

L A L E

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

LALE JOURNAL, CULTURE, ART AND CIVILIZATION
Temmuz - Aralık | July - December 2022

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

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

İMTİYAZ SAHİBİ | PUBLISHER
Lale Yayıncılık

GENEL YAYIN YÖNETMENİ | EDITOR-IN-CHIEF
Ahmet Akcan

EDİTÖR | EDITOR
Prof. Dr. F. Çiçek Derman

EDİTÖR YARDIMCISI | ASSISTANT EDITOR
Dr. Sakine Akcan Ekici

YAYIN KOORDİNATÖRÜ | PUBLICATIONS COORDINATOR
Sona Tomaç

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

DİL EDİTÖRÜ | TURKISH LANGUAGE EDITOR
Evren Soyuçok

GÖRSEL YÖNETMEN | ART DIRECTOR
Utku Aydın

SATIŞ | SALE
Lale Sanat - lalesanat.com

YAYIN | PUBLISHING
Lale Organizasyon - laleorganizasyon.com

SATIN ALMA SORUMLUSU | PURCHASING SPECIALIST
Emine Güldür

BASKI | PRINT
Pelikan Matbaa
Sertifika No: 40619

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

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

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

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

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

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

Kapak Görseli
Topkapı Sarayı Müzesi
13/1182 envanter numaralı tılsımlı gömlek.



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

DANIŞMA KURULU | ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Nurhan Atasoy, İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Şerife Atlıhan, Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Serpil Bağcı, Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Zeki Kuşoğlu, Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Banu Mahir, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Prof. Dr. Selęuk Mlayım, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Günsel Renda, Koç Üniversitesi
Prof. Dr. Zeren Tanındı, Bursa Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Zeynep Tarım, İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Sitare Turan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

YAYIN KURULU | EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Selęuk Mlayım, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Memiş, Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Şehnaz Biçer, Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Aslıhan Erkmn Birkandan, İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. M. Semih İrteş, Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi

BİLİM KURULU | ACADEMIC ADVISORY BOARD

Prof. Uğur Derman, Mimar Sinan Üniversitesi
Prof. Dr. Sacit Aęıkęozoęlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Aęırakęa, İstanbul
Prof. Dr. Mehmet Memiş, Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Faruk Taşkale, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Abdulhamit Tfekęioęlu, Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Münevver Uğer, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe stn, Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Bahattin Yaman, Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Dr. Filiz Adıgüzel Toprak, Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Ali Fuat Baysal, Necmettin Erbakan Üniversitesi
Doç. Dr. Şehnaz Biçer, Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Tln Değirmenci, Hacettepe Üniversitesi
Doç. Mesude Hülya Doğru, Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Aslıhan Erkmn Birkandan, İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Gülnur Duran, Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Vedat Kacar, Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Gülnihal Küpeli, Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Kenan Mermer, Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan Meydan, Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. İrem Pala, Çanakkale On Dokuz Mayıs Üniversitesi
Doç. Dr. Kaya Uğer, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Dr. Hatice Aksu, Bursa Uludağ Üniversitesi
Dr. Mustafa Nasuhi Çelebi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Dr. Savaş Çevik, Haliç Üniversitesi
Dr. Başak Çoraklı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Hüseyin Gündüz, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Semih İrteş, Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi
Dr. Alison Ohta, Royal Asiatic Society, Londra
Dr. Ali Rıza Özcan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Irvin Cemil Schick, Amerika Birleşik Devletleri
Dr. Şebnem Tamcan Parlador, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi
Dr. Nur Taviloğlu, İstanbul Devlet Konservatuarı
Dr. Gülsen Tezcan, Sakarya Üniversitesi
Dr. Lale Uluç, Boğaziçi Üniversitesi
Dr. Senem Uğurlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Olga Vasilyeva, National Library of Russia
Öğr. Gör. Gürçan Mavili, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Nil Baydar, Türkiye Yazma Eserler Kurumu
Jake Benson, University of Manchester

SAYI 6 HAKEMLERİ | REVIEWERS OF ISSUE 6

Prof. Uğur Derman, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Memiş, Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Faruk Taşkale, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Abdulhamit Tüfekçioğlu, Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe Üstün, Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Şehnaz Biçer, Marmara Üniversitesi
Doç. Mesude Hülya Doğru, Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Gülnur Duran, Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Gülnihal Küpeli, Marmara Üniversitesi
Dr. Hatice Aksu, Bursa Uludağ Üniversitesi
Dr. Hüseyin Gündüz, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Semih İrteş, Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi
Dr. Ali Rıza Özcan, Mimar Sinan Üniversitesi
Dr. Gülsen Tezcan, Sakarya Üniversitesi

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

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

Hız Kesmeden Devam

Yılda iki kere yayımlanan Lale Kùltür Sanat ve Medeniyet Dergisinin Temmuz - Aralık 2022 sayısıyla siz değerli okuyucularımızın karşısındaız. Yoğun akademik araştırma, kùltür ve sanat döneminin ardından çalışmalarına hız kesmeden devam eden değerli akademisyenlerimizin yazılarını dergimizin çatısı altında okuyucularla buluşturmaktan son derece mutluyuz.

Prof. Dr. Çiçek Derman'ın dergimizin editörlüğünü üstlenmesinin ardından, hocamızın bilgi ve birikimiyle dergiye yeni bir soluk geldi. Bu sayımızda özellikle tezhip alanındaki makaleler ve daha önce görülmemiş yazmaların görselleri, derginin sayfalarını çiçek bahçesine dönüştürdü. Bu tür özgün çalışmalar şüphesiz Lale Dergisini bir adım daha öteye taşıyacaktır.

Geçen sayıdan bu yana Geleneksel Sanatlar Derneği de birçok faaliyet alanında çalışmalarına hız kesmeden devam etti. Derneđimiz, Kùltür ve Turizm Bakanlığı ile UNESCO iş birliğinde *Somut Olmayan Türk Kùltürü Mirası Fotoğraf Yarışması* düzenleyerek geleneksel sanat ve zanaatlarımızın daha fazla görünür olması için geliştirilen projeye öncülük etti. Türkiye Tasarım Vakfı ile birlikte *Kadim Anadolu Zanaatlarından Güncel Tasarımlara AB Projesinde* yer alarak usta zanaatkârlarımızı Avrupalı sanatçılarla buluşturmak üzere çalışmalarda bulunuldu. Uluslararası etkinliklere ve toplantılara katılmaya gayret eden Geleneksel Sanatlar Derneği, Venedik'te Michelangelo Foundation'ın ev sahipliğinde gerçekleşen ve uluslararası sanat ve tasarım dünyasının önemli isimlerinin katıldığı *Homo Faber Event 2022* etkinliğine katıldı. Aynı zamanda Fransa'nın UNESCO merkezinde düzenlenen *Somut Olmayan Kùltürel Miras 9. Genel Kurulundaydı*. Geleneksel sanatlar ve zanaatlar alanındaki ustaların bilgilerinin yer aldığı *Türkiye'nin Ustaları Projesi* devam ederken Eylül - Kasım aylarında gerçekleştirilecek *Gelenekten Geleceğe Projesinin* hazırlıklarına başlandı. Tüm bunlarla birlikte Lale Dergisinin yayımlanmasına öncülük eden Lale Yayıncılık da envanterine yeni çalışmalar dâhil ederek geleneksel sanatlar alanındaki bilgi birikimine katkı sunmaya devam etmekte.

Dergimizin Ulakbim TR Dizin Listesinde yer alması için başvuru süreci devam ederken bu hususta emeklerini esirgemeyen hocalarımıza sonsuz teşekkürlerimi iletirim. Bir sonraki sayıda özgün ve özverili çalışmalarıyla bizi yalnız bırakmayacak yazarlarımızla tekrar buluşmak üzere.

Genel Yayın Yönetmeni
Ahmet Akcan

Merhaba Kıymetli Okuyucularımız,

Dergimizin altıncı sayısını sizlerle paylaşmanın heyecanı içindeyiz. Her sayıda, bir evvelkinden daha da zengin muhteviyatla karşınıza çıkma gayretindeyiz. Farklı konularda makale bulma, bilinmeyen yeni fikir ve görüşleri sizlere sunma heyecanı bizi yorsa da başarılı olduğumuzda bütün yorgunluğumuz geçiyor.

Dergide değişik alanlara ait konularla birlikte farklı isimleri de ağırlamak arzusundayız. Bilinmeyen yeni alanlarda yapılan ve okura doğru bilgi sunan araştırma yazılarına öncelik tanıyor, bu tip makalelerin çoğalmasını istiyoruz.

Sanat ve sanat tarihi ağırlıklı konularda dikkat çeken tezleri, dergide yayımlayarak okuyucularımızı bu çalışmalardan haberdar etmek de hedeflerimiz arasındadır. Üzerinde titizlikle durduğumuz husus, bilinenlerin tekrarından kaçınmaktır. Derginin başarısı, sizlerden gelen yazılarla artacaktır. Bu konuda bizlere yardımcı olacağınıza inanıyorum.

Anlaşılır bir Türkçeyle yazılan ve gereksiz teferruata girilmeyen makalelere dergide yer vermek, ana hedefimizdir. Bu hususu, özellikle belirtme gereğini duyuyorum. Her sayıda çitımızı biraz daha yükseltmek, aranılan ve tavsiye edilen bir dergi olmamız için şarttır.

Lale Dergisi ile geçen sağlıklı günler temennilerimle, hoşça kalın.

Editör
Prof. Dr. F. Çiçek Derman

İçindekiler

01-19

araştırma makalesi | Prof. Dr. Mehmet MEMİŞ

**OSMANLI KİTAP SANATLARINDA
DELÂİLÜ'L-HAYRÂT EL YAZMALARI**
DELÂILU'L-HAYRÂT MANUSCRIPTS IN
OTTOMAN BOOK ARTS

20-28

araştırma makalesi | Dr. Öğr. Üyesi Seher AŞICI

**TOPKAPI SARAYI MÜZESİNDE XV. YÜZYILA TARİHLENEN BİR
FİLDİŞİ AYNA MAHFAZASININ BEZEME ÜSLUBUNA DAİR**
ON THE DECORATION OF AN IVORY MIRROR HOUSING DATED TO THE 15th
CENTURY IN THE TOPKAPI PALACE MUSEUM

29-40

araştırma makalesi | Dr. Öğr. Üyesi Mehmet NUHOĞLU

**İSTANBUL'DA BAZI TARİHİ YAPI KİTABELERİNİN HAT SANATI ÖZELLİKLERİ
BAĞLAMINDA ANLAM VE KAVRAM BOYUTU ÜZERİNE BAZI DÜŞÜNCELER**
SOME REMARKS ON THE EXTENT OF MEANING AND NOTION IN THE CONTEXT OF THE CHARAC-
TERISTICS OF CALLIGRAPHY IN HISTORICAL INSCRIBED PANELS ON SOME BUILDINGS IN ISTANBUL

41-46

araştırma makalesi | Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ

**KONYA MEVLANA MÜZESİ KMM 134 ENVANTER NUMARALI FARŞÇA
ŞİİR MECMUASI'NIN TEZYİNİ DEĞERLENDİRMESİ**
THE EVALUATION OF THE DECORATION OF THE PERSIAN POETRY MAGAZINE AT KONYA
MEVLANA MUSEUM WITH INVENTORY NUMBER 134 KMM

47-59

araştırma makalesi | Füsün OKER KARAGÖZ

**GELENEKLİ TÜRK SANATLARININ
HÂMİSİ, TÜRKPETROL VAKFI**
TURKPETROL FOUNDATION, A PATRON OF
TRADITIONAL TURKISH ARTS

60-67

makale | Dr. Öğr. Üyesi Vahdettin IŞIK

**MEDENİYET TARTIŞMALARINA UMRÂN KAVRAMI
EKSENİNDEN BAKMAK**
LOOKING AT THE DEBATES ON CIVILIZATION FROM
THE PERSPECTIVE OF THE NOTION OF UMRAN

68-74

deneme | Atilla CAN

**GELENEKSEL TÜRK EBRU
SANATINA ALAYLI BİR BAKIŞ**
AN AUTODIDACT'S VIEW ON TRADITIONAL
TURKISH MARBLING ART

75-79

tanıtım | Gülbün MESARA

**SÜHEYL ÜNVER HOCAMIZIN AZİZ
HATIRASINA BİR ARMAĞAN**
A GIFT TO THE HONORABLE MEMORY
OF OUR MASTER SÜHEYL ÜNVER

80-81

tanıtım | Prof. Dr. Ayşe Aslıhan EROĞLU

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI BÖLÜMÜ**

ATATURK UNIVERSITY, FACULTY OF ART AND DESIGN,
DEPARTMENT OF TRADITIONAL TURKISH ARTS

82-89

tanıtım | Nezih ERTUĞ

İSLAM MEDENİYETLERİ MÜZESİ

THE MUSEUM OF ISLAMIC CIVILIZATIONS

90-93

kitap tanıtımı | Melike TEMİZ

**SÜHEYL ÜNVER'İN GİZLİ
HAZİNESİNDEN ÜÇ ESER**

THREE ARTIFACTS FROM SUHEYL
UNVER'S HIDDEN TREASURE

94-99

tanıtım

**KADİM ANADOLU ZANAATLARINDAN GÜNCEL
TASARIMLARA AVRUPA BİRLİĞİ PROJESİ**

FROM ANCIENT ANATOLIAN CRAFTS TO CONTEMPORARY
DESIGN EUROPEAN UNION PROJECT

100-104

tanıtım

YENİ ÇIKANLAR
NEW RELEASES

105-114

tanıtım

**UNESCO SOMUT OLMAYAN TÜRK KÜLTÜRÜ
MİRASI FOTOĞRAF YARIŞMASI**

UNESCO INTANGIBLE TURKISH CULTURAL HERITAGE
PHOTOGRAPHY COMPETITION

115-116

yazım kuralları

LALE DERGİSİ
MAKALE YAZIM KURALLARI

LALE JOURNAL
AUTHOR GUIDELINES

117-120

yayın politikası

LALE DERGİSİ
YAYIN POLİTİKASI

LALE JOURNAL
PUBLICATION POLICY

OSMANLI KİTAP SANATLARINDA DELÂİLÜ'L-HAYRÂT EL YAZMALARI¹

Prof. Dr. Mehmet MEMİŞ²

orcid.org/0000-0002-7962-3782 Geliş Tarihi: 27.05.2022 Kabul Tarihi: 6.07.2022

ÖZ

Bilindiği gibi Osmanlı kültüründe yazma kitapların başında Mushaf lar gelmektedir. Kitap sanatlarının en seçkin örneklerini de bu eserler üzerinde görmek mümkündür. Ancak başka alanlarda yazılmış olup hat, tezhip, minyatür ve ciltleriyle sanat değeri taşıyan eserlerin sayısı da bir hayli fazladır. Müze ve kütüphanelerimizi zenginleştiren bu tür eserler arasında evrâd kitapları önemli yer tutmaktadır. Bu makalede, Osmanlı toplumunda yaygın olarak yazılıp okunan *Delâilü'l-Hayrât* adlı küçük boyutlu evrâd kitapları ve bunların ihtiva ettiği sanat unsurları ele alınacaktır. Şâzeliyye tarikatının Cezûliyye kolunun kurucusu, Kuzey Afrikalı sufi Muhammed b. Süleyman el-Cezûlî (ö. 870/1465) tarafından derlenmiş olan mecmua, Hz. Muhammed için okunan salavat-ı şerife ve çeşitli duaları içermektedir. Cezûlî'nin bu risalesi müritleri arasında bir tarikat evrâdı olarak okunmuş ve çok sayıda istinsah edilmiştir. *Delâilü'l-Hayrât* yazmalarının çoğu imzasız olmakla birlikte ünlü hattatların kaleminden çıkmış ve diğer kitap sanatları bakımından da üstün değere sahip bir hayli seçkin örneği bulunmaktadır.

Anahtar kelimeler: Delâilü'l-Hayrât, evrâd, kitap sanatları, hat sanatı, Osmanlı sanatı

ABSTRACT

DELÂILU'L-HAYRÂT MANUSCRIPTS IN OTTOMAN BOOK ARTS

As it is known, Mushafs come first among the manuscripts in Ottoman culture. It is possible to see the most outstanding examples of book arts on these works. However, the number of works that have artistic value with calligraphy, illumination, miniatures and bindings written in other fields is also quite high. Among such works that enrich our museums and libraries, the evrâd books have an important place. In this article, the small-sized evrâd books called *Delâilü'l-Hayrât*, which were widely written and read in Ottoman society, and the artistic elements they contain will be discussed. This journal, compiled by the founder of the Cezûliyye branch of the Shazeliyya sect, the North African sufi Muhammed b Süleyman el-Cezûlî (d. 870/1465), includes the salavat-ı şerife recited for Muhammad and various prayers. This treatise of Cezûlî was read as a cult document among his followers and was copied many times. Although most of the *Delâilü'l-Hayrât* manuscripts are unsigned, there are many outstanding examples from the pen of famous calligraphers, which are also of superior value in terms of other book arts.

Keywords: Delâilü'l-Hayrât, Evrâd, arts of manuscripts, Islamic calligraphy, Ottoman art

¹ Bu makale, Necmettin Erbakan Üniversitesi tarafından 3-5 Kasım 2021 tarihlerinde gerçekleştirilen I. Uluslararası Geleneğimiz, Geleceğimiz, Ustalarımız Sempozyumunda bildiri olarak sunulan ve "Geleneğin Mirası" (Aralık-2021) başlıklı sempozyum kitabında yayımlanan metnin bazı ilavelerle yeniden düzenlenmiş hâlidir.

² Sakarya Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk-İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, Sakarya/ Türkiye, e-posta: mmemis@sakarya.edu.tr

Giriş

Farz olan ibadetlerin dışında okunan dua ve zikirler İslam toplumunda yaşanan tasavvufi hayatın en yaygın geleneklerindedir. Sufi önderlerin feyiz ve bereketine inanarak okunmasını tavsiye ettikleri bu metinler zamanla zengin bir literatür oluşturmuş; bunlar için “ezkâr”, “ahzâb”, “evrâd” gibi isimlendirmeler yapılmıştır (Kara, 1992, s. 20). Daha yaygın olarak kullanılan “evrâd”, Arapça “vird” kelimesinin çoğulu olup “her vakit dilde ve ağızda dolaşan söz” demektir (Salâhî, 1313, s. 199). Her gün veya belirli gün ve vakitlerde okunması âdet hâline getirilen esmâ-i hüsnâ, ayet-i kerime, hadîs-i şerif ve duaları ifade etmektedir (Şemseddin Sâmî, 1317, s. 1489; Yılmaz, 2004, s. 89).

Evrâdla ilgili düzenli bilgiler ihtiva eden en eski kaynaklardan Ebu Talib el-Mekkî'nin (ö. 386/996) *Kütü'l-Kulûb* adlı eserinde zikir, tespih, tövbe ve istiğfarla ilgili ayetler bir araya getirilmiş, gündüz ve gecenin muhtelif vakitlerinde okunacak olan evrâd ve bunların sayıları ayrı ayrı zikredilmiştir. Bu hususta tarikatlar öncesi dönemde yazılmış diğer önemli bir kitap İmam Gazâlî'nin *İhyâu Ulûmi'd-dîn* adlı eseridir. Gazâlî gündüz yedi, gece dört ayrı vakitte zikir, Kur'an okuma ve tefekkür gibi virdlerle meşgul olmanın faydaları üzerinde durmuştur. Bilahare yaygın bir tasavvufi gelenek hâlini alan evrâd kitaplarının temel kaynağını bilhassa bu iki eser oluşturmuştur. XI. yüzyıldan itibaren tarikatların teşekkül etmeye başlamasıyla ayet, hadis, salavat, tespih ve zikirlerle bizzat tarikat kurucuları tarafından tertip edilen dua ve tespihlerin de ilavesiyle tarikatlara göre farklılık gösteren evrâd kitapları ortaya çıkmıştır (Kara, 1995, s. 53). Farklı adlar altında düzenlenen evrâd metinleri zamanla daha kolay taşınıp okunabilmesi için kitapçıklar şeklinde çoğaltılmıştır. Her tarikatın kendine mahsus evrâdî bulunmakla beraber hem tarikat mensupları hem de bir tarikata mensup olmayan Müslümanlar tarafından faziletine inanılarak çok okunan evrâd kitapları da bulunmaktadır. Bu çalışmanın konusu olan ve Şeyh Muhammed b. Süleyman el-Cezûlî tarafından tertip edilen “Delâilü'l-Hayrât” bu tür evrâd kitaplarının başında gelir. Şâzeliyye tarikatının Cezûliyye kolunun kurucusu olan Ebu Abdulah Muhammed b. Süleyman el-Cezûlî (ö. 870/1465) Fas'ın

güneyinde bulunan Cezûle (Cüzûle) bölgesindeki Simlal köyünde doğmuş, Fas şehrindeki Medresetü's-saffârîn'de dil ve din eğitimi almıştır. Mekke, Medine ve Kudüs'te geçirdiği kırk yılın ardından tekrar Fas'a dönmüş, bugün Kazablanka şehrinin yakınında küçük bir kasaba olan Aynülfitr'da bulunan Benî Amgar Zaviyesi şeyhi Ebû Abdullah Muhammed eş-Şerîf vasıtasıyla Şâzeliyye tarikatına girmiştir. Meşhur virdi *Delâilü'l-Hayrat*'ı bu yıllarda tertip ettiği bilinmektedir. Müritleriyle birlikte yerleştiği Şeyzame bölgesindeki Efûgal köyünde 16 Rebûülevvel 870'te (6 Kasım 1465) vefat etmiş, naaşı yıllar sonra Merakeş'teki bir türbeye nakledilmiştir (Uludağ, 1993, s. 515).

Delâilü'l-Hayrât Yazmaları

Muhammed b. Süleyman el-Cezûlî tarafından derlenen bu risalenin tam adı “Delâilü'l-Hayrât ve şevâriku'l-envâr fî zikri's-salât ale'n-nebiyyi'l-muh târ”dır. Halk arasında *Delâil-i Şerîf*, *Delâil-i Hayrât* ve kısaca *Delâil* diye de bilinir. Eserin mukaddimesinde (dîbâce), salavatı belli zamanlarda düzenli bir şekilde okuyanların çok sevap kazanacakları, Hz. Peygamber'in şefaatine nail olacakları, günahlarının bağışlanacağı, dünya işlerinin düzeleceği belirtilmiş; hangi günlerde nerelerin okunacağı sayfa kenarına not edilmiştir. Risalenin nüshaları arasında bazı farklar ortaya çıktığı için Cezûlî'nin müridi ve halifesi Ebu Abdullah es-Sehlî, farklılık bulunan nüshaları düzenleyerek sağlığında şeyhine sunmuş, şeyh de bu fazlalıkların bir kısmını *Delâil* metnine dâhil etmiştir. Bununla birlikte risalenin farklı tertip edilenleri bulunmaktadır. Birçok şerhi yapılan eserin Türkçe şerhleri de vardır. En tanınmış olanı Karadavudzâde Mehmed Efendi'ye (ö. 1756) aittir. *Delâilü'l-Hayrât* yazmaları Kuzey Afrika'da ve özellikle Anadolu'da büyük bir rağbet görmüş, çok sayıda baskısı da yapılmıştır (Uludağ, 1994, s. 113, 114). Diğer tarikat mensupları ve bir tarikata mensup olmayan Müslümanlar tarafından da sıklıkla okunan *Cezûlî*'nin bu risalesi çok sayıda istinsah edilmiş, zamanla hattatların hünerlerini gösterdikleri önemli sanat eserleri arasında yerini almıştır. Yazıları yanında tezhip, minyatür ve ciltleriyle de üstün sanat değeri taşıyan *Delâil* yazmaları bugün dünyanın çeşitli ülkelerindeki müze ve koleksiyonların seçkin parçaları arasında bulunmaktadır.

Delâilü'l-Hayrât Yazmalarının Muhtevası ve İçerdiği Sanat Unsurları

Geçmişte birçok yazma kitabın gerek hat gerekse cilt ve tezyinat bakımından sanat endişesi gözetilmeksizin hazırlandığı bir vakiadır. Bu hususta, kutsiyetine binaen bilhassa Kur'an-ı Kerimlere ayrı bir özen gösterilmiş, İslam kitap sanatlarının şaheserleri daha çok bu ilahi metin etrafında meydana getirilmiştir. Bununla beraber usta hattatlar tarafından daha farklı konularda yazılmış, kitap sanatları açısından üstün niteliklere sahip yazma eserler de önemli bir yekûn oluşturmaktadır. Bu kapsamda, çalışmamızın konusu olan *Delâilü'l-Hayrât* yazmaları ihtiva ettikleri hat, tezhip ve minyatür sanatları bakımından incelenmeye çalışılmıştır.

Şeyh Cezûlî'nin bu viridi memleketi Fas'ta tertip etmesi ve burada önemli bir sayısal çoğunluğa ulaşan müritleri arasında yaygın olarak okunması sebebiyle *Delâilü'l-Hayrât*'ın sanatlı el yazması nüshalarının da önce el-Mağribü'l-aksâ olarak anılan bu coğrafyada üretildiği düşünülmektedir. Tezhip ve tasvir gibi sanat unsurları içeren, erken tarihli *Delâil* yazmalarından biri Muhammed ibn-i Abdülaziz ibn-i Ali el Belensî el-Endülüsî tarafından Mağrip'te, mağribî hattıyla yazılmış olan nüshadır. The New York Public Library koleksiyonunda bulunan (M&A Arab. ms. 5) 1025/1616 tarihli bu nüsha Kubbe-i Hadrâ'yı temsil eden tezhipli bir sayfa ortasına yapılmış Hücre-i Saâdet (Hz. Muhammed ve ilk iki halifenin kabirlerinin bulunduğu mekân) tasvirini de içermektedir. Alexandra Bain'in, 17. yüzyıl başlarına ait bir dua kitabında kullanılan ilk örnek olarak görüldüğünü belirttiği bu minyatürde (Bain, 1999, s. 48) yan yana üç mezar, mezarların üstünde ve dilimli bir kemerin ortasında asılı, üstü ve tabanı geniş, altından bir kandil resmedilmiştir. Mezarların yan tarafındaki boşluklarda orada medfun bulunan Hz. Muhammed (a.s.), Ebu Bekir (r.a.) ve Ömer (r.a.) isimleri yazılıdır. Kabirleri örten bir kubbe, içinde kelime-i tevhit yazılı bu kubbenin üzerinde yükselen ve Allah (c.c.)'ın adını taşıyan altından bir alem vardır (Görsel 1). Ancak bu tür resimli yazmaların daha erken tarihlerde de üretildiği anlaşılmaktadır. Berlin Eyalet Kütüphanesi, Prusya kültürel mirası koleksiyonunda kayıtlı, yine mağribî hattıyla yazılmış bir başka *Delâilü'l-Hayrât* yazması 16. asra tarihlendirilmiş olup bahsi geçen

Görsel 1

Muhammed ibn-i Abdülaziz ibn-i Ali el-Belensî, 1616, Delâilü'l-Hayrât'ta Hücre-i Saâdet tasviri. The New York Public Library Digital Collections. Erişim: 20.10.2021. <https://digitalcollections.nypl.org/items/5f372aa8-7592-a9d9-e040-e00a18064c38>

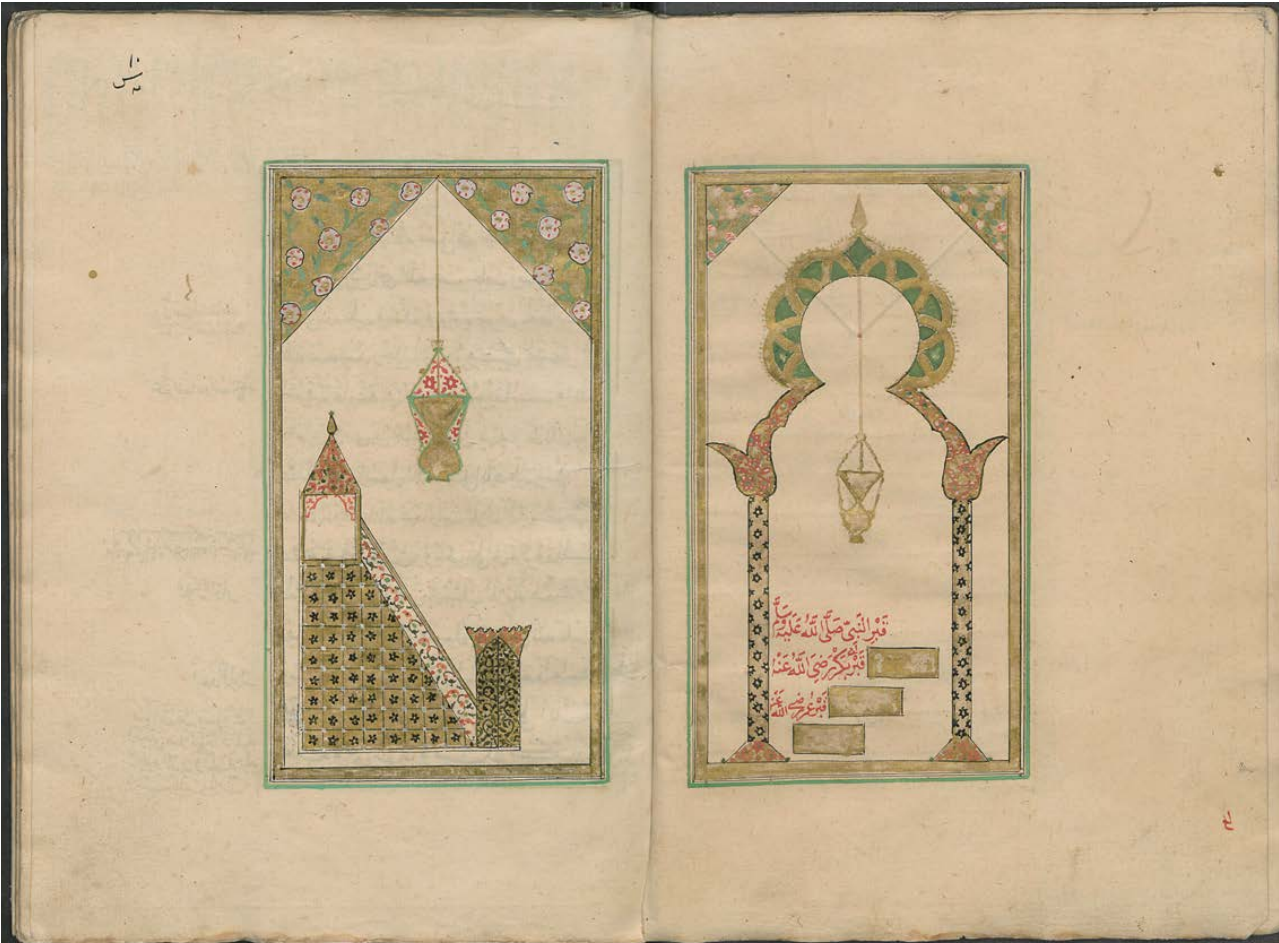


eserle benzer özellikler taşıdığı görülmektedir. Etrafı aynı tarzda tezhiplenmiş karşılıklı iki sayfadan birinde minber-i Nebî ve üzerindeki kemerin ortasından sarkan bir kandil resmedilmiş, karşısındaki sayfa içine de Hücre-i Saâdet tasviri yapılmıştır. Burada yan yana üç mezar, mezarların üstündeki sivri kemerin ortasında asılı, iki boğumlu, büyükçe bir kandil yer almaktadır (Görsel 2) (<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000D1AF00000000>).

İstanbul Süleymaniye Kütüphanesinde 1010/1601 tarihli ve minyatürlü bir *Delâil* nüshası mevcuttur. Şehid Ali Paşa 00410 envanter numaralı, nesih hattıyla yazılmış eserin hattatı Muhammed b. İbrahim'dir (Güler, 2017, s. 27). İki sayfa hâlinde düzenlenmiş minyatürlerin ilk sayfasında Hücre-i Saâdet görülmektedir. Ortasından altın bir kandilin asıldığı at nalı kemer altında Hz. Muhammed (a.s.), Hz. Ebubekir (r.a.) ve Hz. Ömer'e (r.a.) ait üç sanduka, defnedildikleri hizaya göre tasvir edilmiştir (Görsel 3). Mağribî hattıyla 18. yüzyılda Mağrip'te yazılmış olduğu tah-

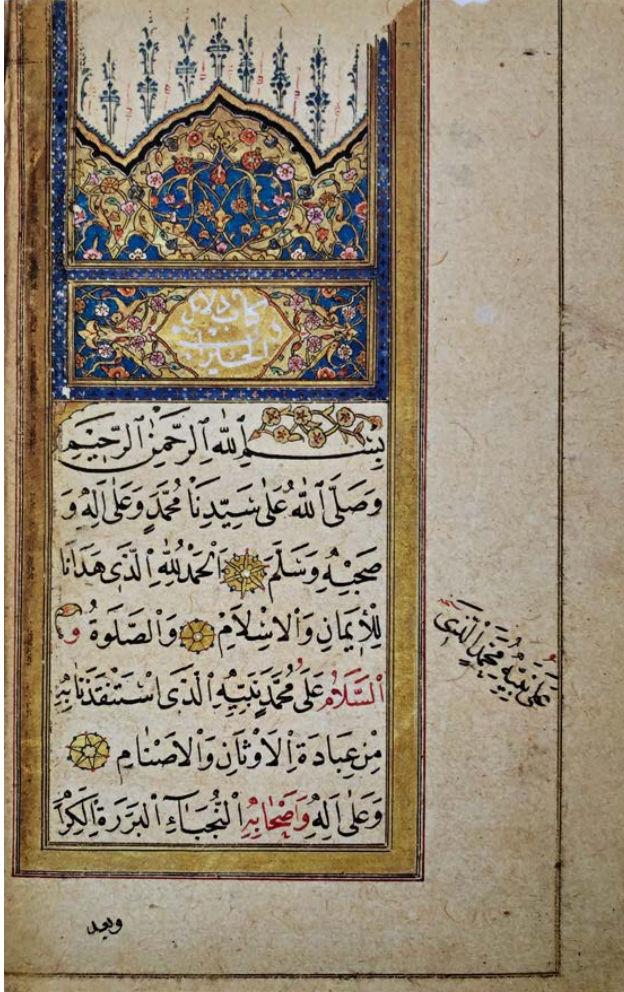


Görsel 2
16. yüzyıla tarihlenen Mağribî hatlı *Delâilü'l-Hayrât* nüshasında minber-i Nebî ve Hücre-i Saâdet tasvirleri. Berlin Eyalet Kütüphanesi, Prusya Kültürel Mirası. Erişim: 30.05.2022. <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB-0000D1AF00000000>



Görsel 3
Süleymaniye Kütüphanesi 004,10 Şehid Ali Paşa envanter numaralı, Muhammed b. İbrahim tarafından yazılan 1010 (1601) tarihli *Delâilü'l-Hayrât*'ta minber-i Nebî ile Hücre-i Saâdet tasvirleri (Güler, 2017, s. 379).

Görsel 5
Mustafa Halîmî, 1191
(1777-78), *Delâil*'in
unvan sayfası (EHA
VIII/2, Kubbealtı Vakfı
Yazma Eserler
Katalogu, s. 216).

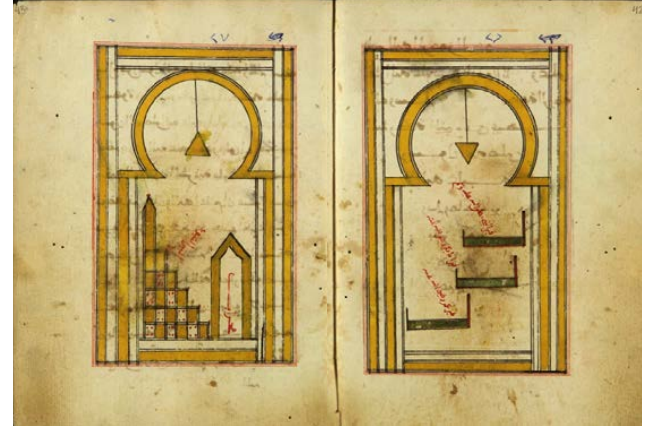


Görsel 6
Osman Sâni, 1186 (1772),
Delâil-i Şerîf'in unvan
sayfası. Sakıp Sabancı
Müzesi Kitap Sanatları
ve Hat Koleksiyonu, 103-
0004. Digital SSM. Eri-
şim: 01.06.2022. [https://
digitalssm.org/digital/
collection/Kitapvehat/
id/204459/rec/1](https://digitalssm.org/digital/collection/Kitapvehat/id/204459/rec/1)



Görsel 4

Mağribî hattıyla yazılmış ketebesiz *Delâilü'l-Hayrât*'ta mihrap ve minber-i Nebî ile Hücre-i Saâdet tasvirleri, 18. yy., University of Michigan, Hathi Trust Digital Library. Erişim: 20.10.2021. [https://
babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015079132083&view=1up&
seq=1&skin=2021](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015079132083&view=1up&seq=1&skin=2021)



min edilen bir başka *Delâilü'l-Hayrât*'ta da (University of Michigan, Special Collections Research Center, Isl. Ms. 1041) büyük oranda benzer bir tasvirin yapılmış olması dikkat çekicidir (Görsel 4).

Delâil'in Anadolu'da da rağbet görmesi sebebiyle ünlü Osmanlı hattatları tarafından çok sayıda istinsahı yapılmıştır. Daha evvel yazılmış olanları görülmele beraber 17. asrın ünlü hattatı Hâfız Osman'ın (ö. 1110/1698) kaleminden çıkan *Delâilü'l-Hayrât* yazmaları hat sanatı yönüyle dikkate şayandır. Sonra gelen meşhur hattatların birçoğu da bu metne imza atmıştır. Genellikle ana metinlerin nesih hattıyla yazıldığı bu kitapların başlıklarında, hizb güllerinde, ketebe ve tarih kayıtlarında daha çok rik'a (icâze) hattı görülür. Delâillerde az da olsa ta'lik yazısına da rastlanır. Farklı tonlardaki hafif renkli aharlı kâğıtlar üzerine ana metinler ağırlıklı olarak is mürekkebiyle yazılmışken surh (kırmızı), üstübeç (beyaz) ve zer (altın) mürekkeple yazılan kısımlar da bulunmaktadır. Satır sayıları çoğunlukla 9 ila 13 satır arasında değişmekte, buna bağlı olarak hacimleri ortalama 70 ila 130 varak (yaparak) kadar tutmaktadır. İlave metinlerle daha hacimli hâle gelmiş olanları da mevcuttur.

İhtiva ettikleri hat, tezhip, minyatür ve ciltleriyle sanat eseri hüviyetini kazanmış olan bu kitaplar "Delâilü'l-Hayrât", "hâzâ kitâbü Delâilü'l-Hayrât", "Delâil-i Şerîf" gibi bir başlığın yer aldığı "unvan sayfası" ile başlar (görsel 5, 6). Genellikle yoğun tezhiple bezenmiş olan unvan sayfalarında bazen başlık bulunmayabilir. Bu kısımda Mushaf'lardaki gibi karşılıklı çift sayfanın bezendiği serlevha formunda örneklere de rastlanmaktadır. Galatalı Ahmed Nâilî hattıyla 1221/1806-07 tarihinde istinsah edilmiş olan



Görsel 7
Galatalı Ahmed Nâîlî,
1221 (1806-1807),
Delâil'in serlevhası.
Sakıp Sabancı Müzesi
Kitap Sanatları ve Hat
Koleksiyonu, 103-0295.

Delâ'ilü'l-Hayrât'ın mukaddime kısmında (v.1b, v.2a) böyle zengin bir serlevha tezhibi yapıldığı görülmektedir (Görsel 7).

Bazı nüshalarda kitabın en başında “*Delâilü'l-Hayrât* duası” veya “niyet duası” yer almakta, bu duanın baş kısmına da unvan sayfası formunda veya bölüm başı şeklinde tezhip yapıldığı görülmektedir. Böyle bir dua ile başlayan Mehmed Şefik Bey'in 1268 (1852) tarihli *Delâilinde* bazı hizb başlarına da unvan tezhibi yapılmıştır (Görsel 8).

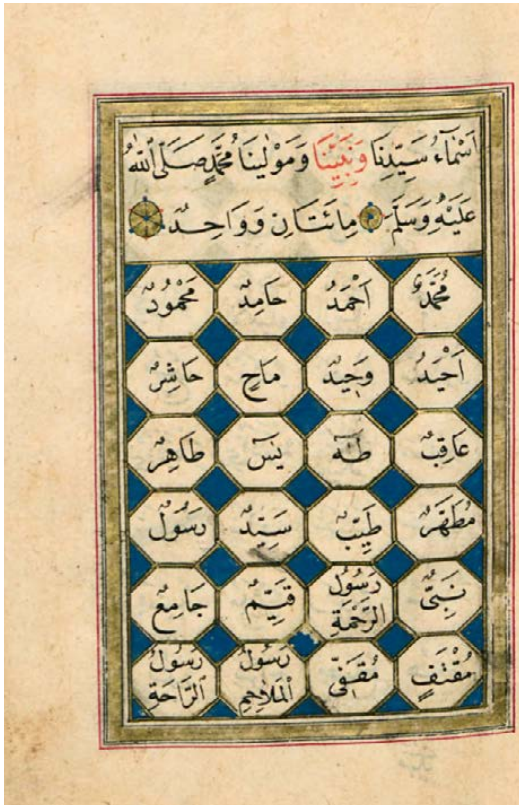
Bütün *Delâil* nüshalarında “*Esmâü'n-Nebî*” başlığı altında, bazen de başlık konulmadan Hz. Peygamber (a.s.)'in isimleri yer alır. Kimi örneklerde bu bölümden önce “*Esmâü'l-Hüsna*”ya da yer verilmiştir. Bu isimler çoğunlukla aralarında boşluk bırakılarak satır hâlinde yazılmakla beraber, kare ya da altıgen çerçe-

ve içine alınanlar (Görsel 9), isimlerin çeşitli dizilişle farklı sayfa tasarımları oluşturacak biçimde yazılanlar da vardır (Görsel 10).

Delâil yazmalarının muhtelif sayfalarında gül resmi de yapılmıştır. Bilindiği gibi Hz. Muhammed (a. s.)'in fiziksel görünüşü, teninin rengi ve hoş kokusu, edebî ve tasavvufi metinlerde genellikle güle benzetilir. 16. yüzyıl Osmanlı şairi Hâkânî Mehmed Bey *Hilye-i Saadet* adlı manzum eserinde bunu çok veciz bir şekilde, *Berg-i gül gibi o rûy-i nigû, Terlediğince olurdu hoş-bû*, “güzelliğin damıtıldığı o yüz bir gül yaprağı gibi terledikçe buram buram kokardı” (Pala, 2008, s. 70) beytiyle ifade eder. Gül resimlerine bazı yazma Kur'an'ların sonlarında da rastlanmaktadır. C. Gruber'in ifade ettiği gibi “imgeler sözel ifadeyi aşarak bir koku anısını da harekete geçirebilir. Osmanlı sanatında gül resimleri çiçeklerin kokusal özellikle-



Görsel 8
Mehmed Şefik Bey, 1268
(1852), Delâilü'l-Hayrât, a.
Kitabın başındaki
Delâilü'l-Hayrât Duası
(v.1b), b. Kitaptan bir hizb
başı (v. 3b). Sakıp Sabancı
Müzesi Kitap Sanatları ve
Hat Koleksiyonu, 103-0297.



Görsel 9
Berberzade İbrahim, 1190
(1776-1777), Delâilü'l-Hayrât
Esmâü'n-Nebî, v. 13a.
Sakıp Sabancı Müzesi Kitap
Sanatları ve Hat Koleksiyonu
103-0181. Digital SSM.
Erişim: 01.06.2022. [https://
digitalssm.org/digital/
collection/Kitapvehat/
id/186180/rec/1](https://digitalssm.org/digital/collection/Kitapvehat/id/186180/rec/1)

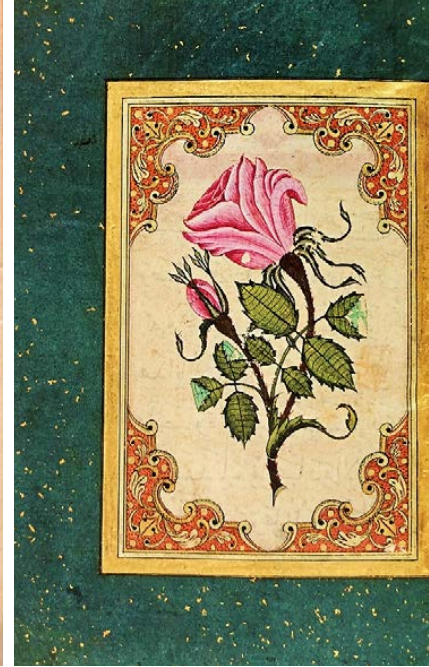
Görsel 10

İbrahim Dâimî, 1725 civarı, Delâil-i şerifte Esmâü'n-Nebî, v. 8b. Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu, 103-0294. Digital SSM. Erişim: 01.06.2022. <https://digitalssm.org/digital/collection/Kitapvehat/id/186626/rec/1>



Görsel 11

Hafız Mehmed Vehbi, 1258 (1842), Delâil-i Şerif'te gül tasviri, v. 15a. Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu, 103-0182.



Görsel 12

Kethüdâzâde Ahmed Refi, 1172 (1758-59), Delâilde gül tasviri, v.2a. (EHA VII/9, Kubbealtı Vakfı Yazma Eserler Kataloğu, s. 204).

