetlerde geçerli değildir. Bir ibadet türü olan Allah yolundaki cihatta da gerek şekil gerek plân gerekse disiplin içerisinde bir düzenlilik aranır.⁷⁹

Bilindiği gibi iç mimarinin bir dalı olan dekorasyon, süsleme sanatı ile ilgili bir konudur. Bir mekânın veya nesnenin estetik görünümünü iyileştirmek amacıyla yapılan düzenlemelerin tümünü içerir. Kur'an-ı Kerim'de cennetin iç dekorasyonundaki güzellikler anlatılırken, orada bulunan eşyaların tefrişinde belirli bir tertip ve düzenin varlığı "saff" terimi ile anlatılır. Örnek vermek gerekirse, bir âyette: "*Sıra sıra dizilmiş koltuklar*"⁸⁰'dan bir başka âyette ise: "*Sıra sıra dizilmiş yastıklar*"⁸¹'den bahsedilir. Bu ayetlerde cennetin iç mimari tasarımının estetik görünümü tam bir nizam dahilinde gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Cennetin bu şekilde tasvir edilmesi, insanın iç dünyasında bir sürur ve mutluluk duygusu meydana getirir. Bizler de cennet hayatının mekân boyutu tasvirlerinde ortaya çıkan nizam fikrini ev ve iş yerlerimize taşıyarak, "tefrişteki nizamı" gerçekleştirebiliriz. İslam'ın sanat anlayışında tefrişteki nizamla temaşa arasında yakın bir ilişki vardır. Temaşa ise insanı, varlığın yapısında bulunan geometrik boyutun soyut sembolleri vasıtasıyla tevhid ilkesine götürür.⁸²

Öte yandan Kur'an'da her biri bir estetik terim olan; "tübâk" ve "nezîd" sözcükleri geçer. Bu iki kavramın ortak anlamı uyum ve nizam demektir. Kur'an'da uyum anlamına gelen "tübâk" sözcüğü yedi göğün birbirine uyumlu bir şekilde yaratıldığından bahsedilirken⁸³; "nezîd" sözcüğü ise hurma ağaçlarında belli bir

⁷⁷ bk. es-Saffât 37/164-166.

⁷⁸ es-Saffât 37/1-4.

⁷⁹ bk. es-Saff 61/4.

⁸⁰ et-Tûr 52/20.

⁸¹ el-Ğâşiye 88/15.

⁸² Seyyid Hüseyin Nasr, *İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş*, çev. N. Şişman (İstanbul: İnsan Yayınları, 1985), 1-22.

⁸³ en-Nuh 71/15.

nizam çerçevesinde küme küme yer alan tomurcukların güzelliği anlatılırken geçer."⁸⁴ Her iki kavram da bize eşyadaki simetriye dayalı düzenliliği anlatır. Bunun bir başka örneği de tabiatta birbiri ile sarmaş-dolaş olmuş bitki, meyve ve tanelerde geometrik form oluşturucu düzenin yer almasıdır.⁸⁵ Varlıkta görülen bütün bu güzellikler, bir ve var edici olan Yüce Allah'ın eseri olup birlikte çokluğu ve çoklukta birliği temsil eder. Bitkilerde görülen ve İslam'ın manevi evreniyle ilişkili olan geometrik üslup, İslam medeniyetinde çini sanatının gelişiminde esin kaynağı olmuştur. İslam sanatlarındaki arabesk yapının, İslam öncesi Kıptî ve Sasani sanatında marjinal dekorasyonlar olarak kullanılan nebati desen kalıplarından doğup geliştiğini iddia etmek⁸⁶ gerçekçi bir anlayış değildir. Arabesk yapıdaki estetik, mahiyeti anlamaya yönelik bir duygu ifadesidir. Kur'an, meyve ağaçlarında görülen bu arabesk nizamı, bakmasını bilenler için canlı bir şekilde sunmuştur. Meyvelerde ortaya çıkan bu arabesk tertip ve düzen bir ayette: *"Meyveleri salkım salkım dizili muz ağaçları!"*⁸⁷ şeklinde tasvir edilirken, şu ayette de: *"O bitkiden de kendisinde üst üste binmiş taneler bitireceğimiz bir yeşillik; hurmanın tomurcuğundan sarkan salkımlar, üzüm bağları; bir kısmı birbirine benzeyen, bir kısmı da benzemeyen zeytin ve nar bahçeleri meydana getirdik. Meyve verirken ve olgunlaşacağı zaman her birinin meyvesine bakın! Kuşkusuz bütün bunlarda inanan bir toplum için ibretler vardır"*⁸⁸ buyrulmak suretiyle anlatılır. Elbette Kur'an, İslam sanat ve mimarisine biçim açısından kaynaklık edebilecek örnekler verirken, mekân ve nizam arasında güçlü bir ilişkinin varlığına işaret etmiştir.⁸⁹ Âyetlerde tasvir edilen "mekân ve nizam" arasındaki uyumluluk fikri medeniyetimizin saray mimarisine de ilham kaynağı olmuştur.⁹⁰

⁸⁴ el-Kâf 50/10-11.

⁸⁵ en-Nebe' 78/16.

⁸⁶ M.G.S. Hodgson, *İslam'ın Serüveni*, çev. Heyet (İstanbul: İz Yayınları, 1993), 2/560.

⁸⁷ el-Vâkıa 56/29.

⁸⁸ el-En'âm 6/99.

⁸⁹ bk. ez-Zümer 39/20.

⁹⁰ Altıntaş, *İslam Düşüncesinde Tevhid ve Estetik İlişkisi*, 211-232.

Sonuç

Kelam ilmi, Allah, insan ve evren arasındaki ilişkileri düzenleyen bir ilimdir. Bu ilmin en önemli konusu Allah'ın varlığı ve birliğini ispatlamaktır. Her dönemde İslam kelimacıları isbât-ı vacip adı verilen deliller geliştirmişlerdir. Bu delillerin içinde bugün de kullanılan en önemli delillerden birisi gaye ve nizam delilidir. Malzemesini duyular âleminden alan bu delil, varlığın bir gayeye yönelik olarak muhteşem bir düzen içerisinde yaratıldığını ortaya koyar. Varlığın yapısında bulunan bu amaçlılık ve düzenli yaratılış akıl sahibi herkes tarafından kolayca görülebilir. Bu yönüyle gaye ve nizam fikri doğrudan estetik ilminin de konusu olup güzellik olgusu ile ilişkilidir. Bu açıdan tevhidle güzellik arasında güçlü bir bağ vardır. İslam'da güzellik başka kavramlarla birlikte daha çok cemal ve hüsn kavramları ile ifade edilir. İslam inancının güzel anlayışını materyalist anlayışlardan ayıran maddi güzelliğin yanında manevi ve ahlaki güzelliğe yer vermesidir. Çünkü güzellik varlığın özündedir, yüce ve aşkın değerlerden bağımsız değildir. Biz bu güzelliği her şeyi en güzel bir şekilde yaratan Yüce Allah'ın sanatında görebiliriz. Tevhide dayalı güzellik bakış açısından esas amaç, varlıktaki zâhir olan dış güzelliğe takılıp kalmak değil, buradan hareketle bu güzelliğin yaratıcısı olan Yüce Allah'ı takdir etmektir.

İslam tevhid inancında herhangi bir nesneye güzel diyebilmek için tek bir nitelik yeterli değildir. Çünkü güzellik, izafidir. Farklı inançlara ve farklı kültürlerle göre değişiklik arz edebilir. Örneğin, ilkçağ filozofları güzelliği insan bedeni ile sınırlandırırken, bir başkası eşyada bulunan salt simetri olarak belirler. Bu dar kapsamlı bakış açıları, manevi ve ahlaki güzellikleri görmezden gelirler. Tevhid sisteminde bir nesneyi, bir sanat eserini ve insanın davranışlarını "güzel" olarak nitelendirmek için sadece tek bir nitelik yeterli değildir. Aksine bir şeye güzel denilebilmesi için başka bir takım niteliklerin de olması gerekir. Bu niteliklerin başında; eşyanın ayıplardan arındırılarak kusursuz bir hale getirilmesi, amaçsızlığın nefyedilmesi, parçalarının ahenkli bir şekilde birbiri ile ilişkilendirilmesi ve ebatları arasındaki tertip ve uyumun sağlanması gelir. Herhangi bir şeyde, burada dile getirilen dört nitelik varsa, o nesne ya da davranışa güzel denilebilir. Sonuç

olarak İslam inancında güzellikten amaç, insanı, hüsn-ü Mutlak olan Yüce Allah'a ulaştırmaktır.

Finansman / Funding:

This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Çıkar Çatışması / Conflicts of Interest:

The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.



Kaynakça

- Ahmed b. Hanbel, Ebû Abdullah. *Müsned*. Kahire, 1313/1934.
- Altıntaş, Ramazan. *İslam Düşüncesinde Tevhid ve Estetik İlişkisi*. İstanbul: Pınar Yayınları, 2002.
- Aristo. *Poetika*. çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.
- Askerî, Ebû Hilâl. *el-Furûku fi'l-Lüğâ*. Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye, 1971.
- Aydın, Hüseyin. *İlim, Felsefe ve Din Açısından Yaratılış ve Gayelilik*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 1991.
- Aydın, S. Mehmet. *Din Felsefesi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 1987.
- Beyhakî, Hüseyin b. Ali. *el-Esmâ ve's-Sifât*. Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabi, ts.
- Carrel, Alexis. *İnsan Denen Meçhul*. çev. R. Özdek. İstanbul: Yağmur, 1973.
- Cemil, Sena. *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972.
- Elmalılı, Muhammed Hamdi Yazır. *Hak Dini Kur'an Dili*, İstanbul: Eser Neşriyat, 1979.
- Gazâlî, Ebû Hâmid Muhammed b. Muhammed. *İhyâu Ulûmi'd-Dîn*. Kahire, 1994.
- Hegel, Georg Wilhelm. *Estetik*. çev. T. Altuğ-H. Hünler. İstanbul: Payel Yayınevi, 1994.
- Hodgson, M.G.S. *İslam'ın Serüveni*. çev. Heyet. İstanbul: İz Yayıncılık, 1993.
- İbn Fâris, Ebû'l-Hüseyn. *Mücmelü'l-Luğâ*. thk. Zühayr Abdülmuhsin Sultan. Beyrut: Müessesetü'r-Risale, 1986.
- İbn Kayyim, el-Cevziyye. *Şifâu'l-Alîl fi Mesâili'l Kaza ve'l-Kader ve'l-Hikme ve't-Ta'lîl*. Beyrut, 1990.
- İbn Kesîr, Ebu'l-Fida İsmail b. Ömer. *Muhtasar-ı Tefsiru İbn Kesir*, thk. M. Ali es-Sabunî. Beyrut: Daru'l-Kur'ani'l-kerim. 1981.
- Îcî, Adududdîn. *el-Mevâkif fi İlmi'l-Kelâm*. Beyrut, ts.
- İsfehânî, Râgıb. *Müfredât fi Garîbi'l - Kur'an*. İstanbul: Dâru Gahramân, 1986.
- Kutub, Seyyid. *Fîzilâli'l-Kur'an*. Beyrut, 1995.
- Mâturîdî, Ebû Mansûr Muhammed b. Muhammed. *Te'vilâtü'l-Kur'an*. thk. Ahmet Vanhoğlu. İstanbul: Dâru'l-Mizân, 2005.
- Nasr, Seyyid Hüseyin. *İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş*. çev. N. Şişman. İstanbul: İnsan Yayınları, 1985.
- Schuon, Frithjof. *Varlık, Bilgi ve Din*. çev. Şehabeddin Yalçın. İstanbul: İnsan Yayınları, 1997.
- Şâmî, Salih Ahmed. *ez-Zâhiratü'l-Cemâliyyeti fi'l-İslâm*. Beyrut: el-Mektebetü'l-İslâmî, 1987.
- Taberî, Ebû Cafer Muhammed b. Cerir. *Câmiu'l-Beyân fi Tefsîri'l-Kur'an*. Beyrut, 1988.
- Tehânevî, Muhammed A'lâ b. Ali İbnu'l-Kâdî. *Keşşaf Istilâhâti'l-Fünûn*. Beyrut: Dâru Sâdır, ts.
- Yetkin, Suut Kemal. "İslam Minyatürünün Estetiği". *AÜF Dergisi* 1 (1953), 32-65.
- Zemahşerî, Muhammed b. Ömer. *el-Keşşâf an Hakâiki't-Tenzil*. Beyrut, 1983.



Selçuklu Dönemi ve Memlük Dönemi Tezhip Üslubunun Karşılaştırılması

Araştırma
Makalesi
Research
Article

Hüsna KILIÇ

Öğr. Gör. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Geleneksel Türk Sanatları, Tezhip Ana Sanat Dalı
Assistant Professor, Mimar Sinan Fine Art University, Faculty of Fine Art,
Department of Tradinational Turkish Art, Illumination Main Art Branch
İstanbul, Türkiye

✉ husna.kilic@msgsu.edu.tr

ORCID ID orcid.org/0000-0002-7267-9708

Nagihan ZAN

Yüksek Lisans Öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Entitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Programı
Graduate Student, Mimar Sinan Fine Art University, Institute of Fine Art, Program
of Tradinational Turkish Art
İstanbul, Türkiye

✉ nagihanzan@hotmail.com

ORCID ID orcid.org/0009-0009-0154-6367

Yazar
Author

Kılıç, Hüsna- Zan, Nagihan. "Selçuklu Dönemi ve Memlük Dönemi Tezhip
Üslubunun Karşılaştırılması". *Tevilat* 5/1 (Haziran 2024), 159-184.

DOI doi.org/10.53352/tevilat.1483678

Atıf
Cite as

Received / Geliş Tarihi: 14.05.2024

e-ISSN: 2757-654X

Accepted / Kabul Tarihi: 20.06.2024

www.tevilat.com

İntihal / Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği
teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a
plagiarism software. **Telif Hakkı&Lisans/Copyright&License:** Yazarlar dergide yayınlanan
çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında
yayımlanmaktadır. / Authors publishing with the journal retain the copyright to their work
licensed under the CC BY-NC 4.0. **Katkı Oranları/Author Contributions:** Çalışmanın
Tasarlanması: N. Zan (%60), H. Kılıç (%40); Veri Toplanması ve Analizi: N. Zan (%60), H. Kılıç
(%40); Makalenin Yazımı: N. Zan (%30), H. Kılıç (%70); Makale Gönderimi ve Revizyonu: Y.
Özdemir (%100); Çizimler: N. Zan (%100).

Yayıncı/Published by: Selçuk University Press



Bilgi
Info

Selçuklu Dönemi ve Memlük Dönemi Tezhip Üslubunun Karşılaştırılması

Devletlerin siyasi, dini ve kültürel gelişimlerinin yanında sanatsal gelişimleri de yüzyıllar boyunca devam etmiştir. Tarihi süreç içerisinde devletler, sanatsal açıdan birbirlerinden etkilenmiş, her yeni dönem bir önceki dönemin devamı niteliğinde şekil almıştır. Türk medeniyetinin de sanatsal öğeleri ileriye doğru akan tarihsel süreç içerisinde değişimlere ve gelişimlere uğramıştır. Türkler'in yerleşik hayata geçilmeye başladığında ise mimari yapılar sanatsal gelişimin gözlemlendiği öğeler olmuşlardır. Bu bakımdan, sanatsal gelişimin ilk olarak dini mimaride ortaya çıktığı görülmektedir. Camii, medrese gibi mimari yapıları güzelleştirmek için iç ve dış mekanlarda sanatın belirli dallarının kullanılması bu gelişim safhasına verilebilecek örneklerdir. Türklerde dinin sanata, özellikle de kitap sanatlarının tümüne yön vermesi Karahanlılar Dönemi'nde İslamiyet'in kabulü ile başlamıştır. Kuran-ı Kerim'i daha güzel yazma ve süsleme isteği; hat, tezhip, cilt gibi kitap sanatlarının gelişmesinde başlıca rol oynamıştır. Tezmini sanatlar Karahanlılar'dan sonra Büyük Selçuklu Devleti döneminde çok önemli bir gelişim kaydetmiştir. Özellikle Selçuklu (1040-1308) ve Memlük Dönemi (1250-1517) tezminatlarında geometrik ve rûmî kompozisyonun hâkim olduğu bilinmektedir. Her iki dönemin tezminatında aynı motifler tercih edilmesine rağmen, eserler incelendiğinde üslup farklılıklarının olduğu anlaşılmaktadır. Bu çalışmada; Selçuklu ve Memlük dönemlerine ait mimari yapılara örnekler verilmiş ve kıyasın daha net anlaşılabilmesi için seçilen yazma eserlerdeki tezhiplerin analizleri yapılmıştır. Kullanılan üsluplar ve teknikler karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş ve iki dönem arasındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya çıkarılmıştır.

Özet

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Sanatlar, Selçuklu, Memlük, Mimari, Tezhip, Üslup

160

Tezminat 5/1 (2024)

Comparison of The Illumination Style of The Seljuk Period and The Mamluk Period

In addition to the political, religious and cultural development of the Turkish State, its artistic development continued in every period. Turks, who lived as a nomadic community, started to settle down and first developed in the field of architecture due to the need for shelter. Certain branches of art have been used in interior and exterior spaces to beautify architectural structures. The development of art, the formation of cultural infrastructure, and developments in the fields of science have been pioneers in the development of art throughout history. "Religion" is another element that determines, develops and directs art in societies. Depicting religious rituals and decorating holy books and places of worship can be seen in all beliefs. In Turks, religion's influence on art, especially book arts, started with the acceptance of Islam during the Karakhanid period. Desire to write and decorate the Holy Quran more beautifully; It is the most important factor in the development of book arts such as calligraphy, illumination and binding. Decorative arts showed a significant development in the Seljuk period after the Karakhanids. In both the decorations of the Seljuk Period (1040-1308) and the Mamluk Period (1250-1517); Geometric and rumi composition dominates. Although the same motifs were preferred in both periods, it becomes clear when examined that there is a stylistic difference. In this study; Examples of architectural structures from the Seljuk and Mamluk periods were given and the illuminations in selected manuscripts were examined and analyzed. The styles, compositions, motifs, colors and other elements used in the illuminations were evaluated comparatively and the similarities and differences between the two periods were revealed.

Abstract

Keywords: Traditional Art, Seljuk, Mamluk, Architecture, Illumination, Style.

Giriş

8. yüzyılda tarih sahnesine çıkan Türk tezyini sanatlarında gelişim, yüzyıllar boyu devam etmiş ve birbirini takip eden her dönem, bir sonraki döneme ışık tutarak devam etmiştir. Devletlerin dinamiğinin, coğrafyasının ve kültürel ortamının birbirinden farklı olması sanatı etkilemiştir. Ekonomik ve sosyal yapısını güçlendiren toplumlar kültürel olarak gelişmek ve köklü bir devlet olmak için kalıcı eserler bırakma eğilimine girdikleri söylenebilir. Geçmişten günümüze kalan eserlere bakıldığında her hükümdarın bir eser inşa ettirmeye gayret ettiği görülür. İnşa edilen mimari eserler devletleri temsil etmesi ve dönemin sanatsal özelliklerini taşıması sebebiyle önem arz etmektedir. Mimari yapılara verilen değerin yanı sıra kitap sanatları da tarih boyunca Türkler tarafından önemsenmiştir.

Hükümdarın sanata ve sanatçıya verdiği değer, kitaba ve kitap sanatlarına verdiği değerle paralel olarak gelişim göstermiştir. Örneğin; hükümdarların ve devlet adamlarının kendi adlarına yaptırdıkları cami ve medrese gibi kutsal yapılar mimarinin gelişmesinde, bu mekanlara vakfetmek için yazdırdıkları ve tezhip yaptırdıkları mushaflar da tezhip sanatının gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Sosyal, ekonomik, kültürel ve sanatsal olarak gelişimi devam eden Büyük Selçuklu ve Memlûk dönemlerinde de bu yapılanma gelenek halinde devam etmiştir.

1. Selçuklu Dönemi (1040-1308) Tezyinatı ve Tezhip Sanatı

“Vaktiyle Göktürklerin temel unsurunu teşkil etmiş, Oğuzların Kınık soyundan Dokak oğlu Selçuk ve torunları tarafından Horasan’da kurulmuş olan devlet, Sultan Tuğrul Bey, Alparslan ve Melikşah Devrinde kısa zamanda imparatorluk haline gelmiştir.”¹ Selçuklular zaman içinde büyüyüp gelişerek büyük topraklarda hüküm sürmeye başlamış ve Anadolu’ya kadar ilerlemişlerdir. Tüm Anadolu’yu ele geçiren Selçuklular, Anadolu Selçukluları diye anılmaya başlamışlardır. Anadolu’yu Türk yurdu yapan Selçuklular bir yandan topraklarını genişletip devletlerini güçlendirirken,

¹ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitapevi1984), 35.

diğer yandan da ilmin ve sanatın her dalında ilerleme gayretine girmişler ve dönemin başkenti olan Konya, sanat ve imar faaliyetlerinin merkezi haline gelmiştir. Anadolu'nun neredeyse tüm şehirlerinde, mimari ve tezyini açıdan güzide yapılar inşa edilmiştir.² Taş işçiliğinde teknik ve üslup açısından büyük başarılar gösteren Selçuklular, adeta taşı bir dantel gibi işlemişlerdir. Rûmî, bitkisel motifler, figürler, geometrik tezyinat ve hat sanatının bulunduğu ihtişamlı taç kapılar taşın sanata dönüştüğü yapılar olarak günümüzde de varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Taşın mukavemetli yapısı sayesinde taş eserler diğer sanat eserleri ile kıyaslandığında büyük çoğunluğu az hasar ile günümüze gelmeyi başarmıştır.

Selçuklu dönemi sanatında çok sayıda eser bulunan bir diğer sanat dalı da çini sanatıdır. Çini yapıların duvarlarını, mihraplarını, kubbelerini süslemenin yanı sıra obje olarak da karşımıza çıkar. Geometrik, bitkisel ve hayvansal motiflerin kullanıldığı kompozisyonlar Selçuklu Dönemi çinilerinde görülür. Firuze, kobalt, mor, yeşil, krem ve siyah renklerde çiniler mimari yapıların duvarlarını süslemektedir. Firuze renkli çinilerin dış mekânda kullanılmasına Konya Sahipata Külliyesi'nin taç kapısı örnek olarak verilebilir. Ayrıca taş işçiliğinde de dönemin önemli örneklerindedir.

² Hüsna Kılıç, *XVI. yüzyıl Osmanlı Mushaf Tezhiplerinde Kullanılan Rumi Motiflerinin İncelenmesi ve Günümüz Tezhip Anlayışı ile Yorumlanması* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi,2021), 7.



Şekil 1: Konya Sahipata Külliyesi Taç Kapısı³

Selçuklu dönemi mimarisinde kullanılan çini örneklerinin en önemlilerinden Karatay Medresesi; firuze renkli geometrik motiflerle bezenmiş eşsiz bir yapıdır. Eyvan, avlu duvarları, kubbe ve kubbeye geçiş kısımları, kuşak yazıları dahil olmak üzere tüm iç mekânı çinilerle kaplıdır. Üstün bir matematik gerektiren geometrik kompozisyon çağının tezyini özelliklerini tam manası ile yansıtmaktadır. Selçuklu başkenti Konya İnce Minareli Medresenin taç kapısı; taşın sanat eserine nasıl dönüşebildiğinin açık bir kanıtı olarak karşımıza çıkar.

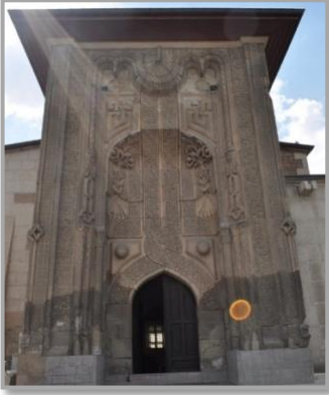
³ Fotoğraf: Zekeriya Şimşir.



Şekil 2: Konya Alaaddin Camii
(1235) Taç Kapısı⁴



Şekil 3: Konya Karatay
Medresesi(1251)⁵



Şekil 4: İnce Minareli
Medrese(1279)⁶



Şekil 5: İnce Minareli Medrese(1279)⁷

⁴ Fotoğraf: Zekeriya Şimşir.

⁵ Fotoğraf: Zekeriya Şimşir.

⁶ Fotoğraf: Zekeriya Şimşir.

⁷ Fotoğraf: Zekeriya Şimşir.

Taş işçiliği ve çini alanlarında kendini kanıtlayan bu büyük devlet; kitaba ve kitap sanatlarına da çok fazla önem vermiştir. Anadolu'da birçok eser yazılmış, bunlar Konya ve çevresinde kurulan atölyelerde tezhiplenmiştir. Selçukluların büyük devlet adamlarından olan Sahip Ata Fahreddin Bin Ali'nin hattat ve müzehhiplerin çalıştığı bir nakışhanenin sahibi olduğu bilinmektedir.⁸

Selçuklu döneminde önemli bir kültür sanat merkezi olan Konya'da; medreselerin sayısının çok olması, ilim ve bilim adına önemli gelişmelerin yaşanması, kitap sanatlarının her dalını önemli ölçüde etkilemiş ve gelişmesini sağlamıştır. Tezhip sanatında yaşanan gelişme cilt ve minyatür sanatında da görülmektedir. Her biri birbirine bağlı kitap sanatlarında ortak bir üslubun hâkim olduğu söylenebilir.

Selçuklu dönemi tezhibi dendiğinde akla ilk geometrik tezyinat gelir. Selçuklularla özdeşleşen geometrik motifler ve geçmeler, ayrı bir ustalık, beceri ve matematik zekâsı gerektiren bir alandır. Selçuk Mülayim geometriyi bir bilim olarak görüp şu şekilde tarif etmektedir; "Geometri biliminin konusuna giren kırık, eğri ve düz çizgilerle; üçgen, dörtgen, sekizgen gibi kapalı şekillerin belirli bir sistem içerisinde birleştirilmesinden geometrik kompozisyonlar doğar."⁹ Elemanların sayısı sınırlı olmasına rağmen gerçekleştirilen kompozisyonların sayısı çok fazladır. Bu kompozisyonlarda başlangıç ve sonu bulunmayan, düzlem parçasının dışına doğru uzayıp giden çizgiler sonsuz karakterli olarak kabul edilirler. Böylelikle aynı düzlem üzerinde, aynı koşullarla, nitelik değiştirmeden ritmik tekrarlar söz konusu olur. Geometrik motifin tezhip sanatından doğduğu düşünülmektedir.¹⁰

Selçuklu döneminin yazma eserlerinde zahriye sayfaları, serlevha, başlık tezhibi ve hatime sayfalarında tezhip görülür. Selçuklu dönemi tezhiplerinde, zahriye tek sayfa şeklinde

⁸ Gülbün Mesera, *Türk Tezhip ve Minyatür Sanatı*, Sandoz Bülteni, (Ankara: 1987), 16.

⁹ Selçuk Mülayim, *Değişimin Tanıkları- Orta çağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi* (İstanbul, 1999), 70.

¹⁰ Mülayim, *Değişimin Tanıkları- Orta çağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*, 175.

yapılanları genellikle “a” yüzünde yer alır. Zahriye sayfası üç sayfa olarak da görmek mümkündür. Sayfa düzeninde 1a tek sayfa 1b-2a ise karşılıklı sayfalar şeklindedir. İki veya üç sayfadan oluşan zahriyelerde sadece tezhip mekik şeklinde daire veya geometrik birbirine bağlı olabilir. 1a sayfasında mekik veya daire desen, 1b-2a sayfalarında ise karşılıklı aynı desenin zahriyeler yer alır İki sayfalı zahriye olması halinde ise geometrik form içinde yer alan tezhip ve çeşitli bilgilerin yer aldığı tam sayfa zahriye tezhibi görülmektedir. Burada bazen kitabın adı, müellifi, meşhurların hükmü, kitaba sahip olan kişi veya kişiler (temellük kaydı) kitabın satın alındığı tarih, bir ya da birkaç beyit, vakıf kaydı ve benzeri yazılar ile mühürler bulunur.¹¹ Selçuklu dönemi tezhiplerinde altın çok yoğun kullanılmıştır. Renk yok denecek kadar azdır. Serlevhalar zahriyeden sonra gelen karşılıklı çift sayfa olarak yapılan bölümdür. Dönemin serlevhaları dikdörtgen formda olup geçme ve rûmîler ile tasarlanmaktadır. Bu dönemde gül olarak adlandırılan cetvele bitişik tasarımlarda da dikkat çekmektedir. Başlık tezhipleri dikdörtgen formda ve daha sadedir. Ağırlıkla rûmî motiflerinin hâkim olduğu ve yazı ile desen birbiri içine girmiş serbest şekilde tasarlandığı görülmektedir. Güller; dönemin karakterine uygun yapılmış yıldız, oval, daire veya dendanlı formların içine tasarlanmış geometrik geçme, rûmî ve münhanilerden oluşmaktadır.

Rûmî motifi; Selçuklu dönemi tezhiplerinde en önemli süsleme unsuru olarak kendine has tarzı ile karşımıza çıkmaktadır. “Selçukî veya İslâmî” olarak isimlendirilen rûmî motifi kimi kompozisyonda tek başına, kimi kompozisyonda geometrik kompozisyonlarla birlikte kullanılmıştır. Rûmî motifi tezhip sanatında bu kadar yoğun şekilde ilk kez bu dönemde görülmeye başlamıştır. 12. yüzyılın sonlarında en parlak dönemini yaşamış ve Selçuklu dönemi tezhip sanatının en belirgin unsuru olmuştur. Kendine özgü bir üslûbu olan rûmî motifi sanatçıya sınırsız kompozisyon imkânı sağlamış ve farklı şekillerde kullanılmıştır.

¹¹ Asiye Kafalier Dönmez, *Anadolu Selçuklu Döneminde Konya’da Yapıldığı Tespit Edilen Beş Yazma Eserin Tezhip Yönünden İncelenmesi ve Günümüz Anlayışı İle Yorumu* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, 2020), 53.

Henüz gelişimini tamamlayamayan bu motif Selçuklu dönemi tezhiplerinde farklı çeşitlerde karşımıza çıkar. Bu dönemin rûmî motiflerinin en büyük özelliği; sonraki yüzyıllara göre daha ve iri daha tombul olmasıdır. Bu rûmîlere “Selçuklu Rûmîsi” denmesinin sebebi budur.¹² Rûmî kompozisyonlarında tepelik ve ortabağ ile serbest kompozisyon rûmîler arasında orantı farkı büyüktür.¹³ Yalın, sencide ve kanatlı rûmîlerin iç bünyeleri bazı kompozisyonda boş bırakılmış, bazılarında da tohum (iç bünye) yapılarak zenginleştirilmiştir. Kelime manası eğri olan münhani motifinde rastlanan bu dönemde, motifin orantılı bir şekilde kullanıldığı söylenebilir. Münhani sıklıkla cetvel aralarına yapılmış olsa da sure başlarında ve müstakil olarak da karşımıza çıkar. Bu dönemde hâkim rengin tamamıyla altın olduğunu söylemek doğru olur. Altının yanında az miktarda lacivert, siyah, kızıl kahve, koyu mavi, yeşil, mor renklerine yer yer rastlanmaktadır. Selçuklu Dönemi tezhiplerinde, başlık ve tam sayfa tezhibinde ‘tığ’ yok denecek kadar azdır, seyrek düz çizgiler veya küçük çıkmalar halinde tığa benzeyen süsleme unsurları bulunur.



Şekil 6: KMM no: 51, 1. BÖLÜM,
Zahriye sayfası 1 a.



Şekil 7: KMM 51, 1. Bölüm, 4. Zahriye
sayfası, 6a

¹² Münevver Öztürk, *Rumi (Tarihi, Çeşitleri ve Gelişimi)*, (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1987), 14.

¹³ Faruk Taşkale, *Tezhip Sanatının Kullanım Alanları*, (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, 1994), 2.



Şekil 8: S. K. Aşirefendi 316



Şekil 9: TSMSK B5

2. Memlük Dönemi (1250-1517) Tezyinatı ve Tezhip Sanatı

168

Tevilat 5/1 (2024)

Memlükler, Eyyubi ordusundaki Türk asıllı azatlı emirler tarafından 1250 yılında Mısır, Suriye ve Hicaz bölgesinde kurulan bir Türk devletidir. Memlükler zamanla nüfuzlarını artırarak saltanatı ele geçirmişler, Mısır ve çevresinde otorite sahibi olmuşlardır. Bahri (Türk asıllı) ve Burci (çerkes asıllı) olmak üzere ölüme ayrılmış ve varlıklarını yaklaşık 300 yıl sürdürmüşlerdir.¹⁴ Memlük Devleti siyasi başarıların yanında kültürel ve sanatsal birçok alanda gelişme göstermiştir. Çok sayıda yapı ve eser hayata geçirmişler ve sanat tarihi açısından önemli bir millet olmuşlardır.

Memlük mimarisinde eserler genellikle külliye olarak ele alınmış ve esas itibarıyla taş malzeme kullanılmıştır. Memlük mimarisinin en önemli özellikleri yapıların büyük boyutlarda ve külliye olarak ele alınmaları olmuştur. Bu sayede şehirciliğe büyük katkı sağlamışlardır. Kahire'deki bazı külliyelerin bünyesinde alt katı sebil üst katı sıbyan mektebinden oluşan "sebilküttab" adıyla

¹⁴ Yaşar Kazım Koprman, *Türk İslam Sanatları Tarihi* (Ankara,2019), 170.

bilinen bir yapı tipi bulunmaktadır. Bu yapılar Osmanlı zamanında da benimsenmiş ve sayıları giderek artmıştır.¹⁵

Önemli Memlük eserlerinden biri olan Sultan Hasan Medresesi (1363) dönemin mimari özelliklerini yansıtır. Kesme taştan yapılmış yapı günümüze kadar zarar görmeden gelmiştir ve Kahire’de bulunmaktadır.



Şekil 10: Sultan Han Medresesi(1363)¹⁶



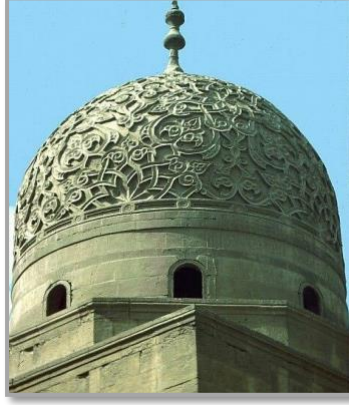
Şekil 11: Sultan Hasan Külliyesi, Memlük Dönemi (1393)¹⁷

¹⁵ Nida Gamze Temurçin, *Memlük Dönemi Tezhip Sanatının İncelenerek Günümüz Tezhip Sanatında Yorumlanması* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2021), 31.

¹⁶ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/ba/Mosque-Madrassa_of_Sultan_Hassan_3.jpg/1200px-Mosque-Madrassa_of_Sultan_Hassan_3.jpg

¹⁷ Melike Temiz, *Tezhip Sanatında Görülen Üslupların Tarihsel Süreç İçinde Tasnifi* (İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019),80.

Memlûk mimarisinde süsleme elemanı olarak renkli mermer ve taşların sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Sultan Hasan Külliyesi'nin mihrabında kullanılan taşlar bu süslemelerin güzel örneklerinden biridir. Mor, yeşil, mavi, kahverengi, krem, turuncu gibi çok renkli mermerlerin kesilerek mozaik tekniği ile yapıldığı görülmektedir.



Şekil 12 : El-Eşref Seyfeddin Kayıtbay Camii (1472-1474 Mısır-Kahire)¹⁸

Mimari süslemelerde dikkat çeken bir diğer unsur da taş kubbelerin üzerine yapılmış tezyinattır. El-Eşref Seyfeddin Kayıtbay Camii kubbesine işlenmiş rûmî kompozisyonu oldukça muntazamdır. Tepelik ve ortabağlar ile zenginleştirilmiş kompozisyon sistematik bir şekilde kubbeye göre tasarlanmıştır. Taş bu örnekte titizlikle oyularak ince ince işlenmiştir ve motif formlarında herhangi bir deformasyon olmayışı dönemin taş işçiliğindeki gelişmişliğini göstermektedir.

“Memlûkler anıtsal mimarinin muhteşem örnekleri olan medreselerine vakfettikleri, ciltleri ve tezhipleri üstün ustalık eseri olan büyük Kur’an nüshaları ile güzel deri ciltlerle kaplı kimi zaman tezhipli bilim kitapları ile kitap sanatının bu dönemdeki önderidir.”¹⁹

Memlûk ciltleri tarihi, dini ve edebi eserleri süslemekle birlikte en güzel örnekleri Mushaflar için hazırlanmıştır. Hazırlanan bu

¹⁸ <https://tr.pinterest.com/pin/806566614527545026/>

¹⁹ Zeren Tanındı, “Seçkin Bir Mevlevî'nin Tezhipli Kitapları”, *Uğur Derman 65 Yaş Armağanı*, (İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları, 2003), 535.

Memlûk Mushafları camilerde ve hankahlarda bulunan özel bir odadaki muhafazalarda saklanmıştır. Hem Kur'an-ı Kerim'ler hem de cüzler gerektiğinde Kur'an-ı Kerim'in hizmetkarı denilen kişiler tarafından verilmiş ve alınmıştır. Buna rağmen Kur'an-ı Kerim cüzleri sürekli okunmalarından dolayı daha çok yıpranmıştır. Bu yüzden de günümüze daha az sayıda cüz ulaşmıştır. Özenle yazılmış ve tezhiplenmiş büyük boy tek ciltlik Kur'anlar ise sadece özel günlerde camilerde ve medreselerde kullanıldığından çok fazla yıpranmamıştır ve bu yüzden de daha çok tek ciltlik Mushaflar günümüze kadar ulaşmıştır.²⁰ Genel olarak kahve ve kırmızı kahverengi derinin uygulandığı Memlûk ciltlerinde iç kapaklar soğuk şemseli desenler oldukça muntazam ve kabartma şeklindedir.²¹ Önemli cilt örneklerine sahip olunan bu dönemde tezhip sanatı teknik ve tasarım açısından çağdaşlarından farklılık göstermektedir. Dönemin kendine has üslubunun yaratıcısı olan Ebu Bekir Memlûk eserlerinin baş tasarımcısıdır. Sandal lakabı ile tanınan Ebu Bekir oluşturmuş olduğu bu tarza sandal üslubu adını vermiştir. 13. yüzyılın ilk dönemlerinde yapılan eserlerde bu üslubun hâkim olduğu görülür. Müzehhip Ebu Bekir'in üslubu 1330'lu yıllara kadar öğrencileri tarafından da sürdürüldüğü bilinmektedir. Ebu Bekir başta olmak üzere; Muhammed bin Mubadir, Aydoğdu bin Abdullah el-Bedri, Ali bin Muhammed el-Ressam, Ahmed bin Kemal bin Yahya el- Ensarî ve İbrahim Amidî, Memlûk sarayındaki önemli sanatçılardır. Bu sanatçılar yapmış oldukları çalışmalarla İlhanlı tezhiplerinden etkilenip pek çok esere de imza atarak 14. yüzyıl Memlûk üslubunu oluşturmuşlardır.²²

"14. yüzyılda Memlûk kitap sanatlarının en güzel örnekleri büyük boyutlu Mushaflarda görülmektedir. 1304-1306 yılları arasında Memlûk Sultanı Rükneddin Baybars için hazırlanan yedi ciltlik Kur'an-ı Kerim tezyinat bakımından ve büyük boyutlu olması açısından söz konusu döneme ait yazma eserlere verilebilecek en iyi örneklerden biridir. Bu yazmada kullanılan sayfa tasarımları ve

²⁰ Betül Şahin, *Türk Ve İslam Eserleri Müzesi'nde Bulunan Memlûk Cildleri* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk İslam Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2022), 39.

²¹ Mine Esiner Özen, *Türk Cilt Sanatı* (İstanbul: İşaret Yayınları, 2017), 20.

²² David James, *Qurans Of The Mamlûks* (London: Alexandria Press, 1988), 34.

tezhip özellikleri yaklaşık 1320 yılına kadar bir grup Memlük Kur'an-ı Kerim yazmalarının tezyinat ekolünün çıkış noktası olmuştur. Bu eser Ebu Bekir'in tezyinat üslubunun görüldüğü ilk örnektir.”²³

Araştırmacılar tarafından “Sandal Üslubu” olarak adlandırılan bu dönemdeki üslubun en önemli özelliği geometrik tasarımlardır. Üslubun öne çıkan ve kullanılan motifi ise rûmîdir. Oldukça tombul ve iri yapılan rûmîlerin içlerine damla formunda renk tonlaması yapılarak farklı bir hava kazandırılmıştır. Sandal üslubunda zeminin tamamen boyanmadığı, kâğıt renginde bırakıldığı ve sadece çizgilerle taranarak doldurulduğu görülür.²⁴ Memlük dönemi geometrik tasarımlarında çok kollu yıldızlar, çokgenler, geçmeler, altın cetveller ön plana çıkmakta ve dikkati çekmektedir. Geometrik paftalamayı oluşturan motifler rûmîlerdir. Sandal'ın çalışmalarında ince bir işçilik yoktur, motifler ise iri ve tahrirler kabadır. Bu dönemde lapis, kiremit kırmızısı ve bol altın tercih edilen renklerdir. Bazen zahriye sayfasından önce bazen de hatime sayfasından sonra madolyan motifi uygulanmıştır. Madalyonlar bazen sayfanın ortasında bazen de dikdörtgen bir çerçeveye içine alınmıştır. Zahriye sayfaları bazen tek bazen de çift olarak tasarlanmıştır. Geometrik kompozisyonlar altın cetvellerle çerçevelenerek üstten alttan geçişlerle boyut kazanması sağlanmıştır. Dış pervaz kompozisyonları ulama şeklinde olup, tepelik veya ortabağlarla birleşen rûmî desenleriyle tasarlanmıştır. İri ve dolgun rûmî motifleri birleşme noktalarında sivri çizilmiştir. 14. yüzyılın ikinci yarısından sonra geometrik kompozisyonlar hakimiyetine devam etmiş fakat süsleme zenginleşmeye başlamıştır. Bitkisel motifler kompozisyonlara eklenmiş, zencereklerin iki tarafında kalın bordürler kullanılmıştır. Rûmîler bir nebze daha küçülmüş ve incelmüş sanat anlayışı gelişmiştir.

“El-Melik'ül-Eşref II. Şa'ban döneminin meşhur müzehhibi İbrahim el-Amidî'nin 14. yüzyılın ikinci yarısında Kahire Darü'l

²³ Gül Güney, “Memlük Müzehhibi Ebu Bekir'e Atfedilen Tezyinat Üslubuna İlişkin Bir Değerlendirme”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6/28 (2013), 134.

²⁴ Güney, “Memlük Müzehhibi Ebu Bekir'e Atfedilen Tezyinat Üslubuna İlişkin Bir Değerlendirme”, 134.

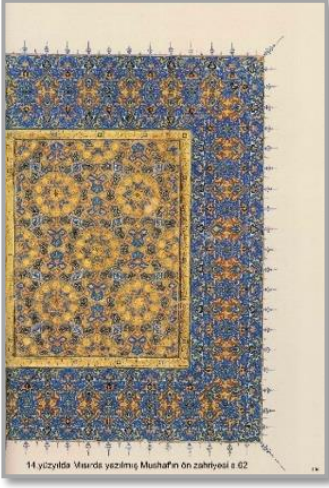
kütübî'l Mısriyye'de (nr.9) bezemesini yaptığı mushaf sanat açısından bir şaheserdir. Bu mushafın tezhibinde motiflere hatâyî grubunun dahil edildiği, renklerin daha canlı ve çeşitli olduğu, münhani motifinin başarılı bir şekilde kullanıldığı görülür. İbrahim Amidî'nin tezhiplerinde önceki dönemlerdeki çok kollu yıldızlar ve onların uzantılarıyla oluşan geometrik desen kurgusu ve sayfa kenarlarında kullanılan madalyonlar terk edilmiştir, rûmiler incelmıştır.”²⁵

“Çiçekli bordürler, hilali anımsatan bağ motifleri, düğümler münhaniler, beyaz hurdelenmiş rûmiler, pembe, mavi, sarı, yeşil, mor renkli çiçekler, tomurcuklar süslemenin diğer unsurlarını oluşturur. İbrahim Amidî'nin genel tasarımının, renk ve motif dağarcığının titreşimlerinin önce Celayirî daha sonra Timurî Heratlı ve Osmanlı müzehhiplere ulaştığı görülecektir.”²⁶ “Memlûklerde 15. yüzyıldan, 16. yüzyılın başlarına kadar hazırlanan el yazmalarda görülen tezhiplerin sade tasarımları vardır. Sultan Kansu Gavri (1501-1516)'ye ithaf kaydı taşıyan zahriyelerde görüleceği gibi koyu kırmızı renk zeminde, parlak altınla boyanmış çiçeklerle yapılan süsleme yaygındır. Diğer taraftan 15. yüzyılın ikinci yarısında hazırlanmış kimi kitapların tezhiplerinin naif üslup olarak tanımladığım bir üslubun kurallarına göre süslendiği görülüyor. Bunlardan biri kitapsever Memlûk Emiri Yaşbak tarafından (ö.1480) için 882/1477-78 yılında hazırlanmış, ünlü Türk Şairi Aşıkpaşa'nın Dîvân nüshasının tezhipleridir.”²⁷

²⁵ F. Çiçek Derman, “Tezhip Sanatında Üslûplar ve Sanatkârları”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. 41/65-68. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2012.

²⁶ Zeren Tanındı, “Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009), 251.

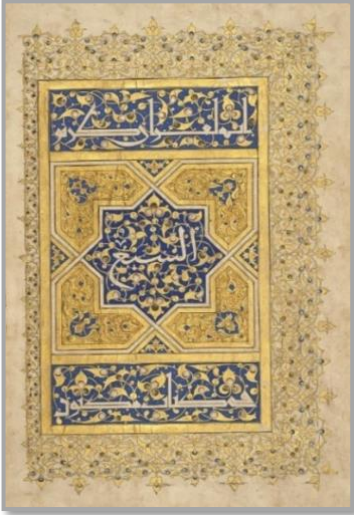
²⁷ Tanındı, *Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı*, 253.



Şekil 13: KMK. 10, Zahriye Tezhibi,
1372



Şekil 14: TİEM. 450, 2a



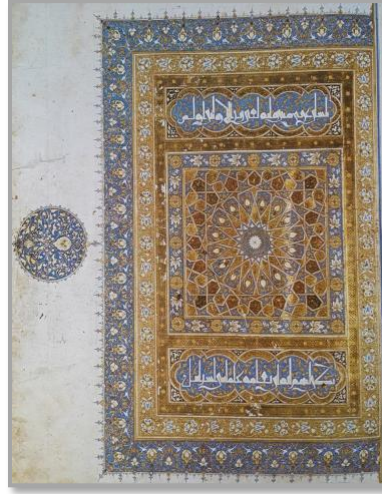
Şekil 15: BL. 22406-13, c.1



Şekil 16: KMK. 81, 377b, h. 734/m.1334



Şekil 17: TSMK EH 1171



Şekil 18: KMMK. 54



Şekil 19: KMK 6



Şekil 20: KMK 9

3. Selçuklu Dönemi ve Memlük Dönemi Tezhiplerinin Kıyaslanması (TİEM 450 ve SK Aşır Efendi 213)

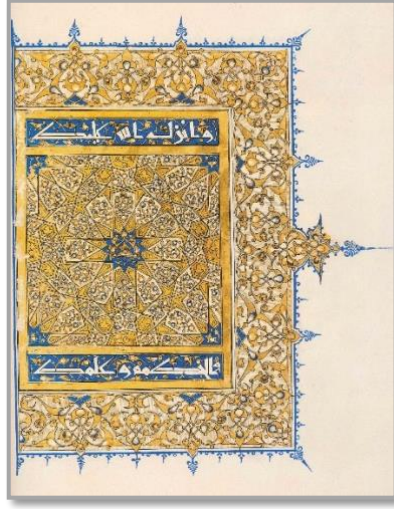
Selçuklu ve Memlük dönemlerinin tezhip üslubunun kıyaslandığı makalede iki farklı yazma eserin çizimleri yapılarak daha açıklayıcı bir kıyas yapılması doğru olacaktır. İki dönemin tezhipleri arasında hem ortak noktalar hem de zıt noktalar bulunmaktadır. İki döneminin yazma eserlerinde kullanılan

tezhipler; tasarım, renk, teknik, üslup ve kullanılan motifler başlıkları altında karşılaştırılmıştır. Her iki dönemde de öne çıkan süsleme unsuru geometrik motifler ve rûmî motifleridir. Üsluplarda ve sanat zevki açısından farklılıklar mevcuttur. Geçmelerin kullanıldığı her iki dönemde de yer yer benzerlikler ve farklılıklar gözlemlenir. Tablo şeklinde kıyaslandığında karşılaştırma daha rahat yapılacaktır.

Tablo 1: Selçuklu ve Memlûk dönemi tezhiplerinin kıyaslanması

Selçuklu Dönemi	Memlûk Dönemi
Geometrik formlar hemen hemen her sanat dalında kullanılmıştır. Oldukça girift tasarımlar mevcuttur.	Geometrik formlar hemen hemen her sanat dalında kullanılmıştır. Selçuklu dönemine göre daha sadedir.
Altın yoğun olarak kullanılmıştır.	Altın yoğun olarak kullanılmıştır.
Tasarımlarda lacivert altına göre daha az kullanılmıştır.	Tasarımlarda lacivert altına göre daha az kullanılmıştır fakat Selçuklu dönemine göre daha dengeli olduğu görülür.
Zemin tamamen boya ve altın ile doldurulmaktadır.	Zemin tamamen doldurulmanın yanı sıra kâğıt rengi bırakılmış ve dönemin en önemli özelliği olan dikey ince çizgiler kullanılmıştır.
Nohudi renkte kâğıtlar kullanılmıştır.	Nohudi renkte kâğıtların yanı sıra krem renginden daha açık kâğıtlarda görülür.
Rûmî motifleri tombul ve birbiri içine girmiş şekilde tasarlanmıştır.	Rûmî motifleri tombuldur ve iç bünyelerinde damla formunda süslemeler yapılmıştır. Bunlarda mücevheri anımsatmaktadır.

Tipik Selçuklu dönemi rûmî motifleri kullanılmıştır.	Sandal adı verilen bir üslupta tasarlanan rûmî kompozisyonları mevcuttur.
Rûmîlerin tahrirlerinde beyaz, siyah ve altın kullanılmıştır.	Rûmîlerin tahrirlerinde siyah ve altın kullanılmıştır. Beyaz renkte tahrir kullanılmamıştır.
8 ve 12 kollu yıldız motifleri zahriye sayfalarında çokça tercih edilmiştir.	8 ve 12 kollu yıldız motifleri zahriye sayfalarında çokça tercih edilmiştir.
Geçme ve zencerekler; cetvelde sıklıkla kullanılmış, renk olarak altın tercih edilmiştir. Kimi zaman anahtarlı zencereklerin kapalı kısımlarında farklı renkler kullanılmıştır.	Selçuklu dönemi cetvel ve zencerekleri ile aynı özelliklere sahiptir. Günümüze kadar gelen eserlerin bazılarında bu dönemin zencereklerinin daha muntazam olduğu söylenebilir.
Hatâyî, penç gibi bitkisel motifler çok daha az kullanılmıştır.	Dönemin ikinci yarısından sonra tezhip tasarımlarında görülmeye başlamıştır.
Dikdörtgen, kare, oval ve daire formları zahriye sayfalarının formlarında kullanılmıştır.	Zahriye sayfalarının formları genellikle kare ve daire formundadır.
Güller dikdörtgen formda tasarımlara bitişik tasarımdaki tezhip anlayışı ile aynı şekilde tezyin edilmiştir.	Güller dikdörtgen formda tasarımlara bitişik tasarımdaki tezhip anlayışı ile aynı şekilde tezyin edilmiştir.
Yeşil, beyaz, kırmızı, bordo ve kızıl kahve renkleri görülür.	Bu renklerin yanı sıra siyah, yavruağzı, mor bordo renkleri görülür.
Zemin genelde tamamen doldurulmuştur.	Zeminde kâğıt rengi çoğu yerde kullanılmıştır.
Tığ bu dönemde yok denecek kadar azdır.	Tığ bu dönemde yok denecek kadar azdır.



Şekil 21: TİEM. 450, 302 b, Hatime Sayfası

Eser: Kur'an-ı Kerim, Tek Cilt

Ölçüsü: 34.5 x 24.5

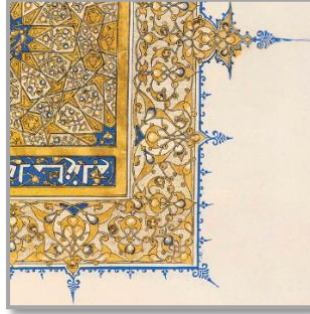
Tarih: h.713/m. 1313

Hattat: Şazi bin Muhammed

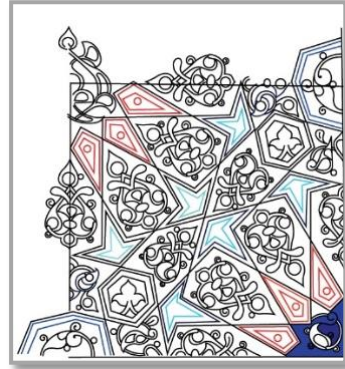
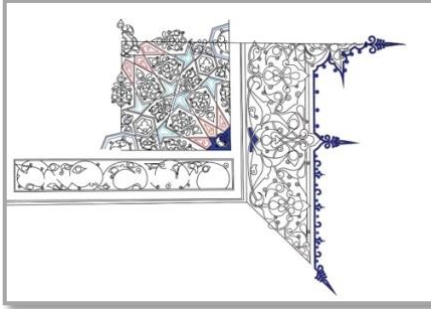
Müzehip: Aydoğdu bin Abdullah el- Bedri, Ali bin Muhammed el-Ressam

Eserin tezhipleri Sandal'ın öğrencisi Aydoğdu bin Abdullah el-Bedri ile yardımcısı Ali bin Muhammed el-Ressam tarafından yapılmıştır. Hatime sayfası tezhibi "Sandal" üslubunun önemli örneklerinden biridir. Geometrik formlar ve rûmîlerin hâkim olduğu tasarım, cetvel ve kalın çizgiler olmadan doğrudan paftalar yerleştirilerek oluşturulmuştur. 12 kollu yıldızın iç kısmı mavi zemin ile doldurulmuş orta kısmına altın ile rûmi kompozisyon yapılmıştır. Rûmî paftaların zemini boyanmamış kâğıt rengi bırakılmıştır. Rûmîlerin iç bünyeleri dönemin özelliği olan damla formu ile süslenmiştir. Kenar bordüründe ¼ simetrik kompozisyon yapılmıştır. Zeminde dikey ince çizgiler görülmektedir ve rûmîler altın ile doldurulmuştur. Rûmîlerin iç bünyeleri mor ve lacivert damlalarla süslenmiştir. Mor ve lacivert damlaların iç kısımlarına beyaz renk sürülerek mücevher etkisi verilmiştir. Kalın cetvel kısımları altın ile doldurulmuş geçme tercih edilmemiştir. Yazılar

beyaz renkte yazılmış, zemini lacivert yapılmış ve serbest dolaşan altın renkte rûmîler ile süslenmiştir. En dış kısma lacivert kalın bir havalı cetvel çizilmiş ve küçük noktalar, tığ şeklinde çizgilerle tasarım bitirilmiştir. Altının hâkim olduğu kompozisyonda dinginlik görülür.



Şekil 22: TİEM. 450, 302 b, Hatime Sayfası Detay



Şekil 23-24: TİEM. 450, 302 b, Hatime Sayfası Çizimi²⁸

²⁸ Çizim: Nagihan Zan



Şekil 25: SK Aşır Efendi 213, Zahriye Sayfası

Eser: Hadis Kitabı

Ölçüsü: 26 x17.5

Tarih: Bilinmiyor

Hattat: El-Osmanî Ez-Zencani

Müzehip: Bilinmiyor

Daire formunda tasarlanmış zahriye sayfası, $\frac{1}{4}$ kompozisyon şeklinde tasarlanmıştır. Yoğun olarak altının kullanıldığı zahriye sayfası ebat olarak küçüktür ve 3 bölümde incelenebilir. Orta kısımda $\frac{1}{4}$ rûmî ve tepeliklerden oluşan bir kompozisyon bulunur. Rûmîler altın zemin yeşil boyanmıştır ve rûmîlerin içine kırmızı renkte noktalar yerleştirilmiştir. İkinci kısım Selçuklu dönemi rûmîlerinin tipik özelliklerini yansıtmaktadır. Üç iplik rûmî olarak tarif edilen kompozisyonda rûmîler altın, noktaları kırmızı, zemin ise mavi boyanmıştır. Cetvelden sonra beyaz renkte + şeklinde yapılmış iplik mevcuttur. En dış kısımda da münhani motifi görülmektedir.



Şekil 26: SK Aşır Efendi 213, Zahriye Sayfası Çizimi²⁹

Sonuç

Memlûk ve Selçuklu dönemlerinin incelenip kıyaslandığı bu çalışmada iki dönemin özelliklerinin farklılıkları ve benzerlikleri ele alınmıştır. Birbiri ile etkileşim halinde varlığını sürdüren iki dönemde de önemli değişiklikler olmuş, değerli sanatçılar yetişmiştir. Her sanatçının sanata bakış açısındaki farklılar ile sanat dalları şekillenmiştir. Geometri ve rûmî motiflerinin hâkim olduğu Memlûk ve Selçuklu dönemleri kitap sanatlarının gelişim serüveninin yadsınamaz bir parçası olmuştur. Nohudi renkte kâğıtların tercih edildiği tezhiplerde altın hakimdir. 16 yüzyıl tezhipleri kadar ince işçilik ve zarif tasarımlar yoktur fakat kendi dönemi içinde değerlendirildiğinde kompozisyon kuralları ve tarzı oluşmuştur denebilir.