Görsel 13

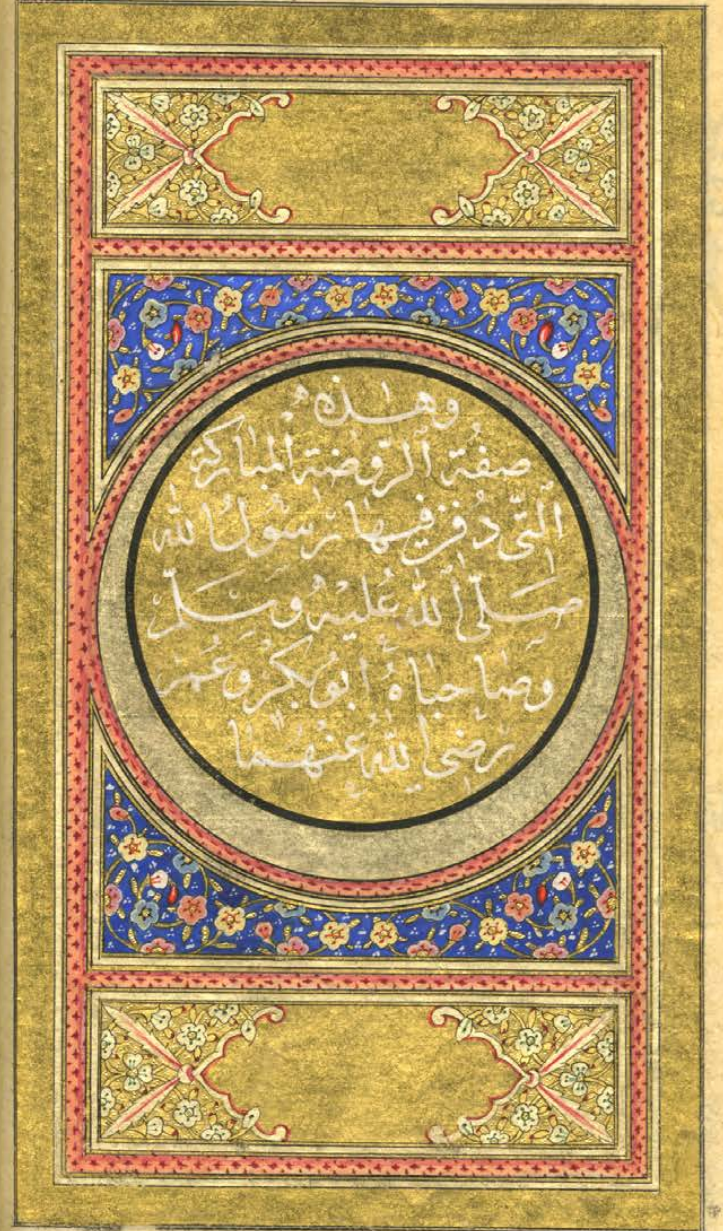
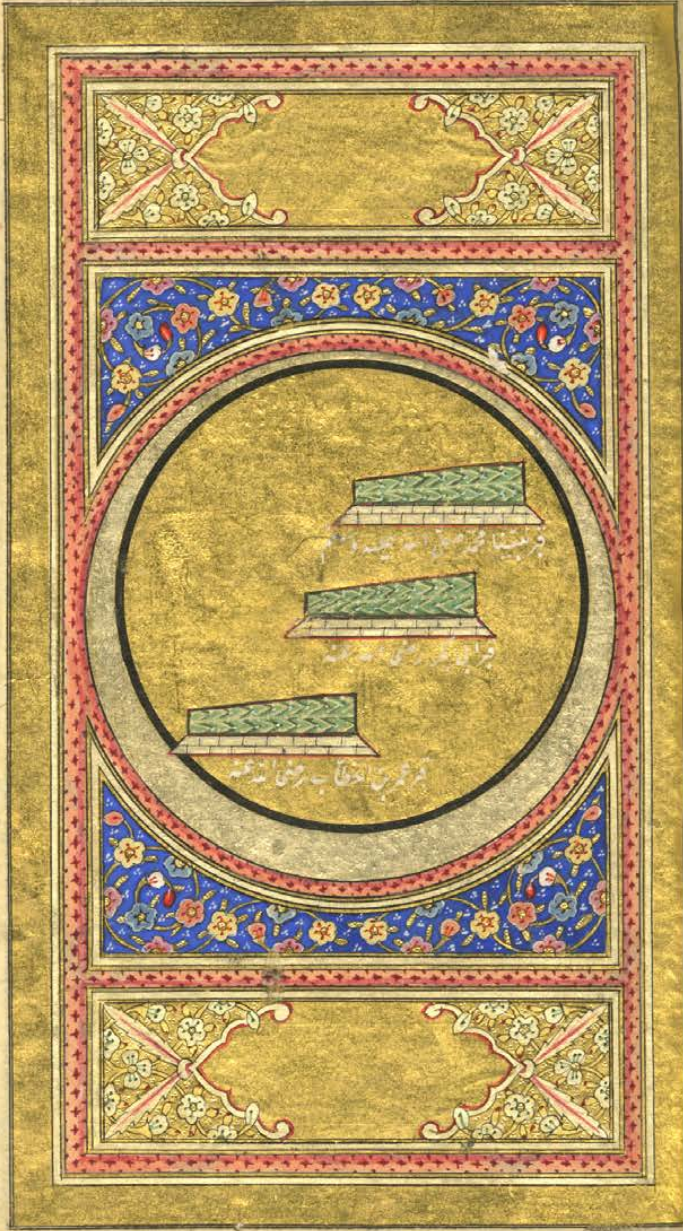
Seyyid Mehmed Şâkir, 1212 (1797), Delâil-i Şerif'te hizb gülü, v.21b (Özel koleksiyon).

rini çağrıştırır ve böylelikle bir kişinin, özellikle de Hz. Muhammed'in varlığını duyumsatmak amacıyla koku alma duyusunun sinestetik gücünden faydalanır" (2020, s. 114). Gül-i Muhammedî olarak anılan ve Hz. Muhammed (a.s.)'i simgeleyen gül motifi, bazen *Delâil-i Şerif* sayfalarının kenarlarındaki hizb güllerinde, Mekke ve Medine minyatürlerinin çevresinde, çoğunlukla da ayrı bir sayfada müstakil tasarım hâlinde resmedilmiştir (Görsel 11, 12, 13).

Mekke-i Mükerrreme ve Ravza-i Mutahhara tasvirleri *Delâ'ilü'l-Hayrât* yazmalarının vazgeçilmez unsurlarındandır. "Sıfatü Ravzatü'n-Nebî", "Sıfatü Ravzatü'l-Mutahhara", "Mekke-i Mükerrreme ve Ravza-i Mutahhara" benzeri bir başlıktan sonra besmele ve salavat-ı şerifenin ardından, "Bu, Resulullah (s.a.s) ve iki dostu Ebu Bekir ve Ömer'in (r.a) içine defnedildikleri mübarek Ravza'nın sıfatıdır" anlamındaki cümleler gelir (Görsel 14). "Tertemiz bahçe" anlamına gelen "Ravzatü'l-Mutahhara" kavramı, Hz. Peygamber'in "evimle (hücre-i saâdet) minberim arası cennet bahçelerinden bir bahçedir..." (Müslim, Hac, 92) anlamındaki hadisine dayanır. Günümüzde Ravza-i Mutahhara'nın güneyi mihrabın hemen kible tarafındaki demir korulukla sınırlanmış olup doğudan batıya 22 m., kuzeyden güneye 15 m. olmak üzere yaklaşık 330 m²'lik bir alanı kapsamaktadır. Batı tarafında Sultan III. Murad'ın yaptırdığı minber ile ortada Kayıtbay döneminden kalan mihrap bulunur (Bozkurt, 2007, s. 475).

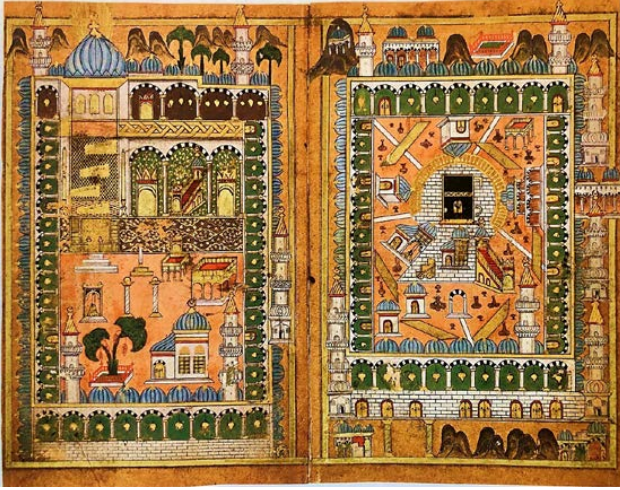
Bazı *Delâil* yazmalarında yalnız Hücre-i Saadet ve Hz. Muhammed (a. s.)'in minberinin (daha az sıklıkla minber ve mihrabının) temsilî resimleri yapılırken (Görsel 1, 2, 3, 4) çoğu nüshada Haremeyn (Mekke ve Medine) tasvirleri daha kapsamlı hâlde ele alınmıştır. Bu tasvirler Kâbe, Mescid-i Haram ve Mekke ile Ravza-i Mutahhara, Mescid-i Nebî ve Medine'yi kapsar. Kimi minyatürlerin arka planında resmedilen dağ sıralarının

Görsel 14
Seyyid Mehmed Şâkir, 1212 (1797), Delâil-i
Şerîf'te Hücre-i Saadet tasviri, v.18b-19a
(Özel Koleksiyon).



Görsel 15

Ali b. Mehmed el-Haddadî, 1145 (1733),
Delâilü'l-Hayrat'ta Mekke ve Medine tasvir-
leri (EHA VII/4, Kubbealtı Vakfı Yazma Eserler
Katalogu, s. 241).



eder. Karşılıklı iki sayfada yapılan bu tasvirlerin minyatür teknikleriyle yapılanları olduğu gibi (görsel 15) perspektif çizim teknikleriyle resmedilenlerine daha sık rastlanır. The New York Public Library koleksiyonunda bulunan Mustafa Kütâhî'ye ait *Delâil*'de bu iki kutsal mekânın resmedildiği sayfaların haşiyelerinde de Türkçe bir münacat yazılmış, minyatürlerin köşeleri pembe güllerle bezenmiştir (Görsel 16).

Delâil metinleri ana renk olarak siyah is mürekkebiyle yazılmış, bölüm başlıklarında ve haşiyelerdeki hizb gülleri içinde altın zemin üzerine çoğunlukla üstübeç, bazen de renkli mürekkep kullanılmıştır. Kimi nüshalarda vurgulanmak istenen cümle ve kelimeler



Görsel 16
Mustafa Kütâhî'ye ait *Delâilü'l-Hayrat*'ta Mekke ve Medine tasvirleri. The New York Public Library Digital Collections. Erişim: 20.10.2021. <https://digitalcollections.nypl.org/items/5f385864https://digitalcollections.nypl.org/items/5f385864-e040-e00a18065feb6539-bde7-e040-e00a-18065feb>

Mekke'de kahverengine, Medine'de yeşile boyanması bu şehirlerin bitki örtüsünü ve iklim şartlarını yansıtmaktadır. Hücre-i Saâdet'in üzerinden yükselen şualar ise Hz. Muhammed (a. s.)'in nurunu temsil

zer mürekkep veya surh mürekkeple yazılarak diğer kısımlardan ayrılmıştır. İbrahim Dâimî (ö. 1756) ketebeli *Delâil-i Şerîf*'te metinde geçen İsm-i Celâl ve İsm-i Nebî kelimeleri ile bölüm başlığında surh

Görsel 17

Galatalı Ahmed Nâîlî, 1214 (1799-1800), Delâil-i Şerîf, v. 42b. Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu, 103-0287. Digital SSM. Erişim: 01.06.2022. <https://digitalssm.org/digital/collection/Kitapvehat/id/185911/rec/>



mürekkep kullanıldığı görülür (Görsel 18). Sayfalar- da yazı alanının etrafı genellikle siyah tahrirli altın cetveller ve buna paralel, renkli, daha ince çizgilerle çerçevesi, metin içindeki boşluklara farklı şekil- lerde müzeyyen duraklar işlenmiştir.

Delâilü'l-Hayrât yazmalarının ana metnini haftanın farklı günlerinde okunacak hizbler (salavat ve dualar) oluşturmaktadır. Pazartesi evrâdında 48 ayrı salât ü selâm ve bağışlama duası bulunurken, salı günü vir- dinde ise 135 farklı salavat-ı şerife ile giriş ve bitirme duaları vardır. Çarşamba günü için 43, perşembe 40, cuma 62, cumartesi 20, pazar günü içinse 54 ayrı sa- lavat tertip edilmiştir. Eser, bu virdlerin ardından bir bitirme duası ve Cezûlî'ye ait bir nazımla son bulur. *Delâilü'l-Hayrât*'ın okunmasıyla ilgili belirli bir dü- zen takip edilir. Her gün, gün aşırı, dört günde bir ve haftada bir olmak üzere tamamı veya bir kısmı oku- nur (Güler, 2017, s. 23). Bu dua ve salavat-ı şerifeler

Görsel 18

İbrahim Dâimî, 1725 civarı, Delâil-i Şerîf, v.14b. Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu, 103-0294.



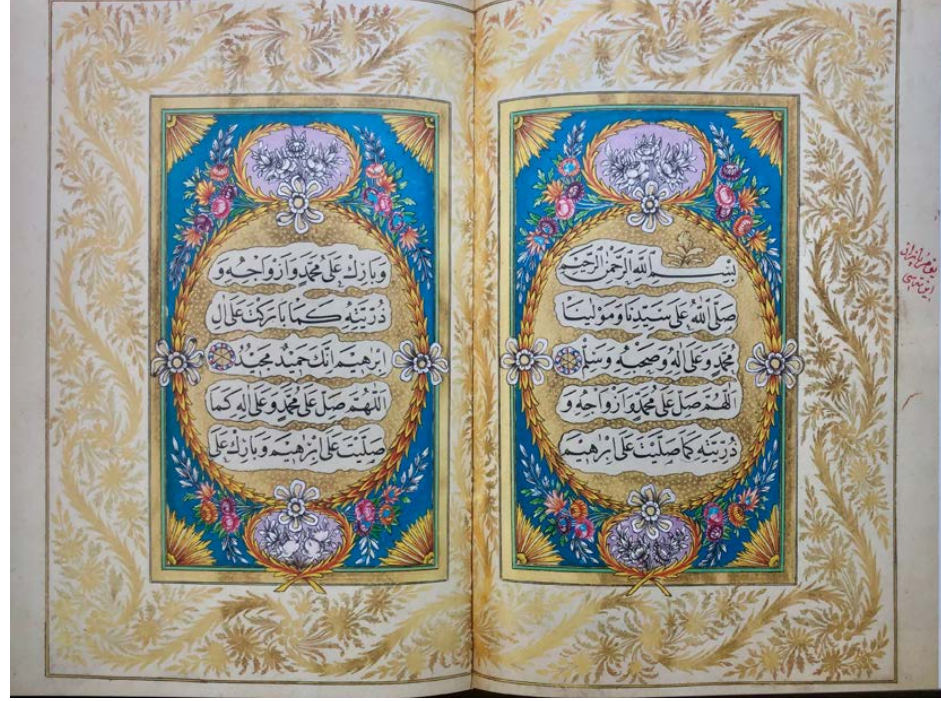
pazartesi gününden başlayıp sonraki pazartesi günü tamamlanan sekiz bölüm hâlidir. Hizb başları bir başlık ya da haşiyelere düşülen notlarla “hizbü'l-ev- vel”, “hizbü's-sânî”... ifadeleriyle belirlenmiş, ilgili bölümlerin hangi gün okunacakları da beraberinde kaydedilmiştir (Görsel 17, 18, 19, 20, 21). Bazı örnek- lerde hizb başları serlevha formunda tezyin edilmiş (Görsel 19), kimi *Delâil* yazmalarında da sayfa kenar- larına yapılan hizb gülleriyle gösterilmiştir (Görsel 13, 21). Hizblerin “rubu” (dörtte bir) “sülüs” (üçte bir) “nısf” (yarı) şeklinde bölümlendiği de görülür.

Kitap ikinci pazartesi günü okunacak “*Delâilü'l-Hayrât* Hatim Duası” ile nihayete erer. Ancak baş- ka dua ve metinlerin ilave edildiği daha geniş nü- shalara da rastlanmaktadır. Örneğin Seyyid Mehmed Şâkir tarafından yazılan 1212 (1797) tarihli *Delâil-i Şerîf*'in sonunda Ashâb-ı Bedir isimleri de yazılmış- tır (Görsel 22). Yazma kitapların çoğunda olduğu gibi

Delâilü'l-Hayrat yazmalarında da hatime sayfaları sıklıkla tezhiplenen alanlardandır (Görsel 23).

Delâil-i Şerifler tezhip özellikleri bakımından *Mushaf-ı Şeriflerle* paralellik göstermektedir. 18. asırdan itibaren yaygınlaşan bu eserlerin tezhipli olanları dönem itibarıyla Osmanlı tezhip sanatının klasik devrine nispetle daha zayıf numunelerini barındırmaktadır. Bu asrın başlarındaki el yazması eserlerin tezhiplerinde 17. yüzyılın klasik tarzı biraz kabalaşmış hâliyle renk, desen ve motiflerini kısmen koruyarak devam etmiştir (Deraman, 1999, s. 115). Klasik devirde kullanılan motiflerin çok sadeleşerek tek biçimde tekrarlanması dikkat çeker. Duraklar zenginleşirken tuğlarda kabalaşma ve yoğunlaşma başlar. Zahriye sayfalarının tezhiplenmesi geleneği ortadan kalkar (Duran, 2009, s. 398). Bu çalışmada ele alınan eserlerin çoğunluğu kısmen de olsa bu özelliklere sahip olan yazmalardır. Unvan sayfası ile başlayan bezemeler bilhassa bölüm başlarında, metin içindeki duraklarda, haşiyelerdeki hizb güllerinde ve hatime sayfalarında yoğunlaşmıştır.

18. yüzyılda sayfa tasarımlarında bir taraftan geleneksel formlar devam ederken geleneksel elemanlara özgün biçimler de katılmıştır. Bunların başında gölge boyanarak hacim kazanmış natüralist buketler; uzamış, uçları kıvrılmış ve irileşmiş hançerî yapraklarla sarmal dallar üzerinde iri ve gölgelenmiş hatayiler gelir. Vazolar, sepet ve saksılar içinde çiçekler, buketler, kurdeleler, perdeler, fiyonklar tezhiplerin bezeme öğeleridir (Tanındı, 2009, s. 890). Çiçek demetlerinin bağlandığı kurdelenin kıvrımları, çiçek gövde ve yapraklarının C veya S biçimlerine uygun olarak işlenmesi barok ve rokoko özelliği gösterir. Sayfa kenarlarında halkârî ve diğer farklı motiflerin girmeye başladığı tezhipler yapılır.



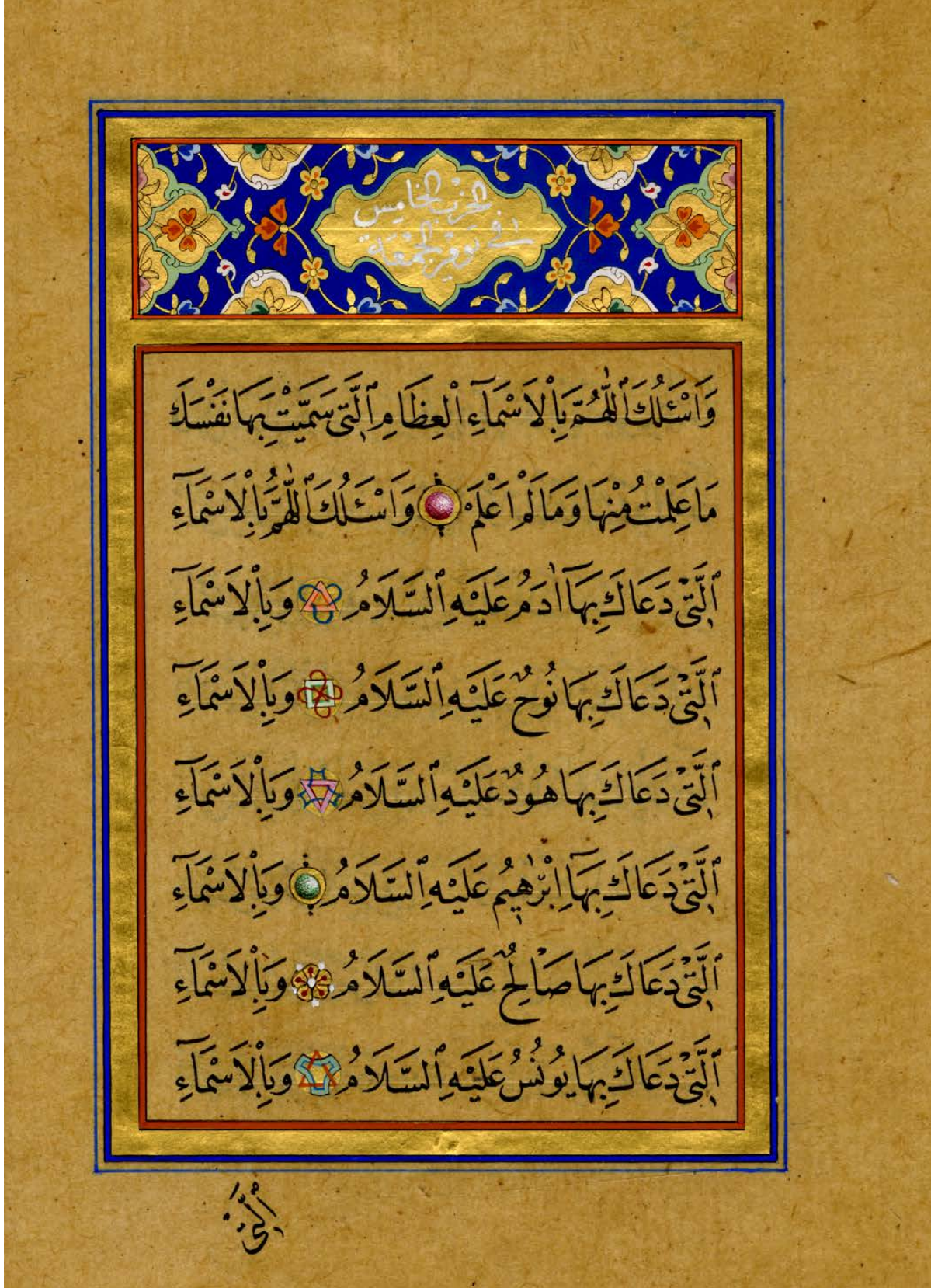
Görsel 19
Mahmud
Celaledin,1222
(1807), *Delâil-i Şerif*, v.18b-19a
(Tanındı, 2019, s. 52-53).

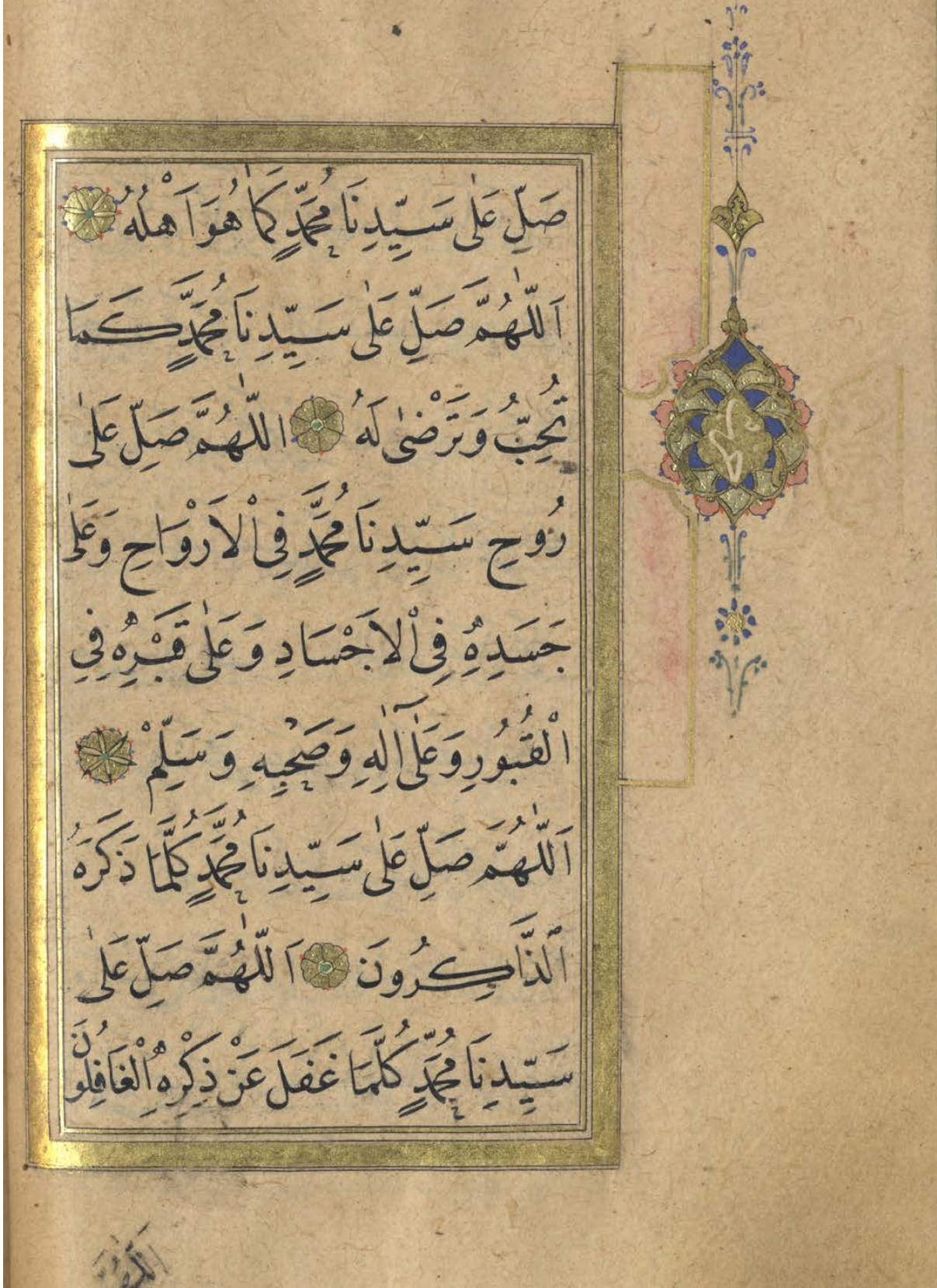
Çoğu zaman klasik tezhibin ortasında tabii üsluptaki çiçekler yer alır. Bu yeni üslupla yapılan süslemeler Avrupa'daki emsallerine göre daha sade ve hoş görünür (Duran, 2009, s. 406). Bu çalışmada incelediğimiz eserlerin önemli bir kısmı da barok ve rokoko tarzı bezeme özellikleri gösteren örneklerdir.

Sonuç

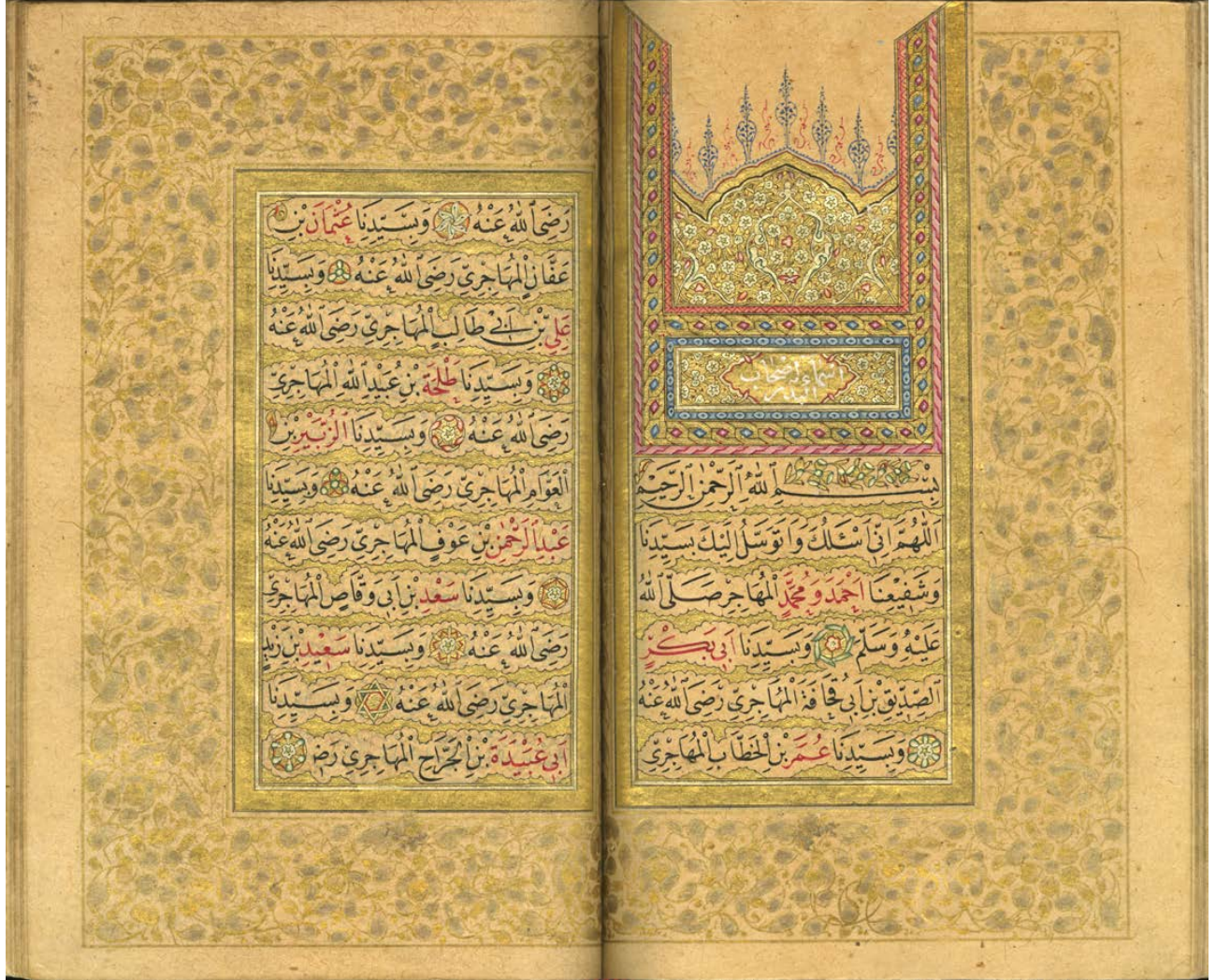
Osmanlı kitap sanatlarında 17. yüzyıl başlarında görülmeye başlayan, resim ve çeşitli şekiller ihtiva eden dua kitapları 18. yüzyıldan itibaren daha da yaygınlaşmıştır. Cilt ve tezhipleriyle de özenle hazırlanmış olan bu kitaplar içinde *Delâ'ilü'l-Hayrat* isimli yazmalar önemli bir yer tutar. Sultanlar ve varlıklı kişiler için de hazırlanmış olan bu eserlerin ünlü hattatların kaleminden çıkmış çok seçkin örnekleri bulunmaktadır. Tezhipleri açısından bu eserlerin Osmanlı tezhip sanatının klasik dönemine göre daha zayıf örnekler içerdiği söylenebilir. Batı etkisinde eserlerin verildiği 18. ve 19. yüzyıllar *Delâ'ilü'l-Hayrât* yazmalarının da daha çok rağbet gördüğü bir dönemdir. Bu sebeple süslemelerinde klasik motiflerle düzenlenen kompozisyonlar yanında, Batı etkisiyle Osmanlı sanatına giren natüralist çiçek ve çiçek buketleriyle yalnız bitkisel motiflerin kullanıldığı rokoko tarzı daha çok gö-

Görsel 20
Seyyid Hasan Rıza
Efendi hattıyla,
1295 (1878) tarihli
Delâil-i Şerîf'te hizb
başı, v. 54b (Özel
koleksiyon).





Görsel 21
Mehmed Rasim (ö.
1756) ketebeli Delâil-i
Şerif'ten, v. 48b
(University of Mic-
higan, Hathi Trust
Digital Library, Erişim:
20.10.2021, [https://
catalog.hathitrust.org/
Record/002641756](https://catalog.hathitrust.org/Record/002641756)).



Görsel 22
Seyyid Mehmed Şâkir hattıyla 1212 (1797)
tarihli Delâil-i Şerîf'te Ashâb-ı Bedir isim-
leri, v.103b-104a (Özel Koleksiyon).

عَلَى نَبِيِّ مُحَمَّدٍ وَآلِهِ وَصَحْبِهِ أَجْمَعِينَ ❀ وَعَلَى
جَمِيعِ الْأَنْبِيَاءِ وَالرُّسُلِ ❀ سَنَةِ إِحْدَى
وَعِشْرُونَ مِائَتَيْنِ وَبَعْدَ لَافٍ ❀ مِنْ هِجْرَةِ كَلِيمِ
لَعْنَةُ وَالْعَادَةِ وَالشَّرَفِ ❀ رَاجِيًا مِنَ اللَّهِ
تَعَالَى أَنْ يَجْعَلَ سَبَبًا لِرَحْمَتِهِ وَبَالِيغًا
لِمُرِيدِ نِعْمَتِهِ ❀ فِي بَلَدَةِ لَطِينِيَّةِ
وَبَادِيَةِ لَطِينِيَّةِ لَعْلِيَّةِ
حَمَاهَا اللَّهُ تَعَالَى
وَجُودَ مَا لَهَا
وَبِالْأَقْبَالِ
لَوْفِيَّةِ

Görsel 23
Galatalı Ahmed Nâili, 1221
(1806-1807), Delâil'in hatı-
me sayfaları v. 78b,79a. Sakıp
Sabancı Müzesi Kitap Sanat-
ları ve Hat
Koleksiyonu, 103-0295.
Digital SSM.
Erişim: 01.06.2022. [https://
digitalssm.org/digital/colle-
ction/Kitapvehat/id/186461/
rec/1](https://digitalssm.org/digital/collection/Kitapvehat/id/186461/rec/1)



عَلَيْهِ

rülür. Bu eserleri farklı kılan sanat unsurlarından biri de hemen hepsinde görülen, karşılıklı iki sayfa hâlindeki *Mekke-i Mükerrime* (Kabe, Mescid-i Haram) ve *Medine-i Münevvere* (Ravza-i Mutahhara, Mescid-i Nebî) minyatürleridir. Hz. Muhammed (a. s.) sevgisini merkeze alan bu kitaplarda, Hz. Muhammed'in simgesi hâline gelen gül motifi de bazen hizb gülleri içinde, minyatürlerin kenarlarında, kimi zaman da ayrı bir sayfada müstakil olarak işlenmiştir. Günümüze ulaşan örnekler, geçmişte büyük ilgi gören bu eserlere, devlet ileri gelenlerinin de dönemlerindeki usta sanatkârların elinden sahip olmaya gayret ettiklerini göstermektedir. Kısaca *Delâil* diye bilinen bu mütevazı kitaplar Türk kitap sanatlarının her dalında çok başarılı örneklerle sahip eserlerdir.

Kaynakça

Bain, A. (1999). *The Late Ottoman En'am-ı Şerif: Sacred text and images in an Islamic prayer book* (Yayınlanmamış doktora tezi). Universty of Victoria, Kanada.

Berberzade İbrahim. (1776-1777). *Delâil'de Esmâü'n-Nebî, v. 13a* [El yazma kitap]. Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu, İstanbul. Erişim adresi: <https://digitalssm.org/digital/collection/Kitapvehat/id/186180/rec/1>

Bozkurt, N. (2007). "Ravza-i Mutahhara". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 34. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 475.

Delâilü'l-hayrât (16. yy.). [El yazma kitap]. Berlin Eyalet Kütüphanesi, Prusya Kültürel Mirası. Erişim adresi: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000D1AF00000000>

Delâilü'l-hayrât (18. yy.). [El yazma kitap]. University of Michigan Special Collections Research Center, Isl. Ms. 1041. Hathi Trust Digital Library. Erişim adresi: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015079132083&view=1up&seq=1&skin=2021>

Derman, F. Ç. (1999). Osmanlı asırlarında üslup ve sanatkarlarıyla tezhip sanatı. *Osmanlı (Kültür ve Sanat)*, Cilt: 11 (s.108-119) içinde. İstanbul: Yeni Türkiye Yayınları.

Derman, M. U. (2002). *Sakıp Sabancı Müzesi hat koleksiyonundan seçmeler*. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.

Duran, G. (2009). 18. Yüzyıl tezhip sanatı. A. R. Özcan (Ed.). *Hat ve Tezhip Sanatı* içinde (s. 397-415). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Galatalı Ahmed Nâilî. (1806-1807). *Delâil* [El yazma kitap]. Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu, İstanbul. Erişim adresi: <https://digitalssm.org/digital/collection/Kitapvehat/id/186461/rec/1>

Gruber. C. (2020). *Osmanlı-İslam sanatında tapınma ve tılsım* (E. Gökyaran, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Güler, S. (2017). *Türkiye kütüphanelerindeki Delâilü'l-Hayrât'larda minyatür* (Yayınlanmamış doktora tezi). Uludağ Üniversitesi, Bursa.

Hafız Mehmed Vehbi. (1842). *Delâil-i Şerîf, v. 15a* [El yazma kitap]. Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu, İstanbul. Erişim adresi: <https://digitalssm.org/digital/collection/Kitapvehat/id/182787/rec/1>

- İbrahim Dâimî. (y. 1725). *Delâil-i şerîfte Esmâü'n-Ne-bî*, v. 8b [El yazma kitap]. Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu, İstanbul. Erişim adresi: <https://digitalssm.org/digital/collection/Kitapvehat/id/186626/rec/1>
- Kara, M. (1992). Şâzeliyye literatürü üzerine bir deneme. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4, 19-28.
- Kara, M. (1995). "Evrâd". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 11. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 533-535.
- Kubbealtı Vakfı Yazma Eserler Kataloğu. (2021). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Mehmed Rasim (ö. 1756) *Delâilü'l-şerîf*, v. 48b [El yazma kitap]. University of Michigan, Hathi Trust Digital Library. Erişim adresi: <https://catalog.hathitrust.org/Record/002641756>.
- Mehmed Şefik Bey. (1852). *Delâilü'l-hayrât* [El yazma kitap]. Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu, İstanbul. Erişim adresi: <https://digitalssm.org/digital/collection/Kitapvehat/id/206431/rec/1>
- Mustafa Kütahî. (1792). *Delâilü'l-hayrât* [El yazma kitap]. The New York Public Library, New York. Erişim adresi: <https://digitalcollections.nypl.org/items/5f385864-6539-bde7-e040-e00a18065feb>
- Muhammed b. Süleyman el-Cezûlî. (1616). *Delâilü'l-Hayrât* [El yazma kitap]. The New York Public Library, New York. Erişim adresi: <https://digitalcollections.nypl.org/items/5f372aa8-7592-a9d9-e040-e00a18064c38>
- Osman Sâni. (1772). *Delâil-i Şerîf* [El yazma kitap]. Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu, İstanbul. Erişim adresi: <https://digitalssm.org/digital/collection/Kitapvehat/id/204459/rec/1>
- Pala, İ. (Haz.). (2008). Hakani Mehmet Bey-Hilye-i Saadet. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Salâhî, M. (1313). *Kâmûs-ı Osmânî: Cilt 1*. İstanbul: Mahmud Bey Matbaası.
- Şemseddin Sâmi. (1317). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: İkdâm Matbaası.
- Tanımdı, Z. (2002). Kitap ve tezhibi. H. İncelik ve G. Renda (Yay. haz.), Osmanlı uygarlığı: Cilt 2 içinde (s. 865-891). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tanımdı, Z. (2019). *Yazıda ahenk ve renk - Sadberk Hanım Müzesi koleksiyonundan sanatlı kitaplar belgeler ve hüsn-i hatlar: Cilt 1*. İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi.
- Uludağ, S. (1993). "Cezûlî Muhammed b. Süleyman". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 7. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 515-516.
- Uludağ, S. (1994). "Delâilü'l-hayrât". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 9. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 113-114.
- Yılmaz, A. (2004). *Türk kitap sanatları tabir ve ıstılahları*. İstanbul: Damla Yayınevi.

TOPKAPI SARAYI MÜZESİNDE XV. YÜZYILA TARİHLENEN BİR FİLDİŞİ AYNA MAHFAZASININ BEZEME ÜSLUBUNA DAİR¹

Dr. Öğr. Üyesi Seher AŞICI²

orcid.org/0000-0002-5099-5582 Geliş Tarihi: 20.05.2022 Kabul Tarihi: 20.07.2022

ÖZ

Kullanım eşyası olmasının yanı sıra önemli sembolik anlamlar taşıyan ayna, farklı toplumların kültürlerinde çeşitli anlamlar yüklenerek bugüne gelmiştir. Türk sanat eserlerinin en seçkinlerine ev sahipliği yapan Topkapı Sarayı Müzesinde sultanların kişisel eşyalarının da koleksiyonları bulunmaktadır. Her biri sanatsal değere sahip bu eşyalar arasında aynalar, önemli bir yer tutar. Bu nadir Saray koleksiyonu “Sultanların Aynaları” adıyla 17 Ekim 1998 ile 17 Ocak 1999 tarihleri arasında Topkapı Sarayı Müzesi Seferli Koğuşunda sergilenmiştir. Sarayın Hazinesinde bulunan 78 adet eser içinde çalışmamıza konu olan Hazine 2-1805 envanter numaralı Fildişi Ayna Mahfazası XV. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilmektedir. Eserin üzerindeki bezemeler, tarihlendirildiği yüzyıl için dikkat çekicidir. Bu çalışmada eserin desen analizi yapılarak, kullanılan motifler incelenmiş ve eserin üslubu, yakın örneklerle mukayese edilerek tarihlendirmenin doğruluğu araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ayna, fildişi, bezeme, motif, desen, rumî

ABSTRACT

ON THE DECORATION OF AN IVORY MIRROR HOUSING DATED TO THE 15th CENTURY IN THE TOPKAPI PALACE MUSEUM

The mirror, which carries important symbolic meanings as well as being a useful item, has come to present day by carrying various meanings in the cultures of different societies along. The Topkapı Palace Museum, which hosts the most distinguished Turkish artworks, also has collections of personal belongings of the Sultans. Mirrors have an important place among these items, each of which has an artistic value. This rare Palace Collection was exhibited in the Expedition Ward of the Topkapı Palace Museum between 17th October 1998 and 17th January 1999 with the title: “Mirror of The Sultans”. Among the 78 artworks found in the treasury of the Palace, the ivory mirror case with inventory number “Hazine 2-1805”, which is the subject of our study, is dated to the 15th century. The decorations on the work are quite remarkable for the century it was dated. In this study, it is aimed to reveal the decoration style by analyzing the pattern of this artwork.

Keywords: Mirror, ivory, decoration, motif, pattern, rumi

¹ Bu makale, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, Tezhip Anasanat Dalı'nın 4-6 Haziran 2009 tarihlerinde düzenlenmiş olduğu “Geleneksel Türk Sanatları Sempozyumu”nda bildiri olarak sunulan metnin güncellenmiş hâlidir.

² Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Tezhip-Minyatür ASD. seher@marmara.edu.tr seherasci@yahoo.com

Aynaya Dair

“Ayna” kelimesinin aslı Farsça “âyene” veya “âyine” olup (Ayverdi, 2005a, s. 233) “demir” manasındaki “âyen” kelimesinden gelir. Arapça karşılığı “mir’ât” (Sinemoğlu, 1991, s. 259) Türkçesi “gözü”dür. (Ayverdi, 2005b, s. 1093). Ayna mahfazası ise ahşap, demir, fildişi, kemik, sedef, bağa, karton gibi çeşitli malzemelerden üretilmiş, aynanın cam kısmını tutmaya yarayan gereçtir. (Onay, 2007a, s. 51). İnsanın kendini görme ihtiyacı ile durgun suya bakarak başlattığı ayna macerası, milattan önce perdahlanmış opsidyenden³ bugün kullanılan krom ve paslanmaz çelik aynalara kadar çok merhale geçirmiştir (Sinemoğlu, 1991, s. 259). Kullanım eşyası olmasının yanı sıra önemli sembolik anlamlar taşıyan ayna, farklı toplumların kültürlerinde çeşitli anlamlar yüklenerek bugüne gelmiştir.

Ayna, bizim kültürümüzün ürünü olan edebiyatımızda hakkın tecelli mahalli olan gönül kelimesinin mazmunu olarak kullanılmıştır. Buradaki anlamı ile gönül, Hakk’ın aynasıdır. Tasavvuf düşüncesinde de ayna, vahdet (birlik) ve kesret (çokluk) kavramlarını açıklamak için sembol olarak kullanılır. Birlik, âlemde kesret aynasından görünür. Yani, “Allah âlemde isim ve sıfatlarıyla tecelli etmiştir. İsim ve sıfatlarını âlemde belirtip göstermiştir. Vahdet, kesreti meydana getirir; kesret vahdeti gösterir, belli eder; karşılıklı aynalardır, birbirini aksettirirler.” (Güler, 2004, s. 106).

Tasavvuf düşüncesinin şairlerinden biri olan Neşâti de “Ettik o kadar ref-i teayyün ki Neşâtî, Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız” beytinde birlik (vahdet) düşüncesini ayna üzerinden ifade ederek “Kendimizi vahdette öylesine yok ettik ki kesreti gösteren en parlak aynalarda bile görünmüyoruz.” demek istemektedir. Tasavvuftaki ayna sembolizmi, Hakk’ın yaratışı ve yaratılmış olanları, sanat ve sanatkâr kavramları üzerinden açıklarken de kullanılmıştır. “Allah sanatkâr, âlem ve yaratılmışlar ise O’nun eseridir. Eser de sanatkârının aynasıdır.”

Ancak ayna temiz, lekesiz ve berrak olmalıdır ki sanatkârını aksettirebilsin. İşte Mesnevi’deki Rum (Anadolu) ve Çin ressamlarının iddialaşmasını anlatan kıssa

dabu temayı işler (Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî, 1997, s. 221-224). “Enbüyük sanatçı biziz.” diyen Anadolu ve Çinli ressamlar iddialarını ispat etmeleri istendiğinde kendilerine ayrılan mekânın karşılıklı duvarlarında araya bir perde gererek çalışmaya başlarlar. Çinli ressamların harikulade resimlerine karşı Anadolu ressamları sadece duvarı perdahlamakla uğraşır ve neticede aradaki perde kaldırıldığında çok iyi parlatılmış olan yüzeyde akseden resimlerin bir kat daha güzel olduğu görülür.

Ayna mahfazaları ve bezemeleri için de farklı sembolizmlerden bahsedilebilir. Ancak, “Yaratılanı severiz yaratandan ötürü.” diyen ecdadımızın insana, hayvana, tabiata duyduğu muhabbeti bir adım daha ileriye götürerek yaratılmış olanın ortaya koyduğu eşyaya bile dost olduğu (Başer, 2007), ve bu dostluğun en güzel nişanesi olarak da eşyayı bezediği, onu güzelleştirirken bir anlamda kendi dünyasını da en güzel şekilde inşa ettiği söylenebilir.

Topkapı Sarayı Müzesi Ayna Koleksiyonu Hakkında

Türk sanat eserlerinin en seçkinlerine ev sahipliği yapan Topkapı Sarayı Müzesinde sultanların kullanım eşyalarının da koleksiyonları bulunmaktadır. Her biri âdeta sanat eseri olan bu eşyalar arasında, aynalar önemli bir yere sahiptir. Bu nadide Saray koleksiyonu 17 Ekim 1998 ile 17 Ocak 1999 tarihleri arasında Topkapı Sarayı Müzesi Seferli Koğuşunda “Sultanların Aynaları” sergisi ile sanatseverlerin beğenisine açılmıştır. Sarayın Hazine bölümünde bulunan ve çok az bir kısmı sergilenen aynalardan seçilen 78 adet eser içinde konu edilen XV. yüzyıla tarihlenen fildişi bir ayna mahfazasıdır ki üzerindeki bezeme ile tarihlendirildiği yüzyıl için dikkat çekicidir (Murat ve Bilirgen, 1998, s. 106). (Bk. Resim1) Saray koleksiyonunda Osmanlı Dönemi eserlerinin yanı sıra 11. yüzyıl Selçuklu Dönemi’nden 20. yüzyıla kadar geniş bir zaman ve coğrafya yelpazesinden eserler de mevcuttur. İmal edildiği malzeme açısından devirlere göre farklılıklar arz eden aynalarda, 15. yüzyıla gelindiğinde daha evvel kullanılmış olan “pulat”⁴ aynalardan ziyade “billur”⁵ aynaların tercih edildiği görülmektedir (Çağman, 1998, s. 9).

4 Pulat: Çeliğin parlatılması ile imal edilen ayna çeşidi.

5 Billur: Kesme cam, kristal.

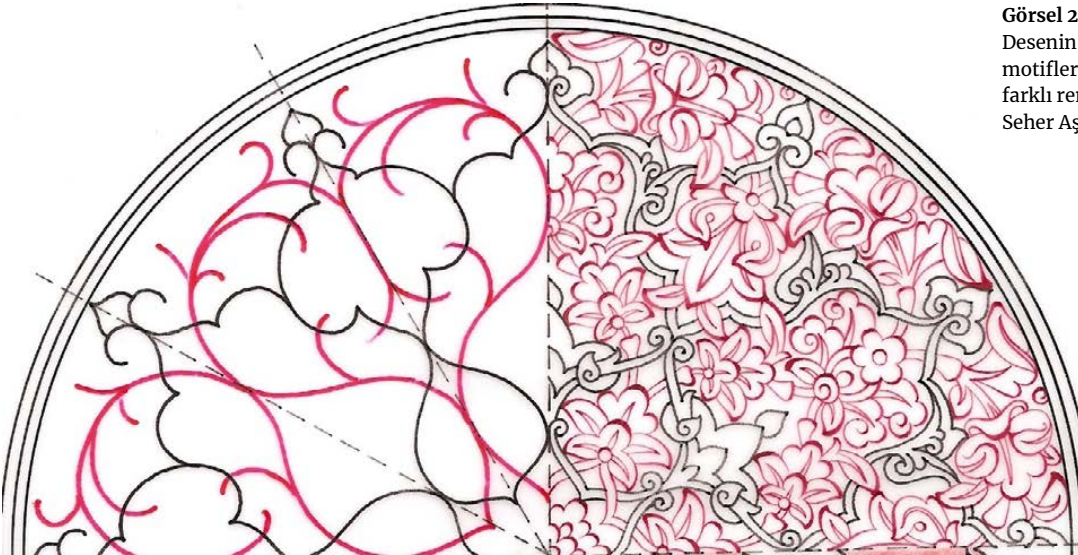
3 Obsidyen: Bir tür volkanik cam.