İri boyutlarda rûmî motiflerinin kullanıldığı Memlûk ve Selçuklu dönemleri rûmîleri, birbirinden çok farklıdır. Formu farklı olan rûmîler iki dönemde çoğunlukla altınla yapılmıştır. Özellikle Memlûk döneminde rûmî motifleri iç bünyelerine yapılan mücevher görünümü sayesinde tüm devirlerden çok daha farklı bir özelliğe sahiptir. Selçuklu dönemindeki rumi motiflerinin iç bünyeleri ya yoktur ya da basit nokta şeklindedir. Memlûk döneminde rûmî motifi ile yapılan kompozisyonlar Selçuklu dönemine göre daha karmaşık ve daha birbiri içine geçmiş biçimde tasarlanmıştır. Selçuklu döneminde alışlagelmiş zemin doldurması gözlemlenirken, Memlûk döneminde zemin çok ince şekilde dikey

²⁹ Çizim: Nagihan Zan

ya da yatay çizgilerle doldurulmuştur. Çizgilerin altında kâğıdın renginin görünmesi de tezhiplere farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bu dönemde kâğıt renginin tasarımın bir parçası olarak kullanıldığını söylemek doğru olacaktır.

Memlûk döneminde de rûmîler daha girift kullanılırken, geometrik tezyinatta da Selçuklu dönemi daha girift tasarımlar yapmıştır. Üstün bir matematik becerisi ve çizim kabiliyeti ile oluşturulan geometrik formlar ulama desenler olarak sonsuza uzanmaktadır. Selçuklu yıldızı adı verilen yıldız kollarının farklı açılarda yerleştirilmesi ile çok sayıda tasarım türetilir. Geçme ve zencereklerin ustalıklı kullanıldığı da gözlemlenmektedir. Geçmeler kimi kompozisyonda müstakil olarak, kiminde de ara bordürde bugün ki kullanım şekli ile kullanılmıştır. Bitkisel motiflerden olan hatâyî ve penç gibi motifler Memlûk tezhiplerinde kendini gösterirken, Selçuklu tezhiplerinde yok denecek kadar azdır. Hatayı ve pençler bu dönemde son derece iri yapılmış, iç kısımlarındaki gölgelendirmeler açıktan koyuya doğru boyanarak elde edilmiştir. Sonraki dönemlerde bu renklendirme tarama gibi farklı şekillerde de karşımıza çıkacaktır. Krem, yavruağzı, mor, açık mavi, açık pembe renkte tercih edilen motiflerin anatomisi gayet düzgün biçimde ele alınmıştır. Memlûk tezhiplerinde işçilik çok daha ince şekilde yapılmıştır. Fırça kullanımlarındaki ustalık eserler incelendiğinde gözlemlenmektedir. Pastel renklerin çok daha fazla kullanıldığını söylemek mümkündür. İşçilik Selçuklularda ise son dönemlere doğru incelmıştır. Pastel renklerden ziyade altın en hâkim renktir. Lacivert ise koyu ya da parlak tonlarda tercih edilmiştir. Bu renk seçimleri o dönemde tüm malzemelerin doğal yollarla elde edilmesinden dolayı devletlerin bulunduğu coğrafyanın bitki ve toprak örtüsü ile ilişkilidir. Fakat renk seçimlerini sadece bununla ilişkilendirmek de doğru değildir. Dönemin sanat anlayışı, coğrafi konum, kültürel ortam gibi çok sayıda etkileyen faktör vardır.

İki ayrı dönemde iki ayrı eserin incelendiği bu araştırmada dönemlerin birbiri ile etkisi ve farklılıkları anlatılmıştır. Tezhip sanatı tarihinin gelişmesinde büyük rol oynayan Selçuklu ve Memlûk dönemlerinin mimari özellikleri ve tezyini sanatları (özellikle de konunun ana başlığı olan tezhip sanatı) hakkında

detaylı araştırma yapılmış, geometrik kompozisyondaki tasarım anlayışlarının farklılığına değinilmiştir. Rûmî motifi kullanarak yapılmış tasarımlardaki form, üslup ve teknik farklılıklar anlatılmıştır.

Finansman / Funding:

This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Çıkar Çatışması / Conflicts of Interest:

The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Yayınevi, 1984.
- Derman, F. Çiçek. “Tezhip Sanatında Üslûplar ve Sanatkârları”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 41/65-68. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2012.
- Esiner Özen, Mine. *Türk Cilt Sanatı*. İstanbul: İşaret Yayınları, 2. Basım, 2017.
- Güney, Gül. “Memlük Müzehhibi Ebu Bekir’e Atfedilen Tezyinat Üslubuna İlişkin Bir Değerlendirme”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 6/28 (2013), 132-136.
- James, David. *Qurans Of The Mamlûks*. London: Alexandria Press, 1988.
- Kafalier Dönmez, Asiye. *Anadolu Selçuklu Döneminde Konya’da Yapıldığı Tespit Edilen Beş Yazma Eserin Tezhip Yönünden İncelenmesi ve Günümüz Anlayışı İle Yorumu*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, 2020.
- Kılıç, Hüsna. *XVI. yüzyıl Osmanlı Mushaf Tezhiplerinde Kullanılan Rumi Motiflerinin İncelenmesi ve Günümüz Tezhip Anlayışı İle Yorumlanması*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi. 2021.
- Koprman, Yaşar Kazım. *Türk İslam Sanatları Tarihi*. Ankara: 2019.
- Mesera, Gülbün. *Türk Tezhip ve Minyatür Sanatı*. İstanbul: Sandoz Bülteni, 16, 1987.
- Mülayim, Selçuk. *Değişimin Tanıkları- Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*. İstanbul: Kanüs Yayınları, 1999.
- Öztürk, Münevver. *Rumi (Tarihi, Çeşitleri ve Gelişimi)*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1987.
- Şahin, Betül. *Türk ve İslam Eserleri Müzesi’nde Bulunan Memlük Cildleri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk İslam Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2022.
- Tanıdı, Zeren. “Başlangıcından Osmanlı’ya Tezhip Sanatı”. *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 243-282. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009.
- Tanıdı, Zeren. “Kitap ve Tezhibi”. *Osmanlı Uygarlığı 2*, Ankara: 2004.
- Tanıdı, Zeren. “Seçkin Bir Mevlevî’nin Tezhipli Kitapları”. *Uğur Derman 65 Yaş Armağanı*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları, 2003.
- Taşkale, Faruk. *Tezhip Sanatının Kullanım Alanları*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, 1994.
- Temiz, Melike. *Tezhip Sanatında Görülen Üslupların Tarihsel Süreç İçinde Tasnifi*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019.
- Temurçin, Nida Gamze. *Memluk Dönemi Tezhip Sanatının İncelenerek Günümüz Tezhip Sanatında Yorumlanması*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2021.
- <https://tr.pinterest.com/pin/806566614527545026/>
- ht://tr.wikipedia.org/wiki/Sultan_Hasan_Camii_ve_Medresesi#/media/Dosya:MosquMadrassa_of_Sultan_Hassan_3.jpg
- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/ba/Mosque_Madrassa_of_Sultan_Hassan_3.jpg/1200px-Mosque-Madrassa_of_Sultan_Hassan_3.jpg



III. Murad Devri Tezhip Sanatı: Zübdetü't-Tevârîh'in Tezhip Unsurlarına Dair Bir İnceleme

Araştırma
Makalesi
Research
Article

Ayşe Nesibe EFE

Yüksek Lisans Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları
Master's Degree Student, Necmettin Erbakan University, Institute of Social Sciences, Islamic History and Arts
Konya, Türkiye

aysenesibeefe@gmail.com

orcid.org/0009-0004-5443-3167

Yazar
Author

Efe, Ayşe Nesibe. "III. Murad Devri Tezhip Sanatı: Zübdetü't-Tevârîh'in Tezhip Unsurlarına Dair Bir İnceleme". *Tevilat* 5/1 (Haziran 2024), 185-213.

<https://doi.org/10.53352/tevilat.1483678>

Atıf
Cite as

Received / Geliş Tarihi: 14.05.2024

e-ISSN: 2757-654X

Accepted / Kabul Tarihi: 14.06.2024

www.tevilat.com

İntihal / Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.

Telif Hakkı&Lisans/Copyright&License: Yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları **CC BY-NC 4.0** lisansı altında yayımlanmaktadır. / Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the **CC BY-NC 4.0**.

Yayıncı/Published by: Selçuk University Press



Bilgi
Info

III. Murad Devri Tezhip Sanatı: Zübdetü't-Tevârih'in Tezhip Unsurlarına Dair Bir İnceleme

Bu araştırma Sultan III. Murad devrinde dünya tarihiyle alakalı kaleme alınmış müstesna bir eser olan Seyyid Lokman Âşûrî'ye (ö. 1010/1601'den sonra) ait *Zübdetü't-tevârih* isimli eserde kullanılan tezhip unsurlarını incelemektedir. Seyyid Lokman'ın bu kitabı, dönemde telif edilmiş önemli bir dünya tarihi olmasının yanında, yazma eserlerinde kullanılan minyatürlerin çeşitliliği ve tezhip unsurları sebebiyle de büyük önem taşıyan bir eserdir. Buna karşın güncel araştırmalarda eserin minyatür detayları esas odak noktası olmuş, tezhip sanatına dair değerlendirmeler genellikle göz ardı edilmiştir. Nitekim Sultan III. Murad'ın özel isteği üzerine hazırlanan bu eser, ihtiva ettiği minyatürlerin yanında bezeme detayları ile de ince bir işçiliğe sahiptir. Bu bağlamda *Zübdetü't-tevârih*'in bilinen üç nüshasından biri olan Dublin nüshasında kullanılan tezhip unsurları, çalışmada analitik ve karşılaştırmalı bir metot ile incelenmektedir. Çalışmanın ilk kısmı, eserin yazıldığı ve istinsah edildiği dönem olan on altıncı yüzyılda tezhip sanatının durumuyla ilgili değerlendirmeye ayrılmıştır. İkinci kısımda, ele alınan eserin genel bir tasviri ve tahlil gerçekleştirilmiş, son aşamada ise *Zübdetü't-tevârih* tezhip sanatı açısından incelenmiştir. Osmanlı'nın on altıncı yüzyılda tezhip sanatı bakımından zirve noktaya ulaştığı, *Zübdetü't-tevârih*'te toplamda 14 varakta tezhip sanatının icra edildiği, kullanılan tezhip unsurlarının dönemin sanat anlayışını ve klasik tezhip olarak adlandırılan üslubu yansıttığı makalede ulaşılan sonuçlar arasındadır.

Özet

Anahtar Kelimeler: İslam Tarihi ve Sanatları, Tezhip, Seyyid Lokman Âşûrî, III. Murad, Zübdetü't-Tevârih, Dublin.

The Art of Illumination in The Reign of Murad III: An Analysis of The Illumination Elements of Zubdat al-Tawarikh

This study examines the illumination elements used in Zubdat al-Tawarikh by Sayyed Luqman Ashuri (d. after 1010/1601), an exceptional work on world history written during the reign of Sultan Murad III. Sayyed Luqman's book, besides being an important world history written in his time, is also a work of great importance due to the variety of miniatures and illumination elements used in its manuscripts. Nevertheless, the miniature details of the work have been the main focus of current research, and evaluations on the art of illumination have generally been ignored. As a matter of fact, this work, which was prepared upon the special request of Sultan Murad III, has a fine workmanship with its ornamental details as well as the miniatures it contains. In this context, the illumination elements used in the Dublin copy, one of the three known copies of Zubdat al-Tawarikh, are analyzed with an analytical and comparative method. The first part of the study is devoted to an assessment of the state of the art of illumination in the sixteenth century, the period in which the work was written and copied. In the second part, a general description and analysis of the work is made, and in the last stage, Zubdat al-Tawarikh is analyzed in terms of the art of illumination. The article concludes that in the sixteenth century, the Ottoman Empire reached its peak with regard to the art of illumination, the art of illumination was practiced in Zubdat al-Tawarikh in a total of 14 waraqş, and the illumination elements employed in the work reflect the artistic understanding of the period and the style called classical illumination.

Abstract

Keywords: Islamic History and Arts, The Art of Illumination, Sayyed Luqman Ashuri, Murad-III, Zubdat al-Tawarikh, Dublin.

Giriş

İslâm tarihinde kitap sanatları, Kur'ân-ı Kerîm'in kutsallığı vesilesiyle her zaman göz önünde bulundurulmuş, sanatkârlar kutsal metni en güzel biçimde sunabilmek için sanatın her imkanından azami derecede yararlanmaya özen göstermişlerdir. Bu bağlamda araştırma, İslâm sanatları içerisinde hususi bir yeri olan tezhip sanatının gelişimi açısından en dikkat çekici dönemlerden biri olarak kabul edilebilecek Osmanlı Devleti'nin on altıncı yüzyılına odaklanmaktadır. Elbette bir yüzyılı herhangi bir sanat dalı özelinde tüm hatlarıyla ele almak mümkün değildir. Bu sebeple araştırma, konu olarak on altıncı yüzyılda payitaht İstanbul'da Seyyid Lokman Aşuri tarafından kaleme alınan ve dönemin ünlü sanatkârları tarafından istinsah ve tezyin edilen *Zübdetü't-tevârîh* isimli eserin tezhip sanatı açısından değerlendirilmesini esas almaktadır. Ele alınan kitap, tezhip ile diğer sanat dallarının bilhassa Osmanlı'nın sanatsal açıdan önemli bir döneminde zarif bir sentezini ortaya koyuyor olması bakımından büyük önemi haizdir. Bilhassa *Zübdetü't-tevârîh*'te bulunan minyatürler, minyatür sanatının en eşsiz örneklerini sunmaktadır. Dolayısıyla bu eserde kullanılan tezhiplerin detaylı olarak incelenmesi, tezhip sanatının tarihi sürecini detaylandırabilmek ve on altıncı yüzyılda Osmanlı devrinde sanatın içinde bulunduğu durumu anlamak açısından dikkate değerdir. Bu çalışmada sözü edilen eserde kullanılan tezyini unsurları, tezhip sanatı özelinde inceleyerek dönemin sanat anlayışına farklı bir kapı aralamayı amaçlamaktadır.

Seyyid Lokman'ın telif ettiği bu eserin günümüzde üç farklı nüshası mevcuttur. Bunlardan ilki Sultan III. Murad'ın isteği ile hazırlanan ve Türk İslâm Eserleri Müzesi'nde kayıtlı nüshadır. Diğerisi ise Siyavuş Paşa kütüphanesi için hazırlanan ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan nüshadır. Üçüncü nüsha ise Dârüssaade Ağası Mehmed Ağa için hazırlanan ve şu anda Dublin Chester Beatty Kütüphanesi'nde bulunan yazmadır. Çalışmamız son zikredilen Dublin nüshasını esas almaktadır. Bu nüshanın toplamda 14 varlığında tespit edilen tezhip detayları çalışmamızda dönemin tezhip sanatının mevcut durumu,

sanatkârların üslûpları ve süslemedeki incelikleri gibi konular üzerinden değerlendirilecektir.

Son yıllarda konu hakkında pek çok kitap ve makale telif edilmiştir. Yurt içi kaynaklardan en dikkat çeken Günsel Renda tarafından hazırlanan doktora tezi ve makalelerdir. Renda'nın 1968 yılında hazırladığı *Illustrated Zübdetü't Tevarih Manuscripts* başlıklı tezi, kitabın minyatür sanatı ile ilişkisini detaylı olarak tahlil etmektedir. Muhammet Emin Yüksel'in hazırladığı *Tarih ve Hikâye Arasında: Seyyid Lokmân'ın Zübdetü't-Tevârih'i* başlıklı yüksek lisans tezi de araştırmanın konusuyla ilgili nitelikli çalışmalarındandır. Yine Aimee Elisabeth Froom tarafından kaleme alınmış *A Muraqqa' for the Ottoman Sultan Murad III (r. 1574-1595)* başlıklı tez, hem III. Murad'ın sanatsal kimliği hem de onun devrinde hazırlanan yazmalar hakkında detaylı bilgiler vermesi açısından konu hakkında dikkate değer bir araştırmadır.

Bu çalışma, döneminin tezhip sanatının üslûp özelliklerini değerlendirmesi ve bizzat ele alınan eserin tezhip sanatı bakımından incelenmesi amacıyla çeşitli kısımlara ayrılmaktadır. Bu bağlamda araştırma ilk olarak tezhip sanatının tarihsel sürecinde on altıncı yüzyıla ve bu yüzyıla tekabül eden zaman diliminde hüküm süren Sultan III. Murad dönemine odaklanmaktadır. İkinci kısımda ise çalışmanın esas konusunu oluşturan *Zübdetü't-tevârih* ve müellifi Seyyid Lokman Âşûrî genel hatlarıyla ele alınmaktadır. Müellifin kısa biyografisi ile telif ettiği eserin hangi amaçla yazıldığı, dönemin yazım üslubu, eserin diğer nüshaları, hat-tezhip-minyatür sanatları bakımından hangi tekniklerin kullanıldığı, araştırmanın temel konularındandır. Son kısım ise doğrudan tezhip sanatı özelinde *Zübdetü't-tevârih*'in incelenmesine ayrılmıştır. Desen analizleri, sanatkârın kullandığı teknikler ve sanatın işlevselliği gibi konular eserden alınan görseller ile desteklenerek incelenmektedir.

1. Tezhip Sanatının Tarihsel Gelişim Sürecinde Sultan III. Murad Dönemi (1574-1595)

Tezhip sanatı Uygur Türkleri vasıtasıyla ortaya çıkan ve zamanla gelişme gösteren bir geleneksel sanat dalıdır. M.Ö. I. yüzyıldan, M.S. XIII. yüzyıla kadar Orta Asya'da var olan Uygur

Türkleri'nin duvar resimlerinin yanında el yazmaları da bulunmaktadır. Uygurlar, Türk sanatında üsluplaştırma dediğimiz mühim bir özelliğin temelini oluşturmuşlardır. Uygurların bu sanatı bu kadar geliştirmelerinin en önemli sebebi devlet desteğiyle kurulan nakkaşhanelerin varlığıdır. Uygurlar'da sanata ve sanatkarlara çok önem verilmiş, sanat devletin desteğiyle daha iyi yerlere taşınmıştır. Uygurlardan sonra Karahanlılar, Gazneliler ve Selçuklular aracılığıyla bu sanat daha da gelişmiştir.¹ Selçuklular vasıtasıyla İran'dan Anadolu'ya ulaşmış ve İran'daki medeniyetlerden esinlenerek, sanatçıların kendi etkileriyle milli zevkleri birleşmiş ve gelişimini sürdürmüştür. Bu gelişme fetihler aracılığıyla farklı sanatçılardan gelen yeni üsluplarla devam etmiş ve Osmanlı döneminin XVI. yüzyılında en üst seviyesine ulaşmıştır.²

Osmanlı sanatı temel olarak üç dönemde incelenebilir. Birinci dönem beylikler dönemi (XIV. ve XV. yüzyıllar), ikinci dönem klasik dönem (XVI. ve XVII. yüzyıllar), üçüncü ve son dönem modernleşme dönemi (XVIII. ila XX. yüzyıllar) diye adlandırılan dönemdir. Bizim incelememize konu olan dönem ise klasik dönem olarak isimlendirilmektedir.³

XVI. yüzyıla başlayan kültür ve sanat bakımından yükseliş, devletin artan siyasal gücü yanında genişleyen sınırları ile doruğa çıkmış, tam bir kültür sanat yüzyılına başlangıcı olmuştur.⁴ Yeni fetihler aracılığı ile ulaşılan yeni sanatkârlar ve sanatlarını daha rahat bir şekilde icra etme amacıyla İstanbul'a gelenler, burada bulunan nakkaşhanelerdeki sanatkârlarla kendi görüşlerini ve sanatsal birikimlerini paylaşmışlar, bu vesileyle eserlerini ortaya çıkarmışlardır.⁵ Sanatın merkezi haline gelen İstanbul'da kurulan

¹ Derya Topcu Günbaz, *Tezhip Sanatında Altın'ın Kullanımı* (Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2021), 2.

² Fatma Çiçek Derman, "Tezhip", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV, 2021), 41/65-68.

³ Filiz Yenişehirlioğlu, "How Global Is Ottoman Art and Architecture?", *The Art Bulletin* 97/4 (02 Ekim 2015), 371.

⁴ Ali Rıza Özcan, *Hat ve Tezhip Sanatı* (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009), 343.

⁵ Özcan, *Hat ve Tezhip Sanatı*, 343.

Saray Nakkaşhanesi'nde yüksek maaşlarla devlet için çalışan sanatkârlar, bu rahat ortamda sanatlarını icra etmişlerdir.⁶

Osmanlı dönemine gelene kadar tezhip sanatı ilerlemesini sürdürmüş fakat en gelişmiş hâline XVI. yüzyılda sahip olmuştur. Kânûnî Sultan Süleyman devrinde padişahın sanata verdiği önemin yanında uzun süren idari istikrar, sanatların gelişimini sürdürmesini sağlamıştır. Kendileri de sanatkâr olan padişahlar, âlimlere ve sanatçılara çok önem vermişler, ihsanda bulunmuşlardır. Sanat atölyeleri kurmuşlar ve onlar için bütün imkanları sağlamışlardır. XVI. yüzyılın son çeyreğinde Kanuni Sultan Süleyman'ın ihtişamlı saltanatı ile en yüksek seviyesine ulaşan kültür ve sanat ortamı, kitaba ve sanata çok önem veren Sultan III. Murad'ın desteği ve teşvikleri ile çok önemli eserlerin ortaya çıkışına sebep olmuştur.⁷ Menâkıb-ı Hünerverân isimli eserinde Gelibolulu Mustafa Âli, Şah Kulu'nun Saray Nakkaşhanesi'nde bir atölyesinin bulunduğunu ve Kânûnî Sultan Süleyman'ın buraya ziyarette bulunarak ona ihsanda bulunduğunu bildirmektedir.⁸ Padişahlar saltanat dönemleri içinde kazandıkları zaferlerin, anlaşmaların, önemli olaylar gibi konuların bahsedildiği çalışmaların tarihe kazandırılmasına önem vermişlerdir. II. Bayezid zamanında resmî tarih yazıcılığı başlamış ve özgün eserler ortaya çıkarılmıştır.⁹ Bu durum da kitap sanatlarının gelişmesine ortam hazırlamıştır.¹⁰

Araştırmanın odaklandığı eserin telif edildiği dönem bakımından Sultan III. Murad'ın geleneksel İslam sanatlarına bakışına göz atmakta fayda bulunmaktadır. Birçok Osmanlı

⁶ Sezer, *Kitap Süslemelerinde Tezhip Sanatının İçerik - Bağlam Uyumu Gözetilerek Kullanılması ve Kitap Sanatları Alanındaki Kazanımlar: Muhibbi Divanı (Kara Memi Bezemesi) Örneği*, 22.

⁷ Nihal Aracı, "Osmanlı Dönemi 16. Yüzyıl Tezhip Sanatından Örnekler Bağlamında Tasarım Çeşitliliği Üzerine Bir Değerlendirme", *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi* 16/41 (01 Mart 2023), 394.

⁸ Âli Mustafa Efendi - Müjgan Cunbur, *Menakıb-ı Hünerveran: Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları* (İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2012), 148.

⁹ Saniye Özçelik, "XVI. Yüzyıl Osmanlı Şehnâmecilerinden Seyyid Lokmân'ın Şehinşâhnâme'si", *Şarkiyat Mecmuası / Journal of Oriental Studies* 0/42 (28 Nisan 2023), 325-340.

¹⁰ Bilgin Aydın - Hilal Kazan, "XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi", *Osmanlı Araştırmaları* 38/38 (01 Aralık 2011), 262-265.

padişahı gibi sultan III. Murad da iyi bir eğitim almış, şiir, edebiyat ve hat sanatıyla meşgul olmuştur. Hocasının kim olduğu bilinmiyor olsa da sülüs, nesih ve talik yazı çeşitlerinde iyi yetişmiş bir hattat olduğunu Müstakimzâde eserinde kaydetmiştir. Hatta Müstakimzâde Ayasofya Camii mihrabının yan kısımlarına asılı Sultan'a ait kelime-i şehadet levhası ve bir de ayet levhası olduğunu bildirmişse de maalesef günümüzde mevcut değildir. Türk vakıf hat sanatları müzesinde (nr. 255) kendi imzası olan Murâdî imzasıyla celi talik bir levha bulunmaktadır. Bir de İstanbul Üniversitesi kütüphanesinde (nr. T 5580) ince talik eserleri mevcuttur.¹¹

Hükümdarlığı sırasında beğendiği eserlerden bazılarının tasvirlerini saray sanatçılarına yaptırmıştır. Bunlardan biri henüz Manisa'da sancak beyi iken Eyyub b. Halil'in kendisini tebrik etme amacıyla hazırladığı İbn Hişam'ın *Sîret*'inin ilk tercümesi olan *Sîret-i Rasulullah*'ıdır.¹² Ayrıca Murakka adıyla bilinen ve Osmanlı nakkaşhanesinde görev yapan hattat, sanatçı ve müzehhiblerin tek sayfalık eserlerini bir araya getiren kolaj tarzındaki eserlerin üretimi XVI. yüzyılın ilk yarısından sonra Sultan III. Murad zamanında ünlenmiştir.¹³

Sultan III. Murad, sanata olan düşkünlüğü, entelektüelliği ve sanata verdiği önem ile Kanuni dönemindeki İslam sanatlarının muhteşem çağını sürdürmüştür. Dönemin usta hattatları tarafından hazırlanan Mushaf'ların yanında özel olarak yazılmış ve tezhiplenmiş eserler çok fazladır. Bu sebeple sultan III. Murad dönemi (1574-1595) tezhip sanatının ihtişamlı çağını sürdürmesi açısından önemlidir.¹⁴ Bu dönem minyatür sanatının da yükselişte olduğu bir süreç olarak dikkat çekmektedir. Dönemin en önemli minyatür eserlerinden olan, Sultan III. Murad'ın oğlu Şehzade III. Mehmed'in sünnet töreni için hazırlanan şenliği anlatan altı ciltlik *Siyer-i Nebî*, Nakkaş Osman ve Nakkaş Hasan Paşa önderliğinde

¹¹ Bekir Kütükoğlu, "III. Murad", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV, 2020), 31/172-176.

¹² Uğur Öztürk, "Kitaplar ve Hazine: III. Murad'ın Kütüphanesi İçin Hazırlanmış Bazı Madalyonlu Eserler", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 27/27 (30 Aralık 2021), 612.

¹³ Froom, Aimee Elisabeth, *A Muraqqa 'for the Ottoman Sultan Murad III (r. 1574-1595)* (New York: New York University, 2001), 73.

¹⁴ Gülsever, *Murâdî Dîvanları'ndaki Bezeme Özellikleri*, 14.

hazırlanmıştır. Eser 800'den fazla minyatürü içermektedir. Bu eserde de dönemin tezhip sanatının özelliklerini görmek mümkündür.¹⁵ Yine Sultan III. Murad devrinde Âli Mustafa Efendi'nin Bağdat hazine defterdarlığı görevini sürdürürken 1587'de yazdığı ve Hoca Sâdeddin Efendi'ye atfettiği *Menakıb-ı Hünerverân* isimli eserin de o zamandan günümüze değin kitap sanatlarıyla ilgili bir başvuru kitabı olmayı sürdürdüğü ve döneme ışık tuttuğu burada ifade edilmelidir.¹⁶

Bu çalışmamızda ele alacağımız Seyyid Lokman'ın Sultan III. Murad'ın isteği üzerinde hazırladığı *Zübdetü't-tevârih* adlı eseri de dönemin özelliklerine uygun şekilde hazırlanmış eserlerden biridir. Chester Beatty Kütüphanesi'nde bulunan nüshası, -aşağıda ayrıntılı olarak değinileceği üzere- gerek III. Murad'ın döneminin tezhip sanatındaki konumunu anlamak gerekse döneme dair sanat tarihiyle alakalı genel bir çerçeve çizmek için oldukça kayda değer bir eserdir.

2. Seyyid Lokman ve Eseri Zübdetü't-Tevârih'in İçeriği

Hayatıyla ilgili yeterli bilgiye ulaşılamayan Seyyid Lokman'ın tam ismi; Seyyid Lokmân b. Seyyid Hüseyin el-Âşûrî el-Hüseynî el-Urmevî'dir. Nisbesinden hareketle bugün Azerbaycan sınırları içerisinde kalan Urumi kasabasından olduğunu ifade etmek mümkündür. XV. yüzyılın sonu ile XVI. yüzyılın ilk yarısında yaşadığı anlaşılmaktadır. Musul'un Harîr isimli nahiyesinde kadılık vazifesini ifa eden Seyyid Lokman, bu görevinin akabinde İstanbul'a gelmiş, devletin çeşitli kademelerinde çalıştıktan sonra Sokullu Mehmet Paşa'nın başkâtibi olmuştur.¹⁷ Sultan III. Mehmed'e kadar olan elli yıllık dönemde beş şehnameciden¹⁸ biri

¹⁵ Gündüz, *Tezhip Sanatının Uygulanma Sahaları*, 342.

¹⁶ Hidayet Yavuz Nuhoğlu, "Menâkıb-ı Hünerverân", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV, 2004), 110-111.

¹⁷ Najeebullah Ahadi, *Seyyid Lokman ve Selîm Han-Name (Şehnâme-i Selim Han)* (Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019), 13.

¹⁸ Sözlükte 'sultanın kitabını yazan kimse' anlamına gelen ve XVI. yüzyıl Saray tarihçileri için kullanılan Şehnâmeciliğin, Osmanlı'da bilhassa saray muhitinde 1550-1605 yılları arasında resmi bir vazife olduğu anlaşılmaktadır. bk. Lemi Akin, "Unutulmuş Bir Eser Seyyid Lokman'ın Şehname-i Tafsîl-i Hâl-i Âl-i Osman'ı", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 51/51 (16 Ekim 2015), 2.

olan Seyyid Lokman, Osmanlı Sarayı'nın resmî şehnamecisidir.¹⁹ Kaynaklarda Seyyid Lokman ile ilgili Sultan III. Mehmed'in tahta geçmesinden sonra görevden azledildiği kaydedilmekte ve kendisine dair son kayıtlardan birisinin ömrünün sonlarına doğru Mısır'a gittiği ifade edilmektedir. Bu sebeple vefat yeri ve tarihi hakkında kaynaklarda bir bilgiye rastlanılmamaktadır.²⁰ Hakkında yapılan araştırmalarda onun Türkçe ve Farsçada kalem oynattığı, manzum ve mensur çeşitli eserler telif ettiği kaydedilmektedir. Onun Şehnâme tarzında yazdığı *Zafernâme*, *Şehinşahnâme* ve *Selim Hânnâme* gibi eserlerinin yazmaları halen Türkiye ve bazı dünya kütüphanelerinde bulunmaktadır.²¹ Fakat onun kaleme aldığı eserler arasında *Zübdetü't-tevârîh*'in hiç şüphesiz özel bir yeri vardır. Bu eser, Seyyid Lokman'ın kendinden önceki şehnamecilerden devralarak kemâle erdirdiği bir eser olmasının yanında, döneminin sanatkârları tarafından zarif bir biçimde tezyin edilen bir kitaptır. Çalışmanın bu kısmında *Zübde*'nin mahiyetine dair genel hatlarıyla bilgi vermek faydalı olacaktır.

Zübdetü't-tevârîh ismi Arapça bir terkip olup sözlük anlamı itibariyle "tarihlerin kaymağı" manasına gelmektedir. Eser, bir nevi dünya tarihidir ve ana hatlarıyla Osmanlı'ya kadar olan dönem ve Osmanlı padişahları olarak iki kısma ayrılabilir. Sırasıyla eserin bölümleri şöyledir;

1. Kâinatın yaratılması ve yaratılmış şeylerin ayrıntıları.
2. Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın yaratılışından itibaren Hz. Muhammed'e kadar olan peygamber çağı. (Bu bölümde peygamber olmayan kişiler ile Ortadoğu bölgesinden belli iklimler anlatılmıştır.)
3. Hz. Muhammed, dört halife, mezhep imamları ve on iki imam.

¹⁹ Akin, "Unutulmuş Bir Eser Seyyid Lokman'ın Şehname-i Tafsîl-i Hâl-i Âl-i Osman'ı", 2-3.

²⁰ Akin, "Unutulmuş Bir Eser Seyyid Lokman'ın Şehname-i Tafsîl-i Hâl-i Âl-i Osman'ı", 4.

²¹ Akin, "Unutulmuş Bir Eser Seyyid Lokman'ın Şehname-i Tafsîl-i Hâl-i Âl-i Osman'ı", 4-5. Ayrıca bk. Bekir Kütükoğlu, "Lokmân b. Hüseyin", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV, 2003), 27/208-209.

4. Osmanlı sultanlarına gelinceye kadar önemli hanedanlar. (Hanedanlar silsilelerine dikkat edilerek tanıtılmıştır.)

5. İlk padişah olan Osman Gazi'den başlayarak III. Murad'a kadar olan padişahlar. (Eserde III. Murad son padişah olarak gösterilmiştir. Bu onun manevi hükümdarlığının bir göstergesidir.)

Seyyid Lokman tarafından 1585-1590 yılları arasında Darüssaâde Ağası Mehmed Ağa için hazırlandığı anlaşılan ve diğer *Zübdetü't-tevârih* eserlerinden derleyerek kaleme alınan bu eser, -önsözünde bizzat müellifinin ifadesine göre- ressam Sun'î tarafından resmedilmiştir.²²

3. Zübdetü't-tevârih'in Türk-İslâm Sanatlarındaki Yeri ve Tezhip Sanatı Bakımından Değeri

3.1. Zübde'nin Minyatür Sanatı Açısından Konumu

Türk-İslâm sanatları açısından zengin bir muhtevaya sahip olan eserin, özellikle Chester Beatty Kütüphanesi'nde bulunan nüshası, metin ve minyatürleri açısından eksiksizdir.²³ Eserin bütün nüshaları birbirine yakın tarihlerde hazırlanmış olup nakkaşları, hattatları, ciltçileri ve sanatkârların yardımcılara dair kaynaklarda çeşitli bilgiler bulunmaktadır. Önsözünde bu açıdan Nakkaş Lutfi ve Nakkaş Osman'ın başında bulunduğu eserin üç nüshasının tertibinde toplam 13 nakkaş, 6 hattat, 4 ciltçi ve 7 yardımcının çalıştığı anlaşılmaktadır.²⁴

Her ne kadar bu araştırmanın konusu sözü edilen eserdeki tezhip detaylarıyla sınırlandırılmışsa da eserin ön plana çıkan esas özelliği minyatür sanatındaki yeridir. Nitekim sözü edilen eserin Topkapı Sarayı (Hazine) nüshasında bir gök haritası, bir yer haritası ile 38 adet minyatür mevcuttur.²⁵ Eserin bir diğer nüshası

²² Aydın, "Chester Beatty Müzesi Türk-İslâm Eserleri Koleksiyonunda Yer Alan Bir Grup Osmanlı Dönemi Yazma Eserin Cilt Sanatı Açısından İncelenmesi", 149.

²³ Günsal Renda, "Topkapı Sarayı Müzesindeki H. 1321 No'lu Silsilename'nin Minyatürleri", *Sanat Tarihi Yıllığı* 5 (10 Ocak 1973), 446.

²⁴ Öztürk, "Kitaplar ve Hazine", 623.

²⁵ Loğmân İbn Hösayn al-'Aşûri, *Zübdetü't-tevârih: Osmanlı tarihi (1299-1595); (inceleme, tenkitli metin) = Zubdat al-tavârih: Sayyid Loğmân*, ed. İbrahim Pazan - Göker İnan (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2022), 49-50.

olan Türk ve İslâm Eserleri Nüshasında ise 39 adet minyatür yer almakta olup bunlardan on iki tanesi, ilk on iki Osmanlı padişahının minyatürleridir.²⁶ Bu çalışmada incelemeye konu olan Dublin nüshası ise bir gök haritası, bir yer haritası ile 43 adet minyatüre yer vermesi açısından diğer nüshalara göre daha zengin içeriklidir.

Birbirine yakın dönemde istinsah edilmiş üç nüshada benzer hususiyetlere sahip onlarca minyatürün bulunması ve Osmanlı'nın erken devirlerine dair detaylı çizimlerin olması, son dönem araştırmacılarının da ilgisini çekmiş olacak ki *Zübde*'nin minyatürleri pek çok modern araştırmaya konu olmuştur. Bunlardan son dönem meşhur araştırmacılarından Günsel Renda tarafından hazırlanan doktora tezi ve makaleler en kapsamlı incelemelerden kabul edilebilir. Renda'nın 1968 yılında Türkiye'nin önde gelen sanat tarihçilerinden Ord. Prof. Dr. Suut Kemâl Yetkin'in danışmanlığında hazırladığı *Illustrated Zübdetü't Tevarih Manuscripts (Zübdetü't-Tevârîh Yazmalarındaki Minyatürler)* başlıklı tezi, bu açıdan oldukça dikkat çekici detaylar içerir.²⁷ Renda'nın ifadesiyle bu eser hem bir resimli tarih örneği hem bir silsilenâme hem de içerdiği peygamber öyküleri nedeniyle en kapsamlı dini ikonografya kaynaklarından. Ona göre III. Murad için hazırlanan bu eser gerek boyutları gerekse tezhip ve resimleri açısından bir başyapıt niteliğindedir.²⁸ Konuyla ilgili bir diğer araştırma ise Sabriye Hilal Arpacıoğlu tarafından hazırlanmış olan *Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesi, Hazine 1321'Numaralı "Zübdetü'l Tevarih" Nüshası ve Tasvirleri* isimli yüksek lisans tezdır. Bu çalışmada söz konusu nüshanın cilt özellikleri ve minyatürlerinin tamamı döneminin özellikleri göz önünde bulundurularak değerlendirilmiş, renk ve kompozisyon açısından ayrıntılı şekilde incelenmiştir. Her ne kadar araştırmacılar minyatür ve resim sanatı açısından önemine vurgu yapsalar da tezhip unsurları açısından detaylı bir araştırma yapılmadığı tespit

²⁶ Loğmân İbn Hısayn al-'Aşûrî, *Zübdetü't-tevârîh*, 54.

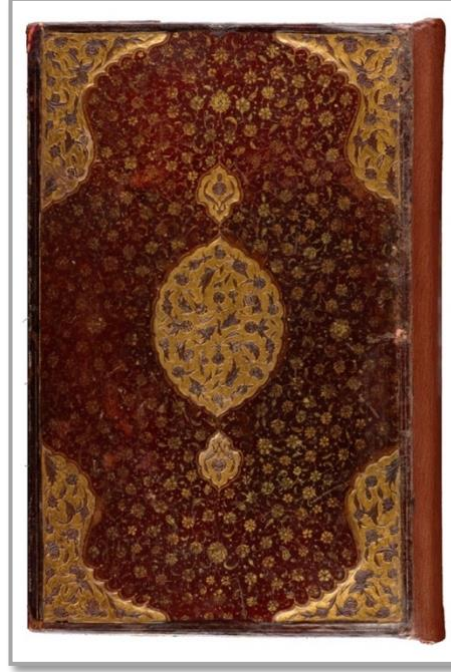
²⁷ Günsel Renda, *Üç Zübdet-üt Tevarih Yazmasının İncelenmesi* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Mezuniyet Sonrası Eğitim Fakültesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1969).

²⁸ Serpil Bağcı vd., *Osmanlı Resim Sanatı* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006), 132-133.

edilmiştir. Dolayısıyla araştırmamızın sınırları gereği tercih ettiğimiz Dublin nüshası özelinde gerçekleştirilecek bir değerlendirme, böylesi dikkat çekici bir eseri tezhip sanatı açısından ortaya koyarak Türk-İslâm sanat tarihine dair farklı bir perspektif sunacaktır.

3.2. Zübde'nin Tezhip Sanatı Açısından Değerlendirilmesi

Zübdetü't-tevârih'in incelemeye konu olan Dublin nüshasında,²⁹ cildinde ve toplamda 14 sayfasında tezyinî unsurlar bulunduğu tespit edilmiştir. Tezhip sanatı bakımından usta tezhip sanatkârlarının elinden çıktığını rahatlıkla söyleyebileceğimiz ciltte ve bu sayfalarda kullanılan süslemeler hakkında detaylı bilgiler vermek, eserin tezhip sanatı bakımından konumunu anlamada yardımcı olacaktır. Bu açıdan ilk olarak eserin deri cildinin (Şekil 1), gömme tekniğiyle yapılan cilt alttan ayırma tekniğiyle süslediği görülmektedir. Cildin ortasında bulunan şemse ise salbek ve köşebentten oluşturulmuştur. Salbekler hatâyî ve saz yapraklarıyla tezyin edilmiştir.³⁰

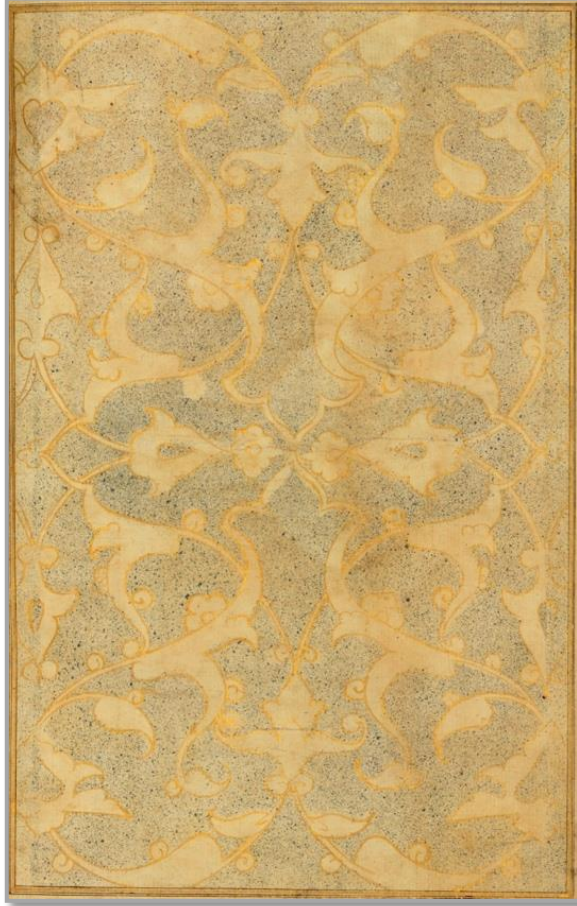


Şekil 1: T414 Envanter Numaralı Eser, Cilt Dışı Üst Kabi, 405x277 mm

²⁹ Dublin nüshası diğer nüshalardan ebat olarak daha küçüktür. Yaprak sayısı 254 olan kitabın sahife ölçüsü 39,5x25 cm'dir. Eser 45 minyatürü ihtiva eder. Esere sonradan eklenen sahifelerde kitabın konusu, yazarı ve nakkaşından bahsedilmiştir. bk. Sabriye Hilal Arpacıoğlu, *Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesi, Hazine 1321 numaralı "Zübdet-ül Tevarih" Nüshası ve Tasvirleri* (İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2015), 35.

³⁰ Hatice Gül Coşar, *İstanbul Köprülü Kütüphanesi Fazıl Ahmet Paşa Koleksiyonu'nda Bulunan Osmanlı Dönemi Ciltleri* (Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2019), 138.

Eserde kitap sanatlarında çok tercih edilen serlevha ve zahriye sayfalarının bulunmuyor olması dikkat çekmektedir. Eserin tezhipli ilk sayfasında (Şekil 2) ¼ kompozisyonlu bir rûmî bezemesi karşımıza çıkmaktadır. Burada rûmî motiflerine penç motifiyle eklemeler yapılmış ve ortaya sarılma rûmî diyebileceğimiz bir süsleme çıkarılmıştır. Altın cedvel ile çevrelendiği anlaşılan bu sayfada herhangi bir yazı bulunmamaktadır.



Şekil 2: f.vi-v

(Kaynak: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_414/14/)

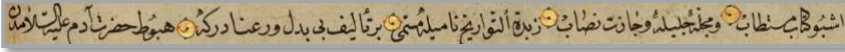
Erişim Tarihi: 09.06.2024



Şekil 3: f.1v

(Kaynak: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_414/16/)

Erişim Tarihi: 09.06.2024



Şekil 3.1: f.1v

(Kaynak: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_414/16/)

Erişim Tarihi: 09.06.2024

Nüşhadaki tezhipli bir diğer sahifede (Şekil 3) klasik tezhip denilen bir süsleme tekniği kullanılmıştır. El yazması kitaplarda konunun başladığını gösteren bölüm başı yahut fasıl başı diye adlandırılan bölüm, eserlerin giriş sayfasında kullanılır. Burada zemine altın sürülmüş ve lacivert renkle motifler daha göz alıcı hale getirilmiştir. Cedvel, kuzu ve zencerek kısmında altın ve lacivert renk kullanılan bu sayfada yine lacivert renkte çiçek motifleriyle süslenmiş bir tığ görülmektedir. Fasil başında hurde rûmî, penç ve hatayi motiflerinden oluşan iki helezonun birbirine geçtiği bir kompozisyon vardır. Duraklarında (bkz. Şekil 3.1.) tek motif tercih edilmiştir.

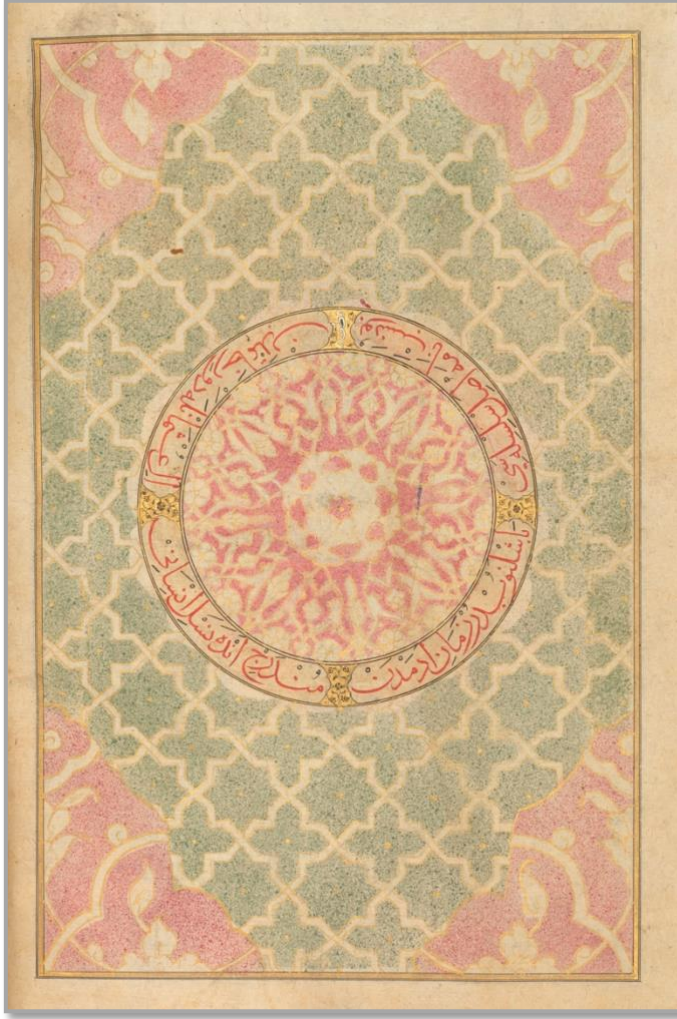


Şekil 4: f.3r³¹

(Kaynak: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_414/19/)

Erişim Tarihi: 09.06.2024

³¹ Buradaki bezeme detayının açıklaması için bk. Şekil 2: f.vi-v.



Şekil 5: f.3v

(Kaynak: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_414/20/)

Erişim Tarihi: 09.06.2024

Tezhipli bu sayfada (Şekil 5: f.3v) kenar cedvelleri altınla çekilmiş ve zeminde yeşil ve pembe renkte boya kullanılmıştır. Köşelerde pembe renkte zemin üzerine yarım goncagül ve penç motifleri altınla bezenmiştir. Yeşil zemin renkle ve altınla tezyin edilmiş yerlerde geometrik motifler göze çarpmaktadır. Sayfanın ortasında daire bir yazıyla çerçelenmiş, 1/8 kompozisyonla oluşturulmuş bir helezon bulunmaktadır. Dairedeki kıtaları

birbirinden ayırmak için sürme altın zemin üzerine penç motifleri tezyin edilmiştir.



Şekil 6: f.4r³²

(Kaynak: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_414/21/)

Erişim Tarihi: 09.06.2024

³² Buradaki bezeme detayının açıklaması için bk. Şekil 5: f.3v.

Eserin unvan sayfasında (Şekil 7) altın ve lacivert zemin üzerine motifler tezyin edilmiştir. İki farklı helezon kullanılan bölümde birinde rûmî motifleri diğerinde ise hatâyî, penç ve goncagüllerden oluşan motifler uygulanmıştır. Küçük tığlarla zenginleştirilen motifte dendanlar kullanılmıştır. Kullanılan renkler ve motifler de döneminin üslubunu yansıtır. Sürme altın zemin üzerine beyaz üstübeç mürekkebiyle kitabın ismi olan *Kitâbu Zübdetü't-Tevârih* yazılmıştır.



Şekil 7: f.4v

(Kaynak: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_414/22/)

Erişim Tarihi: 09.06.2024

Yeni bir konuya geçildiğini bize haber veren bir başka bölüm başı tezhibi (Şekil 8) detayları ise önceki başlık ve unvan sayfası tezhibinde kullanılan renklere farklılık göstermektedir. Arasuyu birbirinin tekrarı olan yaprak motifleri ile yapılmış, kırmızı, kahve ve beyaz renkleriyle bezenmiş bölümde yine zeminin sürme altın ve lacivert renklerinden oluştuğu görülmektedir. Dikdörtgen şeklindeki formun iki kenarında bulunan rûmî tepeliğin iç zeminini sürme kırmızı renkte ve üzerinden altınla helezon devam ettirilmektedir.



Şekil 8: f.5v

(Kaynak: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_414/24/)

Erişim Tarihi: 09.06.2022

Konu bitimi olduğu için boş kalan kısımlarını süslemek amacıyla yapıldığını anladığımız sayfada (Şekil 9), pembe zemin ve sıvama altın üzerine ayırma rûmî motifleriyle büyük formda bir helezon tezyin edilmiştir.



Şekil 9: f.16r

(Kaynak: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_414/45/)

Erişim Tarihi: 09.06.2024

Yedi kat gök, burçlar ve ayın yirmi sekiz günlük devrini minyatürle anlatan sayfanın (Şekil 10) kenarları bitkisel motiflerle tezhiplenmiş ve halkarî tekniğiyle bezenmiştir. Sayfanın başlık

kısımında yazan *Sûret'ül-Eflak* yazısı çerçeve içine alınmış ve $\frac{1}{4}$ simetrik hatâyî grubu motifleriyle tezyin edilmiştir.



Şekil 10: f.16v

(Kaynak: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_414/46/)

Erişim Tarihi: 09.06.2024

Sûretü'l-Arz başlığıyla dünya haritasının minyatürle tasvir edildiği sayfada (Şekil 11), başlıkta rûmî motiflerle süslenmiş bir helezon bulunmaktadır. Çift tahrir veya havalı diye isimlendirilen bir teknikte minyatürlü kısmın haricindeki yerlerin tezyin edildiği

sayfada, birbirine eşit aralıklarla çizilmiş motifler görülmektedir. Bu motiflerde yoğun olarak lacivert renk kullanılmıştır. Az da olsa bazı motiflerde kırmızı ve sarı renk görülür.



Şekil 11: f.34r

(Kaynak: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_414/81/)

Erişim Tarihi: 09.06.2024

Bu sayfadaki (Şekil 12) tezhip motifleri de yeni konuya başlanacağı için boş kalan yerlere yapılmış ve penç, goncagül ve yaprak motifleri halkârî tarzda uygulanmıştır. Can noktaları altınla bezenmiş ve karmen rengiyle tahrirleri çekilmiştir.



Şekil 12: f.45r

(Kaynak: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_414/103/)

Erişim Tarihi: 09.06.2024

Yeni bir konunun başladığı bu sayfada (Şekil 13), arasuyu yeşil renkte kullanılmış ve geçme unsurlarıyla tezhiplenmiştir. Başlıkta kullanılan dikdörtgen formdaki tezyin edilmiş bölümde sürme altının üzerine beyaz mürekkeple Rahmân Sûresi 14. âyet-i kerîme yazılmıştır. Altınlı bölümün etrafı, bulut motifleriyle çevrelenmiştir. Lacivert zeminde ise çift tahrir tekniğiyle bitkisel motiflerden oluşan bir helezon tezyin edilmiştir. Bu fasıl başındaki bezeme tarzı diğerleriyle kıyaslanınca farklı gözükmetedir. Bu da birçok sanatçının ortak çalışması olduğunu kanıtlar.



Şekil 13: f.45v

(Kaynak: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_414/104/)

Erişim Tarihi: 09.06.2024

Bu sayfada diğer sayfalarda olduğu gibi bölüm sonunda boş kalan sayfa kenarları zarif bir şekilde doldurulmuştur. Hatâyi ve yaprak motifleri yoğunluklu olarak kullanılan bu sayfada motiflerindeki renk uyumu dikkat çekmektedir. Diğer tezhipli sayfalara göre daha sakin renkler tercih edilmiş ve tahrirleri tek renk olarak kullanılmıştır.



Şekil 14: f.52v

(Kaynak: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_414/104/)

Erişim Tarihi: 09.06.2024



Şekil 15: f.52v

(Kaynak: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_414/104/)

Erişim Tarihi: 09.06.2024

Bu sayfada (Şekil 15) tezyin edilmiş tezhipli kısımlar, tarama halkârî tekniğiyle uygulanmış bitkisel motiflerden oluşan bir helezondur. Motifler yakından incelediğinde şikaf halkar denilen teknikte yani renk ve altının aynı anda kullanıldığı bezeme tarzı dikkat çeker.

Ele alacağımız sayfada (Şekil 16) daha fazla renk kullanılan bir bölüm başı tezhibi bulunmaktadır. Burada arasuyunun zemininde yeşil renk kullanılmış ve geçme unsuruyla tezyin edilmiştir. Yine sürme altının üzerine beyaz renkte konu adı yazılmıştır. Konu adının çevresinde lacivert zemin üzerine sürme kırmızı renkte kullanılan tepelik ve rûmî helezonun yanında nebâtî motiflerin olduğu helezon bulunmaktadır. Bu helezondaki motifler birden çok renkle tezyin edilmiştir.



Şekil 16: f.53v

(Kaynak: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_414/120/)

Erişim Tarihi: 09.06.2024

Bu sayfadaki (Şekil 17) bölüm başı tezhibinin arasuyunda sülyen renk üzerine anahtar zencerek tezyin edilmiştir. Konu başlığı sürme altın zemin üzerine beyaz üstübeç mürekkebiyle yazılmıştır. İki yanında tepelik bulunmaktadır. Köşe kısımlarında zemin kahverengi kullanılmış ve altın ile çift tahrir tekniği kullanılarak tezyin edilmiştir.



Şekil 17: f.55v

(Kaynak: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_414/122/)

Erişim Tarihi: 09.06.2024

Tezhipli son sayfada (Şekil 18) yine bir bölüm başı tezhibi bulunmaktadır. Arasuyunda kırmızı renk altın kullanılmış ve geçme unsuruyla süslenmiştir. Sürme altın üzerine yazılan konu başlığı yanında dendanlı tepelikler bulunmaktadır. Bu tepeliklerin her ikisi de kırmızı renk üzerine yapılmış küçük bir penç ve yaprak çıkmaları ile tezyin edilmiştir. Köşelerde kalan iki kısımda da lacivert renkte zemin kullanılmış ve çift tahrir tekniği kullanılarak altın ile süslemesi tamamlanmıştır.



Şekil 18: f.58r

(Kaynak: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_414/127/)
Erişim Tarihi: 09.06.2024

Sonuç

On altıncı yüzyılda Osmanlı Devleti sınırları içerisinde telif edilmiş olan *Zübdetü't-tevârîh* isimli kitabı tezhip sanatı açısından değerlendirmeyi hedefleyen bu çalışmanın ulaştığı sonuçlardan ilki, sözü edilen dönemin tezhip sanatında kendinden önceki dönemlere nazaran çok daha gelişmiş bir seviyeyi yakalamış olmasıdır. Bu durumun yalnızca tezhip sanatı için değil, başta minyatür olmak üzere gelenekli İslâm sanatlarının ekseriyeti için geçerli olduğunu ifade etmek mümkündür. Nitekim bu tarihte devletin yükselişine paralel olarak sanata verilen önem de artmış ve bilhassa Sultan III. Murad'ın gayretleriyle İslâm sanatlarına dair kayda değer eserler üretilmiştir.

Araştırmanın asıl konusunu teşkil eden *Zübdetü't-tevârîh* isimli yazma eserin Dublin nüshasının Türkiye'de bulunan diğer iki nüshaya nazaran tezhip sanatı açısından daha zengin bir içeriğe sahip olduğu da araştırmanın ulaştığı diğer bir sonuçtur. Bu nüshada bilhassa tezhipli sayfaların yoğunluğu, araştırmada bu

nüshayı tercih etmemize neden olmuştur. Bu bağlamda ilk olarak eserin bulunduğu kütüphaneye dair yapılan genel değerlendirme neticesinde Chester Beatty Kütüphanesi'nin yazma eserler bakımından oldukça zengin bir içeriğe sahip olduğu anlaşılmıştır. Kütüphanede bulunan pek çok İslâm sanatlarına dair yazma eser, hâlen araştırılmayı beklemektedir.

Zübdetü't-tevârîh'in Dublin nüshasında toplamda 18 varakta tezhip unsurları olduğu tespit edilmiştir. Detaylı bir biçimde incelenen bu sayfalar, döneminin tezhip üslûbunu net bir biçimde yansıtmaktadır. Öte yandan klasik tezhibin örneklerini taşıyan bu eserde, tezhip sanatında kullanılan pek çok metodun uygulandığı görülmektedir. Eserdeki tezhip unsurlarına dair sırasıyla şunlar ifade edilebilir;

1. Eserin genelinde motif birliği bulunduğunu kısmen söylemek mümkündür. Bilhassa rûmî ve bitkisel motifler yoğun olarak kullanılmıştır.

2. Eserde renk birliği bakımından altın, lacivert ve kahverengi tonlarının tezhipli sayfalara uygulandığı görülmüştür. Nitekim, unvan sayfalarında, klasik tezhipte en çok kullanılan altın ve lacivert renk tonlarının işlendiği, bunun yanında sayfaları çevreleyen cedvellerin de yine dönemin üslûbunu yansıtır biçimde altınlı olarak hazırlandığı görülmektedir.

3. Bölüm sonlarında sayfada kalan kenar boşluklarının zarif bir biçimde değerlendirildiği, serbest helezonlarla halkârî motifler kullanılarak tezyin edildiği ve bu durumun, eserin tezhipli bölüm sonu sayfalarının genelinde uygulandığı anlaşılmaktadır.

4. Eser dönemin klasik tezhip unsurlarını başarılı bir biçimde uygulamış, öte yandan minyatürlerin detayı ve gösterişi yanında süsleme unsurları kısmen gölgede kalmıştır. Bu durum, eserin resimli bir tarih kitabı hüviyeti taşıması sebebiyle normal kabul edilebilir.

Netice olarak *Zübdetü't-tevârîh* hem tarih bilim dalı hem minyatür hem de tezhip sanatı açısından önemli bir eserdir. Araştırma, sınırları gereği söz konusu eserin yalnızca bir nüshasına odaklanmıştır. Dolayısıyla eserin diğer nüshaları ve dönemde müellif tarafından telif edilen diğer eserlerle birlikte

gerçekleştirilecek karşılaştırmalı ve kapsamlı araştırmalar, sanat tarihi ve geleneksel İslâm sanatlarına dair akademik perspektife ciddi bir katkı sunacaktır.

Finansman / Funding:

This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Çıkar Çatışması / Conflicts of Interest:

The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.



Kaynakça

- Ahadi, Najeebullah. *Seyyid Lokman ve Selîm Han-Name (Şehnâme-i Selim Han)*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019.
- Akin, Lemi. "Unutulmuş Bir Eser Seyyid Lokman'ın Şehname-i Tafsîl-i Hâl-i Âl-i Osman'ı". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 51/51 (16 Ekim 2015), 1-20.
- Âli Mustafa Efendi - Cunbur, Müjgan. *Menakıb-ı Hünerveran: Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2. Basım, 2012.
- Aracı, Nihal. "Osmanlı Dönemi 16. Yüzyıl Tezhip Sanatından Örnekler Bağlamında Tasarım Çeşitliliği Üzerine Bir Değerlendirme". *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi* 16/41 (01 Mart 2023), 391-412.
- Arpacıoğlu, Sabriye Hilal. *Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesi, Hazine 1321 numaralı "Zübdet-ül Tevarih" Nüshası ve Tasvirleri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2015.
- Aydın, Bilgin - Kazan, Hilal. "XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi". *Osmanlı Araştırmaları* 38/38 (01 Aralık 2011), 262-265.
- Bağcı, Serpil vd. *Osmanlı Resim Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006.
- Coşar, Hatice Gül. *İstanbul Köprülü Kütüphanesi Fazıl Ahmet Paşa Koleksiyonu'nda Bulunan Osmanlı Dönemi Ciltleri*. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2019.
- Derman, Fatma Çiçek. "Tezhip". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 41/65-68. İstanbul: TDV, 2021.
- Froom, Aimee Elisabeth. *A Muraqqa ' for the Ottoman Sultan Murad III (r. 1574-1595)*. New York: New York University, 2001.
- Gülsever, Ceyda. *Murâdî Dîvanları'ndaki Bezeme Özellikleri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2011.
- Gündüz, Betül. *Tezhip Sanatının Uygulanma Sahaları*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022.
- Hammond, Timur. "Conjunctions of Islam: Rethinking the Geographies of Art and Piety through the Notebooks of Ahmet Süheyl Ünver". *Cultural Geographies* 30/3 (Temmuz 2023), 355-372.
- Kütükoğlu, Bekir. "III. Murad". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 31/172-176. İstanbul: TDV, 2020.
- Kütükoğlu, Bekir. "Lokmân b. Hüseyin". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 27/208-209. İstanbul: TDV, 2003.
- Loğmân İbn Hoşayn al-'Aşûrî. *Zübdetü't-tevârih: Osmanlı tarihi (1299-1595); (inceleme, tenkitli metin) = Zubdat al-tavârih: Sayyid Loğmân*. ed. İbrahim Pazan - Göker İnan. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2022.
- Nuhoğlu, Hidayet Yavuz. "Menâkıb-ı Hünerverân". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 110-111. İstanbul: TDV, 2004.
- Özcan, Ali Rıza. *Hat ve tezhip sanatı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009.
- Özcelik, Saniye. "XVI. Yüzyıl Osmanlı Şehnâmecilerinden Seyyid Lokmân'ın Şehinşâhnâme'si". *Şarkiyat Mecmuası / Journal of Oriental Studies* 0/42 (28 Nisan 2023), 339-360.
- Öztürk, Uğur. "Kitaplar ve Hazineseler: III. Murad'ın Kütüphanesi İçin Hazırlanmış Bazı Madalyonlu Eserler". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 27/27 (30 Aralık 2021), 609-688.
- Renda, Günsal. "Topkapı Sarayı Müzesindeki H. 1321 No'lu Silsilename'nin Minyatürleri". *Sanat Tarihi Yıllığı* 5 (10 Ocak 1973), 443-495.

- Renda, Günsel. *Üç Zübdet-üt Tevarih Yazmasının İncelenmesi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Mezuniyet Sonrası Eğitim Fakültesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1969.
- Sezer, Betül. *Kitap Süslemelerinde Tezhip Sanatının İçerik - Bağlam Uyumu Gözetilerek Kullanılması ve Kitap Sanatları Alanındaki Kazanımlar: Muhibbi Divanı (Kara Memi Bezemesi) Örneği*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022.
- Sözen, Metin - Tanyeli, Uğur. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 21. Basım, 2021.
- Topcu Günbaz, Derya. *Tezhip Sanatında Altın'ın Kullanımı*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2021.
- Yenişehirlioğlu, Filiz. "How Global Is Ottoman Art and Architecture?" *The Art Bulletin* 97/4 (02 Ekim 2015), 359-363.
- Yüksel, Muhammet Emin. *Tarih ve Hikaye Arasında: Seyyid Lokmân'ın Zübdetü't-Tevârîh'i*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2023.



Afyon Paşa Camii'nin Günümüz Cami Mimarisine Örneklği Açısından Değerlendirilmesi*

Araştırma
Makalesi
Research
Article

Ömer Faruk AKIN

Araştırma Görevlisi, Bayburt Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Sanatları ve Dini Musiki Anabilim Dalı
Research Assistant, Bayburt University, Faculty of Theology, Department of Islamic Arts and Religious Music
Bayburt, Türkiye

omerfarukakin@bayburt.edu.tr

orcid.org/0000-0002-4519-1731

Yazar
Author

Akın, Ömer Faruk. "Afyon Paşa Camii'nin Günümüz Cami Mimarisine Örneklği Açısından Değerlendirilmesi". *Tevilat* 5/1 (Haziran 2024), 215-237.

doi.org/10.53352/tevilat.1484833

Atıf
Cite as

Received / Geliş Tarihi: 15.05.2024

e-ISSN: 2757-654X

Accepted / Kabul Tarihi: 23.06.2024

www.tevilat.com

İntihal / Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.

Telif Hakkı&Lisans/Copyright&License: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır. / Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0.

Yayıncı/Published by: Selçuk University Press



Bilgi
Info

* Bu makale, 25-26-27 Kasım 2022 tarihlerinde Bursa'da düzenlenen "İslam Dünyasında Şehir Kültürü (Alimler, Eserler ve Mimari)" adlı sempozyumda sözlü olarak sunulmuş bildirinin genişletilmiş halidir. / This article is an expanded version of the paper presented orally at the symposium titled "Urban Culture in the Islamic World (Scholars, Works and Architecture)" held in Bursa on 25-26-27 November 2022.

Afyon Paşa Camii'nin Günümüz Cami Mimarisine Örnekliği Açısından Değerlendirilmesi

Camiler, İslam coğrafyasının genişlemesi, yeni şehirlerin fethedilmesi ve dinin farklı milletlerden mensupları ile gelişmiş ve değişime uğramıştır. Böylelikle İslâm'ın yayıldığı çeşitli coğrafyalarda birbirinden farklı ve güzel, bölgesel malzemeler ile ihtiyaca yönelik ibadet mekânları inşa edilmiştir. Tarihi süreçte incelediğimizde, Anadolu Camileri telafisi zor birçok süreçten geçmiştir. Özellikle son asrın politik hareketliliği, çeşitli reform talepleri ve öncüllerdeki değişim cami imar geleneğini sekteye uğratmıştır. İbadet ihtiyacının karşılanması amacıyla imar geleneğinden uzak biçimde yaptırılan camilerdeki artış, çeşitli eleştirileri ve yeni mimari arayışları beraberinde getirmiştir. Bunun yanında bakımsızlık veya farklı çıkarlar uğruna tarihe kurban edilen camilerin mevcudiyeti günümüz cami mimarisinde hissedilen anlamsız boşluğun temelini oluşturmuştur. 478 yıllık aktif hizmetinin ardından yıkılan ve 2020 yılında aynı isimle tekrar ibadete açılan Afyon Paşa Cami yapısı ve tarihi itibarı ile şahsına münhasırdır. Müslüman-Türk topluluğunu yansıtan yapısıyla günümüzde geleneksel mimari adı altında yapılan dengesiz taklitlere karşın mükemmel örnekliği, bu yapıyı bahse değer görmemizdeki en büyük sebeptir. Makalemizde cami medeniyetinin yeniden dirilişinin önemli sembollerinden birisi olarak gördüğümüz Paşa Camisini tarihi süreci içerisinde gözlemleyecek ve genel özelliklerini Türk-İslâm Sanatı üslûbu açısından inceleyeceğiz.

Özet

Anahtar Kelimeler: İslam Sanatları ve Dini Müzik, Mimari, Afyonkarahisar, Ahşap Direkli Cami, Umur Bey, Afyon Paşa Cami

216

Tevilat 5/1 (2024)

Evaluation of Afyon Pasha Mosque as an Exemplary to Contemporary Mosque Architecture

Mosques have developed and changed with the expansion of the Islamic geography, the conquest of new cities and the members of the religion from different nations. Thus, in various geographies where Islam spread, different and beautiful places of worship were built using regional materials. When we examine the historical process, Anatolian Mosques have gone through many processes that are difficult to compensate for. Especially the political dynamism of the last century, various reform demands and changes in premises have disrupted the tradition of mosque construction. The increase in mosques built in a way that is far from the construction tradition in order to meet the need for worship has brought about various criticisms and new architectural searches. In addition, the existence of mosques that were neglected or sacrificed to history for the sake of different interests formed the basis of the meaningless void felt in today's mosque architecture. Afyon Pasha Mosque, which was demolished after 478 years of active service and reopened for worship under the same name in 2020, is unique in terms of its structure and history. The biggest reason why we consider this building worth mentioning is that it is a perfect example of a structure that reflects the Muslim-Turkish community, despite the unbalanced imitations made under the name of traditional architecture today. In our article, we will observe the Pasha Mosque, which we see as one of the important symbols of the revival of the mosque civilization, in its historical process and examine its general features in terms of Turkish-Islamic Art style.

Abstract

Keywords: Islamic Arts and Religious Music, Architecture, Afyonkarahisar, Wooden Pole Mosque, Umur Bey, Afyon Pasha Mosque.

Giriş

İnsanoğlu bir varlığa inanma içgüdüsu ile doğar ve çevresel faktörlerin yönlendirmesi ile tâbi olacağı bir inanç benimser.¹ Benimsenen inançlar, ortaya çıkarılan her türlü eser ve yapıda izler taşır. Bireysel veya toplumsal boyutta oluşturulan bu eserlerin, inançları kavrama veya toplumları anlama noktasında büyük katkılarda bulunduğunu söyleyebiliriz.² Zira toplumların kültür, sanat ve geleneklerine baktığımızda yeryüzünde günümüze kadar inanma ihtiyacı duymamış bir topluluğun olmadığını görmekteyiz.³

Kabul gören inanışlar, tebaası ile dini ritüellerini yerine getirmek için ibadet mekânlarına ihtiyaç duymuş ve zaman içerisinde özgün mabetlerini oluşturmuşlardır.⁴ İslâm dinini kabul etmeleri, Türklerin kendi örf ve adetlerinden uzaklaştırmamıştır. Daha sonraları sanatlarına da yansiyacak şekilde dini anlam boyutunda ele almışlar ve şekilcilikten uzak durmuşlardır. İslâm öncesi yaşantılarında da bulunan işlevsellik ve estetik anlayışlarını devam ettiren Türkler, hicri ikinci asırdan itibaren oluşan ve daha çok Arap Yarımadasında bulunan mimari kültürlerin harmanlanarak inşası gerçekleştirilen camilerden farklı olarak kendi özgün mimarilerini oluşturmuşlardır. Türklerin, İslâm'ı kabul etmeye başladığı 8. yüzyıl da tam anlamıyla yerleşik hayata geçmedikleri göz önünde bulundurulunca, cami imar silsilesine birkaç asır sonrası katıldıklarını söyleyebiliriz.

Buldukları coğrafyanın doğasına uygun mimari eserler inşa eden Türkler, Anadolu topraklarına geldiklerinde hem yurt edinme çabası içerisindeydiler hem de geçmişte edinmiş oldukları beceri ve bilgileri yansıtma fırsatı bulmuşlardır. Bu doğrultuda özellikle Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Erken devir Osmanlı mimarisinde özgün bir üslup geliştirmişler; ahşap direkli, kiremit çatılı, örme duvarlı ve genellikle tuğladan örülen tek minareli cami kültürünü

¹ Mustafa Akçay, "İmanın Oluşumunda Fıtratın Rolü", *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1 (1996), 277.

² Yılmaz Can – Recep Gün, *Türk İslam Sanatları ve Estetiği* (İstanbul: Kayıhan Yayınları,2015), 19.

³ Ali Rıza Aydın, "İnanma İhtiyacı ve Dinî Ritüellerin Psikolojik Değeri", *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 9/3 (2009), 88.

⁴ İsmet Eşmeli, "Dinlerde Mabet-İbadet İlişkisi (Yahudilik Örneği)", *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 6/11 (2019), 28.

oluşturmuşlardır. Bu cami tarzı, çevresinde inşa edilen külliye şeklinde siyasî, adlî ve öğrenim faaliyetlerinin yürütüldüğü⁵ yapılar birliği ile hem bölgeyi ihya etmiş hem de halkın maneviyatını arttırmıştır. Makalemize konu olan ilk Afyon Paşa Camii de bu mimari tarzda 1455 yılında inşa edilmiştir.

20. yüzyıla gelindiğinde baş gösteren dünya savaşları ile devletin yönetim biçiminin değişmesi gibi çalkantılı ve zorlu günlerin vermiş olduğu yıpratıcı etki cami mimarisine de yansımıştır. Devletin savaş sonrası toparlanma ve ulusu tekrar inşa etme sürecinde cami imar koşullarını belirlemekten geri durduğunu ve bu dönemde, oluşan cami ihtiyacının Diyanet, vakıflar veya halkın bireysel çabalarıyla karşılanmaya çalışıldığını söyleyebiliriz. Kural belirleyicinin olmaması, haliyle ihtiyaca yönelik niteliksiz yapıların boy göstermesine sebebiyet vermiştir.⁶ Üretilmek istenen çözüm yolları yetersiz kalmış ve devlet eliyle yaptırılan eserlerde geleneksel dini motiflere çok fazla yer verilmemiştir. Bunun en büyük sebebi ise cami talebinde bulunan kesim ile tasarımcı kadronun aynı idealizme sahip olmamasıdır.⁷

Harici olarak bakımsızlık veya 478 yıllık hizmetinin ardından 1933 yılında yıkılan Afyon Paşa Camii'nde de olduğu gibi farklı çıkarlar uğruna tarihe kurban edilen camilerin mevcudiyeti aslında günümüz cami mimarisinde hissedilen anlamsız boşluğun temelini oluşturmaktadır.⁸ Buna karşın son yarım asırdır gerçekleştirilen cami yapım seferberliğinde en büyük aktörün halk⁹ olduğunu özellikle belirtmeliyiz. Zira camiler toplumsal yapılardır ve toplumun beğenisi bu noktada önem arz etmektedir. Bu duruma

⁵ Yılmaz Can, *İslam Şehirlerinin Fiziki Yapısı* (Ankara: TDV Yayınları, 1995), 108.

⁶ Pilehvarian, "Türkiye'de Güncel Cami Mimarisi üzerine Bir Araştırma: İstanbul Esenler İlçesi Örneği", 64.

⁷ Ayla Antel, "Geçmişten Günümüze Cami Mimarisinin Gelişim", *I. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu: Gelenekten Geleceğe Cami Mimarisinde Çağdaş Tasarım ve Teknolojileri*, ed. Hale Tokay vd. (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2013), 260.

⁸ Bk. Mehmet Şevket Eygi, *Yakın Tarihimizde Cami Kıyımı*. İstanbul: Tarih&İbret Yayınları, 2017.

⁹ Melek Kutlu Diveli, "Geçmişten Günümüze Cami Mimarisinde Etkin Güç Olarak: Dönemsel Aktörler", *I. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu: Gelenekten Geleceğe Cami Mimarisinde Çağdaş Tasarım ve Teknolojileri*, ed. Hale Tokay vd. (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2013), 105.

güzel bir örnek olarak başkent Ankara'da bakanlıklara ev sahipliği yapan Kızılay bölgesinde inşa edilen Kocatepe Camii'ni gösterebiliriz. Başlangıçta modern tasarıma sahip olan camiye ilk defa farklı anlamlar yüklenmiş ve halkın beğenisinden geçememiştir. Halkın geleneklerine olan bağlılığı cami algılarında da etkili olmuş, İstanbul Şehzade Camii'nin büyütülmüş taklidi hüviyetini taşıyan¹⁰ yeni tasarım ise halk tarafından kabul ve beğeni ile karşılanmıştır.¹¹ Ancak 2 yıl sonra açılışı gerçekleştirilen ve 1995 yılında Ağa Han ödülüne layık görülen modern mimariye sahip TBMM Camii ise yadırganmıştır.¹²



Şekil 1-2: Kocatepe Camii'nin ilk tasarımı¹³ ve günümüzdeki hali¹⁴

Günümüz olarak tabir edilebilecek yaklaşık son 20-25 yıllık dönemde mimarlıkta tam bir serbestliğin olduğunu söyleyebiliriz.¹⁵ Anıtsal nitelik taşıyan bu eserlerin yanında birçok

¹⁰ Bülent Batuman, *Milletin Mimarisi Yeni İslamcı Ulus İnşasının Kent ve Mekan Siyaseti* (İstanbul: Metis Yayınları, 2019), 42-43.

¹¹ Hüsrev Tayla, "Kocatepe Camii", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2002), 26/142.

¹² M. Yılmaz Ergüvenç, *İslam Mimarlık Sanatı* (İstanbul: Puslu Yayınları, 2020), 152.

¹³ Salt Araştırma, "Kocatepe Camii'nin (Ankara) 1/200 Ölçekli Maketinin Fotoğrafı" (Erişim Tarihi: 29.12.2022).

¹⁴ Türkiye Diyanet Vakfı (TDV), "Ankara Kocatepe Camii" (Erişim Tarihi: 29.12.2022).

¹⁵ Çağrı Uzun, *Günümüz Cami Mimarisinin İşlev-Biçim ve Teknoloji İlişkisi Açısından İncelenmesi* (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010), 63.

modern, geleneksel veya hibrit camiler inşa edilmiştir. 02.08.1998 gün ve 23421 sayılı Resmi Gazete’de yayınlanan 4380 sayılı kanunla ilk defa bir kıstas oluşturulmuş ve sistemsel hareketlilik başlamıştır.¹⁶ Özellikle 2000’lerden sonra değişen iktidar ve yürütülen istikrarlı politikalar sonucunda bu alanda ciddi bir rağbetin olduğu görülmektedir.

Modernist ile geleneksel tasarımları birleştirme arzusu doğru örneklerinin yanında çarpık yapıları da ortaya çıkarmıştır. Bu anlayışın bizleri gerçek sanat eseri olarak kabul edebileceğimiz mabetlerden uzaklaştırdığını söyleyebiliriz. Çözüm yolu olarak denenen taklidî yapılarda ise ölçü-yapı uyumlarına dikkat edilmemesi, oluşan eseri tanımlama noktasında sıkıntıları beraberinde getirmiştir. Çünkü yapılan eserler ki çoğunlukla 16. yüzyıl klasik dönem Osmanlı cami mimarisi tarzında yapılmaktadır ne Osmanlı mimari usulüne tâbidir ne de yeni bir üslubun simgesi niteliğindedir.

Bu anlamsız boşluğun içerisinde dikkatimizi celbeden ve 87 yıllık sürecin ardından 2020 yılında ilk halinden esinlenilerek aynı isimde tekrar inşa edilen Afyon Paşa Camii tanımlanabilirliği ile öne çıkmaktadır. Üslup açısından geleneğe bağlı, ehil kimseler eliyle ve devletin gözetiminde yapılmış olması usulünde doğru olduğunu bizlere göstermektedir. Makalemizde tarihi süreçlerini ve mimari özelliklerini belgeler ışığında inceleyeceğimiz Afyon Paşa Camii’ni günümüz cami mimarisi açısından değerlendirmeye çalışacağız.

Afyon Paşa (Umur Bey) Camii (M. 1455)

Erken devir Osmanlı mimarisi ile klasik dönem Osmanlı mimarisinin geçiş sürecine denk gelen, yapı tarzı olarak Selçuklu mimari üslubunu devam ettiren ilk Paşa (Umur Bey) Camii H. 859

¹⁶ Hayati Binler, “Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemlerinde Camilerin Şehir İçindeki Yeri ve Ehemmiyeti” *I. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu: Gelenekten Geleceğe Cami Mimarisinde Çağdaş Tasarım ve Teknolojileri*, ed. Hale Tokay vd. (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2013), 380.

(M.1455)¹⁷ tarihinde Kara Timurtaş oğlu Umur Bey (v.865/1461)¹⁸ tarafından yaptırılmıştır. Caminin ustası bilinmemektedir.¹⁹ Kitabesinin olmayışından dolayı yapı hakkındaki ilk bilgilere Bursa Umur Bey Camisinde bulunan ve Türkçe olarak²⁰ tertip edilmiş vakfiye kitabelerinden²¹ ulaşmaktayız.

Cami, Osmanlı sicillerinde bulunduğu bölge itibari ile “At Pazarı Camii”, banisi sebebiyle “Umur Bey Camii”, halk arasında Umur Bey'in makamından dolayı “Paşa Camii” ve 1920-1923 yıllarında askeri kışla olarak kullanılması hasebiyle “Kışla Camii” olarak bilinmektedir.²² Bölgede benzer isimlerde başka camilerin oluşu yapılan çalışmalarda yapıları karıştırma ihtimalini de ortaya çıkarmaktadır.²³

¹⁷ İlyas Yaşayacak, *Afyonkarahisar'daki Ahşap Destekli Camiler* (Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018), 173.

¹⁸ Beylerbeyi ve İmralı Fatihî Kara Timurtaş Paşa'nın (v.1404) oğludur. Yıldırım Bayezid, Mehmet Çelebi dönemlerinde büyük hizmetlerde bulunmuş, II. Murad devrinde hizmetinin karşılığı olarak Beylerbeyi makamına getirilmiştir. İstanbul'un Fethine katılmış, ardından hac görevini ifa edip belli bir süre Afyon'da ikamet etmiştir. Kendisinin cami, medrese başta olmak üzere Bursa, Bergama ve Afyonda vakfiyeleri bulunmaktadır. Özellikle tercüme faaliyetlerine verdiği önemle meşhur olan Umur Bey'in kayda değer kitap koleksiyonu vardır. Önemli bir siyasetçi ve ilim insanıdır. [Yusuf İlgar, “Tarih İçinde Afyonkarahisar'da Kaybolan Tarihi Eserlerimiz; Umur Bey Külliyesi”, 1. *Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu*, ed. Mehmet Sarlık, ed. Emel Can (Afyon: Afyon Belediyesi Yayınları,1990), 91-92.]

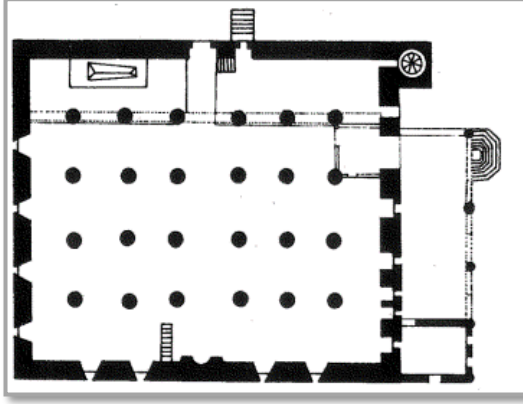
¹⁹ İlgar, “Tarih İçinde Afyonkarahisar'da Kaybolan Tarihi Eserlerimiz; Umur Bey Külliyesi”, 102.

²⁰ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2023), 1/576.

²¹ Bursa Umur Bey Cami kapısının sağ ve sol tarafında birer adet vakfiye kitabesi bulunmaktadır. Bunlardan 7 satırlık sağ kitabesinin en alt satırında Karahisar'da bir cami, bir medrese, bir hamam ve bir kervansaray ile bunların ihtiyaçlarının karşılanması için vakfettiği diğer vakıflardan bahsedilmektedir. Kitabe görseli, transkripsiyonu ve tercümesi için bkz. (Ekrem Hakkı Ayverdi, *Fatih Devri Mimarisi* (İstanbul: İstanbul Matbaası, 1953), 239-242.) Harici olarak vakfın ilk mütevellisi ve medresenin ilk müderrisi olan Hüsameddin Hasan Efendi'nin Vakfiyesinde yapı hakkında bilgi verildiği zikredilmiş ancak vakfiyeye ulaşma imkânımız olmamıştır. [İlgar, “Tarih İçinde Afyonkarahisar'da Kaybolan Tarihi Eserlerimiz; Umur Bey Külliyesi”, 97.]

²² İlgar, “Tarih İçinde Afyonkarahisar'da Kaybolan Tarihi Eserlerimiz; Umur Bey Külliyesi”, 103.

²³ Örneğin; Ekrem Hakkı Ayverdi, “Osmanlı Mimarisinin İlk Devri” dizisinin II. cildinin 211 ile 213'üncü sayfalarında Umur Bey Mescidi başlığında Paşa Camii'ni ele almak istemiştir. Ancak caminin bir diğer ismi olan “At Pazarı”nı “Ot Pazarı” ile karıştırmış olsa gerek, mebhuz bölümde tarihi kaynaklar



Şekil 3: Afyon Paşa (Umur Bey) Camii planı²⁴

Cami, 26,80 m x 23,20 m ölçülerinde, 40 cm çapında toplamda 24 adet ahşap direk üzerine bina edilmiştir. Caminin kuzeydoğu köşesinde, revaklı kısmın sağında ana beden duvara bitişik taş kaide üzerine mineli tuğla ile örülmüş bir minaresi vardır. Afyonkarahisar Kuyusu Camii minaresine benzer çatıklı motif verilerek değişik renk tuğla ile örülmüş olan minare Selçuklu mimari tarzındadır. Özellikle şerefenin altındaki “Kirpi silme” devrinin en klasik örneklerindedir.²⁵

Caminin doğu cephesi başlangıçta açık olmakla birlikte 1676 yılında yapılan tamirat²⁶ esnasında buraya 5 ahşap direk üzerine basık kemerli revak şeklinde kiremit çatılı bir bölüm eklenmiştir.²⁷ Revaklı bölümün kible tarafındaki köşesi yıkılmadan önce kapatılarak oda haline getirilmiştir. Bu eklemeye birlikte doğu girişine on basamaklı taş merdiven ile çıkılır olmuştur. ²⁸ Sonradan

uyuşurken mimari özellik olarak Felâzade Süleyman Çavuşun yaptırmış olduğu Ot Pazarı Camii'ni anlatmış ve planını koymuştur.

²⁴ Yaşayacak, *Afyonkarahisar'daki Ahşap Destekli Camiler*, 173.

²⁵ İlgar, “Tarih İçinde Afyonkarahisar’da Kaybolan Tarihi Eserlerimiz; Umur Bey Külliyesi”, 102.

²⁶ Tamiratın gerçekleştirilmesi için Umur Bey’in vakfiyesinden olan Alaca Hamamın mermer döşemeleri ve bakır kazanı 400 esedi kuruşa satılmıştır. (bk. Yusuf İlgar, “Tarih İçinde Afyonkarahisar’da Kaybolan Tarihi Eserlerimiz; Umur Bey Külliyesi”, 97).

²⁷ Akkan, *Osmanlı Arşiv Belgelerine Göre Afyon’daki Vakıf Hizmetleri*, 28.

²⁸ İlgar, “Tarih İçinde Afyonkarahisar’da Kaybolan Tarihi Eserlerimiz; Umur Bey Külliyesi”, 98.

minarenin önüne medresenin olduğu yere 5 m eninde iki katlı bir de Kadiri Tekke'si yapılmıştır.²⁹

Yapının birisi kuzey (son cemaat yerinin bulunduğu taraf) diğeri doğu tarafından olmak üzere iki girişi vardır. Kadınlar mahfili son cemaat yerinin üzerinde olup; hem doğu kapısından girilmek suretiyle dışarıdan, hem de kuzey kapısının hemen solundaki merdivenler sayesinde içeriden ulaşılma imkânı bulunmaktadır.³⁰

Harim kibleye dik yedi sahindan oluşmaktadır. Orta sahin diğerlerine göre 40 cm yüksekliktedir. Ana kirişlerin üzerine 50 cm ara ile 20 cm çaplı yuvarlak ahşap tali kirişler konulmuştur. Tavan kirişlerinde kullanılan ahşap, çıralı çam olup



Şekil 4: Afyon Paşa (Umur Bey) Camii'nin doğu girişi ve sonradan eklenen revaklı bölme

30x30 cm ebadında çift kiriştir ve kolon başlığının üzerlerine ayrıca yastık kirişler konulmuştur.³¹ Mukarnas başlıklı ahşap sütunların gövdesi sonradan yağlı boya ile mermer deseni verilmiştir. 120 cm kalınlıkta kesme taştan yapılan cami duvarlarının iç yüzü sıvalı olup beyaz renge boyanmıştır. Mihrap duvarında 4 halifenin isimleri yazılmış madalyonlar ve mihrapta bulunan on dokuzuncu yüzyıl kalem işçiliği dışında tezyinatı bulunmamaktadır.³²

²⁹ Akkan, *Osmanlı Arşiv Belgelerine Göre Afyon'daki Vakıf Hizmetleri*, 28.

³⁰ İlgar, "Tarih İçinde Afyonkarahisar'da Kaybolan Tarihi Eserlerimiz; Umur Bey Külliyesi", 102.

³¹ Selami Akkan, *Osmanlı Arşiv Belgelerine Göre Afyon'daki Vakıf Hizmetleri* (Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1999), 28.

³² İlgar, "Tarih İçinde Afyonkarahisar'da Kaybolan Tarihi Eserlerimiz; Umur Bey Külliyesi", 102.



Şekil 5: Afyon Paşa (Umur Bey) Camii harimi³³



Şekil 6: Afyon Paşa (Umur Bey) Camii mahfili³⁴

Pencereler, üstleri tam yuvarlak kemerli ve içe doğru genişleyecek şekildedir. Toplamda on dokuz adet olan pencerelerden dördü batı cephesinde, dördü güney cephesinde (mihrabın iki yanına ikişer adet olacak şekilde) ve on biri doğu cephesinde (biri sonradan eklenen kiremit çatılı odaya açılacak şekilde) yerleştirilmiştir.³⁵



Şekil 7: Afyon Paşa (Umur Bey) Camii'nin meydandan görünümü³⁶

Osmanlı'nın Afyon'daki ilk medresesi³⁷ olma özelliğine sahip medrese, kervansaray ve tekkenin bulunduğu Umur Bey'in külliyesi, Afyon Vilâyeti Belediye Encümeni'nin almış olduğu

³³ Salt Araştırma, "Umurbey (Demirtaş Paşa Zade) Camii iç mekânı" (Erişim Tarihi: 13.11.2022).

³⁴ İlim Cephesi, "Caminin Üstüne Zafer Anıtı Diktiler" (Erişim Tarihi: 13.11.2022).

³⁵ İlgar, "Tarih İçinde Afyonkarahisar'da Kaybolan Tarihi Eserlerimiz; Umur Bey Külliyesi", 99.

³⁶ İlgar, "Afyonkarahisar'da Eğitim", 280.

³⁷ İlgar, "Afyonkarahisar'da Eğitim", 281.

10.10.1933 tarih ve 1368 numaralı kararıyla³⁸ Büyük Zafer Abidesi mahalli için istimlak olunmak üzere yıktırılmıştır.³⁹

Ali Saim Ülgen Fotoğraf Koleksiyonunda bulunan ve arkasına “yıkılmadan az önce” notu düşülen 1933 tarihli fotoğraf yapı hakkında ulaşılabildiğimiz son vesikadır.

³⁸ Yusuf İlgar'ın “Tarih İçinde Afyonkarahisar'da Kaybolan Tarihi Eserlerimiz; Umur Bey Külliyesi” adlı bildirisinin 104 ve 105'inci sayfalarında yapının istimlakı ile ilgili olarak Afyon Vilayeti Belediye Encümen kararını aynen vermiştir. Şöyle ki; “Zafer Abidesi yeri için paşa camisi ile Tehmisci oğlu Şükrü Deperli zade Ahmet, Çam Göz Oğullarından Kanlıca Kadir Efendi ile müşterek hemşiresi altı parmak oğullarından Hasan Kızı Şerife hanım ve efendilere ait evlerin istimlakı menafii umumiye iktizasından bulunduğu hakkında ki Vilayet İdare Heyetinin 17/9/1933 tarih ve 504/489 numaralı kararı okundu: İcabı hal görüldü:

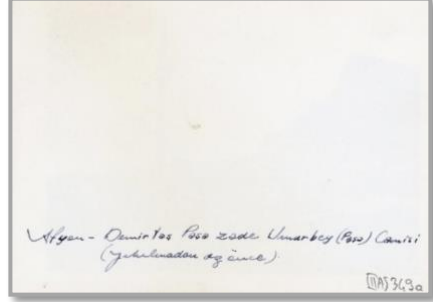
Menafil Umumiye namına lüzum istimlakı Vilayet İdare Heyetince karar altına alınan paşa camini ile mezkûr evlere bedel takdiri ve muhammin olarak belediye azasından Yüzbaşı Zade Haldı Meydan Zade Hacı Ali, terzi zade Bekir, Hacı zaid zade Bekir Tapu Müdürü Niyazi, Evkaf Müdürü Hakkı Beylerle halktan Yarımali oğlu Mahmut Çavuş, Hacı Apan Zade Hüseyin, Vaiz zade Saip Beyleri 6 inci madde mucibince ikişer lira ücret mahalline gidilmek üzere 19/9/1933 salı günü vasati saat on bire davet edilmeleri için tebligat ifasına 18/9/1933 tarihinde karar verildi.” (Belediye Encümen Kararı no:1168, tarih 18.09.1933).

Büyük Zafer Abidesi mahalli için istimlak olunan yerler hakkında idare-i hususiye müdüriyeti ile cam göz oğlu Kadir, Altı parmak oğlu Şerife ve Evkaftan müdüriyetinin itiraznameleri birer birer okunduktan sonra görüldü: Paşa Cami ile Kadri vakfına ait mahallerin buldukları mevki ve miktarı mesahaya muhamminlerce takdir edilen bedeller çok dön görülmüş; Bunlardan paşa camisine “1290” ve kadi vakfine ait yerler içine “450” liraki cam'an hey'eti umumiyesine “1650” liraya iblağış.

Tağmisci zade Şükrü Efendi hanesine takdir edilen bedel bugünkü alım ve satımına göre çok olduğundan “1850” liraya tenzili ve altı parmak oğlu kızı Şerife hanımın hanesine elli lira ilavesiyle “800” liraya ve dehşatli zadeler medresesine elli lira “1250” lira kıymet takdiri muvafıkı muadelet olmakla beraber bugünkü rayiçlerinede uygun olduğu anlaşılmıştır.

Deperli zade Ahmet Efendi hanesi ile cam gözoğlu Kadir Efendi evlerine takdir edilen kıymetleri yerinde bulunduğu cihetle aynen ibkalarına azadan terzi zade Bekir, Hacı Sait Zade Bekir beyleri müstenkif kalmaları suretile keyfiyetin vilayeti celileye arzına 10/10/1933 tarihinde karar verildi...” (Belediye Encümen Kararı no:1168, tarih 18.09.1933. Bu Karar Afyon Beldemiz Dergisi 9'uncu sayıda yayınlanmıştır).

³⁹ Akkan, Osmanlı Arşiv Belgelerine Göre Afyon'daki Vakıf Hizmetleri, 29.



Şekil 8-9: Afyon Paşa (Umur Bey) Camii'nin yıkılmadan önceki son fotoğrafı ve arka yüzünde bulunan not. (1933)⁴⁰

Külliyenin yerinde bugün Zafer Anıtı, Anıt Park, Belediye Binası, Ali Çetinkaya Kız Meslek Lisesi, Özel İdare Binası ve Dumlupınar İlköğretim Okulu bulunmaktadır.⁴¹

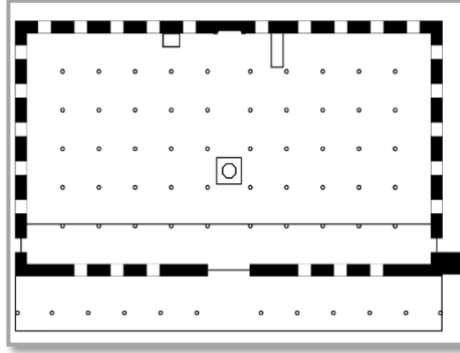
Afyon Paşa Camii (M. 2020)

Afyon Paşa Camii, Afyonkarahisar'ın merkez ilçesinin yeni yerleşim yerlerinden olan Hasan Karaağaç Mahallesinde yıkıldığı yere kuş uçuşu 3,20 km mesafededir. 2018 yılında hayırsever iş adamı Ahmet Çelikörs ve belediyenin ortaklığı ile inşasına başlanılmıştır. Afyonkarahisar Paşa Camii için 17.10.2017 tarih ve 26/35 sayılı yapı ruhsatı verilmiştir. Yapımı 2 yıl süren bu eser 29 Mayıs 2020 tarihinde Cuma namazıyla birlikte 87 yıl sonra tekrar aynı isimle ibadete açılmıştır.⁴²

⁴⁰ Salt Araştırma, "Umurbey (Demirtaş Paşa Zade) Camii dış cephesi" (Erişim Tarihi: 13.11.2022).

⁴¹ Akkan, *Osmanlı Arşiv Belgelerine Göre Afyon'daki Vakıf Hizmetleri*, 29.

⁴² Temellerinin atıldığı tarihte Belediye Başkanı Burhanettin Çoban ve İl Müftüsü Şükrü Kabukçu iken, daha sonra yapılan seçim ve atama ile açılışını yapmak yeni belediye başkanı Mehmet Zeybek Bey'e ve İl Müftüsü Sinan Kazancı Bey'e nasip olmuştur. Cami adına "Paşa Camii ve Kuran Kursu Müstemilatını Yaptırma Derneği" kurulmuştur. Dernek Başkanı olarak Ziraat Mühendisi Bilal Doğru Bey seçilmiştir. (Bk. *Afyonkarahisar Müftülüğü, "Müftülerimiz" (Erişim Tarihi: 28.12.2022)*. Afyon Belediyesi, "Geçmişten Günümüze Belediye Başkanlarımız" (Erişim 28.12.2022) Caminin yeni yapılmasından mütevellit eser hakkındaki bilgilere Dernek Başkanı Bilal Bey ile yaptığımız görüşmelerden ve 12 Eylül 2022 tarihli Paşa Camisine yaptığımız ziyarette yerinden inceleme sonucu elde ettiğimiz verilerden ulaşılmaktadır.



Şekil 10: Afyon Paşa Camii planı⁴³

Yapımında 13. yüzyılın önemli camilerinden olan Sivrihisar Ulu Camii, Eşrefoğlu Ulu Camii, Afyon Ulu Camii'nden esinlenilmiştir. Ayrıca ilk hali olan Paşa Camii'nden esintiler taşımaktadır. Doğu-batı istikametine uzanan caminin dış ölçüleri 51.80 m x 33.40 m⁴⁴ olup, enine dikdörtgen plan şemasındadır.

Kırma çatılı ve kurşun örtülü olan cami kûfe tipi plan şemasına sahiptir. Kibleye dikey on bir saından oluşmaktadır. Afyon Ulu Camii'nde olduğu gibi⁴⁵ kuzey-güney doğrultusunda orta sahn diğerlerinden daha yüksek tutulmuştur.

⁴³ Ömer Faruk Akın - Adobe İllüstratör Çizimi.

⁴⁴ Ömer Faruk Akın - Bireysel ölçümlerimdir. (Hata payı mevcuttur).

⁴⁵Zekiye Uysal, "Afyon Ulu Câmii'nin Ahşap Üzerine Boyalı Nakışları", 3. Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu (Afyonkarahisar: Afyon Belediyesi Yayınları, 1993), 237.

Caminin kuzeydoğu köşesinde ana beden duvara bitişik taş kaide üzerine oturtulmuş tuğla örgü minare bulunmaktadır. Bu minare yıktırılan paşa camisinde de olduğu gibi Afyonkarahisar Kuyulu Cami minaresine benzer bir şekilde ve tipik bir Selçuklu minaresi olarak inşa edilmiştir.



Şekil 11: Afyon Paşa Camii kuzey cephesi⁴⁶

Esinlenen camilerde yapım tekniği olarak moloz taş kullanılmasına rağmen⁴⁷ ilk halinde olduğu gibi Paşa Camii'nde kesme taş tercih edilmiştir. Zeminden 2 sıra bazalt taşının üstüne, Afyon yöresinin yerel ocaklarından çıkartılan, kesme tuf taşı örülen cami duvarlarının kalınlığı 130 cm'dir. Tuf taşları 30x40x60 cm ölçülerine sahiptir. Genişliği 40 cm olan dış duvar ile iç duvar arasında kalan 50 cm'lik boşluğa kırma taş doldurulmuş ve tutması için toplamda 60 ton kurşun dökülmüştür. Taşlar geleneksel Türk-İslam mimarisinde sıklıkla kullanılan ve sağlamlığı ile öne çıkan Horosan harcı ile örülmüştür.

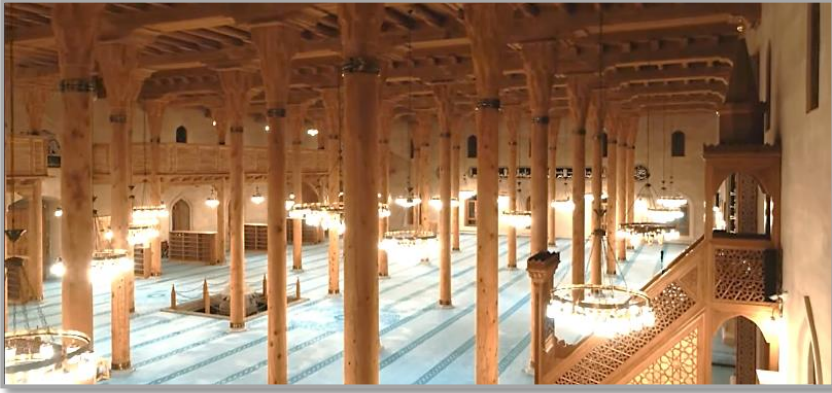
Caminin birisi kuzey (ana giriş) diğerleri doğu ve batı tarafında olmak üzere beş basamakla çıkılan üç girişi vardır. Batı ve doğu girişi sade bir kapıdan ibaretken kuzey girişinde mükemmel işçilikle Selçuklu motiflerinin işlenmiş olduğu taş kapısı mevcuttur.

⁴⁶ Sertdemir-Ergün, "Afyonkarahisar Paşa Camii - Mekan ve Kıyam 30.Bölüm", 00:05:52.

⁴⁷ Filiz Karakuş, "13. Yüzyılda Anadolu'da İnşa Edilen Ahşap Direkli Camiler Üzerine Değerlendirme Çalışması" *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication* 11/1 (Ocak2021). 133,140,152.

Taç kapı zımparaya müsaitliği ve kolay işlenebilirliği ile öne çıkan “narksis” isimli taştan yerel bir ocaktan temin edilerek yapılmıştır. Taç kapısının üstünde kûfi hatla Tevbe Suresi'nin 18. ayetinin ilk kısmı olan; “*Allah'ın mescitlerini, ancak Allah'a ve ahiret gününe iman eden kimseler imar edebilirler.*” yazmaktadır.

Doğu kapısının sağından, batı kapısının solundan mahfile çıkmak için merdivenler mevcuttur. Taç kapının arka yüzünde bulunan tezyinat sebebiyle mahfil ikiye bölünmüş ve kafes şeklinde kapatılmıştır. Mahfilin alt tarafında sütunla duvar arasına kibleye dik gelecek şekilde ayakkabılıklar yerleştirilmiştir.



Şekil 12: Afyon Paşa Camii harimi⁴⁸

Örtü sistemi, harimde 50 ve son cemaat yerinde 12 adet olmak üzere toplam 62 ahşap direk⁴⁹ taşınmaktadır. Direkler arası 4,40 metre mesafe mevcuttur. Altta sekizgen bazalt taşına oturtulmuş direkler bilezikten bileziğe 6 metredir. Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nden bire bir taklit edilerek yapılmış olan mukarnaslı direk başlıkları ile zemin birleşim yerlerinde 8 cm'lik pirinç halkalar kullanılmıştır. Böylece toplamda 8 metre çatı yüksekliğine ulaşılmıştır. Orta sahin diğerlerine göre 40 cm daha yüksektir.

⁴⁸ Buğra Sertdemir-Şenol Ergün, “Afyonkarahisar Paşa Camii - Mekan ve Kıyam 30.Bölüm”. *Youtube* (13.11.2022), 00:04:40.

⁴⁹ Bu direkler 42 cm çapında silindirik formu olup Akdeniz bölgesine özgü yekpare kokulu Toros sedir ağacındandır. Toplamda 1500 metreküp sedir ağacı kullanılmıştır.

İnşa süresinin kısalığı sebebi ile sedir ağaçlarının kuruması beklenilememiş, bu sebeple zamanla üzerlerinde çatlaklar oluşmuştur. Bu çatlakların dik olmayacak şekilde oluşu yüzyıllarca ayakta durabilen sedirlerde herhangi bir mukavemet eksikliğine yol açmamaktadır. Caminin girişinden yaklaşık 9 metre içeriye konumlandırılan şadırvan, ortamın nemini arttırarak direklerde oluşabilecek muhtemel büyük çatlakları engellemektedir.⁵⁰



Şekil 13: Afyon Paşa Camii'nin havuzu⁵¹

İç duvarlarda sıva yapılmamış, taşların doğal görünümü korunmuştur. İlk Paşa Camii'nde olduğu gibi duvarlara madalyon olarak; minberin sağından sırasıyla Allah (c.c), Hz. Ebubekir ve Hz. Osman'ın isimleri, mihrabın solundan ise yine sırasıyla Hz. Muhammed (sav), Hz. Ömer ve Hz. Ali'nin isimleri celi sülüs hattıyla ile meşk edilmiştir. Cami içi tezyinattaki hatlar Ali Hüsrevoğlu'na ait olup, ayetlerin seçimini de kendisi yapmıştır. Madalyonlar haricindeki yazılar ise kûfi hattı ile meşk edilmiştir. Doğu duvarında Hz. Hasan'ın isminin hizasından Hûd Sûresinin 114'üncü ayeti "*Gündüzün iki tarafında ve gecenin yakınlarında salatı ikame*

⁵⁰ Dernek başkanı Bilal Bey'den öğrendiğimiz kadarıyla başlangıçta Bursa Ulu Camisinde bulunan şadırvandan esinlenerek abdest almak için yapılmak istenen şadırvan, daha sonraları havuz formu verilerek akustik ve estetik bir yapıya büründürülmüştür. Kare havuzun içerisine sekizgen kümbet formunda yapılmıştır. Yapımında Afyon yöresinin meşhur tuf taşı kullanılmıştır.

⁵¹ Sertdemir-Ergün, "Afyonkarahisar Paşa Camii - Mekan ve Kıyam 30.Bölüm", 00:09:35.

et. Çünkü iyilikler kötülükleri giderir. Bu, anlayanlara bir öğüttür"⁵² meşk edilmiştir.

Batı duvarına da aynı şekilde Hz. Hüseyin'in isminin hizasından Câsiye Sûresinin 36'ncı ayeti "Göklerin rabbi, yerin rabbi, bütün âlemlerin rabbi olan Allah'a, yalnız O'na hamdolsun!"⁵³ meşk edilmiştir.



Şekil 14: Afyon Paşa Camii hüsn-i hat örneği⁵⁴ Hûd/114.

Kuzey duvarında ise eşine az rastlanır taş işçiliği ile kalem işi motifler çizilmiş ve altına Kasas Sûresinin 88. ayetinin son kısmı "Allah ile birlikte başka bir tanrıya yalvarma! O'ndan başka tanrı yoktur. O'nun zatından başka her şey yok olacaktır. Hüküm yalnızca O'nundur ve siz ancak O'na döndürüleceksiniz."⁵⁵ meşk edilmiştir.

Afyon Paşa Camii'nde hâkim olan sadelik, mihrap bölümünü daha da göz alıcı kılmaktadır. Tezyinatı Bursa Ulu Cami mihrabı ile benzerlik taşımaktadır. Motif, hat ve geometrik şekiller ile bezenmiş olan mihrapta, içten dışa doğru, meşeden geometrik desenler, satranç kûfi ile Esmâ-i-Hüsnâ, Kûfi hat ile Âyetü'l-kürsî ve diğer harici desenler bulunmaktadır.

⁵² Kur'an Yolu (Erişim 21 Mayıs 2024), Hûd 11/114.

⁵³ Kur'an Yolu (Erişim 21 Mayıs 2024), Câsiye 45/36.

⁵⁴ Sertdemir-Ergün, "Afyonkarahisar Paşa Camii - Mekan ve Kıyam 30.Bölüm", 00:16:33.

⁵⁵ Kur'an Yolu (Erişim 21 Mayıs 2024), Kasas 28/88.



Şekil 15: Mihrap detayları⁵⁶

Mihrabın tam üstünde Ankebut Sûresi 45. ayetinin ilk kısmı “Kitaptan sana vahyedilenleri oku, namazı özenle kıl”⁵⁷ yazmaktadır. Caminin içerisinde bulunan kürsü, mihrap, minber, kapılar ve müezzin mahfili, meşe veya akça ağaçtan karışık olarak yaptırılmıştır.

Camideki pencereler, üstleri sivri kemerli olarak Osman Nuri Turan tarafından tasarlanmış ve yaptırılmıştır. 130 cm en ve 270 cm yüksekliğe sahip pencerelerin iç tarafı çam, dış tarafı alüminyum kaplamalıdır. Toplamda yirmi altı adet pencere ile aydınlatılmaktadır. Bunlardan beşi batı, beşi doğu, beşi mihrabın solunda, beşi mihrabın sağında, üçer adet taç kapsının iki yanında olacak şekilde konumlandırılmıştır. Geometrik desenli elvan pencereler, diğer pencerelerin üst hizasına yerleştirilmiştir. Böylelikle ferah ve huşu dolu bir ortamın oluşması sağlanmıştır.

⁵⁶ Ömer Faruk AKIN, 12 Eylül 2022.

⁵⁷ Kur’an Yolu (Erişim 21 Mayıs 2024), Hûd 29/45.



Şekil 16: Afyon Paşa Camii pencere detayları⁵⁸

Caminin aynı zamanda avlusunda dernek ve imam odası, gasil hane ve abdesthanesi bulunan bir bina ile üzerinde sabır, merhamet, cömertlik gibi ahlaki hasletlerin yazıldığı sekiz direkli şadırvanı bulunmaktadır. İlerleyen zamanda özel dini ihtisas binası eklenmesi de planlanmaktadır.



Şekil 17-18: Afyon Paşa Camii taç kapısının içten ve dıştan görünümü⁵⁹

⁵⁸ Sertdemir-Ergün, "Afyonkarahisar Paşa Camii - Mekan ve Kıyam 30.Bölüm", 00:14:41.

⁵⁹ Ömer Faruk AKIN, 12 Eylül 2022.

Sonuç

Araştırmamızın çıkış noktasını oluşturan ana fikirlerinden birisi, bir toplumun mimari üslubunun, o toplumun mevcut düzenini ifade etmesinin yanında barındırdığı yapısal dengenin de bir göstergesi olduğunu belirtmekti. Araştırmamızda ilk elde ettiğimiz sonuç, bozulduğu söylenen bu dengenin, Afyon Paşa Camii gibi eserlerle tekrar sağlanabileceğine dair bir kanaatin oluşmasıdır.

Bu çalışmanın bir diğer önemli sonucu da geçmişin birikiminin günümüz teknolojisi ile tekrar yaşatılabileceğini göstermektedir. Eserin tasarımında esin kaynağı olarak klasiğin dışında 13. yüzyıl camilerinin oluşu, atalarımızın mimari anlayışında yer alan yapı plan tipleri ve unsurlarının ön plana çıkartılarak yaşatılması bağlamında önem arz etmektedir. Yüzyıllar içerisinde oluşan cami medeniyetinin en önemli özelliklerini kendi içerisinde harmanlayan bu eser her ne kadar taklit edilerek inşa edilmiş olsa da özgünlüğünü muhafaza ettiğini kabul etmek gerektir.

Paşa Camii'nin yapımında kullanılan doğal malzemelerin mevcudiyeti son zamanlarda artış gösteren suni inşaat ürünlerinin kullanımına karşın güzel bir örnek olmalıdır. Zira insanoğlu yaşamını ancak fitratına uygun malzemeler ile idame ettirebilir. Sağlığımıza tehdit oluşturabilecek bir ortamda geleceğin inşası çok da mümkün olmayacaktır. Yaptığımız gözlemlerde son yarım asır içerisinde yapılan ve yeni olarak kabul edebileceğimiz birçok caminin duvarlarının sıvası dökülmeye, kubbelerin kurşunu bozulmaya ve harimde rutubetlerin oluşmaya başladığı görülmüştür.

Günümüzde camilerin inşasında yapılan mimari hataların ve tasarımlarındaki bilinçsiz oynamaların önem arz etmediğini düşünmek hazin bir umursamazlığın göstergesi olarak kabul etmekteyiz. Unutulmamalıdır ki, bundan bir asır sonrasında yapılan her hatalı yapı tarihi eser niteliği taşıyabilecektir. Din ve örfümüzde bulunmayan motifleri, estetik kaygıdan uzak ahşap işçilikleri, ehil olmayan firmalara verilen kalem işlerini ve süsleme adı altında yapılan abartılı çizimleri tanımlamakta bugün

zorlandığımız varsayılırsa, gelecekte oluşabilecek muhtemel anlamsız boşluğun doldurulması daha da güçleşecektir.

Makalemizde vardığımız sonuçlardan bir diğeri de camilerin sadece dinî mimari çatısı altında incelemenin ve inşa etmenin yapının asıl amacından uzaklaştıracağı kanaatidir. Hâlbuki camilerin işlevi beş vakit ibadetin yanında evlilikten ölüme, tebliğden eğitime, sohbetten toplantıya, siyasetten örgütlenmeye her anlamda işlevselliğini muhafaza eden bir konuma sahip olmalıdır. İlk Paşa Camii, bu anlamda halkın ihtiyacını karşılayabilecek bir yapıya sahipti. Aynı şekilde yeni yapılan cami, özellikleri itibari ile bu ihtiyaçları günümüzde karşılamaya muktedir görünmektedir.