Görsel 1

Fildişi Ayna (Hazine 2-1805), 15 yy, Murat, Süheyla – Bilirgen, Emine (1998),

Sultanların Aynaları, İstanbul, T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Topkapı Sarayı Müzesi, s.106



Görsel 2

Desenin dörtte biri, rûmî ve hatâyî grubu motifler, daha rahat görülebilmeleri için farklı renklerde çizilmiştir. (Çizimler: Seher Aşıcı)



Görsel 3
Sırt desenini oluşturan rûmî (soldaki çizim) ve hatâyî grubu (sağdaki çizim) şebekelerinin ayrı çizimleri. (Çizim: Seher Aşıcı)

Bu koleksiyondaki aynalar, pulat aynalar hariç, mahfazaları ile de dikkat çekmektedir. Pulat aynalar yapısı icabı mahfaza gerektirmeyen aynalardır. Zira çelik bir plakanın ön yüzü parlatılıp arka yüzü süslediği için ayrı bir mahfazaya gerek kalmaz. Billur aynalarda ise cam plakanın tutulması için mahfaza icap ettiğinden ahşap, kemik, fildişi, yeşim, bağa, sedef gibi pek çok malzemenin ayna mahfazası üretiminde kullanılmış olduğu görülmektedir. Osmanlı'da billur denen cam aynaların 15.yy'da revaçta olduğu ve saray sanatçılarının fildişi, kemik, ahşap gibi malzemelerden ürettikleri çeşitli form ve ebatta mahfazalarla korundukları bilinmektedir.

Hazine 2-1805 Numarada Kayıtlı Fildişi Ayna Mahfazası ve Bezeme Üslubu

Aynasız olarak günümüze intikal etmiş olan 14.5 cm çapındaki fildişi mahfazanın sapı da bugüne ulaşmıştır. Hem ön yüzünde hem de arka yüzünde bezeme bulunan mahfaza, fildişinden yüksek kabartma olarak oyulmuştur. Ön yüzünde ayna yuvasının etrafında 2 cm eninde bir pervaz deseni ve arka yüzünde de sıvama bir desen vardır. Mahfazanın sırt deseni (Bk. Görsel 1) üzerinde yapılan incelemede öncelikle kompozisyonu oluşturan rûmî ve hatâyî grubu motifler daha iyi görülebilsin diye detaylarından (Oyma tekniğinden kaynaklanan çizgiler ve lekeler) arındırılarak fırça ile çizilmiştir. Sonra kullanılan motif gruplarının şebekeleri ayrı ayrı çıkartılmış, son olarak da her iki motif grubunun helezon sistemi incelenmiştir.

Çapı 14.5 cm olan mahfazanın sırt bezemesi dairesel bir formda olup ilk bakışta altılı bir geometrik yapı üzerine oturtulduğu görülse de 1/12 simetrilidir. Rûmî ve hatâyî grubu motiflerle dairenin on ikide birine hazırlanan kompozisyon her iki yöne katlanarak desen tamamlanmıştır. Merkezden dışarıya açılırken katlama eksenleri üzerindeki yarım motiflerin kaydırmalı olarak yerleştirilmesi ile bütünde ahenkli bir kompozisyon elde edilmiştir. (Bk. Görsel 2, sağdaki çizim)

Motif gruplarının oturduğu helezonlar farklı renklerle gösterilmiştir. Siyah renkli helezon rûmî motifinin, kırmızı helezon ise hatâyî grubu motiflerin helezonudur. Görüldüğü gibi her iki helezon merkeze en yakın yerde farklı katlama eksenlerinin üzerinden başlayıp dışarıya doğru eksen çizgileri arasında âdeta zikzaklar çizerek dış sınıra ulaşmaktadır. Rûmî helezonu her iki katlama eksenini üzerinde tepeliklerle biterken hatâyî grubunun helezonu, dış çizgiye yakın bir yerden geriye dairesel bir dönüş yaparak sona ermektedir. (Bk. Görsel 2, soldaki çizim)

Sırt bezemesinde kullanılan rûmî ve hatâyî grubu motiflerin şebekeleri ayrı ayrı çizildiğinde yoğunluğu hatâyî grubu motiflerin oluşturduğu görülmektedir. Bir kompozisyon hazırlanırken eğer rûmî kullanılsa mutlaka ana iskelet bu motifle kurulur, daha sonra diğer motif grupları yerleştirilir. Zira rûmî motif bezeme alanını paftalara ayıran en kullanışlı motiftir. Kompozisyon merkezdeki katmerli penç moti-

finden başlıyormuş gibi gözüксе de aslında bağlantısı yoktur. Merkeze bağlanmadan alt üst geçişlerle başlayan ve dışa doğru katlama eksenlerine kaydırmalı yerleştirilen rûmî ve hatâyî grubu motifler bütünde son derece dengeli yerleştirilmiştir. (Bk. Görsel 3)

Mahfazanın Ön Yüzündeki Pervaz Deseni ve Kompozisyon Çözümlemesi

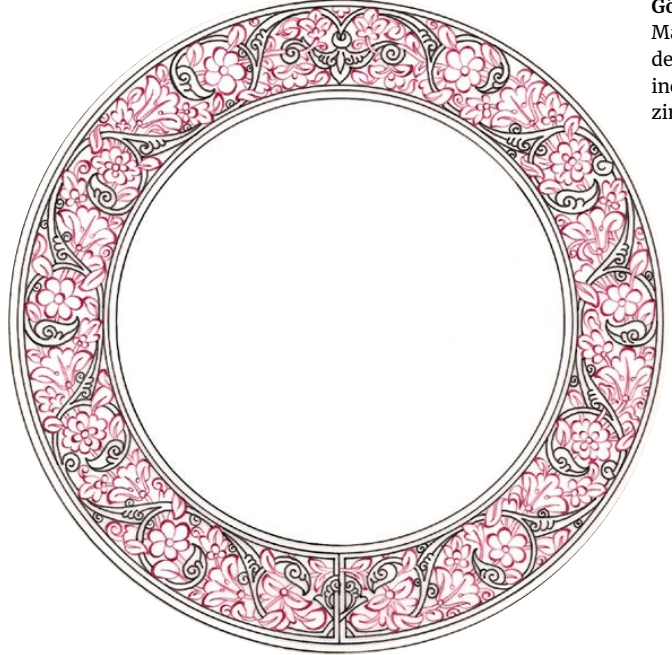
Mahfazanın ön yüzünde ayna boşluğunun çevresini 2 cm kalınlığında bir pervaz dolaşmaktadır. Bu pervazın her iki kenarında ince bir fildişi şerit, onun dışında fildişi ve abanoz ağacından sıçan dişi tabir edilen bir şerit daha yer almaktadır. Kompozisyon 1/2 simetrik olup katlama eksenini üzerinde orta bağdan başlayan rûmî helezonu desen sınırının her iki kenarına dönüşler yaparak tepelikle sona ermektedir. Orta bağın alt kısmından başlayan hatâyî grubu helezonu ise pek helezon hareketi yapmadan daha doğrusal bir çizgide rûmî motiflerinin bıraktığı boşluklarda dolaşarak tepeliğe yakın bir noktada ama eksen üzerine gelmeden sona ermektedir.(Bk. Görsel 4)

Kompozisyon her ne kadar 1/2 simetrik ise de hatâyî grubunun, katlama ekseninin her iki yanında küçük farklı detaylara sahip olduğu görülmektedir. (Bk. Görsel 5)

Pervazın bezeme alanını çevreleyen ince fildişi şerit, kompozisyonun başlangıç noktası olan eksen üzerinde orta bağ motifini enteresan bir şekilde keserek birleşmektedir. Bu pek görülmeyen bir alt üst geçiştir. (Bk. Görsel 6 sol) Helezon, Fatih Sultan Mehmet Dönemi'nde (1451-1481) çok kullanılmış bir tepelik motifini ile bağlanmaktadır. (Bk. Görsel 6 sağ)



Görsel 4
Mahfazanın ön yüzündeki pervaz deseni.



Görsel 5
Mahfazanın ön yüzündeki pervaz deseninin inceleme çizimi. (Çizim: Seher Aşıcı)



Görsel 6a-b
Pervaz deseninin başlangıç (Sol) ve bitiş (Sağ) noktaları.

Görsel 7
Bezemde kullanılan yaprak motifleri

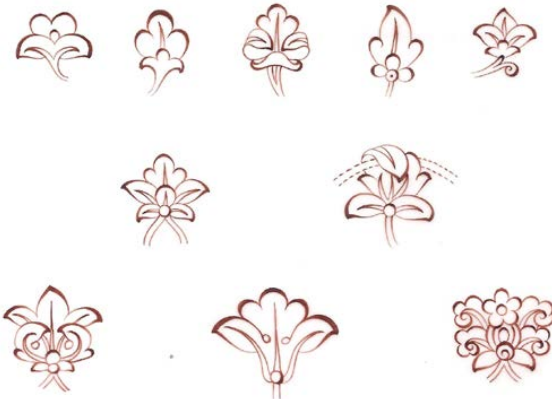


Sırt ve Pervaz Deseninde Kullanılan Motifler

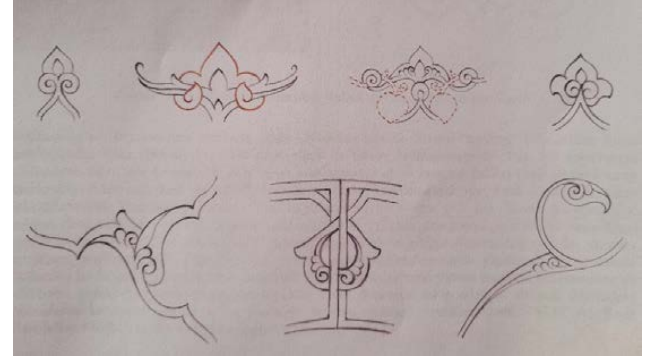
Mahfazanın sırt ve ön yüz bezemesinde kullanılan yaprak motifleri küçük, sade ve kendi üzerine dönen formları ile üç boyut etkisi yaratmaktadır. (Bk. Görsel 7) Dört ve altı yapraklı tercih edilmiş olan üç penç motifi ise biri hariç (ortadaki) katmersiz ve son derece sadedir. (Bk. Görsel 8) Desenlerde kullanılan gonca gül ve hatâyî motifleri de tıpkı yapraklar gibi kendi üzerine dönen formları ile üç boyut etkisi yaratmaktadır. Gonca güller hatâyîlere nispeten daha küçük ve sadedir. (Bk. Görsel 9)

Mahfazanın sırt desenindeki rûmîler üç tepelik (üst sıra sağdan ikinci motif hariç hepsi) ve bir ayırma rûmîden (Alt sıra soldan birinci motif) ibarettir. Ön yüz deseninde ise bir orta bağ, (Alt sıra ortadaki motif) bir tepelik (Üst sıra sağdan ikinci) ve bir ayırma rûmî (Alt sıra sağdan birinci) kullanılmıştır. Bu motifler münhani hareketlerine sahip detaylarla hurdenlenmiştir. (Bk. Görsel 10)

Görsel 9
Gonca gül (üst sıra)
ve hatâyî motifleri
(Çizimler: Seher
Aşıcı)



Görsel 8
Bezemde kullanılan penç motifleri
(Çizimler: Seher Aşıcı)



Görsel 10
Mahfazanın her iki yüzündeki desenlerde kullanılan
rûmî motifleri (Çizimler: Seher Aşıcı)

Değerlendirme

Konu olarak kullanım objelerini alan araştırmalarda tarihlendirme, araştırmacıları zorlayan bir konudur. İmza ve tarih kaydı olmayan, sanatkârının ismi bilinmeyen bütün eserlerde olduğu gibi ayna veya mahfazalarını da tarihlendirmek zordur. Bazı dönemlerde sanatkârın ismi, tarihi, hatta kimin için yapıldığı eserin üzerine veya eserle ilgili evraklara işlense de genellikle bu bilgiler olmaksızın tarihlendirme bazı kriterlere göre tahmini olarak yapılmaktadır. Eşyanın yapımında kullanılan malzeme, yapım tekniği, bulunduğu yer, formu gibi kriterlerden başka varsa bezemesi büyük ipuçları barındırır. Bezemde desen analizi yapıldığında kullanılan motif çeşitleri ve kompozisyon türü ayrı ayrı incelenerek, farklı objeler üzerindeki desenlerle mukayese yapılmak suretiyle eser aşağı yukarı bir zaman aralığına yerleştirilebilir.

Görsel 12a-b

TSMK-YY 913'ün zahriye sayfalarından biri, 1492, Derman, M. Uğur, (2017), *Türk Hat San'atından Seçmeler*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, s.89



Mahfazanın sırt bezemesinde merkeze yakın kullanılan tepelik motifi “sarılma” tabir edilen rûmî çeşidindedir. (Bk. Görsel 11) Bu çeşit rûmî ön yüzde kullanılmamıştır. Bizi bu araştırmaya yönlendiren motif işte bu motiftir, zira ayna mahfazasının genel bezeme üslubu Fatih Dönemi Saray Nakkaşhanesi tavrında iken⁶ bu motifin tarzı aynı dönemi karşılamamaktadır. Fatih Dönemi’nde, Saray Nakkaşhanesinde hazırlandığı Fatih’e ithaf kayıtlarından belli olan pek çok yazma incelenmesine rağmen rûmî motifinin sarılma çeşidine rastlanmamıştır. Tasarım alanındaki yeniliklerin önce kitap sanatlarından başladığı ve sonra diğer bezeme alanlarına dağıldığı düşünüldüğünde bu durumu açıklamak güçleşmektedir. Eğer bu eser Fatih’in Saray Nakkaşhanesinde yapıldıysa, bezemesinde kullanılan böyle gelişmiş bir motifin, aynı nakkaşhanede hazırlanan yazma eserlerin bezemesinde de görülmesi gerekirdi. Ancak aranan örnekler Fatih Dönemi’ni takip eden II. Bayezid Devri’ndeki (1481-1512) yazmalarda karşımıza çıkmakta, bu eserlerde sarılma rûmîlere rastlanmaktadır. (TSMK- YY 913, Şeyh Hamdullah Mushafı (1492) zahriye sayfası bezemesi)

Aynı dönemlerde yazma eserlerin dışında, mesela çinilerde de sarılma rûmîler yer alır.

Louvre Müzesi OA 5547 numarada kayıtlı kandil, 1500-1520 arasına tarihlendirilmekte ve boyun kısmındaki sarılma rûmî görülmektedir. (Bk. Görsel 13)

Fatih’in 1473’te Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan’ı Otlukbeli’nde yenerek Tebriz’den Osmanlı Sarayı’na sanatçı getirmesi, bezeme sahasına bu ani motif girişlerini açıklayabilir. İran sahası ve etkilediği bölgelerdeki sanatçılar sarılma rûmî motifini kullanmaktadırlar ve bunu beraberlerinde Osmanlı Sarayı’na getirmiş oldukları görülmektedir (Derman, 2002, s. 294).⁷

6 II. Bayezit Dönemi tezhip sanatı ve motifleri için bkz. Kúpeli, 2007.
7 İran sahası ve Herat bölgesi bezeme özellikleri için Bk. Tanındı, Zeren, “Kitap ve Tezhibi”, Osmanlı Uygarlığı 2, Yay. Haz. Halil İnalcık, Günsel Renda, T.C. Kültür Bakanlığı, Temmuz, İstanbul, 2003, s. 865-891; Şehnaz Biçer Özcan, “Herat Tezhip Ekolü”, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Danışman: Prof. Dr. Çiçek Derman, İstanbul, 2007.



Görsel 11a-b
Sırt deseninde kullanılan sarılma tepelik. (Çizim: Seher Aşıcı)



Görsel 13a-b
Çini Kandil Louvre Müzesi OA 5547 (1500-1520), <https://collections.louvre.fr/>, 20.05.2022, saat: 14.36



Görsel 14a-b
Topkapı Sarayı Hazine Dairesi ahşap kapılardan detay (Sol) Fotoğraf Seher Aşıcı tarafından çekilmiştir. Ayna mahfazasının sırt deseninden detay. (Sağ)

Bu tek motif göz ardı edildiğinde, mahfazanın bezemesindeki hatâyî grubu motifler bizi Fatih Devri Saray Nakkaşhanesine yönlendirmektedir. Baba Nakkaş diye bilinen üslubun Fatih Devri’nde hazırlandığı kesin olan bezeme örnekleri ile mesela Topkapı Sarayı Hazine Dairesi kapılarındaki ahşap oymalarla benzerlik teşkil etmektedir.⁸ (Bk. Görsel 14.) Ancak bu yanıltıcı da olabilir, zira Topkapı Sarayı Arz Odası girişinde bulunan çeşmenin taş bezemesinde de aynı

8 Fatih Devri bezeme özellikleri için Bk. Süheyl Ünver, Fatih Devri Saray Nakkaşhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları, İstanbul Üniversitesi Milli Kültür Eserleri Tesisi I, İstanbul, 1958., Seher Aşıcı, Fatih Devri Tezhip Üslubu, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Danışman: Prof. Dr. Çiçek Derman, İstanbul, 2007.

Görsel 15a-b
Topkapı Sarayı Arz Odası girişindeki çeşme ve bezemesinden detay.
Caner, Cangül,
<https://www.istanbulium.net/>
20.05.2022, saat: 21.50



Görsel 16a-b
Ahşap üzerine deri maşrapa, Louvre Müzesi MAO 958 numarada kayıtlı (1480-1510)
[https://collections.louvre.fr,](https://collections.louvre.fr/)
20.05.2022, saat: 16.24



üslupta gonca gül ve hatâyîler görülmektedir ancak bu çeşme, Kanuni Sultan Süleyman tarafından yapılmıştır. (Bk. Görsel 15)

Aynı üslupta başka bir eser, Louvre Müzesinde MAO 958 numarada kayıtlı ahşap üzeri deri maşrapadır. (Bk. Görsel 16) Bu eserde hem yukarıdaki çeşme bezemesine benzer motifler bulunmakta hem de sarılma rûmî motifi görülmektedir. Bu eser de 1480-1510'a tarihlendirilmektedir. Maşrapa ve çeşme bezemesinde önemli motif benzerlikleri bulunmaktadır.

Sonuç

İncelenen ayna mahfazasının desen üslubu ve kullanılan motifler, bu eserin en erken 15. yüzyılın ikinci yarısında üretilmiş olduğunu göstermektedir. Hazırlanıldığı yer Fatih Devri Saray Nakkaşhanesi ise 1473'ten sonraki bir tarihte ve İran sahasından gelmiş olan sanatkârlar tarafından üretilmiş olmalıdır. Ancak mahfazanın Osmanlı Sarayı'nda Fatih Devri'nden sonraki bir tarihte yapılmış olma ihtimali de az değildir. Zira yukarıdaki karşılaştırmalarda da görüldüğü üzere Baba Nakkaş olarak bilinen üsluptaki üretim, Osmanlı Sarayı'nda çok uzun yıllar devam etmiştir. Bir ihtimal daha vardır ki o da fildişi işlemeciliğinde haklı bir şöhrete sahip olan Endülüs medeniyetinden II. Bayezid zamanında Osmanlı topraklarına kabul edilen muhacirlerin içindeki sanatkârların Osmanlı Sarayı'nda çalışmış olanları varsa onların ürettikleri bir eser olabileceğidir (Mülayim, 1996, s. 74). Ancak bu konu daha derin bir araştırmaya muhtaçtır.

KAYNAKLAR

Ahşap üzerine deri maşrapa (1480/1550). Louvre Müzesi, MAO 958. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010324332>

AŞICI, S. (2007). Fatih Devri Tezhip Üslûbu (Yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Ayverdi, İ. (2005a). "Ayna". Kubbealtı Lûgatı. C. 1. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı. 233.

Ayverdi, İ. (2005b). "Gözgü". Kubbealtı Lûgatı. C. 1. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı. 1093.

Banarlı, N. S. (1982). Şiir ve edebiyat sohbetleri (2. bs.). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Biçer Özcan, Ş. (2007). Herat tezhip ekolü (Yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Cangül, C. (07.02.2012). Topkapı Sarayı Arz Odası girişindeki çeşme ve bezemesinden detay. <http://www.istanbulium.net/2012/02/topkap-saray-3-avlu-enderun-meydan.html>

Çağman, F. (1998). Sultanların aynaları. S, Murat ve E. Bilirgen (Ed.). Sultanların aynaları içinde İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları.

Çini kandil, 1500/1520. Louvre Müzesi, OA 5547. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010329146>

Derman, F. Ç. (2002). Türk tezhip sanatının asırlar içindeki değişimi. Türkler, 12, 289-297. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Derman, M. U. (2017). Türk hat san'atından seçmeler. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Güler, Z. (2004). Şeyh Galip divanında ayna sembolü. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 14(1). 103-121.

Küpeli, G. (2007). II. Bayezit dönemi tezhip sanatı (Yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî. (1997). Konularına göre açıklamalı Mesnevi tercümesi (Ş. Can, Çev.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Mülayim, S. (1996). "Fildişi". Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. C. 13, İstanbul: TDV Yayınları. 74-75.

Onay, A. T. (2007). "Âyîne-Dân". Açıklamalı Divan Şiiri sözlüğü (Yay. haz. Cemal Kurnaz). Ankara: Birleşik Yayınevi. 51.

Onay, A. T. (2007). "Âyîne". Açıklamalı Divan Şiiri sözlüğü (Yay. haz. Cemal Kurnaz). Ankara: Birleşik Yayınevi. 49.

Sinemoğlu, N. (1991). "Ayna". Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. C. 4. İstanbul: TDV Yayınları. 259-260.

Tanıncı, Z. (2003). Kitap ve Tezhibi. H.İnalcık ve G. Renda (Yay. haz.). Osmanlı Uygarlığı 2 içinde (s. 865-891). İstanbul: T. C. Kültür Bakanlığı.

Ünver, S. (1958). Fatih devri saray nakışhanesi ve Baba Nakkaş çalışmaları. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Milli Kültür Eserleri Tesisi. SİNEMOĞLU, Nermin, "Ayna" maddesi, TDV İslam Ans., C.4, İst. 1991, s.260.

TANINDI, Zeren, "Kitap ve Tezhibi", Osmanlı Uygarlığı 2, Yay. Haz. Halil İnalcık, Günsel Renda, T.C. Kültür Bakanlığı, Temmuz, İstanbul, 2003, s. 865-891.

ÜNVER, Süheyl, Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları, İstanbul Üniversitesi Milli Kültür Eserleri Tesisi I, İstanbul, 1958.

İSTANBUL'DA BAZI TARİHİ YAPI KİTABELERİNİN HAT SANATI ÖZELLİKLERİ BAĞLAMINDA ANLAM VE KAVRAM BOYUTU ÜZERİNE BAZI DÜŞÜNCELER

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet NUHOĞLU¹

orcid.org/0000-0003-4742-644X Geliş Tarihi: 17.05.2022 Kabul Tarihi: 26.07.2022

ÖZ

Hat sanatının gerek çizgisel gerekse anlam boyutu üzerine yapılan araştırmalar günden güne artmakta, bu sanata dair değerlendirmeler ve yorumlar farklı kapılar açarak gelişme göstermektedir. Harflerin kendi organik çizgilerinden ve sülüs, nesih, talik türlerinin geometrik temele dayanan noktasal değerlerinden oluştuğu için hat sanatının veya hüsnühat sanatının soyut bir sanat olduğu değerlendirilmesi yaygındır. Bu makalede, seçilen örnekler üzerinden yazının çizgisel duruşunun arkasında, kompozisyonun tamamına bakana/seyredece farklı anlamlar veya zihin dünyasında -belki de şuur altında- değişik çağrışımlar yapan tarafı ele alınacaktır. Dönemin hattatlarının yazıyı, salt bir estetik değer üzerinden oluşturmakla yetinmeyip yaşadıkları çağın toplumsal yapısının bir yansımasını ortaya koyduklarını görmek mümkündür. Bunun yanına irtibatlı oldukları entelektüel zümrenin sanat zevkini dikkate aldıkları, hatta söz konusu kesimin sanat zevkinin ortak bir ürünü olarak daha fazlasını ortaya koydukları söylenebilir..

Anahtar Kelimeler: Hat Sanatı, mimari, kitabe, hat ve toplum, hat ve kavramsal boyut

ABSTRACT

SOME REMARKS ON THE EXTENT OF MEANING AND NOTION IN THE CONTEXT OF THE CHARACTERISTICS OF CALLIGRAPHY IN HISTORICAL INSCRIBED PANELS ON SOME BUILDINGS IN ISTANBUL

Researches on both the linear and meaning dimensions of calligraphy/khat arts are increasing day by day, and evaluations and interpretations of this art are developing by opening different doors. It is common for the art of calligraphy/khat to be considered an abstract art, as it consists of the lines of letters and the geometrical-based point values of thuluth, naskh and taliq types. In this article, through the selected examples, the side of the text that has different meanings behind the linear stance of the writing to the one who watches the whole composition or perhaps subconsciously makes different connotations in the world of the mind will be discussed. It makes us think that the calligraphers of the period were not content with creating the writing based on an aesthetic value, but as a reflection of the social structure of the age in which they lived, and perhaps more as a common product of the artistic taste of the intellectual group they were associated with.

Keywords: Art of Calligraphy/khat, architectural, inscription, khat and society, khat and conceptual dimension

¹ Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat Ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı, mnuhoglu@yildiz.edu.tr

Nuhoğlu, Mehmet; *İstanbul'da Bazı Tarihi Yapı Kitabelerinin Hat Sanatı Özellikleri Bağlamında Anlam ve Kavram Boyutu Üzerine Bazı Düşünceler*, Lale Dergisi, Sayı: 6, Temmuz 2022, S: 29-40

Giriş

Celi Sülüs Yazının Mimaride Ele Alınışı

Hat sanatının, Kur'an-ı Kerim'i en güzel ve doğru şekilde yazmakla başladığı kabul edilir. Arap harflerinin İslam dünyasının ortak alfabesi olması hususunda Uğur Derman'ın belirttiği üzere, İslamiyeti kabul eden ancak Arap olmayan kavimlerin Arap harflerini kabul edip kullanması suretiyle bu harfler bir "İslam hattı" vasfını kazanmıştır (Derman, 1997, s. 427). Yazının gelişmesinin sebebi, her şeyden önce İslam'ın Kur'an'a dayanmış olduğu, dolayısıyla bu kitabın sözlerinin Müslümanlar için son derece önemli olduğu gerçeğidir (Koç, 2008, s. 142). Bu itibarla Arap harfleri, etnik kökenleri ve dilleri farklı Müslüman kavimler için ortak bir iletişim vasfı kazanarak kültür ve sanatın bu müşterek iletişim üzerinden oluşması söz konusudur. Her büyük din yayıldığı coğrafyanın kültürünü değiştirdiği gibi kendisi de birtakım değişikliklere uğrar.

Mimari yapılar bir dünya görüşünün ve bu görüşü paylaşan insanların hayalinin en somut şekilde tezahür ettiği eserlerdir. İslam sanatındaki güzellikle işlevsellik arasındaki ilişki gerçeklik kavramıyla ilişkilidir. Bu kültürde her türlü sanat malzemesi görüldüğü ya da gösterildiği gibi değil, olduğu gibi gerçekten ne ise o olarak kullanılmıştır (Koç, 2008, s. 150-152). Hat sanatının mimariye bağlı olarak icra edilmesi Emeviler'e kadar götürülür. Başlangıçta mimaride fazla yer almayan yazı, önce Emeviler sonra Abbassiler döneminde artarak kullanılmaya başlanmıştır. Emeviler devrindeki Mescid-i Nebevi'nin tamiratı sırasında, Hattat Hâlid b. Ebu'l-Heyyac'ın kible duvarına Şems suresinden başlayarak Kur'an-ı Kerim'i yazdığı dile getirilmektedir ki bu ilk celi yazı olarak kabul edilmektedir (Serin, 2008, s. 50; Tüfekçioğlu, 1997, s. 537). İslam dünyasına bakıldığında bu tarihten günümüze kadar mimari mekânlarda, camiler başta olmak üzere diğer mimari yapılarda yazının esaslı şekilde ele alındığı görülmektedir. Mimarideki bir kitabeyi mekânın bütünlüğü, cephe, yapan/yaptıran, o dönem toplumunun beklentileri ve ulaşılmak istenen hedeflerin mimari unsurlarla olan ilişkisi ile değerlendirmek lazımdır. Sadece bir hat tablosu olarak değil yerleştirildiği yerdeki yüksekliği, etrafındaki diğer yazıları varsa süslemeleri vs. bütüncül bir tavırla

yaklaşıp değerlendirmek daha yerinde olur. Bilhassa cami özelinde ele alındığında kitabeleri/hatlarını değerlendiren, bir caminin sadece bir ibadet yeri olmanın ötesinde şehirdeki konumunu, bir külliye parçası olabilmemesini, kamusal bir alan oluşturmasını, toplanma, buluşma, haberleşme ve sosyalleşme imkânı sunmasını dikkate almak gerekir. Minyatür gibi bazı sanatlar entelektüel ve elit kesimin daha çok ilgi alanına girerken veya bu gruplar tarafından tercih edilirken mimari yapılar üzerindeki hat yazıları, halk ile daha iç içe bir durum arz eder.

Arap harflerinin Orta Asya'da kullanımı, İslamiyetin Orta Asya'daki yayılmasıyla paraleldir. Bu değişimde sanat da payına düşeni almıştır. Müslümanların fethe edilen toprakları bir vatan hâline dönüştürmeleri, sanatçılara geniş bir coğrafyada hareket imkânı vermiş, sanat da dış etkilere açık hâle gelmiştir (Yazır, 1989, s. 67). Türklerin Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu çağında İslam dünyasına dâhil oluşlarıyla yazının, mimari yapılarda daha fazla kullanılarak görünür olmaya başlamasında Orta Asya'nın mimarlık ve tezyinat birikimlerinin etkisi büyüktür. Yazı sadece bilimsel eserlerde kalmayıp sosyal hayatın içine girmiştir. Mimari yapılar kartuş, madalyon ve kuşaklar hâlindeki yazılarla süslenmeye başlanmıştır. Türkler mimari yapıların kitabelerindeki yazıların biçimsel ve orantısal temellerini oluşturmuşlardır (Günüç, 1991, s. 19-20; Taşkıran 1997, s. 89; Tüfekçioğlu, 1997, s. 537). Bu tarihten cumhuriyetin ilk yıllarına kadar geline süreçte, Türklerin inşa ettikleri mimari yapılar üzerindeki hat sanatının tarz, yaklaşım ve yorum süreci ile ele alınış biçimi İslam dünyasının diğer coğrafyalarından farklıdır. Özellikle 15. yüzyılda Yahya Sofi ile Ali b. Yahya Sofi'de başlayan kitabe yazıları, Şeyh Hamdullah, Ahmet Karahisari, Hasan Çelebi ile bambaşka bir boyuta evrilmiştir.

Karahanlılar'dan itibaren özellikle kufi yazının Arap coğrafyasından farklı şekilde ele alındığını Günüç, Nusov'u da şahit göstererek özellikle İslam öncesi Türk sanatındaki hayvan üslubunun hareketli tarafını ele verircesine şöyle açıklar (1991, s.20-21):

Buradaki kufi yazıların Arap yazılarında olduğu gibi tamamen hendesi bir anlayışla ve cansız şekiller olarak düşünülmediği, aksine bu cansız ifadelerin hayat ve hareket gibi vasıflara dönüştüğü fark edi-

lir. Aynı görüş N. Nusov tarafından da belirtilerek Türklerin elinde bu yazılar bakıldığı zaman, mekâna sığmadığı, dışarıya taşmak istediği şeklinde bir etki bırakmaktadır.

Mimari yapılar üzerindeki celi sülüs yazılar, 12. yüzyıl Orta Asya sanatı içinde Selçuklu Çağı da denilen bu dönemde, yalnız başına yazılmaz ve yazının zemininde yazıdan kaynaklanan boşluğu örtmek için tezyinatın varlığına sınırlıdır yani zemini bitkisel veya geometrik süslemelerle doldurulur. Anadolu Selçuklularında celi sülüs yazının kullanımı daha fazla tercih edilmektedir (Günüç, 1991, s. 22-29). Yazı zemininin bu şekilde doldurulması Anadolu Selçukluları ve Osmanlılarda 15. yüzyıl sonlarına kadar devam etmektedir.

Celi sülüs bir kitabedeki harflerin formlarına, yatay-dikey durumlarına göre ele alınması Büyük Selçuklulardan başlatılır. Günüç'ün ifadesiyle ilk dönem Osmanlı Bursa ve Edirne yapılarındaki kitabelerde zemini tezyinatsız olan celi sülüs yazılarında metin içinde yan yana getirilmesi mümkün olan harflerin dikey unsurları, gruplanarak belli bir tasvir elde edilmeye çalışılır. Bu anlayış Büyük Selçuklu geleneğinin devamıdır ve Bursa ile Edirne'deki ilk dönem mimari yapıların kitabelerinde karşılaşılan bir durumdur (Günüç, 1991, s. 75). Osmanlı mimarisinin daha çok yuvarlak çizgili karakteri, mimaride kufinin köşeli yapısından dolayı çok tercih edilmemesine yol açmıştır. Hatta Osmanlı hattatları ayetlerin hatalı okunmasına meydan vermemek için hattın teşrifatına (harflerin kelime ve cümledeki sıralamasına) riayet konusunda diğer milletlerden daha hassas davranmıştır (Derman, 1997, s. 432; Serin, 2008, s. 28).

Osmanlı'nın nesih, sülüs ve celi sülüs yazılardaki kendi üslubunu Şeyh Hamdullah'tan itibaren tam manasıyla oluşturduğu genel bir kabuldür. Şeyh Hamdullah'tan önce Osmanlıdaki Selçuklu geleneğinin yavaş yavaş dışına çıkışın ilk örnekleri arasında, Bursa Yeşil Camii cümle kapısı üzerindeki kitabede, yazının tezyinata göre daha hâkim bir özellikte; Edirne Üç Şerefeli Camii kitabesindeki harflerin birbirine yakın ve paralel oluşu Selçuklu tesiri görünmekle birlikte daha gelişmiş ve düzgün duruşu, Selçuklu geleneğinden ayrılışı gösterir. Bu devrin kitabelerindeki dikey harflerin uçlarındaki kılıç ucuna benzeyen cı-

lız dönüşler yerini daha küt bir görünüme bırakmıştır (Alparslan, 1999, s. 28; Günüç 1991, s. 80-85). Bilal Sezer, bir başka gelişimi Yahya Sofi'de görmektedir. Yahya Sofi'nin İstanbul Fatih Camisi avlu pencere-lerinin alınlıklarındaki taşa mahkuk kitabelerinde, o güne kadar devam eden ve dikey harflerin grup hâlinde yerleştirilmesi şeklindeki Selçuklu istif anlayışı terk edilmeye başlanmıştır. Burada dikey harflerin araları açılmış ve aralara yatay harfler yerleştirilerek yazıdaki istife yeni bir anlayış getirilmiştir. Pencere alınlığındaki yazıların istifleri, alınlığın formuna uydurulmuştur (Sezer, 2010, s. 194). Mimarideki yazı, mimariyle birlikte kullanımının en güzel ölçüsünü, gelişimini Osmanlılarla bulmuştur. Yazı, mimariyi tanımlayan, taştan inşa edilen yapıya ruh ve anlam veren, hatta o olmadan yapıda eksik bir şeyler varmış hissini verdirecek kadar mimari tasarımda önemli rol oynamış, âdetâ yapı ve malzeme gibi önem kazanmıştır (Taşkiran, 1997, s. 90-91).

Zamanla kitabelerin zeminlerindeki süslemelerin kaldırılmasıyla hattın kendisi önemli bir değer olmuştur. Tatlı'nın belirttiği üzere bünyesine yabancı unsurları sokmadan yazının kendisi bağımsız bir sanat olarak kullanılmıştır. Harflerin form güzelliği ile metin içindeki anlamı sayesinde mimariye ayrı bir renk katmakta, estetik özelliğinden hiçbir şey kaybetmemekte, malzemeyi yumuşatmakta, şeffaflaştırmakta ve ona kozmik anlamlar yüklemektedir (Tatlı, t. y., s. 24).

Anlam Boyutu ve Kavramsal Bir Yaklaşım

“Hat, her ne kadar maddi aletlerle meydana getirilse de o, ruhani bir hendesedir” (geometridir) (Serin, 2008, s. 17) değerlendirmesi, Yunan dünyasında dile getirilmiş olup aslında alfabeyle olan yaklaşım Öklid'e kadar götürülür. Bu yaklaşım “cismanî aletlerle meydana getirilen ruhanî bir hendesedir” şeklinde İslam dünyasındaki hat sanatı için de dile getirilir (Bilen, 2014, s. 39; Derman, 1997 s. 427; Yazır, 1989, s. 119).

Yazır hat sanatını, yazının kapsamını geniş tutarak ve ilahi bir kökene bağlayarak şöyle tarif etmektedir (1989, s. 8-9):

Yazı; dilin eli, elin dilidir. Kafanın mizanı, gülün tercümanı, iradenin ölçüsü, ruhun aynasıdır. Cesetle

ruha benzer. Akıllara elçi, marifetlere silah, ilimlere ispat, medeniyetlere senettir. Sinesinde sırlar saklayan, çehresinde göz ve gönül süruru taşıyan, mesafeleri düşüren, devirleri anlara sokan, geçmişini geleceğe bağlayan sihirli bir bedia, Rabbanî bir harikadır.

Hat sanatı ister kutsal ifade etsin isterse kutsalın dışındaki bir ibare olsun, çok farklı kompozisyonlarla yazılmasına imkân sunan bir sanattır. Tarih boyu ne yazılırsa yazılsın sayısız şekillerde yazılarak bu sanatın alternatifleri hattatlar tarafından değerlendirilmiştir (Özkafa, 2015, s. 24). Hat sanatındaki istif imkânlarıyla olağanüstü bir çekiciliğe sahiptir. Bu hâliyle değişebilmeye kapalı belirli şekillerden ibaret olan Latin harflerinden ve Uzakdoğu'nun çizgi estetiği güçlü fakat birbirinden ayrı harf gruplarından oluşan yazılarına karşı bariz bir ahenk üstünlüğü gösterir (Deraman, 1997, s. 431). Dolayısıyla bir hattatın kompozisyonu veya istifi ya da terkibi tercih etmesindeki altta yatan etmenleri değerlendirmek imkân ölçüsünde önemlidir.

Geçmişten günümüze değin hat sanatının eğitimi, usta-çırak ilişkisi içinde meşk usulüyle yürütülmektedir. 14. yüzyıl sonunda yaşamış sosyoloji biliminin kurucusu, dönemin sosyal özellikleri bakımından hat ve diğer sanat dallarına dair görüşleri bulunan İbn Haldun, hat sanatı eğitiminin İslam dünyasının doğusunda (Irak, İran, Orta Asya), batısına göre farklı işlediğini, doğudaki hat sanatının diğer derslerden bağımsız ayrı bir hoca tarafından verildiğini belirtmektedir. İbn Haldun hat/yazı dersinin ayrı bir şube ve yöntem olduğunu ifade etmektedir (İbn Haldun, 2017, s. 404).

Muhittin Serin (2008, s. 20), hat sanatının çizgiselliğinin ötesinde anlam boyutu hakkında ilahi bilgiler ile hikmetli sözlerin güzel ve etkili yazı sonucu ortaya çıktığını; işitilen, görülen ve kalben hissedilen bir safhaya ulaştığını ifade etmektedir.

Hat salt estetik, sanatsal bir eser olmanın ötesinde izleyene/bakana zihin ve kalp dünyasında çok zengin bir anlam, kavram, duygu dolu çağrışımlar ortaya çıkaran, hatta bunu kişinin sanat ve entelektüel birikimiyle idrakî/bilişsel zevke, tasavvufi anlamda müşahedeye dönüştüren bir özelliğe de sahiptir. Bu durum belki de medeniyetlerin ürettikleri sanat eserlerinin

arka planını ortaya koyan, toplumsal bir bilinçaltını ele veren bir mesaja dönüşmüş hâlidir. Aynı zamanda Serin'in ifadesiyle harflerin sahip oldukları plastik formlarının matematik ölçüleri, hattatın üslubuyla ve kendi benliğinden kattıklarıyla ritim ve ahenge dönüşerek yeni biçimler yaratır, çizgilerin müzikal ifadesiyle ahenkli bir müzik eseri gibi ruhlara dökülür (Serin, 2008, s. 21). Hat sanatının temel felsefesinde hem görsel güzelliği hem de anlam güzelliğini ortaya koyma amacı vardır (Mutluel, 2013, s. 869). Acaba bunun da ötesinde, hat sanatının kavramsal tarafı, insan zihninde ait oluşu toplumun inanç, töre, kabul ve kendini başka türlü ifade etme yöntemleriyle ne denli örtüşmektedir, ne denli paralellikler vardır, soruları yöneltildiğinde kendini, sahip olduğu medeniyetin verileri üzerinden nasıl temsil ettiğini okumak mümkün olabilir mi? Yine Mutluel'in ifadesiyle Kur'an okuyan bir kişi sesiyle tablo çizerken, hat sanatçısı da kalemle kâğıt üzerine veya duvara bir müzik yerleştirmiş olur (2013, s. 870) mu?

Bestelenmiş bir söz veya ses eseri ile hat eseri arasındaki sanatsal zevk ve kalıcılık bakımından karşılaştırmayı Serin, Taşköprüzade ve Katip Çelebi'den yararlanarak şöyle yapar: "söz ve yazı her ikisi de hayal, his ve idrak sahasından doğan bir manayı açıklar. Ancak söz dinleyenin idraki ile sınırlı kalırken, yazı hem dinleyenin hem de uzakta bulunan kimselerin, gelecek nesillerin his ve akıllarına kadar uzanır." (Serin, 2008, s. 17).

Sanatçı, içinden çıktığı toplumun bir parçasıdır. Kendisi mensup olduğu toplumdan etkilendiği gibi aynı zamanda toplumu da etkiler. Yaşadığı toplumun maddi ve manevi kültür değerleri sanatçı üzerinde etkili olur. Sanatçı, içinde yaşadığı toplumun "mâşerî şuurun" eseridir. Milletlerin sanat gelenekleri ve zevkleri yazının estetiğini etkilediği gibi sanatçının şahsiyeti de yazıya etki eder. Türklerin Köktürk ve Uygurlu döneminin yazı ve kitabe birikimi daha sonraki İslami dönem hat sanatında etkili olmuştur (Serin, 2008, s. 19-31). Sanatçı içinde yaşadığı toplumun ve ait olduğu zamanın değerler sisteminden bağımsız değildir. Bazı sanatçılar bu değerler sistemine uygun eserler ortaya koyarken bazıları da bunlara karşı çıkarak ona ters ve zıt eserler ortaya koyabilmektedir. Ancak bu durum bile o değerler sisteminden etkilenmenin bir sonucudur. Sanatçıyı ve eserini

yaşadığı toplumdan ve o toplumun değerler sisteminden, zamanın değişiminden soyutlayarak ele almak evrensel olma iddiasını ve imasını gizler (Ökten, 2019, s. 71-72).

Batı sanatının 20. yüzyıl avangart sanatçılarından V. Kandinsky her sanat eserinin kendi zamanının çocuğu olduğunu ama daha çok duygularımızın anası olduğunu (Harrison ve Wood, 2015, s. 106) belirtir ki bu durum sanatçı ve eserinin, yaşadığı çağın ortamının bir ürünü olduğunu göstermektedir. Her sanatçının her bir eserinde sanatçının özgürlüğünün nerede başlayıp nerede bittiği veya sanat eserini talep eden ya da hamilik olarak destekleyen kişilerin isteklerinin sanatçıyı ne şekilde sınırladığı ayrı bir tartışma konusudur. Hat sanatı tarihimize bakıldığında bir hat eserini, özellikle mimarideki bir yazıyı talep eden kişi, istif gibi özel bazı durumlar hariç tutulursa, hattatın harflerini ne şekilde yazacağına pek karışmazdı.

Yazının görünüş, anlam ve ikonografik yapısı hakkında Tatlı, Oleg Grabar'dan şunları aktarır (t. y., s. 47):

Yazıların haşmeti, onun ait olduğu dinin ne kadar yüce olduğu konusunda seyredenleri psikolojik bir etki altında da bırakır. Bununla birlikte, yazıların yarattığı atmosfer sayesinde, okuma-yazma bilmeyenler bile kendilerini manevî bir bilgi sağanağı altında bulur ve bir şekilde ondan istifade eder. Grabar'a göre, dilin çok iyi anlaşamadığı örneklerde bile, belli bir ikonografik okunabilirliğin ve anlamın bulunduğu varsayılır; bir sanat yapıtının işlevinin ikonografik yönüyle bir mesaj iletmek, onun işlevini ya da işlevlerini görselleştirmek olduğu bilimsel olarak kanıtlanabilir.

Yukarıda anıldığı üzere İbn Haldun, İslam dünyasındaki hat sanatının gelişimini şehirlerle ve şehirler içinde de medeni ümrani (toplumsal değeri, üretimi vs.) en yüksek olan şehirlerle ilişkilendirir. Yüksek sanatların şehirlerin ümrani ile gelişebileceğini, bolluk ve lüksün bu sanatların kalitesini yükselttiğini, insanların daha müreffeh bir hayat yaşamak için yarışmalarının bunda etkili olduğunu dile getirir (İbn Haldun, 2017, s. 128, 133, 156).

Yine İbn Haldun, İslam dünyasında hat sanatı gibi yüksek sanatların gelişimini devlet kurumuna (daha

doğrusu devleti yöneten başta hanedan olmak üzere yüksek yönetici grubuna) bağlar. Devletin sanatlara rağbet etmesi, sanatı talep etmesi önemli bir etkidir. Şehirlerdeki diğer insanların talep ettiği sanatlar olsa bile bunların etkisi devlet adamlarının gibi olmamaktadır. Çünkü devlet adamları en büyük pazardır ve onların rağbeti revaç bulmayı gerektirmektedir (İbn Haldun, 2017, s. 132). Bu makalede, Osmanlı Türklerinin medeniyet olarak en yüksek seviyede tuttukları İstanbul'da yer alan, üst düzey devlet adamlarının yaptırdıkları bazı mimari eserler üzerindeki kitabeler ele alınmıştır.

Hat tarihinde, bazı yazı türlerinin şekillenişinde, ortaya çıktıkları kültür, coğrafya veya etnik yapının bir yansımasının bulunduğu dile getirilen bir durumdur. Kufi yazının köşeli ve geometrik dokusunun Kufe şehrinin izlerini taşıdığı, talik yazının Farsçanın etkisini gösterdiği, divani yazının Osmanlı Türk ihtişamını sergilediği (Cam, 2016, s.3) bunların başında gelir. Celi, sülüs, divani, talik gibi yazı türleri rüzgârda dalgalanan tuğlarla süvari akınına, bir hücum ve yürüyüş tavrına, güç ve kuvveti çağrıştıran bir duruşa, azamet, heybet ya da sükûnet telkin eden durumlara benzetilerek çeşitli şekillerde yorumlanmıştır (Koç, 2008, s. 146; Yetkin, 1972, s. 32). Bu hüküm çok yadsınacak bir durum değildir. Zira sanat ve sanatçı, içinde yetiştiği toplumun bir aynası gibidir. Daha genişletmek ve somutlaştırmak için bu durumu birkaç örnek üzerinde incelemekte yarar var. Bir mağribî kufi yazısında Kuzey Afrika ve İspanya coğrafyasının hareketli insanların raks ve gösterilerindeki vücut hareketlerinin kıvrak havasını harflerin formunda yakalamak mümkündür (Görsel 1). Aynı yazının İran ve Orta Asya'ya doğru giden ve maşrikî kufi denilen türü ise İran ve Turan coğrafyasının devlet ile bütünleşmiş nizami bir toplumunu ve Türklerin ordu millet yapısını insan zihnine çağrışım yapmıştır.