Finansman / Funding:

This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Çıkar Çatışması / Conflicts of Interest:

The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Afyon Belediyesi, "Geçmişten Günümüze Belediye Başkanlarımız" (Erişim 28.12.2022) <https://www.afyon.bel.tr/kurumsalkategori/1/105/eski-baskanlar.aspx>
- Afyonkarahisar Müftülüğü, "Müftülerimiz" (Erişim Tarihi: 28.12.2022) <https://afyonkarahisar.diyaret.gov.tr/Sayfalar/personlist.aspx?MenuCategory=Kurumsal2&ContentCategory=muftulerimiz>
- Akçay, Mustafa. "İmanın Oluşumunda Fıtratın Rolü", *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1 (1996), 273-294.
- Akkan, Selami. *Osmanlı Arşiv Belgelerine Göre Afyon'daki Vakıf Hizmetleri*. Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1999.
- Antel, Ayla. "Geçmişten Günümüze Cami Mimarisinin Gelişim", *1. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu: Gelenekten Geleceğe Cami Mimarisinde Çağdaş Tasarım ve Teknolojileri* ed. Hale Tokay vd. 257-262. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2013.
- Aydın, Ali Rıza. "İnanma İhtiyacı ve Dinî Ritüellerin Psikolojik Değeri", *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 9/3 (2009), 87-98.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. *Fatih Devri Mimarisi*. İstanbul: İstanbul Matbaası, 1953.
- Batuman, Bülent. *Millletin Mimarisi Yeni İslamcı Ulus İnşasının Kent ve Mekan Siyaseti*. İstanbul: Metis Yayınları, 2019.
- Binler, Hayati. "Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemlerinde Camilerin Şehir İçindeki Yeri ve Ehemmiyeti" *1. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu: Gelenekten Geleceğe Cami Mimarisinde Çağdaş Tasarım ve Teknolojileri*. ed. Hale Tokay vd. 379-388. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2013.
- Can, Yılmaz - Gün, Recep. *İslam Sanatına Giriş*. İstanbul: DEM Yayınları, 2015.
- Can, Yılmaz - Gün, Recep. *Türk İslam Sanatları ve Estetiği*. İstanbul: Kayhan Yayınları, 2015.
- Can, Yılmaz. *İslam Şehirlerinin Fiziki Yapısı*. Ankara: TDV Yayınları, 1. Basım, 1995.
- Diveli, Melek Kutlu. "Geçmişten Günümüze Cami Mimarisinde Etkin Güç Olarak: Dönemsel Aktörler", *1. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu: Gelenekten Geleceğe Cami Mimarisinde Çağdaş Tasarım ve Teknolojileri*. ed. Hale Tokay vd. 105-114. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2013.
- Ergüvenç, M. Yılmaz. *İslam Mimarlık Sanatı*. İstanbul: Puslu Yayınları, 2. Basım, 2020.
- Eşmeli, İsmet. "Dinlerde Mabet-İbadet İlişkisi (Yahudilik Örneği)", *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 6/11 (2019), 24-43.
- İlgar, Yusuf. "Afyonkarahisar'da Eğitim". Anadolu'nun Kilidi Afyon. ed. Muzaffer Uyan vd. Afyon: Afyon Valiliği Yayınları, 2004.
- İlgar, Yusuf. "Tarih İçinde Afyonkarahisar'da Kaybolan Tarihi Eserlerimiz; Umur Bey Külliyesi". *1. Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu*. ed. Mehmet Sarlık - Emel Can. 1/91-113. Afyonkarahisar: Afyon Belediyesi Yayınları, 1990.
- İlim Cephesi, "Caminin Üstüne Zafer Anıtı Diktiler" (Erişim Tarihi: 13.11.2022) <https://www.ilimcephesi.com/caminin-ustune-zafer-aniti-diktiler/>
- Karakuş, Filiz. "13. Yüzyılda Anadolu'da İnşa Edilen Ahşap Direkli Camiler Üzerine Değerlendirme Çalışması". *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication* 11/1 (Ocak2021), 131-161.
- Kur'an Yolu. Erişim 29 Aralık 2022. <https://kuran.diyaret.gov.tr>

- Salt Araştırma, "Kocatepe Camii'nin (Ankara) 1/200 Ölçekli Maketinin Fotoğrafi" (Erişim Tarihi: 29.12.2022). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/195452>
- Salt Araştırma, "Umurbey (Demirtaş Paşa Zade) Camii İç Mekânı" (Erişim Tarihi: 13.11.2022) <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/87595>
- Salt Araştırma, "Umurbey (Demirtaş Paşa Zade) Camii İç Mekânı" (Erişim Tarihi: 12.03.2024) <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/82604>
- Sertdemir, Buğra – Ergün, Şenol. "Afyonkarahisar Paşa Camii - Mekan ve Kıyım 30.Bölüm". *Youtube*. Yayın Tarihi 19.10.2021.
- Tayla, Hüsrev "Kocatepe Camii", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 26/141-142. Ankara: TDV Yayınları, 2002.
- Türkiye Diyanet Vakfı (TDV), "Ankara Kocatepe Camii" (Erişim Tarihi: 29.12.2022). <https://tdv.org/tr-TR/proje/ankara-kocatepe-camii/>
- Uysal, Zekiye. "Afyon Ulu Câmii'nin Ahşap Üzerine Boyalı Nakışları". 3. *Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu*. ed. Mehmet Sarlık. 1/236-248. Afyonkarahisar: Afyon Belediyesi Yayınları, 1993.
- Uzun, Çağrı. *Günümüz Cami Mimarisinin İşlev-Biçim ve Teknoloji İlişkisi Açısından İncelenmesi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 14. Basım, 2023.
- Yaşayacak, İlyas. *Afyonkarahisar'daki Ahşap Destekli Camiler*. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018.



Türk İslam Eserleri Müzesi'nde 2316 ve 4125 Envanter Numarası ile Bulunan Kanunî Sultan Süleyman Tuğralarının İncelenmesi

Araştırma
Makalesi
Research
Article

Hüsna KILIÇ

Öğr. Gör. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları, Tezhip Ana Sanat Dalı
Assistant Professor, Mimar Sinan Fine Art University, Faculty of Fine Art, Department of Tradinational Turkish Art, Illumination Main Art Branch
İstanbul, Türkiye

✉ husna.kilic@mgsu.edu.tr

ORCID orcid.org/0000-0002-7267-9708

Nazan İŞAŞIR

Yüksek Lisans Öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Entitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Programı
Graduate Student, Mimar Sinan Fine Art University, Institute of Fine Art, Program of Tradinational Turkish Art, İstanbul, Türkiye

✉ nazanisasir8@hotmail.com

ORCID orcid.org/0009-0001-2821-900X

Yazar
Author

Kılıç, Hüsna- İaşır, Nazan. "Türk İslam Eserleri Müzesi'nde 2316 ve 4125 Envanter Numarası ile Bulunan Kanunî Sultan Süleyman Tuğralarının İncelenmesi". *Tevilat* 5/1 (Haziran 2024), 239-266.

DOI doi.org/10.53352/tevilat.1484325

Atıf
Cite as

Received / Geliş Tarihi: 15.05.2024

e-ISSN: 2757-654X

Accepted / Kabul Tarihi: 20.06.2024

www.tevilat.com

İntihal / Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software. **Telif Hakkı&Lisans/Copyright&License:** Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır. / Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0. **Katkı Oranları/Author Contributions:** Çalışmanın Tasarlanması, Veri Toplanması ve Veri Analizi: N. İaşır (%60), H. Kılıç (%40); Makalenin Yazımı: H. Kılıç (%60), N. İaşır (%40); Çizimler: N. İaşır (%80), H. Kılıç (%20); Makale Gönderimi ve Revizyonu H. Kılıç (%100).

Yayıncı/Published by: Selçuk University Press



Bilgi
Info

Türk İslam Eserleri Müzesi'nde 2316 ve 4125 Envanter Numarası ile Bulunan Kanuni Sultan Süleyman Tuğralarının İncelenmesi

Osmanlı Devleti'nin topraklarının en geniş sınırlara ulaştığı, siyasi bakımdan güçlü, kültürel ve sanatsal faaliyetlerde zirvede olunan 16. yüzyıl; tezyini sanatların tüm dalları açısından önemli bir dönemdir. Sanata ve sanatçıya değer veren padişahlar mimaride, kitap sanatlarında, tezyinatta gelişimin öncüsü olmuşlardır. Her sanat dalı birbiri ile etkileşim halinde olan Türk Sanatları, Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde önemli gelişmeler yaşamış ve günümüze kadar gelen çok sayıda eser üretilmiştir. Hat ve tezhip sanatlarında yaşanan önemli gelişmeler dönemin sanat anlayışını ve zevkini yansıtmaktadır. Bu dönemde yapılan eserler arasında en başta mushaf, tuğralar, fermanlar, beratlar ve vakfiyeler yer almaktadır. Padişahların imzası olarak bilinen tuğralar, ilk örneklerinde sade bir yazı şeklinde kullanılırken zamanla gelişerek 16. Yüzyıl'da tezyinat açısından en görkemli konuma ulaşmıştır. Kanuni Sultan Süleyman'ın tuğrası dönemin tezyini özellikleri taşıması, tasarımı, motifleri, renkleri ve uygulanma biçimi ile tezhip sanatı açısından önemli bir değere sahip olduğundan araştırmanın konusu olarak seçilmiştir. 2316 ve 4125 envanter numarası ile Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan tuğraların; araştırılması için görseller kütüphaneden alınmış, tezhip özellikleri belirlenmiş, birebir çizimleri yapılmış ve analiz edilmiştir. Kullanılan motifler tek tek çizilerek bir tabloda toplanmıştır. Tezyinatta kullanılan üslup ve teknikler anlatılmış ve tuğranın tarihsel gelişimi hakkında bilgi verilmiştir. Tuğranın tezyinatında kullanılan motiflerin çeşitliliği, kompozisyon bütünlüğü ve işçiliği 16. yüzyıl tezhip üslubunu yansıtmaktadır.

Özet

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk Sanatları, Tezhip, Osmanlı, Tuğra, Motif, Analiz.

Examination of the Tughra of Suleiman the Magnificent Found in the Turkish Islamic Works Museum with Inventory Numbers 2316 and 4125

The 16th century, when the Ottoman Empire reached its widest territorial extent, was a period of political strength and cultural and artistic peak. Valuing art and artists, the sultans became pioneers of development in architecture, book arts, and ornamentation. Turkish Arts, with each branch influencing the other, experienced significant developments during the reign of Sultan Suleiman the Magnificent, resulting in numerous works that have survived to the present day. Significant advancements in calligraphy and illumination art reflect the artistic understanding and taste of the period. Among the works produced during this period, illuminated Qur'ans, Tughra (imperial monograms), decrees, imperial edicts, and endowment deeds stand out. While the imperial monograms, known as Tughra, were initially used in a simple script in their early examples, they transformed into art pieces adorned with 16th-century illumination art. The Tughra of Sultan Suleiman the Magnificent was chosen as the subject of research because it has an important value in terms of illumination art with its ornamental features of the period, design, motifs, colors and the way it is applied. The Tughra's examination involved obtaining visuals from the library, determining its illumination features, creating exact drawings, and conducting analyses. The motifs used in the ornamentation were individually drawn and compiled into a table. The styles and techniques employed in ornamentation were explained, and information about the historical development of the Tughra was provided. The diversity of motifs, compositional integrity, and craftsmanship in the Tughra's ornamentation reflect the 16th-century illumination style.

Abstract

Keywords: Traditional Turkish Art, Ottoman, Illumination, Tughra, Motif, Analysis.

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu coğrafi ve ekonomik olarak kuvvetlenirken kültürel ve sanatsal açıdan da önemli gelişmeler yaşamıştır. Osmanlı döneminde sanatın tarihsel sürecine bakıldığında padişahların ve devlet adamlarının sanata ve sanatçıya verdikleri destek, sanatının gelişmesindeki en önemli faktör olduğu açık bir şekilde görülmektedir. Savaş ganimeti olarak sanatçıların imparatorluğa getirilmesi, saray içinde bir nakkaşhane kurulması, padişahların geniş bir kütüphaneye sahip olmaları, bu kitapları hat, tezhip ve cilt bakımından zenginleştirmeleri dönemin entelektüel bakış açısını gözler önüne sermektedir. Tezyini sanatlarda sarayda kurulan nakkaşhanelerin önemi oldukça büyüktür ve sanatsal faaliyetlerin nerdeyse tümü bu nakkaşhanelerden çıkmaktadır. Osmanlı padişahları dini, edebi ve bilimsel yazma eserler haricinde; resmi devlet yazışmaları ve evraklarına kıymet verip tezyin ettirmiştir. Resmî belgelerin hemen hepsinde kullanılan ve padişahın imzası olarak kabul edilen tuğralarda zamanla sade görünümünden çıkarak tezhip sanatının kullanıldığı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Tuğranın tarihçesi, 16. yüzyıl tezhip sanatı ve Kanuni Sultan Süleyman tuğrasının tezhip yönünden incelenmesi araştırmanın ana konusunu oluşturmaktadır.

16. yüzyıl Tezhip Sanatı

Tarihi süreç açısından, tezhip sanatı gelişme ve ilerleme noktasında hep aynı seviyeyi koruyamamış, inişli çıkışlı bir süreç yaşamıştır. Gelişimin en fazla olduğu, en ihtişamlı dönem olarak bilinen 16. yüzyılda, fethedilen yeni ülkelerden gelen sanatkarlar ve İstanbul'da saray nakkaşhanesinde çalışan meslektaşları, kültür, eğitim ve dini inanışlarını birleştirerek yeni nadide eserler üretmişlerdir. Bu dönemin baş nakkaşısı olan Şahkulu ve onun öğrencisi Nakkaş Karamemi adıyla tanınan Mehmet Çelebi, geliştirdikleri üsluplar ve ince işçilikleriyle önemli eserler bırakmışlardır.

Mushafların, murakkaların, edebi ve ilmi tüm kitapların tezhiplendiği bir dönem olan 16. yüzyılda sayısız yazma eser ortaya çıkmıştır. Tasarımlar tamamıyla olgunlaşmış, işçilik muazzam

derecede incelmif ve kullanılan renkler önemli ölçüde çeşitlenmiştir. Motifler zenginleşmiş, tasarımda önemli bir ilerleme kaydedilmiştir. Rumi motifinin çeşitlerinin neredeyse tümü bu dönemde oluşmuş ve gelişmiştir. Tezhip sanatına giren bulut, farklı şekillerde kullanılmış ve çeşitlere ayrılmıştır. Selçuklu döneminin devamı olan geçmeler önemli derecede incelmif ve zarif bir forma dönüşmüştür. Renklerde kullanılan doygunluk, altın ve renk dengesi bu döneme damgasını vurmuştur. Tasarımdaki leke dengesine bakıldığında, her şeyin yerli yerinde kullanıldığı görülür. İşçilikteki muntazamlık, yapılan eserlerin mükemmelliği tasarımda farklı bir arayışa girmeyi gerektirmiş olmalı ki hep yeni denemler yapılmıştır. Bu yeniliklerin başında Şahkulu'nun eserleri gelmektedir.

Savaş ganimeti olarak Tebriz'den getirilen Şahkulu; nakkaşhanenin başına geçtikten sonra sazyolu üslubu olarak bilinen ve herkes tarafından takdir gören üslupta eserler üretmiştir. Sazyolu üslubu 16. yüzyılın ilk yarısında başlayıp tezhip, çini, kumaş, ahşap ve kalem işi gibi tüm tezyini sanatları etkilemiş ve kullanılmıştır. Bu üslupta siyah mürekkep ve fırça ile zemini boyanmamış kağıtlar üzerine yapılmış yer yer altın sulandırma ve renk sulandırma tekniği kullanılmıştır. Sazyolu üslubunda ince, uzun, kıvrık, hançer yapraklar, ejderler, simurglar, peri resimleri, ayrıntılı hatayı tarzı stilize çiçekler, zümrüdüanka gibi birçok hayvan figürleri kullanılmıştır. Şahkulu yaptığı eserler ve saz yolu üslubu tekniği ile Osmanlı sarayında çok büyük beğeni kazanan kazanmış, sanata ve sanatçıya çok kıymet veren Kanuni Sultan Süleyman tarafından el üstünde tutulmuş büyük lütuflar verilmiştir. Şahkulu saray nakkaşhanesinde birçok eser üretip talebe yetiştirmiştir.

Şahkulunun yetiştirdiği ve ondan sonra nakkaşhanenin baş nakkaşı olan en önemli sanatkâr; Karamemi adı ile bilinen Mehmet Çelebi'dir. "Kara Memi'ye Türk tezhip ve süsleme sanatlarında özel bir yer kazandıran yeni bezeme motifleri, gözleme dayanan çiçekleridir. Tabiattaki doğal halleriyle yansıttığı çiçek motifleri

tarzının en güzel örnekleridir.¹ Çiçek dendiğinde ilk akla gelen bu önemli sanatçı, 16. yüzyıl eserlerinin içinde bahçe çiçeklerini tezhip sanatına kazandırmıştır. Lâle, gül, bahar dalı, karanfil, haşhaş, sümbül, hasekiküpesi, menekşe, nergis ve ayn-ı sefa gibi çiçekler sanatın çeşitli dallarında kendini göstermektedir. Bu çiçeklerin sanatın içinde yer almasının en önemli sebebi saray bahçesine verilen özen ve ehemmiyet olduğunu söylemek mümkündür. Osmanlı saray bahçeleri, İmparatorluk boyunca estetik ve mimari anlayışın zirvesini temsil eden yerler olarak karşımıza çıkar. Bu bahçeler, sadece padişahlar ve saray mensupları için dinlenme ve eğlence alanları olmakla kalmayıp, aynı zamanda çiçek yetiştiriciliği açısından da büyük önem taşımıştır. Osmanlı saray bahçelerinde yetiştirilen çiçekler, Osmanlı kültürü ve sanatında önemli bir yere sahiptir. Bu çiçekler, Osmanlı sanatının tüm dallarını etkileyerek, geleneksel sanatlar, edebiyat ve resim sanatının kendine özgü bir estetik anlayışın gelişmesine katkıda bulunmuştur. "Kara Memi'yi Osmanlı tezyinatında bu derece ünlü ve benzersiz kılan unsurlar, tabiattan aldığı ilhamla yaratmış olduğu yeni tarz kadar, bunları sanat dallarına uygulamada gösterdiği üstün mahareti olmuştur. Kara Memi'nin sanatta olgunluğun en başlıca misali yaptığı örneği bir daha yapmaması, acele çalışmak durumunda aynı kalıbı kullansa bile aynı motifleri tekrar etmemesidir."²

Bu üslupta kullanılan renkler; lacivert, turuncu, yeşil, vişneçürüğü, pembe, sarı, eflatun, siyah ve bu renklerin çeşitli tonlarıdır. Kara Memi bu çiçeklerin en güzel örneklerine: Kanuni Sultan Süleyman'ın "Muhibbi" mahlasıyla yazmış olduğu şiirlerin yer aldığı Muhibbî Divanı'nda yer vermiştir. Bu divan, Kanunî Sultan Süleyman'ın, 1520-1566 yılları arasında Muhibbî mahlası ile yazdığı şiirleri içerir.³ Kara memenin desenleri ve motifleri birçok dönemin camii türbe, hamam, köşk gibi yapılarını mimari yapılarında, el yazması Mushaf ve kitapların bezenmesinde kumaş,

¹ Banu Mahir, "Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2011), 380.

² Mahir, "Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu", 381.

³ Nurhan Atasoy, *Hasbahçe; Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek* (İstanbul: Masa Yayınları, 2002), 134.

ahşap işçiliği, bakır işçiliği gibi birçok sanat dalında kullanılmıştır. Karamemi üslubu tuğra tezhiplerinde de kendini göstermektedir. Kanuni Sultan Süleyman'ın tezhiplenen tuğralarının çoğunda yarı stilize çiçekler kullanılmıştır. Yarı stilize çiçekler haricinde; ot kümleleri, bulut, rûmî, haliç işi ve negatiflerin de kullanıldığı gözlenmektedir. Haliç işi bu dönemin tuğralarında çokça karşımıza çıkmaktadır. Karamemi bu makaleye konu olan 2316 ve 4125 envanter kayıtlı Kanuni Sultan Süleyman Tuğralarının da müzehhibi olarak tahmin edilmektedir.

Tuğralar

Padişahların yazılı alameti yani imzası olan tuğralar; “Uygur Türkçesindeki Tuğrı: Tuğru ve Çağatay, Kazan, Oğuz Türkçelerindeki Toğru: Doğru kelimesinden gelmekte ve kendisiyle doğrulanan, tasdik olunan anlamını taşımaktadır”⁴.

“Tuğra kelimesinin Arapçası, Tevkii’ dir. Tuğranın Farsçası olan Nişan ise, Nişandan korunmak, oturmak mastarından gelmekte ve bu fiilinden doğan iz, bir işaret, dikme anlamına gelmektedir. Osmanlı Türkleri ise Tuğra yerine “Nişan-ı Şerif” sözünü kullanmışlardır.”⁵ Osmanlı kaynaklarında tevkî ve nişan tabirleri tuğra tabirine göre daha yaygın kullanılmıştır. Fermanlar, menşurlar, beratlar ve diğer Osmanlı vesikalarında geçen “Tuğra-i Garra”, “Tuğra-i Hümâyûn”, “Nişân-ı Âl-i Şân”, “Nişân-ı Şerîf-i Âl-i Şân”, “Tevki’-i Ref-i Hümâyûn”, “Tevkî-i Refî”, “Nişân-ı Şerif-i Âlişân-ı Sultânî”, “Tuğrâ-yı Garrâ-yı Sâmîmekân-ı Hâkânî”, “Nişân-ı Hümâyûn”, “Misâl-i Meymûn” ve “Alâmet-i Şerife” gibi ibarelerin hepsi o dönemde tuğra için kullanılmaktadır.⁶ Günümüz tabiri ile padişahların imzası olarak ifade edebileceğimiz tuğralar her Osmanlı padişahının tahta çıkışından ayrılışına kadar devleti temsilen kullandığı hususi şekil olarak ifade edilir. Ferman, berat, vakfiye gibi yazılı belgelerin baş kısmına metin başlamadan önce konulan tuğranın kullanım alanları zamanla yaygınlaşmış,

⁴ Midhat Sertoğlu, *Osmanlı Türklerinde Tuğra* (İstanbul: Doğan Kardeş Mtb. San. A.Ş., 1975), 3

⁵ Atilla Yusuf Turgut, "Tuğra Süslemeleri", *El Sanatları Dergisi* 8 (2009), 80.

⁶ Figen Tekiner, *15. ve 20. Yüzyıllar Arasında Yapılmış Tuğra Tezhiplerinin Renk, Motif ve Tasarım Açısından İncelenmesi* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023), 9.

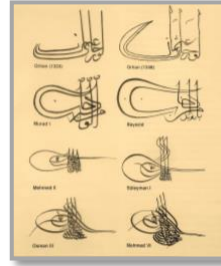
mühürler, paralar, pullar ve kitabelerde de kullanılmaya başlanmıştır. Tuğra formu o kadar çok estetik bulunup ilgi çekmiştir ki son dönemlerde tuğra formu içerisine ayet, hadis, besmele, maşallah ve güzel sözler yazılmış; bazen de isimler yazılarak levhalar meydana getirilmiştir. Tuğra levhalarında da zeren-dûd tekniği sıkça uygulanmıştır. Tuğra yazımlarında sülüs, celi sülüs ve divani yazıları kullanılmıştır. Nadir de olsa talik yazısı ile yazılan tuğralara da rastlamak mümkündür.⁷



Şekil 1: Osman Gazi Tuğrası⁸



Şekil 2: Orhan Gazi Tuğrası⁹



Şekil 3: Zaman İçindeki Gelişimi¹⁰

⁷Faruk Taşkale, "Tuğra Tezhipleri", *Sultanların Sanata Yansıyan İzleri* (İstanbul: İBB Kültür Aş. Yayınları, 2016), 53.

⁸ Hüseyin Gündüz. "Ferman, Berat ve Tuğralar", *Sultanların Sanata Yansıyan İzleri*, (İstanbul: İBB Kültür Aş. Yayınları, 2016), 66.

⁹ Suha Umur, *Osmanlı Padişah Tuğraları* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1980), 83.

¹⁰ Gündüz. "Ferman, Berat ve Tuğralar", 70.

Osmanlı döneminin ilk tuğrası olarak Orhan Gazi tuğrası karşımıza çıkar, tuğrada Orhan Bin Osman ibaresi görülmektedir. Tuğra metinleri zaman içerisinde biçim ve metin açısından değişiklik göstermiştir. I. Beyazıt tuğrasında Han kelimesi, II. Murat tuğrasında ilk defa muzaffer kelimesi, II. Mehmet tuğrasında muzaffer daima kelimesi, Kanuni Sultan Süleyman tuğrasına Şah kelimesi eklenmiştir. III Mehmet tuğrasında Şah kelimesi kaldırılıp onun yerine el muzaffer daima ibaresi yazılmıştır. I. Ahmet döneminde Şah kelimesi tekrar eklenerek el muzaffer daima kelimesiyle birlikte kullanılmıştır.¹¹ Ekleme ve çıkartmalar yapılarak klasik görünümüne kavuşan tuğralar bölümlere ayrılmış ve her bir bölümüne farklı bir isim verilmiştir.

Tuğranın bölümlerini Hüseyin Gündüz kısa ve net bir biçimde şu şekilde ifade etmiştir;

“1. Tuğranın seresi (kürsüsü): Padişahın ve babasının adının yazılı olduğu en alt bölümdür.

2. Beyzeler (dış beyze, iç beyze): Tuğra metninde yer alan, han ve bin kelimelerinin son harfi “nun” harfinin uzantılarıyla, bazen de başka bir kelimedeki “dal” harfinin uzantılarıyla oluşan tuğranın sol kısmında yer alan iç içe iki kavse verilen isimdir. Dış beyzeye göre daha küçük olan iç beyzede kürsünün üst kısmında bulunan “el muzaffer” sözünün devamı olan “daima” kelimesi bulunur.

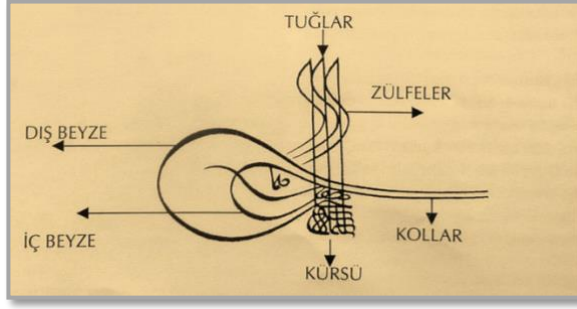
3. Tuğlar: Tuğranın üzerinden kürsüye doğru inen elif harfi şeklindeki üç kalın çizgiye verilen isimdir. Tuğlar metinde geçen “elif, lam ve zı” harflerinin uzantıları olduğu gibi bazen de sadece tuğra formunu tamamlamak amacıyla da yapılırlar.

4. Tuğranın kolları (hançer): Kollar beyzelerin devamı olup, muzaffer kelimesinin üstünden birbirine paralel olarak tuğranın sağına doğru uzanırlar.

5. Zülfeler: Tuğranın sağında flama şeklindeki kavislerdir ve üstten tuğlara yapışık bir biçimde aşağı doğru inerler.”¹²

¹¹ Umur, *Osmanlı Padişah Tuğraları*,85.

¹² Gündüz. “Ferman, Berat ve Tuğralar”, 70.



Şekil 4: Tuğranın Bölümleri¹³

“Fatih Sultan Mehmed (1432-1481) zamanına kadar gelişmeye devam eden tuğra, bu dönemde gerçek kimliğini bulmaya başlamış ve Kanuni Sultan Süleyman (1494- 1566) döneminde daha belirgin bir kimlik kazanmıştır. Zamanla şekil olarak daha gelişen tuğra en gelişmiş şekliyle II. Mahmud (1785-1839) devrinin hat üstadı Mustafa Rakım (1757-1825) tarafından düzenlenmiştir. Mustafa Rakım’dan sonra hattatlar günümüze kadar aynı üslupta tuğra yazmayı tercih etmişlerdir. Rakım Efendi’den sonra Haşim Efendi (ö. 1845), Vahdeti (1832- 1895), Abdülfettah Efendi (1815- 1896), Sami Efendi (1838- 1912) ve Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer (1873-1946) tuğra yazma geleneğini sürdüren hattatların başında gelmektedirler.”¹⁴



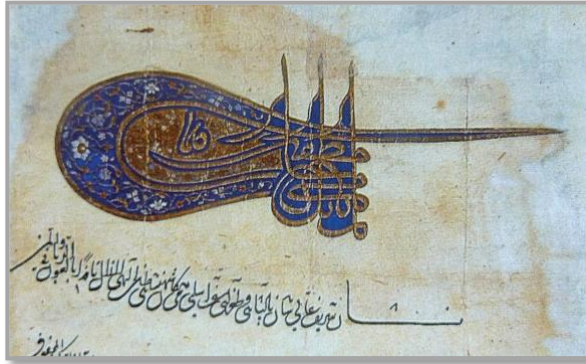
Şekil 5: Fatih Sultan Mehmet Tuğrası¹⁵

¹³ Gündüz. “Ferman, Berat ve Tuğralar”, 70

¹⁴ Taşkale, “Tuğra Tezhipleri”, 53.

¹⁵ Sibel Ak, *TSMK’da Bulunan III. Murad Tuğrasının Desen ve Renk Yönünden İncelenmesi* (İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013), 9.

Üstteki Fatih Sultan Mehmet tuğrasının renklendirilmiş örneğinde olduğu gibi, tuğra metinlerinde padişah ve padişahın babasının ismi sere bölümünde yazılmıştır. Tuğranın sahibinin ismi en altta onun üstünde de babasının ismi yer almaktadır. Madeni paralar üzerinde tuğraya benzer şekiller ilk defa Emir Süleyman'ın (1402 -1411) gümüş akçeleri üzerinde görülmüştür. Para üzerine basılan tuğraların okunuğu yukarıdan aşağıya doğru okunurken resmi evrak olan fermanlarda, beratlarda tuğraların okunuğu aşağıdan yukarı şeklinde okunur. İki beyzeli üç tuğlu tuğra yapısı I. Murad tuğrası ile başlamıştır.¹⁶ Bu gelişmeler ışığında ana formu oturduktan sonra tuğralar; tezhibin kullanıldığı bir alan olmaya başlamıştır. İlk tezhipli tuğra Sultan 2. Beyazıd'ın tuğrası olarak karşımıza çıkar. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan E. 5527 envanter numaralı tuğranın beyzesinin içi lacivert zeminli bir tezhip ile süslenmiştir. Altın ile çekilen tuğra siyah mürekkep ile tahrirlenmiştir. Dönemin tezhip özelliklerini yansıtan rûmî ve hâtayî grubu motifler ili kompozisyon oluşturularak lacivert zeminli bir tezhip yapılmıştır. Aynı zamanda yazının zemini de lacivert ile doldurulmuştur.



şekil 6: Sultan II. Bayezid Tuğrası, TSMK E. 5527

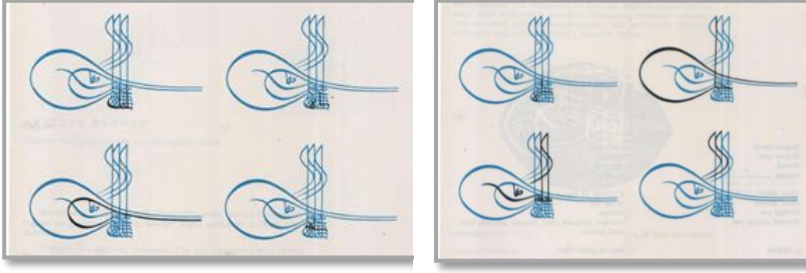
Ferman ve beratlarda bulunan tuğraların tezhiplene geleneği 2. Beyazıt döneminde başladığı söylemek doğru olacaktır. 16. yüzyılın başlarında tezhip sanatında başlayan olağanüstü gelişme

¹⁶ Süleyman Berk. *Hattat Mustafa Râkım 'da Celi Sülüs ve Tuğra Estetiği* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 1999), 99.

tuğralarda da kendini gösterir. En ihtişamlı tuğralar Kanuni Sultan Süleyman'ın tuğralarıdır diyebiliriz. Bunu söylemenin nedeni saray nakkâşhanesi içinde yaşanan önemli gelişmelerdir. Döneme damgasını vuran ve “Sazyolu Üslubu”nu tezhip sanatına kazandıran Şahkulu'nun tezhip sanatına katkıları tuğra tezhiplerinin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Yine bu dönemin en önemli müzehhiplerinden olan ve Şahkulu'nun öğrencisi olan Kara Memi'nin tezhip sanatına kazandırdığı yeni üslup tuğra tezhiplerine yeni bir yön vermiştir.

16. yüzyıl birçok yeni üslup ve tekniğin uygulandığı, gelişmelerin en çok yaşandığı dönem olması sebebiyle tezhibin kullanıldığı her alanda olduğu gibi tuğralardaki işçilik muntazamdır. Kara Memi'in doğada gördüğü çiçekleri yarısı stilize ederek tezhip sanatına kazandırdığı bu yüzyılda; gül lale, karanfil sümbül, nergis, bahar dalı, servi ağaçları tuğralarda kullanılmıştır. Bulut, rûmî, bitkisel motiflerin tamamı tuğralarda yerini almış ayrıca beyze kısımlarında haliç işi olarak adlandırılan tekniğinde sıklıkla kullanılmıştır. Haliç işinde iki ayrı helezon sisteminin kullanıldığı, bir helezonda altın diğerinde ise lacivert renk tercih edildiği görülmektedir. Genellikle lacivert helezondaki motifler negatif tarzında yapılmaktadır altın olan helezonun ise kimi zaman negatif kimi zaman tahrirli bir biçimde kullanıldığı görülür 16. Yüzyıl tuğralarında kullanılan yarı stilize çiçeklerin bazı tuğralarda helezona yerleştirildiği bazılarının ise bir ot kümesi şeklinde tasarlandığı gözlemlenir. Dönemin sanat anlayışını ve özelliklerini yansıtan muntazam kişilikte olan tezhipler de hurda rûmî sarılma rûmî ve yalın rûmî çeşitleri kullanılmıştır.

Kanuni Sultan Süleyman tuğralarında yazı kısmı siyah, lacivert ve altın olarak çekilmiştir. Altınla çekilen tuğralar da genellikle siyah tahrir görülür. Lacivert tercih edilen bazı tuğralarda lacivertin sağına ve soluna altından iplik yapılmış bu ipliğin iki yanına da tahrir çekilmiştir.



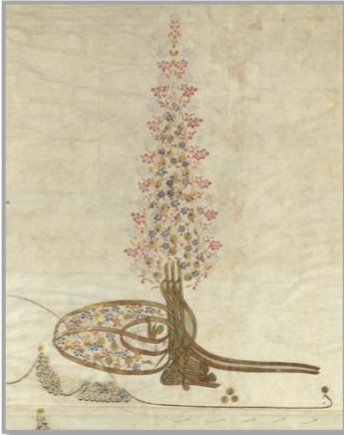
Şekil 7: Kanuni Sultan Süleyman Süleyman Tuğrası Görselleri¹⁷



Şekil 8: Kanuni Sultan Süleyman Süleyman Tuğrası British Museum



Şekil 9: Sultan III. Murat Tuğrası TİEM 4126-002

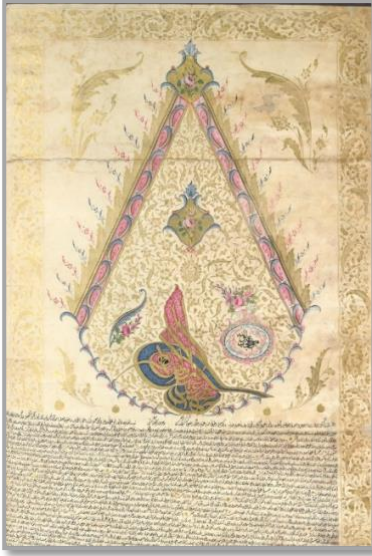


Şekil 10: Sultan IV. Mehmed Tuğralı Ferman TİEM 2292



Şekil 11: Sultan III. Selim Tuğralı Ferman TİEM 2247

¹⁷ Umur, *Osmanlı Padişah Tuğraları*, 159.



Şekil 12: Sultan II. Mahmud tuğralı ferman, TİEM 2304



Şekil 13: Sultan I. Mahmud tuğralı ferman, TİEM-2234

17. yüzyılın başları klasik tespit sanatının devamı niteliğindedir ancak yüzyılın ortalarına doğru klasik tezhip anlayışı batının da etkisiyle değişim göstermiştir motifler inceliğini kaybetmeye başlamış daha iri ve daha yalın motifler tercih edilir olmuştur. Tuğralar bu yüzyılda tezhiplenmeye devam etmiş fakat 17 yüzyıl özellikleri ile varlığını sürdürmüştür. Şikaf adı verilen çiçek demetleri bu dönem tuğralarında karşımıza çıkar. 17. yüzyıl ve sonrasında çekilen tuğralarda siyah mürekkep, altın ve kırmızı mürekkep kullanılmıştır. Mekke-i mükerreme ve Ravza-i mutahhara'nın temizliği ile ilgili verilen feraset fermanlarında tuğralar dini bir geleneği olan yeşil mürekkep ile çekilmiştir.¹⁸ Teknik olarak klasik tezhip üslunundan ziyade halkar tekniği ile yapılan tuğralar bu dönemde çok daha fazla kullanılmaktadır.

18. yüzyıla gelindiğinde Sultan III.Ahmed'in saltanat yılları tezhip sanatının yeniden canlandığı ve yeni akımların geliştiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde, üçüncü boyutun gölgeli renklendirmelerle verildiği natüralist tarzda çiçekler, çiçek ressamlığı olarak adlandırılabilir bir akımın doğmasına yol

¹⁸ Taşkale, "Tuğra Tezhipleri", 58.

açmıştır. Türk çiçek ressamlığında akla gelen ilk isimler, 18. yüzyılın en önemli müzehhibi ve çiçek ressamları olan Ali Üsküdarî ve Abdullah Buhârî'dir. Bu iki isim öncülüğünde gelişen yeni sanat akımı tezyini sanatların tüm alanlarında etki etmiş tuğra tezhiplerine de yansımıştır. TİEM 2234 envanter numaralı tuğrada ise üçgen formunda alan açılmış düzensiz helezonlar üzerine yerleştirilmiş canlı renkteki çiçekler farklı bir şekilde karşımıza çıkar. Bu tuğranın sağında ve solunda nergis, süsen ve güllerden oluşan natüralist tarzda kurdeleye bağlı iki tane çiçek buketi karşımıza çıkar. Bu dönemde de 17. Yüzyılda olduğu gibi hâlkar tuğralarda fazlaca tercih edilmiştir.

18. yüzyıl sonlarında başlayıp 19. yüzyıl sonlarına kadar süren ve "Türk Rokokosu" adı verilen bir akım, Osmanlı tezhip sanatında etkili olmuştur. Rokoko üslubunun en belirgin motifleri arasında iri ve geniş kıvrımlı yapraklar, sepet içinde çiçek buketleri, vazoda çiçekler, güllü girlandlar, kurdele ve fiyonklar, ışın ve zikzak desenleri yer alır. Bu akım, tuğra tezhiplerinde de belirgin bir şekilde kendini göstermiştir. Renkler çok önemli ölçüde çeşitlenmiş ve parlak şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Bu kadar farklı rengin bir arada kullanılması önceki yüzyıllardaki dinginlik hissini vermemektedir.



Şekil 14: Sultan I. Sultan Abdülmecid Tuğrası, TİEM, 2319

19.yüzyılda tuğranın kullanımını hem matbaa ile kâğıt üzerinde hem de çeşitli materyallerde giderek artmıştır. Tuğralar, bayraklar, pullar, nüfus cüzdanları, binalar ve harp gemilerinde armalarla birlikte sıkça görülmektedir. Hatta küçük eşyalar üzerinde bile tuğralar bulunabilir. Dolmabahçe Sarayı'nda, metal salonundaki Boulle işi masaların tablalarında, sarayın Sevr markalı porselen vazolarında, İngiliz yapımı Erard marka kuyruklu piyanoda, giriş odasının aynalı konsolunda ve harem hünkâr odasının masasının üzerinde Sultan Abdülmecid'in tuğrasına rastlanır.¹⁹ 19 yüzyıl tuğra tezhiplerinde form olarak farklı alanların açılması bir gelenek haline gelmiştir. Üçgen, kare, dikdörtgen alanlarla çerçeveslendirilen formların içine tasarımların uygulanarak tuğraların tezhiplendiği görülür. Ayrıca bu dönemde farklı arayışlardan biri olan ışınlarda tuğralarda kendini gösterir. Bu ışınlar merkezden başlayarak daire formunda sık bir şekilde yapılan çizgilerden oluşur.



Şekil 15: Sultan Abdülaziz tuğralı berat, BOA. MFB-875

Günümüz tezhip anlayışıyla tuğralar levha şeklinde yapıлып duvarları süslemektedir. Tasarımın bir ögesi olarak kullanılıp serbest tasarımlar içerisinde yer almaktadır. Sadece padişah isimleri değil hattatların bazı kelimeleri de tuğra şeklinde

¹⁹ Sertoğlu, *Osmanlı Türklerinde Tuğra*, 10; Yasin Yıldız, *Dolmabahçe Sarayı* (İstanbul: Milli Saraylar, 2012), 44.

tasarlandığı görülür. Başlangıcından günümüze tuğra tezhiplerinin gelişimi ve değişimi örnekler ile anlatıldıktan sonra araştırmamızın ana konusu olan TİEM 2316 ve 4125 envanter numaralı iki tuğranın tezhipleri incelenerek daha detaylı bilgi verilecektir.

TİEM 2316 Envanter Numaralı Tuğranın Tezhiplerinin Analizi



Şekil 16: TİEM 2316

Dönemi: I. Süleyman

Bulunduğu Yer: Türk ve İslam Eserleri Müzesi Envanter no: 2316

Tezyinî Tipi: Beyze tezyinatlı

Tuğra Metni: Süleymanşah Bin Selimşah Han El-Muzaffer Daima

Belgenin Cinsi: Ferman. Tuğra bulunduğu belge üzerinden koparılarak ayrılmış.

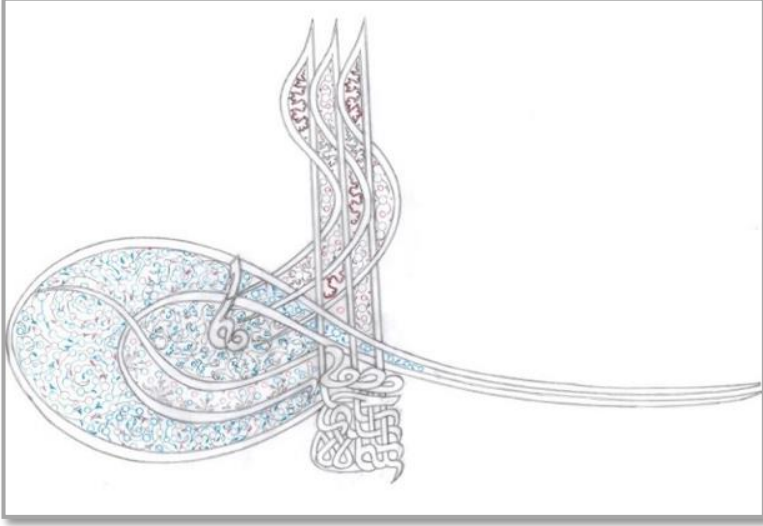
Tarihi: Belirsiz. Ferman kısmı günümüze gelmemiş.

Yazı Çeşidi: Nişan ile başlayan ilk satır altın mürekkep ve divânî hat ile yazılmıştır.

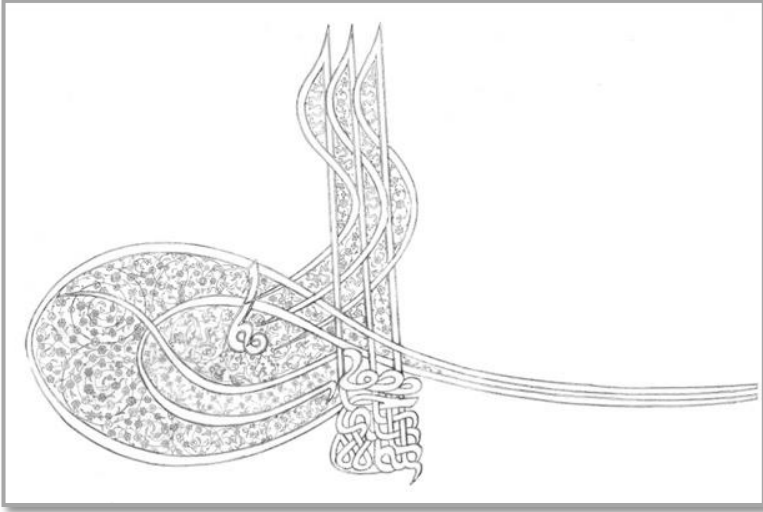
Ebadı: Müzeden bilgi alınamadı

Konusu: Metin kısmı günümüze ulaşamamış.

Şekil 13: Sultan I. Mahmud tuğralı ferman, TİEM-2234



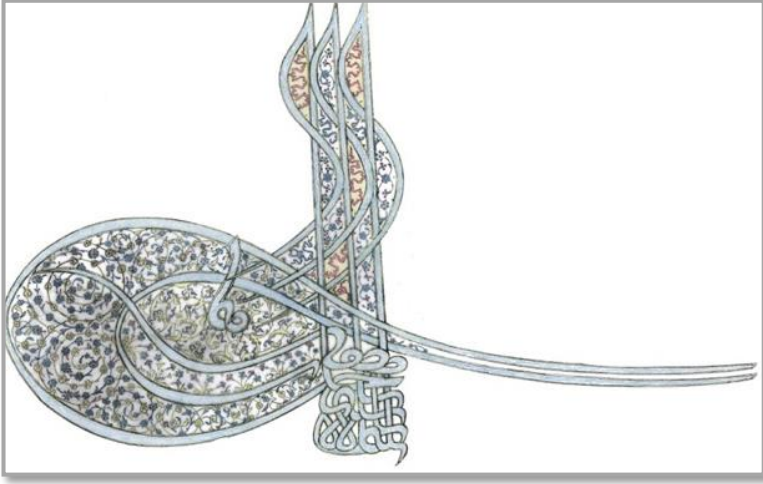
Şekil 16: TİEM 2316 Analiz 1 ²⁰



Şekil 17: TİEM 2316 Analiz 2 ²¹

²⁰ Çizim: Nazan İşışır

²¹ Çizim: Nazan İşışır

Şekil 18: TİEM 2316 Analiz 2 ²²

Kanuni Sultan Süleyman'a ait fermanın içindeki tuğralardan biri olan ve Türk İslam Eserleri Müzesi'nde 2316 envanter numarası ile kayıtlı bulunan eser, 16. yüzyıl tezhip sanatı özelliklerini tümüyle taşımaktadır. Tuğra için lacivert rengi tercih edilmiş olup, lacivertin iki yanına altın iplik işlenmiş ve bu altınlar siyah mürekkep ile tahrirlenerek bitirilmiştir. Beyzenin iç kısmı ise boyanmadan bırakılmıştır. Kanuni Sultan Süleyman'ın tuğralarında bazen zemin boyalı, bazen altın kaplamalı, bazen de boş bırakılmış örnekler bulunur. TİEM'de bulunan bu tuğra, Kanuni Sultan Süleyman'a ait British Museum'da sergilenen tuğra ile kıyaslandığında, daha sade ve daha az işçilikle yapılmış olduğu görülmektedir. Ancak, her iki tuğranın tasarım üslubu ve kompozisyon mantığı aynıdır.

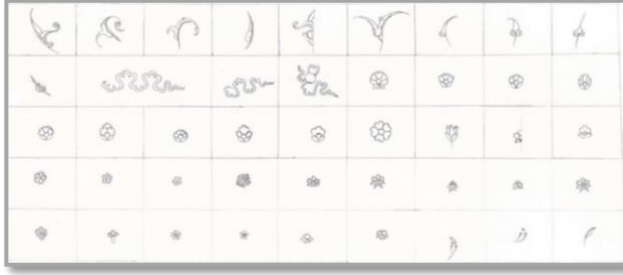
Haliç işinin önemli örneklerinden biri olan bu tuğranın beyze kısmında, Haliç işi ile tasarlanmış kompozisyon dikkat çeker. İki farklı dalda tasarlanmış helezonlardan biri altın ile sıvama, diğeri ise çivit mavisi negatif çiçeklerle bezenmiştir. Bu kompozisyon, leke dengesi açısından oldukça muntazamdır. Diğer alanlarda kullanılan kırmızı renk, beyza kısmına yapraklarla taşınmış ve böylece tüm tuğrada kompozisyon bütünlüğü sağlanmıştır. Beyzenin üst kısmında, Karamemi'nin tezhip sanatına kazandırdığı

²² Çizim: Nazan İşaşır

yarı stilize motifler görülmektedir. Bu motifler, bir kökten çıkmış yarı stilize karanfillerdir ve kompozisyon bütünlüğünü sağlamak adına karanfiller kırmızı ve lacivert renkte tercih edilmiştir. Teknik olarak negatif tekniği ile boyanmış karanfillerin boşluk kısımlarında altın ve kırmızı renkli noktalar kullanılmıştır.

İç beyze kısmı olarak adlandırılan alanda sarı altın ile sıvama şeklinde yapılmış yalın rumiler görülür. Bu rûmîler, alanın içerisinde serbest şekilde tasarlanmış, siyah mürekkep ile tahrir çekilerek tamamlanmıştır. Rumilerin iç bünyelerine, "tohum" olarak adlandırılan süslemeler yapılmıştır. Bu kısımda da zemin kâğıt rengi bırakılmıştır. Rumilerin aralarına, "Çin bulutu" olarak adlandırılan, çok küçük ebatta serbest ve gelişigüzel lacivert bulutlar yerleştirilmiştir. Tığ ve zülfelerin birbirine kesişmesi sonucu oluşan alanlarda, yer yer sıvama altın zemin üzerinde kırmızı küçük bulutlar, yer yer de zemin kâğıdı üzerine kobalt mavisi küçük bulutlar ve kırmızı noktalar kullanılmıştır. Bu bulutlar, tezhip sanatına Yavuz Sultan Selim döneminde girmiştir. Çin bulutunun ilk örneği, TIEM'de bulunan 224 envanter numaralı Mushaf'ın sayfalarında karşımıza çıkar. Burada kullanılan bulutlar, o Mushaf'ta kullanılan bulutlarla benzerlik göstermektedir. Bu bilgi ışığında, incelenmiş olan tuğranın 16. yüzyılın başlarında yapıldığını söylemek mümkündür.

Zemini altın üzerine kırmızı yapılmış bulutlar haricinde, zemini boş bırakılmış alanlara lacivert bulutlar yerleştirilmiştir. Buradaki bulutların uygulanma tekniği de negatif tekniğidir. Bu alanda yapılan bitkisel motiflerde de lacivert ve negatif teknik uygulanmıştır. Tığ ve zülfelerin kesiştiği noktalardan birinde, penç ve goncalardan oluşan ve S şeklinde tasarlanan bir alanda yarı stilize karanfil motifi kendini gösterir. Bu kısımda da leke dengesini korumak adına kırmızı noktalar ve ufak kırmızı detaylar ilave edilmiştir. Kanuni Sultan Süleyman'ın sanata ve estetiğe verdiği önemi gözler önüne seren bu tuğra, dönemin tezhip sanatının zirvesini temsil etmektedir.

Şekil 19: 2316 -0001 Motif Analizi²³

Yalın ve sencide rumi çeşitlerinin bir arada kullanıldığı alanda, rumilere iç bünye yapılmış ve böylece monotonluk giderilmiştir. Tablonun ilk sırasında yer alan rumi motiflerinde farklı çizimler görülmektedir. Bulut motifleri oldukça ince olup kıvrık hatlara sahiptir. Sekiz farklı çeşitte hatayi motifinin kullanıldığı tuğrada, tezhip sanatında kullanılan temel hatayi motifleri yer almaktadır. Üç farklı çeşitte kullanılan penç motifi de tezhip sanatının temel motifleri olarak karşımıza çıkar. Ot kümeleri şeklinde yerleştirilen karanfil motiflerinde, kırmızı renktekiler tam açılmamış karanfilleri, mavi renktekiler ise tam açılmış karanfilleri temsil etmektedir. S şeklinde tasarlanan negatiflerde ise penç ve hatayi motiflerinin negatifte nasıl uygulandığını gösteren önemli bir bölüm yer alır.

²³ Çizim: Nazan İşaşır

TİEM 4125 Envanter Numaralı Tuğranın Tezhiplerinin Analizi



Şekil 20: TİEM 4125

Dönemi: I. Süleyman

Bulunduğu Yer: Türk ve İslam Eserleri Müzesi Envanter no:4125

Tezyinî Tipi: Beyze tezyinatlı,

Tuğra Metni: Süleymanşah Bin Selimşah Han El-Muzaffer Daima

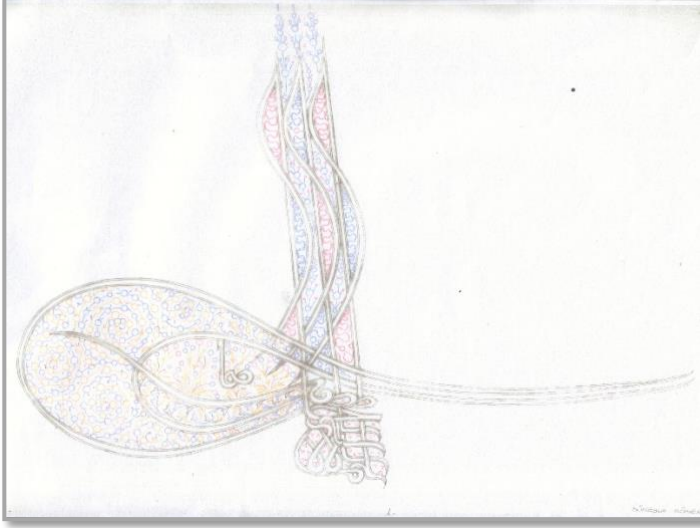
Belgenin Cinsi: Ferman. Tuğra bulunduğu belge üzerinden koparılarak ayrılmış.

Tarihi: Belirsiz. Ferman kısmı günümüze gelmemiş.

Yazı eşidi: Nişan ile başlayan ilk satır altın m¼rekkep ve divânî hat ile yazılmıştır.

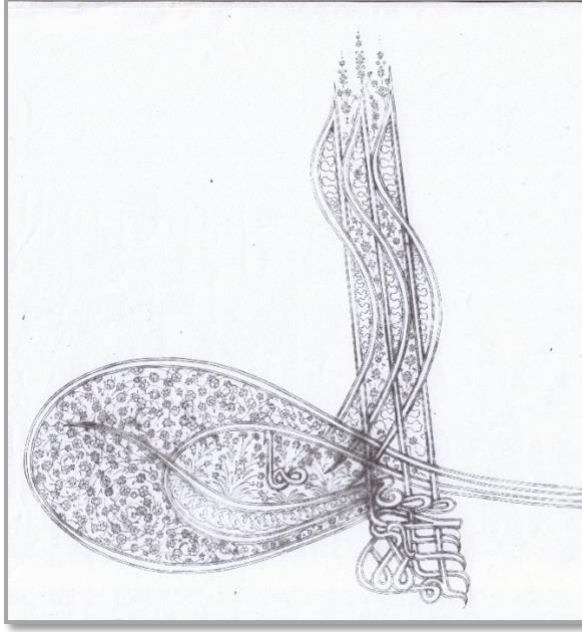
Ebadı: Müzeden bilgi alınamadı

Konusu: Metin kısmı günümüze ulaşmamamış.

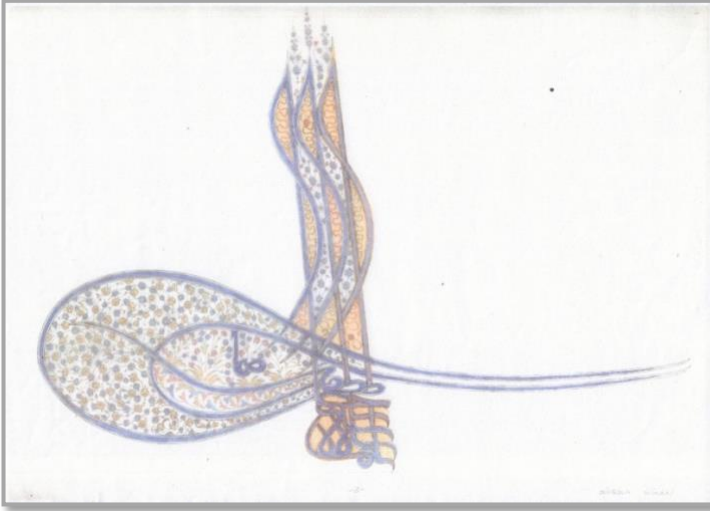


şekil 21: TİEM 4125 Analiz²⁴

²⁴ izim: S¼heyla G¼nen



Şekil 22: TiEM 4125 Analiz²⁵



Şekil 23: TiEM 4125 Analiz²⁶

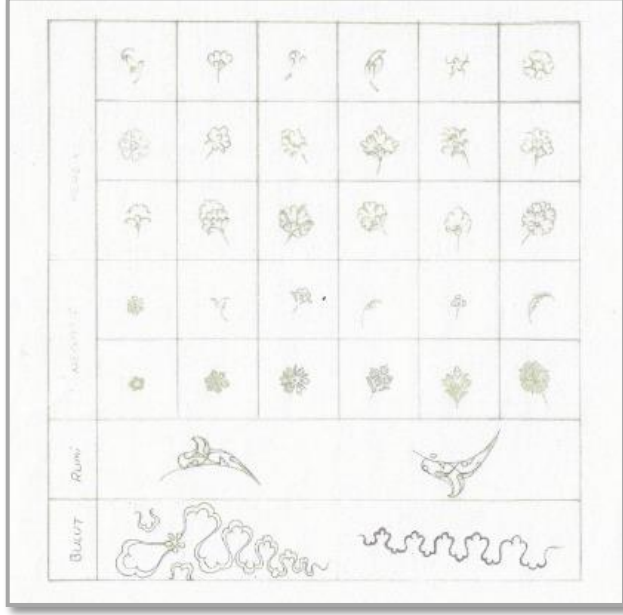
²⁵ Çizim: Süheyla Gönen

²⁶ Çizim: Süheyla Gönen

Türk İşlam Eserleri Müzesi 4125 numaralı envanterde bulunan Kanuni Sultan Süleyman tuğrası, dönemin renk, tasarım, motif ve zarif işçilik bakımından güzel örneklerinden olan nadide bir eserdir. Nohudi renkte yumurta aharlı kâğıt üzerine kobalt mavisi ile çizilmiştir. Kobalt mavisinin iki tarafı sarı altın ipliklerle tahrir edilmiştir. İ beyzenin üst kısmında ot yđınları arasından yarı stilize karanfil ve çiçek demetleri ile süslenmiştir. İ beyzede kırmızı karanfillerle birlikte altın yapraklar, dallar ve yaprak yđınları kullanılmıştır. Büyük yaprak yđınları sarı altın ile sıvama şeklinde boyanmış ve siyah tahrir çekilmiştir. Kobalt mavisinden bahar çiçekleri ve kobalt mavisinden küçük tohumcuklarla süsleme tamamlanmıştır. İ beyzenin alt kısmında rûmî motiflerinden oluşan bir kompozisyon kullanılmıştır. Üç farklı rûmî helezonundan oluşan ve üç iplik rûmî olarak adlandırılan motifte, rûmî motifinin bir çeşidi olan sencide rûmî kullanılmıştır. Üç farklı renkte kullanılan rûmî helezonlarında, büyük rûmîlerin ileri küçük yalın rumiler ile süslenmiştir. Rumi helezonlarından biri kobalt mavisi ile küçük yalın rûmî ile zemini boyanmadan kullanılırken, diğer rumi helezonu sarı sıvama altın üzerine siyah küçük yalın rumiler ile, diğer rûmi helezonu ise sıvama sarı altın üzerine kırmızı küçük yalın rumiler ile bezenmiştir.

Dış beyze süslemesinde, bu makaleye konu olan TIEM 2316 envanter numaralı Kanuni Sultan Süleyman tuğrasında olduğu gibi Haliç işi olarak bilinen motif kullanılmıştır. Dış beyzede iki farklı helezon üzerine hatâyî motifleri dizilmiştir. Kobalt mavisi ile, diğer adı "havalı" olan Haliç işi üslubu negatif tarzda boyama yapılarak kullanılmıştır. Diğer bir helezonda ise küçük hatayi motifleri sıvama sarı altın ve siyah tahrir çekilerek süslemede yer almaktadır. Tuğların üstünde, tuğranın dış kısmında negatif bahar dallarından oluşan kobalt mavisi ile boyanan tuğlar bulunmaktadır. Zülfeler ve tuğların keşiştiği yerlerde sıvama altın üzerine kırmızı ve siyah serbest dolaşan Çin bulutu motifi kullanılmıştır. Yine tuğların orta kısmında, zülfeler ile keşişen yerlerde zemin kâğıt rengi bırakılmış, negatif kobalt mavisi ile negatif havalı dediğimiz boyama tekniği ile küçük hatâyî motiflerle bezenmiştir. Hatâyî motiflerinin arasına küçük kırmızı çiçek tomurcukları ile süsleme tamamlanmıştır. En altta kürsü kısmında, tüm boşluklar sıvama

sarı altınla zemin doldurulmuş ve altın üzerinde kırmızı çintemani olarak adlandırılan motif kullanılmıştır. Tuğrada kullanılan desen, motif, renk ve tasarımdaki zariflik ve incelik saray nakkaşhanesinin ve Kara Memi'nin tarzını tam manası ile yansıtmaktadır.



Şekil 24: TiEM 4125 Analiz²⁷

Analizi yapılan TiEM 4125 envanter numaralı tuğrada kullanılan motifler, bir önceki incelenen tuğra da olduğu gibi tablolaştırılmıştır. Gonca penç ve hatayi motiflerinden oluşan desenler, tablonun ilk üç sırasında belirtilmiştir. Birbiriyle aynı dili konuşan motifler, tasarımın içinde ahenkli bir şekilde yerleştirilmiştir. Tablonun dördüncü ve beşinci sırasında yer alan motifler, negatifte kullanılan motiflerdir. Burada da penç gonca ve hatayi motifleri karşımıza çıkar. Tek tek motif analizlerinin yapıldığı tablo, dönemin motiflerini gözler önüne sermektedir. Hurde ruminin kullanım çeşidini gördüğümüz ve form olarak oldukça öğretici bir kompozisyon içinde olan rumiler, tabloda detaylı biçimde çizilmiştir. Tablonun en alt kısmında bulunan

²⁷ Çizim: Süheyla Gönen

bulutların kıvrımlarının ve formlarının nasıl kullanıldığı da tabloda belirtilmiştir.

Sonuç

Tezhip sanatının tarihsel gelişim sürecine bakıldığında devletlerin kültürel ve ekonomik gelişimleri ile doğru orantılı şekilde ilerlediğini görülür. Kültürel ve ekonomik gelişimlerle birlikte padişahların sanata ve sanatçıya verdiği değerin artması tezhip sanatının gelişimini olumlu yönde etkilemiştir. Makalenin konusu olan TİEM 2316 ve TİEM 4125 envanter numaralı Kanuni Sultan Süleyman'ın iki tuğrası, yapıldığı tarih itibari ile bu gelişimi gösteren önemli iki örnektir. Kullanılan motifler, ince işçilik, zarif tasarımlar ve kullanılan renkler açısından son derece önemlidir. Tarihte karşımıza ilk çıkan Orhangazi tuğrasındaki sadelik ve yalınlık zaman içerisinde metin ve biçim açısından değişiklik gösterip tezhip sanatının incelikleri ile birleşerek muazzam sanat eserleri haline almışlardır. Günümüzde Tuğra formunda yazılan istifler tezhip sanatı ile bezenerek levha eserler olarak sergilenmektedir. Bu yapılan analizler, detaylı incelemeler tezhip sanatına ve beraberinde diğer geleneksel sanat dallarına katkı sağlayacaktır.

Osmanlı döneminden bu yana gelişerek ve değişerek günümüze kadar gelmeyi başaran tuğra, hattatlar ve müzehhibler tarafından günümüzde sıklıkla tercih edilen bir form haline dönüşmüştür. Orhangazi tuğrasındaki yalın anlayış gelişimini sürdürerek Fatih Sultan Mehmet dönemine kadar gelmiş ve orijinal formunu almıştır. Sonrasında da gelişimini devam ettirmiştir.

Sadece padişah isimleriyle kalmayıp, farklı kelimeler kullanılarak tuğra çekme geleneği günümüzde yaygındır. Modern tasarımlar ve serbest tasarımlar içerisinde de tuğra, bir tasarım unsuru olarak karşımıza çıkar.

İncelenmiş olan eser ve yapılan analizler, tezhip sanatına ve diğer geleneksel sanat dallarına katkı sağlayacaktır. 16. yüzyıl tezhip ekolünün motiflerini, renklerini ve dönemin sanat anlayışını gördüğümüz tuğralar, tuğra tezhibinin önemli parçalarındandır. 16. yüzyılda yapılmış bu iki Kanuni Sultan Süleyman tuğrası, Haliç işi, negatif bulut ve Karamemi üslubunda yapılmış, yarı stilize

çiçekler ve rûmî motifleri kullanılarak kompozisyon bütünlüğü sağlanmıştır. Birbiri ile büyük benzerlik gösteren tuğraların aynı nakkaşhaneden aynı sanatçı elinden çıktığı bulgusuna ulaşıldığı söylenebilir.

Rûmî çeşidi olarak; TİEM 2316 envanterli tuğrada yalın rûmî, TİEM 4125 tuğrada hurde rûmî tercih edilmiştir. Yalın rûmîler altın yapıp tahrir çekilirken, hurdelerde tahrir siyah, mavi ve kırmızı renkte tercih edilmiş, hurdelerde bu renklerle yapılmıştır. İki dal şeklinde devam eden haliç işi iki tuğrada da aynı tarzdadır. Negatif tarzda yapılan lacivertlerde tahrir gelecek kısım zemin rengi bırakılarak sıvama sekinde doldurulmuştur. Altın olan dal da altın sıvama şeklinde yapılarak siyah tahrir çekilmiştir. Lacivert ve kırmızı renkte boyanan karanfiller tahrirsiz bir şekilde boyanmıştır. Dallarına sıvama altın sürülerek tamamlanmıştır. Bulut motifleri de tahrir çekilmeksizin negatif tarzda yapılmıştır. Tuğra tezyinatında kullanılan motif, renk, tasarım, uygulama biçiminin açık bir şekilde görüldüğü incelemeler 16. Yüzyıl tuğra tezhipleri üzerine alana katkı sağlayacaktır. Geçmişten beslenen tezhip sanatına, incelenen tuğralar doğrultusunda 16. Yüzyıl tuğra tezyinatının tarzı ve üslubu hakkında önemli bilgi ve veriler ile alana katkı sağlanmıştır. Tezhip sanatı açısından öğretici bir konumda olan aynı tarzdaki bu iki tuğra, sonraki dönem yapılan tuğralara ve günümüz tezhip sanatında kullanılan tuğralara örnek teşkil etmektedir. Sonuç olarak; tasarım kurgusu, renk kullanımı, motif kullanımı ve uygulanma tekniklerinin anlatıldığı çizim ve incelemesinin yapıldığı iki eser, tuğra tezhibi tarihi hakkında bilgi edinmek isteyen ve sanat eseri üreten sanatçılara, katkı sağlayacaktır.

Finansman / Funding:

This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Çıkar Çatışması / Conflicts of Interest:

The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Ak, Sibel. *TSMK'da Bulunan III. Murad Tuğrasının Desen ve Renk Yönünden İncelenmesi*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi,
- Atasoy, Nurhan. *Hasbahçe; Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek*. İstanbul: Masa Yayınları, 2002.
- Berk, Süleyman. *Hattat Mustafa Râkım'da Celi Sülüs ve Tuğra Estetiği*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 1999.
- Gündüz, Betül. *Tezhip Sanatının Uygulanma Sahaları*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022.
- Gündüz, Hüseyin. "Ferman, Berat ve Tuğralar". *Sultanların Sanata Yansıyan İzleri*. ed. Münevver Üçer, 65-73, İstanbul: İBB Kültür Aş. Yayınları, 2016.
- Kılıç, Hüsna. *XVI. Yüzyıl Osmanlı Mushaf Tezhiplerinde Kullanılan Rumi Motiflerinin İncelenmesi Ve Günümüz Tezhip Anlayışı İle Yorumlanması*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2021.
- Mahir, Banu. "Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu". *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan, 379-398, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2011.
- Sertoğlu, Midhat. *Osmanlı Türklerinde Tuğra*. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları, 1975.
- Taşkale, Faruk. "Tuğra Tezhipleri". *Sultanların Sanata Yansıyan İzleri*. ed. Münevver Üçer, 53-64, İstanbul: İBB Kültür Aş. Yayınları, 2016,
- Tekiner, Figen. *15. ve 20. Yüzyıllar Arasında Yapılmış Tuğra Tezhiplerinin Renk, Motif Ve Tasarım Açısından İncelenmesi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023.
- Turgut, Atilla Yusuf. "Tuğra Süslemeleri". *El Sanatları Dergisi*, 1/8 (2009) 75-85.
- Umur, Suha. *Osmanlı Padişah Tuğraları*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1980.
- Yıldız, Yasin. *Dolmabahçe Sarayı*. İstanbul: Milli Saraylar, 2012.



Birgi Karaoğlu Camii Kalemişi Tezyînatı *

Araştırma
Makalesi
Research
Article

Hatice Sümeyye KURT

Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı
Graduate Student, Selcuk University, Institute Social Sciences, Department of Islamic History and Arts
Konya, Türkiye
✉ haticeskrt@gmail.com

ORCID ID: orcid.org/0000-0003-1987-7024

Yazar
Author

Kurt, Hatice Sümeyye. "Birgi Karaoğlu Camii Kalemişi Tezyînatı". *Tevilat* 5/1 (Haziran 2024), 267-301.

DOI: doi.org/10.53352/tevilat.1484144

Atıf
Cite as

Received / Geliş Tarihi: 15.05.2024

e-ISSN: 2757-654X

Accepted / Kabul Tarihi: 15.06.2024

www.tevilat.com

İntihal / Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.

Telif Hakkı&Lisans/Copyright&License: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır. / Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0.

Yayıncı/Published by: Selçuk University Press



Bilgi
Info

* Bu çalışma, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalında 2024 yılında kabul edilen "Birgi Karaoğlu Camii Kalemişi Tezyînatı" başlıklı yüksek lisans seminerinden üretilmiştir. / This study was produced from the master's seminar titled "Birgi Karaoğlu Mosque Hand-Carved Griffes", which was accepted in Selçuk University Institute of Social Sciences, Department of Islamic History and Arts in 2024.

Birgi Karaoğlu Camii Kalemîşi Tezyinatı

XVII. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı Devleti'nde siyasi ve ekonomik yönlerden zayıflamalarla birlikte nakkaşların batı kültürüne yönlendirildiği, Türk süsleme sanatında değişikliklerin meydana geldiği, barok ve rokoko üslûplarının klasik desenlere egemen olduğu görülmektedir. Bu dönemde cami mimarimizin süsleme unsurlarından biri olup sıva, taş, ahşap, deri ve kumaş üzerine doğal boyalar ve ince kıllı fırçalar aracılığıyla uygulanan kalemîşi sanatında da değişiklikler meydana gelmiştir. Klasik motifler yerini akant yaprağı, istiridye kabuğu, deniztarayı, kenger yaprağı ile perde motiflerine; "C" ve "S" kıvrımlarının yanında çiçek dolu vazolara, meyve çanaklarına ve sepetlere bırakmıştır. İzmir'in Birgi ilçesinin Sarı Bey Mahallesi'nde bulunan ve çalışmamıza konu olan Karaoğlu Camii tezyînatında hem dış hem iç mekanda geç dönem kalemîşi sanatının güzel örneklerini görmekteyiz. Dıştan içe doğru son cemaat mahallinde kapı alınlığı, pencere alınlıkları ve duvar yüzeyinde; harimde mahfil katı ve kemer köşelikleri ile kubbe göbeği ve kubbeye geçiş elemanındaki kemer köşeliklerinde; mihrap, minber ve pencere alınlıklarında bulunan kalemîşi süslemeleri dikkat çekmektedir. Tezyînatta genel olarak kırmızı, mavi, yeşil, kahverengi ve sarı renkler kullanılmıştır. Süslemeler incelendiğinde çarkıfelek, meşe ve kızılçam ağaç türleri ile vazo içerisine yerleştirilmiş karanfil, gül, lale, nar ve haşhaş motiflerinin yanında eşkenar dörtgen, üçgen gibi geometrik unsurlar tespit edilebilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk İslam Sanatları Tarihi, Kalemîşi, Birgi Karaoğlu Camii, Geç Osmanlı, İzmir.

Özet

268

Painting Decoration Art of Birgi Karaoglu Mosque

In the second half of the 17th century in the Ottoman Empire, along with political and economic weaknesses, it is observed that painters were directed towards Western culture, leading to changes in Turkish decorative arts, where baroque and rococo styles dominated classical patterns. During this period, which is one of the embellishment elements of mosque architecture, changes also occurred in the art of painting decoration, which is applied on plaster, stone, wood, leather, and fabric using natural dyes and fine-haired brushes. Classical motifs were replaced by acanthus leaves, oyster shells, scallops, thistle leaves, and curtain motifs; "C" and "S" curves gave way to vases filled with flowers, fruit dishes, and baskets. In the ornamentation of Karaoglu Mosque located in the Sarı Bey neighborhood of Birgi district in Izmir, we can see beautiful examples of late-period illumination art both externally and internally. Notable illumination decorations are observed in the door pediment, window pediments, and wall surfaces in the last congregation area; in the pulpit, minbar, and window pediments; and in the corners of the mihrab, balcony floor, and arch transition elements. Generally, red, blue, green, brown, and yellow colors were used in the ornamentation. Upon examining the decorations, geometric elements such as rosettes, oak and pine tree species, cloves, roses, tulips, pomegranates, and poppies placed inside vases were identified alongside equilateral rectangles and triangles.

Keywords: History of Turkish Islamic Arts, Painting Decoration Art, Birgi Karaoglu Mosque, Late Ottoman, Izmir.

Abstract

Giriş

Tezyînat kavramı, kelime anlamı “süslemek” olan “zeyn” kökünden türeyen “tezyîn” kelimesinden gelmekte olup sözlük anlamı “süslemek, bezemek, donatmak”tır.¹ Cami mimarimizin süsleme unsurlarını incelediğimizde hat, kalemîşi, çini, revzen, ahşap, alçı, maden ve taş sanatları karşımıza çıkmaktadır. Çalışmamıza konusu geleneksel Türk tezyînat çeşitlerinden biri olan kalemîşi veya kalemkârîdir. Daha çok sıva üzerine olmakla birlikte taş, deri ve ahşap üzerine de uygulanabilen², doğal boyaaların ince kıllı kalem diye tabir edilen fırçalar aracılığıyla yüzeye aktarılmasıyla ortaya çıkan bir süsleme çeşididir. Eskiz kağıdına kurşun kalemle desenlerin çizilmesinin ardından bu kağıt yine bir eskiz kağıdı üzerine koyulup iğne yardımıyla desen ikinci kağıda geçirilir. Uygulanacağı yere bu delinen eskiz kağıdı koyularak üzerine kömür tozundan yapılmış tampon yardımıyla silkelenir ve desenler yüzeye aktarılmış olur. Sonrasında çeşitli renkte boyalar farklı inceliklerde fırçalar yardımıyla yüzeye uygulanır ve kalemîşi tezyînatı böylece ortaya çıkmış olur.³

Kalemîşi sanatı bir iç mekân süslemesi olmakla birlikte hava şartlarından çok çabuk etkilendiğinden kolaylıkla yıpranabilmektedir.⁴ Ayrıca deprem, ıslanma, yangın, is gibi nedenler de tezyînâta büyük ölçüde zarar verebilmektedir. Bu durum kalemîşi sanatını, mimari süsleme çeşitleri arasında en güç incelenen sanat yapmaktadır.⁵ Aşırı nem veya sıva dökülmesinden kaynaklı doğal eskimenin yanında restorasyon, onarım süreçlerinde yapılan yeniden sıvama, badana gibi işlemler tezyînatın günümüze ulaşmasını engelleyen sebeplerdendir.⁶

¹ Aziz Doğanay, “Tezyinat”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 41/79.

² Doğanay, “Tezyinat”, 41/80.

³ Kaya Üçer, “Kalemîşi”, *Türk Sanatının Yapı Taşları II* (Zonguldak: Bülent Ecevit Üniversitesi Yayını, 2017), 220.

⁴ Zeren Tanındı, “Yeşil Cami’nin Kalem İşi Süslemeleri”, *Payitaht Bursa’da Kültür ve Sanat* (Bursa: Bursa Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2006), 115.

⁵ Yıldız Demiriz, “Osmanlı Kalem İşleri”, *Osmanlı Ansiklopedisi* (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999), 11/297.

⁶ Fatma Koyuncu, “Konya Mevlânâ Müzesi Kalem İşi Süslemeleri”, *Yeni İpek Yolu Konya Ticaret Odası Dergisi Özel Sayı* (Aralık 2001), 249.

XVII. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Osmanlı Devleti'nde siyasi ve ekonomik yönlerden zayıflamalarla birlikte nakkaşların batı kültürüne yönlendirildiği, Türk süsleme sanatında değişikliklerin meydana geldiği, kalemşlerinde barok ve rokoko üslûplarının klasik desenlere egemen olduğu görülmektedir.⁷ Çalışmamıza konu olan Birgi Karaoğlu Camii'nin de içine dahil olduğu Batı etkili dönemde klasik motifler yerini akant yaprağı, istiridye kabuğu, deniztarağı, kenger yaprağı, fiyonk ve perde motiflerine; "C" ve "S" kıvrımlarının yanında çiçek dolu vazolara, meyve çanaklarına ve sepetlere bırakmıştır. Tezyînâtlarda kullanılan çiçeklere bakıldığında doğada bulunan daha yabancı çiçek çeşitlerinden ziyade günlük hayatta çevremizde bizimle birlikte olan lale, gül, karanfil, nergis, papatya, sümbül, menekşe türleridir. Bunlar da duvarlarda, tavanlarda, kubbeli mekânlarda kubbe ve kemer içleri ile kemer köşeliklerinde (fakulya⁸) kullanılmıştır.⁹

Çalışmamızda birçok yayından istifade edilmiştir. Bunlar içerisinde özellikle Birgi Karaoğlu Camii'ni konu alan üç yayın vardır. İlki 1993 yılında Hakkı Önkâl tarafından kaleme alınan "Birgi Karaoğlu Camii Haziresindeki Mezar Taşları" başlıklı kitap bölümünde, yapının tarihçesine kısaca değinilmesinin ardından caminin hazirelerinde bulunan 12 mezar taşı üzerindeki yazıların transkripsiyonu yapılarak mezarların kimlere ait olduğu belirtilmiştir. 2001 yılında Rahmi Hüseyin Ünal tarafından yayına hazırlanan "Birgi" kitabı içerisinde İnci Kuyulu tarafından kaleme alınan "Karaoğlu Camii" başlıklı kitap bölümünde yapının mimari özelliklerine değinilmiş, süslemesinden özet bir şekilde bahsedilmiştir. Son olarak da 2016 yılında Gökben Ayhan tarafından "Birgi Karaoğlu Camii'nin Vaaz Kürsüsü" başlığıyla bir makale yayınlanmıştır. Bu yayından yalnızca adından da anlaşılacağı üzere caminin vaaz kürsüsü hususunda istifade

⁷ Ali Fuat Baysal, "Osmanlı Cami Mimarisinde İç Mekan Kalem İşi Tezyinatı", *II. Uluslararası Dini Araştırmalar ve Küresel Barış Sempozyumu Sivil Toplum Kuruluşlarının Barışın Tesisindeki Rolü*, ed. Muhittin Okumuşlar (Konya: Türkiye İmam Hatipliler Vakfı Yayınları, 2016), 2/187.

⁸ Fakulya: Yan yana iki kemerde, kemerlerin kavisleri ile üzerlerindeki düzatkı arasında kalan eğrisel üçgen yüzey, kemer köşeliği, kemer köşe tablası.

⁹ Ali Fuat Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri* (Konya: Palet Yayınları, 2017), 82.

edilmiştir. Kalemîşi tezyînâtına dair ise Ali Fuat Baysal'ın 2017 yılında yayınladığı "Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri" kitabından öncelikli olarak faydalanılmıştır. Kalemîşi sanatına dair başvurduğumuz bir diğer kaynak da Kaya Üçer'in 2016 yılında yayınlanan "Türk 'Kalemîşi' Sanatında Uygulama Metodları, Üslup Özellikleri ve 'Usta Ağzı'" isimli bildiri metnidir.

1. Birgi Karaoğlu Camii'nin Tarihçesi ve Mimari Planı

İzmir'in Birgi ilçesinin Sarı Bey Mahallesi'nde yer alan Karaoğlu Camii, XVIII. yüzyıl yapısı olup Karazade Mustafa Efendi tarafından inşa ettirilmiştir.¹⁰ Birgi'de Osmanlı mimarisinin görüldüğü önemli eserlerden biri olmasına karşın ilçedeki camiler arasında ikinci planda kalmış bir yapıdır. İnşa kitabesi bulunmayan caminin 27 Receb 1196/ 8 Temmuz 1782 tarihli bir vakfiyesi mevcuttur. Bu vakfiyeden hareketle yapının en erken 1782 yılı başlarında inşa edildiği düşünülmektedir.¹¹

Birgi Karaoğlu Camii moloz taş ve tuğla kırıklarıyla inşa edilmiş olup¹² dikdörtgen planlı, iki yarım kubbe ile sekizgen bir kasnağın taşıdığı yuvarlak kemerli tromplarla desteklenen merkezi kubbeli bir yapıdır (Şekil 1¹³). Caminin doğu ve batısında Karaoğlu ailesine ait birer hazire (Şekil 2-3) ve kuzeyinde altı sütunun taşıdığı kubbeli bir şadırvan yer almaktadır (Şekil 4). Harimin kuzeyinde devşirme sütunların taşıdığı pandantiflerle kubbelere geçişi sağlanan üç birimli, basık sivri kemerlerden oluşan bir son cemaat mahalli bulunmaktadır (Şekil 5).¹⁴

Harime giriş kapısı, basık yuvarlak kemere sahip olup kemer açıklığı fazla tutulmamıştır. Kapının üst kısmına bir mükebbire¹⁵

¹⁰ Hakkı Önkal, "Birgi Karaoğlu Camii Haziresindeki Mezar Taşları", *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı* (Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1993), 129.

¹¹ İnci Kuyulu, "Karaoğlu Camii", *Birgi (Tarihi, Tarihî Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları)* (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001), 97.

¹² Kuyulu, "Karaoğlu Camii", 91.

¹³ Kuyulu, "Karaoğlu Camii", 92.

¹⁴ Gökben Ayhan, "Birgi Karaoğlu Camii'nin Vaaz Kürsüsü", *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 39 (Aralık 2016), 217.

¹⁵ Mükebbire: Camilerde, imamın tekbirlerini cemaate tekrarlamak üzere son cemaat müezzinlerine ayrılmış yer. Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü* (İstanbul: YEM Yayın, 2019), 336.

konumlandırılmıştır (Şekil 6).¹⁶ Dış kısımda demir bir kapı ile güvenlik sağlanırken iç kısımda iki kanatlı, dışa bakan yüzleri üç bölümden oluşan ahşap bir kapı bulunmaktadır. Bölümler akant yaprakları ve çiçeklerden oluşturulmuş kabartma kıvrım dal şeridi ile birbirinden ayrılmışlardır. Her biri ayrı süsleme içeren panolardan en alttaki silmelerden ibarettir. Ortadaki panonun merkezinde ve köşelerinde dökme pirinç süslemeler mevcut olup merkezdeki baklava dilimine sahip, zemini akant yapraklarıyla bezenmiş ve sağ kanatta *يا مفتاح “yâ müfettiha”* (Ey açan...) ve sol kanatta *الابواب “el-ebvâb”* (kapıları) yazıları bulunmaktadır. Köşelerde bulunan dökme pirinç plakalar da akant yaprağı ile süslenmiştir. Üstteki panoda kare bir kabartma alan bulunup sağ kanatta *إذا نودي بالصلاة فتحت “Îzâ nûdiye bi’s-salâti fütihat”* (Namaza çağrıldığı zaman açılır...) ve sol kanatta *أبواب السماء واستجيب ادعاء “ebvâbü’s-semâi ve’s-tecîbü’d-düâ”* (...dua kapıları ve dua müstecap olur) yazıları yer almaktadır (Şekil 7-8). Harimin güney cephesinde geç dönem özelliklerini taşıyan üslupta renkli ve bitkisel desenlerle tezyîn edilmiş bir mihrap vardır. Mihrabın hemen sağında mermerden imal edilmiş olup aynalık, korkuluk, köşk kemer köşelikleri bitkisel ve geometrik desenlerle süslenmiş bir minber bulunur. Ayrıca harimin doğu cephesinde yine mermerden bir vaaz kürsüsü yer almaktadır. Kuzey ekseninde girişi minareden sağlanan, ikisi duvara gömülü toplamda altı ahşap sütunun taşıdığı, sağ ve solunda köşk kısımları bulunan U planlı bir mahfil katı yer almaktadır. Ahşap sütunların baldaken başlıkları oyma akant yapraklarıyla tezyîn edilmiştir.

2. Birgi Karaoğlu Camii Tezyînâtında Kalemîşi Örnekleri

İzmir’in Birgi ilçesinde bulunan Birgi Karaoğlu Camii incelendiğinde dıştan içe doğru son cemaat mahallinde kapı alınlığı, pencere alınlıkları ve duvar yüzeyinde; harimde mahfil katı ve kemer köşelikleri ile kubbe göbeği ve kubbeye geçişi sağlayan

¹⁶ Ayhan, “Birgi Karaoğlu Camii’nin Vaaz Kürsüsü”, 217.

tromplardaki kemer köşelikleri, mihrap, minber ve pencere alınlıklarında kalemîşi tezyînâtı görülmektedir.¹⁷

Scm: Son cemaat mahalli

Scm-1: Son cemaat mahalli kapı alınlığı süslemesi

Scm-2: Son cemaat mahallindeki duvar yüzeyinde bulunan ikiz süsleme öğeleri

Scm-3a: Son cemaat mahalli sağ pencere alınlığı süslemesi

Scm-3b: Son cemaat mahalli sol pencere alınlığı süslemesi

1: Mahfil katının tabanında orta kısımda bulunan süsleme

2a: Mahfil katının tabanında sağ kısımda bulunan süsleme

2b: Mahfil katının tabanında sol kısımda bulunan süsleme

3-4-5 (a-b/ön-arka): Mahfil kemer köşeliği süslemeleri

6a: Harimden mahfile bakarken sol tarafta kalan köşk süslemesi

6b: Harimden mahfile bakarken sağ tarafta kalan köşk süslemesi

7: Kubbe göbeği süslemesi

8 (a-b-c-d-e-f-g-h): Kubbeye geçiş elemanında bulunan kemer köşeliği süslemeleri

9 (a-b-c-d-e): Mihrap süslemeleri

10 (a-b): Minberde bulunan yazı süslemeleri

11 (a-b-c-d): Pencere alınlıklarında bulunan yazılar

12: Mükebbireye açılan kapı alınlığında bulunan yazı

9 ve 10 numaralı şekillerden ayrıntılara ulaşabilirsiniz (Şekil 9-10).

2.1. Son Cemaat Mahalli

Son cemaat mahallinin harim ile ortak olan duvarının ortasındaki harim kapısının alınlığında, kapının sağ ve sol tarafında bulunan birer pencerenin alınlıklarında ve duvar yüzeyinde kalemîşi tezyînâtı görülmektedir. Duvar yüzeyinde bulunan kalemîşi süslemelerin çevresi ile kalan tüm yüzeyin sonradan alçı

¹⁷ Yapıda bulunan kalemîşi örneklerini anlatırken kolaylık sağlaması açısından dış ve iç alan tezyînâtı her başlıkta kendi içerisinde kodlanarak verilmiştir.

ile kaplanmış olması, daha öncesinde duvar yüzeyi, pandantifler ve kubbe karnının tamamen kalemîşi ile süslü olduğunu düşündürmektedir (Şekil 11).

2.1.1. Kapı Alınlığı

Scm-1: Giriş kapısının alınlık kısmında siyah zemin üzerinde dikdörtgen çerçeve içerisinde altın sarısı kullanılarak celî sülüs hat ile Arapça *طبتم فادخلوها خالدين* *“Selâmün aleyküm dıbtüm fedhulûhâ hâlidîn”* (Selam size! Hoş geldiniz! Ebedi olarak kalmak üzere buyurun girin cennete!)¹⁸ yazılıdır (Şekil 12-13).

2.1.2. Duvar Yüzeyi

Scm-2: Caminin giriş kapısının sağ ve sol taraflarındaki duvar yüzeyinde kapı alınlığı hizasında kalemîşi süslemeler görülmektedir. Etrafının alçı ile kapatıldığı anlaşılan bu süslemeler birbirine eş olup ortasında siyah zeminli, etrafında pembe ve bordo renklerinde iki ince çerçeve bulunan, zaman içerisinde yazısı silinmiş yuvarlak bir madalyon, dışında da üst kısmı hariç bu madalyonu çevreleyen bir alan görülmektedir. Sarı zemin üzerine alt orta noktadan başlayıp yanlara doğru devam edecek şekilde yeşil yapraklı pembe çiçekler yerleştirilmiştir (Şekil 14-15).

2.1.3. Pencere Alınlıkları

Scm-3a (Sağ): Pencerenin yarım daire şeklinde çerçevenilmiş mavi-mor karışımı zemin rengi üzerine sağ ve sol kenarlarında birer yeşil lale motifi bulunan siyah dörtgen yüzeyde zamanında altın sarısı rengin kullanıldığı düşünülen ve celî sülüs hattın kullanıldığı *بني سنة ١١٧٤* *“Büniye sene 1174”* (1174 yılında inşa edildi) yazısı okunabilmektedir. Yazı oldukça tahribata uğramıştır (Şekil 16-17).

Scm-3b (Sol): Pencerenin yarım daire şeklinde çerçevenilmiş sonradan beyaz alçı ile boyanmış zemin üzerinde siyah dörtgen yüzeyde zamanında altın sarısı rengin kullanıldığı düşünülen ve celî sülüs hattın kullanıldığı *بني سنة ١١٧٦* *“Büniye sene 1176”* (1176

¹⁸ Kur'ân Yolu (Erişim 30 Ekim 2023), el-Zümer 39/73.

yılında inşa edildi) yazısı okunabilmektedir. Yazı oldukça tahribata uğramıştır (Şekil 18-19).

2.2. Harim

Caminin asıl ibadet mekânı olan harim alanında mermer malzemeden mihrap, minber ve vaaz kürsüsü, ahşap malzemeden yapılmış bir mahfil katı, 8 adet ana pencere ile tromplarla geçişi sağlanan kubbeyi görmekteyiz.

2.2.1. Mahfil Katı ve Kemer Köşelikleri

“Mahfil” kavramı “toplanılacak yer, toplantı yeri” anlamına gelmektedir.¹⁹ Birgi Karaoğlu Camii hariminin girişinde ikisi yan duvarlara gömülü altı adet ahşap sütunun taşıdığı, çıkışı minare merdiveninden verilmiş bir mahfil katı bulunmaktadır. Sütun kemerlerinin hemen üzerinde ahşap mahfil korkulukları ile mahfil katının sağ ve sol taraflarında birer köşk bulunmaktadır. Mahfili taşıyan kemerlerin ön ve arka kemer köşelikleri, mahfil katının taban kısmı ve köşk kısımları kalemîşi ile tezyîn edilmiştir. Süslemelerde kırmızı, mavi, yeşil, kahverengi ve sarı renkler kullanılmıştır. Süslemeler incelendiğinde çarkıfelek, meşe ve kızılçam ağaç türleri ile vazo içerisine yerleştirilmiş karanfil, gül, lale, nar ve haşhaş motiflerinin yanında eşkenar dörtgen, üçgen gibi geometrik unsurlar tespit edilebilmiştir.

1: Yuvarlak siyah bir çerçevenin içinde çarkıfelek modeli oluşturacak şekilde bordo, mavi ve beyaz renklerden oluşan toplam 25 parça yer almaktadır. Bunların 10 parçası bordo, 10 parçası beyaz ve desenin merkezi ile birlikte 5 parçası mavi renktedir (Şekil 20-21).

2a: İç içe geçmiş beş eşkenar dörtgen ve dört dış köşede birer dik üçgen oluşturulmuş bir çıta çalışması yer almaktadır. Çıtaların tamamında beyaz renk kullanılırken dörtgenler merkezden dışarı doğru beyaz, beyaz, mavi, beyaz, mavi şeklinde renklendirilmiş, üçgenlerde de mavi renk kullanılmıştır (Şekil 22-23).

2b: İç içe geçmiş dört eşkenar dörtgen ve dört dış köşede birer dik üçgen oluşturulmuş bir çıta çalışması yer almaktadır.

¹⁹ Anonim, “Mahfil”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997), 2/1153.

Dörtgenler merkezden dışarı doğru beyaz, mavi, beyaz, mavi şeklinde renklendirilirken üçgenlerde de mavi renk kullanılmıştır. Merkezden ikinci dörtgenin çıtalari ile köşelerdeki üçgenlerin çıtalariında mavi, geri kalan çıtalarda beyaz tercih edilmiştir (Şekil 24-25).

3a-ön: Ayak kısmı kırmızı, çanak kısmı mavi üzerine kırmızı çizgili, iki kulplu bir vazo içerisine yerleştirilmiş; sağda ve solda iri yeşil yapraklar, bir adet kırmızı nar ve yanında kırmızı bir penç ve tek bir daldan ortasındaki daha büyükçe olmak üzere sağlı sollu çıkan yarı üsluplaştırılmış çiçekler görülmektedir (Şekil 26-27).

3a-arka: Dağlar üzerine yerleştirilmiş ortada meşe ve iki kenarında birer kızılçam ağaçları, bunların arasında kalan boşluklarda küçük ağaç ve çalılar ile kompozisyonun alt kısmında iki dal kırmızı karanfil görülmektedir (Şekil 28-29).

3b-ön: İki kulplu, ayaklı, çanak kısmı mavi, ayak kısmı kırmızı renkli bir vazunun içerisinde; sağda ve solda iri yeşil yapraklar, tek bir daldan ortasındaki daha büyükçe olmak üzere sağlı sollu çıkan yarı üsluplaştırılmış çiçekler görülmektedir. Çiçek dalının sağında nar motifi, solunda ise tahrip olduğu için tanımlanamayan bir motif bulunmaktadır (Şekil 30-31).

3b-arka: Kahverengi iki dağ üzerine yerleştirilmiş ortada fıstık çamı, sağ tarafta kızılçam ve sol tarafta meşe ağaçları, bunların arasında kalan boşluklarda küçük ağaç ve çalılar bulunmaktadır. Fıstık çamı ile meşe ağacı arasında ise bir ev ve kompozisyonun alt kısmında tek daldan çıkan iki kırmızı karanfil görülmektedir (Şekil 32-33).

4a-ön: Sap kısmında mavi detayı bulunan, iki kulplu, ayaklı, kırmızı bir vazo içine yerleştirilmiş; aynı daldan çıkan iki lale, iki penç berk, iki haşhaş, sağda ve solda iri yeşil yapraklar ile türünü tespit edemediğimiz iki motif görülmektedir (Şekil 34-35).

4a-arka: İki kulplu, ayaklı, kahverengi bir vazunun içerisine yerleştirilmiş; yeşil yapraklı kırmızı ve mavi karanfiller görülmektedir (Şekil 36-37).

4b-ön: İki kulplu, ayaklı, kırmızı mavi renkli çizgili desenlerden oluşan bir vazunun içerisinde; sağda ve solda iri yeşil

yapraklar, su damlasından çıkıyor gibi görünen iki adet penç berk, iki adet lale, iki adet haşhaş görülmektedir (Şekil 38-39).

4b-arka: İki kulplu, ayaklı, açık mavi tonlarında bir vazunun içerisine yerleştirilmiş; yeşil yapraklı iki dal ile kırmızı karanfil dalları görülmektedir (Şekil 40-41).

5a-ön: Yeşil yapraklı bir ağaç ile ağacın dallarından çıkan sarı çiçekler görülmektedir (Şekil 42-43).

5a-arka: Bir kızılçam görülmektedir (Şekil 44-45).

5b-ön: Yeşil yapraklı bir ağaç ile ağacın dallarından çıkan sarı çiçekler görülmektedir (Şekil 46-47).

5b-arka: Bir kızılçam ve bunun sağ tarafında küçük ağaç ve çalılar görülmektedir (Şekil 48-49).

6a: Mahfile harimden bakarken sol tarafta kalan köşkün süslemesi mavi zemin üzerindedir. Köşkün kemer köşelikleriyle birleştiği noktadan yukarıya doğru incelendiğinde en altta pembe ve lacivert renkli karanfiller, orta geniş alanda sarı ay yıldız ve ayın uçlarında birer kırmızı karanfil ve en üst kısımda duvardan ayrı olan iki alanda yeşil iri yapraklar ve aralarında pembe pençler ile goncalar görülmektedir (Şekil 50-51).

6b: Mahfile harimden bakarken sağ tarafta kalan köşk süslemesi de sol köşkün süslemesi ile aynıdır (Şekil 52-53).

2.2.2. Kubbe Göbeği ve Kubbeye Geçiş Elemanındaki Kemer Köşelikleri

Caminin harimi incelendiğinde kubbe göbeği ve kubbeye geçiş elemanındaki kemer köşeliklerinde yer alan yazılar hariç tamamen alçı ile sıvandığı görülmektedir. Son cemaat mahallinde de fark edildiği üzere önceleri kubbe ve kemer köşeliklerinin tamamen kalemîşi ile tezyîni olası görülmektedir.

7: Kubbe göbeğinde yer alan süsleme krem renge boyanmış akantus yaprağı detaylı alçı çerçeve içerisinde yer almaktadır. Kenarı kırmızı daire ile çevrili mavi zemin üzerine sarı renk kullanılarak celî sülüs hatla Ashab-ı Kehf ve köpeklerinin isimleri *Yemliha, Mernuş, Mekselina, Debernuş, Mislina, Şazenuş, Kefeştatayyuş, Kıtımır*

firdolayı yazılmıştır. Yazının tam ortasında kalan boşluğa ise kırmızı minik çiçekler ile yeşil yapraklar çizilmiştir (Şekil 54-55).

8: Kubbeye geçiş elemanındaki kemer köşeliklerinde Lafzatullah, ism-i Nebi, Hulefâ-i Râşidîn ve Hasaneyn isimleri yer almaktadır.

8a: Siyah zemin üzerine altın sarısı kullanılarak celî sülüs hat ile Arapça *الله جل جلاله* “*Allah celle celâluhû*” yazılmış (Şekil 56-57).

8b: Siyah zemin üzerine altın sarısı kullanılarak celî sülüs hat ile Arapça *مُحَمَّدٌ عَلَيْهِ السَّلَام* “*Muhammed aleyhisselâm*” yazılmış (Şekil 58-59).

8c: Siyah zemin üzerine altın sarısı kullanılarak celî sülüs hat ile Arapça *ابُوْبَكْرٍ رَضِيَ اللهُ عَنْهُ* “*Ebubekir radyallâhü anhü*” yazılmış (Şekil 60-61).

8d: Siyah zemin üzerine altın sarısı kullanılarak celî sülüs hat ile Arapça *عُمَرُ الْفَارُوقِ رَضِيَ اللهُ تَعَالَى عَنْهُ* “*Ömer el-Faruk radyallâhü teâlâ anhü*” yazılmış (Şekil 62-63).

8e: Siyah zemin üzerine altın sarısı kullanılarak celî sülüs hat ile Arapça *عُثْمَانُ رَضِيَ اللهُ عَنْهُ* “*Osman radyallâhü anhü*” yazılmış (Şekil 64-65).

8f: Siyah zemin üzerine altın sarısı kullanılarak celî sülüs hat ile Arapça *عَلِيٌّ رَضِيَ اللهُ عَنْهُ* “*Ali radyallâhü anhü*” yazılmış (Şekil 66-67).

8g: Siyah zemin üzerine altın sarısı kullanılarak celî sülüs hat ile Arapça *حَسَنٌ رَضِيَ اللهُ عَنْهُ* “*Hasan radyallâhü anhü*” yazılmış (Şekil 68-69).

8h: Siyah zemin üzerine altın sarısı kullanılarak celî sülüs hat ile Arapça *حُسَيْنٌ رَضِيَ اللهُ عَنْهُ* “*Hüseyin radyallâhü anhü*” yazılmış (Şekil 70-71).

2.2.3. Mihrap

Alçı malzemededen yapılmış olan mihrap tamamen kalemişi ile tezyîn edilmiştir. Gök mavisi üzerine lacivert ince çizgilerle mermer deseni oluşturulmuş bir zemin kullanılmıştır (Şekil 72).

9a: Alınlık kısmında dörtgen çerçeve içerisinde siyah zemin üzerine altın sarısı kullanılarak celî sülüs hat ile Arapça *كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا*

زَكْرِيَّا الْمِخْرَابَ “Küllemâ dehale aleyhâ Zekeriyye'l-mihrâb” (Zekeriyyâ onun bulunduğu yere, mâbeddeki odaya her girdiğinde)²⁰ yazılmıştır (Şekil 73-74).

9b: Sağ ve sol köşelik kısımlarında köşeden çapraz şekilde uzanan kahverengi iki helezon dal, dalların ucunda birer kırmızı lale, dalların ortasında kalan yerde de ince bir daldan çıkan kırmızı laleler ile alt taraflara birer ağaç resmedilmiştir (Şekil 72-75).

9c: Kavsaranın tacı altın sarısı akant yaprağı üzerinde yeşil dallardan oluşurken kavsarada altın sarısı gül motifleri dikkati çekmektedir (Şekil 72-76).

9d: Sağ ve solda birer adet bulunan sütunceler zemin renginde olup başlıkları altın sarısı akant yapraklarından oluşmaktadır (Şekil 72-77).

9e: Mihrabın niş kısmında yeşil ve bordo renkleri göze çarpmaktadır. Geç dönem süslemelerine uygun şekilde ortasından altın sarısı püsküllü iperle toplanmış bordo bir perde motifinin ortasında yeşil zincirden sarkan bir kandil görülmektedir (Şekil 72-78). Nişin alt kısmında beyaza boyanmış kısmın orijinalinde de kandil motiflerinin bulunduğu nişe dikkatle bakıldığında anlaşılmaktadır (Şekil 79).

2.2.4. Minber

Alçı malzemeden yapılıp alçı süsleme tekniğiyle tezyîn edilen minberin külâh, kasnak, taç kısımları ile köşk kemer aynalığı ve aynalık bölümlerinde kalemîşi uygulaması görülmektedir. Sekizgen külâh ve kasnak kısımlarında yeşil yüzey rengi ile sarı köşe ve pencere çerçeveleri kullanılırken, taç kısmının ortası ile tepesindeki hilal kahverengi ile boyanmıştır.

10a: Köşk kemer aynalığındaki هو الخلاق الباقي “Hüve'l-hallâku'l-bâkî” (Şekil 80-81) celî sülüs hat ile yeşil zemine altın sarısıyla bezenmiştir.

10b: Aynalık kısmındaki لا اله الا الله محمد رسول الله “La ilahe illallah Muhammedün rasulullah” (Allah'tan başka ilah yoktur, Muhammed

²⁰ el-Âl-i İmrân 3/37.

Allah'ın elçisidir.) (Şekil 82-83) celî sülüs hat ile yeşil zemine altın sarısıyla bezenmiştir.

2.2.5. Pencere Alınlıkları

Camide toplamda sekiz normal pencere, dört revzen ve bir de mükebbire bulunmaktadır. Mevcut sekiz pencerenin dört tanesinin alınlığı ile mahfilin kuzey duvarının ortasında bulunan ve mükebbireye açılan kapının alınlığında kalemişi tezyînatı görmekteyiz.

11a: Mavi mermer desenli bordür ve kırmızı çerçeve içerisine altın sarısı kullanılarak celî sülüs hat ile بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ “*Bismillahirrahmânirrahîm*” (Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla) yazılmış (Şekil 84-85).

11b: Mavi mermer desenli bordür ve kırmızı çerçeve içerisine altın sarısı kullanılarak celî sülüs hat ile كَلْ هُوَ اللّٰهُ اَحَدٌ اللّٰهُ الصَّمَدُ “*Kul hüvallâhü ehad Allâhü's-Samed*” (De ki: “O Allah'tır, tektir. Allah sameddir.”)²¹ yazılmış (Şekil 86-87).

11c: Mavi mermer desenli bordür ve kırmızı çerçeve içerisine altın sarısı kullanılarak celî sülüs hat ile لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ وَلَمْ يَكُنْ لَهٗ “*Lem yelid ve lem yûled ve lem yekün lehû*” (Doğurmamış ve doğmamıştır. O'nun hiçbir yoktur...) ²² yazılmış (Şekil 88-89).

11d: Mavi mermer desenli bordür ve kırmızı çerçeve içerisine altın sarısı kullanılarak celî sülüs hat ile كَفَوًا اَحَدٌ صَدَقَ اللّٰهُ الْعَظِیْمُ “*küfüven ehad. Sadakallâhü'l-azîm*” (... dengi. Azim olan Allah ne güzel ne doğru söyledi.)²³ yazılmış (Şekil 90-91).

12: Siyah zemin üzerine altın sarısı kullanılarak celî sülüs hat ile يَا حَضْرَتَ بِلَالِ حَبَشِي “*Yâ Hazreti Bilâl Habeşî*” yazılmış (Şekil 92-93).

Değerlendirme ve Sonuç

Türk İslâm sanatları içerisinde önemli bir yer tutan kalemişi, farklı malzemeler üzerinde çeşitli teknik ve renklerle uygulanabilen bir sanattır. Osmanlı Devleti'nin erken, klâsik ve geç dönemlerinde kullanılan motifler, desenler ve üsluplar değişkenlik

²¹ el-İhlâs 112/1,2.

²² el-İhlâs 112/3,4.

²³ el-İhlâs 112/4.

gösterse de yapılar da kalemifi sanatı sıkça kullanılmıştır. Camilerdeki kalemifi süslemeler; genellikle yapı içinde bulunmasına rağmen hava şartları, deprem, yangın gibi etkenlerle zarara uğramışsa da kullanımından neredeyse hiçbir dönem vazgeçilmemiştir. Geç Osmanlı dönemi eserlerinde daha çok rastlanan, merkez camiler dışında kalan camilerin mahalli sanatçılar eliyle tezyin edilmesi; dönemin süsleme unsurlarını içermekle birlikte o sanatçının zevk ve beğeni algısını gösteren bir sonuç ortaya koyar.

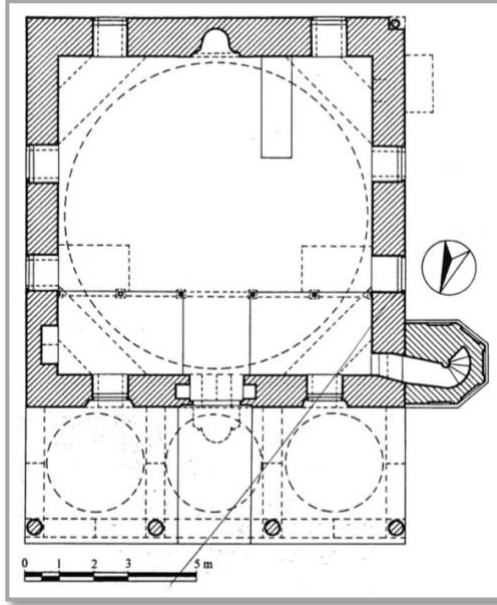
İzmir Birgi Karaoğlu Camii'nin kalemifi tezyinatını konu alan çalışmamızda caminin son cemaat mahalli ve harim dahil olmak üzere camide bulunan kalemifi süslemeler tespit edilmiş, desen analizleri yapılmış ve ayrıntılı olarak görselleştirilmiştir. Caminin son cemaat mahallinde kapı alınlığı, sağ ve sol pencere alınlıkları ile duvar yüzeyinde kalemifi görölürken harime girişte mahfil katı tabanında sağ, sol ve orta kısımda; harimde ise mahfil kemer köşelikleri ile sağ ve sol köşk kısımlarında, kubbeye geçişi sağlayan tromplardaki kemer köşeliklerinde, kubbe göbeğinde, mihrapta, minberde, birinci kot pencere alınlıklarında ve mükebbireye açılan kapının alınlık kısmında kalemifi sanatı görölmektedir. Yapıdaki mevcut kalemifi süslemeler, alçı ve ahşap üzerine uygulanmış olup boyalarda kırmızı, mavi, yeşil, kahverengi ve sarı renkler tercih edilmiştir.

Caminin son cemaat mahallinde yer alan 1174/1760 ve 1176/1762 tarihlendirmelerinin hangi faaliyete (inşa, tezyinat vb.) atfedileceğini tespit etmek zor olmakla birlikte yapılar da kullanılan bir yöntem olan tezyinatın başlangıç ve bitiş tarihlerinin yazılmış olabileceği düşünölmektedir. Geç Osmanlı dönemine tarihlenen Karaoğlu Camii'nin kalemifi süslemelerinde kullanılan perde, kandil, akant yaprağı motifleri, "C" ve "S" kıvrımları, çiçek buketleri, meyve çanakları; son cemaat mahallinde yer alan tarihlere uygun süsleme unsurlarıdır. Yapının inşa edildiği dönemde son cemaat mahalli ve harim kısımlarının günümüzden daha zengin kalemifi süslemeye sahip olduğu düşünölmektedir. Fakat zaman içerisinde bir şekilde bunların bir kısmının alçı sıva ile kapatıldığı fark edilmektedir.

Karaoğlu Camii ile aynı bölgede yer alan ve geç Osmanlı yapısı olan Derviş Ağa Camii de kalemîşi ile süslenmiştir. Son cemaat mahalli süslemeleri Karaoğlu Camii'ne nispetle günümüze daha sağlam ulaşmış olsa da kubbe karınlarında bir alçı sıvama işlemi olduğu tahmin edilmektedir. Harim alanında bulunan kalemîşi tezyînâtın da yine tarihsel süreçte alçı sıva ile kapatıldığı görülmektedir (Şekil 94-95). Farklı bir örnek Manisa'nın Kula ilçesine bağlı Emre Köyünde yer alan Cârullah Bin Süleyman Camii'dir. Osmanlı geç dönemine tarihlenen, kalemîşi tezyînâtıyla dikkat çeken ve Karaoğlu Camii süsleme unsurları ile nispeten örtüşen bir yapıdır. Son cemaat mahallinde kubbe karınlarının ve harimde kubbe göbeği ve kubbeye geçiş elemanları dahil kalemîşi ile kaplı olduğu, bazı alanlarda süslemenin alçı sıva ile kapatıldığı görülen bu yapı bizlere güzel bir örnek teşkil etmektedir (Şekil 96-97).

Yaptığımız çalışma ile daha öncesinde kapsamlı bir çalışmaya konu edilmediğinden tam tezyînâtlı haline hiçbir şekilde kaynaklardan ulaşamadığımız Birgi Karaoğlu Camii'nin mevcut halini süslemeleri ile kayıt altına almış bulunuyoruz. Fakat yapının çok bilinen, merkezde bulunan bir cami olmayışı önümüzdeki yıllarda kendi haline terkedişine sebep olmamalı, aksine gereken kontroller ve restorasyon çalışmaları yapılarak korunması ve gelecek nesillere oldukça sağlam ve orijinal aktarılması için çabalanmalıdır. Aslına uygun bir şekilde restore edilmesi ve bu sayede sıva altında kalan tezyînâtın gün yüzüne çıkarılması temennimizdir.