Yukarıda belirtildiği üzere talik ve divani yazıda da etnik veya coğrafi kültürel bir yansıma bulmak mümkündür. İran coğrafyasından çıkıp İslam dünyasına yayılan ve çok tercih edilen yazılardan biri olan talik ile nestalik gerek harflerinin formu, gerekse düz veya sağ alttan sol yukarıya mail/eğimli satır düzeni Farsçanın müzikal yapısını hatırlatır. Farsçanın kimi kelimelerdeki sesli harfleri uzatıp kısaltması, uzun ve süslü ifadelerle cümleyi uzatması yazının orta-

Görsel 1

13. yüzyılda mağribî yazı türü ile yazılmış Kur'an. https://tr.wikipedia.org/wiki/Ma%CC%99Frib%CC%AE#/media/Dosya:Maghribi_script_sura_5.jpg Erişim Tarihi: 28.04.2022.



Görsel 2

Maşrûkî yazı türü ile yazılmış Kur'an. <http://www.kalemguzeli.org/index.php?go=main&K-NO=181> Erişim Tarihi: 28.04.2022.



Görsel 3

İmâd el-Hasenî'nin nesta'lik kutası (İÜ Ktp., FY, nr. 1437). <https://islamansiklopedisi.org.tr/nestalik> Erişim tarihi: 20.06.2022.



ya çıktığı coğrafyanın ve kültürün yansımaları ele verir (Görsel 3). Osmanlı Türklerinin talik yazıdan geliştirdikleri divani yazı da tam Türk özelliği sergiler. Talikteki uzatmalar ve salınımlar bu yazıda ortadan kalkar. Çünkü Türkçede hecelerin sesli harfleri uzatılmaz, kelimelerin telaffuzu kısa ve nettir. Türkçede fiiller genelde tek hecedir ve tek hece üzerinden türer (at, vur, git, koş, kaç, yat, kalk gibi ordu da çok kullanılan fiiller genelde tek hecelidir ve uzatma yapılmadan emir kipiyle söylenir). Divani yazının harflerinin birbirine sırt vermiş düzeni Türkçenin bu özelliğini, Türklerdeki ordu ve devlet düzenini hatırlatır. Aynı zamanda divani yazının sağdan düz başlayan satır düzeninin satırın sonuna yaklaştıkça sol yukarı doğru kıvrılması yine Türklerin eğri kılıç formlarına benzer (Görsel 4). Divani yazıdan geliştirilen celi divanide de benzer durum söz konusudur.

Hat sanatının esasını oluşturan Arap harflerinin, farklı coğrafyalardaki bu değişim ve dönüşümü günümüz için de geçerlidir. Güncel bir örnek olması hasebiyle Çin Müslümanlarının Arap harfleriyle Çin harflerini âdeta harmanlayarak hat sanatında farklı bir üsluba ulaşmaları dikkat çekicidir. Bu coğrafyanın kültürel bir anlam, kavram, ifade ve çağrışımlarla dolu eserlerine Görsel 5 örnek olarak verilebilir.

İslam'ın, tüm evreni ve evrenin içindeki güzellikleri Allah'ın tasarımı ve eseri olarak gördüğü, insanların bunlara ibret gözüyle bakarak tefekkür etmesi gerektiği Kur'an-ı Kerim'in pek çok yerinde vurgulanır (Enbiya Suresi 19-6-17, Haşir Suresi 24, Neml Suresi 88, Secde 8-9 vs.). Bu konuyu etraflıca ele alan Tatlı şu değerlendirmelerde bulunur (Tatlı, t. y., s. 5-6).

En büyük sanatkar Allah'tır ve O, kendindeki cemil ismi ile her an yarattığı dünyalara etki eder. Bu açıdan bakınca kâinat bir güzellikler denizidir. İnsan



Görsel 4

III. Ahmet Dönemi Fermanı. <https://tezhipnedir.wordpress.com/2009/12/10/osmanli-fermanlari/> Erişim tarihi: 28.04.2022.



Görsel 5

Çin İslami hat sanatı. "Chinese Islamic calligraphy" <https://www.youtube.com/watch?v=MPHjW5wyo>

ise bu güzellikler denizi içinde parlayan ve "en güzel biçimde yaratılmış" olan bir yıldızdır. Kâinata ve insana bir "sanatçı" gözüyle bakarlar, elbette her şeyde muhteşem "estetik mesajlar" bulacaklardır. Ama Müslüman sanatçı kendini bu mesajların görüntülerine (formlarına) kaptırmaz. Bütün bunların arkasında gizlenen "Mutlak Güzeli" bulmaya çalışır.

Bir hat eseri sadece mimaride veya bir tabloda görüldüğü kadar mıdır sorusuna verilecek cevap, onun kavramsal tarafı dikkate alınırsa sadece görüldüğü kadarı yoktur. Zihin dünyasında başka yönleri de

Görsel 6
Topkapı Sarayı
Bâb-ı Hümayun
giriş üstündeki
kitabe.
(Nuhoğlu,
2022).



vardır. Bu bağlamda Cam'ın belirttiği üzere hem hat-
tın kendisi hem de diğer süslemeler seyredeninin haya-
line hitap ederek sonsuzluk duygusu verir. Buradaki
sonsuzluk daha çok tanrısal olana yöneliktir. Okuma
yazma bilmeyenlere bile hattın kendisini manevi bil-
gi alanında besler (Cam, 2016, s. 48). Böyle bir eseri
seyrediş, dekoratif bir eseri seyrediş değil saygı ve
görsel bir haz söz konusudur (Serin, 2008).

Aşağıda ele alınan kitabelerdeki yazılar celi sü-
lüs türündedir. Celi sülüs yazılar, İstanbul'da diğer
Müslüman coğrafyalardan farklı bir şekilde gelişme
göstermiştir. 15. yüzyılın sonu 16. yüzyılın ilk çey-
reğinde yaşayan Şeyh Hamdullah, aklâm-ı sittedeki
büyük başarısına mukabil, celi sülüste bir ilerleme
gösterememiştir. Onun çağdaşı olan ve Yakut yolunu
yeniden ihyaya çalışan Ahmet Karahisarî ise istif ve
tertiple kabiliyeti sayesinde – talebesi Hasan Çelebi ile
beraber- 16. asrın celi sülüsüne damgasını vurmuş-
tur. 17. yüzyılda Hafız Osman, celi sülüste bir başarı
gösterememekle beraber, 1758-1826 yılları arasında
yaşayan Hattat Mustafa Rakım Efendi'nin celi sülü-
süne zemin hazırlamıştır. Nakşidil Sultan Türbesi,

Nusretiye Camisi, Fatih Camisindeki kuşak yazıları
onun celi sülüsüne mükemmel örneklerdir. 1838-
1912 yılları arasında yaşayan Hattat Sami Efendi'nin
ise 19. yüzyıl hattatları içinde ayrı bir yeri vardır.
Onun pek çok yapıda bulunan celi kitabeleri arasında
en ünlüsü Bahçekapı'da bulunan Yeni Vâlîde Çeşme
ve Sebili'dir. On iki satırlık bu kitabe, Uğur Derman'ın
ifadesiyle “yazılışından bu güne kadar celi sülüs-
le uğraşan hattatlara hocalık etmektedir” (Derman,
[https://islamansiklopedisi.org.tr/sami-efendi-is-
mail-hakki](https://islamansiklopedisi.org.tr/sami-efendi-is-mail-hakki) [23.06.2022]).

İstanbul'daki Bazı Kitabelere Yönelik Kavramsal Okumalar

Yukarıdaki hat eserlerinin kavramsal yaklaşımında
değinilmeye çalışıldığı üzere bir yazı form, anlam,
hattat, yaptıran/yazdıran/talep eden gibi birkaç açı-
dan ele alınmazsa eksik bir değerlendirme olur. Bun-
ların hepsinin yanında sanatçının kendisini, ait ol-
duğu toplumun değer yargılarını da dikkate alan bir
değerlendirme, hat ve sanat açısından daha isabetli
neticelere götürür. Sanatın ve sanatçının, ait olduğu

toplumun değer yargılarını taşıyan bir niteliğe sahip olduğunu kabul ettiğimizde, araştırmanın konusu olan bazı kamusal yapıların kitabelerinin farklı bir kavramsal boyuta sahip oldukları görülebilir.

Ali bin Yahya Sofi'ye ait Topkapı Sarayı Bâb-1 Hümayun üstünde yer alan kitabe, müsenna/aynalı celi sülüs yazı şeklindedir ve Kur'an-ı Kerim'in Hicr Suresinin 45-48. ayetlerini içerir. Aynı yazı, kapının iç tarafında da vardır (Günüç, 1991, s. 90). Topkapı Sarayı'nın yapımı 1478 yılında bitirildiğine göre bu kitabe de bu yıllarda yerine yerleştirilmiş olmalıdır. Gerek harflerin formunun gerekse istifin kendisinin daha sonraki Osmanlı hattatları üzerinde büyük etkisi vardır. Tam kemer üst hizasından aşağıya doğru çekilen dikey çizgi kompozisyonu iki eşit parçaya böler ve simetrisi sağlar. Ayetlerin mealleri şu şekildedir:

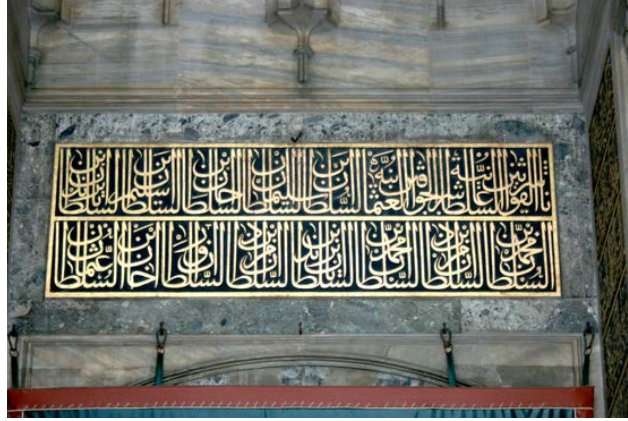
45. Allah'a karşı saygısızlıktan sakınanlar mutlaka cennet bahçelerinde ve pınar başlarında olacaklar. -46. "Esenlikle, güvenle girin oraya!" (denecek). -47. Onların gönüllerini düşmanlık duygularından temizledik; artık bir kardeşler topluluğu olarak sedirler üzerinde karşı karşıya oturacaklar. -48. Orada hiçbir yorgunlukla karşılaşmayacaklar. Oradan çıkarılmaları da söz konusu olmayacaktır ("Hicr Suresi - 45-48. Ayet Tefsiri").

Bir sarayın kapısının ana giriş kapısında yer alan bu ayetlerin meallerine bakıldığında, rastgele seçilip oraya yerleştirilmiş olmaları pek ihtimal dâhilinde değildir. Sarayı yaptıranın Fatih Sultan Mehmet olduğu dikkate alınırsa bu ayetleri hattatın mı yoksa padişahın mı tercih ettiği akli kurcalayan bir soru olarak durmaktadır. Fatih'in geniş ufku dikkate alındığında bu ayetlerin bizzat padişahın tercih ettiği kanaati kuvvetle muhtemeldir. Aslında böyle bir yazının sarayın halk ile iletişimde bulunduğu ilk kapıda yer alması devlet, millet, medeniyet açısından ilginç yorumları beraberinde getirmektedir. Cennetteki insanların ebedî bir huzur ve mutluluk içinde beraberce yaşadıkları hayat, Türk kültüründe sarayın sadece hükümdarın yaşadığı özel konutu olmasının ötesinde devletin yönetildiği bir merkez olması hasebiyle değerlendirilmesi icap etmektedir. Bu ebedî huzur ve mutluluğu, sarayda yaşayanların hayatlarına bir telmih olmanın ötesinde Osmanlı İmparatorluğu'nun



Görsel 7: Timurlu ve Memluku Savaşı.

<https://www.wikiwand.com/tr/Bihz%C3%A2d> Erişim Tarihi: 13.05.2022.



Görsel 8
Süleymaniye Camii kitabesi
(Nuhoğlu, 2022).

ideal anlamda nasıl bir devlet ve toplum düzenine ulaşmak istediğinin yansıması olarak okumak gerekir. Kompozisyondaki harflerin genel görüntüsü, birbiriyle olan ilişkisi, iç içe geçmişliği İstanbul'u fetheden muzaffer bir ordunun savaşını zihinlerde canlandırır. Üstten alta, sağ ve soldan merkeze doğru gelen çapraz çizgiler (En üstte Allah lafzının elifleri. Orta ve altta "Fi" kelimesinin "ye" harflerinin keşideleri) âdeta muzaffer bir savaşın merhaleleri gibidir. (Görsel 6). Bu kitabenin düzeninin, minyatürleriyle sadece Osmanlıları değil tüm Müslüman coğrafyayı etkileyen dönemin Timurlu minyatür sanatçısı Bihzad'ın Timurlu ve Memlukuların Şam savaşını anlattığı düzene benziyor olması sanatçı ve toplum ilişkisi bakımından önemlidir (Görsel 7). Ele alınan kitabe, asırlardır arzulanan ve pek çok kuşatmada sonuçsuz kalan İstanbul'un fethine bir kavramsal/zihinsel bir çağrışım olarak okunduğu vakit, İslam'ı yayma ve yüceltme ülküsünün somut bir tezahürü olan cihat anlayışını, Osmanlı Türklerinde "kızıl elma" ülküsünün bir yansıması olarak görmek de mümkündür. Bu durum kitabeye ayrı bir anlam boyutu daha kazandırmaktadır.

Süleymaniye Camisi cümle kapısı üstündeki kitabe, dönemin ünlü hattatı Ahmet Karahisarî'nin öğrencisi Hattat Hasan Çelebi'nindir. Kitabede "Nâşirü'l-kavânine's-sultâniye âşirü'l-havâkinü'l-Osmaniye es-sultan ibnû's-sultan es-Sultan Süleyman Hân bin es-Sultan Selim es-Sultan Bayezid es-Sultan Mehemmed es-Sultan Murad es-Sultan Mehemmed es-Sultan Bayezid es-Sultan Murad es-Sultan Orhan es-Sultan Osman" yazar. Türkçesi: "Saltanat kanunlarının yayını, Osmanlı hakanlarının onuncusu, sultan oğlu sultan, Sultan Süleyman Hân oğlu Sultan Selim oğlu Sultan Bayezid oğlu Sultan Mehmed oğlu Sultan Murad oğlu Sultan Mehmed oğlu Sultan Bayezid oğlu Sultan Murad oğlu Sultan Orhan oğlu Sultan Osman"dır. ("Anakapı Cami İnşa Orta Kitabesi" <https://www.turanakinci.com/portfolio-view/ana-kapi-insa-kitabesi/>).

"Es-Sultan bin Es-Sultan" kelimelerinin dikey harflerinin bir arada tutulması, aynı zamanda alt satırdaki aynı kelimelerin üst üste getirilmesi, araya yatay ve oval harflerin yerleştirilmesi, dikey harflerle yatay ve oval hatların tezadı hattın grafik değerini artırmakta, çok etkileyici ve çarpıcı bir görünüm kazanmasını sağlamaktadır. Mimarının kendisi ihtişamlı olduğu gibi yazının kendisi de o derecede ihtişamlıdır. Yukarıda belirtildiği üzere yazıdaki dikey harflerin birbirine yakın tutulması Büyük Selçuklulara kadar dayandırılır. Dikey harflerin ordu düzeni şeklindeki bu hâli, Türklere Selçuklulara kadar gittiğini göstermektedir. Caminin kitabe yazısındaki *es-sultan* kelimelerinin dikey harflerinin görüntüsü dikkate alındığında âdeta Osmanlı hanedanının bir merasim yaptığı ("Anakapı Cami İnşa Orta Kitabesi" <https://www.turanakinci.com/portfolio-view/ana-kapi-insa-kitabesi/>) yorumu dile getirilir. Bu yorum doğru olmakla birlikte kavramsal olarak akla başka çağrışımlar da gelmektedir. Osmanlı'nın muzaffer padişahları ordularıyla, büyük bir tören ve alayla âdeta seferden dönmektedir (Görsel 6). Bu ordular ki ülkeler fethetmiş, fethettiği coğrafyayı Necip Fazıl'ın ifadesiyle çil çil kubbelerle imar etmiştir. Kubbenin sadece camide kullanıldığını düşünmek/sanmak büyük bir eksikliktir. Kubbe o devirler için medreseden hamama, çarşıdan saraya kadar geniş mekânları örtebilen en sağlam örtü sistemidir. Öyle ki bu kitabe, geçtiği her yerde çil çil kubbelerle büyük bir medeniyet kuran Türk milletinin ve onun fetih ülküsünü taşıyan ordusunun, ulaştığı



yerlerde "bunlar kimdir, kimlerdendir" sorularına verilecek cevapların bir serlevha/başlık yazısı gibidir. Bu tür yazıları sadece kitabe metniyle değil aynı zamanda mimarının bütünlüğü ölçüsünde ele almak daha doğrudur (Görsel 8, 9). Süleymaniye Camisinin kitabesindeki yazının kompozisyonu, hemen hemen aynı formda Sultanahmet Camisinde, Seyit Kasım Gubarı'nın yazdığı kitabede karşımıza çıkar. Sultan I. Ahmet, ataları gibi fetihler yapmış, zaferler kazanmış bir padişah değildir. Yazının bu kompozisyon düzeni atalarından tevarüs etmiş gibidir.

Demircikulu Yusuf Efendi'ye ait Tophane Kılıç Ali Paşa Camii kitabesi, İstanbul'daki müsenna/aynalı tarzda yazılmış istifli ilk yazılar arasındadır. Caminin 1580 yılında tamamlandığı dikkate alınır bu tarihlerde yerine yerleştirilmiş olmalıdır. Ali bin Yahya Sofi'nin yukarıda değinilen Topkapı Sarayı Bâb-ı Hümayun kapısı üzerindeki celi sülüs müsenna yazısından sonra en önemli celi sülüs müsenna yazılar arasındadır ve kendinden sonraki hattatlar üzerinde etkisi vardır. Cümle kapısı yaşmağı arasında kalan müsenna yazının altında Haşir suresi 24 ayetin bir bölümü yer alır: "Hüve'l-llahu'l-hâliku'l-bâriü'l-musavviru lehü'l-esmaü'l-hüsna yüsebbihu lehü mafi's-semavati ve'l-ardi ve hüve'l-azizü'l-hakîm" (O, takdir ettiği gibi yaratan, canlıları örneği olmadan var eden, biçim ve özellik veren Allah'tır. En güzel isimler O'nundur. Göklerdekiler ve yerdekiler hep O'nu tesbih ederler. O üstündür, hikmet sahibidir.) ("Haşir Suresi- 22-24. Ayet Tefsiri"). Celi sülüs müsenna yazıda "Kale 'Allahu hâliku külli şey'in ve hüve alâ külli şey'in vekîl' yazmaktadır (Allah her şeyin yaratıcısıdır ve her şeyi koruyup yöneten de O'dur.) ("Zümer Suresi- 62-63. Ayet Tefsiri").

Görsel 10

Tophane Kılıç Ali Paşa Camii kitabesi.
(Nuhoğlu, 2022).



Altta tek satırlık kitabenin yatay dikdörtgen formu, buranın üzerinden sağ ve soldan mukarnaslı daralan bir üçgen yaşmaklık arasındaki müsenna yazı gemi formunu andırmaktadır. Tam orta yere gelen “külli şey, külli şey, vekil” kelimelerindeki “kef, lam” harflerinin çanaklarının merkezde oluşturdukları ovalikler, âdeta geminin yelkenleri; en üstten en alta doğru hayali bir çizgi çekildiğinde, simetrik olarak yer alan bilhassa “lam” harflerinin uzun dikey hatları geminin serenleri gibidir. Müsenna yazıda göz, alt satırın sağ ve sol uçlarından başlayarak yelkeni anımsatan formlar üzerinden yukarı doğru yükselmekte ve *Allah Teâla* lafzında toplanmaktadır. Kılıç Ali Paşa'nın önemli bir kaptanıderya olması, yazının formunda etkisi olabileceğini akla getirir. Osmanlı

donanmasının kışın Beşiktaş'ta demirlediği, caminin yapıldığı yerin liman bölgesi olduğu dikkate alındığında, kitabenin formu akla farklı çağrışımlar getirmektedir. Bir kaptan paşanın, ömrünü geçirdiği denizin hemen kenarına, ömrünü geçirdiği deryalarda “bir gazadan diğer gazaya” fetihçi ülküsünü böyle yansıtmış olduğu düşüncesi akla gelmektedir. Ayetlerin mealleri de dikkate alındığında bütün bu fetihler kendi bireysel başarılarının değil Allah'ın takdiriyle ve “güzel bir şekilde” vuku bulmaktadır.

Sonuç

Sanatçı içinden çıktığı toplumun bir meyvesidir. Kimi zaman toplumun idealleri, beklentileri, değerleri üzerinden bir eser ürettiği gibi kimi zaman da kendi dünyasının eserlerini üretebilmektedir. Bu iki değer arasında ürün veren sanatçılar, toplumsal olana yönelik ürettikleri eserlerinde toplumsal değerlerin taşıyıcısı, hatta öncüsü olabilmektedir.

İbn Haldun'un coğrafyanın kader olduğu önermesi dikkate alındığında, sanatçı için bulunduğu coğrafya, o coğrafyanın kültürel, dini ve etnik yapısı sanatını şekillendirir. Kimi büyük sanatçılar coğrafyanın sunduğu imkânları sonuna kadar zorlayarak farklı olana yönelirken kimi de verili durumdan en iyisini ve güzelini ortaya koymaya çalışır. Yukarıda değinildiği üzere medeni durumu yüksek yani entelektüel zevkin ve maddi imkânların oldukça iyi olduğu başkentler ve buralardaki sanatı talep edip destekleyen devlet adamlarının hamiliğini üstlendikleri sanatlar, hem toplumun ideallerini taşımaktadır hem de topluma bir ideal ufuk çizmektedir. Burada toplumun idealleri ile devlet adamlarının idealleri örtüştüğü zaman ortaya sanatın kendini ifade etmesi, kavramsal tarafını güçlü tutması, bakanın/izleyeninin zihin dünyasında ve şuur altında çok geniş kavramlar çağrıştırmaya daha güçlü olmaktadır.

Bu makalede ele alınan kitabelerde, sanatçıların toplumun ideallerini taşıyıcı rolleri daha ön plandadır. Mimari yapılar bir dünya görüşünün ve bu görüşü paylaşan insanların ülkülerinin, inanç ve düşüncelerinin en somut şekilde tezahür ettiği eserler olduğu gerçeği dikkate alındığında şunlar söylenebilir: Toplumun ülkülerini taşıyan roller, Bâb-1 Hümayun Kapısının kitabesinde, İslam'ı yayma isteğinin somut bir eylemi olan cihat ülküsünün, dönemin Osmanlı Türk toplumundaki kızıl elma anlayışı ile örtüşerek bir fetih hareketine dönüşmesi söz konusudur. Buradaki cihat, kızıl elma, İslam'ı yayma isteği, hem dönemin toplumsal yapısının bir tezahürüdür hem de dönemin hükümdarının yöneldiği bir hedeftir. Süleymaniye Camisinin kitabesindeki tören alayı şeklindeki duruş, Bâb-1 Hümayun Kapısı kitabesindeki toplumsal olandan farklı değildir. Anlatım ve anlam başka türlü tezahür etmektedir. Harflerin konumu yukarıda değinildiği üzere ordu millet ve ordu devletin hükümdarlarıyla muzaffer bir seferden dönüşü gibidir. Mimari yapının kavramsal tarafı dikkate alındığında, muzaffer ordunun seferden dönüşü, ardı sıra çil çil kubbelerle kurulan bir medeniyetin tezahürünü akla getirmektedir. Kılıç Ali Paşa Camisinin kitabesindeki ana formun yelkenli bir gemiyi akla getirişi dikkate alındığında, her bahar Akdeniz'e veya Karadeniz'e çıkan ve geri dönüşünde nice gazaların hikâyeleriyle gelen bir kaptanıderyanın ülküsü yataktadır.

Kaynakça

III. Ahmet Dönemi Fermanı. (t. y.). Erişim adresi: <https://tezhinedir.wordpress.com/2009/12/10/osmanli-fermanlari/>

13. yüzyılda Mağribî yazı türü ile yazılmış Kur'an. (t. y.). Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Ma%C4%9Frib%C3%AE#/media/Dosya:Maghribi_sc-ript_sura_5.jpg

Alparslan, A. (1999). *Osmanlı hat sanatı tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/nestalik> Erişim tarihi: 20.06.2022.

Anakapı Cami İnşa Orta Kitabesi. (t. y.). Erişim adresi: <https://www.turanakinci.com/portfolio-view/ana-kapi-insa-kitabesi/>

Bilen, Y. (2014). Türk İslâm medeniyeti ve hat san'atı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (33), 37-57.

Cam, F. (2016). *Türk hat sanatının felsefi arka planı* (Yayınlanmamış doktora tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.

Chinese Islamic calligraphy. (t. y.). Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=VMPHjW5wyo>

Derman, U. (1997). "Hat". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 16. İstanbul: TDV Yayınları. 427-437. Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/sami-efendi-ismail-hakki> [22ç06.2022]

Günüç, F. (1991). *XV.-XX. Yüzyıl Osmanlı dini mimarisinde celi sülüs hattı* (Yayınlanmamış doktora tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.

Harrison, C. ve Wood, P. (Ed.). (2015). *Sanat ve kuram: 1900-2000 Değişen fikirler antolojisi* (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Haşr Suresi. (t. y.). Erişim adresi: <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Ha%C5%9Fr-suresi/5148/22-24-ayet-tefsiri>

Hicr Suresi. (t. y.). Erişim adresi: <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Hicr-suresi/1847/45-48-ayet-tefsiri>

İbn Haldun. (2017). *Mukaddime* (Cilt 2) (H. Kendir, Çev.). İstanbul: Marmara Belediyeler Birliği Kültür Yayınları.

Koç, T. (2008). *İslam estetiği*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Maşrûkî yazı türü ile yazılmış Kur'an. (t. y.). Erişim adresi: <http://www.kalemguzeli.org/index.php?go=main&KNO=181>

Mutluel, O. (2013). Sanat felsefesi açısından hilyeler. *Turkish Studies Journal*, 8(12), 879–888.

Ökten, S. (2019). *Aslında bir sanat var; sanat, birey ve toplum üzerine*. İstanbul: Tuti Kitap.

Özkafa, F. (2015). *Hat sanatında armudî istifler*. F. Özkafa (Ed.). *Klasik sanatlar yıllığı içinde* (s. 24– 36). İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Serin, M. (2008). *Hat sanatı ve meşhur hattatlar* (3. bs.). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Sezer, B. (2010). Yahya Sofî'nin İstanbul Fatih Camii pencere alınlıklarındaki Fatıha Sûresi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(1), 2010.

Taşkıran, H. İ. (1997). *Yazı ve mimari*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tatlı, B. (t. y.). *Türk-İslâm sanat felsefesi*. Erişim adresi: <https://docplayer.biz.tr/2314592-Turk-islam-sanat-felsefesi.html>

Timurlu ve Memluklu Savaşı. (t. y.). Erişim adresi: <https://www.wikiwand.com/tr/Bihz%C3%A2d>

Tüfekçioğlu, A. (1997). *Erken dönem Osmanlı mimarisinde yazının kullanımı* (Yayımlanmış doktora tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van.

Yazır, M. B. (1989). *Medeniyet aleminde yazı ve İslam medeniyetinde kalem güzeli*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Yetkin, S. K. (1972). *Estetik doktrinler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Zümer Suresi. (t. y.). Erişim adresi: <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Z%C3%BCmer-suresi/4120/62-63-ayet-tefsiri>

KONYA MEVLANA MÜZESİ KMM 134 ENVANTER NUMARALI FARŞÇA ŞİİR MECMUASI'NIN TEZYİNİ DEĞERLENDİRMESİ

Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ¹

orcid.org/0000-0003-3783-2778 Geliş Tarihi: 15.05.2022 Kabul Tarihi: 19.07.2022

ÖZ

Kütüphane ve müzelerde bulunan yazma eserler kültürel etkileşimin nesilden nesile yansıtıldığı önemli vesikalardır. Oldukça geniş bir içerik çeşitliliği olan yazma eserler, yazıldıkları ve tezyin edildikleri dönemlere göre farklı özellikler gösterir. Geçmişten günümüze eserlerin kimliğini tespit etmek ve değerlendirmek; yapıldıkları tarihi süreçleri, dönemin sanat özelliklerini analiz etmek özellikle yapıldıkları dönemin sosyoekonomik durumu hakkında da bilgi verir. Konya Mevlana Müzesi de bu açıdan oldukça geniş birikime sahip önemli bir merkezdir. Konya Mevlana Müzesinde yer alan 134 envanter numaralı Kaçar Devri'ne ait *Farsça Şiir Mecmuası*'nın tezhip sanatı açısından tahlilini yaparak eserin tezyinat sanatı içerisindeki durumu tespit edilecektir. Eserin tezyini unsurlarındaki farklı dokunuşlar tezyinatının Kaçar ekolü altında yapılmış olabilme ihtimalini kuvvetlendirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tezhip, tezyinat, kütüphane, müze, Kaçar

ABSTRACT

THE EVALUATION OF THE DECORATION OF THE PERSIAN POETRY MAGAZINE AT KONYA MEVLANA MUSEUM WITH INVENTORY NUMBER 134 KMM

Manuscripts in libraries and museums are important documents, in which cultural interaction is reflected from generation to generation. Manuscripts, which have a wide variety of content, show different characteristics according to the periods when they were written and decorated. Identifying and evaluating the identity of the works from the past to the present, analyzing the historical processes in which they were made, and the artistic characteristics of the period especially give information about the socio-economic situation of the period they were made in. In this respect, Konya Mevlana Museum is an important center with a wide experience. The situation of the work in the art of ornament will be determined by analyzing the Persian Poetry Magazine belonging to the Qajar period with inventory number 134 in Konya Mevlana Museum in terms of illumination art. The different touches in the decoration elements of the work strengthen the possibility that the decoration might have been made within the Qajar school.

Keywords: Illumination, ornamentation, library, museum, Qajar

¹ Necmettin Erbakan Üniversitesi, Geleneksel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatlar Bölümü, Tezhip ve Minhyatür Anasanaat Dalı, certunc@erbakan.edu.tr

Giriş

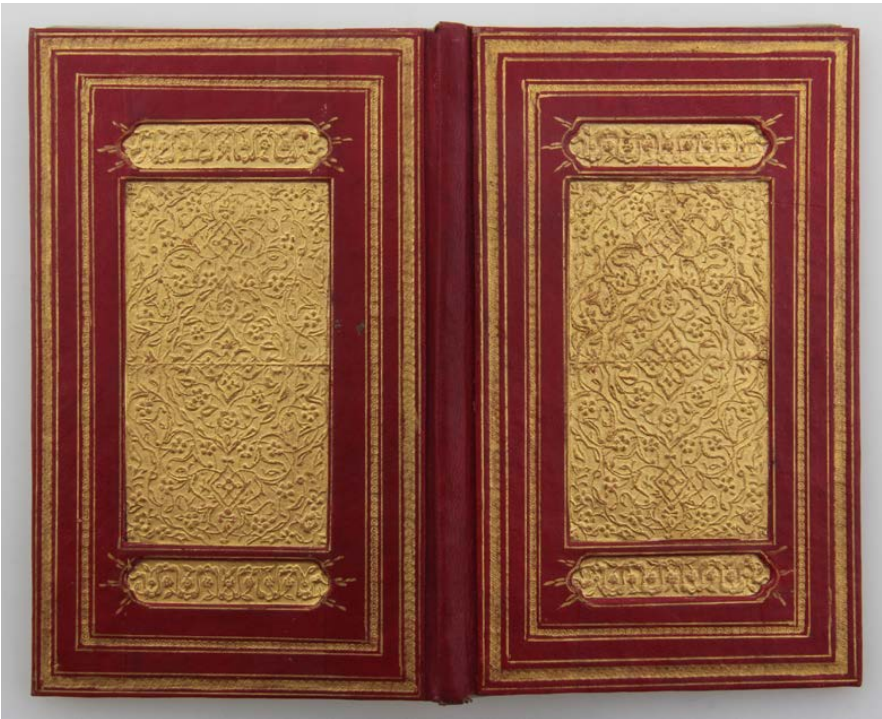
Konya, Anadolu başkenti olduğu Anadolu Selçuklu Devleti'nde Karamanoğlu Beyliği ve Osmanlı Devleti hâkimiyetinde kalmış; büyük mütefekkir ve mutasavvıf Hazret-i Mevlana'nın kabrinin bulunduğu önemli bir kültür merkezidir. Mevlana'nın ölümünden sonra kurulan Mevlevilik tarikatının ilk yapıları da Mevlana Türbesi etrafında yerleşmiştir. Konya Mevlana Müzesi, Mevlana'nın dergâhı üzerine kurulmuştur. 1925 yılında dergâhların kapatılması üzerine 1926 yılında "Konya Asar-ı Atika Müzesi" olarak yeniden düzenlemeler ile 1954'te "Mevlana Müzesi" adıyla ziyarete açılmıştır (Bakirci, 2019, s. 322; Önder, 1994, s. 138; Ürekli, 2018, s. 391). Tarih içerisinde çok sayıda müzeliğin ziyarete açıldığı müzede özellikle Türk tezyini sanatları açısından önemli nadide parçalar yer almaktadır. Çeşitli içeriklerdeki yazmalarda bulunan tezyini alanlar ise onların yazıldığı ve süslendiği yüzyılın veya kültürün özelliklerini göstermeleri açısından önemlidir.

"Mecmua" sözlükte *toplamak, bir araya getirmek, derlemek* anlamına gelen Arapça *cem* mastarından türetilmiştir (Kut, 1986, s. 170; Uzun, 2003, s. 265). Toplanıp biriktirilmiş bir düzen ve istif içerisinde yer alan ürünlerin hepsi, seçilmiş yazılar bütünü

olarak da açıklanabilmektedir (Devellioğlu, 2011, s. 689). Genel olarak bir ya da daha fazla sayıda yazar veya şaire ait çeşitli özelliklerdeki şiir ve yazılardan oluşan derleme kitaplara, "mecmua" denir (Uzun, 2003, s. 265). Türk edebiyatı ve kültürü içerisinde Türkler tarafından derlenen mecmuaların yanı sıra Arapça ve Farsça mecmualar da yer almaktadır.

Çalışmamızda, Konya Mevlana Müzesinde bulunan 314 envanter numaralı şiir mecmuası üzerine değerlendirmelerde bulunacağız. 1262 H./1846 M. senesine tarihlendirilmiş yazma eser, taşıdığı tezyini unsurlarıyla bu dönemde neşredilen eserler için bir belge hüviyetindedir. Şiir mecmuasında yer alan tezyini alanlar incelenerek süsleme özellikleri hakkında bilgi verilecek, ayrıntılı çizimler ile dönemin tezyini özelliklerinin değerlendirmeleri yapılacaktır.

Eserde Hakani, Enveri, Muizzî, Rovdegi, Nevâî, Selman, Sa'dî, Hatîf, Yağma, Favkîy, Firdevsî, Hafız, Nevres, Fikrî, Kuşte ve Hayyam gibi önemli şairlerin şiirleri bulunmaktadır. Mecmua, Said Hemdem Çelebi'nin vakfidır. Said Hemdem Çelebi, Mevlâna Dergâhı Kütüphanesinin tesisini yapmış, Mevlevilik tarihinin önemli simalarından biridir. Mevlana Dergâhında 44 yıllık hizmetinden sonra 1859'da Konya'da vefat etmiş ve Mevlana Dergâhına defnedilmiştir (Şafak, 2016, s. 155).



Görsel 1

Konya Mevlana Müzesi, 134 Envanter numaralı Mecmua kitap kabı genel görünümü.

Görsel 2

Konya Mevlana Müzesi, 134 Envanter numaralı Mecmua kitap kabı genel görünümü.



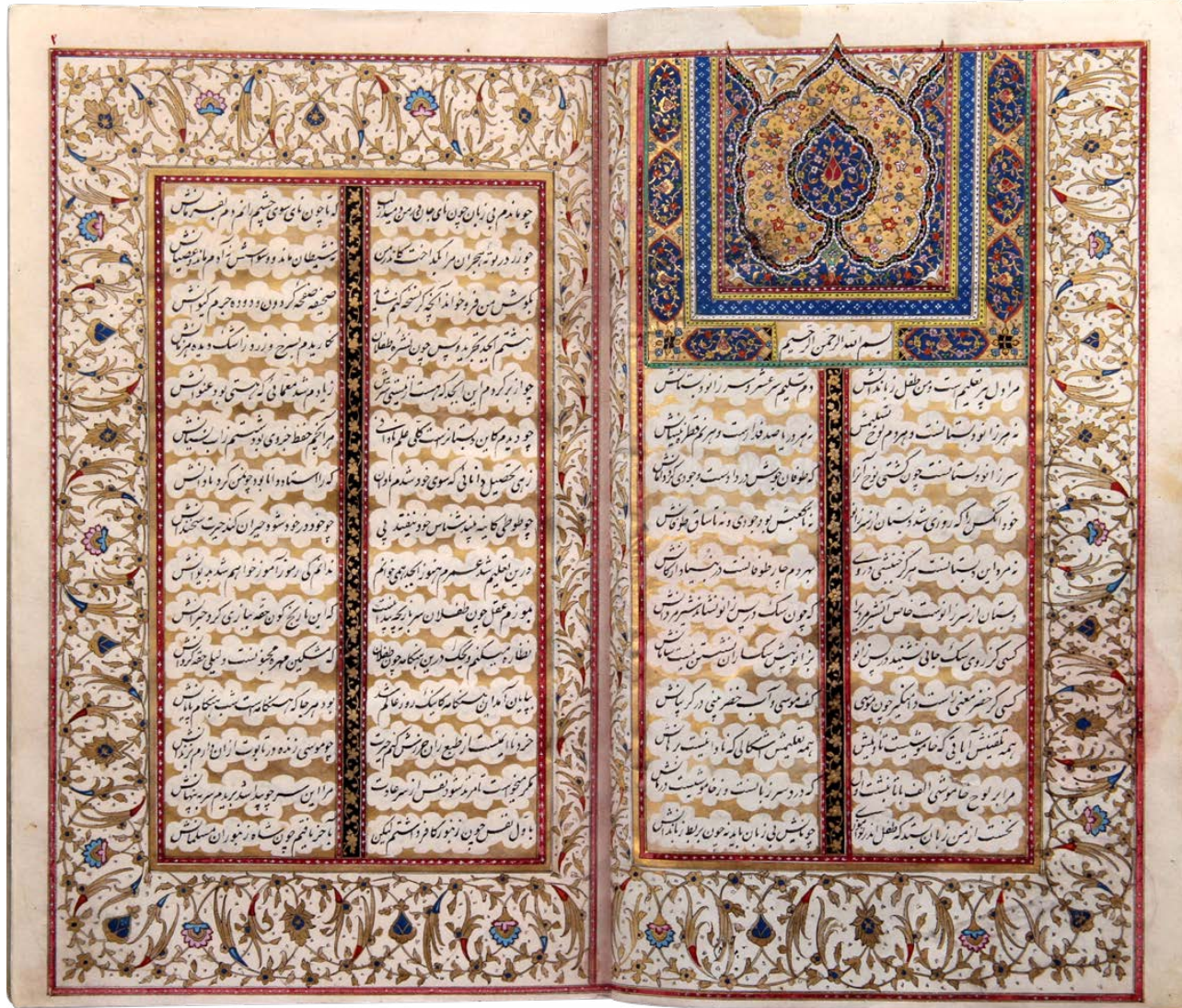
Hattat Muhammed Fikrî'nin yazdığı eserin kitap kabı kırmızı renklidir. Kitap kabının iç kısımları kâğıtla kaplanmıştır (Kara, 2015, s. 355; Siviloğlu, 1994, s. 254). Dış kapakları "mülemma" şeklinde tezyin edilmiştir. Mülemma kitap kabı, üzerinde hem tezyinatın zemininin hem de motiflerin altınla renklendirilmesi yoluyla yapılan kitap kabı çeşididir (Arıtan, 1993, s. 552; Binark, 1987, s. 11; Kara, 2015, s. 45). Ortada salbekli şemse ile bezenmiş kitap kabının kenarlarında zencerekli cetveller bulunmaktadır. Sarmal fakat form olarak iki farklı cetvelin çerçevelediği kitap kabı kapakları, üst ve alt kısımları dar, orta kısım geniş ve asıl kitap kabı tezyinatının bulunduğu üç bölümlü paftalamayla ayrılmıştır. Alt ve üst kısımlarda bulut motiflerinin arasına yerleştirilmiş şeşberklerden oluşmuş bir alan bulunmaktadır. Bulut motiflerinin aralarından dolanan helezonlar üzerinde sade yaprak motifleri de yer almaktadır. Bu dar paftaların sağ ve sol kısımlarında altından sade formlu tığlar bulunmaktadır. Orta ve geniş paftanın etrafında altın bir cetvel bulunmaktadır. Ortada salbekli bir şemsenin bulunduğu alanda yoğun bir bitkisel kompozisyon bulunmaktadır. Şemse ve köşebentlerinin kenarlarında düzenli rumi motiflerinin art arda yerleştirilmesi ile oluşturulmuş bir düzenleme vardır. Genel

olarak pençberk motifinin bulunduğu bitkisel bir kompozisyonun yer aldığı kitap kabı tezyinatında sade yapraklar vardır (Görsel 1, Görsel 2).

Mecmua varak 2b'de bulunan tezyini sayfası yoğun işçilikli bir unvan sayfası görünümündedir. Yazı kısmı kâğıt rengi üzerine is mürekkebi ile ta'lik hat kullanılarak yazılmıştır. Satır aralarına beyne's-sütûr tezhibi bulunan yazı kısmında bu alanlar sade altın renginde bırakılmıştır.

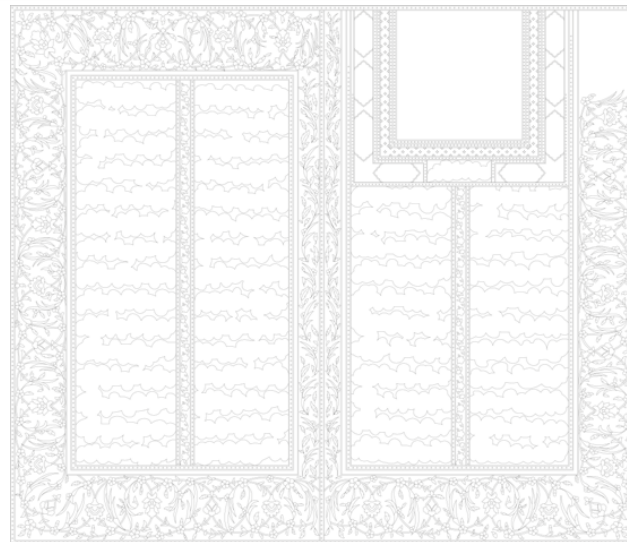
Sayfa kenarları öncelikli olarak kırmızı zemin üzerine beyaz renk (+),(-) süsleme ile çerçevelemiştir. Cetvelin iki yanında altın iplikler bulunmaktadır. Sayfa kenarlarında ise sağ ve alt kısımda devam eden ulama bir desen bulunmaktadır. Bu desen zemin rengi üzerine genel olarak altın renk ile oluşturulmuştur. Uzun kılıca benzeyen yaprak görünüşleri eserin yapıldığı dönemde hâkim olan Kaçar Devri sanatının özelliklerini göstermektedir. Bu dönemde sıklıkla kullanılan kılıç şeklindeki yaprakların başlangıç noktaları yer yer kırmızı ve mavi tonlarda renklendirilmiştir. Yaprakların aralarında sırasıyla ortabağ bulut, altın ile renklendirilmiş yönlü hatâyî ve taç yapraklarında mavi ve pembe rengin kullanıldığı meşime ve sap kısmının altın ile bırakıldığı devrin özgün özelliklerini taşıyan yönlü hatâyî motifi bulunmaktadır. Sayfanın sol kenar kısmı ise sadece yaprak motifleri ile oluşturulmuş ve daha dar bir alana tezyin edilmiştir.

Sayfa kenarlarında bulunan desenden sonra yazı kısmı, önce sade altın sonrasında ise sayfa kenarındaki gibi kırmızı zemin üzerine beyaz renk (+) süsleme ile çerçevelemiştir. Başlık kısmı 1/2 simetri alınarak kompoze edilmiştir. Başlık kısmında bu cetvelden sonra yeşil üzerine siyah renk (+) ayrılmış alandan sonra kitabeli zencerek bulunur. Kitabeli zencerek kısmı başlık kısmının üç tarafını çevrelemekte ve alt orta kısmında kâğıt zemini üzerine altın sade beyne's-sütûrlü besmele bulunmaktadır. Zencerekte kitabe kısımları kırmızı iplikler ile ayrılmış, bu alanların zeminleri mavi; aralardaki alanların zemini ise altın ile renklendirilmiştir. Genel olarak bitkisel formlu bir tezyinat kullanılmıştır. Bu alandan sonra iç kısım sırasıyla sarı ve beyaz zemin üzerine siyah (+) mavi zemin üzerine beyaz noktalama ile hareketlendirilmiş kalın bir ara pervaz ve devamında sarı ve kırmızı zeminli (+)lar ile çevrelenir. Başlık kısmında



Görsel 3
Konya Mevlana Müzesi, 134 Envanter numaralı Mecmua, varak 2b ve 3a genel görünümü.

genel olarak altın dallar üzerine kırmızı, pembe, sarı, yeşil renkler ile renklendirilmiş hatâyî kompozisyonlar yer alır. Beyaz zemin üzerine siyah noktardan müteşkil bir süsleme ile paftalama yapılmıştır. Bu paftalamanın içinde kalan siyah zeminli alanda ise yine altın ile renklendirilmiş süsleme bulunmaktadır. Orta kısımda mavi zeminli alanın merkezinde altın ortabağ bulut motifinin içi kırmızı ile renklendirilmiş, mavi zeminli alanda mavi, kırmızı, pembe ve beyaz penç motifleri ve sade yapraklardan oluşan bitkisel bir kompozisyon yer alır. Altın zeminli alan içerisinde ise daha iri formlu ve çeşitli şekillerde renklendirilmiş yer yer de derecelendirerek hareketlilik kazandırılmış çoğunlukla penç motifleri ile yapılmış bir desen bulunmaktadır. Daha dış kısımda yer



Görsel 4
Konya Mevlana Müzesi, 134 Envanter numaralı Mecmua, varak 2b ve 3a çizimi.

Görsel 5
1835 tarihli
Muhammed Şah Kaçar
Fermanı
(Ekhtiar, 2018, s. 51).



Görsel 6
1835 tarihli Muhammed
Şah Kaçar Fermanı.
Erişim: 12.05.2022.
<https://hvr.dart/o/352147>



Görsel 7
1894 Muhammed Ali
Kaçar'a Yeni Yıl
Tebrik Mektubu. Erişim:
12.05.2022. <https://hvr.dart/o/216713>



Görsel 8: Ali Shah Qajar
tarafından yayımlanan
ferman. Erişim:
12.05.2022. <https://hvr.dart/o/216367>



alan mavi zeminli alan içerisinde yine bitkisel form- lu bir kompozisyon yer alır. Başlık kısmının üst sağ ve sol kısımlarında sayfa kenarlarında bulunan sivri yapraklarla oluşturulmuş sade bir bezeme vardır.

Eserin yazı kısmı iki sütundan oluşur. Yazı kısmının arasında sayfa kenarlarında bulunan kırmızı renkli zemin üzerine beyaz renk (+)lar ile ayrılmış alanda zemini siyah renkli altın bitkisel bir tezyinat bulunur. Varak 3a'da sayfa kenarlarında varak 2b'deki sivri

yapraklardan oluşmuş tezyinat bulunur. Sayfanın alt sol ve üst kısımlarında yer alan alanda yine 2b'deki gibi hatâyî ve bulut motifleri bulunurken yazı alanının sağ kısmında daha dar ölçekli sadece yaprak motiflerinden oluşmuş süsleme vardır.

Mecmuanın varak 1b' de bulunan ketebesinde Farsça bilgileri yer almaktadır. Bu kısımda;

تمت رباعيات عمر الخيام بعون الملك العلام في شهر صفر
الحجر بموجب حسب الفرمايش برادر كرام جناب ر أفتاب امين
افندى ادام الله تعالى بالعز و الاحترام بحرمت سيد الانام حرره
محمد فكري غفرله در سنه هزار و دويست و شصت و دو.

“Melik ul-Âlâm'ın yardımıyla Sefer ayında, Ömer el-Hayyâmın Rübaiyatı bitti, çok değerli kardeşim, cenab-ı Rafettmab Emin Efendi - ki Allah Teala, sey-yid-ül enam Muhammed hürmetine, daim eylesin - isteği üzere yazıldı, 1262 yılında” şeklindeki ifadeler mecmuanın Sefer ayında 1262, yani 1846 yılında yazıldığını göstermektedir.

Değerlendirme ve Sonuç

İncelenen şiir mecmuasının tezyini unsur özellikleri, yazıldığı dönemde varlığını sürdüren Kaçar üslubunda olduğunu göstermektedir (Görsel 5-8). Özellikle bu dönemde farklı yorumlamalarıyla dikkat çeken yaprak motifinin üslup özellikleri bakımından birlik göstermesi önemlidir. “Kılıç yaprak” olarak adlandırılan saz yaprağının formu bazen farklılıklar gösterebilirler. Örneğin çalışma kapsamında değerlendirilen *Şiir Mecmuası* ve *Şah Kaçar Fermanı*'ndaki saz yaprakların benzerliklerinde de farklılıklar görülmektedir. Bu farklılıklar, şiir mecmuasının mahalli sanatkârlar tarafından yapılmış olabileceği izlenimini yaratmaktadır.

Kaçarlar Safevi hükümdarlığının zayıfladığı dönemlerde özellikle on sekizinci yüzyılın başlarından itibaren çıkan iç karışıklıklardan sonraki devirde ortaya çıkmıştır. Gerek kültür gerekse sanat açısından Safevi izlenimlerinin devam ettiği ancak kendine özgü bir üslubun da ortaya çıktığı bu dönemde özellikle minyatürlü eserler verilmiştir. 1851 yılında Batı etkisinde Dârülfünun'un ve tıp okullarının, daha sonra 1911 yılında Güzel Sanatlar Akademisinin açılması ve yabancı sanatçıların bu akademilerde

eğitim vermesi bezemelerde daha natüralist bir izlenimin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Kurtuluş, 2001, s. 53; Uzun, 2019, s. 534).

Bu dönemde özellikle Avrupa ile siyasal ve kültürel ilişkilerin artması sanat ortamında da farklılaşmaları beraberinde getirir. Özellikle on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar Barok ve daha gerçekçi formda Avrupalı bir eğilim görülür (Pedram, Hosseini, ve Rahmani, 2017, s. 986). Sonuç olarak bu, çalışma konusunu oluşturan mecmuanın form ve süsleme detaylarındaki benzerlikten ötürü Kaçarlar Dönemi'nde tezyin edildiği sonucunu doğurabilir. Özellikle benzer dönemlerdeki farklı yazma eserlerde bulunan tezyini unsurları ile ortak özellikler göstermesi bu görüşümüze desteklemektedir (Görsel 4, 5, 6, 7). Dönem özelliği olarak sayabileceğimiz yaprak formlarındaki sivri hatlar dikkati çeker. Renk, kompozisyon kurulumu ve tipik motif öğeleri bakımından Safavi Devri'nin devamı niteliğindeki Kaçar Dönemi'ne ait, dünyanın farklı bölgelerindeki kütüphanelerde ve müzelerde tezhipli yazma eserlerin sayısı oldukça fazla olmasına rağmen bu alanda özellikle Türk literatürü açısından az sayıda çalışma yapılması dikkat çekici bir diğer husustur. Çalışma konusunu teşkil eden şiir mecmuasının tezyinat değerlendirmeleri bakımından Kaçarlar Devri'ne tarihlendirilmesi bu açıdan çalışmalara örnek teşkil edeceğinden önemlidir.

Kaynakça

Aritan, A. S. (1993). "Ciltçilik". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 7. İstanbul: TDV Yayınları. 551-557.

Bakirci, N. (2019). Mevlâna Müzesi Kubbe-i Hadrâ'nın kalem işi süslemeleri ve yapılan restorasyon çalışmaları. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 42(1), 322-338.

Binark, İ. (1987). Türk Kitapçılık Tarihinde Cilt Sanatı. T. Gülensoy (Ed.), *Fırat Üniversitesi Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu Bildirileri* içinde (s. 91-107). Elazığ: Fırat Üniversitesi.

Devellioğlu, F. (2011). *Mecmua. Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat* içinde (s. 689). Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Ekhtiar, M. (2018). *How to read Islamic calligraphy*. Nev Haven and London: Yale University Press.

Kara, H. (2015). *Konya Mevlâna Müzesi müzelik eserler bölümünde bulunan Osmanlı dönemi ciltleri* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.

Kurtuluş, R. (2001). "Kaçarlar (Kültür ve Medeniyet)". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 24. İstanbul: TDV Yayınları. 51-54.

Kut, G. (1986). "Mecmûa". *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*. C. 6. İstanbul: Dergah Yayınları. 170-174.

Önder, M. (1994). Konya'da Mevlânâ Dergâhı merkez arşivi ve mevlevihaneler. *The Journal Of Ottoman Studies*, (XIV), 137-142.

Pedram, B., Hosseini, M. ve Rahmani, G. R. R. (2017). The importance of painting in Qajar Dynasty based on the sociology point of view. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6(3), 985- 998. doi: <https://doi.org/10.7596/taksad.v6i3.967>

Siviloğlu, O. (1994). *Mevlâna Müzesi müzelik yazma eserler kataloğu cilt: I-II* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.

Şafak, Y. (2016). Mehmed Said Hemdem Çelebi'nin hazırladığı Konya Mevlâna Dergâhı postnişinleri listesi. *Nüsha*, 16(43), 153-156.

Uzun, M. İ. (2003). "Mecmua". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 28. İstanbul: TDV Yayınları. 265-268.

Uzun, T. (2019). Kaçarlar döneminde (1779-1925) minyatür portreli nişanlar. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 8(4), 526-535. doi: <https://doi.org/10.7596/taksad.v8i4.2378>

Ürekli, B. (2018). Konya Mevlânâ Müzesi Arşivi ve Mevlevîlik tarihi bakımından önemi. H. Alan ve diğ. (Yay. haz.) *Abdülkadir Özcan'a Armağan: Tarihin Peşinde Bir Ömür* içinde (s. 389 - 396). İstanbul: Kronik Kitap.

GELENEKLİ TÜRK SANATLARININ HÂMİSİ, TÜRKPETROL VAKFI¹

Füsun OKER KARAGÖZ²

orcid.org/0000-0002-9156-9280 Geliş Tarihi: 30.05.2022 Kabul Tarihi: 30.06.2022

ÖZ

Kurulduğu 1969 yılından itibaren eğitim ve sağlık alanlarında sürdürdüğü faaliyetlerinin yanı sıra, Türk kültürü ve sanatına yönelik çalışmalarıyla da tanınan Türkp petrol Vakfı (TPV), klasik sanatlarımıza ait örnekleri barındıran değerli bir koleksiyona sahiptir. Vakıf, Türk sanatları ile ilgili eserleri kuruluşundan on yıl kadar sonra bünyesinde toplamaya başlamış; günümüze uzanan süreçte “Türkp petrol Vakfı Koleksiyonu” oluşmuştur. Sanat değeri açısından titizlikle seçilmiş eserlerden oluşan bu koleksiyon, kültürel değerlerimizin tanıtılması, gelecek nesillere aktarılabilmesi bakımından önem teşkil etmektedir.

Vakıf koleksiyonu gösterdiği çeşitliliğin yanında, yaşadıkları dönemde ortaya koydukları eserlerle adından söz ettiren sanatkarların ve alanında örnek olmuş çağımızın usta isimlerinin eserlerini barındırmaktadır. Döneminin seçkin örnekleri olan bu eserler, gelenekli sanatlarımızın temelini oluşturan usta-çırak münasebetinin önemini, sanatın nesilden nesile aktarılışını yansıtmaları bakımından da önem taşımaktadır. Türkp petrol Vakfı “Levhalar” koleksiyonunda yer alan müzehheb eserlerden birkaçı, bu köklü eğitim geleneğinin birer örneği olarak makalede yer bulacaktır. Tüm hususiyetleriyle tanıtılacak bu eserler, ömrünü tezhip sanatına adanmış kıymetli ustalarımız Muhsin Demironat, Rikkat Kunt ve F. Çiçek Derman’ın imzasını taşımaktadır.

Anahtar sözcükler: Türkp petrol Vakfı, gelenekli sanatlar, tezhip, usta-çırak ilişkisi.

ABSTRACT

TURKPETROL FOUNDATION, A PATRON OF TRADITIONAL TURKISH ARTS

Turkpetrol Foundation, known for its activities in the fields of education and health, as well as its works on Turkish culture and art since its establishment in 1969, has a valuable collection containing examples of classical Turkish arts. The foundation started to collect works related to Turkish arts about 10 years after its establishment, and thus the “Turkpetrol Foundation Collection” has been formed. The collection which consists of works carefully selected in terms of their artistic value, is important because it introduces Turkish cultural values and transfers them to future generations.

Besides its diversity, the collection includes artworks by famous artists, and works by masters who set an example in the field of our time. These works, which are outstanding examples of their period, are also important in terms of reflecting the importance of the master-apprentice relationship, which forms the basis of Turkish traditional arts, and the transfer of art from generation to generation. Some of the illuminated works in the Turkpetrol Foundation “Plates” collection are included in the article as examples of this deep-rooted educational tradition. These works, which will be introduced with all their characteristics, bear the signatures of our esteemed masters who devoted their lives to the art of illumination: Muhsin Demironat, Rikkat Kunt, and F. Çiçek Derman.

Keywords: Turkpetrol Foundation, traditional arts, illumination, master-apprentice relationship.

¹ Bu makale ağırlıklı olarak, 2009 tarihli “Türkp petrol Vakfı Koleksiyonu’ndaki Levhalar ve Resimler” isimli yüksek lisans tezi kaynak alınarak hazırlanmıştır.

² İstanbul Okan Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Mimari Restorasyon Programı (DSÜ) Öğretim Görevlisi; Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı mezunu; müzehhibe; f.fusun@hotmail.com

Türkpetrol Vakfı, Türk Petrol ve Mâdenî Yağlar T.A.Ş. ile Ahmed Aydın Bolak, Ayşe Selma Bolak, Ahmed Muhtar Gürsan, Midhat Recâi Öğdevin tarafından 1969 yılında kurulmuştur. Bu tarihten itibaren faaliyetlerini ağırlıklı olarak eğitim ve sağlık alanlarında sürdüren vakıf, karşılıksız burs vermenin yanı sıra Türk kültürü ve sanatına yönelik çalışmaları ve yayınlarıyla da tanınmaktadır (Dikbaş, 1998, s.130; U. Derman, 09. 11. 2007).

Vakfın kurucularından Aydın Bolak (1925-2004), bugün yürürlükte olan 903 sayılı Vakıflar Kanunu'nun gerçekleşmesinde öncülük eden kişidir. Bolak'ın, Türk Medeni Kanunu'nun Tesis bölümünün Vakıf ismi ile değişmesini sağlayan kanuna teklifçi, takipçi ve hazırlayıcısı olarak katkıları bulunmaktadır.³ Vakıf mefhumunu insana yapılan yatırım olarak gören ve başta Türkpetrol Vakfı olmak üzere birçok vakfın bünyesinde mütevellî veya kurucu olarak vazife alan Aydın Bolak (U. Derman, 2019, s.276), Türkiye Cumhuriyeti'nde vakıf müessesesinin eksikliğini hissettiği ve olmasını çok arzu ettiği için -bu kanunun gerçekleşmesini gaye edinerek- çalışmalarda bulunmuştur. 1967 yılında kabul edilen Kanun'un ardından da Türkpetrol Vakfının kuruluşu gerçekleşmiştir (U. Derman, 09. 11. 2007).

Adını -kurucularından olan- Türk Petrol Şirketinden almasına rağmen vakıf, sanılanın aksine hiçbir şekilde petrol meseleleriyle ilgilenmemektedir (U. Derman, 1982, s.195). Vakfiyesinde "Vakfın Gaye ve Gayeleri ve Bu Gaye ve Gayelere Vüsûl" ismi altındaki birinci maddede "...Türk çocuklarının görgü ve bilgilerini arttıracak veyâ Türk sanatının gelişmesine âmil olacak yardım ve teşvik tedbirlerini almak, müsâbâkalar tertîb etmek, mükâfâtlar ihdâs etmek..." şeklinde bir cümle yer almaktadır (Tuncay, 2006, s.316). Buna dayanarak Türkpetrol Vakfı 1978 yılından itibaren Türk sanatını ilgilendiren konularda faaliyete geçmiş, klasik sanatlarımızla ilgili eserler vakfın mali imkânları nispetinde toplanmaya gayret edilmiştir. Bu eserlerin özellikle o devirlerde kendi hâline bira-

³ Aydın Bolak, Vehbi Koç'la birlikte kurdukları Türk Eğitim Vakfı dışında, Türk Kalp Vakfı, Göğüs Cerrahisi Vakfı, Türkiye Üçüncü Sektör Vakfı, İstanbul Trafik Vakfı gibi pek çok vakfın kuruluşu ve yönetimine katılmıştır. Vakıflar, enerji, petrol, milliyetçilik, kültür, müessese ve eğitim konularında çeşitli makale ve konuşmaları bulunmaktadır (Dikbaş, 1998, s.130; *Günümüz Türkiyesinde Kim Kimdir*, 1987, s.148).

kıldıkları takdirde yurt dışına çıkarılacağı yolundaki endişeler, Türkpetrol Vakfı için ilk hareket noktası olmuş; vakıf, bu sayede satın alıp bünyesinde topladığı eserlerin ülkemizde kalmasını sağlamıştır (U. Derman, 09. 11. 2007).

Vakıf klasik sanatlarımıza ait, sanat değeri açısından titizlikle seçilmiş eserlerden oluşan zengin bir koleksiyona sahiptir. Kuruluşundan yaklaşık on yıl kadar sonra bünyesinde toplamaya başlayarak oluşturduğu koleksiyonda, ağırlıklı olarak hat, tezhip, ebrû ve resim sanatının yanı sıra ahşap-maden oyuğu, sedef kakma, işleme, seramik ve çini sanatını en güzel örneklerle gözler önüne seren eserler mevcuttur. Koleksiyondaki diğer eserler arasında hat sanatında ve cild yapımında kullanılan alet ve malzemeler, kakma ve kazıma tekniği ile süslenmiş kılıçlar, el yapımı çakı ve silahlar, halı-kilim örnekleri yer aldığı gibi sayıları dört yüzü bulan bir tesbih koleksiyonu da bulunmaktadır. Millî kültüre kazandırılmış bu zengin koleksiyon, gösterdiği çeşitliliğin yanında gelenekli sanatların yeni nesillere aktarılıp tanıtılabilmesi bakımından önemlidir (Dikbaş, 1998, s.130, 131).

Başlangıçta sadece eğitim ve sağlık alanlarında yoğunlaşan Türkpetrol Vakfının aynı zamanda seçkin eserlerle dolu bir koleksiyona sahip olmasındaki en büyük pay, Sayın Prof. Uğur Derman'a aittir.⁴ Vakıf yöneticiliği görevine 1977 yılı Ekim ayında başlayan, 2006 sonunda kendi arzusuyla görevinden emekliye ayrılan Derman, koleksiyonun oluşma sürecini,

Önce vakfın müzesi yoktu, rahmetli Aydın Bolak'la aynı zevkleri paylaştığımız için bu fikrime çok sıcak baktı. O devirde Türk eserleri süratle yurt dışına götürülüyordu. Bizim esas gayemiz bunu önlemektir. Necmeddin Okyay'ın vefatın-

⁴ Vakfın umumi kâtipliğini (genel sekreterliğini), kuruluşundan itibaren, vefatına kadar Fethi Gemuhluoğlu (1922-1977) sürdürmüştür. Bu görevi halefi olarak Prof. Uğur Derman 1 Aralık 2006 tarihine kadar yürütmüş olup, bayrağı aynı tarih itibarıyla oğlu Selim Derman'a teslim etmiştir (Tuncay, 2006, s.201). 1961 yılından bu yana, başta hat sanatı olmak üzere klasik sanatlarımızın hemen her dalında hazırlanmış olduğu müstakil eser, tebliğ, konferans, ansiklopedi maddesi ve makaleleriyle millî kültürümüzün öğretilmesi ve tanıtılması için çalışan Uğur Derman (Akgül, 2000, s.19; Ayvazoğlu, 2000, s.138), hâlen vakfın mütevellîler heyetindeki hizmetini sürdürmektedir.

dan sonra evinde kalmış bir-takım eserlerini âileden alarak başladık bu işe...1978'den itibaren elimize geçtikçe topladık, maddî açıdan vakfın hizmetlerini aksatmayacak sayıda eserler aldık...(U. Derman, 2006, s.72).

şeklinde ifade etmektedir.

1978 yılından başlayarak toplanan bu eserler, ilk defa 1992 yılında vakfın o dönemde faaliyetini sürdürdüğü binada (Atakule, Darphane/Balmumcu) sergilenmeye başlamıştır. Türkp petrol Vakfı bugün, 1995'te Vakıflar Genel Müdürlüğünden kiraladığı binada (Muallim Naci Caddesi, 26 /Ortaköy) hizmet vermekte olup (U. Derman, 09.11.2007); koleksiyonunu, Türkp petrol Vakfı Sanat Galerisi adı altında tahsis edilen ve vakfın mütevelliler heyeti azasından merhum Hasan Âli Göksoy (1939-2010) eliyle düzenlenen mekânda sergilemektedir (Dikbaş, 1998, s.130).

Koleksiyonun çekirdeğini oluşturan ilk eserler, Hezârfen (bin sanat sahibi) lakabıyla da anılan merhum Necmeddin Okyay'ın (1883-1976) metrûkâtinden -Türk ve İslam Eserleri Müzesinin aldıkları dışında kalan ve bilhassa oğlu Sâmi Bey'e (1911-1933) ait olmak üzere- Türkp petrol Vakfına intikal edenlerdir. Daha sonra koleksiyona, yeni eserler eklenmeye devam edilmiştir (U. Derman, 09. 11. 2007).

Türkp petrol Vakfı Levhalar Koleksiyonu

İslam dininin ilme ve kitaba verdiği önemin bir sonucu olarak hat sanatının ilk güzel örnekleri, kitap sanatları sahasında (Kur'an-ı Kerim, Enâm-ı Şerîf, hadis ve dua mecmuaları, ilmî ve edebî eserler vb.) görülür. Hat sanatının çiçeklendiği ikinci önemli saha ayet, hadis ve hikmetli sözlerin yazıldığı kıt'a ve murakkaalardır (Serin, 1999, s.39). Celî yazının gelişmesiyle birlikte, bunlarla yazılan büyük boydaki levhalar⁵ da mekânları süslemeye başlamıştır. Hâfız Osman'ın buluşu olarak hat sanatında yerini

5 Levha, hüsn-i hatla yazılmış ve çerçeveye geçirilerek duvarlara asılmış yazılar için kullanılan bir tabirdir. Genellikle celî sülüs veya celî talik hatıyla yazılan ve bu sayede uzaktan da okunabilen levhalar, hattatın sanat gücünü yansıtan özgün eserlerdir (Arseven, 1966, s.1226; U. Derman, 1993, s.389).

alan hilye levhalarının, özellikle XIX. asırdan itibaren çok sayıda ve büyük ebatlarda yazılmış örneklerine rastlanmaktadır (U. Derman, 2000, s.594). Bunlar dışında cami, kubbe, kuşak, mihrab ve kitabe yazıları ile divanlarda yazılan tuğra, ferman, berat, menşur vb. resmî yazılar, hat sanatının geliştiği ve güzel örneklerinin verildiği sahalardır (Serin, 1999, s.39).

Vakıf koleksiyonu, gösterdiği çeşitlilik sebebiyle *Levhalar, Resimler, Muhtelif Eserler, Yazma Eserler* gibi başlıklar altında gruplandırılmıştır. Vakfın envanterinde hat sanatı ve yanı sıra uygulanma sahası bulan tezhip, ebrû, ahşap-maden oyuğu, sedef kakma vb. sanat dallarını yansıtan -tablo hüviyetindeki- eserler *TPV Levhalar Koleksiyonu* başlığı ile kayıtlıdır.

Levhalar ismi altındaki eserlerin bir kısmı Türkp petrol Vakfı koleksiyonuna genellikle satın alma yoluyla (müzayede, sanatkârın kendisinden, ailesinden veya metrûkâtinden) dâhil olmuştur. Satın alınanların yanı sıra hediye olarak koleksiyona giren eserler de bulunmaktadır ki bunlar içinde Aydın Bolak'ın armağanı olanlar çoğunluktadır.

X. asırdan başlayarak farklı yazı cinsi, dönem ve özelliklere sahip (kıt'alar, hat levhaları, hilyeler, beratlar gibi) örnekleri barındıran levhalar koleksiyonunda, 2009 yılı itibarıyla toplamı 152'yi bulan eser sayısı bugün 189'a ulaşmıştır.⁶ Zaman içinde eklenen yeni eserlerle zenginleşen koleksiyonda bu sayı artmaya devam etmektedir.

Bu gruptaki eserler cinslerine göre, kıt'alar (mâil, karalama, meşk, temrin), hat levhaları (zer-endûd⁷,

6 Levhalar koleksiyonunun bugün ulaşılmış olduğu eser sayısı, Türkp petrol Vakfının Genel Sekreterliğini yürüten Sayın Selim Derman'dan alınan bilgiler doğrultusunda belirlenmiştir.

7 Zer-endûd, ezilip mürekkep gibi de kullanılabilen altın mahlûlünün sürülmesi usulüyle hazırlanan yazılara verilen isimdir; genellikle hattatın elinden çıkmaz. Hattatın kâğıda yazmış olduğu ve harf kıyılarından iğnelenerek kalıp hâline getirilmiş olan yazı, tebeşir tozu yardımıyla bu deliklerden zer-endûd yapılacak yüzeye geçirilir. Harf izlerinin içi, genellikle hat sanatına vâkif usta müzehhipler tarafından zer mürekkep ve fırça yardımıyla dikkatlice doldurulur (U. Derman, 1990, eser no 39).

hatt-1 gülzârî⁸, yazı kalıbı, nâhunî yazı⁹, çeşitli yazılar levhası, beze yapıştırılmış tomar, serlevha, sahife, tuğra levhaları), hilyeler ve beratlar gibi ayrı başlıklar altında toplanmaktadır. Hat levhaları adı altındaki eserler arasında klasik usuldeki hat örnekleriyle birlikte levha özelliği taşıyan, farklı malzeme ve tekniklerle hazırlanmış olanlar da (yazılı ebrû, maden oyuğu, ahşap oyuğu/kabartma, sedef kakma, döküm kabartma yazı, gümüş kakma duvar aynası gibi) yer almaktadır. Levhalar koleksiyonunda eser cinsi ve hat çeşidine göre sayılar¹⁰ şöyledir:

Kıt'alar: Mâil (12 adet), karalama (4 adet), meşk (2 adet) ve temrin (1 adet) olmak üzere 31 adettir. Bu grup içindeki eserlerden 6'sı nesta'lik mâil kıt'a, 4'ü talik mâil kıt'a, 2'si celî talik mâil karalama ve 1'i de talik karalamadır. Sülüs-nesih kıt'a adedi 13 olup, bunlardan 2'si meşk 1'i temrin kıt'asıdır. Ayrıca 1'er adet sülüs kıt'a, celî sülüs kıt'a, celî sülüs-rik'a-nesih hattıyla kıt'a, muhakkak-nesih kıt'a ve sülüs karalama bulunmaktadır.

Hat levhaları: Bu gruptaki eserler 112 adettir. Celî sülüs levhalar 40 adet olup, 3'ü zer-endûd tarzında hazırlanmış, 1'i de ahşap zemin üzerine yazılmıştır. Celî talik levhalardan 10 tanesi zer-endûd olmak üzere toplam 26 adettir. Hatt-1 gülzârî tarzındaki 2 adet eserden biri celî sülüs, diğeri celî talik hattıdır. Yazı kalıbı 2 adet olup, celî sülüs ve celî talik hattıyla yazılmıştır. Sülüs levha 5 adettir. Talik levhalar 2 adet olup, biri nâhunî yazıdır. Bunlar dışında 1'er adet celî sülüs-rik'a, celî sülüs-gubârî, celî sülüs-nesih, celî dîvânî ve rik'a hatlarıyla levha, çeşitli yazılar (hutût-1 mütenevvia) levhası ile tevkîî hattıyla beze yapıştırılmış tomar yer almaktadır. Nesih hattıyla yazılmış 2 levhadan biri serlevha tarzındadır. Kûfî, hurde nesta'lik, nesta'lik ve nesih hattıyla yazılmış 4 adet de sahife bulunmaktadır. Yazılı ebrû levhaları -celî sülüs ve celî talik olmak üzere- 2 adettir. Tuğra levhaları

5 adet olup 2'si maden oyuğu tarzındadır. Ahşap oyuğu (kabartma) levhalar 2 adettir ve celî sülüs hattıdır. Sedef kakma levhalar -6'sı celî talik, 2'si celî sülüs hattıyla olmak üzere- 8 adettir. Bunlardan başka koleksiyonda 2 adet celî sülüs ve celî talik döküm kabartma yazı, 1 adet celî sülüs hattıyla gümüş kakma duvar aynası bulunmaktadır. Hilye-i Şerîfeler: 6 adet hilye levhasından 4'ü sülüs-nesih hattıyla, diğeri ikisi muhakkak-sülüs-nesih ve sülüs-nesih-rik'a hattıyla yazılmıştır. Koleksiyonda ayrıca, dîvânî ve celî dîvânî hatlarıyla 3 adet berat mevcuttur. Bunlardan 1'i matbudur.

Vakfın levhalar koleksiyonunda pek çok farklı dönemden örnekler bulunmakla birlikte -sayıca az olsa da- tarihsiz, hattatı veya sanatkârı belirsiz olanlar da yer almaktadır. Hat sanatının uygulandığı sedef kakma, ahşap-maden oyuğu, döküm kabartma yazı gibi örnekler dışındaki eserler, bezemeli olabildiği gibi tezhip yerine ebrû kâğıdının (eserlerin iç-dış pervaz bölümleri, eser vaktiyle bir murakkaya ait ise arka yüzü) kullanıldığı da görülür. Hat tarihi XX. asırdan önceki dönemlere ait örnekler içinde bezemeli olanlar daha azdır veya müzehhipleri belli değildir. Bilhassa 1900'lü yıllardan sonraya tarihlenen eserlerde bezemeli olanlar çoğunlukta olup bu tarihten sonra yazılmış veya tezhip edilmiş olanlarda genellikle müzehhip imzası ve tezhip tarihi bulunmaktadır. Koleksiyonda Batı etkisiyle yapılmış bezemeler yer almakla birlikte ağırlıklı olarak eserler klasik üslupta tezhip edilmiştir.

Türkpetrol Vakfı Koleksiyonunda Eserleri Bulunan Sanatkârlar

Vakıf koleksiyonundaki eserler yapıldıkları dönemin özelliklerini yansıtan, klasik sanatlarımız açısından büyük öneme sahip örneklerdir. Bunlar arasında imzalı olanlar, yaşadıkları dönemde ortaya koydukları eserlerle adından söz ettiren sanatkârların yanı sıra günümüzün usta isimlerinin elinden çıkmıştır. Bu bakımdan ayrı bir değer taşıyan Türkpetrol Vakfı koleksiyonunda eserleri bulunan sanatkârların¹¹ (hattatlar, müzehhipler, ebrû sanatkârları, sedefkârlar) doğum tarihlerine göre sıralanan listesi şöyledir:

8 Hatt-1 gülzârî (çiçek bahçesi): Hat sanatının uygulanmasında genellikle kullanılan is mürekkebinin yanında, nadiren, harf kıyılarından ince ve düzgün olarak tahrirlenen yazıların içi, uygun motiflerle tezyin edilir. Harf içleri bu şekilde çiçeklerle doldurulmuş yazılara verilen isimdir (U. Derman, 1992, s. 205).

9 Trnakla (nâhun) yazıldığı için bu adı alan ve hatt-1 nâhunî olarak da anılan bu yazı, usta hattatın kâğıdı iki uzun tırnağı arasına sıkıştırıp şekil vermesiyle ortaya çıkar. Dönemeçli harflerin kâğıda bu şekilde aktarılması yapılamayacak kadar güç gözükse de eskiden sanatkârlar tarafından uygulanmaktaydı (U. Derman, 19.04.2005).

10 Belirtilen eser sayıları, 2009 yılına aittir.

11 Sanatkârların hayatları hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız (Oker Karagöz, 2009, s.81-135).

Hattatlar: Mîr Ali Herevî (1476-1544), Şah Mahmud Nişâburî (1479?-1564), Muîzeddin Muhammed el-Hüseynî (XVI.asır), İsmail bin Hasan (XVI.asır), Mîr İmâdü'l-Hasenî (1554-1615) Seyyid Kâsım Gubârî (ö.1624), Derviş Abdî-i Mevlevî (ö.1647), Suyolcuzâde Mustafa Eyyûbî (1619?-1686), Mehmed Azîzi (ö.1688), Hâfız Osman (1642-1698), Mehmed Şefik Bey (1820?-1698), İbrahim Vahdi (ö.1714), Hocazâde Seyyid Ahmed (ö.1752), Şekerzâde Mehmed Efendi (ö.1753), Şeyhulislâm Veliyüddin Efendi (ö.1768), Kâtibzâde Mehmed Refi' (ö.1768), Berberzâde Mehmed Said Efendi (ö.1778), Hâfız Yusuf Efendi (ö.1787), Abdürrahîm Medhizâde (XVIII.asır), İsmail Zühdi (ö.1806), Mahmud Celâleddin (ö.1829), Mehmed Tahir Efendi (ö.1845), Yesârîzâde Mustafa İzzet (ö.1849), Mustafa Kânî Bey (ö.1850), Kadıasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876), Ali Haydar Bey (1802-1870), Çırçırılı (Haydarlı) Ali Efendi (ö.1902), Filibeli (Bakkal) Hacı Ârif Efendi (1836-1909), Sâmi Efendi (1838-1912), Alaeddin Bey (1844-1887), Tahsin Hilmi Efendi (1847-1912), Hasan Rızâ Efendi (1849-1920), Bursalı Râşid Efendi (1849-1926), Ahmed Kâmil Akdik (1861-1941), Mehmed Hulûsi Yazgan (1869-1940), Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer (1873-1946), Ömer Vasfi Efendi (1880-1928), Mehmed Emin Yazıcı (1883-1945), Necmeddin Okyay (1883-1976)¹², Hüseyin Mâcid Ayrıl (1891-1961), Hâmid Aytaç (1891-1982), Mustafa Halim Özyazıcı (1898-1964), Hâfız Mehmed Ârif Vehbi (XIX.asır), Hacı Mehmed Râkım (XIX.asır), Bursalı Mehmed Şevki (XIX.asır), İbn-i Melikü'l-Kelâm (XIX.asır), M. Uğur Derman (d.1935), Hasan Çelebi (d.1937), Muhammed Zekeriya (d.1942), Hüseyin Öksüz (d.1945), Savaş Çevik (d.1953), Ali Hüsrevoğlu (d.1956), Ali Toy (d.1960), Mehmed Özçay (d.1961), Osman Özçay (d.1963).

Müzehip ve Müzehibeler: Ord. Prof. Dr. Ahmed Süheyl Ünver (1898-1986), Fatma Rikkat Kunt (1903-1986), Muhsin Demironat (1907-1983), Sâmi Necmeddin (1911-1933), Mihriban Sözer Keredin (1914-2010)¹³, İnci A. Birol (d.1942), F. Çiçek Derman (d.1945), Sevim Kayaoğlu (d.1946), Fatma Zehra Aktaş (d.1948), Nilüfer Kurfeyz (d.1957), Gülnur Duran

¹² Sanatkârın ismi, koleksiyondaki ebrû sanatkarları arasında da yer almaktadır.

¹³ Mihriban Sözer Keredin hakkında bilgi için bk. Ç. Derman, 2021, s.152.

(d.1962), Mustafa Çelebi (d.1964), Gülnihâl Küpeli (d.1969), Fatma Özçay (d.1970), Ebrû Karahan Dalbaş (d.1974), Füsûn Oker Karagöz (d.1974); bu isimlerin yanı sıra hayatı hakkında çok az bilgi sahibi olduğumuz Güzin Akıncı, Sıtkı Elçin, Suâvi; imzaları sayesinde ismen tanıdığımız Fahreddin ve Sema, vakıf koleksiyonunda eserleri bulunan diğer sanatkarlardır.

Vakıf koleksiyonunda eserleri bulunan ebrû sanatkarlarından Hatib Mehmed Efendi (ö.1773), Necmeddin Okyay, Mustafa Düzgünman (1920-1990), Alparslan Babaoğlu (d.1957)'nin yanı sıra sedefkâr Vâsıf Sedef (1876-1940) ve Salih Balakbabalar (d.1950)'in da eserleri bulunmaktadır.

Türkp petrol Vakfı Levhalar Koleksiyonundan Müzehheb Birkaç Esere Dair

Dünya tarihinde milletlerin medeniyet seviyeleri, bıraktıkları sanat eserleriyle ölçülür. Çünkü sanat ait olduğu milletin yaşayış biçimi, tarihi, kültür seviyesi, inanış ve hedefleri hakkında fikir veren, maddi manevi bütün dünyasını yansıtan bir aynadır (Birol, 2003, s.78).

Manevi zenginliğimiz olan kitap sanatları, kökü gelenek dalları gelecek olan bir ağaçtır. Kök, toprak altında kaldığı için görünmez ama görünen diğer kısımların yaşaması, o kökün canlı olmasına bağlıdır. Kökü kuruyan ağaç devrilmeye mahkumdur. Sanatta ilerlemeyi, yenilik yapmayı düşünenler, mutlaka o sanatın geleneğini iyi bilmeli, temelini, kurallarını, felsefesini hazmetmelidir. Bu da geçmişe saygı duymak ve sabırla çalışmakla kazanılır (Ç. Derman, 2003a, s.60-61).

Türk sanat kültürü, yazılı olmaktan ziyade sözlü bir kültür olup, usta-çırak ilişkileri ve sanat meclislerinde yapılan sohbetler ile nesilden nesile aktarılabilmiştir. Tarihimizde, kitap sanatlarıyla (hat, tezhip, cild, ebrû, minyatür, katı') uğraşanların hoca-talebe, usta-çırak münasebetlerine uymak

konusunda gösterdikleri gayret, bu sanatların yücelerde kalmasını sağlamıştır. Meydana çıkarılan eserlerin kalıcılığı da sanata sağlam kaidelerle ve muhabbet duyarak bağlanmakla temin edilmiştir (Ç. Derman, 2006, s.549).

“Sanat vakıf gibidir, talibine karşılıksız öğretilir.” Bu karşılıksız öğretme, yani usta-çırak ilişkisi, asırlardır titizlikle korunmuş ve bugünlere gelinmiştir. Çok değerli sanat ve zanaat ehlinin yetişmesinde önemli rolü bulunan bu eğitim sisteminde, sanatın hakkıyla öğrenilip geleceğe –aslı kaybedilmeden- taşınması önemlidir (Bırol, 2010, s.20; Ç. Derman, 2007, s.121-122). Gelenekli sanatlarımızda gerçek usta-çırak ilişkisi 3-5 yıllık değil ömür boyudur; “maddi çıkar söz konusu olmadığından manevi kazanç, muhabbet ve sevgi, sanatın bozulmadan devamını sağlar” (Ç. Derman, 2006, s.550-551).

“Sanat erbabı olmak için güçlü bir irade, edepli ve güvenilir bir karakter ile iyi bir ustanın eteğine sadakate yapışmak gerekir. Anadolu’da halk arasında söylenen “üstatsız sanat haramdır” sözü atalarımızın bu konuda duyduğu hassasiyetin güzel bir ifadesidir” (Bırol, 2010, s.22). Bir üstadın veya ustanın yanında yetişen talebe, zamanı gelince hocası tarafından kendisine verilen icâzete¹⁴ (öğrendiklerini öğretme ve eserlerine imza koyma yetkisine) hak kazanır ve eserlerinde hocasının adını da belirtmeyi gaye edinir. Bu, usta-çırak ilişkilerinde nesiller arası sanatın kimden kime aktarılarak devam ettiğini gösteren bir belgedir (Ç. Derman, 2006, s.550-551); dolayısıyla gelenekli sanatlarda -sanat diploması niteliğindeki icâzete çok önem verilmiştir.

Türkp petrol Vakfı levhalar koleksiyonunda kayıtlı olup, makalenin bu bölümünde ele alınacak üç müzehheb¹⁵ eser, yukarıda da bahsedildiği gibi gelenekli sanatlarımızın temelini oluşturan bu köklü eğitim geleneğinin vücut bulmuş birer örneği olması bakımından önem teşkil etmektedir. Tüm hususiyetleriyle tanıtılacak bu eserlerden ilk ikisi, gelenekli sanatlarımızın yok olmaktan kurturularak günümüze taşınmasında büyük fedakârlık ve hizmet-

leri geçmiş Cumhuriyet Devri sanatkârlarımız Muhsin Demironat ve Fatma Rikkat Kunt’a aittir. Üçüncü eser ise Prof. Dr. Süheyl Ünver, Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt’tan usta-çırak usulüyle öğrenerek ömrünü adadığı tezhip sanatının sağlam kaidelerle devamlılığında yetiştirdiği öğrenciler ve yayınlarıyla, önemli katkıları bulunan sanatkâr F. Çiçek Derman’ın imzasını taşımaktadır.

Eserlerin seçilerek buraya konu edilmesinde yapıldıkları dönem, sanatkârları ve tezyini özellikleri etkili olmuştur. Yakın tarihimize ait bu 3 güzide eser, dönemlerinde sanata yön veren üslup sahibi sanatkârların (müzehhip ve hattatların) elinden çıkmış yüksek bir sanat anlayışı ve birikimin ürünleri olup geleceğe ışık tutacak niteliktedir. Türk sanatlarında usta-çırak münasebetinin önemini, sanatın nesilden nesile aktarılışını levhalar üzerinden ve tezhip cihtinden görebileceğimiz bu eserler koleksiyonda TPV/ L.0074, TPV/ L.0106, TPV/ L.0084 envanter numaraları ile kayıtlıdır.



Görsel 1
Muhsin Demironat imzalı celi sülüs levha.
Türkp petrol Vakfı koleksiyonu. Env. no: TPV/
L.0074.

¹⁴ İcâzetnâme (izinnâme), hocanın yetiştirdiğine kanâat getirdiği öğrencisine verdiği bir çeşit sanatta yeterlik beratıdır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Bırol, 2010, s.20.

¹⁵ Müzehheb: Tezhip edilmiş, tezhipli.

Muhsin Demironat tezhipli ve 1344/1926 tarihli celî sülüs levha (Görsel 1), vakıf koleksiyonunda TPV/ L.0074 envanter numarası ile kayıtlıdır. 35.8 x 35.8 cm (çerçeve iç ölçüsü) ebadında ve “Ketebehu Hakki” şeklinde imzalıdır. Levhada “İlim rütbesi, rütbelerin en yücesidir” mealindeki hadis-i şerif yer almakta olup mukavvaya yapıştırılmış aharlı kâğıda is mürekkebiyledir. Yazı, “istifdeki başarısıyla bilinen Tuğrakeş İsmail Hakki Altunbezer’in tenâzur şâheseri olan bir tertibidir” (U. Derman, 10.06.2008). Kelimeler öylesine yerli yerindedir ki hareke vesair işaretler kullanılmamış olsaydı bile gözü rahatsız eden aşırı bir boşluk kalmayacaktı. Bu cazip celî sülüs istifi¹⁶ daha sonraki hattatlar da aynen yazmaktan kendilerini alamamışlardır (U. Derman, 1992, s.225).

Eserin 23.8 cm çapındaki daire yazı sahasını kareye tamamlayan kısım bezemeli olup 34 x 34 cm ebadındadır. Nohudî kâğıt rengi üzerine, zemini boyalı halkârî tarzındaki bezemede, motif zeminleri lacivert renktedir. 1/8 simetrili halkârî deseni hatâyî grubu motiflerle yapılmıştır. Sıvama altın olan iç pervaz 4 mm genişliğinde ve bezemesizdir. Sanatkârın imzası, dış pervazda bir penç motifi altında 1365/1947 tezhip tarihiyle birlikte yer almaktadır.¹⁷

Kıt’a, levha ve hilye tezhibinde vermiş olduğu mükemmel eserlerle, XX. asır Türk tezhip sanatının en önemli isimlerinden Muhsin Demironat, müzehhipliğinin ilk yıllarında -XIX. asır tezhip anlayışından ilham alan- hocası İsmail Hakki Bey’in yolundan gitmiş ve bu anlayışta eserler vermiştir. Ancak daha sonra klasik kaidelere bağlı bir müzehhip olmuş, bilhassa Topkapı Sarayı Kütüphanesindeki eski tezhip örneklerini de inceleyerek, kendine has ince tezhip yolunu geliştirmiştir (U. Derman, 2002a, s.74; 2011a, s.236-238). Zaman içinde ustası kalmayan ruganî (lâke) kapların hazırlanmasına merak duyarak XVIII. asrın önemli sanatkârlarından Ali Üsküdârî’yi¹⁸ kendisine örnek almış ve bu sahada da mükemmel eserler meydana getirmiştir. Demironat’ın eserlerinde dikkati çeken, desende ferahlık hissini

16 Bu celî sülüs istifi levhanın, Rikkat Kunt tarafından tezhip edilmiş diğer örneği için bk. M. Uğur Derman, *İslâm Kültür Mirasında Hat San’atı*, (1992, s. 225).

17 Eserin yayımlandığı yerler için bk. Ç. Derman, 2003b, s.80; Ç. Derman, 2020, s.318; U. Derman, 1997, s.58; U. Derman, 2021a, s.158.

18 Ali Üsküdârî için bk. Duran, Gülnur (2015).

sağlayan boşluklara yer vermeden yoğun çalışması ve teferruatlı tezhipleridir (Ç. Derman, 2020, s. 318). Ayrıca desen bilgisine çok önem vermiş, esas sanatın tasarım olduğunu vurgulamıştır (Ç. Derman, 2003b, s.80). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler* başlıklı makalesinde bu konulara değinen merhum Demironat’a (1966, s.49) göre “Bir desen çizebilmek, bu tersîmî geleneklere riayet etmek suretiyle mümkün oluyor. Yoksa bir sanatkârın motif bilgisi ne kadar zengin, el mahareti ne kadar düzgün, renk zevki ne kadar anlayışlı ve fırça kudreti ne kadar ince olursa olsun, netice bakımından eseri muvaffak olmuş sayılamaz.”¹⁹ Muhsin Demironat’ın Türkp petrol Vakfı koleksiyonunda üç eseri daha bulunmaktadır. Bunlar envanter numaraları ile şöyledir: Hasan Rızâ Efendi hattıyla 1294/1878 tarihli muhakkak-sülüs-nesih hilye levhası (TPV/L.0059); Hüseyin Mâcid Ayrall hattıyla 1346/1927 tarihli sülüs levha (TPV/ L.0100) ve Necmeddin Okyay hattıyla 1367/1948 tarihli celî talik levha (TPV/ L.0088), bu levhanın dış pervaz bezemesinde de hatâyî grubu motiflerle zemini boyalı halkârî uygulanmış olup tanıttığımız eserle benzerlik göstermektedir.²⁰

Fatma Rikkat Kunt tezhipli ve 1368/1950 tarihli sülüs-nesih hilye²¹ levhası (Görsel 2), vakıf koleksiyonunda TPV/ L.0106 envanter numarası ile kayıtlıdır. 58.5 x 41.5 cm (çerçeve iç ölçüsü) ebadında olup mukavvaya yapıştırılmış aharlı kâğıt üzerine is mürekkebiyle kaleme alınmıştır. “Hâmid Ayaç’ın²² çok iyi bir devrine ait ve özenerek yazdığı” (U. Derman, 08.05.2008) bu hilyesi, “Ketebehül-fakîr Hâmid gufire leh” şeklinde imzalıdır.

19 Muhsin Demironat hakkında ayrıntılı bilgi için bk. F.Ç. Derman ve M.U. Derman, 2011, s. 37-45; Taş kale, 2007, s. 6-15.

20 Eserler için bk. Oker Karagöz, 2009.

21 Hilye sözlükte süs, ziynet, kolye gibi manalara gelir; , yaratılış, suret ve güzel vasıflar demektir. Kelime, Osmanlı kültüründe Resûl-i Ekrem (s.a.v.)’in harici ve ahlaki vasıflarını, bu vasıflardan bahseden kitap ve levhaları ifade etmek için kullanılmıştır (Uzun, 1998, s.44). Hilye levhalarının yazılması ve bezemesi sadece Osmanlı Türklerine has olup diğer İslam ülkelerinde bu tarz bir uygulamaya rastlanmaz. Hilyelerin en yaygın şekline göre bölümleri şunlardır: 1. Baş makam, 2. Göbek, 3. Hilal, 4., 5., 6., 7. Hulefâ-yi Râşidîn isimleri, 8. Ayet, 9. Etek, 10-11. Koltuk, 12. İç pervaz. 13. Dış pervaz (U. Derman, 1998, s.47,50).

22 Asıl ismi Şeyh Mûsa Azmi olan Hâmid Ayaç, Diyâr-ı Bekr (eki adıyla Âmid olan bugünkü Diyarbakır) şehrinde doğduğu için imzalarında bazen Âmidî lakabını kullanmıştır. Döneminin maruf hattatlarıyla görüştüğü onlardan meşk tarzında değil, müzakere yoluyla zevkini geliştirmiş; hat sanatında imtihan meydanı olan İstanbul’da kabiliyetiyle kendisini kabul ettirmeyi başarmıştır (U. Derman, 2002a, s.230).

Görsel 2

Rikkat Kunt imzalı sülüs-nesih hilye.
Türkp petrol Vakfı koleksiyonu. Env.no:
TPV/ L.0106.