Ŗekiller



Ŗekil 1: Birgi Karaoğlu Camii Planı (Kaynak: Kuyulu, 2001)



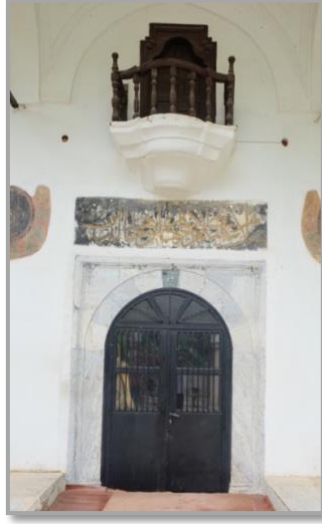
Ŗekil 2-3: Birgi Karaoğlu Camii'nin Doğu ve Batısında Yer Alan, Karaoğlu Ailesine Ait Hazireler (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf ArŖivinden)



Şekil 4: Birgi Karaoğlu Camii'nin Avlusu ve Dış Cephesi (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



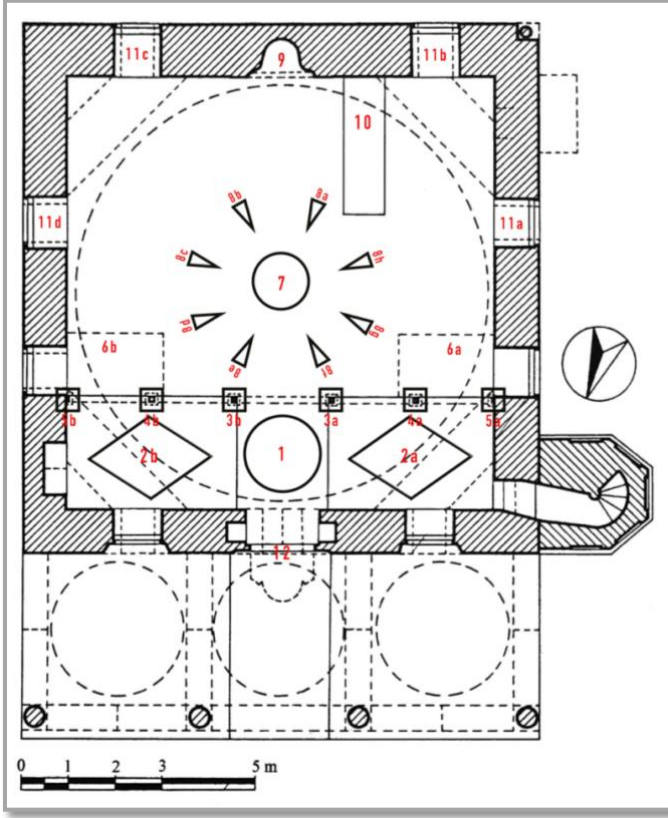
Şekil 5: Birgi Karaoğlu Camii'nin Son Cemaat Mahalli (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



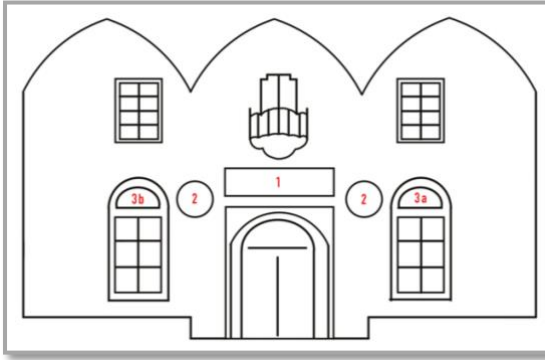
Ŗekil 6: Birgi Karaoğlu Camii'nin Harime GiriŖ Kapısı ve Mükebbiresi (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf ArŖivinden)



Ŗekil 7-8: Birgi Karaoğlu Camii'nin AhŖap Kapı Kanatları (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf ArŖivinden)



Şekil 9: Birgi Karaoğlu Camii'nin Harim Tezyînat Konumlandırması



Şekil 10: Birgi Karaoğlu Camii'nin Son Cemaat Mahalli Tezyînat Konumlandırması



Şekil 11: Birgi Karaoğlu Camii'nin Son Cemaat Mahalli (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



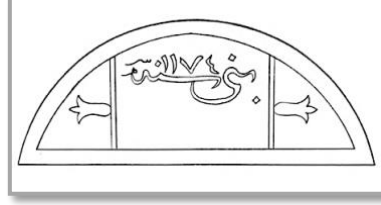
Şekil 12-13: Birgi Karaoğlu Camii'nin Giriş Kapısının Alınlığındaki Bulunan Yazı (Kod: Scm-1) (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



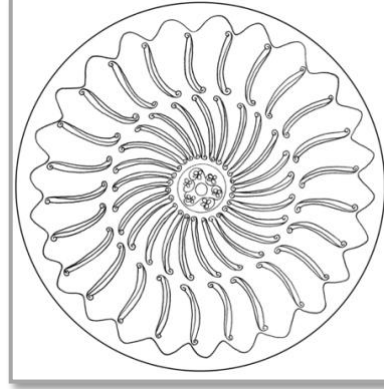
Şekil 14-15: Kod: Scm-2 (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



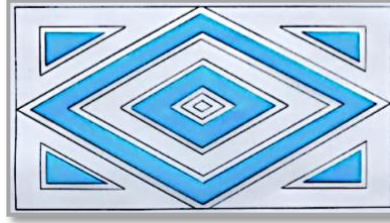
Şekil 16-17: Kod: Scm-3a (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



Şekil 18-19: Kod: Scm-3b (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



Şekil 20-21: Kod: 1 (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



Şekil 22-23: Kod: 2a (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



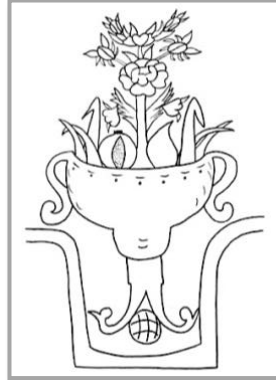
Şekil 24-25: Kod: 2b (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



Ŗekil 26-27: Kod: 3a-ön (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf ArŖivinden)



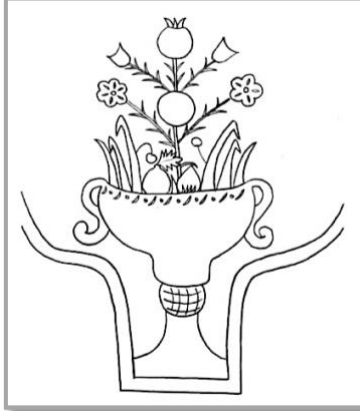
Ŗekil 28-29: Kod: 3a-arka (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf ArŖivinden)



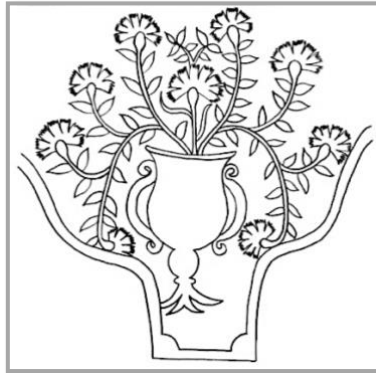
Ŗekil 30-31: Kod: 3b-ön (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf ArŖivinden)



Şekil 32-33: Kod: 3b-arka (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



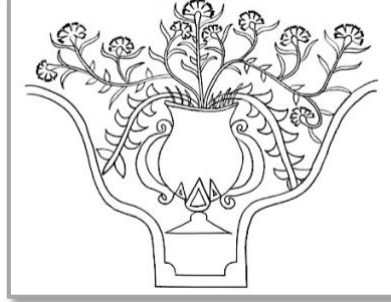
Şekil 34-35: Kod: 4a-ön (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



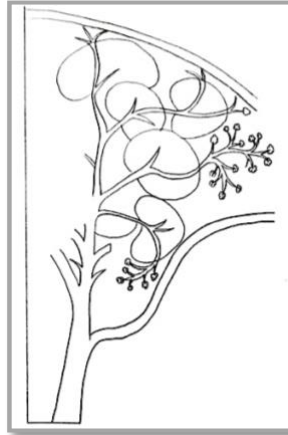
Şekil 36-37: Kod: 4a-arka (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



Ŗekil 38-39: Kod: 4b-ön (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf ArŖivinden)



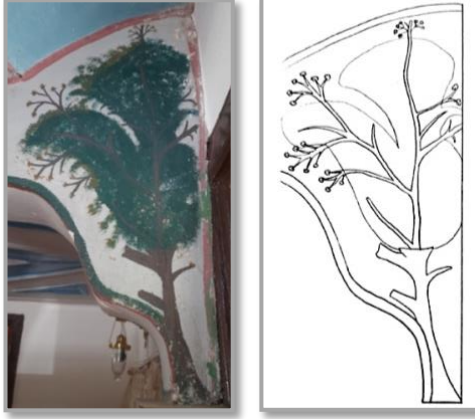
Ŗekil 40-41: Kod: 4b-arka (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf ArŖivinden)



Ŗekil 42-43: Kod: 5a-ön (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf ArŖivinden)



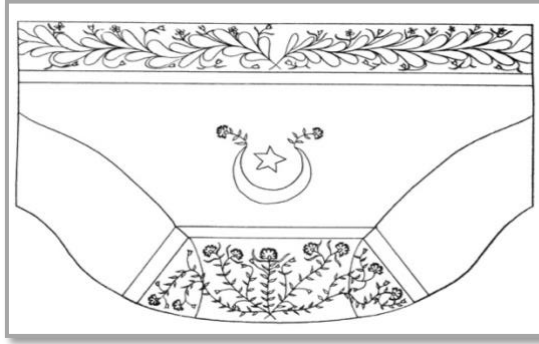
Şekil 44-45: Kod: 5a-arka (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



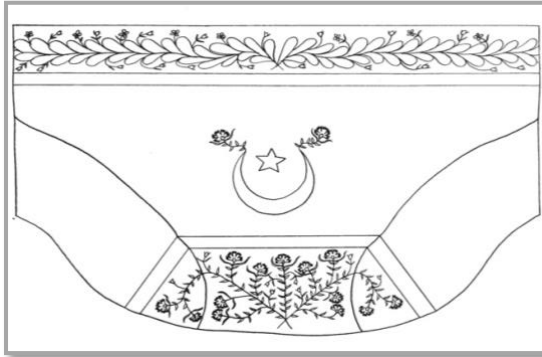
Şekil 46-47: Kod: 5b-ön (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



Şekil 48-49: Kod: 5b-arka (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



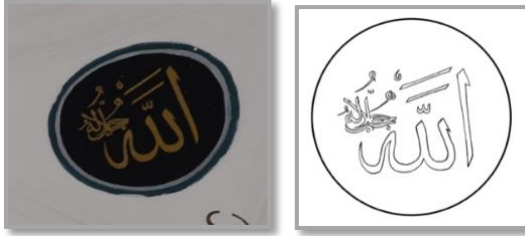
Şekil 50-51: Kod: 6a (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



Şekil 52-53: Kod: 6b (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



Şekil 54-55: Kod:7 (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



Şekil 56-57: Kod: 8a (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



Şekil 58-59: Kod: 8b (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



Şekil 60-61: Kod: 8c (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



Şekil 62-63: Kod: 8d (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



Şekil 64-65: Kod: 8e (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



Şekil 66-67: Kod: 8f (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



Şekil 68-69: Kod: 8g (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



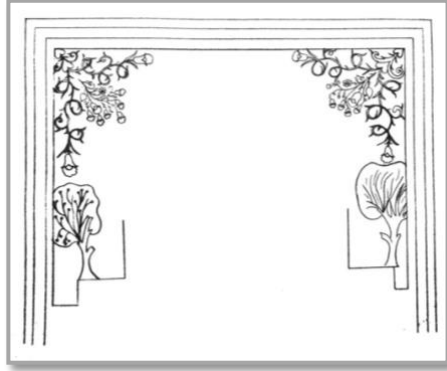
Şekil 70-71: Kod: 8h (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



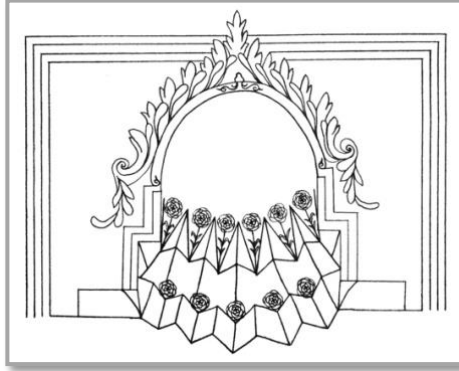
Şekil 72: Birgi Karaoğlu Camii'nin Mihrabı (Kod: 9) (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



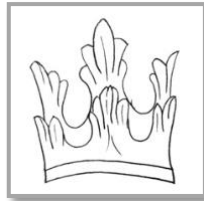
Şekil 73-74: Birgi Karaoğlu Camii'nin Mihrap Alınlığında Bulunan Yazı (Kod: 9a) (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



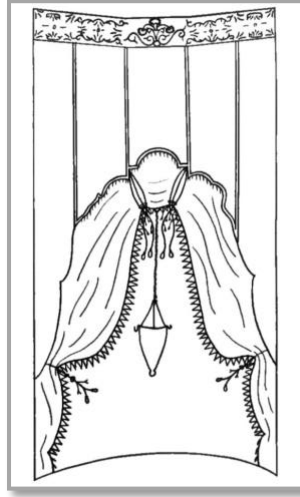
Şekil 75: Birgi Karaoğlu Camii'nin Mihrap Köşelik Kismında Bulunan Süsleme (Kod: 9b)



Şekil 76: Birgi Karaoğlu Camii'nin Mihrap Kavsara Kismında Bulunan Süsleme (Kod: 9c)



Şekil 77: Birgi Karaoğlu Camii'nin Mihrap Sütuncelerinin Başlık Süslemesi (Kod: 9d)



Şekil 78: Birgi Karaoğlu Camii'nin Mihrap Niş Süslemesi (Kod: 9e)



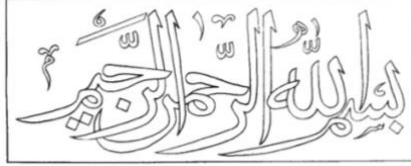
Şekil 79: Birgi Karaoğlu Camii'nin Mihrap Niş Süslemesi Detayı (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



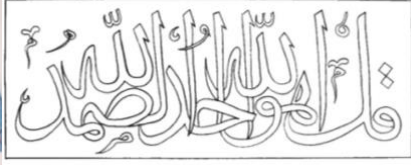
Şekil 80-81: Birgi Karaoğlu Camii'nin Minberinin Köşk Kemer Aynalığında Bulunan Yazı (Kod: 10a) (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



Şekil 82-83: Birgi Karaoğlu Camii'nin Minber Tepelik SŐslemesi ile Alnlık Kismında Bulunan Yazı (Kod: 10b) (Hatice SŐmeye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



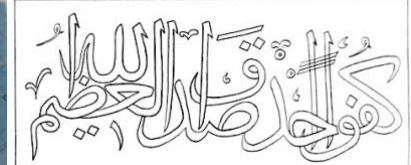
Şekil 84-85: Kod: 11a (Hatice SŐmeye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



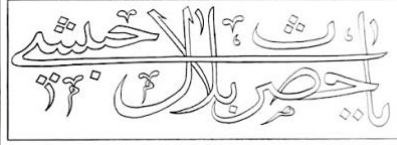
Şekil 86-87: Kod: 11b (Hatice SŐmeye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



Şekil 88-89: Kod: 11c (Hatice SŐmeye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



Şekil 90-91: Kod: 11d (Hatice SŐmeye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



Şekil 92-93: Birgi Karaoğlu Camii'nin Mahfilinin Kuzey Duvarının Ortasında Bulunan ve Mükebbireye Açılan Kapının Alınlık Kısımında Bulunan Yazı (Kod: 12) (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)



Şekil 94-95: Birgi Derviş Ağa Camii Son Cemaat Mahalli ve Mihrap Duvarı (Erol Şaşmaz Fotoğraf Arşivinden)



Şekil 96-97: Cârullah Bin Süleyman Camii Son Cemaat Mahalli ve Mihrap Duvarı (Hatice Sümeyye Kurt Fotoğraf Arşivinden)

Finansman / Funding:

This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Çıkar Çatışması / Conflicts of Interest:

The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Ayhan, Gökben. "Birgi Karaoğlu Camii'nin Vaaz Kürsüsü". *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 39 (Aralık 2016), 215-239.
- Baysal, Ali Fuat. "Osmanlı Camii Mimarisinde İç Mekan Kalem İşi Tezyinatı". *II. Uluslararası Dini Araştırmalar ve Küresel Barış Sempozyumu Sivil Toplum Kuruluşlarının Barışın Tesisindeki Rolü*. ed. Muhittin Okumuşlar. 2/184-188. Konya: Türkiye İmam Hatipliler Vakfı Yayınları, 2016.
- Baysal, Ali Fuat. *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*. Konya: Palet Yayınları, 2017.
- Çetinaslan, Mustafa. "Hünkâr Mahfillerinin Ortaya Çıkışı, Gelişimi ve Osmanlı Dönemi Örnekleri". *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 29 (2013), 61-74.
- Demiriz, Yıldız. "Osmanlı Kalem İşleri". *Osmanlı Ansiklopedisi*. 11/297-304. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999.
- Doğan, Mehmet. *Büyük Türkçe Sözlük*. Ankara: Vadi Yayınları, 2003.
- Doğanay, Aziz. "Tezyinat". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 41/79-83. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. ed. Şakir Eczacıbaşı. 3 Cilt. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997.
- Erol Şaşmaz. "Birgi Derviş Ağa Camii". Erişim 3 Haziran 2024. <http://www.erolsasmaz.com/>
- Hasol, Doğan. *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: YEM Yayın, 16. Basım, 2019.
- Koyuncu, Fatma. "Konya Mevlânâ Müzesi Kalem İşi Süslemeleri". *Yeni İpek Yolu Konya Ticaret Odası Dergisi Özel Sayı* (Aralık 2001), 249-256.
- Kur'an Yolu*. Erişim 30 Ekim 2023. <https://kuran.diyaret.gov.tr/>
- Kuyulu, İnci. "Karaoğlu Camii". *Birgi (Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları)*. 90-98. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1. Basım, 2001.
- Küçükaşçı, Mustafa Sabri. "Müezzin". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 31/489-495. Ankara: TDV Yayınları, 2020.
- Önkal, Hakkı. "Birgi Karaoğlu Camii Haziresindeki Mezar Taşları". *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*. 129-137. Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1993.
- Tanımdı, Zeren. "Yeşil Camii'nin Kalem İşi Süslemeleri". *Payitaht Bursa'da Kültür ve Sanat*. 115-120. Bursa: Bursa Osmangazi Belediyesi Yayınları, 1. Basım, 2006.
- Tanman, Mehmet Baha. "Mahfil". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 27/331-333. Ankara: TDV Yayınları, 2003.
- Üçer, Kaya. "Kalemîşi". *Türk Sanatının Yapı Taşları II*. Zonguldak: Bülent Ecevit Üniversitesi Yayını, 2017.



Tezhip Sanatı Konulu Lisansüstü Tezlerin İçerik Analizi ve Değerlendirmesi *

Nazife DENİZ

Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Konya, Türkiye
Master's Degree Student, Selcuk University, Social Sciences Institute, Department of Islamic History and Arts
Konya, Türkiye

nazifee001@gmail.com

orcid.org/0009-0005-9717-6612

Araştırma
Makalesi
Research
Article

Yazar
Author

Deniz, Nazife. "Tezhip Sanatı Konulu Lisansüstü Tezlerin İçerik Analizi ve Değerlendirmesi". *Tevilat* 5/1 (Haziran 2024), 303-322.

doi.org/10.53352/tevilat.1484335

Atıf
Cite as

Received / Geliş Tarihi: 15.05.2024

e-ISSN: 2757-654X

Accepted / Kabul Tarihi: 15.06.2024

www.tevilat.com

İntihal / Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.

Telif Hakkı&Lisans/Copyright&License: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır. / Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0.

Yayıncı/Published by: Selçuk University Press



Bilgi
Info

* Bu makale 1 Aralık 2023 Tarihinde Van'da düzenlenen 3. Uluslararası Sosyal Bilimler Lisansüstü Öğrenci Sempozyumu'nda sunulan "Tezhip Sanatı Hakkında Hazırlanmış Lisans Üstü Tezlerin İncelenmesi ve Değerlendirilmesi" başlıklı özet bildirinin geliştirilmesiyle oluşturulmuştur. / The article is based on the development of the abstract paper titled "Examination and Evaluation of Postgraduate Theses Prepared on the Art of Illumination" presented at the 3rd International Graduate Student Symposium on Social Sciences held in Van on December 1, 2023.

Tezhip Sanatı Konulu Lisansüstü Tezlerin İçerik Analizi ve Değerlendirmesi

Çalışmanın amacı; Türk kitap sanatlarından olan tezhip sanatı hakkında hazırlanan lisansüstü tezleri; yayın yılı ve türü, yapıldığı üniversiteler, tezin yürütme sorumluluğunu üstlenen danışmanlar ve unvanları, konu alanları, en çok incelenen dönemler olmak üzere alt başlıklar halinde incelemek, değerlendirmek ve önerilerde bulunmaktır. Araştırmada veriler, içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. YÖK Ulusal Tez Merkezi'nde yapılan tarama sonucunda 227 lisansüstü teze ulaşılmıştır. YÖK Ulusal Tez Merkezi'nde tezhip sanatıyla ilgili en erken tarihli tez, 1990 yılına ait olduğundan çalışma 1990-2023 yılları ile sınırlandırılmıştır. Araştırmanın sonucunda tezhip sanatı konusunda yapılan lisansüstü tezlerin en çok 2019 yılında hazırlandığı tespit edilmiştir. Bununla beraber tezhip sanatı alanında çalışmalar en çok Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde gerçekleştirilmiştir. Yapılan çalışmaların çoğunluğunu "Kur'an-ı Kerim'lerin/Mushaf-Şeriflerin tezhip sanatı yönünden incelenmesi" konuları oluşturmaktadır. Tezhip sanatı hakkındaki tezlerin ekserisinin yüksek lisans düzeyinde olduğu tespit edilmiştir. Çalışmanın alana dair gelecekte yapılacak olan çalışmalara katkı sağlayacağı düşüncesiyle, araştırma kapsamındaki tezler çeşitli kriterlerle analiz edilerek genel değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk İslam Sanatları Tarihi, Tezhip Sanatı, Kitap Sanatları, Lisansüstü Tez, YÖK Ulusal Tez Merkezi.

304

Özet

Tevilat 5/1 (2024)

Content Analysis and Evaluation of Postgraduate Theses on the Art of Illumination

The aim of the study is to examine and evaluate postgraduate theses prepared on the art of illumination, a Turkish book art, in subheadings such as publication year and type, universities where the theses were conducted, supervisors undertaking the responsibility of thesis supervision and their titles, subject areas, and most frequently examined periods, and to make recommendations. Data in the research were analyzed through content analysis method. A total of 210 postgraduate theses were reached through scanning conducted at the Council of Higher Education (YÖK) National Thesis Center. Since the earliest dated thesis related to the art of illumination in the YÖK National Thesis Center dates back to 1990, the study was limited to the years 1990-2023. As a result of the research, it was found that the postgraduate theses on the art of illumination were mostly prepared in 2019. Furthermore, studies on the art of illumination were predominantly conducted at Mimar Sinan Fine Arts University. The majority of the studies were on the subject of "Examination of Qur'ans in terms of the art of illumination." It was determined that most of the theses on the art of illumination were at the master's level. With the belief that the study will contribute to future research in the field, the theses within the scope of the research were analyzed based on various criteria, and a general evaluation was made.

Keywords: History of Turkish Islamic Arts, Art of Illumination, Book Arts, Postgraduate Thesis, YOK National Thesis Center.

Abstract

Giriş

Sanat, Arapça “sana’a” fiilinden türemiş ve pek çok kaynaktan farklı şekillerde tarif edilmesinin yanında onu “insanların, hissettikleri, işittikleri, gördükleri, hadiseleri ve güzellikleri, insanda güzel duyular uyandıracak şekilde ortaya konması” meselesi olarak da tarif edebiliriz.¹ İslâm sanatı ifade biçimlerinin tümünde İslâm’ın varlık bilgisi yanı sıra hayatı algılama ve anlamlandırma biçimini yansıtır.² Müslümanların hayatı algılayış ve anlamlandırma şekilleri Kur’ân-ı Kerîm etrafında şekillenir. Bu sebeptendir ki Müslümanlar için Kur’ân-ı Kerîm’in yeri ve önemi büyüktür. Kur’ân-ı Kerîme verilen önemi Müslümanların onu en güzel biçimde okuma, en güzel biçimde yazma ve en güzel biçimde süsleme çabasından görmekteyiz. Kur’ân-ı Kerîm’i ruha hitap ettiği kadar gözlere de hitap etmesi isteği Müslümanlar arasında çeşitli kitap sanatlarının doğmasına sebebiyet vermiştir. Bu kitap sanatları arasında tezhip sanatı oldukça önemli bir yere sahiptir. Hattatın niyeti Kur’ân-ı Kerîm’i yazabilecek en güzel şekliyle ortaya koymaksa, tezhip sanatkârının da Kur’ân-ı Kerîm’e layık bezemeyi bir nevi gönlüyle renklendirmektir.³ Tezhip kelimesi, Arapça zeheb (altın) kökünden türemiştir ve “*altınlamak*” anlamına gelmektedir. Ezilmiş altın ve boyanın fırça vasıtasıyla uygulanmasıyla gerçekleşen kitap sanatlarıdır. Tezhip yapan erkek sanatkâra *müzehib*, hanım sanatkâra *müzehibe* ve tezhiplenen şeye ise *müzeheb* denilir. Orta Asya kökenli Türk kitap sanatlarından olan tezhip sanatı, özellikle Kur’ân-ı Kerîm’in tezyin edilmesi için uygulanan bir sanat olması bakımından önemli bir yere sahiptir. Asırlar boyu önemini devam ettirerek pek çok değerli yazma eserlere ve levhalara güzellik ve renklilik kazandırmıştır. Bu sanatın erken yıllara dayanıp günümüze kadar devam etmesi bizlere Türk-İslam kültür ve medeniyetinin gelişim evrelerini izleme imkânı vermiştir. Kur’ân-ı Kerîm’in istinsah edildiği M. 8. ve 9. yüzyıllar arasında tezhip sanatının ilk örneklerini görmekteyiz.

¹ Nusret Çam, *İslâmda Sanat Sanatta İslâm* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2020), 19.

² Turan Koç, “Sanat”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Erişim 10 Mart 2024).

³ F. Çiçek Derman, “Türk Tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi”, *Türkler*, ed. Hasan Celal Güzel vd. (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 12/292.

Tezhip sanatı, hâlihazırda levha sanatı olarak uygulanmaya devam edilmesinin yanı sıra kitabî bir sanat olarak akademik açıdan da incelenmektedir. Bu durum onun önemini arttırmakla beraber silinip giden bir sanat olmasını da önlemiştir. Türkiye'deki çeşitli üniversitelerde tezhip sanatı hakkında hazırlanmış lisansüstü tezler bulunmaktadır. Bu alana dair pek çok çalışmanın var olması belirli bir tasnif zorunluluğunu doğurmuştur. Literatürde tezhip hakkındaki tezlerin araştırılması hususunda güncel bir çalışmanın yapılmaması böyle bir çalışmaya ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir.

Çalışmamız, lisansüstü tez inceleme çalışmasıdır. Çalışmanın amacı, tezhip sanatı hakkında hazırlanmış tezlerin analizini yapmak ve alana bilimsel katkı sunmaya çalışmaktır. Tezhip sanatının Türk-İslam Sanatları alanında önemli bir yere sahip olması sebebiyle bu konuya dair yapılan lisansüstü tezlerin yıllara göre dağılımı, türüne göre dağılımı vb. açılardan eğilimleri merak edilmiş ve konu hakkında araştırma yapma gereği duyulmuştur. Bu araştırma, alana dair genel bir görünüm ortaya koyması açısından önemlidir. Ele alınan çalışma, Türkiye'de tezhip sanatı hakkında yapılan yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezlerini çeşitli açılardan incelemektir. Tezhip sanatı hakkındaki tezleri derleyerek yaptığımız bu çalışmanın, ileride yapılacak araştırmalara konu seçimi hususunda rehberlik etmesi ve kaynaklara erişimi kolaylaştırması hedeflenmektedir. Ayrıca yaptığımız çalışmanın araştırmacılara incelenmesi beklenen hususları ortaya çıkarma konusunda da yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Çalışma aşağıdaki alt problemler çerçevesinde yürütülmüştür:

- 1- Tezhip sanatı konulu lisansüstü tezlerin yıllara göre dağılımı nedir?
- 2- Tezhip sanatı konulu lisansüstü tezlerin türüne (yüksek lisans, doktora, sanatta yeterlik) göre dağılımı nedir?
- 3- Tezhip sanatı konulu lisansüstü tezlerin üniversitelere göre dağılımı nedir?
- 4- Tezhip sanatı konulu lisansüstü tezlerin danışmanların unvanlarına göre dağılımı nedir?

5- Tezhip sanatı konulu lisansüstü tezlerde en fazla hangi kütüphanede yer alan eserler hakkında çalışma yapılmıştır?

6- Kütüphanelerdeki tezhipli Kur'an-ı Kerim/Mushaf-ı Şerif incelemelerinin lisansüstü düzeye göre dağılımı nedir?

7-Tezhip sanatı konulu lisansüstü tezler hangi müzelerdeki eserlere araştırma konusu olmuştur?

8- Tezhip sanatı konulu lisansüstü tezlerde en fazla kaçınıcı yüzyıl araştırma kapsamı olarak belirlenmiştir?

9- Tezhip sanatı konulu lisansüstü tezlerde en fazla hangi konulu eserler çalışılmıştır?

10- Tezhip sanatı konulu lisansüstü tezlerde hangi motifler ele alınmıştır ve en fazla hangi motif incelenmiştir?

1. Yöntem

1.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışma nitel araştırma yöntemi ve doküman incelemesi yoluyla yürütülmüştür. Doküman incelemesi, hedeflenen araştırmanın olgu veya olgular ile ilgili bilgiler bulunan yazılı materyallerin analizini kapsar.⁴

1.2. Evren ve Örneklem

Araştırmada tezhip sanatı konulu bütün lisansüstü tezler çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Örneklem, 1990-2023 tarihleri arasındaki yılları kapsamaktadır.

1.3. Verilerin Toplanması

Araştırma verilerine YÖK Ulusal Tez Merkezi'nin <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> internet sitesinden erişilmiştir. İlgili sayfanın tarama kısmına “tezhip”, “tezhîb”, “tezyinî”, “tezyinat”, “bezeme” ve “süsleme” kelimeleri yazılarak tarama yapılmıştır. Toplamda 1990-2023 yıllarını kapsayan 227 lisansüstü teze ulaşılmıştır. Dolayısıyla araştırma toplamda 227 tez ile sınırlandırılmıştır. Doküman incelemesi yönteminde araştırılması hedeflenen yazılı materyallerin analiz edilmesi amaçlanır. Nitel araştırmalarda sıklıkla kullanılan doküman

⁴ Ali Yıldırım - Hasan Şimşek, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (Ankara: Seçkin, 2013), 217.

incelenmesi, araştırmacılar tarafından hem tek başına hem de diğer veri toplama yöntemleriyle birlikte kullanılma imkânına sahiptir. Doküman incelemesi yöntemi gözlem ve görüşmenin yapılmasına imkân olmayan durumlarda çalışmanın geçerliğinin artmasını sağlar.⁵

1.4. Verilerin Analizi

Araştırmada elde edilen veriler içerik analizi yoluyla çözümlenmiştir. İçerik analizin amacı toplanan verileri açıklığa kavuşturacak kavramlara ve bağlantılara erişmektir. Elde edilen verileri tanımlama ve veriler içinde gizlenen bilgileri ortaya çıkarma içerik analizi yöntemiyle elde edilir.⁶ Ulaşılan lisansüstü tezler alt problemler kapsamında sınıflandırılmıştır. Daha sonra veriler sayısal olarak sunulmuştur.

2. Bulgular

Araştırmanın bu bölümünde elde edilen bulgular araştırmanın alt problemleri kapsamında sırasıyla tablo halinde sunulmuştur.

Tablo 1: Lisansüstü Tezlerin Yıllara Göre Dağılımı

308

Tevilat 5/1 (2024)

Yıl	Yüksek Lisans	Doktora	Sanatta Yeterlik	Toplam
2023	14	2	1	17
2022	19			19
2021	8	2	3	13
2020	8	1	1	10
2019	39		2	41
2018	7		1	8
2017	7		2	9
2016	7			7
2015	4		1	5
2014	8	2		10
2013	6			6

⁵ Yıldırım – Şimşek, *Nitel Araştırma Yöntemleri*, 217.

⁶ Yıldırım – Şimşek, *Nitel Araştırma Yöntemleri*, 259.

2012	7	1		8
2011	8			8
2010	8	1		8
2009	2			2
2008	4	1		5
2007	5		3	8
2006	1			1
2005	2			2
2004		1	1	2
2003	4	1		5
2002	3			3
2001	4			4
2000	3	1		4
1999	2			1
1998	1		1	2
1997	1			1
1995			1	1
1994	1		2	3
1993	1			1
1992	4			4
1991			1	1
1990	6			6
Toplam	194	13	20	227

Tablo 1 incelendiğinde görüldüğü üzere tezhip sanatı konulu kaleme alınan lisansüstü tezlerin en fazla 2019 yılında toplam 41 adet tez yapılmış olup, 39 adedi yüksek lisans, 2'si sanatta yeterlik çalışmasıdır. Dolayısıyla da bu yıldaki araştırmaların konu çeşitliliği daha fazladır. Yüksek lisans tezlerinin de en fazla 2019 yılı içerisinde hazırlandığı göze çarpmaktadır. Son yıllarda bu

sahada lisansüstü tezlerin hazırlanmasında, tezhip sanatının akademik yayınlarda (kitap, makale, bildiri vb.) konu edilmesindeki artışın etkili olduğu düşünülmektedir. En az lisansüstü tez hazırlanan dönemler ise 1991, 1993, 1995, 1997, 1999 ve 2006'dır ki bu yıllarda sadece birer adet tez hazırlanmıştır.

Tablo 2: Lisansüstü Tezlerin Türüne Göre Dağılımı

Tez Türü	Tez Sayısı
Yüksek Lisans	194
Sanatta Yeterlik	13
Doktora	20

Tablo 2 incelendiğinde yüksek lisans düzeyinde hazırlanan tezlerin doktora ve sanatta yeterlik tezlerinden daha fazla olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 3: Lisansüstü Tezlerin Üniversitelere Göre Dağılımı

Üniversite	Tez Sayısı
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	53
Atatürk Üniversitesi	27
Marmara Üniversitesi	23
Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi	20
Gazi Üniversitesi	20
Dokuz Eylül Üniversitesi	17
Sakarya Üniversitesi	12
Selçuk Üniversitesi	9
Uşak Üniversitesi	6
Necmettin Erbakan Üniversitesi	5
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	5
Süleyman Demirel Üniversitesi	5
Ankara Üniversitesi	2
İstanbul Üniversitesi	2
Erciyes Üniversitesi	2
Ege Üniversitesi	2

Ondokuz Mayıs Üniversitesi	2
Bursa Uludağ Üniversitesi	1
Akdeniz Üniversitesi	1
Ortadoğu Teknik Üniversitesi	1
İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi	1
İstanbul Aydın Üniversitesi	1
Kastamonu Üniversitesi	1
Haliç Üniversitesi	1
Hacettepe Üniversitesi	1
Yıldız Teknik Üniversitesi	1
Sivas Cumhuriyet Üniversitesi	1
Mersin Üniversitesi	1
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi	1
İstanbul Beykent Üniversitesi	1
Toplam	30

Şekil 3'e bakıldığında tezhip sanatı konulu en fazla lisansüstü tez çalışmaları yapan üniversite Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'dir. Bu üniversitedeki toplam tez sayısı 53'tür. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ni sırasıyla, 27 adet tez çalışmasıyla Atatürk Üniversitesi ve 23 adet tez çalışmasıyla Marmara Üniversitesi takip etmektedir. Atatürk Üniversitesi'nin toplam lisansüstü tez sayısı 25, Marmara Üniversitesinin toplam lisansüstü tez sayısı ise 23'tür. Bu üniversite sıralamasından sonra sırasıyla Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi ve Gazi Üniversitesi gelmektedir. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eğitim Bilimleri Enstitüsü ve Fen Bilimleri Enstitüsü dahilinde toplam çalışma yapılan üniversite sayısı 30'dur.

Tablo 4: Lisansüstü Tezlerin Danışmanlarının Unvanlarına Göre Dağılımı

Unvan	Tez Sayısı
Profesör	82

Doçent	52
Yrd. Doç. Dr.	63
Dr. Öğr. Üyesi	33

Tablo 4 dikkate alındığında tezhip sanatıyla ilgili en fazla danışmanlık yapan 82 lisansüstü teze profesör unvanlı akademisyenlerdir. Profesörlüğü, 63 adet lisansüstü teze danışmanlık yapmasıyla Yardımcı Doçent unvanlı akademisyenler, 52 lisansüstü teze danışmanlığıyla Doçent unvanlı akademisyenler ve 33 adet lisansüstü tez danışmanlığıyla Doktor Öğretim Üyesi unvanlı akademisyenler takip etmektedir.

Tablo 5: Lisansüstü Tezlerin Kütüphanelere Göre Dağılımı

Kütüphane	Tez Sayısı
Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi	22
Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi	13
Tire Necip Paşa Kütüphanesi	5
Ankara Milli Kütüphane	4
İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi	4
Kayseri Raşid Efendi Kütüphanesi	3
Kütahya Vahid Paşa Kütüphanesi	3
Manisa Yazma Eser Kütüphanesi	3
İstanbul Üniversitesi Müzesi Kütüphanesi	2
Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi	2
Amasya Beyazıd Yazma Eser Kütüphanesi	2
Rodos Hafız Ahmed Ağa Kütüphanesi	2
Millet Kütüphanesi	2
Nuruosmaniye Yazma Eser Kütüphanesi	1
İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi	1
Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Kütüphanesi	1
Manisa İl Halk Kütüphanesi	1

Bursa İnebey Kütüphanesi	1
Ali Emiri Kütüphanesi	1
Çorum Hasan Paşa Yazma Eser Kütüphanesi	1
Gazi Hüsrev Bey Kütüphanesi	1
Diyanet İşleri Bakanlığı Kütüphanesi	1
Konya Bölge Yazma Eser Kütüphanesi	1
Konya Yusuf Ağa Kütüphanesi	1
Koyunoğlu Müzesi Kütüphanesi	1
Hacı Selim Ağa Kütüphanesi	1
Ziya Bey Yazma Eser Kütüphanesi	1
Diyarbakır Ziya Gökalp Kütüphanesi	1
Atatürk Kütüphanesi	1
Princeton Üniversitesi (Amerika) Firestone Kütüphanesi	1
Toplam	78

Tablo 5 ele alındığında kütüphanelerde en yüksek sayıda incelenen tezhipli eser, 22 adet lisansüstü çalışmayla Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Bu kütüphaneyi 13 adet lisansüstü tezle Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi ve 5 adet lisansüstü tez araştırmasıyla Tire Necip Paşa Kütüphanesi takip etmektedir. Toplamda 31 kütüphanede araştırmalar yapılmış olup bu kütüphanelerdeki yapılan lisansüstü tez sayısı 78'dir.

Kitaplarda yazılı döneme geçilmesinin ardından kütüphaneler, kitaplardan faydalanma açısından en etkili rolü oynamışlardır.⁷ Hz. Peygamber'in yaşadığı dönemde ve dört halife devrinde, Hz. Peygamber'in devlet başkanlarına yazdığı mektuplar, yapılan anlaşmalar ve bazı hadis sayfalarıyla Hz. Ebû Bekir döneminde kitap haline getirilip Hz. Osman zamanında çoğaltılan Kur'an nüshaları dışında yazılı metinler bulunmamaktadır. Bu sebeple Hz.

⁷ İsmail E. Erünsal, *Orta Çağ İslam Dünyasında Kitap ve Kütüphane* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2020), 399.

Peygamber ve dört halife dönemlerinde yaptırılan mescidlerde kütüphaneler varsa bile koleksiyonlarında Kur'an-ı Kerim ve hadis sayfalarından başka yazılı eser yer almadığı düşünülmektedir.⁸ Anadolu Selçukluları döneminde ki medreselerin çoğunda kütüphane bulunmaktaydı.⁹ Osmanlı Devleti'nin ilk dönemlerinde kütüphane varlığına dair delil bulunamamaktadır fakat ilerleyen zamanlarda ise medreselere ek olarak müstakil kütüphane odaları uygulamaya konulmuştur.¹⁰ Yazma eserler kütüphanelerdeki en kıymetli eserlerdendir. Yazma eser için farklı kaynaklarda çeşitli tanımları mevcuttur. En yaygın tanımı "elle yazılmış eser" anlamına gelmektedir. Şüphesiz bu eserler ustaların büyük bir sabır ve özveriyle meydana getirdikleri eserlerdir. Bu kıymetli eserlerin muhafaza edilmesi, restorasyonlarının yapılması ve araştırmacıların hizmetine sunulması gibi yükümlülükler de kütüphanelerin sorumluluğu altındadır. Mevcut kütüphaneler araştırmacılar için adeta bir hazine niteliğinde olup ayrıca pek çok tezhipli yazma eserlere de ev sahipliği yapmaktadırlar

Tablo 6: Kütüphanelerde Bulunan Tezhipli Kur'an-ı Kerim/Mushaf-ı Şerif İncelemelerinin Lisansüstü Düzeye Göre Dağılımı

Tez Türü	Tez Sayısı
Yüksek Lisans	55
Doktora	2
Sanatta Yeterlik	3
Toplam	60

Tablo 6 dikkate alındığında Kur'an-ı Kerim/Mushaf-ı Şerif tezhiplerinin incelendiği 1990-2023 yılları arasında 55 adet yüksek lisans, 2 adet doktora ve 3 adet sanatta yeterlik çalışması yapıldığı, toplamda 60 adet lisansüstü tez tespit edilmiştir. Bulgulara göre en fazla yapılan çalışmalar "kütüphanelerde bulunan tezhipli Kur'an-ı Kerim/Mushaf-ı Şerif" hakkında olduğu sonucuna varılmıştır.

⁸ İsmail E. Erünsal, "Kütüphane", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Erişim 20 Mart 2024).

⁹ Erünsal, "Kütüphane".

¹⁰ Erünsal, *Kitap ve Kütüphane*, 400.

Tablo 7: Lisansüstü Tezlerin Araştırma Yapılan Müzelere Göre Dağılımı

Müzeler	Tez Sayısı
Türk ve İslam Eserleri Müzesi	4
Mevlana Müzesi	4
Ankara Vakıf Eserleri Müzesi	3
Sabancı Müzesi	3
Erzurum Çifte Minareli Medrese Vakıf Eserleri Müzesi	2
Ankara Etnografya Müzesi	1
Antalya Müzesi	1
Bursa Türk- İslam Eserleri Müzesi	1
Kastamonu Şeyh Şa'ban-ı Veli Vakıf Müzesi	1
Koyunoğlu Müzesi	1
Tahran'da Melek ve Meclis Müzeleri	1
Yalvaç Müzesi	1
Antalya Müzesi	1
Toplam	24

Tablo 7'ye göre tezhip sanatı hakkında lisansüstü tezlerin dörder adet olmak üzere en fazla Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde ve Mevlana Müzesi'nde hazırlanmıştır. Bu müzeleri üçer adet lisansüstü tezle Ankara Vakıf Eserleri Müzesi ve Sabancı Müzesi takip etmektedir. Toplamda 24 müzede tezhip sanatı konulu araştırma ve inceleme yapılmıştır.

3. Elde Edilen Diğer Veriler

Bütün bu verilere ek olarak, araştırmaların yoğunluk olarak en fazla ele alınan dönemi, hangi konulu eserler üzerinde araştırmalar yapıldığı ve ağırlıklı olarak incelenen motiflerin neler olduğu gibi sorular üzerinde de durulmuştur.

En yüksek sayıda araştırma yapılan dönem incelendiğinde 16. yüzyıl tarihi öne çıkmaktadır. 16. yüzyıla ait eserlerin incelendiği

tezler, bu tarihten önceki ve sonraki dönemlere ait eserlerin konu edildiği tezlerden fazladır. Bu sonucun nedenine baktığımız zaman tarihsel sebeplerden kaynaklandığını söylememiz mümkündür. 16. yüzyıl tezyinatı klasik döneminin başlangıcı kabul edilmektedir. Bunun sebebi esere uygulanan motif ve desenlerin gelişmesi, renklerdeki olgunluk seviyesinin artması, işçilikteki incelik ve kullanılan malzemelerin kalitesindeki artıştır. Klasik üslup II. Bâyezid devrinde başlayıp en parlak devrini, Kanuni Sultan Süleyman'ın (1520-1566) saltanatı içerisinde yaşamıştır.¹¹ 16. yüzyıl Osmanlı tezhiplerinin mükemmel örneklerini oluşturan altın ağırlıklı renk uyumunun ve işçiliğin eşsiz olduğu dönemdir.¹² Osmanlı klasik devir tezhiplerinde sayfanın hemen tamamının bezenmesi, altının çok uygulanması, tasarım ve işçiliğin inceliği neticesinde oldukça zengin eserler ortaya çıkmıştır.¹³ Klasik devrin böylesine verimli olması araştırmacıların dikkatini çekmiş ve tezlerine yoğun bir şekilde konu olmuştur. Tezhip sanatı hakkında 16. yüzyıl konulu lisansüstü tezlerin içeriğine bakıldığında, yazma eserlerin tezhip sanatı açısından incelenmesi, Safevi Dönemi Şiraz üslubu, 16. yüzyıl minyatür eserlerinin tezhip sanatı bakımından incelenmesi, stilize bitkisel motif analizi ve Klasik Osmanlı Dönemi ile Anadolu Selçuklu Devri ve Geç Dönem karşılaştırması amacıyla hazırlanan tezler olduğu tespit edilmiştir. Buna göre Klasik Dönem tezhip sanatı yönünden incelenen lisansüstü tezler içerik yönünden tekrarlanan çalışmalar değildir.

Araştırmalara konu olan eserlerin türleri incelendiğinde konu olarak Kur'an-ı Kerim'lerin/Mushaf-ı Şeriflerin tezhip/tezyinat açısından incelenmesi konularının sayıca daha yüksek olduğu neticesine ulaşılmıştır. Kur'an-ı Kerim'in Müslümanların kutsal kitabı olması hasebiyle, en güzel süslemelere layık görülmüş ve en güzel tezhip örneklerine Kur'an-ı Kerim sayfalarında rastlanılmıştır. Müzehhibler ustalıklarını özellikle Kur'an-ı Kerim tezhip tasarımlarında göstermişlerdir. Arap harflerinin

¹¹ İnci A. Birol, *Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri* (İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2014), 44.

¹² İlhan Özkeçeci - Şule Bilge Özkeçeci *Türk Sanatında Tezhip* (İstanbul: Seçil Ofset,2007), 44.

¹³ Ayla Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı* (İstanbul: Akbank Yayınları, 1988), 59.

kurallarının belirlenmeye başlanmasıyla birlikte harf aralarına, kenarlarına ve etrafına süslemeler yapılmıştır. Bu daha sonra gelenek haline gelmiştir. Hat geliştikçe tezhip de gelişmiş ve güzelleşmiştir. Tezhipler, süsleme sanatları arasında hem tasarım, işçilik ve kullanılan malzeme bakımından hem de renk, ahenk ve güzellik bakımından Kur'ân-ı Kerîm tezhipleri araştırmacılara zengin örnekler sunar.

Eser tasarımı, sanatçının sanat marifetini göstereceği en önemli kısımlardan biridir ve gönül dünyasının zenginliği, zevkini ve elde ettiği bilgi birikimini sergiler. Bundan ötürü diyebiliriz ki, desenin ruhu, eserdeki ayrıntılarda gizlidir. Eserdeki güzellik, ince-kalın çizgilerin uyum içinde bir ahenk oluşturmasıyla sağlanır.¹⁴ Süsleme sanatların temelini deseni meydana getiren motifler oluşturur.¹⁵ Motifleri farklı farklı sınıflamak mümkündür fakat tezhip sanatı içerisinde motifler oldukça önemli bir yer tutar. Bu sebeple tezhip sanatı hakkında araştırma yapan bir araştırmacının desen ve motifler konusuna değinmemesi imkânsızdır. Sözelimi lisansüstü tezlere konu olan motifler; rumi motifi, natüralist üslupta gül motifi, mushaf gülleri, bulut motifi, zencerek deseni ve ipliklerdir. Bu motiflerden rumi motifi ve stilize gül motifi üzerinde daha çok durulmuştur ve çalışmalar bu motifler üzerinde yoğunlaşmıştır.

Değerlendirme

Bu çalışma ile Türkiye’de tezhip sanatı hakkında 1990-2023 yılları arasında hazırlanmış lisansüstü tezlerin genel eğilimleri belirlenmiştir. Bu yıllar arasındaki tezlerin, 194 tanesi yüksek lisans düzeyinde, 20 tanesi doktora düzeyinde ve 13 tanesi de sanatta yeterlik düzeyinde yapıldığı görülmüştür. Hazırladığımız çalışma tezhip sanatı konusunda, sonraki araştırmacılar için veri kaynağı niteliğinde olup araştırmaların aynı yönde ve sürekli olarak tekrarlanmamasını sağlamak amacıyla ortaya konmuştur. Bu hedef doğrultusunda YÖK Ulusal Tez Merkezi’nde 227 tez çalışması incelenmiş ve aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

¹⁴ İnci A. Birol, *Desen Tasarımı*, 109.

¹⁵ İnci Ayan Birol, “Tezhip”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Erişim 1 Nisan 2024).

Tezhip sanatı konulu yüksek lisans düzeyindeki tezlerin içeriklerinden Kur'ân-ı Kerîm'ler/Mushaf-ı Şeriflerin tezhip sanatı yönünden incelenmesi ve tahlil edilmesi içerikli 44 adet tez bulunmaktadır. Yüksek lisans tezlerinin içerisinde 22 adet tez yazma eserlerin, 5 adet tez divanların, 5 adet tez mesnevilerin ve 5 adet tez vakfiyelerin tezhip sanatı açısından bezeme tahlilleri içeriğinden oluşmaktadır. Tezlerde incelenen eser veya eserler sınırlı sayıda tutularak tetkik edilmiştir. Yüksek lisans tezleri ele alınan eserlerde renk, motif, desen ve malzeme tespiti ile karşımıza çıkmaktadır. Tezhip sanatının kullanım alanları yüksek lisans tezlerinde araştırılan konulardandır. Kullanım alanlarından levha tezhibi yüksek lisans tezlerine 6 adet tez ile konu olmuştur. Tezlerde levha tezhipleri renk, motif, desen, form ve kompozisyon özellikleri bakımından ve tezhip sanatıyla beraber diğer kitap sanatları açısından değerlendirilmiştir. Zahriye tezhipleri 4 adet yüksek lisans teze konu olmuştur. İçerik olarak, zahriye tezhipleri tezlerinde formları ele alınmış olup Safevi Dönemi zahriye sayfaları incelenmiş ve zahriyeler gruplandırılmıştır. Tezhip sanatının diğer kullanım alanlarından olan serlevha tezhibi yüksek lisans tezleri içerisinde 3 adet teze konu olmuştur. Bu tezlerde Herat ve Şiraz üslubundaki süslemeler tespit edilmiştir. Durak tezhibinin incelendiği bir adet tez mevcut olup durak tezhibi dönemlerine göre incelenmiş, çeşitlerine ayrılmış ve neden ortaya çıktığı anlatılmıştır. Mushaf güllerinin incelendiği bir adet yüksek lisans tezi bulunmaktadır. Söz konusu tezde 14. ve 16. yüzyıla ait mushaf gülleri incelenmiş ve beş farklı kütüphanede araştırma yapılmıştır. Tezhip sanatının desenlerini oluşturan motifler içerisinde rumi motifi beş adet yüksek lisans tezinde karşımıza çıkmıştır. İçerik olarak rumi motifini ele alan tezlerde araştırmacılar rumi kompozisyonlarını kurgusal olarak incelemiş, anlam boyutunun derinliği tespit etmeyi amaçlamış, coğrafi dağılımı tespit edilmiş ve hangi kökene ait olduğu araştırılmıştır. Tezlerde rumi motifi tasnif edilmiş ve tablolastırılmıştır. Yüksek lisans tezlerinin içeriğini oluşturan diğer konular; stilize bitkisel motifler, saz yolu üslubu, tuğralar ve dönemler arası kıyaslama ile yer alan bahislerdir.

Doktora tezlerinde ele alınan eserlerin sayısı fazladır ve bezeme incelemeleri derinlemesine yapılmıştır. Tezlerde yazma eserlerin genel özellikleri belirtilmiştir. Tezhipli eserlerin çizimleri yapılmış olup bu çizimler eşliğinde analizlere yer verilmiştir. Doktora tezlerinde araştırmacılar eserlerin kendinden önceki tezhip sanatı anlayışını devam ettirip ettirmediği veya kendinden sonra başlattığı yeniliklerin neler olduğunu tespit etmeye çalışmışlar böylece ayrıntılı dönem araştırması yapmışlardır. Doktora tezlerinde birden fazla kütüphane, müze ve kataloğu dahil ederek çalışma alanlarını genişletmişlerdir. Ele alınan eserlerde uygulanan tezhip sanatının işçilik kalite düzeyi tespit edilmeye ve buna göre Saray Nakkaşhanesi ürünü olup olmadığı saptanmıştır. Eserlerde en çok ve en az kullanılan motifler belirtilmiş olması doktora tezlerinin içeriğini oluşturan diğer bir konudur. Doktora düzeyindeki tezlerin muhtevası içerisinde sosyal alandaki değişimlerin tezhip sanatına etkileri incelenmiş ve diğer sanat alanları olan çeşitli ahşap, çini, taş ve maden gibi sahalara yansımaları araştırılmıştır.

Lisansüstü düzeyde sanatta yeterlilik tezlerinin içeriğine bakıldığında tezhip sanatının teorik olarak incelenmesinin yanı sıra incelenen eserlerin bezemelerinden yola çıkarak günümüz tezhip anlayışıyla yorumlanıp özgün çalışmalar yapıldığı görülür. Tezlerde yer alan eserlerdeki motiflerin toplu bir çizelgesi çıkarılmış olup yüzdeler hesaplaması yapılmıştır. Sanatta hamilerin etkisi ve tezhip sanatında yenilikçi yorumlar sanatta yeterlik tezlerinin içeriğini oluşturan diğer muhtevalardır.

Yapılan araştırmayla 1990-2023 yılları arasında tezhip sanatı ile ilgili olarak yürütülen tezlerin yıllara göre dağılımı incelendiğinde 2019 yılında hazırlanan tezlerin önceki yıllara göre sayıca çok daha fazla olduğu sonucuna ulaşılmıştır. 2019 yılından itibaren 2023'e kadar olan süreçte tezhip sanatı hakkında lisansüstü çalışmaların arttığı görülmüştür. 1990-2023 tarihleri arasında en fazla lisansüstü tez çalışması 2019 yılında 41 adet olarak hazırlanmıştır. 41 adet tezin içinde 39 adedi yüksek lisans, 2 tanesi sanatta yeterlik tezi olup bu yıla ait doktora tezinin bulunmaması dikkat çekicidir.

Tezhip sanatı hakkında hazırlanan tezlerin türüne göre dağılımına bakıldığında yüksek lisans düzeyinde tez sayısının 194 olup doktora düzeyindeki çalışmaların sayısı ise 20'dir. Doktora düzeyindeki çalışmaların sayısı yüksek lisans düzeyindeki çalışmaların sayısına oranla oldukça düşük olduğu sonucu çıkarılmıştır. Bu sebeple doktora düzeyinde çalışmaların artmasının alana katkı sağlayacağını düşünmekteyiz.

Tezhip sanatıyla ilgili lisansüstü tez çalışması yapan üniversitelerin toplamı 30'dur. Üniversitelere göre dağılım incelendiğinde ise en fazla lisansüstü tez çalışmalarına sahip üniversitenin Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olduğu tespit edilmiştir. Bu üniversiteyi sırasıyla Atatürk Üniversitesi ve Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi takip etmektedir.

En fazla hangi kütüphanede araştırma yapılmıştır sorusunun cevabı, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi olarak karşımıza çıkar. İstanbul'da ve Anadolu'nun çeşitli vilayetlerinde binaların, dolayısıyla kitapların korunamaz hale gelmesiyle beraber kitapların Süleymaniye Kütüphanesi'nde toplanmasına karar verilmiştir.¹⁶ Pek çok yazma eser ve özel koleksiyonlar içermesi bakımından Süleymaniye Kütüphanesi, Türkiye'nin en önemli kütüphanelerindendir. Tezhip sanatı ile ilgili pek çok eşsiz eserlerin içerisinde bulunduğu Süleymaniye Kütüphanesi, konuyla alakalı çalışma yapmak isteyen araştırmacılar için oldukça zengin kaynaklara sahiptir. Bu sebeple tezhip sanatı hakkında hazırlanan lisansüstü tezler, en fazla Süleymaniye Kütüphanesi'nde yer alan eserler hakkında olmuştur.

İncelediğimiz lisansüstü tezlerin en fazla hangi dönem hakkında araştırma yapıldığına baktığımızda; 16. yüzyıldaki eserlerin tezhipleri hakkında yapılan çalışmaların diğer dönemlerde yapılan çalışmalardan daha fazla olduğunu görürüz. 16. yüzyılın tezhip sanatı için yükseliş dönemi olduğunu ve klasik Türk üslubunun oluşturulduğunu söyleyebiliriz.¹⁷ Buradan

¹⁶ Nevzat Kaya, "Süleymaniye Kütüphanesi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Erişim 20 Nisan 2024).

¹⁷ Ayla Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı* (İstanbul: Ak Yayınları, 1988), 58-59.

hareketle 16. yüzyılın tezhipli eserlerinin, araştırmacıların dikkatini daha fazla çektiğini ileri sürebiliriz.

Lisansüstü tez çalışmalarının konu türleri incelendiğinde, “Kur’ân-ı Kerîm’lerin/ Mushaf-ı Şeriflerin tezhip sanatı ve tezyini açıdan incelenmesi” konusunun daha fazla araştırıldığı ortaya çıkmıştır. Bunun sebebinin en güzel ve nadide süslemelerin Kur’ân-ı Kerîm üzerine nakşedilen desenler olduğunu söyleyebiliriz. Tezlerin içerikleri incelendiğinde araştırmacıların desenleri yalnızca betimleme yöntemiyle ele aldıkları belirtilebilir. Türk İslam Sanatları’nda, süsleme olarak nitelendirdiğimiz desen ve biçimlerin özel bir anlam dili olduğunu kabul etmekteyiz. Motif, desen, renk ve malzemelerin ayrıntılı olarak incelenmeleri yanında bu anlam boyutu ortaya çıkarılmadıkça bir sonuca ulaşmamız mümkün görünmemektedir.¹⁸ Türk İslâm mefkuresi rehberliğinde üretilmiş olan sanat eserini, insanın sadece gözüyle gördüğü haliyle ve zihninin algılamış olduğu şekliyle tarif etmek, yüzeysel, sığ ve tek yönlü bir bakış açısıyla araştırma yapmak anlamına gelir.¹⁹ Ancak alana dair hazırlanmış olan mevcut lisansüstü tezlerin, tezhip sanatı literatürüne katkı sunduğu ve yapılacak çalışmalara da rehberlik edeceği kuvvetle muhtemeldir.

Finansman / Funding:

This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Çıkar Çatışması / Conflicts of Interest:

The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

¹⁸ Selçuk Mülayim, *Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi* (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999), 7.

¹⁹ Selçuk Mülayim, *Sanat Tarihi Metodu* (İstanbul: Platform Yayınları, 2020), 161.

Kaynakça

- Birol, İnci A. *Klasik Devir Türk Tezyîni Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2014.
- Birol, İnci Ayan. "Tezhip". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Erişim 1 Nisan 2024. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tezhip#1>
- Çam, Nusret. *İslâmda Sanat Sanatta İslâm*. Ankara: Akçağ Yayınları, 8. Basım, 2020.
- Derman, Fatma Çiçek. "Tezhip". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Erişim 1 Nisan 2024. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tezhip#3>
- Derman, F. Çiçek. "Türk tezhip Sanatının Asırlar İçinde Değişimi". *Türkler* ed. Hasan Celal Güzel vd. 12/289-299. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.
- Ersoy, Ayla. *Türk Tezhip Sanatı*. İstanbul: Akbank Yayınları, 1988.
- Erünsal, İsmail E. "Kütüphane". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Erişim 20 Mart 2024. <https://islamansiklopedisi.org.tr/kutuphane>
- Erünsal, İsmail E. *Ortaçağ İslam Dünyasında Kitap ve Kütüphane*. 21 Cilt. İstanbul: Timaş Yayınları 2002.
- Mülayim, Selçuk. *Türk Sanatında İkonografik Dönüşümler Değişimin Tanıkları*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1. Basım, 1999.
- Mülayim, Selçuk. *Sanat Tarihi Metodu*. İstanbul: Platform Yayınları, 1. Basım, 2020.
- Özkeçeci, İlhan – Özkeçeci, Şule Bilge. *Türk Sanatında Tezhip*. İstanbul: Seçil Ofset, 1. Basım, 2007.