Klasik usulde tezhip edilmiş hilyede, 40.7 x 23.3 cm ebadındaki yazı sahası ve çevresi 3 mm genişliğinde altın cetvelle çevrilidir. Besmele satırının iki yanında yer alan 5.2 x 1.1 cm ebadındaki koltuklar ve 1.6 cm genişliğe sahip hilal kısmındaki bezeme, hatâyî grubu motiflerle zer-ender-zer tarzında yapılmıştır. Hilye metninin 9 satır hâlinde yazılı olduğu göbek kısmının etrafı ve etek kısmındaki 8.8 x 2.9 cm ebadındaki koltuklar klasik üslupta tezhiplidir. 1.5 mm genişlikte artı (+) şeklinde bezemeli ince bir arasuyu ile çevrelenmiş olup beyaz rûmî motifleriyle bedahşî laciverdi ve altın zeminli paftalara ayrılmıştır. Pafta içlerinde hatâyî grubu motifler simetrik desene meydana getirmişlerdir. 8.8 x 17 cm'lik etek kısmının son satırındaki yazı boşluklarında -serbest dalı hatâyî grubu motiflerle- yapılmış desen, altınla çalışılıp siyahla tahrirlenmiştir. Göbekte yer alan duraklar 13 adet olup pençhânedir. Etek kısmında bulunan 9 adet duraktan 7 tanesi mücevher, diğerleri rûmîli duraklardır. Yine göbekte ve ayet satırındaki yazı boşlukla-

rında siyahla çifttahrir tarzında serbest desenler yer almaktadır. Ayet kısmında ayrıca büyük geçmeli bir bezeme bulunmaktadır. Hilyenin 1.3 cm genişliğindeki iç pervazı, bordo zemin üzerine beyaz renkle ve siyah tahrirli olarak üç iplik rûmî bezemeli olup içte ve dışta 1 mm'lik beyaz kuzularla güçlendirilmiştir. 5.3 cm genişliğe sahip dış pervaz ise siyah zemin üzerine klasik halkârî bezemelidir ve deseninde hatâyî grubu motifler kullanılmıştır. Sanatkârın "Zehhebehu Rikkat" şeklindeki imzası, levhanın etek kısmında sol alt köşede yer almaktadır.²³

"Rikkat Kunt, yaşadığı devir gereği, gelenekli sanatlarımızın itibar ve alaka görmediği yıllarda tezhip sanatına ömrünün tam elli yılını, bu sanatı öğrenmek ve öğretmek için adanmış bir müzehhibedir. Bu uzun zaman diliminde karşılaştığı güçlükler" (Ç. Derman, 2014, s.82) rağmen Türk tezhip sanatının klasik yolda canlı kalması ve öğretilmesinde önemli rol oynamış; gerek resmî gerekse hususi hocalığı sırasında birikimini öğrencilerine esirgmeden aktarmıştır. Rikkat Kunt'un bütün eserlerinde elinin asaleti hissedilir; bilhassa halkârî bezeme üslubu, XX. asırda onun fırçasıyla yeniden hayat bulmuştur denebilir. Sanat hayatı boyunca kıt'a, levha ve hilye-i nebevî olarak sayısız eser tezhip etmiş Kunt, her eseri için yeniden desen çizmiş ve tezhibin ana kaidelerini korumaya özen göstermiştir. Sanatkâr ayrıca, süratli çalışması ve işini söz verdiği günde bitirmesiyle tanınmaktadır (U. Derman, 2002b, s.378).²⁴

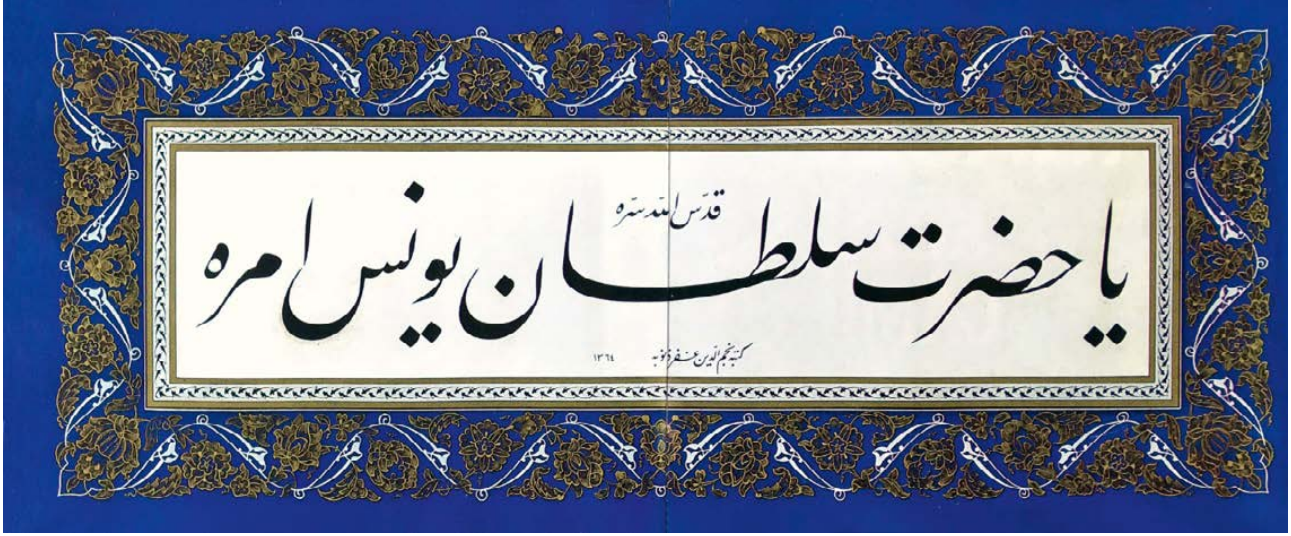
Rikkat Kunt'un Türkp petrol Vakfı koleksiyonundaki diğer eserleri -envanter numaraları ile- şunlardır: Suyolcuzâde Mustafa Eyyübî hattıyla (tarıhsiz) sülüs-nesih kıt'a (TPV/ L.0013); Hâmid Aytaç hattıyla 1396/1976 tarihli celî sülüs levha (TPV/ L.0109); Hâmid Aytaç hattıyla 1396/1976 tarihli çeşitli yazılar (hutût-ı mütenevvia) levhası (TPV/ L.0110). Sanatkârın koleksiyondaki bu üç eseri de yine klasik usuldeki tezhipleri ve dış pervazlarında uygulanan halkârî bezemeleriyle dikkati çekmektedir. Hatâyî grubu motifler kullanılarak yapılan klasik halkârî tarzındaki bezemeler, koyu yeşil ve kahverengi zemin üzerindedir.

23 Eserin yayımlandığı yerler için bk. Dikbaş, 1998, s.132; Ç. Derman, 2009, s.197; Ç. Derman, 2013, s.86.

24 Rikkat Kunt hakkında ayrıntılı bilgi için bk. U. Derman, 2011b, s. 407-413; Kunt, 1985, s. 10-18; Taşkale, 2006, s.68-76.

Görsel 3

F. Çiçek Derman tezhipli celî ta'lîk levha. Türkp petrol Vakfı koleksiyonu. Env. no: TPV/L.0084.



İç pervazlarında anahtarlı zencerek uygulanmıştır.²⁵ Rikkat Kunt'un makalede tanıtılan eseri, koleksiyona müzayede yoluyla dâhil olmuştur (Maçka Mezat).

Güzel Sanatlar Akademisinin eski müdürü Burhan Toprak'ın (1906-1967) arzusu üzerine yazılmıştır" (U. Derman, 2021b, s.264).

F. Çiçek Derman tezhipli ve 1364/1945 tarihli celî ta'lîk levha (Görsel 3), vakıf koleksiyonunda TPV/L.0084 envanter numarası ile kayıtlıdır. 27.5 x 66 cm (çerçeve iç ölçüsü) ebadındaki eserde Necmeddin Okyay'a ait olan yazı "Ketebehû Necmeddin gufire zünûbe" şeklinde imzalıdır. Osmanlı celî ta'lîk hattının erişebildiği son nokta olarak kabul edilen Sâmî Efendi'nin öğrencilerinden Necmeddin Okyay, onun üslubunu günümüze getiren en önemli isimdir. Hocasının tavsiyesiyle, daha ziyade hattın talik ve celî talik çeşitleriyle meşgul olmuştur²⁶ (U. Derman, 2002a, s.224-226). Levhada "Yâ Hazret-i Sultan Yunus Emre K.A.S.²⁷" yazmakta olup mukavvaya yapııştırılmış aharlı kâğıt üzerine is mürekkebiyledir. Bu levha, "Yunus Emre hakkında bir te'lîfi de bulunan

Levhanın klasik usuldeki bezemesi, iç ve dış pervaz tezhibinden meydana gelmektedir. 11.7 x 50.2 cm ebadındaki yazı sahasını, 9 mm genişliğe sahip bir iç pervaz çevrelemektedir. Bu kısım içte ve dışta 3 mm altın cedveli olup, limon küfü renk üzerine siyahla üç iplik rûmî bezemelidir. Yazı sahasının etrafı kuzu ile kuvvetlendirilmiştir. 4.7 cm genişliğindeki dış pervaz, rûmî ve hatâyî grubu motiflerle yapılmış olup iki şebekeli ve 1/4 simetrik bir desenden meydana gelmektedir. Lacivert zemin rengi üzerine işlenen desende rûmî şebekesi, limon küfü yeşili renkteki hurdelenmiş rûmîlerden oluşmaktadır. Hatâyî grubu şebekesi ise klasik halkârî²⁸ tarzındadır. "Muhsin Demironat'dan satın alınan yazı, sonradan tezhiplenmiştir" (U. Derman, 10.06.2008). "Bezemesi 1985 yılının Eylül ayında tamamlanan" (Ç. Derman, 30.07.2009) eserde sanatkârın imzası vardır.²⁹ Günümüz tezhip sanatının önde gelen usta ve hocalarından Çiçek Derman, bu sanatı XX. yüzyıl müzehhipleri arasında yer alan Prof. Dr. Süheyl Ünver, Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt'tan usata-çırak usulüyle öğrenmiştir.

²⁵ Eserler için bk. Oker Karagöz, 2009.

²⁶ "Necmeddin Okyay'ın hat sanatından başka, ebrû ve şemse cild dallarında yetiştirdikleri sayesinde her iki sanat da bugün unutulmaktan kurtulmuştur. Birçok sanat dalında hüner sahibi oluşundan dolayı hezâr fen (bin sanat sahibi) lakabıyla da anılan sanatkârın önde gelen hususiyeti, bilhassa Osmanlı devrine ait imzasız yazıların hangi hattatın elinden çıktığını, hatta yazıldığı tarihi kesin bir isabetle tayin edebilmesiydi. Gençliğinden itibaren titizlikle topladığı hat koleksiyonunun büyük bir kısmı 1961'de Topkapı Sarayı Müzesine, kalanları da ölümünden sonra Türk ve İslam Eserleri Müzesi ve Türkp petrol Vakfına intikal etmiştir" (U. Derman, 2002a, s.228).

²⁷ K.A.S. : Kaddesallahü Sırrehû (Allah sırrını takdis etsin). Hattatların, tarikat pîrleri için yazdıkları levhalara, çoğu zaman pîr isimleriyle kafiyeli olan dua cümleleri de eklenmiştir (U. Derman, 2021b, s.190-191).

²⁸ Halkârî, varak altının ezilip jelatin eriyiğiyle karıştırılmasıyla hazırlanan zer mürekkebin yoğunluğunun, dereceli olarak kullanılması sonucu elde edilen gölgeli tezyinata verilen isimdir (Ç. Derman, 1997, s.365).

²⁹ Eserin yayımlandığı yerler için bk. U. Derman, 2021b, s.264; Bolak, 1992, s. 18,19.

Tezhip sanatıyla, “ömrünü Türk kültürüyle sanatına ve tarihine vakfetmiş müstesna bir şahsiyet olan” Süheyl Ünver’le³⁰ (U.Derman, 1988, s.31) yollarının kesişmesi neticesi tanışır. 1963-1965 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi ve Deontoloji Enstitüsünde Ünver’in yardımcısı olarak çalışan Çiçek Derman, burada tanıyıp sevdiği tezhip sanatına hayatı boyunca hizmet etmeye karar verir (Akgül, 2010, s.21). Klasik sanatlarımızı ve millî kültürümüzü daha yakından tanımaya çalışması, bunları uygulayan sanatkârlarla bir araya gelmesi de yine bu dönem zarfında olmuştur. Burada geçirdiği 22 aylık zaman diliminde hocası Süheyl Ünver, örnek yaradılışı ve çalışma intizamıyla üzerinde büyük tesirler bırakmıştır (*Bereket Dergisi*, 2013, s.40; Nuhoglu, 1991).

Çiçek Derman, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi³¹ emekli tezhip ve lâke hocalarından merhum Muhsin Demironat’la 1974 yılında tanışmış, dersleri de aynı yıl başlamıştır. Çağaloğlu’ndaki Emin Barın Cild Atölyesinin üst katında yapılan bu dersler, Demironat’ın sağlık durumu elvermediği için ancak bir yıl sürmüştür ama Derman’ın, hocasını ziyaretleri evinde devam etmiştir (Ç. Derman, 2003b, s.79; Güven, 2013, s.17; Nuhoglu, 1991).

Derman’ın tezhip hayatında çok önemli bir yer tutan, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi emekli tezhip ve çini hocası Rikkat Kunt ile dersleri ise Necmeddin Okyay’ın vefat ettiği gün kendisine yaptıkları taziye ziyareti ile başlar. 1976’dan itibaren on yıl boyunca usta-çırak usulü yapılan bu dersler, Rikkat Kunt’un vefatına kadar kesilmeden ve artan bir samimiyet içinde devam etmiş; 1982 yılında hocası tarafından icâzete (sanat diploması) layık görülmüştür³² (Ç. Derman, 2013, s.30,36; Güven, 2013, s.17; Nuhoglu, 1991).

30 Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver, Selçuklu ve Osmanlı devirlerinin ilim, kültür, sanat ve tıp tarihleri üzerine toplamı 2000’e yaklaşan neşriyatının yanı sıra resim, tezhip ve minyatür alanında sayısız eserler vermiştir (U. Derman, 2009, s.107).

31 Mimar Sinan Üniversitesi.

32 Çiçek Derman, sanatın fiiliyatını icra ederken, bunun tarihî ve akademik yönüne de ağırlık vermiştir. Kubbealtı Nakışhânesindeki hocalığının yanı sıra, 1984 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümünün kuruluşunda görev almıştır. 1992 yılında yardımcı doçent, 1996’da doçent, 2002 yılında da profesör unvanı almış olup konusunda bu unvanı ilk kazananlardandır (Akgül, 2010, s.21; Nuhoglu, 1991).

Çiçek Derman’a (1998, s.3179) göre; “tezhip sanatını en güzel ifade eden deyim *iğneyle kuyu kazmaktır*. Bu öyle bir iştir ki sanatına senelerini vermiş bir usta da birkaç senelik yeni müzehhip de iyi netice almak için eserine aynı dikkati ve zamanı harcamak zorundadır. Çalاکalem tabirinden ilham alınarak söylenen çalafırça tezhip, hemen kendini belli eder ve hiç hata affetmez.” Ayrıca,

Müzehhiplerin renk zevkinin yüksek olması çok mühimdir. Hangi rengi nerede, ne kadar kullanacağını iyi bilmeli, eserinde renk dağılımına çok dikkat etmelidir. Bilhassa birkaç rengin karışımıyla ortaya çıkan boyaları, daha evvelden bol miktarda buldurmalı ve bezemenin sonuna kadar yeniden boya hazırlamak zorunda kalınmamalıdır. Çünkü tezhip sanatında, bir eserin tamamında aynı tonun korunması çok önemlidir (Ç. Derman, 2010).

“Eserlerinde ilk göze çarpan özellik, sağlam bir motif ve kompozisyon anlayışıdır. Klasik tezyinat metodunu titiz bir çalışmayla, renk ve çizim ahengi içinde kullanan sanatkâr, hoca olarak da talebelerine aynı titizliği ve ahenk anlayışını vermeye çalışmaktadır” (Nuhoglu, 1991). Esas hedefi, sanatın geçmişle bağlarını koparmadan, geleceğe taşımaktır. Öğrencilerinin, geleneği koruyarak günümüz zevkine uygun eserler vermesi ana gayesidir (Akgül, 2010, s.22).

Çiçek Derman’ın, tezhip sanatı ve dolayısıyla gelenekli sanatların klasik kaideleri koruyarak devamlılığında yeri doldurulamaz hizmetleri bulunmaktadır. Ustalarından devraldığı sanat emanetinin, günümüze en mükemmel şekliyle aktarılmasındaki rolü ve önemi büyüktür. Birçok neşriyatı ve eserleri, gelecek nesiller için birer başucu niteliğinde kaynaktır.

Sanatkârın, vakıf koleksiyonunda tezhipli beş eseri daha bulunmaktadır. Envanter numaraları ve levha bilgileri şöyledir: Necmeddin Okyay hattıya 1380/1960 tarihli celî ta’lîk levha (TPV/ L.0095);

Hâmid Aytaç hattıyla 1358/1940 tarihli celî sülüs levha (TPV/ L.0104); M. Uğur Derman hattıyla 1391/1971 tarihli celî ta'lîk bezemeli yazı levhası (TPV/ L.0120); Hasan Çelebi hattıyla 1403/1983 tarihli celî sülüs levha (TPV/ L.0121); Osman Özçay hattıyla 1409/1989 tarihli celî sülüs levha (TPV/ L.0134). Çiçek Derman'ın bu eserleri de klasik usulde tezhip edilmiştir. Bunlar arasında, makalede tanıtılan eserle tarz bakımından benzerlik gösterenler mevcuttur. Bazı levhaların dış pervazlarında klasik halkârî tekniğinin tercih edildiği görülür. Hatâyî grubu motifler kullanılarak yapılmış klasik halkârî tarzındaki bezemeler, kahverengi zemin üzerinedir. İç pervazlarında anahtarlı zencerek ve çifttahrir uygulanmıştır. Çifttahrir uygulaması, kimi eserlerin yazı boşluklarında da yer bulmuştur.

Ayrıca koleksiyonda TPV/ L.0143, TPV/ L.0145, TPV/ M.0025 envanter numaraları ile kayıtlı eserlerin desenleri de Çiçek Derman'a aittir. Toplam üç adet olan bu eserlerden biri koleksiyonda *Muhtelif Eserler* başlığı altında, diğer ikisi *Levhalar* grubunda yer almaktadır. Bunlar, Salih Balakbabalar eliyle hazırlanmış olup eser bilgileri şu şekildedir: Hacı Kâmil Akdik hattıyla 1984 tarihli celî sülüs ahşap oyu levha (TPV/ L.0143); Sâmi Efendi hattıyla tarihsiz (1989~90) celî sülüs sedef kakma levha (TPV/ L.0145); tarihsiz ahşap oyu duvar saati (TPV/ M.0025).³³

Sonuç

Türkp petrol Vakfı levhalar koleksiyonundaki eserler X. asırdan günümüze, muhtelif devirlere tarihlenen örneklerdir. Kıt'alar-karalamalar, hat levhaları, hilyeler ve beratlar şeklinde gruplanabilen eserlerde küfî, aklâm-ı sitte, talik, dîvânî-celî dîvânî, tuğra ve rik'a yazı cinsleri görülür. Bunlar arasında levha özelliği taşıyan, farklı malzeme ve tekniklerle hazırlanmış olanlar da bulunur. Koleksiyonda klasik usulde bezenmiş örnekler ağırlıktadır ve yeni eserler eklenmeye devam edilmektedir.

Türkp petrol Vakfının -bir bakıma güvence altına alarak- tek çatı altında topladığı, çoğunluğu hat eserlerinden oluşan koleksiyonu kültürel değerlerimizin tanıtılması, sonraki nesillere aktarılabilmesi bakımından değerli olup gelenekli sanatların tarihî geli-

şimi içindeki dönemlerine ışık tutacak nitelikte eserlere sahiptir.

Koleksiyonu değerli kılan esas nokta, klasik sanatlarımızın (hat, tezhip, cild, ebrû, minyatür, katı') temelini oluşturan ve sanatın bozulmadan devamını sağlayan usta-çırak usulü eğitim geleneğinin örneklerini bize sunmasıdır. Makalede ele alınan, vakıf koleksiyonunda kayıtlı üç müzehheb levha bu köklü sanat eğitiminin birer örneği olması bakımından önem teşkil etmektedir. Türk kültür ve sanatının nesilden nesile aktarıcısı üç büyük usta; Muhsin Demironat, Rikkat Kunt ve F. Çiçek Derman'a ait bu eserler bütün yönleriyle ve tezyini özellikleriyle incelenmiştir.

Koleksiyonda bahsi geçen eserlerin genelde ortak bir noktası bulunmaktadır. Bu da kültürümüzün vazgeçilmez parçası olan sanat dallarına ait bu örneklerin, yaşadıkları döneme verdikleri eserlerle damgasını vurmuş sanatkarların elinden çıkmış olmasıdır. Türkp petrol Vakfının gayretiyle günümüze taşınan bu zengin kültür mirası, çağımızın klasik üslupta çalışan kıymetli sanatkarlarının eserlerini de barındırmaktadır. Tüm sanat dallarında olduğu gibi geçmişinden aldığı güç ve birikimle beslenen klasik sanatlarımıza sahip çıkan ve devamlılığına katkıda bulunan Türkp petrol Vakfı, bu hizmetiyle büyük önem taşımaktadır.

Kaynakça

Akgül, M. (2000). M. Uğur Derman bibliyografyası. İ. C. Schick (der.), *M. Uğur Derman armağanı: Altmışbeşinci yaşı münasebetiyle sunulmuş tebliğler* içinde (s. 19-42) İstanbul: Sabancı Üniversitesi.

Akgül, M. (2010). *F. Çiçek Derman bibliyografyası*. İstanbul: MVT Yayıncılık.

Arseven, C.E. (1966). "Levha". *Sanat Ansiklopedisi*. C. 3. Ankara: MEB. 1226.

Ayvazoğlu, B. (2000). *Siretler ve sûretler*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Biröl, İ.A. (2003). Türk sanatının temelinde yatan fikir dünyası. *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, (4), 70-81.

33 F. Çiçek Derman'ın eserleri için bk. Oker Karagöz, 2009.

Biol, İ.A. (2010). *Klasik devir Türk tezyinî sanatlarında desen tasarımı çizim tekniği ve çeşitleri*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Bolak, A.A. (1992). "Yûnusca sevgi"ye hasret. *Lâle Dergisi*, (8), 15-19.

Demironat, M. (1966). Türk tezyini sanatlarında motifler. *Akademi*, (5), 48-49.

Derman, F.Ç. (1997). "Halkârî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C.15. İstanbul: TDV Yayınları. 365-367.

Derman, F.Ç. (1998). Cumhuriyet devrinde tezhip sanatı. *Yeni Türkiye: Cumhuriyet özel sayısı IV: Kültürel değerlendirme*, (23-24), 3177-3179.

Derman, F.Ç. (2003a). Neden gelenekli Türk el sanatları. *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, (1), 59-61.

Derman, F.Ç. (2003b). Gözün, elin ve sabrın yaratığı güzellikler: Müzehhib Muhsin Demironat. *Antik Dekor*, (79), 78-83.

Derman, F.Ç. (2006). Osmanlı kitap san'atlarında usta-çırak münasebetleri üzerine. Z. Tarım Ertuğ. (Ed.), *Prof. Dr. Mübâhat S. Kütükoğlu'na armağan içinde* (s. 549-552). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

Derman, F.Ç. (2007). Türk kitap sanatları sempozyumu değerlendirme konuşması. Muhammet Altıntaş (Ed.), *İSMEK Türk kitap sanatları sempozyumu bildirileri: Hat-Tezhip-Ebrû-Minyatür-Cilt içinde* (s.119-122). İstanbul: İSMEK Yayını.

Derman, F.Ç. (2009). Beylerbeyi'nin hanımefendi sanatkârı: Rikkat Kunt (1903-1986). Coşkun Yılmaz (Ed.), *Uluslararası 6. Üsküdar sempozyumu (VI: 06-09 Kasım 2008) bildiriler II içinde* (s.189-200). İstanbul: Üsküdar Belediyesi.

Derman, F.Ç. (2010). Ayşe Emine Sultan Çelik tarafından gerçekleştirilen röportaj. Prof. Dr. Fatma Çiçek

Derman'la tezhip sanatı üzerine sohbet, Üstadlarla Sohbet Bölümü Arşivinden (10.05.2010). *KTSV (Klasik Türk Sanatları Vakfı) Sitesi / Dergi*. <https://www.ktsv.com.tr/92-prof-dr-fatma-cicek-dermanla-tezhip-sanati-uzerine-sohbet>

Derman, F.Ç. (2013). "Her hüner makbul imiş, illâ edeb, illâ edeb". *Bereket Dergisi (italik)* (35). 40-43.

Derman, F.Ç. (2013). *Rikkat Kunt hoca hanım 1903-1986*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Derman, F.Ç. (2014). Hocam Rikkat Kunt Hanım 1903-1986. *İSMEK El Sanatları Dergisi*, (18), 82-87.

Derman, F.Ç. (2020). "Demironat, Muhsin". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. Ek-1. İstanbul: TDV Yayınları. 317-318.

Derman, F.Ç. (2021). *Türk tezyinatını canlandıran adam Feyzullah Dayıgil 1910-1949*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Derman, F.Ç. ve Derman, M.U. (2011). *Kâdiasker Mustafa İzzet Efendi hilyesi: Zeki Cemal Özen hat koleksiyonu*. İstanbul: Meşk Yayıncılık.

Derman, M.U. (1982). Le Vakıf de Türkpétrol. *Travaux et recherches en Turquie 1982 içinde* (s.195-196). İstanbul: L'Institut Français d'Etudes Anatoliennes d'Istanbul.

Derman, M.U. (1988). Hâtıralardaki Süheyl Ünver. *Lâle Dergisi*, (6), 31-39.

Derman, M.U. (1990). *Türk hat sanatının şâheserleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Derman, M.U. (1992). *İslâm kültür mirâsında hat san'atı*. İstanbul: IRCICA.

Derman, M.U. (1993). Türk hat sanatı. *Başlangıcından bugüne Türk sanatı içinde* (s. 373-396). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Derman, M.U. (1997). Türk hat sanatı: İncelikleri ve bedii değerleri. *Arış*, (3). 54-67. <https://doi.org/10.34242/akmbaris.2019.102>
- Derman, M.U. (1998). "Hilye". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 18. İstanbul: TDV Yayınları. 47-51.
- Derman, M.U. (2000). Osmanlı Türklerinde hat sanatı. *Yeni Türkiye: 701 Osmanlı Özel Sayısı IV: Kültür ve Sanat*. 6 (34), 589-594.
- Derman, M.U. (2002a). *Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi hat koleksiyonundan seçmeler*. İstanbul: Akbank.
- Derman, M.U. (2002b). "Kunt, Fatma Rikkat". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 26. Ankara: TDV Yayınları. 377-379.
- Derman, M.U. (2006). Zaman ötesinden bir kültür aktarıcısı: Uğur Derman, Osmanlı'nın son kuşağıyla Cumhuriyet nesli arasında adeta bir köprü. *Chronicle: Hayatın Seyir Defteri*, (5), 68-75.
- Derman, M.U. (2009). Sümbüllü Edirne. *Antik Dekor*, (112), 104-107.
- Derman, M.U. (2011a). Kaybettiğimiz Müzehhip Muhsin Demironat. *Ömrümün Bereketi*: 1 (s. 233-239). İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Derman, M.U. (2011b). Rikkat Kunt. *Ömrümün Bereketi*: 1 (s. 407-413). İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Derman, M.U. (2019). Ahmed Aydın Bolak İçin. *Ömrümün Bereketi*: 2 (s. 271-279). İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Derman, M.U. (2021a). Türk Hat San'atında Celî Kavramı. *Ömrümün Bereketi*: 4 (s.116-159). İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Derman, M.U. (2021b). Tarîkatler ve Hat San'atı. *Ömrümün Bereketi*: 4 (s.186-267). İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Dikbaş, M. (1998). Türkp petrol Vakfı Sanat Galerisi. *Antik Dekor*, (44), 130-133.
- Duran, G. (2015). *Ali Üsküdârî: Tezhip ve ruganî üstâdi, çiçek ressamı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Günümüz Türkiyesinde Kim Kimdir 1987-1988. (1987). İstanbul: Profesyonel.
- Güven, İ. (2013). Tezhip sanatının duayen Çiçek'i. *İSMEK El Sanatları Dergisi*, (15), 14-21.
- Kunt, R. (1985). Bir hanım san'atkârımız (Kendi ifadesiyle hayat hikâyesi). *Sandoz Bülteni*, (18). 10-18.
- Nuhoğlu, H.Y. (1991). *Çiçek Derman ve öğrencileri tezhip sergisi sergi broşürü: 24 Mayıs-20 Haziran 1991*. İstanbul: IRCICA.
- Oker Karagöz, F. (2009). *Türkp petrol Vakfı Koleksiyonu'ndaki levhalar ve resimler* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Serin, M. (1999). *Hat sanatı ve meşhur hattatlar*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Taşkale, F. (2006). Büyük tezhip ustası Rikkat Kunt. *İSMEK El Sanatları Dergisi*, (2), 68-76.
- Taşkale, F. (2007). Büyük tezhip sanatkârı Muhsin Demironat. *İSMEK El Sanatları Dergisi*, (4), 6-15.
- Tuncay, İ. (2006). *Balıkesirli Bolak Ailesi ve Türkp petrol Vakfı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Uzun, M.İ. (1998). "Hilye". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C.18. İstanbul: TDV Yayınları. 44-47.

MEDENİYET TARTIŞMALARINA UMRÂN KAVRAMI EKSENİNDEN BAKMAK

Dr. Öğr. Üyesi Vahdettin IŞIK¹

orcid.org/0000-0001-7312-9639

Geliş Tarihi: 23.07.2022

Giriş

Birçok kişinin de işaret ettiği gibi¹ giderek vasat bir medeniyetin bütün dünyayı tasallut altına almaya başladığı bir zamanda yaşıyoruz. Hemen her mesele- nin bir kavram üzerinden çözümlenmesine olan mey- lin, düşüncenin de vasatlığa mahkûmiyetinin sonucu olup olmadığı üzerinde düşünmekte fayda var. Elbette her paradigmanın kök kavramlar üzerine bina edil- diğini göz ardı etmiyorum; hangi iktidar odaklarının belirleyici olduğu bir vasatta konuştuğumuza dikkat çekmek olarak değerlendirilmeli söylediklerim. Nite- kim modernitenin küresel bir olgu hâline gelmesiyle Batılı olmayan toplumların Batı ile hiyerarşik bir ilişkiye icbar edildiği ve bugünkü düzenin Avrupa'nın dünya düzenini yeniden kurgulaması sonucunda şe- killendiği yaygın olarak konuşulmaktadır.

Sözü geçen tartışmalarda da belirtildiği gibi Batılı olmayan toplumların Batı ile ilişkileri, bu zemin yü- zünden çoğunlukla savunmacı bir çerçevede geliyor son iki asırdır. Osmanlı-Türk modernleşmesi denilen hadise, bu noktainazardan incelenebilecek kayda de- ğer bir tecrübedir.

Hatırlanacağı gibi genel bir çerçeve olarak Osmanlı'da modernleşme, devlet merkezli bir Avrupalılaştırma

-Batılılaşma olduğu için medeniyet, medenilik ve medenileşme kavramları 19. yüzyıl Osmanlı düşün- cesinde Avrupa merkezci bir bağlamda kullanılarak medeniliğin ölçütü "Batılılaşma" tayin edilmiştir. Öyle ki Avrupa medeniyetini merkeze alan bu kav- rayış tarzı, hiyerarşik bir kültürler ve medeniyetler anlayışını temellendirerek "medeniyet"i, Avrupa merkezci düşüncenin temel kavramlarından biri hâ- line getirmiş bulunmaktadır.² İnsan topluluklarının ileri-geri, medeni-barbar (yahut yabani/ilkel) olarak tanımlanması, soyut bir kavramlaştırmanın ötesinde günümüzde somut sonuçları olan siyasi bir eyleme dönüşmüştür. Nitekim Afrika'dan Hint alt kıtasına ve Güneydoğu Asya'ya kadar çok geniş bir coğrafya- da Avrupa emperyalizmini meşrulaştıran önemli bir kavramsal araca dönüşmüştür.

Durum böyleyken bir kavramın dikkat çekici düzey- de gündemi işgal etmesini ya da başka bir kavramın değer kaybına uğramasını hatta kaybolmaya yüz tut- masını, bu zemin ile ilişkilendirmek tabii karşılan- malıdır. Dolayısıyla medeniyet kavramına her şeyi açıklayan bir maymuncuk işlevi yükleyen olumlayıcı tutumlar gibi hemen her şeyi karşıtımdan izah eden tutumların da bu zeminle ilişkisinin sorgulanması gerekir.³

Biz yazımızda, medeniyet kavramıyla ilgili tartışmayı İbn Haldun'un "umrân" kavramı çerçevesinde ela ala- cağız. Böylece, medeniyeti bir başka zaviyeden de ğer- lendirme imkânı yakalamış olmayı ümit ediyoruz.

¹ İbn Haldun Üniversitesi/Medeniyetler İttifakı Enstitüsü/Medeniyet Araştırmaları Anabilim Dalı, vahdettin@ihu.edu.tr

² İnsanlık tarihini ve durumunu farklı okuma biçimlerine bir örnek olarak Semerkandî'nin "Letâifu'l-Efkâr ve Kaşıru'l-Esrâr" eseri hakkında ilgi çekici bir değerlendirme için bkz. Kavak, 2012, s. 467.

³ Yaşanan zihnin karmaşasını anlamayı kolaylaştıracak bir örnek olarak Halil Hâlid'in "medeniyet" söylemine dair yaklaşımına bakabiliriz. Hâlid medeniyetin temel işlevinin, Avrupa sömürgeciliğini meşrulaştırmak olduğunu dile getirmesine rağmen medeniyeti reddetmek yerine onun tüm insanlığın ortak mirası olarak anlaşılması gerektiğini ve benimsemesini ister. Onun bu yaklaşımını şu ifadelerde açıkça görebiliyoruz: "Avrupalılar şunu da unutmasınlar ki Şarklılar dahi aynen kendileri gibi hürriyetlerine ve istikallerine düşkündürler ve 'iyi irade' veyahut 'medenileştirme vazifesi' iddiası ile ecnebi bir devletin kendilerine amirlik taslamasından en kalbi hissiyatları ile nefret ederler." Hâlid, 2008, s. 211.



Umrân Kavramının Mahiyeti ve Düzen Tasavvuru

İbn Haldun'un muhalled eseri *Mukaddime*, insan ilişkilerini ve medeni hayatın dinamiklerini anlaşılır kılmada çığır açıcı bir yer işgal etmektedir. Öyle ki kitabı okuduğumuzda coğrafya bilgisinden siyasetin tabiatına, hayat tarzımız üzerinde etkili olan fizik çevre unsurundan vahyin işlevine değin hemen hayatın tüm veçhelerini hesaba katan bir çözümleyici dil ile karşı karşıya kalırız. Kitaba daldıkça, bir metropolün ara sokaklarında yolculuk yapan ve her ayrıntıyı gören ama istikametini kaybetmeden yol alan bir yolcu gibi hisseder insan kendini.

Eserin muhtevası ile ilgili, bizatihi İbn Haldun'un dilinden şu ifadeleri alıntılama istiyorum (Cilt 1, 1989, s. 13-14):

Geçen çağlarda ve o çağlarda yaşamış olan kavimlerin hal ve yaşayışlarında husule gelen değişiklikleri ve bunların idare ve memleketi ellerine geçirmele-
rinin sebeplerini anlattım. Dünya mamurluğunun ve insan cemiyetlerinin zatına hadis ve arız olan devlet ve kavmiyet, şehir ve ülkelerde yerleşik veya göçebe hayatı sürmeler, göç ve hareketler, şevket ve kuvvet kazanmalar, zelil ve hakir düşmeler, çoğalma ve azalma, ilim ve sanat, ticaret, kar etme ve zarar ve ziyana uğrama kabilinden olan hadiseler, asırların ve zamanın geçmesiyle hallerin değişmesi, göçebe hayatını bırakarak yerleşik hayata geçmeler ve husule gelen ve beklenen hal ve durum gibi ne varsa hepsini sebep ve delilleri ile açıkladım. Eserim, nadir olan ilimleri ve acaip hikmetleri içine aldığından, kendi benzeri arasında tek ve mümtaz bir kitap oldu.

Gerek alıntılıdığımız bölüme gerekse de metnin bütününe bakıldığında diyebiliriz ki İbn Haldun düşüncesini, insan-tabiat-topluluk ilişkisi ile yaratıcı arasında kopmaz bağlar bulunduğu anlayışı ile şekillendirmektedir (Cilt 1, 1989, s. 3).

Bu bütünlüklü kavrayış ile ahlak sistemi ve umrân arasındaki ilişkiyi sağlayan şey de evrenin düzenine hâkim olan ilke ve kurallarla insanın hayatına yön vermesi gereken erdemlerin, aynı kaynaktan besleniyor olmasıdır (İbn Haldun, Cilt 1, 1989, s. 3-5).⁴ Bu bütüncül ve entegral varlık anlayışı, umrânın dayandığı düzen ve ahenk fikrinin de temel çerçevesini oluşturmaktadır (Cilt 1, 1989, s. 100-105).⁵

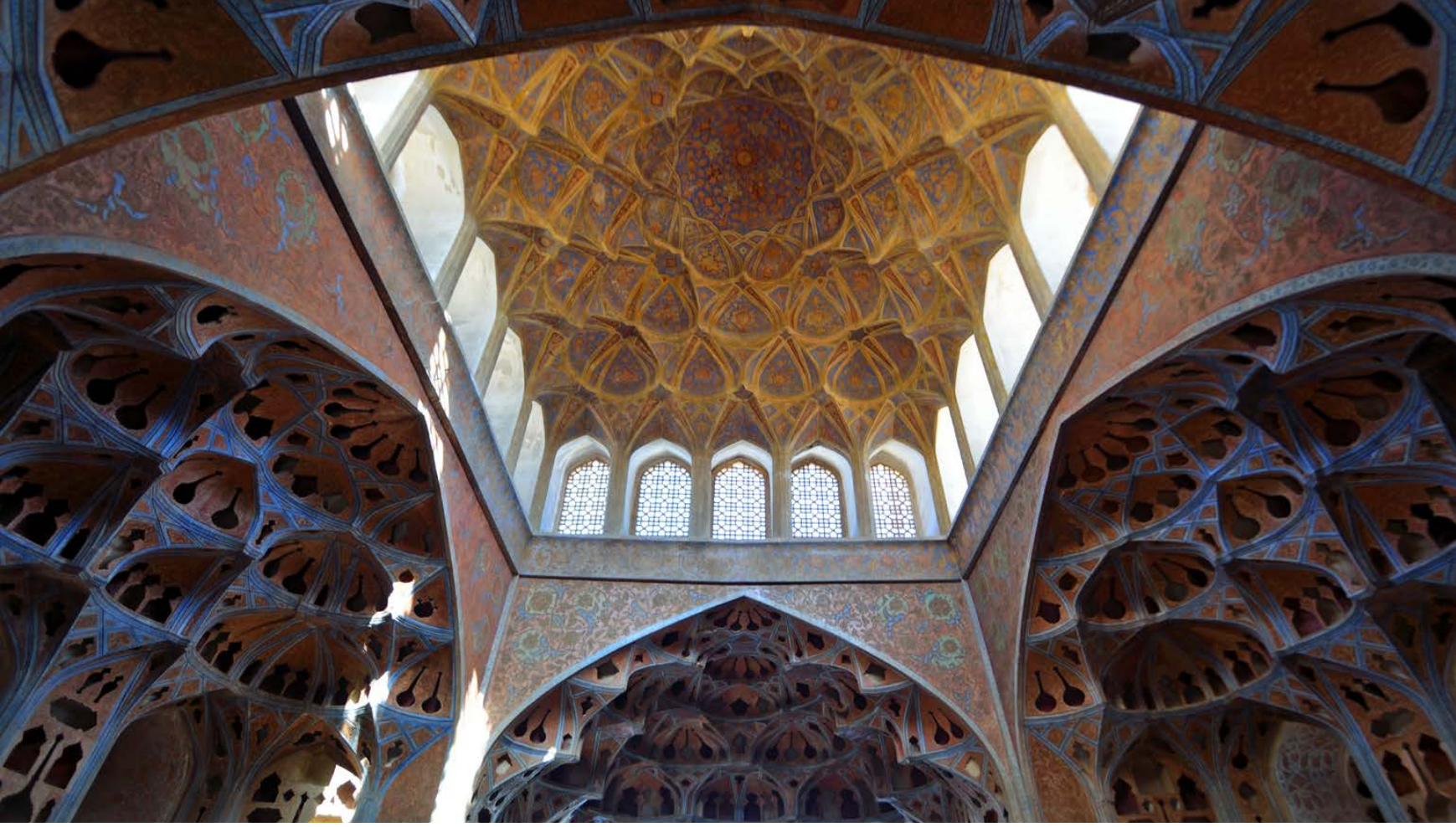
İbn Haldun umrânı, "insanların yeryüzünün insan yaşayabilecek yerlerinde cemiyetler halinde bir araya toplanarak, dünyayı imar eylemeleri" anlamında kullanmaktadır (Cilt 1, 1989, s. 90).

Ona göre umrân da havadis âlemindeki her varlık gibi değişime tabidir (Cilt 1, 1989, s. 66, 67, vd.). Bu değişimin de kanunları bulunmaktadır. Değişimi doğru anlamak için olup biteni kanun ve kaidelerine göre inceleme zarureti vardır (Cilt 1, 1989, s. 19, 88-89). Bu kanun ve kaideleri o zamana kadar oluşturulan ilimlerin inceleyemeyeceğini ve yeni bir ilme ihtiyaç bulunduğunu ifade eden İbn Haldun, bu yeni ilmin özelliklerini anlatarak onu diğer ilimlerden farklı yapan hususiyetler üzerinde durur (Cilt 1, 1989, s. 91-92). Bu bağlamda İbn Haldun olayların ve insanın toplumsal varlığının bu çok katmanlı varoluş içerisinde kavranabilmesi için umrân ilmine ihtiyaç olduğunu belirtir.

Mukaddime'nin Birinci Kitab'ındaki önermeler bir ilmin dayandığı öncüller olarak vazedilmektedir. Bu ilim ise "ilm-i umrân"dır. Onu çığır açıcı olarak tarif etmemizin esas sebeplerinden biri de bu ilmin esaslarını belirlemiş olmasıdır.

4 İmam Maverdi de tüm nimetlerin Allah'tan olduğunu ve insan ne kadar inayet gösterirse o kadar da semere alacağını ima eder. Ona göre, dünya ve ahiretin salahı da böyle tahakkuk eder. bkz. Maverdi, 1985, s. 5.

5 Keza, yaygın olarak Kınalızâde'nin formüle ettiği şekliyle bilinen ve klasik İslam siyaset düşüncesinin olduğu gibi Osmanlı toplum düzeninin de en kapsamlı ve özlü ifadelerinden biri olan adalet dairesinin İbn Haldun tarafından da kullanıldığını ifade etmeliyiz (Cilt 1, 1989, s. 94). Daire-i adliye Kınalızâde'nin (2007, s. 539) ifadeleri ile şu şekilde ifade edilmiştir (vurgular bize aittir): "adldirmucib-i salâh-ı cihân/cihân bir bağdır divârıdevlet/ devletin nâzımı şeri'attır/şeri'ate olamaz hiç hâris illâ mülk/mülk zabt eylemez illâ leşker/leşkeri cem edemez illâ mâl/mâl kesb eyleyen ra'iyettir/ ra'iyeti kul eder pâdişah-ı âleme adl."



İbn Haldun umrân ilmini şekillendirirken iki ayrı varlık alanını birbirinden ayırarak çözümlenme yapar. Bunlardan birincisi olan “unsurlar âlemi” geleneksel anlamda metafizik ve buna bağlı olarak da tabiiyyatın, ikincisi varlık alanı olan “havâdis âlemi” ise umrân ilminin konusunu teşkil eder. Havadis âlemi oluş-yok oluş âlemidir. Doğrudan insana bağlı ve bağımlıdır. Ancak insanla var olabilir, aynı şekilde insan da yalnız onunla vardır (Görgün, 1999, s. 544).

İnsanın tabiatı üzerine yaptığı değerlendirmelerde kendinden öncekilerin temel kabullerinden birini oluşturan, “insan tab’an medenidir” önermesini esas aldığı görülen İbn Haldun “medeni” ifadesi ile “ictimai hayat yaşama”yı ve “medine”yi aynı maddada kullanmaktadır (Cilt 1, 1989, s. 100). Bütün bu unsurlar tabiatı gereği “medeni” olan insanın, tabiatından gelen zaruretlerin farkında olarak ardına düştüğü faaliyetlerin hangi alanlarda cereyan ettiğini de bize göstermektedir. Zira “umrân” da bu faaliyetlerin tezahürüdür. İnsan hayatını ifade eden kavramın “ömür”, hayatı - ihtiyaçları karşılamaya elverişli hâle getirme ameliyesinin “imar” kavramları ile karşılaşılması bu faaliyetlerin derin irtibatını göstermektedir.

Tüm bu terimler, kelime olarak “a-m-r” fiilinden türetilmişlerdir. Sözlükler bu fiile (*bir yerde oturmak, uzun yaşamak, (bir yeri) ziyaret etmek, (bir bina) inşa etmek, (bir yerin kendisi için) insanlarla-hayvanlarla meskûn olmak, içinde oturulmak, iyi durumda tutulmak; bir yeri veya bir şeyi iyi durumda tutmak, işlemek* manalarını vermektedir. Keza “umrân” da *bayındırlık, marmurluk, saadet* anlamlarına gelmektedir (El-mu’cemu’l-vesî, 1998, s. 657; Mutçalı, 1995).

Günümüzdeki ileri bir hayat tarzını ve seviyesini ifade eden anlayıştan farklı olarak onun düşüncesinde umrânın ana hatlarıyla tahakkuk ettiği “iki hâl” vardır: *Bedevilik ve hadarilik*. İbn Haldun’a göre umrân toplulukların hayat tarzlarına ve üsluplarına göre tezahür eden durumları ifade etmektedir. Bu sebeple de o, sözü geçen her iki hâlin de insanlar için tabii ve zaruri olduğunu belirtir (Cilt 1, 1989, s. 303-304).

Ona göre bedevilik, toplumların temel ve ilk aşamasıdır (Cilt 1, 1989, s. 307-308).

Bedâvet kavramı fiziki çevreye uyum sağlamış, göçebe, asabiyet bağının güçlü olduğu, hiyerarşinin henüz gelişmediği toplulukları tanımlar. Bu toplulukların yönetimi, meşruiyetini ortak değerlerden alan ve yalnızca liyakatle sınırlı olan riyasete dayanır ve bu hayat tarzını sürdüren insanlar özgür bir hayat yaşamaktadırlar.⁶

Hadarilik ise umrân seviyesinin gelişmiş olduğu ancak bu gelişmişliğin araçlarıyla hayatta kalabilen; yerleşik, asabiyet bağının yerini dünyanın ve kendi arzu ve heveslerin düşkünlüğüne bıraktığı, hiyerarşinin derinleştiği toplumu tanımlar. Hadari toplumsal aşamaya geçilmesi mülkün artması, ilimlerin ve sanatların gelişmesiyle iç içedir. Bu toplumda egemenlik, bir kesimin baskı ve zor gücüne dayalıdır. İnsanları özgür değildir ancak sahip oldukları mülkü ve rahatlığı da bırakamazlar.

Hadariliğin temelinde tarihî olarak bedevi toplum vardır.

İbn Haldun’un açıklamalarında “medenî olma”nın zıddı, “vahşî olma”dır ki insan, tabiatı gereği bu hâli içselleştiren bir hayat kurmamıştır. Nitekim İbn Haldun medeni olmayı “ulaşılması gereken bir hedef” olarak değil, “tabii ve zorunlu bir durum” olarak tanımlayıp modern Batılı anlayıştan açık şekilde farklı bir çerçeve sunmuştur.

Bu genel tasvirlerde göçebelik ve köy hayatının tek bir formu olmadığı gibi şehrin medeni hâli ile diğer şehirlerin medeni hâlleri arasında da farklar bulunmaktadır (İbn Haldun, Cilt 1, 1989, s. 308-309).

İnsanların toplu hâlde yaşama tecrübelerinin tekil bir tablo ortaya çıkarmadığını ifade eden İbn Haldun, farklılıkları etkileyen çeşitli değişkenleri izah ederken coğrafi şartlarla umrânın ilişkisine oldukça uzun bir yer ayırır. Yedi iklimin imkânlarını ve sorunlarını ayrıntıları ile anlatan İbn Haldun, coğrafi farklılık-

6 *Mukaddime*’nin Zakir Kadirî Ugan çevirisinde olduğu gibi, bedevî teriminin göçebe olarak çevrilmesi bu yüzden anlam daralmasına yol açmaktadır.

ların insanlar üzerindeki yansıması olan özellikleri, değişmez özellikler olarak görmez (Cilt 1, 1989, s. 202).