Endonezya Açe'deki Cami Mimarisi ve Serambi Mekkah Adı Verilen Mihrab Nişleri

Araştırma
Makalesi
Research
Article

Ayşe YANIK

Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı
PhD Student, Marmara University, Faculty of Social Sciences, Department of Islamic History and Arts
İstanbul, Türkiye
ayseynk124@gmail.com

orcid.org/0009-0006-0721-8514

Yazar
Author

Yanık, Ayşe. "Endonezya Açe'deki Cami Mimarisi ve Serambi Mekkah Adı Verilen Mihrab Nişleri". *Tevilat* 5/1 (Haziran 2024), 323-342.

doi.org/10.53352/tevilat.1484689

Atıf
Cite as

Received / Geliş Tarihi: 15.05.2024
Accepted / Kabul Tarihi: 16.06.2024

e-ISSN: 2757-654X
www.tevilat.com

İntihal / Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.

Telif Hakkı&Lisans/Copyright&License: Yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları **CC BY-NC 4.0** lisansı altında yayımlanmaktadır. / Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the **CC BY-NC 4.0**.

Yayıncı/Published by: Selçuk University Press



Bilgi
Info

Endonezya Açe'deki Cami Mimarisi ve Serambi Mekkah Adı Verilen Mihrab Nişleri

Endonezya'nın Sumatra Adası'nda yer alan Açe, özerk bir bölgedir. Bölgede ilk olarak Hindu ve Budist krallıklar yer alırken, ilk devlet Müslümanlar tarafından kurulmuştur. Hint Okyanusu'nun batısında yer alması, bölgeye çok fazla Müslüman tüccarın gelmesine sebep olmuştur. Hint ve Arap Müslümanlar aracılığıyla İslam'la tanışan bölgedeki yapılar, Arap, Hint ve yerel mimari unsurların bir arada kullanıldığı göstermektedir. Çalışmada Açe'deki cami mimarisinin incelenerek tanıtılması ve Serambi mekkah adı verilen mihrab nişlerinin ele alınması amaçlanmıştır. Makaleye konu olan camiler, buldukları bölgelerin önemli yapılarıdır. Camiler, sultanın halkla bir araya geldiği, eğitim faaliyetlerinin yürütüldüğü bir nevi medrese konumunda olup, aynı zamanda birçok sosyal faaliyetin gerçekleştiği merkezlerdir. Her bölgenin merkezi bir camisi bulunmakla birlikte, bunların en önemlisi Beytürrahman Camii'dir. Daha sonra inşa edilen camilerin genellikle ona benzediği görülmektedir. Mimari açıdan farklı kültürlerin etkisi altındaki yapıların tarihsel gelişimi ele alınmıştır. Çalışmanın asıl konusu ise *Serambi Mekkah* (Kâbe Kapısı) adı verilen Açe'de görülen mihrapların dikkat çekici şekilde Kâbe Kapısı şeklinde yapılmış olmalarıdır.

Özet

Anahtar Kelimeler: İslam Tarihi ve Sanatları, İslam Mimarisi, Endonezya, Açe, Cami, Mihrap.

Mosque Architecture and Mihrab Niches Called Serambi Mekkah in Aceh, Indonesia

Aceh, located on the island of Sumatra in Indonesia, is an autonomous region. While initially Hindu and Buddhist kingdoms were present, the first state in Aceh was established by Muslims. Its location on the west coast of the Indian Ocean led to a significant influx of Muslim traders to the region. Structures in the area that became acquainted with Islam through Indian and Arab Muslims exhibit a blend of Arab, Indian, and local architectural elements. This study focuses on the mosque architecture of the Aceh region in terms of Islamic architecture. The mosques discussed in the article are significant structures in their respective regions. Acting as centers where the sultan meets with the people, educational activities are conducted, resembling a sort of madrasa, while also serving as hubs for various social activities. Although each region has a central mosque, the most prominent one is the Beytürrahman Mosque. Subsequently built mosques often bear similarities to it. The historical development of structures influenced by different cultures is examined architecturally. The main focus of the study is the notable feature of mihrabs resembling the Kaaba Door, known as "Serambi Mekkah," found in Aceh.

Abstract

Keywords: Islamic History and Arts, Islamic Architecture, Indonesia, Aceh, Mosque, Mihrab.

Giriş

Açe'nin İslam'la tanışması erken dönemlere dayanmaktadır. Açe bölgesi, bulunduğu konum itibariyle deniz ticaretinin yoğun olduğu liman şehirlerine sahiptir. Bu sebeple İslamiyet, Hint Okyanusu'nun doğusunda Asya'daki adaların da en batısında yer alması sebebiyle deniz ticaret yoluyla ilk olarak Açe'ye ulaştığı bilinmektedir.¹ Ticari faaliyetlerin yoğunluğu, bu limanlara Müslüman tüccarların da gelmesini kolaylaştırmış ve böylece bölgenin İslam'la tanışmasını hızlandırmıştır. Bölgenin İslamlaşmasında özellikle Arabistan ve Hindistan'dan gelen Müslümanların katkısı büyüktür. Açe'nin İslamlaşması uzun bir süreçtir. Sahil bölgeleri, iç kesimlere kıyasla İslam'ı daha erken kabul etmişlerdir; bu arada, iç kesimlerin İslam'ı kabul etmeleri daha sonraki dönemlerde gerçekleşmiştir. Örneğin sahil bölgelerinde 9. ve 10. yüzyıllarda Müslüman şehir devletleri kurulurken, dağlık bölgelerde yaşayan Gayo etnik grubu gibi halklar, 17. yüzyılda Sultan İskender Muda döneminde İslam'la tanışmışlardır.²

İlk müstakil devletin Müslümanlar tarafından kurulduğu bilinmektedir. Bu devletin adı Samudera-Pasai olarak geçmektedir. Bu devlet, 1521 yılında Portekizliler tarafından yıkılmasının ardından Ali Mugayet Şah (ö. 1530), Portekizlilerle mücadelesi sonucunda Açe İslam Sultanlığını kurmuştur. Ancak Portekizlilerin saldırıları devam etmiştir. Bu sebeple Alaeddin Riayet Şah, Osmanlı hükümdarı Kanûnî Sultan Süleyman'dan yardım istemiştir. 1566 tarihli mektupta Açe Sultanı, Kanûnî Sultan Süleyman'a büyük bir saygı göstererek Kur'ân ve Hadislerden örneklerle Müslümanların kâfirlere karşı birbirine yardımcı olmalarının farz olduğunu belirtmiştir.³ Mektubun gönderildiği sırada Kanunî, Sigetvar seferindeydi; daha sonra II. Selim, Acelilerin taleplerine olumlu bir yanıt vererek yardım gemilerinin yanında Sultana yazılan bir

¹ Numan Kurtulmuş, "Açe", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1988), 1/330.

² Mehmet Özey, "Erken Dönemlerden Yakın Geçmişe Kadar Açe Âlimlerine Kısa Bir Bakış", *M. Ü. İlahiyat Dergisi*, 36 (2009/1), 238.

³ Razaülhak Şah, "Açi Padişahı Sultan Alâeddin'in Kanunî Sultan Süleyman'a Mektubu", *Tarih Araştırmaları Dergisi* 5/8 (01 Mayıs 1967), 373-409.

ferman ile orada okunacak bir hutbe sureti de göndermiştir.⁴ Osmanlı Devletinin Açe'ye bu tarihten önce de yardım gönderdiğine dair bir Portekizli'nin anı kayıtlarına rastlanılmıştır. Pinto adındaki bu Portekizliye göre, 1539 yılında Türkler Açe'de bulunmuş ve Açe Sultanına yardım etmişlerdir. Pinto'nun verdiği bilgilere göre 16. yüzyılın ilk yarısında Osmanlı-Açe ilişkileri hem ticari hem askeri boyutta gerçekleşmiştir.⁵

Hilafet merkezine bağlanan Açe, Portekizlerden sonra Hollanda saldırılarına maruz kalmıştır. 1595 yılında Sumatra adasına gelen Hollanda ticaret gemisi, burada bir şirket kurmuştur. Açe Sultanlığı, Osmanlı Devleti'yle aralarındaki bağılık sözleşmesini yenilemek için tekrar İstanbul'a elçi göndermiştir. Sultan Abdülmecid, Açe'yi Osmanlı topraklarının parçası olarak kabul eden bir tebaiyet fermanı vermiştir. Daha sonra bölgede bulunan diğer sultanlıklar, tebaiyet fermanı talebinde bulunsalar da Avrupalı devletlerin hakimiyetine girmeleri Osmanlı'nın tebaiyet belgesi vermesi durumunda siyasi anlaşmazlıkların çıkacağı gerekçesiyle reddedilmiştir.⁶

Sömürgeci Batılı ülkelerden olan Hollanda, Açe topraklarına karşı ilk işgalci saldırısını 1599'da gerçekleştirmiştir. Ancak Açe Müslümanları, bu saldırıyı etkisiz hale getirmiş ve uzun süre bağımsız yaşamışlardır. 1871 yılında İngiltere ve Hollanda arasında imzalanan Sumatra anlaşmasıyla Açe toprakları Hollanda'nın payına düşmüştür. Açe Sultanı, Açe'nin tamamen Osmanlı hakimiyeti altına alınmasını istemiştir. Osmanlı devleti bu taleplere karşılık olarak Açe Sultanlığını *eyalet-i mümtâze*⁷

⁴ Kurtulmuş, "Açe", 330.

⁵ Emine Dengeç, "XVI. Yüzyılda Osmanlı - Açe İlişkileri", *Turkish Studies* 5/1 (2010); Ferneao Mendes Pinto, *Travels of Mendes Pinto*, (İng. Çev. Rebecca D. Catz), London, 1989.

⁶ İlhami Yurdakul, "XIX. yüzyılda Osmanlı Açe İlişkileri Osmanlı Hilafetinin Güney Asya'da Dinî- Siyasî Nüfuzu", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 13 (2005), 31.

⁷ Eyalet-i mümtâze kavramı, Tanzimat sonrası literatüre girmiştir. İmtiyazlı eyaletler Osmanlı klasik döneminde de görülmekle beraber Tanzimat sonrasında bir ara formül olarak görülmüştür. Ayhan Ceylan, "Osmanlı Klasik Dönemi'nde Balkanlar'da Bir Eyâlet-î Mümtâze Örneği Olarak Cezâyir-î Seb'a-î Müctemia Cumhuri", *İ. Türk Hukuku Tarihi Kongre Bildirileri*, ts., 561.

statüsünde bir eyalet gördüğünü vurgulayan bir belge vermiştir.⁸ Hollanda'ya ihtar yazısı göndermiş ancak Hollanda, Osmanlı'nın arabuluculuğunu reddetmiştir. Bu işgal ve abluka 10 yılı doldurduğunda Açe Sultanı Davud Şah, bu defa II. Abdülhamid'e bir mektup göndererek yardım talebinde bulunmuştur. Ancak kayıtlarda II. Abdülhamid'in tepkisine dair bir belgeye ulaşılamamıştır.⁹ Ayrıca Osmanlı'nın yardımı, Açe halkı arasında destanlaşarak meşhur olmuş ve hikayelerle nesilden nesile aktarılmıştır.¹⁰

Açe ve Hollanda arasındaki savaş sömürge tarihinin en uzun ve sert harbi olarak kaydedilmiştir. Sömürge faaliyeti 1910 ile 1945 yılları arasında sürmüştür. Takım adalarının birleşmesiyle Endonezya devleti kurulmuştur. Endonezya yönetimine giren Açe halkı, bağımsızlıklarını kazanmak için yeniden bir mücadeleye girmişlerdir. 1956 yılında Endonezya içinde otonom bölge statüsü kazanmışlar ve 1976 yılında ay yıldızlı bayrakları ve merkezi Banda Açe olan bölgenin bağımsızlığını ilan etmişlerdir.¹¹

1. Açe'deki Camiler

1.1. Beytü'r-rahman Camii

Beytürrahman Camii ilk olarak 13. yüzyılda Sultan Alâeddin Mahmud Syah tarafından inşa ettirilmiştir. Sonraki dönemlerde yeni ilâvelerle sürekli genişletilmiştir. Yıllar içinde gördüğü tahribatlar sonucu 17. yüzyılda Sultan İskender Muda tarafından ikinci kez tekrar inşa edilmiştir. Beytürrahman Camii'ne ait en eski çizim 1637 yılında İngiliz Seyyah Peter Mundy'e aittir.¹² 1675-78 tarihlerinde Sultan Nurul Alam döneminde cami yıkılmış ve daha sonra halk tarafından yeniden inşa edilmiştir. Bu yapı da fazla

⁸ Yurdakul, "XIX. Yüzyılda Osmanlı Açe İlişkileri", 34; BOA, İ. HR., nr. 15586.

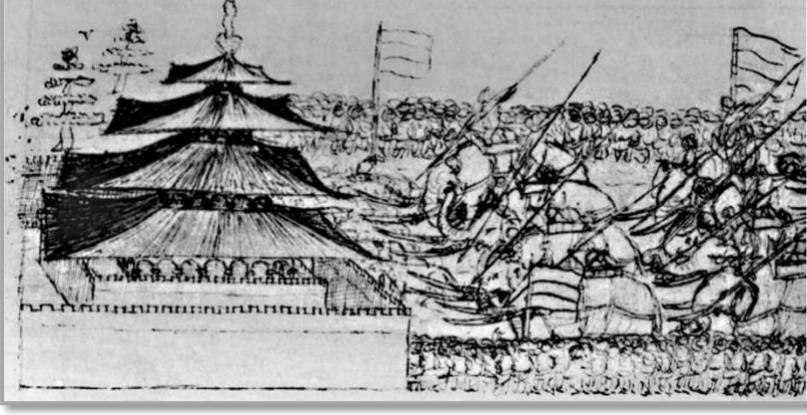
⁹ Yurdakul, "XIX. yüzyılda Osmanlı Açe İlişkileri", 37.

¹⁰ İ Hakkı Göksoy, "Malay-Endonezya Kaynaklarına Göre Türkler ve Osmanlı-Açe İlişkileri", *Tarih İncelemeleri Dergisi* 14/1 (01 Haziran 1999), 175-187.

¹¹ Yurdakul, "XIX. yüzyılda Osmanlı Açe İlişkileri", 40.

¹² İrham Walad Nasution, *İbadet Mekânı Tasarımında Kültürel Farklılıklar - Türkiye ve Endonezya'da Camilerin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi* (Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İç Mimarlık Anasanat Dalı, 2023), s. 160.

ayakta kalamamış, Hollanda tarafından yakılarak kullanılamaz hale getirilmiştir.¹³



Şekil 1: Caminin ilk haline dair Peter Mundy'e ait çizim¹⁴

Açe'nin Hollanda ile savaştığı 1873 yılında Hollanda tarafından yıkılan cami, tamamen değişikliğe uğrayarak Hollanda hükümeti tarafından yeniden yapılmıştır. Mimar Burins Darut, camiyi inşa ederken Java Adasından gelen mimarlara danışarak farklı bir tasarım ortaya koymuştur. Prizma çatı yerine camiye kubbe eklemiş, soğan biçimindeki kubbenin uçlarına demir top koymuştur.¹⁵ Burins Darut tarafından tasarlanan cami, 1936 yılında Hollandalı Vali A.P.H. van Aken tarafından genişletilerek sağ ve sol cephesine ikişer adet kubbe ilave edilmiştir. Avluda bulunan havuz ve caminin karşısındaki minare de daha sonraki ilavelerdir. 1958-68 yıllarında Açe Valisi Ali Hasjmi tarafından kubbeler beşe çıkarılmış ve bugünkü halini almıştır.¹⁶

¹³ Nasution, *İbadet Mekânı Tasarımında Kültürel Farklılıklar - Türkiye ve Endonezya'da Camilerin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*, 160.

¹⁴ Peter Mundy tarafından 1637 yılında çizilen bu resim, Kurban Bayramı kutlama alayının tasviridir. Beyturrahman Camii'nin önünde fil üstünde Sultan İskender Muda ve beraberinde fillerden oluşan alay. Anthony Reid, *Menuju Sejarah Sumatra Antara Indonesia dan Dunia*, Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia, 2011, 118.

¹⁵ Nasution, *İbadet Mekânı Tasarımında Kültürel Farklılıklar - Türkiye ve Endonezya'da Camilerin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*, 159.

¹⁶ Nasution, *İbadet Mekânı Tasarımında Kültürel Farklılıklar - Türkiye ve Endonezya'da Camilerin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*, 167.



Şekil 2: 1882-1908 yılına ait fotoğrafı¹⁷

Mimarî açıdan Moğol, Hint, İslâm ve Avrupa sentezi olan bu cami, farklı dönemlerde savaşlar sebebiyle yakılıp yıkılmış, tekrar yenilenmiş ve restore edilmiştir. 2004 tsunami felâketi sırasında Banda Açe'de birçok bina yerle bir olurken, dalgalar tarafından sürüklenirken, ayakta kalan az sayıdaki yapıdan biri olmuştur.



Şekil 3: Beytürrahman Camii iç mekân.¹⁸

¹⁷ Nasution, *İbadet Mekânı Tasarımında Kültürel Farklılıklar - Türkiye ve Endonezya'da Camilerin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*, 159.

¹⁸ Ayşe Yanık, 2019.



Şekil 4: Beytürrrahman Camii'nin mihrab ve minberi. ¹⁹

Cami, çok destekli ve üzeri dışta kubbeli olup içte düz örtülüdür. Üçü ön, ikisi sol, ikisi de sağ cephede olmak üzere toplamda yedi kubbesi ve beş minaresi bulunmaktadır. Yedi adet de giriş kapısına sahiptir. Üst örtü, sütunları birbirine bağlayan at nalı kemerlerle taşınmaktadır. Kemerlerde alçı süslemeler, bitkisel kompozisyonlar halinde görülmektedir. Mihrap, iki sütunun taşıdığı bir kemer düzenlemesi içinde niş şeklinde yer almaktadır. Nişin içerisinde dizilmiş tuğlalar ve orta kısımda yer alan altın sarısı kapısıyla mihrap tasarımının Kâbe kapısı şeklinde olduğu görülmektedir. Bunun yanında minber ve vaaz kürsüsü birbirine bitişik bir düzenlemeye sahiptir. Minber, üç basamaklı olarak vaaz kürsüsüne eklenmiştir.

Cami büyük bir avluya sahiptir. Avlu tamamen mermerle kaplanmış hemen caminin giriş kapısı önünde büyük bir havuz yer almaktadır. Ayrıca avluda Mescid-i Nebevi'nin avlusundaki gibi şemsiyeler bulunmaktadır.

¹⁹Nasution, *İbadet Mekânı Tasarımında Kültürel Farklılıklar - Türkiye ve Endonezya'da Camilerin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*, 163.



Şekil 5: Beytürrahman Camii avlusu²⁰

1.2. Makam Tengku Di Anjong Camii

Bu cami Açe'nin en eski camilerinden biri olarak bilinmektedir. 1769 yılında Yemen'den Açe'ye İslam'ı yaymak için gelen Seyid Ebubekir b. Hüseyin adındaki alim tarafından yaptırıldığı düşünülmektedir.²¹

Cami, Ajong bölgesinde bulunduğu için *Ajong'taki Âlim* adını almaktadır. *Tengku* kelimesi, Endonezya dilinde hoca veya âlim anlamına gelmektedir. Bu âlimin mezarı da bu camide bulunmaktadır. Hollandalılar, Endonezya'yı işgal ettiklerinde bu camiyi direniş merkezi gördükleri için yakmışlardır. 1873 yılında Hollanda'nın geri çekilmesiyle birlikte cami tekrar faal hale gelmiş, birkaç kez yeniden inşa edilmiştir. En son olarak, 2004 yılında yaşanan tsunami felaketiyle zarar gören cami, halkın katkılarıyla eski mimari tarza sadık kalınarak yeniden inşa edilmiştir. Cami üç katlı olarak tasarlanmış ve üzeri prizma çatıyla kapatılmıştır.

²⁰ Yanık, 2019.

²¹ Özay, "Erken Dönemlerden Yakın Geçmişe Kadar Açe Alimlerine Kısa Bir Bakış", 253.



Şekil 6: Tengku Di Anjong Camii²²

332

Tevilat 5/1 (2024)

1.3. Masjid Agung Babussalam

Cami, 1970 yılında Sabang adasında inşa edilmiştir. Modern bir tasarıma sahip olan Cami, enlemesine dikdörtgen planlı olup orta bölüm sekiz adet sütun tarafından taşınan bir kubbe ile örtülmüştür. Yanlarda kalan kısımlar ise düz örtü ile kapatılmıştır. Kubbede gökyüzü resmi yer almaktadır. Yapıya üç adet yan yana kapılardan girilmektedir. Caminin dört köşesinde ise kare gövdeli ve dışa taşkın şekilde dört adet minare yer almaktadır.

²² Yanık, 2019.



Şekil 7: Agung Babussalam Camii dışarıdan görünüm²³



Şekil 8: Agung Babussalam Camii kubbeli bölüm²⁴

²³ Anugerahkubah, "Masjid Agung Babussalam" (Erişim 24 Mayıs 2024).

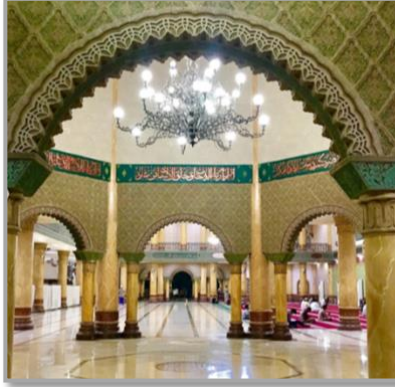
²⁴ Anugerahkubah, "Masjid Agung Babussalam" (Erişim 24 Mayıs 2024).

1.4. Baitul Makmur Camii

1980'li yıllarda inşa edilen bu cami, Arap, Hint ve Açe mimari tarzlarının sentezini yansıtmaktadır. Oldukça farklı bir planı olan bu yapıda, üst örtüde üç adet büyük kubbe ve dört adet küçük kubbe kullanılmıştır. Bu kubbelerin hepsi soğan kubbe şeklindedir. Kare planlı orta mekânın üzeri ise hafifçe yükseltilmiş düz örtü ile kapatılmıştır. Camiye giriş, silindir şeklinde ve dışa taşkın olup üzeri soğan kubbeye örtülü bölümden sağlanır. Mihrap duvarının iki köşesinde ise iki minare bulunmaktadır. Mimari açıdan Beytürrahman Camii'ne benzediği görülmektedir.



Şekil 9: Baitul Makmur Camii yukarıdan görünüşü²⁵



Şekil 10: Baitul Makmur Camii içeriden görünüşü²⁶

²⁵ Repuclika, "Masjid Agung Baitul Makmur Aceh Barat" (Erişim 24 Mayıs 2024).

²⁶ Ayşe Yanık, 2019.

Cami, mimari bakımdan Beytürrahman Camii'ne oldukça benzemekle beraber mihrab düzenlemesinde farklılık görülmektedir. Baitul Makmur Camii'nin mihrabının at nalı kemerli ve derin bir nişe sahip olmasıyla Endülüs mimarisi etkisi görülmektedir.



Şekil 11: Baitul Makmur Camii Mihrabı.²⁷

1.5. Keuchik Leumik Camii

Banda Açe'de 2019 yılında inşa edilen bu cami, dikdörtgen bir plana sahiptir. Caminin orta mekânı, sütunlar tarafından taşınan ana kubbe ile örtülmüştür. Köşelerde ise dört adet küçük kubbe yer alır. İki şerefeli bir minaresi vardır. Yapıya, dört sütunun taşıdığı üç kemerli bir sundurmadan girilir. Sütun başlıklarında altın rengi kullanılmıştır.

²⁷ Dünya Masjid, "Masjid Baitul Makmur" (Erişim 14 Haizran 2024).



Şekil 12: Keuchik Leumik Camii yukarıdan görünüşü²⁸

Mimari bakımdan Beytürrahman Camii ile farklı olsalar da mihrap düzenlemesi benzetmektedir. Mihrabı tıpkı Beytürrahman Camii'ndeki gibi Kâbe Kapısı şeklinde yapılmıştır. Üç tarafı ayet kuşağıyla kaplı olan sivri kemerli hücre, dikdörtgen bir niş içinde yer almaktadır. Ayet kuşağında Ayete'l-kürsi celî sülüs hatla yazılmıştır. Beytürrahman Camii'ndeki tuğla örgü bezeme burada görülmemektedir. Mihrabın sağında ve solunda İsm-i Celâl ile İsm-i Nebi yazıları bulunmaktadır. Bunların çevresi yeşil zemin üzerine altın sarısı yıldızlarla bezenmiştir.



Şekil 13: Keuchik Leumik Camii iç mekân²⁹

²⁸ Hibur, "Masjid Harun Keuchik Leumik Ikon Religi Baru Aceh" (16.01.2024).

²⁹ Acehtrend, "Keuchik Leumik Camii" (Erişim 24 Mayıs 2024).

Dikdörtgen bir hücre şeklinde olan mihrabın içinde sağ ve solda kapıların yer aldığı görülmektedir. Buralardan yanlardaki odalara girilmektedir. Sağ ve sol duvarlar beyaz renkte olup kible yönündeki cephe, Kabe Kapısı şeklinde tasarlanmıştır.



Şekil 14: Keuchik Leumik Camii mihrabı³⁰

2. Açe'ye Verilen Serambi Mekkah Adı ve Kâbe Kapısı Şeklinde Olan Mihraplar

Açe, Asya'da İslam'ın yayılması açısından önemli bir konuma sahiptir. Hint Okyanusu'nun en batısında bulunması ve Asya kıtasında Mekke'ye en yakın konumda olması nedeniyle Açe'ye Serambi Mekkah yani Mekke Kapısı adı verilmiştir. Ancak bu adı almasının sebebi sadece coğrafi konumuyla sınırlı değildir. Açe'de hem İslam eğitim kurumlarının bulunması hem de buraya eğitim

³⁰ Visitbandaaceh, "Masjid keuchik leumik lamseupeung kota banda aceh" (16.01.2024)

görmeye gelen ve buradan Güneydoğu Asya'nın farklı bölgelerine giden âlimlerin olması, bölgenin önemli bir İslam merkezi olmasını sağlamıştır.³¹

Bölgede bulunan camilerin mimari açıdan Arap, Hint ve Asya mimari özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Ancak mihraplar incelendiğinde farklı coğrafyalarda rastlanılmayan bir düzenlemeyle karşılaşılmaktadır. Açe'de bulun Beytürrahman Camii ve Keuchik Leumik Camii'nin mihrapları Kâbe Kapısı şeklinde bir tasarıma sahiptir.

Kâbe, Hz. İbrahim tarafından inşa edildiğinde kapı yeri boş bırakılmıştır. İlk kapıyı kimin yaptığı bilinmemektedir. Abdullah b. Zübeyr tarafından yenilediğinde çift kanatlı bir kapı takılmıştır. Halife I. Velid bu kapıyı altın levhalarla kaplatmıştır. Daha sonra birçok defa yenilenmiştir.³² 280 kg saf altından imal edilmiş kapının çevreleri ahşaptan imal edilmiş ve üzeri de altın plakalarla kaplanmıştır. Kapının üzerinde İsm-i Celâl, İsm-i Nebi ve çeşitli ayetler yazmaktadır.

Beytürrahman Camii'ndeki mihrap Kâbe Kapısı düzeninde yapılmıştır. İki sütunun taşıdığı bir kemer düzenlemesi içinde niş hücresi yer alır. Mihrap nişi, hücre şeklinde olup üzeri yarım kubbe ile çevrelenmiştir. Mihrabın ortasında metal ve altın renkli bir kapı bulunmaktadır. Bu kapı zeminden yüksek tutulmuştur. Kapıda çeşitli ayetler, İsm-i Celâl ve İsm-i Nebi yazıları bulunmaktadır. Kapının kenarları, Kâbe duvarı gibi siyah tuğla örgülüdür. Yarım kubbe yine metal plakalarla kaplanmıştır. Hücrenin sağında ve solunda kapılar bulunur. Bu kapılardan yanlardaki odalara geçilir.

Keuchik Leumik Camii'nde ise mihrap, dikdörtgen bir niş içinde yer almaktadır. Dikdörtgen çerçevede ayet kuşağı mihrabın üç tarafını dolaşmaktadır. Mihrap hücresinin iki cephesi beyaz renkte olup ortadaki cephede metal altın renkli bir kapı bulunmaktadır. Bu kapı da yine Kâbe kapısı gibi İsm-i Celâl, İsm-i

³¹ Mehmet Özay, "Açe'de Bir Türk Alimi: Baba Davud", *M.Ü İlahiyat Fakültesi Dergisi* 33 (2007), 172.

³² Sadettin Ünal, "Kâbe", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2001), 24/17.

Nebi ve çeşitli ayetlerin yazıldığı görülmektedir. Altın kapı yine zeminden yüksek tutulmuştur.

Kâbe Kapısı şeklindeki mihrab yapımı, Açe'nin bölgedeki konumu ve "Mekke Kapısı" adıyla ilişkilendirilmektedir.



Şekil 15: Kâbe-i Muazzam'a kapısı.³³

³³ Yukarikayalar, "Kâbe Kapısı" (24 Mayıs 2024).



Şekil 16: Beytürrahman Camii'nin mihrabı ve minber.³⁴



Şekil 17: Keuchik Leumik Camii mihrabı.³⁵

Sonuç

340

Tevilat 5/1 (2024)

Uzakdoğu takımadalarının en batı noktasında yer alan Açe bölgesi, konum itibarıyla bölgede İslam'la tanışan ilk yer olmuştur. Hint okyanusun batısında bulunması ve deniz ticaretiyle uğraşan tüccarların uğrak noktası olması, Müslüman tüccarların da bölgeye gelerek İslam'ı yaymalarını kolaylaştırmıştır. Bölgede ilk kurulan bağımsız devletin İslam devleti oluşu da Müslüman toplumun yoğunluğunu göstermektedir.

Açe'nin cami mimarisi incelendiğinde Arap ve Hint mimarisinden oldukça etkilendikleri görülmektedir. Bunun yanında yerel etkiler de kendini göstermektedir. Beytürrahman Camii'nin ilk inşasında üst örtüsünde prizma çatının kullanılmış olması, yerel kullanıma örnektir. Aynı çatının Makam Tengku Di Anjong Camii'nde de kullanıldığı görülmektedir. Camilerde soğan kubbenin Beytürrahman Camii ile kullanılmaya başlandığı görülmektedir. 1980 yılında inşa edilen Baitul Makmur Camii'nde de soğan kubbe kullanımı dikkat çekmektedir. Kemelerde de atnalı

³⁴ Nasution, *İbadet Mekânı Tasarımında Kültürel Farklılıklar - Türkiye ve Endonezya'da Camilerin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*, 163.

³⁵ Visitbandaaceh, "Masjid keuchik leumik lamseupeung kota banda aceh" (16.01.2024)

kemerlerin kullanımıyla Endülüs etkisi kendini göstermektedir. Bunun yanında yarım daire kemerler de kullanılmaktadır. İç mekânda ve avlularda beyaz rengin hâkim olduğu görülmektedir. Plan bakımından çok destekli plan şemasının kullanıldığı görülmektedir.

Açe'nin Asya takımadalarında Mekke'ye en yakın noktası olması ve diğer adaların kible yönü olması hasebiyle buraya Kâbe Kapısı anlamına gelen Serambi Mekkah adının verildiği görülmektedir. Bu isim Açe'de hâlâ kullanılmaktadır. Mekke'ye en yakın nokta olmasının yanında İslâm'ın Asya'ya buradan yayılması bu ismin verilmesinde önemli bir sebeptir. Bunun yanında birçok âlimin de buraya geldiği bilinmektedir. Âlimler, burada medreseler açarak tebliğ faaliyetlerini sürdürmüş ve Açe'nin bölgede bir İslâm merkezi haline gelmesini sağlamışlardır.

Açe'ye verilen bu isimlendirmenin yansıması mihrap nişlerinde müşahede edilmektedir. Beytürrahman Camii ve Keuchik Leumik Camileri'nin mihrap nişlerindeki düzenlemenin Kâbe Kapısı şeklinde olduğu görülmektedir. Daha önce benzeri görülmeyen bir uygulama olmasıyla dikkat çekmektedir. Bu benzerlik altın varaklı kapı, üzerindeki ayetler ve kenar kısımlardaki duvar örgüsünde görülmektedir.

Finansman / Funding:

This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Çıkar Çatışması / Conflicts of Interest:

The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Acehtrend. "Keuchik Leumik Camii". Erişim 24 Mayıs 2024. https://cdn.acehtrend.com/files/images/wp-dsc_7163.jpg
- Anugerahkubah. "Masjid Agung Babussalam". Erişim 24 Mayıs 2024. <https://www.anugerahkubah.com/masjid-agung-babussalam-sabang-nangroe-aceh-darussalam/>
- Ceylan, Ayhan. "Osmanlı Klasik Dönemi'nde Balkanlar'da Bir Eyâlet-i Mümtâze Örneği Olarak Cezâyir-İ Seb'a-i Müctemia Cumhuri". *II. Türk Hukuku Tarihi Kongre Bildirileri*. 559-571, ts.
- Dingeç, Emine. "XVI. yüzyılda Osmanlı – Açe İlişkileri". *Turkish Studies* 5/1 (2010), 954-973.
- Dunia Masjid. "MASjid Baitul Makmur". Erişim 14 Haziran 2024. <https://duniamasjid.islamic-center.or.id/268/masjid-agung-baitul-makmur/>
- Göksoy, İ Hakkı. "Malay-Endonezya Kaynaklarına Göre Türkler ve Osmanlı-Açe İlişkileri". *Tarih İncelemeleri Dergisi* 14/1 (01 Haziran 1999), 175-187.
- Kurtulmuş, Numan. "Açe", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 1/329-332. İstanbul: TDV Yayınları, 1988.
- Nasution, Irham Walad. *İbadet Mekânı Tasarımında Kültürel Farklılıklar – Türkiye ve Endonezya'da Camilerin Karşılaştırılmalı Olarak İncelenmesi*, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023.
- Özay, Mehmet. "Erken Dönemlerden Yakın Geçmişe Kadar Açe Alimlerine Kısa Bir Bakış". *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 36 (2009/1), 237-254.
- _____ "Açe'de Bir Türk Alimi: Baba Davud", *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 33 (2007/2), 169-186.
- Reid, Anthony. *Menuju Sejarah Sumatra Antara Indonesia dan Dunia*. Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia, 2011.
- Şah, Razaulhak. "Açi Padişahu Sultan Alâeddin'in Kanunî Sultan Süleyman'a Mektubu". *Tarih Araştırmaları Dergisi* 5/8 (1967), 373-409. https://doi.org/10.1501/Tarar_0000000297
- Ünal, Sadettin. "Kâbe". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 24/14-21. İstanbul: TDV Yayınları, 2001.
- Visitbandaaceh. 24 Mayıs 2024. <https://www.visitbandaaceh.com/masjid-keuchik-leumik-lamseupeung-kota-banda-aceh-aceh/>
- Yukarikayalar. "Kâbe Kapısı". 24 Mayıs 2024. <https://yukarikayalar.wordpress.com/2017/12/14/kabenin-kapisi-ve-ustundeki-ayetler/>
- Yurdakul, İlhami. "XIX. yüzyılda Osmanlı Açe İlişkileri Osmanlı Hilafetinin Güney Asya'da Dinî- Siyasî Nüfuzu", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 13 (2005), 19-48.



er-Risâle Dergisi Bağlamında Belâğatta Yenileşme ile İlgili Tartışmalar*

Araştırma
Makalesi
Research
Article

Recep Bahadır HAYDAROĞLU

Arş. Gör., Kilis 7 Aralık Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belagatı Ana Bilim Dalı
Research Assistant, Kilis 7 Aralık University, Faculty of Theology, Department of Arabic
Language and Rhetoric, Kilis, Türkiye

recebesim@gmail.com

orcid.org/0000-0001-7478-8388

Yılmaz ÖZDEMİR

Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belagatı Ana Bilim
Dalı

Asst. Prof., Marmara University, Faculty of Theology, Department of Arabic Language and
Rhetoric, İstanbul, Türkiye

ylmzdmr@hotmail.com

orcid.org/0000-0001-6270-5303

Yazar
Author

Haydaroğlu, Recep Bahadır-Özdemir, Yılmaz. "er-Risâle Dergisi Bağlamında Belâğatta
Yenileşme ile İlgili Tartışmalar". *Tevilat* 5/1 (Haziran 2024), 343-369.

doi.org/10.53352/tevilat.1473200

Atıf
Cite as

Received / Geliş Tarihi: 25.04.2024

e-ISSN: 2757-654X

Accepted / Kabul Tarihi: 20.06.2024

www.tevilat.com

İntihal / Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği
teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a
plagiarism software. **Telif Hakkı&Lisans/Copyright&License:** Yazarlar dergide yayınlanan
çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında
yayımlanmaktadır. / Authors publishing with the journal retain the copyright to their work
licensed under the CC BY-NC 4.0. **Katkı Oranları/Author Contributions:** Çalışmanın
Tasarlanması: Y. Özdemir (%20), R. Haydaroğlu (%80); Veri Toplanması ve Analizi: Y.
Özdemir (%0), R. Haydaroğlu (%100); Makalenin Yazımı: Y. Özdemir (%0), R. Haydaroğlu
(%100); Makale Gönderimi ve Revizyonu Y. Özdemir (%50), R. Haydaroğlu (%50)

Yayıncı/Published by: Selçuk University Press



Bilgi
Info

* Bu çalışma, Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz Özdemir danışmanlığında devam eden "20. Yüzyıl
Mısır'ında Klasik Belâğat Eleştirisi ve Tecdit Girişimleri" başlıklı doktora tezi esas
alınarak hazırlanmıştır.

er-Risâle Dergisi Bağlamında Belâgatta Yenileşme ile İlgili Tartışmalar

Fransız işgaliyle birlikte Batı ile temasa geçilmiş ve bu temasla Mısır'da; siyasi, kültürel, sosyolojik, ilmî ve edebî dönüşümler meydana gelmiştir. Başta edebiyat olmak üzere klasik ilmî miras, ciddi eleştiri ve koruma reflekslerine konu olmuştur. Edebî kültürün kritize edildiği önemli mahfillerden birisi de *er-Risâle* Dergisidir. Sahibi ve editörü Ahmed Hasan ez-Zeyyât tarafından kurulan dergi, 1933-1953 yılları arasında haftalık yayın yapmak suretiyle 1025 sayıdan meydana gelen devasa bir kültürel miras bırakmıştır. *er-Risâle* Dergisi; Tarih, kültür, siyaset konularının yanı sıra Arap edebiyatına dair şiir, öykü, dil ve belâgat tartışmaları gibi içeriklere sahip makaleler barındırmaktadır. Bu çalışma, klasik belâgati eleştiren tecdid yanlıları ile söz konusu belâgati savunan "muhafazakâr" yazarların *er-Risâle* Dergisinde yayınlanan bir kısım makalelerini mukayeseli olarak ele almaktadır. Karşılıklı reddiyeler şeklinde yazılan makalelerde, genellikle tecdid yanlıları tarafından klasik belâgatın diğer ilimler ile ilişkisi gibi yapısal eleştirilerin yanı sıra kavram ve tanımlar üzerinden de eleştiriler yapılmıştır. Buna karşılık klasik belâgat yanlıları, yapılan eleştirileri sığlık ve eleştiri sahiplerini klasik literatürü bilmemekle itham etmişlerdir. Söz konusu eleştirilere, klasik eserlerden deliller getirerek karşılık vermektedirler.

Anahtar Kelimeler: Arap Dili ve Belâgati, Yenileşme/Tecdid, Mısır, *er-Risâle* Dergisi, Ahmed Hasan ez-Zeyyât.

Özet

344

Tevilat 5/1 (2024)

Discussions on Rhetorical Renewal in the Context of *al-Risâlah* Journal

With the French occupation, contact with the West was established, leading to political, cultural, sociological, scientific, and literary transformations in Egypt. Foremost among these transformations was the serious critique and preservation of the classical scholarly heritage, especially in literature. One of the prominent platforms where literary culture was critically examined was *al-Risâlah* journal. Founded by its owner and editor Ahmad Hasan al-Zayyât, this journal left a colossal cultural legacy through its weekly publications from 1933 to 1953, amounting to 1,025 issues. *al-Risâlah* included articles on history, culture, and politics, as well as discussions on Arabic literature, poetry, stories, language, and rhetoric. This study comparatively analyzes a selection of articles published in *al-Risâlah* that involve debates between proponents of renewal (tajdîd) and the conservative defenders of classical rhetoric. In these articles, which are written as mutual refutations, proponents of renewal often criticized classical rhetoric through structural critiques, such as its relationship with other sciences, as well as through critiques based on concepts and definitions. In response, the defenders of classical rhetoric accused the critics of superficiality and ignorance of classical literature, countering the critiques with evidence drawn from classical works.

Keywords: Arabic Language and Rhetoric, Renewal/Tajdîd, Egypt, *al-Risâlah* Journal, Ahmad Hasan al-Zayyât.

Abstract

Giriş

20. yüzyıl, Arap dili ve edebiyatı açısından köklü dönüşümlerin yaşandığı ve önemli temsilcilerin yetiştiği bir dönemdir. Bu dönemde, klasik ilmî gelenek ile Avrupa'nın etkisiyle ortaya çıkan modern düşünce ve akımlar arasında zaman zaman çatışmalar yaşanmıştır. Ortaya çıkan bu ilmî tartışmalar, klasik geleneğin yorumlanmasında ve Avrupa menşeli yeni düşünce ve akımlara karşı takınılacak tavır konusunda fikrî ayrılıklara sebep olmuştur. Diğer alanlarda olduğu gibi edebiyat alanında da söz konusu tartışmaların yoğun bir şekilde yaşandığı görülmektedir. Bahsi geçen tartışmaların yaşandığı en önemli mahfillerden bir tanesi gazete ve dergilerdir. Bu makalede, Ahmed Hasan ez-Zeyyât'ın kurduğu *er-Risâle* Dergisinde, belâgatta yenileşme yanlıları ile klasik belâgat yanlılarının karşılıklı reddiyeler mahiyetinde yazdıkları makalelerin bir kısmı ele alınmaktadır. Öncelikle Ahmed Hasan ez-Zeyyât ve *er-Risâle* Dergisi hakkında bilgiler verilerek bu tartışma ortamını oluşturan siyasi ve kültürel arka planın fotoğrafı ortaya konulacaktır. Akabinde, söz konusu makaleler, ele aldıkları konulara göre tematize edilerek değerlendirilecek ve ulaşılan tespitlere sonuç kısmında yer verilecektir.

1. Ahmed Hasan ez-Zeyyât ve er-Risâle Dergisi

1.1. Ahmed Hasan ez-Zeyyât (ö. 1968)

Ahmed Hasan ez-Zeyyât, Mısır henüz Osmanlı'ya bağlı bir toprak parçası iken, 1885 yılının Nisan ayında, Dıkahtıyye şehrine bağlı Kefer Dümeýra el-Kadım mezrasında çiftçi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Köyde okuma yazma bilen birkaç kişiden biri olan babası, oğlunun köydeki kütupta eğitim almasını sağlamıştır. Köyde okuma yazma ve hafızlık eğitimi alan ez-Zeyyât, kıraat ve tecvit ilimlerinin yanı sıra diğer İslami ilimlerde eğitim almak üzere Dıkahtıyye'ye gönderilmiştir.¹ Henüz on iki yaşındayken Ezher'de eğitimine başlayan Ahmed Hasan ez-

¹ Muhammed Seyyid Muhammed, *ez-Zeyyât ve'r-Risâle* (Riyad: Dâru'r-Rifâ'i, 1982), 10-13; Ali Benli, "Ahmed Hasan ez-Zeyyât ve Edebiyat Anlayışı", *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 49 (Aralık 2015), 184; Cemal Abdullah Aydın, *Ahmed Hasan Zeyyat ve Arap Edebiyatındaki Yeri* (İstanbul: Kitâbi Yayınları, 2016), 17-19.

Zeyyât'ın burada, hayatının geri kalan kısmında teşriki mesai edeceği Tâhâ Hüseyin (ö. 1973) ve Mahmûd Hasan Zenâtî (ö. 1949) ile yolu kesişir. Üç arkadaşın ilgisini İslami ilimlerden ziyade belâgat, aruz, şiir gibi edebiyata dair dersler çekmekteydi.² Ezher'de Abbasî Ravak'ına devam ettikleri sırada Muhammed Abduh (ö. 1905), Muhammed Mahmûd b. Telâmîz eş-Şenkîfî (ö.1904) ve Hüseyin el-Mersafî (ö.1890) gibi döneminin önemli ilmî simalarından dersler okumuşlardır. Zemahşerî'nin (ö. 538) *el-Mufassal*'i, Ebû Temmâm'ın (ö. 846) *Hamâse*'si, Müberrid'in (ö. 286) *el-Kâmil*'i ile *Muallakât*, okumuş oldukları önemli eserler arasındadır.³

el-Mersafî'nin ders halkasında yaşanan bir olay⁴ sebebiyle mezun olacakları sene Ezher ile ilişkileri kesilmiştir. O dönem Ümmet Partisi'nin çıkardığı derginin baş editörü olan Lütfi Seyyid'in (ö.1963), Ezher şeyhi ile aralarında tavassut etmesiyle okullarına geri dönmüşlerdir. Fakat mimlenen üç arkadaşın, imtihanlardan başarısız kılınmak suretiyle mezun olmaları engellenmiştir.⁵ On iki yıllık eğitimlerinin ardından Ezher Üniversitesiyle ilişkilerinin kesilmesi üzerine 1908 yılında kurulan Kahire Üniversitesine kayıt yaptırarak eğitim hayatlarına burada devam etmişlerdir.

Ahmed Hasan ez-Zeyyât'ın Ezher'de kendilerinden ders aldığı hocalar ve okuduğu dersler, klasik Arap edebiyatına olan ilgisinin altında yatan ana sebepler arasında zikredilebilir. Buna karşılık

² Ahmed Hasan ez-Zeyyât, *Vahyü'r-Risâle* (Kahire: Matbaatü'r-Risâle, 1940), 3/165; Seyyid Muhammed, *ez-Zeyyât ve'r-Risâle*, 15; Aydın, *Ahmed Hasan Zeyyat ve Arap Edebiyatındaki Yeri*, 18.

³ Seyyid Muhammed, *ez-Zeyyât ve'r-Risâle*, 16-17.

⁴ Hüseyin el-Mersafî'nin (ö. 1890) halkasında, Müberrid'in *el-Kâmil* isimli eseri okunurken, Haccâc'a nispet edilen ve Hz. Muhammed (s.a.s)'in kabrini kastederek söylediği beyti (ماذا يطوفون وإنما يطوفون برمة وأعواد) "*Çürümüş kemik ve çöplerden başka neyi ziyaret ediyorlar.*") geçmiştir. Ders halkasındaki öğrenciler Haccâc'ı küfürle itham ederken, üç arkadaş bu şiirle Haccâc'ın küfrüne hükmedilmeyeceğini ancak Haccâc'ın bu üslubuyla edepsizlik ettiğini savunmuşlardır. Bunun üzerine üç arkadaşın da küfre girdiği galeyana çıkarılmış ve okul idaresinin sürdürdüğü disiplin soruşturması ile Ezher ile ilişkileri kesilmiştir. (Seyyid Muhammed, *ez-Zeyyât ve'r-Risâle*, 17-19; Aydın, *Ahmed Hasan Zeyyat ve Arap Edebiyatındaki Yeri*, 20-22.)

⁵ Seyyid Muhammed, *ez-Zeyyât ve'r-Risâle*, 17-19; Aydın, *Ahmed Hasan Zeyyat ve Arap Edebiyatındaki Yeri*, 20-22.

Kahire Üniversitesinde Santillana (ö. 1931), Nallını (ö. 1938) ve Littman (ö. 1958) gibi müsteşriklerden dersler okuması Batı edebiyatıyla tanışmasına vesile olmuştur. Böylelikle hem Doğu hem de Batı edebiyatına hâkim, geniş perspektife sahip bir hüviyet kazanmıştır.⁶

Kahire Üniversitesinden mezun olduktan sonra çeşitli okullarda öğretmenlik yapan ez-Zeyyât, 1922 yılında iyi bir maaş teklifi üzerine Kahire Amerikan Üniversitesinde Arap Dili bölüm başkanlığına getirilmiştir. Adı geçen üniversitedeki görevi esnasında Fransız Hukuk Okuluna girerek oradan da mezun olmuş ve böylelikle hem hukuk hem de edebiyat diploması sahibi olmuştur.⁷

ez-Zeyyât, 1929 yılında Kahire Amerikan Üniversitesinden ayrılarak Yüksek Öğretmen Okulunda ders vermek üzere Bağdat'a gitmiştir. 1932 yılında Lütfi Seyyid'in ısrarı üzerine Bağdat'tan ayrılarak üniversitede ders vermek üzere Mısır'a dönmüştür. Ancak Lütfi Seyyid'in görevden ayrılması ile üniversitede istediği pozisyonu elde edemeyerek ortada kalmış ve bunun üzerine *er-Risâle* Dergisini kurmuştur.⁸

1.2. *er-Risâle* Dergisi

Bağdat'tan Kahire'ye ders vermek üzere dönen ez-Zeyyât, kendisini davet eden Lütfi Seyyid'in görevden alınması ile umduğunu bulamamıştır. Bunun üzerine *es-Siyâsetü'l-Usbû'iyye*⁹ isimli derginin kapatılmasını da fırsat bilerek *er-Risâle* Dergisini çıkarmaya karar vermiştir.¹⁰ Yakın arkadaşı Tâhâ Hüseyin'e dergi çıkarma fikrini açan ez-Zeyyât olumsuz bir tutum ile karşılaşmıştır.

⁶ Seyyid Muhammed, *ez-Zeyyât ve'r-Risâle*, 19; Aydın, *Ahmed Hasan Zeyyat ve Arap Edebiyatındaki Yeri*, 22; Benli, "Ahmed Hasan ez-Zeyyât ve Edebiyat Anlayışı", 184.

⁷ Seyyid Muhammed, *ez-Zeyyât ve'r-Risâle*, 21-23; Aydın, *Ahmed Hasan Zeyyat ve Arap Edebiyatındaki Yeri*, 23-24; Benli, "Ahmed Hasan ez-Zeyyât ve Edebiyat Anlayışı", 185.

⁸ Seyyid Muhammed, *ez-Zeyyât ve'r-Risâle*, 21-23; Aydın, *Ahmed Hasan Zeyyat ve Arap Edebiyatındaki Yeri*, 23-25; Benli, "Ahmed Hasan ez-Zeyyât ve Edebiyat Anlayışı", 185-186.

⁹ Söz konusu dergi, hizipçilik yapmakla suçlanarak 1931 yılında kapatılmıştır. (Muhammed Seyyid Muhammed, *ez-Zeyyât ve'r-Risâle* (Riyad: Dâr er-Rifâ'î, 1982), 49.)

¹⁰ Seyyid Muhammed, *ez-Zeyyât ve'r-Risâle*, 49.

Tâhâ Hüseyin, bu olumsuz tutumunu, toplumun üst kesiminin Avrupalı bir yaşam tarzı benimsemesi sebebiyle bu tarz edebî yazılara iltifat etmeyeceği şeklinde gerekçelendirmeye çalışmıştır. Ayrıca toplumun alt kesiminin de okuma yazma bilmediğini ifade ederek dergi kurma fikrine sıcak bakmadığını belirtmiştir. Bütün bunlara rağmen *ez-Zeyyât*, dergi çıkarma fikrinden vazgeçmeyerek edebiyat, bilim, sanat muhtevalı bir dergi çıkaracağını duyurmuştur. Başta muhalif bir tutum sergileyen Tâhâ Hüseyin, derginin kurulmasından sonra yazılarıyla katkıda bulunmuştur. Dergi, 15 Ocak 1933 yılında ilk sayısını çıkararak yayın hayatına başlamıştır.¹¹

ez-Zeyyât, takip edilen üslup, metot ve amacın nebevî mesajdan esinlenilerek oluşturulduğuna atfen derginin *er-Risâle* şeklinde isimlendirildiğini söylemektedir.¹²

er-Risâle Dergisi otuz iki yıllık yayın hayatı boyunca birkaç merhaleden geçmiştir. Muhammed Seyyid Muhammed bunları *ez-Zeyyat ve'r-Risâle* isimli doktora çalışmasında dört döneme ayırmaktadır. Zehra Özli ise *er-Risâle Dergisinin XX. Yüzyıl Arap Edebiyatındaki Yeri* isimli doktora çalışmasında derginin Kültür Bakanlığının eliyle basılması kısmını da ekleyerek dört dönemi beşe çıkarmıştır. Bu dönemler kronolojik olarak şu şekildedir:

1. İlk yirmi bir sayıyı ihtiva eden kuruluş aşaması (15 Ocak 1933-15 Kasım 1933 tarihleri arası)
2. 22. sayıdan, 338. sayıya kadar olan dönem (4 Aralık 1933-25 Aralık 1939 tarihleri arası)
3. *er-Rivâye* ile *er-Risâle* Dergilerinin birleştiği dönem 339-606. sayıları arasında yayın yapılan dönem (1 Ocak 1940-12 Şubat 1945 tarihleri arası)
4. En uzun kesintisiz yayın dönemi olan 1025. sayı ile son bulan dönem (19 Şubat 1945- 23 Şubat 1953 tarihleri arası)

¹¹ Seyyid Muhammed, *ez-Zeyyât ve'r-Risâle*, 48-50; Zehra Özli, *er-Risâle Dergisinin XX. Yüzyıl Arap Edebiyatındaki Yeri* (Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2022), 32.

¹² Seyyid Muhammed, *ez-Zeyyât ve'r-Risâle*, 48; Özli, *er-Risâle Dergisinin XX. Yüzyıl Arap Edebiyatındaki Yeri*, 32.

5. Kültür Bakanlığı himayesinde tekrar yayın hayatına döndüğü (25 Temmuz 1963- 27 Temmuz 1965 tarihleri arası)¹³

er-Risâle Dergisi; tarih, kültür, toplum, ekonomi, siyaset, eğitim, felsefe, tasavvuf, İslami ilimler, bilim ve sanat konularının yanı sıra Arap edebiyatına dair şiir, öykü, dil ve belâgat tartışmaları gibi içeriklere sahip makaleler barındırmaktadır. Bu çalışmada, belâgatta yenileşme bağlamında yapılan tartışmalar ele alınmaktadır. Emin el-Hûlî'nin (ö. 1966) belâgatta yenileşme ile ilgili görüşlerini eleştiren Ali Muhammed Hasan el-‘Ammârî (ö. 1998) ile el-‘Ammârî'ye destek veren Ali Tantâvî (ö.1999) ve Kâmil es-Seyyid Şâhîn'in makaleleri tahlil edilip değerlendirilecektir.

2. Belâgat Eğitiminde Üslup ile İlgili Tartışmalar

Ali el-‘Ammârî, *er-Risâle* Dergisinin 687. sayısında yayımlanan '*Ulûmu'l-belâgati fi'l-câmi'a* (Üniversitede Belâgat İlimleri) isimli makalesinde Emîn el-Hûlî'yi, edebiyat fakültesinde öğrencilere verdiği belâgat ders notları üzerinden sert bir dille eleştirmektedir. el-‘Ammârî söz konusu makalede, belâgatta tecdid iddiası ile ortaya çıkan kimselerin bu ilimden bihaber olduklarını, tecdid iddiası ile ortaya attıkları fikirlerin safsatadan ibaret olduğunu söylemektedir. el-‘Ammârî'ye göre belâgatta tecdid, Abdülkâhir el-Cürçânî (ö. 471) ile sona ermiştir. Bununla birlikte o; Ahmed Hasan ez-Zeyyât'ın *Difâ' ani'l-belâga*, Şeyh Süleyman Nevvâr'ın (ö.1969) *Müzekkîrât fi 'ilmi'l-belâğa* ve Seyyid Kutub'un (ö. 1966) *et-Taşvîru'l-fennî fi'l-Kur'ân* isimli eserleri belâgatta yenileşme konusunda iyi gelişmeler olarak nitelemektedir. Bu eserlerdeki belâgata dair yenilikçi söylemleri savunan el-‘Ammârî bu tutumunu, söz konusu eser müelliflerinin klasik belâgatı da göz ardı etmemiş olmalarına dayandırmaktadır.¹⁴

Ali el- ‘Ammârî kendi çağdaşlarının belâgatta yenileşme iddiası ile ortaya koydukları çabanın, dağınık konuları toplamaktan öteye gitmediğini ifade etmektedir. O, belâgatta yenileşme çabasında olan kimselerin iddialarını “baltayı gözü kapalı vurmak” metaforuyla

¹³ Seyyid Muhammed, *ez-Zeyyât ve'r-Risâle*, 59; Özli, *er-Risâle Dergisinin XX. Yüzyıl Arap Edebiyatındaki Yeri*, 33.

¹⁴ Ali el-‘Ammârî, “Ulûmu'l-Belâğa fi'l-Câmi'a”, *er-Risâle* 687 (1946), 967.

izah ederek bu tecdid girişimlerinin bilinçsizce ve gelişigüzel yapıldığı imasında bulunmaktadır.¹⁵

Makalenin devamında Emin el-Hûlî'yi, Edebiyat Fakültesi öğrencilerine ders notu olarak okuttuğu metin üzerinden eleştiren el-‘Ammârî, belâgatın ilim olmadan önce bir sanat olduğunu belirterek bu dersi veren kişinin üsluba ve seçtiği örneklerle dikkat etmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Emîn el-Hûlî'nin ders notlarındaki üslubunun avama hitap eden bir vaizin üslubundan öteye gitmediğini ifade etmektedir. el-Hûlî'nin ders notlarındaki üç örnek üzerinden üslup eleştirisi yapan el-‘Ammârî, notlarda kullanılan Mısır lehçesi ile yazılmış ifadeleri doğrudan aktararak üslup konusunda el-Hûlî'nin yetersiz olduğunu vurgulamaya çalışmıştır. Ders notlarında, Âli İmrân Suresi'nin “*Muhammed ancak bir peygamberdir. Ondan önce de pek çok peygamber gelip geçmiştir. Şâyet o ölür veya öldürülürse ökçeleriniz üzerine eski dininize geri mi döneceksiniz? Kim ökçesi üzerine geri dönerse Allah'a hiçbir zarar veremez.*” mealindeki 144. âyetini örnek veren el-Hûlî, Muhammed'in (a.s.) diğer peygamberler gibi postacı olmaktan öteye gitmediğini, doğup yaşayıp öldüğünü ifade etmektedir. Devamında el-Hûlî âyeti şöyle yorumlamaktadır:

“Eğer Muhammed'e (a.s.) bir şey olursa sizinle Allah arasındaki bağ kopmuş mu olacak? Burada -Muhammed ancak bir resuldür- ifadesi ile onun ölümüne anlam atfedilmemesi gerektiği kastedilmektedir. Çünkü âyetin devamında 'eğer o ölür veya öldürülürse gerisin geriye dönecek misiniz?' ifadesi bunu göstermektedir.”¹⁶

el-‘Ammârî, bu yorumun amiyane olup belâgatta tecdid ile alakası bulunmadığını, barbar insanlara vaaz eden bir vaizin ifadesinden öteye gitmediğini ve hatta bu vaizin bile böyle hezeyanlardan kendini koruyacağını ifade etmektedir. Diğer yandan el-‘Ammârî'ye göre, belâgatta yenileşme iddiasında olanların tecdid diye ortaya koydukları iddialar, klasik ulemaya muhalefetten ibaret olup son derece sığdır.¹⁷

¹⁵ el-‘Ammârî, “‘Ulûmu'l-Belâğa fi'l-Câmi'a”, 1946, 967.

¹⁶ el-‘Ammârî, “‘Ulûmu'l-Belâğa fi'l-Câmi'a”, 1946, 968.

¹⁷ el-‘Ammârî, “‘Ulûmu'l-Belâğa fi'l-Câmi'a”, 1946, 968.

el-‘Ammârî’nin el-Hûlî’yi eleştirdiği bir diğer örnek ise Fâtır Sûresi 22. âyete getirdiği yorumdur. Âyette Allah, Muhammed’e (a.s.) hitaben “*Sen kabirde olanlara işittirecek değilsin. Sen sadece bir uyarıcısın*”¹⁸ buyurmuştur. el-Hûlî’nin bu âyete getirdiği yoruma göre Peygamber (a.s.), kendi kavminin hidâyeti konusunda çok çaba sarf etmiştir. Bunun üzerine Allah onu, vazifesinin sadece tebliğ olduğunu hatırlatmak üzere “*Kardeşim! Niçin kendini harap ediyorsun?*” şeklinde uyarmıştır. el-‘Ammârî, el-Hûlî’nin “*kardeşim!*” ifadesine getirdiği yorumun ilgili âyetin anlam ve delaletiyle bağdaşmadığını söylemektedir. Öte yandan o, bu yorumu oldukça sığ görmüş ve yorum sahibinin cezalandırılması gerektiğini söylemiş; şaşkınlığını “*Bu yorum karşısında ne diyeceğimi bilemiyorum*” şeklinde ifade etmiştir. Bahsi geçen örnekler üzerinden Emin el-Hûlî’yi eleştiren el-‘Ammârî, el-Hûlî’nin daha sonra insafa gelerek öğrencilerine yaptığı yorumlardan rücû ettiğini aktarmıştır. Ancak bu yorumların öğrencilerin zihinlerini bulandırdığını da eklemiştir.¹⁹

Ali el-‘Ammârî’nin, Emin el-Hûlî’yi eleştirdiği ve derginin 687. sayısında yayımlanan bu makalesi yankı bulmuştur. Ali et-Tantâvî’nin söz konusu makaleyi destekler mahiyetteki yazısı da 689. sayıda yayımlanmıştır. Ali et-Tantâvî, Emin el-Hûlî’ye belâgatta tecdid ile ilgili görüşlerinden ötürü “*esrarkeş*” nitelemesinde bulunarak ağır eleştirilerde bulunmuştur. Özellikle el-Hûlî’nin, Fâtır Sûresi 22. âyetteki yorumunda yer verdiği, Allah’ın Muhammed’e (a.s.) “*Kardeşim!*” şeklindeki hitabının şirk barındırdığını ifade ederek el-Hûlî’yi şirke düşmek ile itham etmiştir. Ali et-Tantâvî, makalesinin hitamında, bütün bu şirk içeren görüşlerin kaynağının Avrupa olduğu imasında bulunarak “*Çocuklarınızı Arapça öğrenmek üzere Avrupa’ya gönderin. Oradan cahil dönmeleri Emin el-Hûlî’den şirk içeren bilgiler öğrenmelerinden ehvendir.*” şeklinde ifade etmiştir.²⁰

Emin el-Hûlî’yi Edebiyat Fakültesi öğrencilerine verdiği ders notları üzerinden tenkit eden el-‘Ammârî ve et-Tantâvî’nin

¹⁸ Fâtır 33/22.

¹⁹ el-‘Ammârî, “‘Ulûmu’l-Belâğa fi’l-Câmi’a”, 1946, 968.

²⁰ Ali et-Tantâvî, “İlâ Üstâz Ali el-‘Ammârî”, *er-Risâle* 689 (1946), 1039.

eleştirilerinin belâgatta tecdid ile alakasının olmadığı açıktır. Çünkü Emin el-Hûlî en nihâyetinde bir âyetin anlaşılması bağlamında -doğru veya yanlış- kendi görüşlerini ifade etmiştir. Ortaya koyduğu bu görüş ve yorumlar onun tekfir edilip aşağılanmasını gerektirmez. Esasen tecdide karşı çıkanların ana gerekçelerinden bir tanesi, belâgatın temel fonksiyonunun Kur'ân metninin anlaşılmasına yardımcı olması gerektiği düşüncesidir. Hal böyle iken, klasik belâgatı savunanların kutsalı koruma refleksleri, yenilik iddiasında olanlara karşı ihtiyatın dozunu arttırmakta ve eleştirilerinde zaman zaman hakaret ve tekfire varan ifadeler kullanmalarına sebep olmaktadır.

Ali el-‘Ammârî ile Ali et-Tantâvî'nin, Emin el-Hûlî'yi eleştiren makaleler yazmaları üzerine Kâmil es-Seyyid Şâhîn, onlara cevap mahiyetinde bir makale kaleme almıştır. el-‘Ammârî ile et-Tantâvî'nin makalelerindeki üslubun *er-Risâle* Dergisinin reddiye kültürüyle uyuşmadığını ifade ederek makalesine başlamaktadır. Önce Ali Tantâvî'nin, Emin el-Hûlî'yi şirk ile itham etmesini eleştiren Şâhîn, el-Hûlî'nin peygamberimiz ile ilgili "*Kardeşim! Neden kendini harap ediyorsun?*" ifadesinin hakikate hamledilmeyeceğini söylemektedir. Buna delil olarak Mısır'da günlük dilde kullanılan bazı ifadeleri örnek vermektedir. Şâhîn'e göre, nasıl ki Mısır'da çiftçinin eşiğinin yularını çekerken "*Hadi yürü kardeşim!*" ifadesi gerçeğe hamledilmiyorsa, yine aynı şekilde fayton sürücüsünün atına "*şeyh*" diye hitap etmesi gerçek anlamda anlaşılmıyorsa el-Hûlî'nin öğrencilerin anlayış seviyesine indirgemek maksadıyla Allah'ın peygamberimize hitabını "*Kardeşim! Neden kendini harap ediyorsun?*" şeklinde yorumlaması istihza olarak yorumlanmamalıdır.²¹

Şâhîn, el-‘Ammârî'nin el-Hûlî'yi üslup açısından eleştirirken belâgatın tanımını ıskaladığını düşünmektedir. Belâgatın; sözün muktezâ-yı hâle mutabık olması şeklindeki tanımı, mütekellimin, dinleyenin durumunun göz önünde bulundurmasını gerektirmektedir. Ona göre, âyeti belâğî açıdan tahlil eden el-Hûlî, karşısındaki öğrencilerin zihninde daha kalıcı olabilecek

²¹ Kâmil es-Seyyid Şâhîn, "Ulûmu'l-Belâğa beyne'l-Ḳudâmâ ve'l-Muḥdeşîn", *er-Risâle* 692 (1946), 1117.

“kardeşim!” ifadesini kullanmıştır. Şâhîn, el-‘Ammârî’yi tenkidinde samimi olmamakla itham ederek şâyet eleştirisine muvafık bir belâgat tanımı varsa söylemesi gerektiğini vurgulamaktadır.²²

Şâhîn makalesinin sonunda Ali Tantâvî’nin, el-Hûlî’yi; Cerîr’in, ‘Adî bin Ruk’a’yı kışkandığı gibi kışkandığını iddia etmektedir. Nitekim bedevi olan ‘Adî bin Ruk’a, bir beytinde şehir hayatına özgü imgelerle teşbihte bulununca Cerîr, onun bunu bilmemesi gerektiği noktasından hareketle جَافٌ جَافٌ أَعْرَابِيٌّ وَهُوَ يَقُولُ؟ عَسَاهُ مَا! وَقَعَ فَدُ “Kuru kaba bir bedeviden ne demesi beklenir ki?! Bunu söylemekle hata yaptı” ifadesi ile kışkançlığını göstermiştir.²³

3. Belâgatın Tanımı ile İlgili Tartışmalar

el-‘Ammârî, cevap mahiyetinde yazdığı makalede, Şâhîn’in belâgatın tanımı ve üslup üzerine yaptığı eleştiriye cevap vermenin yanı sıra, Emin el-Hûlî’nin, teşbihte tecdid ile ilgili görüşlerini de eleştirmektedir.

Şâhîn, bir önceki makalesinde el-Hûlî’nin dersleri daha lise çağına²⁴ gelmemiş çocuklara anlayacakları üslup ile anlatmasının normal olduğunu ifade etmişti. Hatta muktezâ-yı hâle uygun olanın, öğrencilerin zihin seviyelerine uygun bir üslupla dersin anlatılması olduğunu vurgulamıştı.²⁵ Şâhîn’in bu görüşlerine cevap veren el-‘Ammârî, söz konusu öğrencilerin daha önce belâgat dersi aldıklarını ama almamış olsalar dahi dersi veren öğreticinin, öğrencilere güzel üslup konusunda örnek olması gerektiğini söylemektedir.²⁶

el-‘Ammârî, el-Hûlî’yi psikoloji ve belâgat vurgusu üzerinden de eleştirmektedir. Nitekim ona göre el-Hûlî’nin herkesten çok

²² Şâhîn, “‘Ulûmu’l-Belâğa beyne’l-‘Kudâmâ ve’l-Muḥdeşîn”, 1118.

²³ Abdülkâhir el-Cürçânî, *Esrârü’l-Belâğa* (Kahire: Mektebetü’l-Hâncî, 1991), 154; Ebu Yakub es-Sekkâkî, *Miftâḥu’l-‘ulûm* (Beyrût: Dârü’l-Kütübi’l-İlmiyye, 1987), 342; Şâhîn, “Klasikçiler ve Yenilikçiler Arasında Belâgat İlmi”, 1118.

²⁴ Edebiyat fakültesindeki ders notları üzerinden eleştiri yapan el-‘Ammârî’ye Kâmil Seyyid Şâhin’in dersi dinleyen kitlenin lisans düzeyinde öğrenciler olmasına rağmen “liseye bile gitmeyen öğrenciler” olarak ifade etmesinin sehven yazıldığı gâyet açıktır. Bununla birlikte el-‘Ammârî’nin bu yanlış tashih etmemesi “lise düzeyinde eğitim gören öğrencilere bile” mukaddem takdiri cümle ile anlaşılır olacağı kanaatindeyiz.

²⁵ Şâhîn, “Klasikçiler ve Yenilikçiler Arasında Belâgat İlmi”, 1118.

²⁶ Ali el-‘Ammârî, “‘Ulûmu’l-Belâğa fi’l-Câmi’a”, *er-Risâle* 690 (1946), 1049.

inandığı ve teorisini üzerine bina ettiği, kelimelerin dinleyenler nezdinde farklı çağırışimler ve etkiler bıraktığı anlayışı, derste üslubuyla uyuşmamaktadır. Dolayısıyla el-Hûlî'nin çocuklara verdiği derslerdeki üslubunun bu açıdan da çelişki ve çıkmazlar barındırdığını ifade etmektedir. el-‘Ammârî, derste öğreticinin dersi Mısır lehçesi ile anlatmasının normal olduğu itirazı üzerine, söz konusu dersin coğrafya gibi bir ders değil de bizzat belâgat olmasının sakıncalı olduğunu belirtmektedir. Çünkü belâgat düzgün ve anlaşılır söz söyleme kurallar bütünü olması hasebiyle formel (fushâ) dili konu edinmektedir.

Son olarak el-‘Ammârî, el-Hûlî'nin görüşlerini eleştirmek yerine, örnekleri eleştirmesinin doğru olmayacağı üzerine yapılan itirazlara da cevap vermektedir. Ona göre, edebî zevkin oluşmasında derste verilen örneklerin büyük payı olduğu gayet açıktır. Belâgat dersinde verilen örneklerin eleştirisini küçümseyenler, edebî zevkin oluşması konusunda cahil kalmışlardır.²⁷

354

Tevilat 5/1 (2024)

Tartışmanın bu aşamasında Şâhîn'nin, el-‘Ammârî'yi belâgatın tanımı noktasında eleştirmesi üzerine el-‘Ammârî, Şâhîn'e cevap vermektedir. Şâhîn *“Kelamın muktezâ-yı hâle mutabık olması”* tanımının bütün belâgat alimlerinin üzerinde ittifak ettiği müsellemler bir tanım olduğunu iddia etmekteydi. Bu tanım üzerinden Emin el-Hûlî'nin söz konusu âyetlerle ilgili yorumlarının muktezâ-yı hâlin, yani öğrencilerin zihinlerinin anlayış seviyesini baz aldığı ifade etmişti. Bunun üzerine el-‘Ammârî, belâgat kitaplarını incelediğini, böyle bir tanım ile karşılaşmadığını, Şâhîn'in de Emin el-Hûlî gibi belâgatta tecdid iddiası içerisinde olduğunu söylemektedir.²⁸

el-‘Ammârî, bir kısım ulemanın belâgat tanımını delil getirerek Şâhîn'inin *“Herkesçe müsellemler tanım”* diye öne sürdüğü *“Belâgat, kelamın muktezâ-yı hâle mutabık olmasıdır.”* ifadesini çürütmeye çalışmaktadır. İlk ele aldığı tanım Yahya b. Hamza'nın (ö. 1348) *et-Tırâzü'l-müteḍammîn li-esrârî'l-belâga* isimli eserinde *“Sözlükte belâgat, bir yerden başka bir yere varmaktır.”* şeklinde geçen

²⁷ el-‘Ammârî, “Ulûmu'l-Belâğa fi'l-Câmi'a”, 1946, 1050.

²⁸ Ali el-‘Ammârî, “Ma'al-Belâğiyîn”, *er-Risâle* 694 (1946), 1166.

tanımıdır. Yahya b. Hamza'ya göre, *بَلَّغْتُ الْبَلَدَ / أُبَلِّغُهُ بُلْغًا*, “*şehre vardım.*” ifadesinde olduğu gibi belâgat da eşsiz anlamların, güzel lafızlarla karşı tarafa ulaştırılmasından ibarettir.²⁹ el-‘Ammârî, bu ifadelerde Şâhîn’in iddia ettiği gibi muktezâ-yı hâle mutabakat üzerinden bir tanım yapılmadığını söylemektedir. Aynı şekilde Ebu Hilâl el-Askerî’nin (ö. 1009) “*dinleyenin kalbine ulaşan ve yerleşen iyi bir sunum ve görünüşte olan söze belâgat denir*”³⁰ tanımını ele alan el-‘Ammârî, bu tarifte de muktezâ-yı hâle mutabakatın söz konusu olmadığını ifade etmektedir. Esasen el-‘Ammârî, Şâhîn’in meani ilminin tanımını, belâgatın tanımı olarak sunduğunu belirtmeye çalışmaktadır. Nitekim daha ironik bir dille Şâhîn’i eleştiren el-‘Ammârî, şâyet bir lise öğrencisine belâgatın ne olduğu sorulsa “*usûl ve esasları olan, kendisi ile kelamın muktezâ-yı hâle mutabakatı bilinen bir ilimdir*” şeklinde tarif edeceğini söylemektedir. Yine aynı öğrenciye; “*belâgatın tanımı muktezâ-yı hâle mutabik söz söylemek midir?*” diye sorulsa “*hayır*” deyip “*me‘a faşâhatihî*” ifadesini de ekleyeceğini, mezkûr öğrenciden belâgatın alt ilimlerini sayması istense “*me‘âni, beyân, bedî*” diye sayacağını belirtmektedir. Bu farazî örneğinde el-‘Ammârî, Şâhîn’in bir lise öğrencisinden daha az belâgat bilgisine sahip olduğunu ima etmek suretiyle onu eleştirmektedir.³¹

4. Teşbih Sanatı ile İlgili Tartışmalar

el-‘Ammârî, el-Hûlî’nin teşbih ile ilgili görüşlerini de tenkit etmektedir. Ona göre el-Hûlî, her ibarenin hem konuşanda hem de dinleyende psikolojik bir arka planının olması gerektiği görüşünü savunduğu için, edebi metinleri değerlendirirken aşırı zorlama yorumlara girişmektedir. Bu tür yorumların yanı sıra el-Hûlî, muhassinât lafziyyenin,³² psikolojik etkisinin olmaması ve sadece zahiri lafızla ilgili değerlendirmeler barındırması sebebiyle

²⁹ Yahyâ b. Hamza el-Müeyyed Billâh, *et-Tırâzü'l-müteadammin li-esrâri'l-belâga* (Kahire: Dârü'l-Kütübî'l-İhidiviyye, 1914), 122.

³⁰ Ebu Hilâl el-Askerî, *Kitâbü's-Şina'ateyn el-Kitâbe ve's-'şî'r* (Kahire: Dâru İhyâi'l-Kütübî'l-Arabiyye, 1956), 10.

³¹ el-‘Ammârî, “*Ma‘al-Belâğiyîn*”, 1166.

³² Nazım ve nesirde, lafız ile ilgili güzelleştirici sanatlarla denmektedir.

neredeysede edebi bir kıymetinin olmadığını savunmaktadır.³³ Bunu aşağıdaki örnek ile izah etmektedir;

تَجَهَّرُ فَإِمَّا أَنْ تَزُورَ ابْنَ ضَابِيٍّ ... عُمَيْرًا، وَإِمَّا أَنْ تَزُورَ الْمُهَلَّبِيَّ
هُمَا خُطَّتَا حَسْفٍ نَجَاوَكِ مِنْهُمَا ... رُكُوبُكَ حَوْلِيًّا مِنَ النَّلْجِ أَشْهَبَا
“(Savaşa) hazırlan ya (ölüp) İbn Dâbiî Ümeyri

Ya da el-Mühelleb'i ziyaret edersin (savaş kahramanı olursun)

Her ikisi de (öldürülmek veya kahraman olmak) tehlikeli adımlardır ve onlardan kurtulman yıl boyunca kardan beyaz bir ata binmene benzer.”³⁴

el-Hûlî, bu şiirin *“Yıl boyunca kardan beyaz bir ata binmene benzer.”* kısmında yapılan teşbihi anlamsız görmektedir. Ona göre şair, bu beyitte müşebbeh ve müşebbeh bih arasında manevi bir bağlantıyı kuramadığı için teşbih anlamsız hale gelmektedir. Bu bağlamda el-Hûlî, Kazvî'nin teşbih konusundaki tanımını da sırf bu saik ile eleştirmektedir. Nitekim Kazvî'nin teşbihi, *“Bir şeyin durumunu ifade etmek üzere, mesela bir elbiseyi bir şeye siyah olması yönünden benzetmektir.”* şeklinde tanımlamaktadır.³⁵ el-Hûlî, buna itiraz etmektedir. Ona göre bu tanım anlamsızdır. Çünkü insan bir benzetme yaptığında kendi iç dünyasında ona tekabül eden bir psikolojik etkilenme yaşadığını, oysaki Kazvî'nin, teşbihin tanımını yaparken bu boyuta hiç değinmediğini iddia etmektedir. el-'Ammârî, el-Hûlî'nin bu görüşüne itiraz ederek, insanın siyah üzerinden bir benzetme yaparken psikolojik etki altında kalabileceğini savunmaktadır. Öte yandan sadece siyah rengi düşünülerek benzetme yapılması da pekâlâ mümkündür. Dolayısıyla bu tarz kabul görmüş klasik ilmî metinleri *“boş söz”* diyerek eleştirmek o kişinin ilmî kişiliğine zarar vermektedir. Bu bakış açısının, el-Hûlî'yi, edebî eleştirmenlerin ve belâgat alimlerinin çokça üzerine durduğu bir teşbih türünü inkara kadar

³³ Ali el-'Ammârî, “Ulûmu'l-Belâga fi'l-Câmi'a”, *er-Risâle* 690 (1946), 1049.

³⁴ İbn Sellâm el-Cumahî, *Ṭabakâtü fuḥûli's-su'arâ* (Beyrût: Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye, 2001), 176; Ebû Alî Nûruddîn Hasan el-Yûsî, *Zehrü'l-ekum fi'l-emşâl ve'l-hikem* (Fas: Dârü's-Şekâfe, 1981), 3/221-222; İbn 'Abdirabbih el-Endelûsî, *el-İkdü'l-ferîd* (Beyrût: Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1983), 5/280.

³⁵ Haṭîb el-Kazvîni, *el-İdâh* (Beyrût: Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye, 2003), 181.

götürdüğünü ifade eden el-‘Ammârî bunu bir örnek ile açıklamaktadır.

وَلَا زَوْرِدِيَّةَ تَرَاهُ بَزْرَقَتِهَا ... بَيْنَ الرِّيَاضِ عَلَى حُمْرِ اليَواقِيتِ
كَأَنَّهَا فَوْقَ قَامَاتٍ صَنَعْنَ بِهَا ... أَوَائِلَ النَّارِ فِي أَطْرَافِ كِبْرِيَّتِ

“Bahçelerde yakutun kızılığ gibi gök mavisini açar maviliğinde

Kendisini taşımaktan aciz dalında dururken kibritin etrafındaki ilk kıvılcımı andırır/gibidir.”³⁶

Bu beyitte müşebbeh, dalında duran menekşe çiçeğidir. Müşebbeh bih ise kibritin etrafında yanan ilk ateş parçasıdır. Şair, menekşe çiçeğinin rengini kibritin yanan ilk ateşinin rengine benzetmektedir. el-Hûlî burada teşbih ile gönderme yapılacak manevi bir şeyin olmadığı yani iki maddi unsurun birbirine benzetilmesinin anlamsız olduğunu ifade etmektedir. Şairin söz konusu çiçeği, hayalperest bir insana benzetmesi durumunda, hayattan bir olguya tekabül ettiği için daha anlamlı olabileceği değerlendirmesinde bulunmaktadır. Ayrıca yukarıdaki beyitte geçen teşbihin, bir rengin diğerine benzetilmesinden öteye gitmediği için anlamsız ve kötü bir teşbih olduğu kanaatini ifade etmektedir. el-‘Ammârî bu yoruma itiraz etmektedir. Ona göre ilk bakışta kulağa hoş gelen bir yorum gibi görünse de içerisinde çelişkiler barındırmaktadır. Mevzubahis çelişkileri iki açıdan ele almaktadır. Birincisi; el-Hûlî’nin burada dikkat etmesi gereken ilk husus, teşbihin manevi ve psikolojik tarafından ziyade sıhhati olmalıdır. Sıhhat açısından teşbihte bir problem gözükmemektedir. İkinci husus ise beyan ilminin, anlamlara götüren edebi üslupları ele aldığını ifade eden el-‘Ammârî, eğer bir sözde sanat aranıyorsa bunun sadece anlamlarda değil lafızlarda da aranması gerektiğini, birinin diğerinden üstün olmadığını vurgulamaktadır. Bu açıdan da el-Hûlî’nin beyan ilmini sadece psikolojik açıdan değerlendirmesini eleştirmektedir.³⁷

³⁶el-Müeyyed Billâh, *et-Ṭırâzü’l-müteḍammin li-esrârî’l-belâga*, 1/266; Ebu Muhammed et-Tayyib İbn Abdillâh, *Kilâdetü’n-Nahr fî vefayâtî ‘ayâni’d-dehr* (Cidde: Dârü’l-Minhâc, 2008), 3/149; Hâmid el-Avnî, *el-Minhâcu’l-vâḍiḥ li’l-belâga* (Kahire: Mektebetü’l-Ezheriyye li’t-Türâs, 2022), 1/42.

³⁷el-‘Ammârî, “Ulûmu’l-Belâga fi’l-Câmi’a”, 1049-1050.

Son olarak el- 'Ammârî, mütekaddimûn ulemanın görüşlerini körü körüne kabul etmediklerini, bilakis iyi ve kaliteli sözü hüccet kabul edip kötüsünü terk ettiklerini ifade etmektedir. Nitekim, Emin el-Hûlî ve arkadaşlarının iddia ettiği gibi sadece psikolojik arka planı olan teşbihin edebî değerinin varlığını kabul etmek, muallaka şiirleri gibi herkesçe makbul olan edebi ürünlerdeki maddi objeler üzerinden yapılan teşbihlerin edebi değerini inkâr etmek anlamına geleceğinden büyük bir çelişki barındırmaktadır.³⁸

5. Kasr Üslubu ile İlgili Tartışmalar

Ali el-'Ammârî *er-Risâle* Dergisinin 698. sayısında yayımladığı *Üniversitede Belâgat İlimleri* isimli makalesinde Emin el-Hûlî'nin kasr üslubu ile ilgili görüşlerini eleştirmektedir.

Emin el-Hûlî'ye göre, kasr üslubu beyan, me'ânî ve nahiv ilimleri içerisinde ele alınmalıdır. el-Hûlî'ye göre sadece realiteyi tasvir eden kasr üslubu, me'ânî ilminden çıkarılıp nahiv ilmi içerisinde değerlendirilmelidir. O, kasrı şu şekilde tanımlamaktadır; *"Kasr, temel anlamların aktarılmasına yardımcı olan Arapça ifade formlarından birisidir. Hakiki kasr, ikincil bir anlamın hedeflenmediği, gerçeklikte var olan nahvî anlamın dışına çıkmayan kasr türüdür. İddi'âî kasr ise, hakiki kasrın aksine birincil anlamın dışında mütekellim tarafından ikincil anlamların kastedildiği türdür."* el-Hûlî, biraz düşünüldüğünde iddi'âî kasrın me'ânî ilmine dâhil edilmesinin daha makul olduğunu söylemektedir. Temelde nahiv ilminin formlarından biri olan kasrı, anlamın güzelleştirilmesinden ziyade, sıhhati için var olduğunu ifade eden el-Hûlî, kasrı üçe bölmektedir:

1. Sadece anlamın sıhhati için var olan ve nahiv içerisinde değerlendirilmesi gereken kasr çeşidi
2. Anlamı güçlendirmek için kullanılan ve me'ânî içerisinde değerlendirilmesi gereken kasr çeşidi
3. Beyan ilmi içerisinde değerlendirilmesi gereken kasr çeşidi.³⁹

³⁸ el-'Ammârî, "Ulûmu'l-Belâga fi'l-Câmi'a", 1050.

³⁹ Ali el-'Ammârî, "Ulûmu'l-Belâga fi'l-Câmi'a", *er-Risâle* 697 (1946), 1245.

el-‘Ammârî, el-Hûlî'nin bu ayrımını iki maddede eleştirmektedir:

1. Arapça bir cümle ister mecâzî ister hakiki anlamı hamil olsun bir hüküm ifade eder. Bu hükme bağlanan amaca da müstetbe‘atü't-terâkib⁴⁰ denir. Konuşanın kastı, bu hükme bağlanan amaçlardır. Eğer bir cümleye iki farklı hüküm bağlanıyorsa bu, cümlenin kendi aslî manasının dışına çıktığı anlamına gelir. Mesela el-‘Ammârî'ye göre;

وَلَيْسَ أُخِي مَنْ وَدَّنِي رَأْيَ عَيْنِي
وَلَكِنْ أُخِي مَنْ وَدَّنِي وَهُوَ غَائِبٌ

cümlelerini *مَا أُخِي إِلَّا مَنْ وَدَّنِي وَهُوَ قَائِمٌ* şeklinde kasr üslubu ile ifade edersek burada ihtisar anlamını amaçlamış oluruz.⁴¹

2. el-‘Ammârî, belâgatta az da olsa behresi olan bir kimsenin kasr üslubunun tekit ve takviye anlamı taşıdığını bilebileceğini söylemektedir. Nitekim el-Hûlî de aynı görüştedir. Ne var ki el-Hûlî kasrın ihtisâr anlamından çok tekit anlamı taşıdığını ifade etmektedir.

Yukarıda sayılan iki sebepten ötürü belâgat alimleri (*يَخْتَصُّ* -) (*اِقْتَصَرَ*) *“yahtaşşu ve ihtaşşara”* gibi ifadelerle yapılan kasrları, kasr üslubu içerisinde değerlendirmemişlerdir. Burada el-‘Ammârî, Süleyman Nevvâr'ın kasr anlamı taşıyan her cümlenin kasr kapsamına alınması gerektiği yargısına katılmadığını ifade etmektedir. Nitekim Nevvâr da teşbihin belli bir formunun bulunmamasını delil göstererek kasrda, kasr anlamı taşıyan her cümlenin belli bir forma dayanmadan aynı kapsama alınması gerektiğini ifade etmektedir. el-‘Ammârî, zevki selim sahibi bir kimsenin, kasr formu ile gelen ve kendisine birçok belâgî incelik bağlanan cümle ile kasr anlamı taşıyan fakat kasr formu ile gelmeyen cümleleri ayırmada zorlanmayacağını belirtmektedir. Aynı şekilde istisnâ-yı tâmin, kasr kapsamına alınmamasının sebebi olarak, istisnâ-yı tâminin asıl anlamdan öte ikincil bir anlam

⁴⁰ İbn ‘Aşûr’a (ö.1973) göre “müstetbe‘atü't-terâkib”, lafzın delaleti ile makamın gerektirdiği arkaik anlamların ortaya çıkarılmasıdır. (bk. İbn ‘Aşûr, Muhammed Tâhir, *et-Taḥrîr ve't-Tenvîr* (Tunus: Dârü't-Tunusiyeti l'î-n-neşr, 1984), 1/42.)

⁴¹ el-‘Ammârî, “‘Ulûmu'l-Belâğa fi'l-Câmi‘a”, 1946, 1246.

taşıması olduğunu zikretmiştir. Makalenin bu kısmında el-‘Ammârî, klasik belâgatçıların kasrı neden nahvin içinde değerlendirmediklerini kanıtlar mahiyette alıntılar yaparak ulemanın bu konuda ne kadar isabetli olduklarını vurgulamaya çalışmaktadır. Bu bağlamda Kazvînî'nin *el-İdâh* isimli eserinden kasrın yapılış yollarını nakletmektedir.⁴² Ayrıca ona göre takdim yolu ile kasr yapmanın tek amacı bir lafzı öne almak veya geriye almak olmayıp bunun bir belâgî amaca mebni olarak da yapılabileceği gayet açıktır. Aynı şekilde atıf yolu ile kasr yapmayı sadece asli anlam ile izah etmek abestir ve bunun belâgî bir amaca mebni yapıldığı bedihidir. Diğer kasr yapma yollarının da salt asli mana ile izahının mümkün olamayacağını ifade eden el-‘Ammârî, el-Hûlî'nin bu yönü ıskaladığını iddia etmektedir.⁴³

Öte yandan Emin el-Hûlî'nin iddi'âî kasrı, beyan ilmi içerisinde değerlendirmesini de eleştiren el-‘Ammârî bu kasr çeşidinin, beyan ilminin amacına uygun düşmediğini söylemektedir. Nitekim beyan ilminin amacı el-‘Ammârî'ye göre manevi ta'kitten kaçınmaktır. Çünkü beyan ilmi, cümleyi, anlamın ifası açısından ele alır. Teşbih, kinaye, mecaz ve isti'âre sanatlarının hepsi, cümleyi medlûlu (referansı) açısından ele alır. Kasra gelince bu üslubun, kelamın değil mütekellimin durumu ile ilgili olduğunu söyler. el-‘Ammârî, bu kısımda bir örnek üzerinden kasrın beyan ilmi içerisinde değerlendirilmeyeceği kanaatini şöyle ifade etmektedir: مَا شَوْقِي إِلَّا شَاعِرٌ “*Şevki sadece şairdir.*” cümlesi ile شَوْقِي بُلْبُلٌ غَرَّدَ ثُمَّ سَكَتَ “*Şevki bir bülbüldür. Öttü sonra sustu.*” cümlesi arasında belâgat açısından fark vardır. İlk cümlede, mütekellimin bu cümleyi söyleme amacı ve kastı aranırken ikincisinde anlamın ifade tarzı belâgatın inceleme alanına girer. el-‘Ammârî, muktezây-ı hâle mutabakatın me'ânî ilminin konusu olduğunu ve kasrın da bu amaçla kullanıldığını, anlamın ifası konusunun da beyan ilminin konusu olduğunu ifade etmektedir. el-‘Ammârî'ye göre el-Hûlî'nin iddiasının doğru varsayılması halinde; üslûbu hâkim, iltifât, haber-inşâ meselesi gibi birçok beyan ilminden olmayan konunun beyan ilmi içerisinde

⁴² el-‘Ammârî, “‘Ulûmu'l-Belâğa fi'l-Câmi'a”, 1946, 1246-1247; el-Kazvînî, *el-İdâh*, 98.

⁴³ el-‘Ammârî, “‘Ulûmu'l-Belâğa fi'l-Câmi'a”, 1946, 1246-1247.

değerlendirilmesi mümkün olacaktır. Söz konusu bu parçalanmışlığa gerek olmadığını ifade eden el-‘Ammârî, belâgat üsluplarını arttırıp azaltmanın, bir yerden başka bir yere taşımının tecdid olmayacağını, el-Hûlî'nin yapmaya çalıştığı şeyin bundan başka bir şey olmadığını belirtmektedir.⁴⁴

Kasr konusunda el-Hûlî'nin klasik ulemaya yaptığı bir başka eleştiri ise sadece nefiy ve ispata indirgenmiş olmasıdır. el-‘Ammârî bu iddiaya da itiraz etmekte ve el-Hûlî'nin çokça eleştirdiği klasik ulemanın kitaplarından örnek vererek yaptığı eleştirileri çürütmeye çalışmaktadır. *el-Îdâh* isimli eserde kasrın arkaik anlamlarının irdelenmesi gerektiği vurgusundan sonra kasrın ispat ve nefiy değil de anlamın sınırlandırılması için kullanıldığı ifade edilmektedir. Devamında ise kasrda nahvi anlamların ötesinde belâgî anlamların da var olduğu vurgulanmıştır.⁴⁵

Tecdid yanlılarına göre es-Sekkâkî, belâgat ilmine felsefe ve mantık gibi ilimler sokmak suretiyle bu ilmi zevksiz kurallar bütünü haline getirmiştir. Halbuki onların bu iddiasının aksine es-Sekkâkî Kur'an'ın icazının idrak edilmeyen ancak zevk edilebilen bir şey olduğunu söylemektedir.⁴⁶ el-‘Ammârî'ye göre bu durum tecdid yanlılarının klasik ulemayı delilsiz, mesnetsiz zevk-i selim sahibi olmamakla itham ettiklerini göstermektedir. Nitekim klasik ulema tarafından yapılan her bir belâgî tanım, yerli yerince olup, gözü kapalı konmadığını ifade etmektedir.⁴⁷

6. Kasr-ı İzâfî ile İlgili Tartışmalar

el-‘Ammârî, el-Hûlî'nin kasr-ı izâfî ile ilgili klasik ulemanın yaptıkları tanımı eksik bulmasını, onun belâgatta tecdid sâikiyle belâgat-psikoloji bağlamında yeni bir yorum getirdiği şeklinde açıklamaktadır. el-Hûlî, klasik ulemanın kasr üslubunun psikolojik boyutunu ıskaladığını düşünerek kasr-ı izâfîyi psikoloji ilmindeki anlam çağrıştırmaları kavramı ile izah etme çabası içerisine girmektedir. el-‘Ammârî, kasr-ı izâfîyi şöyle tanımlamaktadır: *“Muhatabın zihninde iki veya daha fazla sıfatın mevsûfa ait*

⁴⁴ el-‘Ammârî, “Ulûmu'l-Belâğa fi'l-Câmi'a", 1946, 1247.

⁴⁵ el-Ķazvînî, *el-Îdâh*, 103.

⁴⁶ el-‘Ammârî, “Ulûmu'l-Belâğa fi'l-Câmi'a", 1946, 1248.

⁴⁷ es-Sekkâkî, *Miftâhu'l-‘ulûm*, 416.

olup/olmadığı konusunda yaşanan belirsizlik ve bu belirsizlik durumunun giderilmesi ile ilgilidir.”⁴⁸

Emîn el-Hûlî ise kasr-ı izâfînin, psikologların “*anlam çağrıştırmaları*” diye isimlendirdikleri, manaların zıtlık, çelişki, gerektirme ve birbirini tamamlama arka planı ile sıkı bir ilişkisi olduğunu söylemektedir. Dolayısıyla kasr-ı izâfî, bir sıfatın mevsûfa ait olduğu anlamına gelmiş olup diğer sıfatların mevsûfa ait olmadığı anlamına gelmemektedir. el-Hûlî’ye göre kasr-ı izâfî, mevsûf hakkında varlığı ispat edilmek istenen sıfat ile muhatabın zihnine gelen sıfatlar arasına engel koyma fonksiyonu görmektedir. el-Hûlî bu durumu bir örnek ile izah etmektedir. “*Zeyd sadece bir matematikçidir*” dediği zaman muhatabın zihninde anlam çağrıştırmaları yoluyla üşüşen Zeyd’in musikişinas, mucit, astrolog olma ihtimalleri bertaraf edilmiş olur. Böylelikle kasr-ı izâfî yapmadaki amacın, muhatabın zihnine mevsûf ile ilgili gelen sıfatları teke indirme ameliyesinden başka bir şey değildir. el-Hûlî’ye göre klasik ulemanın iddia ettiği gibi muhatabın zihninde mevsûfa dair kabul veya reddedilen herhangi bir sıfat yoktur. Klasik ulemanın kasr-ı izâfî ile ilgili yaptıkları tanım ve taksimlerin tamamı bu ön kabulden kaynaklı olup bu bakış açısı eksik ve yanlıştır.⁴⁹

el-‘Ammârî, el-Hûlî tarafından görüşleri eleştirilen klasik ulemanın kitaplarından örnekler vererek onun tezini çürütmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda Abdülkâhir el-Cürçânî’nin *Delâilü’l-i‘câz* isimli eserinde her ne kadar “*anlam çağrıştırmaları*” ifadesini kullanmasa da el-Cürçânî’nin bu bağlama değindiğini nakletmektedir. el-Cürçânî kasr ile ilgili şöyle der:

مَا زَيْدٌ إِلَّا قَائِمٌ “Zeyd sadece ayaktadır.” ifadesini kullandığın zaman Zeyd’e ayakta olma sıfatını has kılmış olursun. Böylelikle Zeyd hakkında oturmuş olma, yatıyor olma sıfatlarını reddetmiş olursun. Bu ifade, Zeyd hakkında uzun olma, kısa olma, beyaz ve esmer olma sıfatlarını reddettiğin anlamına gelmez. Aynı şekilde eğer مَا قَائِمٌ إِلَّا زَيْدٌ ‘Sadece Zeyd ayaktadır.’ ifadesini kullanıldığında dünyada sadece Zeyd’in ayakta olduğu anlamı çıkmaz. Bu cümleden

⁴⁸ Ali el-‘Ammârî, “‘Ulûmu’l-Belâğa fi’l-Câmi’a”, *er-Risâle* 701 (1946), 1359.

⁴⁹ el-‘Ammârî, “‘Ulûmu’l-Belâğa fi’l-Câmi’a”, 1946, 1360.

kasıt bulunduğun yerde Zeyd'den başka ayakta olan kimsenin olmamasıdır.” açıklamasında bulunur.⁵⁰

Tam da bu noktada el-‘Ammârî, el-Cürcânî'nin kasr ile ilgili bu izahını sadece kasr-ı izâfiye hasretmeyip bütün kasr çeşitlerini kapsar bir şekilde mutlak bırakmasının önemli olduğuna dikkat çekmektedir.

Kasr-ı izâfi ile ilgili klasik ulemanın yaptığı ifrâd, kalb ve ta'yîn şeklindeki taksimi eksik gören el-Hûlî, bu üçlü taksime dördüncü bir tür daha eklenmesi gerektiğini ifade etmektedir. O da muhatabın zihninin boş olduğu kasr üslubudur. Bu ihtimalin de söz konusu olduğunu ifade eden el-Hûlî, devamında, klasik ulemanın dördüncü grubu ihmal etmelerine bir anlam veremediğini söylemektedir. el-‘Ammârî buna itiraz ederek el-Hûlî'nin iddia ettiği gibi dördüncü bir kasr-ı izâfi türünün klasik ulema tarafından ihmal edildiğini reddetmektedir. Ardından kasr-ı izâfinin üzerine biraz düşünüldüğü zaman el-Hûlî'nin iddiasının çelişki barındırdığını bir örnek ile açıklamaktadır. Mesela; شَوْقِي شَاعِرٌ لَأْ كَاتِبٌ “Şevki bir şairdir, yazar değildir.” cümlesini Şevki’de her iki sıfatın varlığı ve yokluğu konusunda bilgi sahibi olan birine söylersin. Ya tasdik ya da nefyeder ve yahut tereddütte kalır. Ama Şevki’nin şairliği ve yazarlığı konusunda hiçbir şey bilmeyen birisine شَوْقِي شَاعِرٌ لَأْ كَاتِبٌ “Şevki Şairdir. Yazar değildir.” cümlesini kurmak muktezâ-yı hâle mutabık olmadığından herhangi bir konuda hiç bilgisi olmayan, el-Hûlî’nin tabiri ile “zihni boş” olan birine kasr üslubu ile bir durumu ifade etmek belâgatın en temel kaidesi olan muktezâ-yı hâle ters düşmektedir.⁵¹

el-‘Ammârî, el-Cürcânî'nin *Delâil*’indeki kasr-ı izâfi ile ilgili açıklamasından sonra Emin el-Hûlî’ye cevaben muhatabın zihninde iki benzer sıfatın olduğunu söyler. Bunu iki âyetle izah eder: فَذَكِّرْ “Ya Muhammed sen sadece bir nasihatçisin, onları zorlayıcı değilsin.”⁵² وَمَا أَنْتَ بِمُسْمِعٍ مَنْ فِي الْقُبُورِ إِنَّ أَنْتَ إِلَّا نَذِيرٌ “Sen kabirdekilere işittirici değilsin, sen sadece bir

⁵⁰ Abdülkâhir el-Cürcânî, *Delâ'ilü'l-i'câz* (Kahire: Matbaatü'l-Medenî, 1996), 337.

⁵¹ Ali el-‘Ammârî, “el-Belâğa ve ‘İlmu'n-Nefs”, *er-Risâle* 682 (1946), 834.

⁵² el-Gâşîye 88/21-22.

*uyarıcısın.*⁵³ Bu örneklere bakıldığı zaman müspet ve menfi durum âyetlere muhatap olanların zihninde bellidir. el-Hûlî'nin iddia ettiği gibi muhatabın zihninde mevsûf ile ilgili sıfatların belirsizliği söz konusu değildir.⁵⁴ Esasen burada el-‘Ammârî, el-Hûlî'nin görüşlerine itiraz etmemektedir. İtiraz ettiği nokta el-Hûlî'nin, klasik ulema hakkındaki “mesnetsiz, delilsiz” ön yargısıdır.

7. Belâgat ve Psikoloji Bağlamıyla İlgili Tartışmalar

Ali el-‘Ammârî, Emin el-Hûlî'nin teccid iddiasıyla psikoloji ile belâgat arasında kurduğu ilişkiyi de eleştirmektedir. el-‘Ammârî, belâgat ve psikoloji ilişkisini eleştirmeden önce Arap dil ilimleri içerisinde modern ilimlerden nasibini en az alan ilmin belâgat olduğunu belirtmektedir. Belâgatın teccide ihtiyaç duymakla birlikte kendi zamanına kadar yapılan teccid girişimlerinin beklentisini karşılamadığını söylemektedir. Bu kapsamda mütekaddim ulemayı cahillik, kusur ile itham etmenin işi sonuca götürmeyeceğini ifade eden el-‘Ammârî, el-Hûlî'nin *Belâgat ve Psikoloji* başlıklı bir çalışmasına denk geldiğini; burada el-Hûlî'nin, klasik belâgat ulemasının psikoloji ilminin verilerini görmezden geldiklerini söylediğini belirtmektedir. Nitekim el-Hûlî, Kur’ân’ın i‘câzının anlaşılmasının ancak psikoloji ilminin verilerini kullanmak ile mümkün olacağını iddia etmektedir. el-‘Ammârî'ye göre el-Hûlî, klasik ulemanın Kur’ân’ın i‘câzı ile ilgili görüşlerini reddetmekle birlikte es-Sekkâkî'nin görüşlerinden bihaberdir. Nitekim es-Sekkâkî, Kur’ân’ının i‘câzının delillendirilemeyip ancak zevk edilebilen bir şey olduğunu söylemektedir.⁵⁵ Zevk ve hoşnutluğun kazanılmasını ancak insan psikolojisini bilmekle mümkün olabileceğini belirten el-‘Ammârî, Emin el-Hûlî'nin klasik belâgatı teccid saikiyle eleştirisinde çelişkiye düştüğünü ifade etmektedir.

el-‘Ammârî, el-Hûlî'nin *Belâgat ve Psikoloji* isimli eserinde geçen iki örneği de eleştiri konusu yapmaktadır. el-Hûlî, klasik ulemanın i‘câz-ı Kur’ân delillerinin kuru ve kulak tırmalayıcı olduğunu söyler. Klasik ulemadan hiç kimsenin Kur’ân’ın i‘câzını

⁵³ el-Gâşıye 88/ 21-22.

⁵⁴ el-‘Ammârî, “‘Ulûmu’l-Belâğa fi’l-Câmi’a”, 1946, 1361.

⁵⁵ es-Sekkâkî, *Miftâhu’l-‘ulûm*, s. 416.

incelerken psikolojik boyutu göz önünde bulundurmadığını ifade eder. el-‘Ammârî, el-Hûlî’nin böyle söyleyerek klasik ulemayı eleştirmesinin doğru olmadığını belirtmekte ve el-Hûlî’nin içinde bulunduğu çelişkiyi bir örnek üzerinden açıklamaktadır. et-Teftâzânî, *el-Mutavvel* isimli eserinde, te’kîdül-medh bimâ yüşbihü’z-zem üslubunun gerekçesini açıklarken *تَأْخِيذٌ لِلْقُلُوبِ* “*kalpleri etkileme*”⁵⁶ ifadesini kullanmıştır. el-‘Ammârî’ye göre bu gerekçelendirme psikolojik boyutu göz önünde bulundurmaktan başka bir şey değildir.⁵⁷

el-‘Ammârî’nin, Emin el-Hûlî’yi eleştirdiği ikinci örnek ise klasik ulemanın mecazın hakikatten, isti’ârenin teşbih ile tasrihten daha belîğ olduğunu söyleyip bunun sebebini açıklamaya çalışma çabalarını görmezden gelmesidir. el-‘Ammârî, belâgatta tecdid iddiasında bulunan bir üniversite hocasının, klasik belâgat alimlerinin belâgat-psikoloji bağlamına dair söylediklerini bilmemesi/görmezden gelmesinin çok abes olduğunu söylemektedir. Nitekim Ebu Hilâl el-Askerî, mecâzın hakikatten üstün olduğuna dair kırk tane illet saymaktadır. İstiare ile ilgili “*Dinleyenin psikolojisinde hakikatten daha fazla etki bırakır.*” şeklindeki genel psikolojik illet, el-Hûlî’nin iddia ettiği gibi klasik ulemanın, belâgat üsluplarının psikolojik boyutlarını iskalamadığını göstermektedir.⁵⁸

Sonuç

Ahmed Hasan ez-Zeyyât’ın sahibi ve editörü olduğu *er-Risâle* Dergisi, 20. yüzyıl Mısır’ının önemli edebi mahfillerinden birisidir. Dönemin farklı fikirlere sahip önemli ilim adamlarının çalışmalarının neşredildiği bu platformun ünü ve etkisi, bütün Arap coğrafyasına yayılmıştır. Bu dergide edebiyat ile ilgili yazıların yanı sıra tarih, kültür, toplum, ekonomi, siyaset, eğitim, felsefe, tasavvuf, İslami ilimler, bilim ve sanat gibi konularla ilgili çalışmalara da yer verilmiştir.

⁵⁶ Sa’düddîn Mes’ûd b. Faḥriddîn Ömer et-Teftâzânî, *el-Muṭavvel şerḥu Telḥîsi Miftâh’l-‘ulûm* (İstanbul: Muharrem Efendi Matbaası, 1890), 440.

⁵⁷ el-‘Ammârî, “el-Belâğa ve ‘İlmu’n-Nefs”, 833.

⁵⁸ el-‘Ammârî, “el-Belâğa ve ‘İlmu’n-Nefs”, 833; el-Askerî, *Kitâbü’ş-Şına’ateyn el-Kitâbe ve’ş-‘şîr*, 269.

Bu dönemde klasik belâgatla ilgili farklı iki ana tutum dikkat çekmektedir. İlk tutumun savunucuları, belâgata dair yazılmış eserlerin ihtiva ettiği metodoloji, kavram ve taksimatın olduğu gibi muhafaza edilmesi noktasında korumacı bir paradigma ile hareket etmektedirler. Özellikle belâgatın Kur'ân-ı Kerîm'in îcâzı ile olan sıkı ilişkisi, tecdid söylemini onların nezdinde sakıncalı hale getirmektedir. Klasik belâgatı savunanların, tecdid yanlılarına yaptığı eleştirilerin en önemlilerinden bir tanesi, yenileşme yanlılarının klasik belâgat literatürünü bilmemeleri ve sığ bir anlayışa sahip olmalarıdır. Nitekim tecdid yanlılarının klasik eserlerde yer alan bazı belâgat terimlerinin şümüllü olmayışı ile ilgili iddiaları, klasik belâgat savunucuları tarafından onların, kadim belâgat eserlerini anlayamadıkları şeklinde yorumlanmıştır. Klasik belâgat savunucularına göre, tecdid yanlılarının yenileşme diye öne sürdükleri iddialar, dağınık konuları bir araya getirmekten öteye gitmemektedir. Ayrıca eserlerinde tecdid mefhumunu karşılayacak bir çabaya rastlanmamaktadır.

İkinci tutumu savunanlara göre ise belâgat ilmi, tarihi süreç içerisinde asıl amacı olan güzel sözü kötü sözden ayırt etme amacından sapmıştır. Kalam, mantık ve felsefe gibi ilim dallarının tanım ve taksimatlarının etkisi altında kalmıştır. Bu durum belâgatın dar kalıplar içerisinde donuklaşmasına sebep olmuştur. Bu nedenle belâgat bir an önce söz konusu ilim dallarına ait tanım ve taksimatlardan arındırılmalıdır. Öte yandan tecdid yanlıları belâgat-psikoloji ilişkisine ayrı bir önem atfetmişlerdir. Onlara göre modern psikolojinin verileri ışığında belâgat terimleri tekrar inşa edilmelidir. Özellikle Emin el-Hûlî'nin bu yönde girişimleri olmuştur.

Son olarak, düşünsel anlamda büyük dönüşümlerin yaşandığı 20. yüzyıl Mısır'ında önemli bir yer tutan *er-Risâle* Dergisi, edebi eleştiri bağlamında, daha kapsamlı çalışmalara ihtiyaç duymaktadır. Bu analiz ve çalışmalar, dönemin edebi eleştiri kültürünün anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Finansman / Funding:

This research received no external funding. / Bu araştırma herhangi bir dış fon almamıştır.

Çıkar Çatışması / Conflicts of Interest:

The author declare no conflict of interest. / Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

- Askerî, Ebu Hilâl. *Kitâbü's-Şına'ateyn el-Kitâbe ve's-Şi'r*. Kahire: Dâru İhyâi'l-Kütübi'l-Arabiyye, 1956.
- Avnî, Hâmid. *el-Minhâcu'l-vâdîh li'l-belâga*. Kahire: Mektebetü'l-Ezheriyye Li't-Türâş, 2022.
- Aydın, Cemal Abdullah. *Ahmed Hasan Zeyyat ve Arap Edebiyatındaki Yeri*. İstanbul: Kitâbî Yayınları, 2016.
- Benli, Ali. "Ahmed Hasan ez-Zeyyat ve Edebiyat Anlayışı". *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 49 (Aralık 2015), 183-195.
- Billâh, Yahyâ b. Hamza el-Müeyyed. *et-Tırâzü'l-müteğammin li-esrâri'l-belâga*. Kahire: Dârü'l-Kütübi'l-İhidiviyye, 1914.
- Cumahî, İbn Sellâm. *Tabakâtü fuḥûli's-şu'arâ*. Beyrût: Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye, 9. Basım, 2001.
- Cürcânî, Abdülkâhir. *Esrârü'l-Belâga*. Kahire: Mektebetü'l-Hâncî, 1. Basım, 1991.
- Cürcânî, Abdülkâhir el-. *Delâ'ilü'l-i'câz*. Kahire: Matbaatü'l-Medenî, 3. Basım, 1996.
- Endelûsî, İbn 'Abdirabbih. *el-İkdü'l-ferîd*. Beyrût: Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1. Basım, 1983.
- İbn Abdillâh, Ebu Muhammed et-Tayyib. *Kilâdetü'n-Nahr fî vefayâti 'ayâni'd-dehr*. Cidde: Dârü'l-Minhâc, 1. Basım, 2008.
- İbn 'Aşûr, Muhammed Tâhir. *et-Taḥrîr ve't-Tenvîr*. Tunus: Dârü't-Tunusiyeti li'n-neşr, 1984.
- Qazvîni, Ḥaṭîb. *el-İdâh*. Beyrût: Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1. Basım, 2003.
- Özli, Zehra. *er-Risâle Dergisi'nin XX. Yüzyıl Arap Edebiyatındaki Yeri*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2022.
- Sekkâkî, Ebu Ya'qub. *Miftâḥu'l-'ulûm*. Beyrût: Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye, 2. Basım, 1987.
- Seyyid Muhammed, Muhammed. *ez-Zeyyat ve'r-Risâle*. Riyad: Dârü'r-Rifâ'i, 1. Basım, 1982.
- Şâhîn, Kâmil es-Seyyid. "Ulûmu'l-Belâga beyne'l-Ḳudâmâ ve'l-Muḥdeşîn". *er-Risâle* 692 (1946), 1118.
- Tantâvî, Ali. "İlâ Üstâz Ali el-'Ammârî". *er-Risâle* 689 (1946), 1039.
- Teftâzânî, Sa'düddîn Mes'ûd b. Faḥriddîn Ömer. *el-Muṭavvel şerḥu Telḥîsi Miftâḥu'l-'ulûm*. İstanbul: Muharrem Efendi Matbaası, 2. Basım, 1890.
- Yûsî, Ebû Alî Nûruddîn Hasan. *Zehrü'l-ekum fi'l-emşâl ve'l-ḥikem*. Fas: Dârü's-Şekâfe, 1981.
- Zeyyat, Ahmed Hasan. *Vahyü'r-Risâle*. Kahire: Matbaatü'r-Risâle, 1. Basım, 1940.
- 'Ammârî, Ali. "el-Belâga ve 'İlmu'n-Nefs". *er-Risâle* 682 (1946), 833-834.

- ‘Ammârî, Ali. “Ma‘al-Belâğiyî””. *er-Risâle* 694 (1946), 1166-1167.
- ‘Ammârî, Ali. ““Ulûmu’l-Belâğa fi’l-Câmi‘a”. *er-Risâle* 690 (1946), 1049-1050.
- ‘Ammârî, Ali. ““Ulûmu’l-Belâğa fi’l-Câmi‘a”. *er-Risâle* 687 (1946), 967-968.
- ‘Ammârî, Ali. ““Ulûmu’l-Belâğa fi’l-Câmi‘a”. *er-Risâle* 690 (1946), 1049-1050.
- ‘Ammârî, Ali. ““Ulûmu’l-Belâğa fi’l-Câmi‘a”. *er-Risâle* 697 (1946), 1245.
- ‘Ammârî, Ali. ““Ulûmu’l-Belâğa fi’l-Câmi‘a”. *er-Risâle* 701 (1946), 1359.





ISSN 2687-4849



9 772687 484008