İbn Haldun umrânın tahakkuk etmesinden ibaret olan toplumsal gelişmeleri izah ederken “asabiyet” ve “mülk” kavramlarına merkezî bir yer vermektedir.

Asabiyet, topluluğu bir arada tutan, tek bir organizma hâlinde hareket etmesini sağlayan dayanışma duygusu, ortak hissiyat anlamına geliyor. Bu hissiyatın temel karakteristiği, şahsi olanın topluluk lehine fena bulması olarak ifade edilebilir (İbn Haldun, Cilt 1, 1989, s. 365) Ona göre, bedevi toplumda güçlü olan asabiyet bağı, ona askerî bir üstünlük ve yerleşik toplum, dolayısıyla da mülk üzerinde egemenlik sağlar. Zamanla da çözülerek yerini devlet ve bürokrasi aygıtlarına bırakır.

Mülk ise; “ancak asabiyet ve bir düşünce etrafında toplanarak onu tahakkuka azim ve kalpleri birbirine ülfet ettirmekle olur... Kalpler ise ancak insanların Tanrı'nın dinini yaymak ve hakim kılmak hususunda birbirine yardımlaşmaları ile telif edilebilir.” (Cilt 1, 1989, s. 402).

Tam da burada, İbn Haldun'un siyasetin tabiatına ilişkin kabullerini çözümlenmek gerekiyor: Ona göre mülk (devlet), “ancak güç, kudret ve galebe sonucunda kurulabilir. Galebe çalmak ise ancak asabiyet ve bir düşünce etrafında toplanarak onu tahakkuka azim ve kalpleri birbirine ülfet ettirmekle olur.” (Cilt 1, 1989, s. 402). Bu tutumun tabiatı gereği, devlet zamanla varoluş amacının aksine faaliyetlerde bulunmaya başlayacaktır. Bu durumda asabiyet sınırlı bir kesime menfaat sağlarken bu kesimin dışında kalanlar için bir zulüm çarkına döner. Bu ise devletin varoluş amacına muhalif bir durumdur. Bu yüzden her devletin kendine ait yönetim ilkelerine sahip olma, bu ilkelere göre kanunlar yapma ve uygulamayı buna göre sürdürme mecburiyeti ortaya çıkmıştır.

Bu kanunlar “insanların akılları ile düşünerek koydukları kanunlar” (Cilt 2, 1989, s. 117) ise bu “akli siyaset”tir. Akli siyaset olsa olsa insanların dünyevi menfaatlerini temin edebilir. “Şeraitin hüküm ve kaidelerine” bağlı olarak vazedilen siyasete ise “şer'i/

dinî siyaset” denilir. Ona göre, sadece şer'i siyaset insanlığın varoluş amaçlarına uygun kuralları tekmilen ihtiva eder.⁷ İbn Haldun bu imkânı bir “lütûf” olarak yorumlar (Cilt 1, 1989, s. 216-217).

O, hilafetle mülk arasındaki ayrımı otoritenin ne olduğu noktasından hareketle belirler. Hilafette asıl olan dinin otorite olması ve hiç kimsenin bir başkasına bir işi zorla yaptırmamasıdır. Buna göre otorite, doğru olduğuna inanılarak benimsenen dindir. İnsanların kendi iradeleri ile dine uymaları hâlinde ortaya çıkan güç birliği, başka şekillerde ortaya çıkan asabiyetlerle mukayese edilemeyecek kadar güçlü bir ilişki ortaya çıkaracak, bu da dünyanın en güçlü ve ahlaklı toplumunu oluşturabilecektir. Ancak zamanla asabiyetler kendini gösterir ve farklı asabiyetler arasında çatışma olur. İktidar da tabiatı gereği tek elde toplanarak mülke dönüşür. Mülkün tabiatında olanı tahakkuk ettirmesi ile de dinin öngördüğü ahlaki faziletlerden uzaklaşabilmektedir.

Hâkimiyetin tabiatı ile insana mahsus olduğunu ve bunun da fikir ve siyasetle tahakkuk ettirilebileceğini ifade eden İbn Haldun, devletin bu fikir ve siyasetin bir ürünü olduğunu düşünmektedir (Cilt 1, 1989, s. 104).

Burada, İbn Haldun'un insanın tabiatı itibarıyla kötülükten çok iyiliğe meyline, iyilik ve hayra olan meylinin de siyaset ile devlete muvafık olduğuna ilişkin tutumuna vurgu yapmamız gerekir. Ona göre, insana yüklenen hilafet görevi, esasen tabiatı gereği iyiliğe meyilli olan insanın bu temayülünü güçlendirip şeytanın iğvası ile kötülüğe yönelmesinin önüne geçmeyi başardığında varlığın muhafazasını temin etmiş olmaktadır ki bu, tam da “Mekâsıdu'ş-Şeri'a”ya tekabül etmektedir. Yani halife olmak canı, malı, akli, nesebi ve dini muhafaza etme işini “iradeten” yapmaya matuf bir eylemdir.

İbn Haldun'un üzerinde durduğu önemli bir husus da ilim ve sanatların gelişip çeşitlenmesinin umrânın gelişmesiyle irtibatıdır:

⁷ Bu siyasetlerin ayrıntıları ve İbn Haldun'un bahsettiği ve ruhani fazilete dayanan “siyaset-i medeniye” hakkında bkz. İbn Haldun, Cilt 2, 1989, s. 117-137.

İbn Haldun “Altıncı Kitab”ın “Giriş”inde insanlar için bilginin ve ilimlerin gelişiminde doğallığı vurgular ve umrân teorisi çerçevesinde ilimlerin gelişmesi için gerekli şartlara işaret eder (Cilt 2, 1989, s. 453).

İlimleri de tasnif eden İbn Haldun’a göre, vaz’î ilimler İslam ümmetine has ilimlerdir. O, her milletin kendine ait bu tür ilimleri olduğundan söz eder ama İslam ümmetinin iki açıdan bu ilimlerde ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğunu belirtmekten de geri durmaz. Bu ilimler kendi zamanında İslam ümmetinde, başka milletlerde olmadığı kadar çok gelişmiştir. Öte yandan İslam diğer dinleri neshettiğine göre başka ümmetlerin bu türden bilgileri onları ilgilendirmemektedir (Cilt 2, 1989, s. 458).

İbn Haldun’a göre bir devletin kurulduktan sonra “büyüme”, “olgunlaşma” ve “yıkılma” süreçlerinden geçmesi doğal ve kaçınılmazdır (Yıldız, 2010).

Ona göre *ilk aşama*, yerleşik bir yönetimin elinden askerî üstünlükle devleti ele geçirme, yani fetih aşamasıdır. Bu aşamada asabiye bağları oldukça güçlüdür. *İkinci aşamada* hükümdar, egemenliği sadece kendine özgü kılacak biçimde yönetimi akrabalık ilişkilerinden soyutlama işine girer ve gücü tekeline alarak mutlak hükümdar olur. Üçüncü aşama yükseliş aşaması olup refahın arttığı ve buna paralel olarak kültürel unsurların geliştiği aşamadır. *Dördüncü aşama* istikrar ve barışın egemen olduğu, yönetimde yenilikçi hiçbir hareketin görülmediği eski yönetimlerin taklit edildiği ve bundan ayrılmanın devleti yıkacağına inanıldığı aşamadır. *Son olarak* çöküş aşaması ise hükümdarın ekonomik ve toplumsal ilişkileri kişisel arzularına göre yönetmeye başlamasıyla birlikte devlette iyileşmesi mümkün olmayan hastalıkların ortaya çıkmaya başladığı ve devletin yıkılışa geçtiği aşamadır (Cilt 1, 1989, s. 444-447).

Bu son aşamada rahatlık ve savurganlık hastalıklara ve ahlaki bozulmalara yol açar. Toplum bedâvet dönemindeki hayatın erdemlerine tümüyle yabancılaşır. Böylece toplum dış saldırılara karşı güçsüz düşer. Sonunda dışarıdan başka bir devletin ya da göçebe bir toplumun saldırısıyla devlet yıkılır (Cilt 2, 1989, s. 127-129).

Böylece İbn Haldun devletin doğal ömrünü, asabiye-nin güçlü olduğu “kurucu”, asabiye bağlarının zayıfladığı “sürdürücü” ve asabiye bağlarının kaybolduğu “yıkıcı” olmak üzere üç kuşağın ortalama 120 yıllık ömrüyle sınırlar (Cilt 1, 1989, s. 431-435).

İbn Haldun devletin geçirdiği bu aşamalarda her ne kadar birtakım değişiklikler olabileceğini ifade etse de katı bir belirlenimcilik (determinizm) söz konudur. Bu aşamalar döngüsel bir süreçte her devlette sürekli tekrarlanır. Aynı zaman diliminde farklı devletlerde farklı aşamalar yaşanıyor olabilir. Bir devlet kuruluyor ya da geliyorken bir diğeri çöküşe geçmiş olabilir. Ancak tüm devletler için bu aşamaları geçirmek doğal ve zorunlu bir süreçtir.

Ona göre, umrânın yükselişi ve ardından duraklayarak çöküşü zorunlu olarak birbirini izleyeceğinden, ilim ve sanatlar da bu dönüşümü takip ederek düşüşe geçer (Cilt 2, 1989, s. 452).

Sonuç

İbn Haldun umrân kavramını “önde olma imkânı” ya da “geride kalma gerilimi” olmaksızın tabii bir bağlamda ele almaktadır. Onun meselesi, bu tabiatın hangi unsurlarla ve hangi kanunlar dairesi çerçevesinde gerçekleştiğini açıklığa kavuşturmaktır. Üstelik o, bu çabayı yeni bir ilim ihdas ederek taçlandırmış olma ayrıcalığına sahiptir.

Keza İbn Haldun, olup bitenin bir “kader” içerisinde cereyan ettiğini ve karşı karşıya olduğumuz hâlin bu kaderin tahakkukundan ibaret olduğunu düşünmektedir. Nasıl kevnî düzlemde bir düzen ve bu düzenin kanunları varsa insanların bir arada yaşama düzleminin de benzer bir düzeni bulunmaktadır. Nitekim onun “umrânın tabiatı” terimi umrân kanunlarının da keşfedilebilir olduğunu ifade eder. Umrân ilminin konusu işte bu tabiatı, onun zatına arız olan hâlleri ve bunlar arasındaki münasebetleri incelemektir.

O, Allah’ın yeryüzünü insanlar eliyle mamur ettiğini, imarın ise var olan imkânları seferber etme ve yeni imkânlar oluşturmakla tahakkuk ettiğini bütün metin boyunca izah etmektedir. İmarın hikmetleri ara-

sında ise insanların farklı yaratılışları, beslenme ve barınma ihtiyacı olduğunu ifade eder. Bu zaruretler, insanı iradi bir şekilde mekasidu'ş-şeri'a'yı tahakkuk ettirmeye memur kılmaktadır. Bu hem bir zaruret hâlidir hem de insanın tercihleriyle şekillenen davranış alanındaki özgürlüğünü tahakkuk ettirir.

İbn Haldun insanın tarihî serüveninde tecrübe ettiği hâlleri iki ana başlıkta toplamaktadır: Bedâvet ve hadâret. Ne var ki o, bu iki durumu da medeni olmanın farklı şartlar altında tezahür etmiş hâlleri olarak görmektedir. Onun bedevi hâlde yaşamayı “vahşi” olmak ve/yahut “gayrimedeni bir durum” olarak tanımlamadığına dikkat etmemiz gerekiyor. Bu durumda, insan tarihinin ulaşılması gereken hedefi de “medeni olmak” ya da “hadari olmak” şeklinde değerlendirilmemektedir. Onun izahına göre, *medeni olmanın zıddı, vahşi olmadır* ki insan bu hâli içselleştiren bir hayat kurmamıştır. Bu yaklaşımıyla İbn Haldun modern Batılı anlayıştan açık şekilde farklı bir çerçeve sunmuştur.

Mülk (devlet) İbn Haldun için ikinci bir varlık seviyesini ifade etmektedir. O, insanı varlığın bir parçası olarak kabul ettiği için onun inşai faaliyetlerini de bir tahakküm meselesi olarak değil Allah'ın yeryüzündeki halifesi olarak, bir “vekilin” sahip olduğu hak ve sorumluluklar içerisinde ele almaktadır. Ona göre mülk, tarihin nihai amacı olamaz. Tarihin nihai amacı, “Allah, emrini hilafet ile tamamlar.” sözünü de dikkate aldığımızda, belirginleşmektedir. Bu durum özellikle onun insanın yeryüzündeki varlığının anlamını umrân ortaya çıkarmak, yani yeryüzünü mamur etmek olarak düşündüğümüzde belirginleşmektedir. Bu husus kendisini Kur'an-ı Kerim'de yaygın olarak kullanılan “salah” ve “fesad” tefrikinde göstermekte; salah, ilahî hidayete tabi veya uygun olanı, dolaşımı ile mevcudu muhafaza ederek onu kemale doğru taşıyan fiillerin sıfatı olurken, fesad tam da bunun aksini ifade etmektedir. İbn Haldun'un bahsettiği *yeryüzünün imarı* görevini bu kavramlar ekseninde anlamamız gerekir.

Nihai olarak, her şeyin bir eceli var; ebedilik ve değişmeme ancak Allah'a mahsustur. Bu yüzden de insan ve onun inşası olan umrân da daima değişime tabidir.

Kaynakça

- El-mu'cemu'l-vesit* (1998). Beyrut: Daru'l-maarif Yayınları.
- Görgün, T. (1999). “İbn Haldun”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 19. İstanbul: TDV Yayınları.
- H. Hâlid (2008). *Bir Türkün ruznamesi* (R. Bürüngüz, Çev.). İstanbul: Klasik Yayınları.
- İbn Haldun. *Mukaddime* (Cilt 1-2) (Z. K. Ugan, Çev.). Ankara: MEB Yayınları.
- Kalın, İ. (2010). Dünya görüşü, varlık tasavvuru ve düzen fikri: Medeniyet kavramına giriş. *Dîvân: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 15(29), 1-61.
- Kavak, Ö. (2012). Zaman Osmanlı'ya doğru akarken: Bir Osmanlı âliminin penceresinden dünya. *Hece Dergisi*, (24), 463-467.
- Kınalızade, A. Ç. (2007). *Ahlâk-ı Alâî* (M. Koç, Yay. haz.). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Maverdi, İ. (1985). *Edebu'd-dünya ve'd-din*. Beyrut: Daru'l-İkrâ.
- Mutçalı, S. (Yay. haz.) (1995). *El-mu'cemu'l-ara-bi'l-hadis*. İstanbul: Dağarcık Yayınları.
- Ricoeur, P. (1965). Universal civilization and national cultures. *History and Truth* içinde (s. 271-284). Evanston: Northwestern University Press.
- Yıldız, M. (2010). İbn Haldun'un tarihselci devlet kuramı. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, (10), 25-55.

GELENEKSEL TÜRK EBRU SANATINA ALAYLI BİR BAKIŞ

Atilla CAN¹

orcid.org/0000-0003-2326-2882 Geliş Tarihi: 27.06.2022

ÖZ

Toplumların duygularını, düşüncelerini, ihtiyaçlarını, kültürünü, kimliğini belgelendiren en önemli unsurlar arasında görülen geleneksel sanatlar, çok iyi bir yere sahiptir. Geleneksel sanatlar her daim toplumların kültürlerini, geçmişin bilgi hafızasını, yeniliğini, farklılığını, geçmişin duygu ve düşüncelerini taşıyan bir unsur olmuştur.

Geleneksel sanatlarımızdan olan ebru sanatı, yüzyılların sözlü ve pratik uygulamalarını, geleneksel usta-çırak yöntemiyle yüz yıllar öncesinden alıp yüz yıllar sonrasına taşıma gayreti ile dikkat çekmektedir.

Ebru sanatının su üzerinde icra edilmesi, eser çıktısının hızlı olması, pozitif etkileri, usta çırak yöntemi, ebru sanatının evrensel bir sanat olma mücadelesi diğer geleneksel sanatlara göre farklı bir kulvarda olduğunun âdeta bir göstergesi niteliğindedir.

Ebru sanatı, geleneksel Türk sanatları içinde, dünyada en çok tanınan sanat olma unvanını almış; farklılıkları ve güzellikleri ile de ülkemize güzel nitelikler kazandırmıştır. Bu nedenle de bu kıymetli sanatın akademik ortamlara taşınması, gelecek kuşaklara aktarılması gerekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ebru Sanatı, gelenek, alaylı olmak, sanatta farklılık

ABSTRACT

AN AUTODIDACT'S VIEW ON TRADITIONAL TURKISH MARBLING ART

Traditional arts, which are among the most important elements that document the feelings, thoughts, needs, culture and identity of societies, have a very good place. Traditional arts have always been an element that carries the cultures of societies, the knowledge memory of the past, its innovation, difference and the feelings and thoughts of the past. The art of ebru, which is one of our traditional arts, draws attention with its effort to carry the oral and practical applications of centuries, with the traditional master-apprentice method, from hundreds of years ago to hundreds of years later. The fact that the art of ebru is performed on water, the fast output of the work, its positive effects, the master-apprentice method, the struggle of the art of ebru to become a universal art are almost an indication that it is in a different lane compared to other traditional arts. The art of ebru has taken the title of being the most well-known art in the world among the traditional Turkish arts, and has gained beautiful qualities for our country with its differences and beauties. For this reason, it is necessary to transfer this precious art to academic environments and transfer it to future generations.

Keywords: Ebru Art, Tradition, Uneducated, Difference in art.

¹ Ebru sanatçısı, atillacan99@hotmail.com

Giriş

Geleneksel sanatlarımızda, “alaylı” mevzu-su sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bakıldığında alaylı, bir okula giderek konusu hakkında eğitim almamış, kendini o alanda geliştirmiş, yetiştirmiş olan (kimse), okullu olmayan anlamına gelmektedir (Alaylı, t.y.). Her ne kadar “alaylı”nın sözlük anlamı “kendini yetiştirmiş kimse, okullu olmayan” manasına gelse de kendini yetiştirebilmek için bir ustaya, okul yerine de atölyeye ihtiyaç olduğu muhakkaktır. Yine, geleneksel sanatlarımızda diğer bahis konusu olan icâzet kavramının tanımlanmasında ise herhangi bir sanat veya meslekte, mesleki yeterlilik için gerekli olan izin ve onayı ifade eden terim olarak karşımıza çıkmaktadır (Akpınar, 2000).

Alaylı bir sanatta kişi, bir alanda eğitimini atölye ortamında ve usta-çırak yöntemiyle tamamlamaktadır. Sanatkâr olmaya aday olan kişi, kendini belli bir sanatta yetiştirebilmesi, ehil olabilmesi için usta bir öğreticinin dizinin dibinde, uzun yıllar bu sanatın inceliklerini öğrenip, usta kademesine kadar mücadele etmektedir. Bu uzun eğitim süreci sonucunda ise çırak, ustasının oluru, takdiri ile ustalık makamına terfi ettirilip yeterlilik ifadesi olan icâzet ile de belgelendirilmektedir.

Anlaşıyor ki icâzet kavramı yapılan bir iş, sanat veya durumla alakalı olarak ustanın takdiri ile çırağına izin veya onay vermesi, çırağına yapılan iş ile alakalı olarak müsaade etmesi olarak anlaşılmaktadır. Osmanlı dönemi medreselerinde, eğitimini tamamlamış öğrencilere verilen diplomalara da icâzet adı verilmekteydi. Arapça kelime manasına bakıldığında “ruhsat” anlamına gelen icâzet, tasdikli onay olarak da karşımıza çıkmaktadır (İcâzet ne demek? 04.05.2020).

Türk Dil Kurumu Sözlük’e bakıldığında, “icâzet almak” tamlaması ise “izin veya onay almak, diploma almak” şeklinde tanımlanmıştır. Yine Türk Dil Kurumuna göre “icâzetname” kelimesinin anlamı “izin belgesi, onay belgesi, diploma”dır. “İcâzet vermek” tamlamasının anlamı ise “izin vermek, onay vermek” olarak kullanılmaktadır (İcâzet ne demek? 04.05.2020).

Bunu da unutmamak gerekiyor ki usta-çırak yöntemi ile yetişen her sanat, zanaat veya iş erbabına, illa ki icâzet verilecek diye bir kaide yoktur. Özellikle hat sanatı gibi bazı önemli sanat dallarında icâzet kavramı, yüzyıllardan beri uygulandığı için günümüzde de yaygın ve gelenekselleşmiş bir uygulama olarak sürdürülmektedir. Bu uygulama günümüzde diğer sanat dallarında da kullanılmaya başlamış, özellikle usta tarafından tasdik edilmek, takdir edilmek, belgelendirilmek ve bir silsileye dâhil olmak isteği itibar görmüştür. Bu itibar ve dâhil olma isteği, son zamanlarda ebru sanatında da karşımıza çıkmaktadır.

Alaylı Bir Sanatta, Usta-Çırak Yöntemi ile Sanatın Öğretilmesi

Usta-çırak ilişkisinin geleneksel sanatlarımızın baş vurduğu, kökeni çok eskilere dayanan bir öğrenme yolu olduğu görülmektedir. Kökeni İtalyanca “loggia” kelimesidir. Günümüzde “lonca” olarak bilinir. Belli bir çalışma alanında usta, kalfa ve çırakları kapsayan yasal bir topluluk, cemiyet anlamına gelen lonca, aynı zamanda Osmanlı döneminde esnafın ve zanaatkârların bir araya gelerek oluşturdukları teşkilatlanma yapısının da adıdır (Lonca düzeni nedir? t.y.).

Osmanlı İmparatorluğu zamanına bakıldığında meslek odaları “lonca teşkilatı” olarak görev almaktaydı. Lonca sistemi uzun zaman varlığını koruyabilmiş, meslek gruplarını kendi içlerinde yaşatmaya çalışmış bir kurum vazifesindeydi. Lonca teşkilatlarına, Osmanlı dönemindeki tüm esnaf gruplarının üye olarak dâhil olması ile bu üyeliklerden büyük bir birlik sağlandığı görülmektedir. Yine Osmanlı dönemi lonca teşkilatı yapısına bakıldığında, geleneksel sanatlarımızın da bu teşkilata üye olduğu görülmektedir. Sadece ebru sanatının bu teşkilat içinde kayıtlarda olmaması, elbette bu sanatın varlığından bihaber olduğundan değildi. Lonca teşkilatına aidiyetsizlik, kayıt dışı kalmak, ebru sanatının ulu orta herkesin icra ettiği bir sanat olmaması, sırlarının gizli saklı tutulabilmesi bu sanatı sayıca az kişinin icra edebilmesi maksathıydı. Bu nedenle de ebru sanat-kârlarının lonca teşkilatına bilinçli olarak üye olmadığı veya üye yapılmadığı düşünülmektedir.

Ustalık makamındaki kişi, usta-çırak yöntemiyle kendi uzmanlık alanında üretimini yaparken aynı zamanda çırağına da işi öğretmek, işin sırlarını vermek ve çırağı yetiştirip ustalık makamına getirmek için çaba sarf etmektedir. Geçmiş zamanlardan günümüze intikal eden usta-çırak yönteminin, bir sanat veya zanaat öğrenilmesinin en etkili yollarından biri olduğu kabul edilmiştir. Bu metodun en önemli özelliklerinden biri, usta ile çırağın baş başa (özel ders alır gibi) olması, yapılan her işin ise doğru ve düzgün yapılabilmesi için işin her kademesinin usta gözetiminde öğretilmesidir. Çünkü bu yöntemde “bir işin en iyi, en doğru ve yanlışsız yapılabilmesi, ancak usta gözetiminde olması ile gerçekleşebilir” düsturu ön plana çıkmaktadır. Usta-çırak ilişkisinde işinde uzmanlaşmış bir usta, ustanın öğretilerinden faydalanmak ve işi öğrenmek isteyen, çabalayan bir çıraktan başkası yoktur. Deyim yerindeyse tüm bilgiler, tecrübeler, sırlar ustadan çırağa doğru akan berrak bir nehir gibidir. Burada amaç, bilgilerin sırf sözlü olarak değil aynı zamanda uygulamalı olarak da verilmesini, çırağın el becerileri gelişimini ve ustalık yolunda hız kazanmasını sağlamaktadır. Usta çırak ilişkisi büyük bir saygı ve itaat çerçevesinde gerçekleştiği için ilk zamanlarda çırağın tek görevi, pürdikkat ustasını gözlemleyip yapılan işin görselini hafızasına kazınmasından ibarettir. Ustanın kanaati ile belli bir vakit geçtikten sonra (genelde yıllar sonra) çırak ustaya yardım etmeye başlar, işin basit kısımlarında ustaya destek olmaya çalışır. Ustanın izni ile çırak, işi ustanın öğretileri ve yardımı olmadan yapmaya başlar, kendini geliştire geliştire işin/sanatın ehli olmaya çalışır. Bu süreçte usta çırağını gözlemler, uygun yerlerde müdahalelerini yapar, mesleki sırlarını paylaşır. Usta, sonuç itibarıyla çırağının usta olduğuna kanaat getirirse onu ustalık makamıyla taçlandırır ve icâzetname ile belgelendirir. Geleneksel sanatlarımızdaki usta-çırak ilişkisine bakıldığında, yapılan işlerde uygulama ve tecrübe işin içine girdiği için bu, kalıcı bir öğrenme yöntemi olarak kabul edilmektedir (Usta çırak ilişkisi, t.y.)

Geleneksel Türk Ebru Sanatına Alaylı Bir Bakış

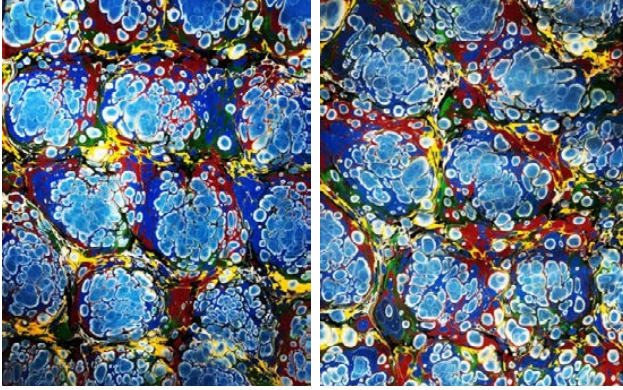
Geleneksel Türk el sanatları denildiğinde ebruculuk, çinicilik, hüsn-i hat, tezhip, minyatür, dokumacılık, yazmacılık vb. birçok sanat grubu akla gelmektedir (T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, 2012, s. 4).

Bakıldığında el sanatlarının bir ulusun, kültürel kimlik kavramını en iyi şekilde belgelendiren unsurlardan olduğu görülmektedir. Yüzyıllardır el sanatları, toplumların sözlü ifadeleri dışında duygularını, düşüncelerini, yaşam biçimini anlatmak için de kullanıldığı bir yöntem olmuştur. El sanatları kullanılan malzeme farklılığı, üretim tekniği ve işlenen farklı motifleri ile her daim yaşama ait olan toplum karakteristiğini taşımasından dolayı değer ve anlam kazanmıştır (T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, 2012, s. 21).

Ebru sanatına alaylı bir bakış hususuna gelmeden önce, kültür kavramının bilinmesi önem arz etmektedir. Bakıldığında kültür tanımlamasının birçok anlamı olduğu görülmektedir. Kültür, insanlığın maddesel ve spiritüel olarak meydana getirdiği, tüm olaylar olarak adlandırılabilir. İnsanlığın alışkanlıkları, ananeleri, geçmiş dönem âdetleri, dili, inancı, edebiyatı, kıyafeti ve yemeklerinin bir kültürü oluşturan unsurlar olduğu görülmektedir (Kültür nedir? t.y.). Kültür, bir sonraki nesle aktarılan, daha doğru bir ifade ile aktarılmak istenen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü toplumlar kendi varlıklarını, kendi aidiyetlerini koruyarak var olma mücadelesi vermektedir. Bu var olma ve dünya milletlerinden farklı olma isteği ise ancak, kültür aktarımı ve bu aktarımı yaşatmakla olmaktadır.

Kültürümüzün mihenk taşlarından olan geleneksel Türk sanatları, kadim geçmişe sahip kıymetli sanatlarımızdan meydana gelmektedir. Çok hoşumuza gitmese de geleneksel sanatlarımıza genelde “unutulmaya yüz tutmuş, kaybolmakta olan sanatlar” yakıştırmaları yapılmaktadır. İşte bu unutulmaya yüz tutmuş, kaybolmakta olan geleneksel Türk sanatlarımız içinde bir kalemkârın hünerli ellerinde hayat bulan bir kalemişi sanatından, nakkaşların tarihi nakşettiği bir minyatür sanatından, aslında özü matematik olan, yazılara can veren hüsn-i hat sanatından, ateşte açan çiçeklerle ilgili olarak bir çini sanatından, müzehhip ve müzehhibelerin göz nurunu akıttığı bir tezhip sanatından, duygularını ilmek ilmek motiflerle anlatan dokumacılık sanatından veya iğnenin ucuyla su üzerinde yapılan ebru sanatından bahsetmek mümkündür. Bu kadim sanatlar içinde en kıymetlilerden biri olan ebru sanatından bahsedilecek olursa alaylı ve icâzetli bir bakış açısıyla ebru sanatına bakıldığında, geçmişin içsel ve sözlü bilgi

Görsel 1
Birbirine benzer iki adet klasik battal ebru. Aynı gün, aynı ebatta, beş dakika ara ile aynı sanatçı tarafından yapılmıştır (A. Can, 2020).



birikimi ve pratiği ile aktarılan bu sanatın, diğer sanatlarımıza göre farklılıklarının olduğu görülecektir.

“Ebru sanatının diğer geleneksel sanatlara göre en büyük farkı nedir?” diye sorulduğunda, verilecek ilk cevap ebru sanatının tekrarı olmayan bir sanat olması hasebiyle diğer sanat dallarına göre farklı bir yapıya sahip olduğudur. Bu kanıyı geliştirecek olursak ebru sanatının tıpkı bir yaşam gibi tekrarının olmadığını; benzersiz, tek ve biricik olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü her ebru kâğıdı, benzerlik açısından tek yumurta ikizi gibi algılansa da aslında her ebrunun kendi karakteristiğinde olduğunu, yapılmış ve gelecekte yapılacak diğer tüm ebrulardan daima farklı olduğunu/olacağını söylemek yanlış bir ifade olmayacaktır (Görsel 1, birbirine benzeyen 2 battal ebru). Ebru sanatının tıpkı parmak izimiz, retinamız, yüzümüz, hatta kalp atımlarımız ve sesimiz gibi farklı, kendine özgü ve tek bir sanat olduğu görülecektir. Bu nedenle de ebru sanatının asla zanaat olarak kategorize edilmeyecek kadar kıymetli bir sanat olduğu muhakkaktır.

Ebru sanatının diğer farklı yönü, dünyada su üzerinde (Görsel 2) icra edilen tek sanat olmasıdır. Bu özelliğinden dolayı da her daim dikkat çekici konumdadır. Ebru sanatının tuvalinin su olması nedeniyle, sanatçı iğnenin ucuyla su üzerindeki boyalara dokunarak desen hazırlamaya çalışır. Bu nedenle de ebru sanatı, ince işçilik ve ustalık isteyen zor bir sanat grubundadır.

Görsel 2
Su üzerinde kiraz çiçeği (Sakura) ebrusu (A. Can, 2020).



Ebru sanatının diğer sanatlara göre farklılıklarından biri de diğer sanatlarda olduğu gibi sanat icra edilirken bir müddet ara verip kalınan yerden devam edilme şansının olmamasıdır. Bir çini sanatçısı tahririni yapar, günler sonra boyamasını tamamlar, sırlamasını bitirir, istediği bir zaman diliminde çiniyi fırına atar ve büyük bir heyecan ile çiçeklerin ateşte açmasını bekler. Hat, minyatür, tezhip ve kalemişinde ustalar gerekirse günler, haftalar, aylar hatta yıllar sonra yarım kalan işini, eserini tamamlayabilir. Bu anlatılanlar ebru sanatı için geçerli bir yöntem değildir. Çünkü ebrucu tekne başındayken kısıtlı bir vakte sahiptir ve o kısıtlı vakitte eser çıkartma sürecine tabidir. Ebrucunun, ebrusunu yaparken işini eksik/yarım bırakıp bir saat, bir gün, bir hafta sonra o işe kaldığı yerden devam etmesi geleneksel manada ve bu yüzyılda pek de mümkün görünmemektedir. Ebru sanatı, tıpkı insan yaşamı gibidir. İnsanoğlu kendisi için ayrılan zaman dilimi dışına çıkamadığı gibi ebru sanatı da belli bir zaman dilimi içinde icrası yapılması zorunlu bir sanattır. Bu nedenle de kısıtlı zaman diliminde eser üretme çabası açısından diğer geleneksel sanatlardan çok büyük bir farklılık arz ettiği aşikârdır.

Ebru sanatı çok isimli bir sanat oluşu ile de diğer geleneksel sanatlara göre dikkat çekmektedir. Ebru, ebru, abru ve nihayetinde günümüzde ebru adı ile son bulan bir isimlendirme silsilesi vardır. Arapça “damarlı kâğıt” manasında “varak ül-mücezza”, Avrupadaki “Turkish marblingpaper” (Türk mermer kağıdı) kullanımları bu çoklu isimlendirmelere örnek olarak verilebilir.

Görsel 3

Usta çırak yöntemi ile farklı yaş gruplarına ebru sanatının öğretilmesi (A. Can, 2016, Prag/Çekya)



Geleneksel Türk süsleme sanatlarından olan ebru sanatının en önemli özelliklerinden biri de usta-çırak (Görsel 3) yöntemi ile tam manada öğreniliyor olmasıdır.² Bu nedenle günümüzde hâlen alaylı bir sanat grubuna girmektedir. Ebru sanatında çırak, ustanın öğretileriyle, ustaya saygıyla, sabırla, aşkla ebru yapımını öğrenmeye çalışmaktadır. Genelde ustanın takdiridir ama bu sanatta dört beş yıla kadar süren çıraklıktan sonra ustanın oluru, teveccühü ile çırak, eğer hak ediyor ise ustalık makamına terfi ettirilip icâzet ile de belgelendirilerek taçlandırılmaktadır. Bu nedenle de günümüzde usta-çırak yöntemiyle eğitim almış, alaylı ve icâzetli bir sanatçı mektepli bir gruptan sayılmamaktadır.

Diğer bir husus da alaylı bir sanat olan ebru sanatının, usta-çırak yöntemiyle öğrenilmesinin avantaj ve dezavantajları konusudur. Mektep olmayınca, aslında her usta kendi ustasından öğrendiği ve mahareti doğrudan önce çırak, sonra usta yetiştirmeye çalışıyor. Usta, bir nevi okul konseptinin yerini alan tek kişilik bir öğretmen kadrosuna sahiptir. Bu uygulamanın hem olumlu hem olumsuz yanlarının olduğu saklanamaz bir gerçektir. Bu nedenledir ki bazı dogmalar bu sanatın içine girip geçmiş gibi kendine yer bulmuştur. Yaz aylarında ebru yapılamayacağı, ebru sanatının geleneğinde çıplak el olması, eldiven kullanılmaması gerektiği, sadece içme suyundan ebru yapılır gibi dogmalar bu örneklemelerden

² 2014 yılında, UNESCO'nun Ebru sanatını Somut Olmayan Kültürel Miras Temsili Listesine kabul etmesinin ardından farkındalık artmış, üniversitelerde ebru dersleri seçmeli-zorunlu ders olarak okutulmaya başlanmış, geleneksel Türk sanatları lisesi açılmıştır.

sadece birkaçıdır. Aslında ebru sanatına bakıldığında ebrunun, bir bilim olduğu görülmektedir. Çünkü gören için ebru sanatının içinde fizik, kimya, matematik, mikrobiyoloji, histoloji, botanik, astronomi benzerliklerinin varlığından söz etmek mümkündür. Ebruda kullanılan öd sıvısında bakterinin, virüsün, mantarın ya da toksik maddelerin olduğu bilinmektedir. Aslında ebru sanatçısı, bakteri yoğunluğu yüksek ödü boyaya karıştırdığında ya da bu boyaya karışmış ödü kitrede kullandığında ebru yapılamaz nitelik kazanabilmektedir. Bu olumsuzluğun tetikleyicisi ve yardımcı faktörü ise elbette bakteri yoğunluğu ve ısı yüksekliğidir. Yaz aylarında ısı artışı yüksek olduğu için ebrucu, ebru yapımında sorunlar ile karşılaşmaktadır. Bu sorunun çözümünde, ortam ısını oda sıcaklığına çekmek ve öd sıvısının çeşitli yöntemlerle sterilize edilerek kullanımı gibi yaklaşımlarla ebru sanatının süresi uzatılabilmektedir. Bu ve buna benzer yeni teknik ve arayışlar, her mevsimde ebru yapımını kolaylaştırılabilir.

Saray tarafından itibar gören bir sanat olmasına rağmen ebru sanatının, diğer geleneksel Türk sanatları (hat sanatı, minyatür sanatı vb.) gibi kesin ve doğru bir tarihsel geçmişinden bahsetmek mümkün gözükmemektedir. Böylelikle ebru sanatının sözlü veya yakın yazılı geçmiş hafızasının varlığından söz etmek, bilimsel açıdan pek de doğru bir yöntem olmayacaktır. Örneğin bir minyatür sanatında bir şenlik ve askerî törenin nakşını gördüğümüzde, hangi sanatçı tarafından hangi tarihte yapıldığını söylemek çok kolay bir eylemdir. Ne yazık ki ebru sanatı bu hususta, bilinmezlikler üzerine kurulmuştur. Ebru kâğıdına tarih, isim, imza gibi ibareler konmadığı için ebru eserinin kimin tarafından, kaç yılında yapıldığı net olarak bilinmemektedir. Bu bilinmezliklerin birçok nedeni var. Osmanlı döneminde çok büyük bir ihtiyaç dâhilinde önemli evraklarda, hat sanatı pervazlarında, kitapların iç-yan-dış kapak süslemelerinde, önemli yazışmalarda ve belgelerde ebrulu kâğıtlar kullanılmıştır. Bu kadar önemli alanlarda kullanılmasına rağmen bu sanatın bir loncaya kaydı yapılmamış, sırları her daim saklanmış, çok az sayıda kişinin icracı olmasına izin verilmiştir. Sanat için bu olumsuz tavır, yüzyıllarca beraberinde gizemi taşımış ve bu nedenle kadim ebru sanatımız tarihin sayfalarında fazla görünür olamamıştır.

Görsel 4
Ebru sanatı ile ilk kez karşılaşan çocukların şaşkınlığı ve mutluluğu - Uluslararası Çocuk Ebru Sergisi (A. Can, 2016, Çekya).



Geleneksel Türk ebru sanatı çok kıymetli bir sanat. Çünkü ebru sanatı icra edeni, seyredeni keyiflendiren, ona huzur ve mutluluk veren bir sanat dalı (Görsel 4). Son yıllarda yabancı ülkelere insanlar ebru sanatı ile karşılaştıklarında farklı duygular yaşadıklarını, yenilindiklerini, mutlu olduklarını, zihinsel anlamda rahatladıklarını belirtmektedir.

Dünya milletleri ebru sanatının iyileştirici yönünün, diğer sanatlara göre çok yüksek olduğunu fark edip "art terapi" denilen, sanatın iyileştirici gücünden faydalanmaya başladı. Ülkemizde ve birçok yabancı ülkede, hastanelerde, huzurevlerinde, cezaevlerinde, göçmen kamplarında moral amaçlı ebru sanatı kullanılmaya başlamıştır. Aslında tarihimizde bu gaye ile darüşşifaların karşımıza çıktığı görülmektedir. Darüşşifalarda hekimbaşı güzel koku, müzik, su sesi ile hastalarını iyileştirmeye çalışmış. Bakıldığında, bugünün şifası, yani darüşşifasının ebru sanatında gizli olduğu görülmektedir.

Ebru sanatında boyayı tekne yüzeyine attığımızda boyalar ve damlalar arası tıpkı yaşam mücadelesi gibi bir mücadele olduğu görülmektedir. Boyalar arası güç dengesine bağlı olarak sıkıştırmalar ile direnç oluşacak, güçlüler kendine yer açarken zayıf güçteki boyalar belki de su dibine dalacak, belki de eserde tutunamayıp (kâğıda tutunmadan) akacaktır (Görsel 5). Ebru sanatında, büyük boyutta açılan bir boya küçüğünü iter, güçlü olan boya kendine daha fazla hacim ve yer açar, kural budur. Boyalar arasında kimin güçlü veya zayıf olacağına, yani güçlüye ve zayıfa hürmeti, saygıyı yine ebrucunun tavrı belirlemektedir. Bu tavır, boyalara konan öd miktarının gücünden kaynaklanmaktadır. Anlayan bir zihin için ebru sanatının da tıpkı yaşam (güçlüler ve zayıflar) gibi bir denge üzerine kurulu olduğu görülecektir.

Görsel 5

Su üzerindeki boyaların farklı boyutlarda açılması, boyaların kendi gücü doğrultusunda birbirini itmesi ve kendine bir yer bulması (A. Can, 2020).



Sonuç

Geleneksel el sanatları, yüzyıllardır toplumların duygularını, düşüncelerini, ihtiyaçlarını, kültürünü, kimliğini belgelendiren en önemli unsurlar arasında olmuştur. Yüzyıllardan beri akıp giden bir nehir misali geleneksel sanatlar da tıpkı bir nehrin verimli alüvyonları oluşturması gibi toplumlara, sonraki nesillere geçmişin bilgi hafızasını, yeniliğini, farklılık ve geçmişin duygu ve düşüncelerini her daim taşımıştır. Uluslar geçmişten akan bu kültürel nehirle beslenmiş, bu kültürel alüvyon farklılıklarında yetişmiş farklı renkte ve kokudaki çiçekler gibi birbirinden ayrılmıştır.

Geleneksel sanatlarımız içinde kadim birçok sanatımız mevcuttur. Bu sanatlar içinde de en önemlilerinden biri ebru sanatıdır. Ebru sanatı yüzyılların sözlü ve pratik uygulamalarını, geleneksel usta-çırak yöntemiyle yüzyıllar öncesinden alıp yüzyıllar sonrasına taşıma gayreti içinde olan kıymetli bir sanattır. Ebru sanatının UNESCO tarafından koruma altına alınması gerek Türk toplumu gerekse dünya milletleri arasında önemsenmiş, bu toplumlar üzerinde bu sanata karşı ilgi, sevgi ve farkındalıklar oluşmuştur. UNESCO'ya atılan bu imzanın sorumluluğu ve sanatın farklılığının, tanınabilirliğinin ve sanata ilginin artmış olması, bu sanatın usta-çırak yöntemi dışında da ayrı mecralarda öğretilmesi yolunu açmıştır.

Geleneksel sanatlarımıza bakıldığında ebru sanatının, diğer sanatlara göre çok farklılık gösterdiği muhakkak bir gerçektir. Ebru sanatının su üzerinde icra edilişi, eser (ürünün) çıktısının hızlılığı, pozitif

psikolojik yansımalarının varlığı, usta çırak yöntemi ve ustaya hürmet üzerine kurulu bir öğrenim süreci, dünyada saygın, popüler ve evrensel bir sanat olma yolunda ilerleyişi diğer geleneksel sanatlara göre farklı bir kulvarda olduğunun göstergesidir.

Medeniyetler, kültürel güzellikleri ve farklılıkları ile tarihte kendilerine ayrı bir paye kazandırmıştır. Ebru sanatı da güzel sanatların, kültürel güzelliğimizin, farklılığımızın bir yansıması niteliğindedir. Bu nedenle geleneksel Türk sanatları içinde de en çok tanınan sanat olma unvanını almış, farklılıkları ve güzellikleri ile ülkemize güzel payeler kazandıracak nitelikler kazanmıştır. Bu açıdan bu kıymetli sanatın bilimsel olarak irdelenmesi, akademik ortamlara taşınması çok önemli bir husustur. Ayrıca geleneksel Türk sanatlarının yaşatılıp gelecek kuşaklara bırakılması, o sanatların sadece aktarılması anlamına gelmez; toplumların kültürünün, kimliğinin, aidiyet duygusunun, düşüncelerinin de yaşatılarak gelecek kuşaklara aktarılması anlamına da gelir.

Kaynakça

Akpınar, C. (2000). "İcazet". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 21. İstanbul: TDV Yayınları. 393-400.

Alaylı (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>

İcazet Ne Demek? (4 Mayıs 2020). *Milliyet*. Erişim adresi: <https://www.milliyet.com.tr/egitim/icazet-ne-demek-tdkda-icazet-almak-icazetname-ve-icazet-vermek-anlami-nedir-6205322>

Kültür Nedir? (t.y.). Erişim adresi: <https://www.turkedebiyati.org/kultur-nedir-kultur-hakkinda-kultur-anlami/>

Lonca Düzeni Nedir? (t.y.). Erişim adresi: <https://www.halkbank.com.tr/tr/blog/yasam/lonca-duzeni-nedir.html#:~:text=K%C3%B6keni%20%2018.%20y%C3%BCzy%C4%B1da%20%C4%B0tal%20ya',te%C5%9Fkilatlanma%20da%20ayn%C4%B1%20ad%C4%B1%20ald%C4%B1.16.07.2021>

T. C. Milli Eğitim Bakanlığı. (2012). El sanatları teknolojisi/Geleneksel Türk Süsleme Sanatları [Bireysel öğrenme materyali]. Erişim adresi: http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Geleneksel%20T%C3%BCrk%20S%C3%BCsleme%20Sanatlar%C4%B1.pdf

Usta Çırak İlişkisi. (t.y.). Erişim adresi: <https://ustabelgelendirme.com.tr/haberler/71-usta-%C3%A7%C4%B1rak-ili%C5%9Fkisi>

SÜHEYL ÜNVER HOCAMIZIN AZİZ HATIRASINA BİR ARMAĞAN

Gülbün MESARA

Klasik Türk sanatlarının 20. yüzyılın başlarından itibaren yeniden hayat bulmasının öncülerinden Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver'in yetiştiği dönemlerde hekimlik ve akademisyenlik kariyeriyle paralel yürüttüğü sanat araştırmaları, neşriyatı ve kendi tezyînî çalışmaları bu sahada yetiştirdiği öğrencilerine yıllar boyu yol göstererek ilham kaynağı olmuştur.

Ünver'in 1916-23 yılları arasındaki Medresetü'l Hatatîndeki sanat eğitimi sonrasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde ve Topkapı Sarayı Nakışhanesinde başlattığı tezhip-minyatür dersleri, İstanbul Üniversitesinde kurucusu olduğu Tıp Tarihi Enstitüsünde de 1957-65 yılları arasında devam etmiştir. Cerrahpaşa Tıp Fakültesindeki yeni mekânında faaliyet gösteren Tıp Tarihi ve Deontoloji Ana Bilim Dalı, 1966 yılından itibaren de hocamızın sanat seminer-

lerinin yeni adresi olmuştur. Ünver'in 1986 yılında vefatından sonra A. Süheyl Ünver Sanat Atölyesi, başkanlığımız altındaki bu ana bilim dalında 2008 yılına kadar sürmüş, daha sonralarıysa Hekimoğlu Ali Paşa Camii Uygulamalı İslâm Sanatları Kütüphanesinde aynı şevk ve hızla faaliyetlerine devam etmiştir.

Bu sayfalardaki nadide katı' örneklerinde imzası olan Sayın Nimet Kalkanlı, A. Süheyl Ünver Sanat Atölyesine 2004 yılındaki katılımından itibaren bu merkezin en kıdemli ve başarılı mensupları arasında yer almıştır. Kendisi klasik tezhip, minyatür ve özellikle katı' dallarında büyük hocamızın benimsediği sanat yolunun gerçek temsilcisi olarak özverili ve kayda değer çalışmaları bulunan bir sanatçıdır. Onun aziz hatırasına hürmeten hazırladığı bu katı' eseri, Süheyl Ünver'in anlamlı bir buketiyle taçlandırılmıştır.







1966

KAVSERİ K.



ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR

FAKÜLTESİ GELENEKSEL

TÜRK SANATLARI

BÖLÜMÜ



Prof. Dr. Ayşe Aslıhan EROĞLU¹
orcid.org/0000-0002-0320-3300
Geliş Tarihi: 27.06.2022

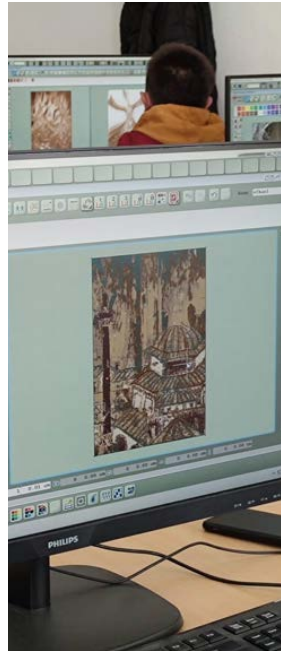
1992 yılında kurulan Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bölümlerinden Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, 1994'te eğitim öğretime başlamıştır. Bölümde Tezhip Anasanat Dalı, Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı, Cilt Anasanat Dalı, Eski Çini Onarımı Anasanat Dalı ve Eski Yazı Anasanat Dalı olmak üzere beş anasanat dalı vardır. Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı ile Tezhip Anasanat Dalı, bölümün kuruluşundan itibaren işlevini sürdürmektedir.

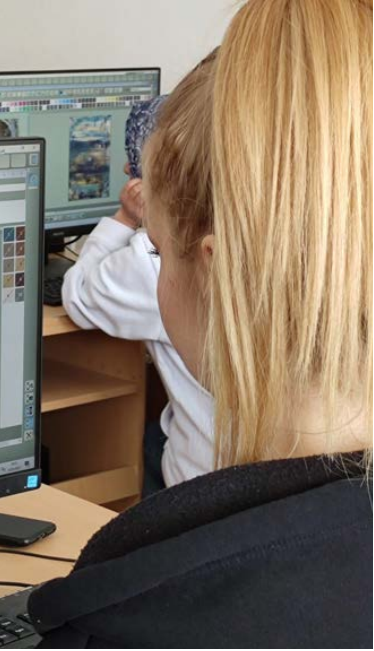
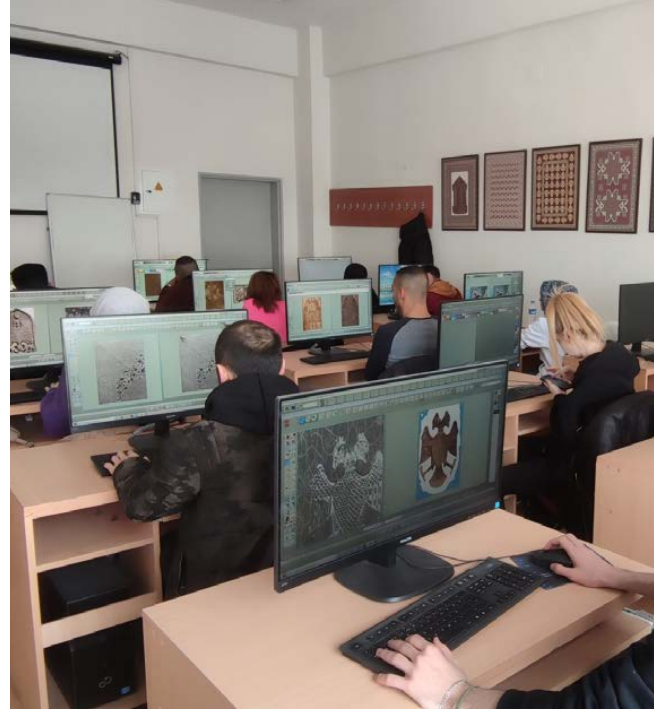
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü öğrencileri, ikinci sınıftan itibaren Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı ile Tezhip Anasanat Dalı'ndan birini tercih ederek branşlara ayrılır. Bölümde, üçer Tezhip Anasanat Dalı ile Halı-Kilim ve Eski Kumaş Anasanat Dalı Atölyesi, iki Dokuma Atölyesi, birer Doğal Boya, Takı Tasarımı, Çini ve Ebru Atölyesi ile on altı bilgisayarlı bir bilgisayar laboratuvarı bulunmaktadır. Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak 1995'ten itibaren lisansüstü eğitimi veren Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Güzel Sanatlar Enstitüsüne bağlı yüksek lisans ve sanatta yeterlik programlarında öğrenci yetiştirmeye devam etmektedir.

Temel değerlerimiz olarak geleneksel Türk sanatları alanında yetkin bilim insanları ve sanatçılar yetiştirmek için gerekli alt yapıyı oluşturmak; en yeni teknik donanımı ve en kaliteli malzemeleri öğretim elemanı ve öğrencilerimizin hizmetine sunmak; toplumun, bilim ve sanat dünyasının aydınlanmasına önemli katkılar kazandırabilecek, bilgisini yeteneğiyle bütünleştirmiş, durağanlığı, taklidi ve tekrarı değil sürekli ilerlemeyi, gelişmeyi hedef edinerek çalışan, araştıran, düşünen ve üreten akademisyen-sanatçılar tarafından ortaya konan eserlerin, yapılan araştırmaların, çeşitli bilim ve sanat etkinlikleri aracılığıyla ulusumuza ve tüm dünyaya duyurulduğu; hayatın hizmetinde anlayışıyla misyonumuzu benimsemiş nesillerin geleceğe hazırlandığı bir bilim ve sanat yuvası olmaktadır.

Sanatın evrensel dilini kullanarak, ulusal ve uluslararası düzeydeki bilimsel, sanatsal, kültürel gelişmeler ışığında, bilime ve sanata farklı bakış açıları kazandırabilen, aynı zamanda köklü Türk kültürünü benimsemiş, paylaşımcı, katılımcı, özverili, sanatçı kimliğini özümsemiş, geçmişten gelen birikimle modern imkânları birleştirebilen, atılımcı, çok yönlü, tutarlı, istikrarlı, hep ileri sloganını benimsemiş, araştırmacı ruha sahip bilim insanları ve sanatçılar yetiştirerek geleneksel Türk sanatlarını yaşatmak, geliştirmek, tanıtmak ve en ileri düzeyde temsil etmektir.

¹ Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel El Sanatları Bölümü





**Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
Akademik Kadrosu:**

Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalında: Prof. Dr. Ayşe Aslihan Eroğlu, Doç. Dr. Ümbülbanu Hamidova, Öğr. Gör. Kadir Tuzci ve Öğr. Gör. Mevlüt Kaplıanoğlu

Tezhip Anasanat Dalında: Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin Elitok ve Arş. Gör. Tuncay Güngör

Eski Çini Onarımı Anasanat Dalında: Doç. Dr. Funda Koçer'in görev yaptığı bölümümüz hızla akademik kadrosunu büyötmekte ve her geçen gün vizyon hedeflerini yükseltmektedir.

tanıtım

İSLAM MEDENİYETLERİ MÜZESİ

Nezih ERTUĞ¹

Geliş Tarihi: 27.06.2022

Millî Saraylar İdaresi Başkanlığına bağlı İslam Medeniyetleri Müzesi, Büyük Çamlica Camii Külliyesi içerisinde, İslam sanatı ve medeniyetini tanıtan yaklaşık bin parçalık bir koleksiyona ev sahipliği yapmaktadır. Müzemizin oluşumunda çağdaş müzecilik kriterleri ve teknikleri göz önünde bulundurularak gerekli çalışmalar yapılmıştır. Bu nadide eserler ziyaretçilerle buluşturulurken eserlerin zarar görmemesi, ileriki nesillere daha sağlıklı ve orijinal şekilde aktarılabilmesi açısından azami dikkat ve önem gösterilmiştir.

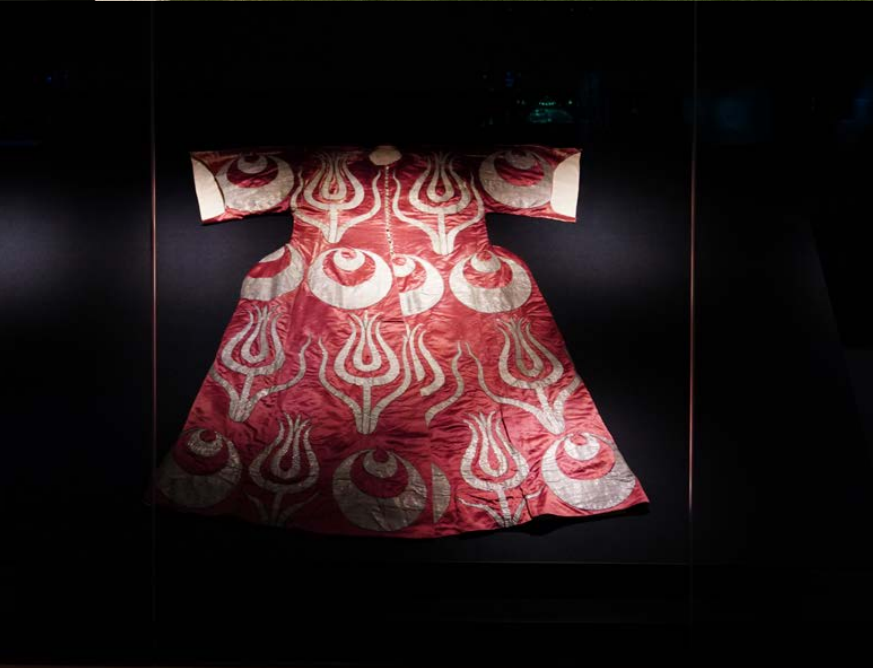
Müzelerin geçmişle gelecek arasında köprü olma özelliği göz ardı edilmeden gelecek nesillere geçişimizi doğru şekilde anlatma ve tanıtmaya misyonumuz ön planda tutulmuştur. Çağdaş müzecilikte son zamanlarda sıklıkla kullanılan dijital estilasyonların da müzemizde kullanılmasıyla genç nesillerin müzemize olan ilgisinin artırılması sağlanmıştır.

Sürekli değişmekte olan klasik ve modern sergileme ile anlatma tekniklerinin bir arada bulunduğu müzeler, her kesimden ziyaretçileri kendisine çekmektedir. Bu bağlamda müzemiz, Türkiye'deki müzeler arasında bir ilki gerçekleştirmiştir. Müzenin koleksiyonu oluşturulurken Topkapı Sarayı Müzesi, Saray Koleksiyonları Müzesi, İstanbul Arkeoloji Müzeleri, İstanbul Türbeler Müzesi, Vakıflar Müzesi, Türk İslam Eserleri Müzesine ait nadir eserlerden seçkiler yapılmıştır.

¹ İslam Medeniyetleri Müzesi Müdürü

Ertuğ, Nezih; *İslam Medeniyetleri Müzesi*, Lale Dergisi, Sayı:6, Temmuz 2022, s: 82-89





Müzemizde sergilenen bütün eserler, yukarıda saydığımız müzelerin depolarında bulunan ve daha önce hiçbir yerde sergilenmemiş eserler arasından seçilmiştir. 7. yüzyıldan 19. yüzyıla tarihlenen bu kıymetli eserler müzemizde 15 bölümde sergilenmektedir.

Türk dokuma sanatının tanıtıldığı giriş kısmındaki 1. bölümde yünlü dokuma halılar, yünlü keçe arakıye seccadeler, ipek kadife ve ipek saten kumaş üzerine dival işi sarma tekniğinde üretilmiş seccadeler bulunmaktadır.

2. bölümde Peygamber Efendimize (S.A.S) atfedilen eserler sergilenmektedir. Bu kısımda Hücre-i Saadet perdesi, Hilye-i Şerifler, Başmak-ı Şerif modeli, Na'l-i Saadet Modeli, Sakal-ı Şerif Mahfazaları, Sakal-ı Şerifler ve Peygamber Efendimizin soyağacının yazılı olduğu Secere-i Muhammed levhası bulunmaktadır.

3. bölümde İslam sanatındaki mimari ve dekoratif öğelerden aydınlatma elemanları şamdanlar, kandiller, rahleler, Kur'an mahfazaları ve sedef kapı kânatları sergilenmektedir.

4. bölümde "ilk mabet Kâbe" temalı eserler bulunmaktadır. Bu eserler arasında Kâbe kilitleri ve anahtarları, Kâbe kapı perdesi, Kâbe kuşakları, zem zem şişeleri, Feraşet çantaları, Hacer'ül Esved mahfazaları, Mahmel-i Şerif kuşağı, Mahmel-i Şerif çadırı ve Makam-ı İbrahim kisvesi yer almaktadır.

5. bölümde Şam evrakı olarak bilinen erken dönem Kur'an-ı Kerim yaprakları, ciltler, çeşitli vakıf belgeleri bulunmaktadır.

6. bölümde Kur'an-ı Kerim ve mahfazaları sergilenmektedir.

7. bölümde "İslamda bilim" temalı eserler sergilenmektedir.

8. bölümde beratlar ve fermanlar sergilenmektedir.

9. bölümde Hüsn-i Hat eserleri sergilenmektedir.

10. bölümde tılsımlı gömlekler sergilenmektedir.

11. bölümde Osmanlıda giyim objeleri sergilenmektedir.

12. bölümde destimal geleneği ve sanduka puşideleri sergilenmektedir.

13. bölümde İslamda fetih eserleri sergilenmektedir.

14. bölümde Türk çini sanatı eserleri sergilenmektedir.

15. bölümde İslami sikkeler sergilenmektedir.









SÜHEYL ÜNVER'İN GİZLİ HAZİNESİNDEN ÜÇ ESER

Melike TEMİZ¹

orcid.org/0000-0002-8235-0295 Geliş Tarihi: 01.08.2022

İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi Enstitüsü kurucusu, aynı zamanda geleneksel Türk sanatlarının inceliklerinin günümüze ulaşmasına önemli katkısı olan, doktor ve sanatkâr Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver'in hazine niteliğindeki dosyaları Süleymaniye Kütüphanesi Süheyl Ünver Araştırma Merkezi bünyesinde yapılan çalışmalarla koruma altına alınmıştır. Araştırmacılara birçok konuda önemli bilgiler sunan koleksiyondaki dosya ve defterlerde; sosyal ve kültürel tarih ile şehir, mimari, sanat ve tıp tarihi gibi alanlarda başvurulabilecek birçok envanter yer almaktadır. Koleksiyonda Ünver'in kendisi tarafından belge, fotoğraf, çizim, resim ve not gibi malzemelerle doldurulmuş bin dört yüz seksen altı (1.486) defter mevcuttur. Bilim, tıp ve kültür tarihi konularında Ünver'in yaptığı araştırmalar ve yazdığı makalelerin yer aldığı defterlerin içerisinde kurutulmuş bitkiler ve tekstil parçaları gibi farklı malzemeler de bulunmaktadır.

Süheyl Ünver defterlerinin bu kadar kıymetli olmasının bir sebebi de hocamızın defterlerine verdiği önem ve onlar için harcadığı yoğun mesaidir. Doç. Dr. Nil Sarı, "Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver'i Anarken" isimli makalesinde Ünver'in son derece önem verdiği defterleriyle ilgili şu ifadelere yer vermektedir:

Hocamız, defterlerini evlâdı yerine koyarak şöyle derdi: "Akşam çocuklarımla konuştum" ya da "Defterlerimi emzirdim, geldim", bir başka gün de, "Ayrı ayrı sütlerini verdim, geldim derdi.

Bu kıymetli defterlerden oluşan koleksiyona 2021-2022 yılları arasında Süheyl Ünver'in kızı Gülbün

Mesara tarafından iki yüz otuz altı defter, otuz beş dosya ve bir adet el yazması kitap daha bağışlanmıştır. Defterlerin tasnif ve kataloglama işlemleri de tamamlanarak Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver Araştırma Merkezi envanterine kaydedilmiştir. Araştırmacıların hizmetine sunulan bu yeni defterler keşfedilmeyi beklerken Kubbealtı Vakfı, Süheyl Ünver Koleksiyonu'nda bulunan defterleri yayın hayatına kazandırmaya devam etmektedir. Bununla birlikte Süheyl Ünver'in hayattayken Süleymaniye Kütüphanesine bağışladığı eserlerin arasında yer alan 352, 680 ve 464 envanter numaralı İran, Irak ve Mısır defterleri Temmuz 2022'de basımı gerçekleştirilerek yayın hayatına kazandırılmıştır. Defterlerin içerisinde bulunan kıymetli notlar, hatıralar ve çizimler okuyucuları âdeta hayali bir seyahate çıkarmaktadır.

Süheyl Ünver, yurt içi seyahatleri dışında 1951 yılında Mısır, 1952 yılında Irak ve 1954'teyse İran'a seyahat etmiş; her üç seyahatiyle ilgili notlarını defterlerine yazmıştır.

Süheyl Ünver'in Mısır Defteri: Mısır-nâme

"Mısır hep yapmış, hem de yazmış. Sanatla tarihle meşgul olanlar mutlaka Mısırdan geçmeli, vesselam"

Süleymaniye Kütüphanesi 352 numarada kayıtlı olan defter Üzeyir Karataş tarafından yayına hazırlanmıştır.

Süheyl Ünver kırk üç yıllık dostu, eski hariciyelerden Esad Fuad Tugay'ın davetiyle eşi Müzehher Hanım'la 1951 yılı Ocak ayında Mısır seyahatine çıkmıştır. Not-

¹ Geleneksel Sanatlar Derneği, Kültür ve Sanat Koordinatörü



Süheyl Ünver



larına “Mısır’da en çok ne ile meşgul oldum?” diye başlar ve şöyle sıralar:

Papirüslerde resimler ve renkli resimler, Hiyeroglif Alfabeti, Müzelerinde Türk eserleri, Müze ve kütüphânelerde Türk yazıları, Kıymetli zevât ile tanışmak, Tutankamon’da tezyînât, Eski Mısır mitolojisi timsalleri, Memfis, Eski Fustat, Dârü’l-Kütübi’l-Mısriyye Müzesi, Arap Müzesi, Mıkyâsün-Nîl, Şerif Sabri Paşa Koleksiyonu, Medrese-i Şeyhûn, Berkuk Medresesi...

Mısır müzelerinde, özellikle Grekoromen Müzesinde gördüğü eserlerin korent başlıklarını çizmiş; Dârü’l-Kütübi’l Mısriyye Kütüphanesinde gördüğü eserleri not almıştır. Orada gördüğü mumyalarla ilgilenmiş, bunlara dair notlarını aynı zamanda bir doktor ve tıp tarihçisi sıfatıyla deftere kaydetmiştir. Seyahati sırasında halkın yerli kıyafetlerine dair betimlemelere yer vermiş; halkın gittiği hekimlere, yemek kültürüne ve Mısır’da görüştüğü âlimlere kadar birçok ayrıntıdan bahsetmiştir.

Süheyl Ünver’in Irak Defteri: Bağdâd-nâme

“Her başlangıcın bir sonu var. Acaba bu defterde o nerededir, bilecek misiniz?”

Süleymaniye Kütüphanesi 680 numarada kayıtlı olan defter Milad Salmani tarafından yayına hazırlanmıştır.

Süheyl Ünver’in Bağdat’a ziyareti İbn-i Sînâ’nın bininci doğum yılı münasebetiyle 20-28 Mart 1952’de tertip edilen anma töreni ve kongresi içindir. Irak hükûmetinin davetlileri olarak İstanbul Üniversitesi’ni temsilen Rektör Ord. Prof. Dr. Kâzım İsmail Gürkan ile Edebiyat Fakültesinden Prof. Dr. Ahmet Ateş ve eşi Müzehher Ünver’le kongreye katılan Süheyl Ünver, oturumlarda önemli tebliğler sunmuştur. Programlar çerçevesinde Babil, Musul, Necef ve Kerbelâ’ya yapılan ziyaretlere dair Ünver’in defterine aktardığı zengin notları, sayfaları süsleyen ufak çizimleri, sulu boya resimleri bulunmaktadır.

Süheyl Ünver bu seyahatte 54 yaşındadır. Defterine not ettiği düşüncelerinin bir kısmı, örneğin mezheplerle ilgili düşünceleri, önemlidir. Ünver’in Irak tarihi ve insanıyla ilgili gözlemleri, oradaki akademisyenlerle olan münasebetleri, onlara karşı sergilediği tavırlar ve Irak tarihi üzerinde durulması gereken hususlarla ilgili önerileri bu defterde en çok dikkat çeken yönlerden bazılarıdır.

Abdülkadir Geylani Hazretleri, Hallac-ı Mansur, Ömer Şehâbüddîn Sühreverdî, İmam-ı A’zam Ebû Hanîfe Hazretleri, Kerbelâ, Necef gibi mekânların isimlerini ziyaret ettiği yerler olarak kaydettiği defterinde Sünnilerde ve Şiilerde gördüğü kıyafet farklılıklarını betimlemiş, Bağdat’ta bulunan Türk hatıralarını sıralarken, halkın konuşma özelliklerine dair notlara da yer vermiştir:



“Şam’da şiir gibi konuşurlar. Bağdat’ta halk dili var. Bağdat dil bakımından Ankara’ya, Şam İstanbul’a. Şam’da çocuk bile fasih konuşur.”

Süheyl Ünver’in İran Defterleri 1: İran Seyahatnâmesi

“Bu defterim gerek İran’da gerek dönüş yolunda ve bil-hassa İstanbul’da elden ele dolaştı ve zannederim çok beğenildi. Ben şimdi açıkça itiraf edeyim ki bunu sevdiğim talebeme bir örnek olsun diye hazırladım. Onlar unutmazınlar ki, ben her seyahatimde bir boş defter alırım, böyle doldururum. Şüpheli etmem ki, seneler sonra bu defter bir kıymet iktisap etmesin...”

Süleymaniye Kütüphanesi 464 numarada kayıtlı olan defter Milad Salmani tarafından yayına hazırlanmıştır.

Süheyl Ünver İbn-i Sînâ’nın doğumunun hicri bininci yıl dönümü münasebetiyle 12 Nisan-8 Mayıs 1954 tarihleri arasında İran Şehinşahi Rıza Pehlevi’nin resmî davetlisi olarak İstanbul Üniversitesini temsilen tertip edilen kongreye katılmıştır. Bu önemli kongre vesilesiyle Ünver’in Türk heyetiyle birlikte İran’daki çeşitli millî temaslarına dair notları, fotoğrafları, Hemedan, Tebriz gezileri ve izlenimleri ve sulu boya tabloları, İran günlerinin renkli intibaları olarak bu eşsiz defterin sayfalarını süslemektedir.

“Evliyâ-i cedîd, hafîd-i Evliyâ-i Atîk, Irâk u İran’da”

Süheyl Ünver, bu seyahatinde elli altı yaşındadır. Defterine *“Çok şükür Yâ Rabbi her şeyi tatlı yerinde bıraktım”* diyerek başlamıştır. Defteri çok ilgi görmüş, sonraki yıllarda İranlı dostlarıyla görüştüğü zaman defterini tekrar yanına alarak onlara bazı hatıra yazıları yazdırmıştır.

İran kral ve kraliçesinin imzalarını zencerekle bir çerçeve içinde süslemiştir. Kraliçe *“Hangi imzayı atayım?”* diye sorunca Farsça olmasını rica etmiştir. Bir Amerikalı âlim, imzaları görünce *“Amerika’da bu defteri iki milyon dolara satırım.”* demiştir. Ünver bunu, *“Şimdi şehinşahların benden başka hiçbir fertte imzası yok. Herkes gelip defteri görüyor.”* diyerek kaydetmiştir.

İran’da havuzları ve su ışıltılarını çok beğendiğini, bahçelerinin her yerde çok temiz ve itinalı olduğunu, İranlıların bahçeleri ve çiçekleri çok sevdiğini, İran’da değişik kahvelerin pişirildiğini, kendisine üniversitedeki toplantıda acı bir kahve verdiklerini ve Pehlevi’nin kabrini ziyaretten sonra gül suyu katılmış tatlıca bir kahve ikram ettiklerini yazmıştır.

16. asırda Kas-ı Şîrîn Harâbesi’nin yapıldığı yere giderek fotoğraf çektirmiş, aynı zamanda İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’ndeki Matrakçı Nasuh’un Beyân-ı Menâzili Seferi Irâkeyn eserinden bir minyatürü de çizerek defterine eklemiştir. İran’da gördüğü havuzların çizimlerini yaparak yaz - kış sularının aktığını, serin, latif, bihter, dilnişîn ve dilrübâ gibi olduklarını yazmıştır. İran’da rastladığı şairlerin imzalarını alırken, Üstad Bihzâd ve Üstad Yûsufî’nin evine gittiğini, burada onlardan kedi tüyünden fırça yapmayı öğrendiğini anlatmış, fırça yapımını çizimleriyle birlikte vererek ayrıntılarıyla yazmıştır.

Kubbealtı Vakfının öncülüğünde, Üzeyir Karataş’la Milad Salmani’nin titiz ve değerli çalışmaları, hocamızın kızı Gülbün Mesara’nın sunuş yazısıyla yayına hazırlanan bu üç eser; okuyucuları İran, Irak ve Mısır’da âdeta tarih yolculuğuna çıkarmaktadır. Kitapları okuyanlar, Süheyl Ünver’in fırçasından çıkan resimlerle şehirlerin sokaklarında gezebilecek; defterdeki hatıra fotoğraflarının seyrine dalarken tüm bu yaşanmışlıkların içinde kaybolup gidecektir. Bütün bunların lezzetine varan kitapseverler olarak, Süheyl Ünver kitaplığına eklenen bu eşsiz eserlere yenilerinin ekleneceği günleri merakla beklemeyiz.



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

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

Grant Scheme for Common Cultural Heritage: Preservation
and dialogue between Turkey and the EU-II (CCH-II)

KADİM ANADOLU ZANAATLARINDAN GÜNCEL TASARIMLARA AVRUPA BİRLİĞİ PROJESİ

Türkiye Tasarım Vakfının proje ortakları Brumen Foundation ve Geleneksel Sanatlar Derneği ile yürüttüğü ve Ortak Kültür Mirası: Türkiye ve AB Arasında Koruma ve Diyalog-II (CCH- II) Hibe Programı ile finanse edilen **Kadim Anadolu Zanaatlarından Güncel Tasarımlara** isimli Avrupa Birliği projesi tamamlandı.

Kaybolma riski altındaki Anadolu zanaatlarının geleceğe taşınması ve zanaatların güncel tasarımlarla birleştiği örneklerin Türkiye ve Avrupa'da yaygınlaştırılması amacı ile yola çıkılan proje 1 Nisan 2021'de başladı, 30 Haziran 2022'de sona erdi. Anadolu'nun kültürel mirası olan geleneksel zanaatlardan seçilen **sedef kakmacılık, çinicilik, keçecilik, taş işlemeciliği ve yorgancılık** için bu beş zanaatın değerli ustaları ile çekilen **Kadim Anadolu Zanaatları Belgesel Serisi**, Avrupa'da yayımlanarak tasarımcı ve sanatçılara ulaşıldı. Avrupa'dan tasarımcıların belgeselleri referans olarak Anadolu zanaatlarını kendi uzmanlıklarının güncel yaklaşımlarıyla yeniden yorumlamaları ve tasarım önerilerini paylaşmaları istendi. **Design and Crafts Council Ireland, Designaustria, Design Denmark, Dutch Design Foundation ve Latvian Design Centre** temsilcilerinin de destekleriyle açık çağrıya 20 Avrupa ülkesinden toplam 124 başvuru alındı.

Açık çağrıya gelen başvurular **Ajda Schmidt, Aslıhan Erkmek Birkandan, Mehmet Ali Güveli, Fokke Moerel, Gülname Turan, Maeve Murphy ve Seza Sinanlar Uslu**'nun yer aldığı jüri tarafından incelenerek seçilen on tasarım önerisi, üretim aşamasına geçti. Avrupa'dan tasarımcılar tasarımları üret-

mek için Türkiye'ye gelerek Anadolu zanaatkârları ile birlikte çalıştılar. Bu ortak üretim süreci sonucunda ortaya çıkan on ürün **Zanaatın Ötesi** isimli sergide Beyoğlu Kültür Yolu Festivali kapsamında sergilen-di. **Beyoğlu Belediyesi Başkanlık Binası Sanat Galerisinde** gerçekleştirilen sergi 28 Mayıs-28 Haziran 2022 tarihleri arasında ziyaretçileriyle buluştu.

Ortak Üretim Süreci

İznik Çiniciliği

İznik çiniciliği; desen ve kompozisyon özellikleriyle öne çıkan, bünyesindeki kuvars oranının yüksekliğiyle ve sıraltı tekniğiyle farklılaşan, mimari karo ve günlük yaşam nesnelerinin üretildiği bir seramik dalıdır.



Ürün Adı: SU

Tasarımcı: Lola Buades Balle

Ülke: İsveç

Zanaatkâr: Alper Ergüler

Ürün Açıklaması: SU karaf, heykelsi hacmi ve canlı deseni ile Osmanlı ibriklerinin grafiksel bir yeniden yorumudur. İznik sırlarının benzersizliğini yansıtan renkler blok olarak, beklenmedik yeni hacimler üzerinde kullanılmıştır. Görsel kontrast, malzemenin kendisine ve zanaatın yetkinliğine dikkati çeker. Net çizgiler, sıraltındaki fırça dokunuşları ile birlikte kilin hassasiyetini gösterir. Sonuç, arkaik bir geleneğe yeni bir görsel ekleme yapmayı uman eğlenceli bir tasarımıdır.



Ürün Adı: Macchia
Tasarımcı: Alice Guidi
Ülke: İtalya
Zanaatkâr: Alper Ergüler

Ürün Açıklaması: Puantilizmden (Noktacılık) ilham alan Macchia, geleneksel malzeme ve renklerin kullanıldığı, İznik çinilerine saygı duruşunda bulunan bir yan sehpadır. Macchia, derin mavinin güçlü ifadesi, güçlü duruşuyla hem iç hem de dış mekânlara kişilik katar. Ayrıca çıkarılabilir masa tablası sayesinde içi boş iki adet saklama bölmesi barındırır.

Keçecilik

Keçecilik, geleneksel yöntem ve malzemelerle işlenip birbirine kenetlenmesi sağlanan hayvansal liflerden iki ve üç boyutlu ürünlerin yapımıdır.



Ürün Adı: "Sunrise" – An ode to felt-making
Tasarımcı: Carla Joachim & Jordan Morineau
Ülke: Hollanda
Zanaatkârlar: Mehmet Girgiç, Salih Girgiç

Ürün Açıklaması: Sunrise, keçenin doğal olarak boyanmış renklerini öne çıkaran, asılabilen modüler bir ayırıcıdır. Renk geçişleri ve yüksekliklerle oynanarak pano hâline getirilmiştir. Modüler yapısı sayesinde farklı şekillerde kurgulanabilen bu seperatör, mekânları ayırmak ve mahremiyet yaratmak için restoran ve otellerde kullanılabilir.



Ürün Adı: Tramer
Tasarımcı: Cyrielle Colaye
Ülke: Fransa
Zanaatkârlar: Mehmet Girgiç, Salih Girgiç

Ürün Açıklaması: Tramer, Fransa'daki yerel hasır malzemesi ile Konya'daki yerel keçecilik bilgisinin buluşmasıdır. Keçenin içine hasırın yerleştirildiği tasarımda hasır, keçe ile yumuşar. Farklı iki malzemenin birleşimi, güncel lazer kesim tekniği ile sağlanmıştır. Keçe ve hasır, bu üründe sürdürülebilirlik ve yerellik değerlerini taşıyan, günümüze sağlam bir şekilde kök salan bir tasarım ortaya çıkarır.

Yorgancılık

Yorgancılık; farklı dikim ve dolgu teknikleri kullanılarak ve yüzeyi desenlerle bezenerek çeşitli yaygı, yastık ve minder üretimlerinin yapıldığı bir zanaattır.



Ürün Adı: The New Quilted Coat

Tasarımcı: Kelly Konings

Ülke: İsveç

Zanaatkarlar: Şadan Deniz, Ali Deniz, Hikmet Çavuş

Ürün Açıklaması: The New Quilted Coat, pamuk astarı ve dolgusu olan kapitoneli ipek bir mantodur. Tasarım az sayıda, kalıp kullanımını sağlar; ön ve arka yüz tek parça olarak biçilir. Kare yaka bir yorganın kare şeklini hatırlatır. Giysinin elle yapılan dikişleri, arka yüzü doğal renkli pamuklu Anadolu yorganlarının yapımını göstermek için dışarıya dönüktür. Figüratif desen, grafik çizgilerle birleştirilmiş geleneksel Anadolu çiçek ve yaprak şekillerinden ilham alır.



Ürün Adı: Soft Body

Tasarımcı: Anna Līva Traumane & Harijs Vucens

Ülke: Letonya

Zanaatkârlar: Şadan Deniz, Ali Deniz, Hikmet Çavuş

Ürün Açıklaması: Soft Body, geleneksel yorgancılığın sınırlarını zorlamayı hedefleyen bir sandalye tasarımıdır. Yorgan ve yastıkların eski işlevini ve geleneksel estetiğini yansıtırken, yorganın üç boyutlu bir nesneyi saran daha çağdaş bir versiyonunu tanımlar. Tasarımın tanımlı uzuvları vardır; "kollarını" uzatır, sarar ve sabitlenir.

Taş İşlemeciliği

Taş işlemeciliği; taşların özelliklerine uygun aletlerle oyma, kazıma, kakma gibi teknikler kullanılarak şekillendirildiği zanaattır.



Ürün Adı: Untitled (Stone-carved Relief Sculpture)
Tasarımcı: Aleksandra Kowalczyk
Ülke: İrlanda
Zanaatkâr: Halil Evcan

Ürün Açıklaması: Untitled (Stone-carved Relief Sculpture) 50x50cm ebadında beyaz ve pürüzsüz kandıra taşından yapılmış bir rölyeftir. Keskin çizgiler ve güçlü ton kontrastı tasarıma grafik bir his verir. Desen, sekizgen bir plan üzerinde farklı açılarla birbirine bağlanan eşkenar üçgenlerin tekrarıyla oluşturulmuştur. Hem iç hem dış mekânlara dekoratif olarak dâhil edilebilecek bu parça, tek başına da sergilebilir.



Tasarımcı: Pia Matthes
Ülke: Almanya
Zanaatkâr: Halil Evcan

Ürün Açıklaması: Knitting Stone, taştan yapılmış bir ayak ısıtıcısıdır. İstanbul'da bir örgü kulübünde oluşturulan örgü modeli, zanaatkâr tarafından kandıra taşı yüzeyine aktarılır. Taşın içinde ısınmayı sağlayan bir sistem bulunmaktadır. Knitting Stone, birbirine zıt zanaatları ve farklı kültürleri bir nesnede toplayarak herkesi sıcaklığın etrafında bir araya gelmeye davet eder.

Sedef Kakmacılık

Kakmacılık; maden, ahşap, taş gibi malzemelerin üzerine tasarlanan desene göre açılan yuvalara, yine desene uygun hazırlanıp kesilen sedef, fildişi, kemik, bağa (kaplumbağa kabuğu), abanoz veya altın-gümüş tellerin yerleştirilmesi ile yapılan bir zanaattır.



Ürün Adı: Inlaid Wireless Pod
Tasarımcı: Shikhar Bhardwaj
Ülke: Fransa
Zanaatkârlar: Hüsamettin Yivlik, Hakan Üç

Ürün Açıklaması: Inlaid Wireless Pod, ceviz ağacı dış kabuğun cam ve elektronik bobin ile donatıldığı kablosuz bir şarj ünitesidir. Teknolojinin zanaat ile birleştiği bu tasarım süreci, tasarımcı ve zanaatkârın arasında doğaçlama olarak süregelen diyalogun ve ortak üretimin sonucudur.



Ürün Adı: Twin Doors

Tasarımcı: Carla Pisano

Ülke: İtalya

Zanaatkârlar: Hüsamettin Yivlik, Hakan Üç

Ürün Açıklaması: Twin Doors, her ikisi de ceviz ağacından yapılmış, simetrik tasarımlı bir çift kitap tutucudur. Güçlü sedef grafiği olan ön yüz, geometrik desenli yalın bir kapıyı referans alır. Geleneksel mimaride sıklıkla görülen sedef kakmalı kapılara gönderme yapar. Bu tasarımda kapı motifi, farklı dünyalar arasında hareket etmemize olanak sağlayan kitaplardan ilham alır. Farklı alanlara geçişi sağlayan kitaplardan esinle kapı, bir sembol olarak benimser.





tanıtım

YENİ ÇIKANLAR

Kültür ve Din | Osman Ülker

Yayınevi: Matbu Kitap
Yayın tarihi: 26.07.2022

Kitap, Cumhuriyet'in ilanından 1980 yılına kadar sanatın dinle girdiği dışlayıcı, çatışmacı, kabul edici aksine bir o kadar da kenara bıraktığı çelişkili ilişkiyi daha anlaşılır kılma arzusu taşımaktadır. Yine sanat alanının etkin aktörler aracılığıyla kendine biçtiği rol ve anlam ile kendinde gördüğü gücün "öteki" olarak gördüğü İslami kesimlerde nasıl bir etkisinin olduğunu tespit etmeye çalışmıştır.

Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk ve Mâden Sanatı Terimleri Sözlüğü | Mehmet Zeki Kuşoğlu

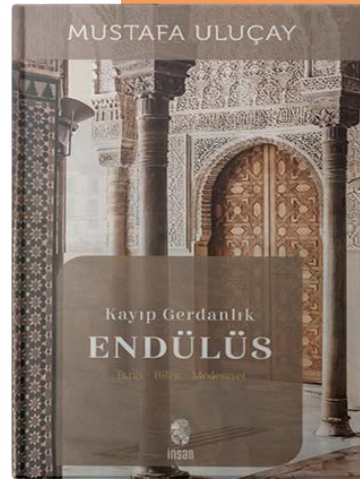
Yayınevi: Bilnet Yayınları
Yayın tarihi: 2022

I. ve II. baskısı Ötüken Neşriyat tarafından yapılan sözlüğün 3. baskısı 1000'i aşkın kelimeyi barındırmak suretiyle yapılmıştır. Konu ile ilgili adlar, adlandırmalar, yapım yolları v.b. hakkında ayrıntılı bilgi verilen bu kitapta altın ve gümüş madeni ile yapılan eserlerin yanında bakırdan yapılan eserlere de yer verilmiştir.

Kayıp Gerdanlık Endülüs - Tarih-Bilim-Medeniyet | Mustafa Uluçay

Yayınevi: İnsan Yayınları
Yayın tarihi: 20.07.2022

Kayıp Gerdanlık: Endülüs, Endülüs İslâm Devleti'nin 800 yıllık tarihinin kültür ve medeniyetiyle, bütüncül bir metotla anlatıldığı hikâyesidir. Endülüs İslam medeniyetinin Avrupa'ya etkisi, bu medeniyeti inşa eden önemli şahsiyetler; Endülüs'ten kalan "taştan şahitler" ve günümüz İspanya'sındaki Müslümanlar ve İslami miras da mercek altına alınmıştır.





Gözne Evleri | Ayşen C. Benli

Yayınevi: Cinius Yayınları

Yayın tarihi: 21.07.2022

Doğu Akdeniz’de, Mersin’in kuzeyinde, Bolkar dağlarının vadilerinde bir yayla yerleşimi olan Gözne kendine özgü, ilginç özellikleri barındırır. Gözne, yerel özellikli yapılarını henüz yitirmemiştir. Bu geleneksel ve yerel özellikli yapılar, özellikle konutlar, yapım yöntemleri, yapılarda kullanılan doğal kaynaklı malzemeler, çevreye, insana, iklime uyum açısından sürdürülebilir özellikler göstermektedir. Bu kitapta, sürdürülebilirlik bağlamında bölgesel ve yerel özellikteki mimarlık ve yapım tekniklerinin konut tipolojileri açısından iklim, güneş, rüzgar ve nem verileri gibi çevresel yönler incelenmiştir.

Süheyl Ünver’in İran Defterleri 1: İran Seyahatnamesi | Yay. Haz: Milad Salmani

Süheyl Ünver’in Mısır Defteri: Mısır-name | Yay. Haz: Üzeyir Karataş

Süheyl Ünver’in Irak Defteri: Bağdad-name | Yay. Haz: Milad Salmani

Yayınevi: Kubbealtı Neşriyat

Yayın tarihi: 20.07.2022

Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver’in henüz hayattayken Süleymaniye Kütüphanesine bağışladığı 352, 680 ve 464 envanter numaralı, içerisinde notlar, çizimler, çiçekler, kumaş parçaları gibi coğrafyanın dokusunu yansıtan her nevi parçayı barındıran *İran, Irak ve Mısır defterleri* Kubbealtı Neşriyat tarafından yayın hayatına kazandırılmıştır.

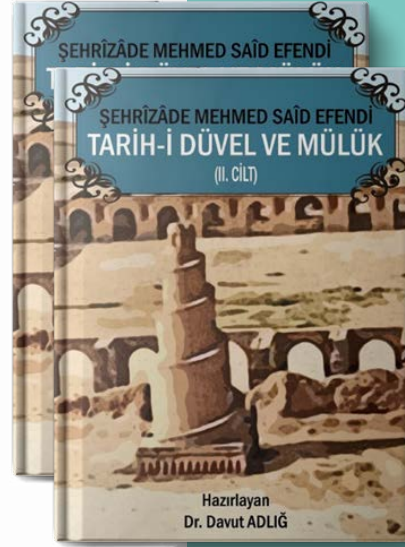


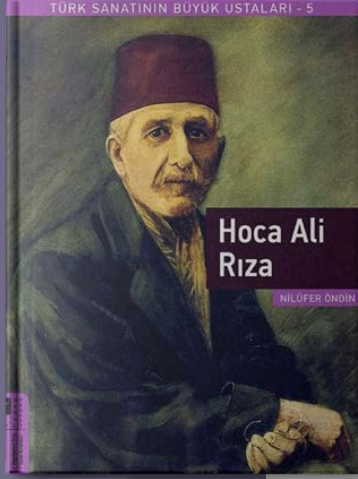
Şehrîzâde Mehmed Saîd Efendi Tarih-i Düvel ve Mülük (II. Cilt) | Arş. Gör. Davut Adlığ

Yayınevi: Efe Akademi Yayınları

Yayın tarihi: 20.07.2022

Üzerinde çalışma yapılan *Tarih-i Düvel ve Mülük* eserinin ikinci cildi, Şehrîzâde Mehmed Saîd Efendi'nin önemli eserlerinden biridir. İki ciltten meydana gelen bu eserin birinci cildinde Hz. Adem'den Hz. Muhammed'in Medine'ye hicret ettiği vakte kadar hüküm süren devletlerden ve yöneticilerinden bahsedilmektedir. Ancak birinci cildin nerede olduğuna dair bir bilgi bulunmamaktadır. Üzerinde çalıştığımız *Tarih-i Düvel ve Mülük*'ün ikinci cildi 112 varaktan oluşmaktadır. İsmâil Âsım Efendi'nin, 1759 yılında Koca Râgıb Paşa'nın tavsiyesi üzerine şeyhülislâmlığa getirildiği tarihten bir ay sonra yazılmaya başlanan eserin bitiş tarihi tam belli değildir. Eser bittikten sonra III. Mustafa'ya takdim edilmiştir. Esere besmele ile başlayan Şehrîzâde, hamdele ve salveleden sonra eserle ilgili bilgiler vermiştir. Dört ana bölümden oluşan eserin birinci bölümünde dört halifenin hayatları ve faaliyetlerinden, ikinci bölümünde ise on iki imamın hayatlarından bahsedilmektedir. Üçüncü bölümde Emevi Devletinin tarihi anlatılmakta devamında Emevi Devletinin devamı niteliğinde olan İslam Devletlerinden özellikle de Endülüs Emevilerinden ve onlardan sonra İspanya'da kurulan Müslüman emirlikler ve şehirlerden bahsedilmektedir. Müellif en geniş ve son bölüm olan dördüncü bölümde Abbasi Devletinin tarihini ayrıntılı şekilde ele almaktadır. Bu bölümde Abbasilerin kültürel faaliyetleriyle beraber bu dönemde yaşayan büyük zatların ve âlimlerin hayatları da başlıklar hâlinde anlatılmaktadır.





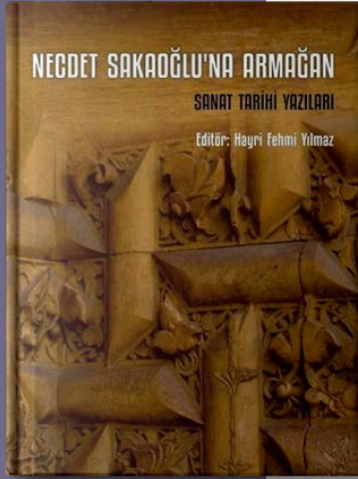
Hoca Ali Rıza / Türk Sanatının Büyük Ustaları 5 | Nilüfer Öndin

Yayınevi: Hayalperest Kitap

Yayın tarihi: 05.07.2022

İstanbul'un Üsküdar semtinin tarihî kişiliklerinden biri olan Hoca Ali Rıza, tevazusu, tokgözlülüğü ve uysal kişiliğiyle öğrencileri arasında çok sevilen bir resim öğretmeni idi. İstanbul manzaraları, mehtaplı gece resimleri, Salacak ve Kız Kulesi'nin farklı görünümünün yanı sıra ürettiği pek çok resimle on dokuzuncu yüzyıl Türk resim sanatında tanınan bir sanatçı hâline gelmişti.

“Türk Sanatının Büyük Ustaları” başlıklı serinin beşinci kitabı Hoca Ali Rıza, müziğe de büyük ilgisi olan, ince düşünen bir ressamın yaşamından kesitler sunuyor. Ressamın manzara resmine yaklaşımını hem felsefi hem de teknik yönlerden değerlendirmeye yönelik ipuçları vererek okuru, Hoca Ali Rıza'nın iç dünyasında renklerle dolu bir yolculuğa çıkarıyor.



Necdet Sakaoğlu'na Armağan Sanat Tarihi Yazıları | Hayri Fehmi Yılmaz

Yayınevi: Kriter Basım Yayın Dağıtım

Yayın tarihi: 18.05.2022

Tarih, eğitim, kültür ve sanat tarihi gibi farklı alanlarda çok yönlü çalışmalara imza atan Necdet Sakaoğlu için hazırlanan bu çalışmada, sanat tarihi, restorasyon, mimarlık tarihi üzerine alanlarında uzman kişiler ve araştırmacılar tarafından ele alınmış yazılar yer almaktadır. Bu kitapta saray, köşk, mektep, cami, tekke, türbe gibi farklı fonksiyonlardaki yapı tiplerinden örneklerle, mimari ve süslemeler yanında gravür, resim, hat, kalem işi, zanaat gibi geniş yelpazede işlenen konular içeriğe zenginlik katmaktadır. Spesifik örnekler ışığında ele alınan konuların yanı sıra, Necdet Sakaoğlu'nun yayınlarından oluşan geniş bibliyografyası da bu vesileyle hazırlanmış olup makalelerle birlikte bilim dünyasının faydasına sunulmuştur.

İslam Dünyasında Hat ve Mimari

| Edt. Irvin Cemil Schick,
Mohammad Gharipour

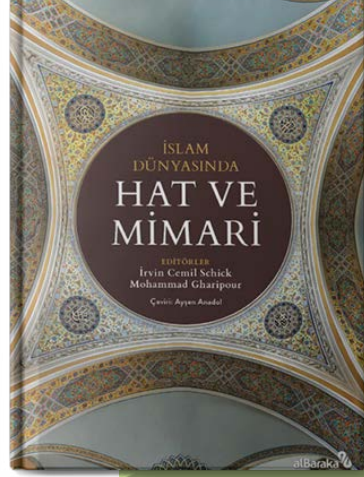
Yayınevi: Albaraka Yayınları

Yayın tarihi: 24.03.2022

Hüsnühat, İslam sanatının ve mimarisinin ayrılmaz bir parçasıdır. İslam dünyasının hemen her coğrafyasında camiler, tekkeler, kütüphaneler, çarşılar ve daha nice mekânlar hüsnühat metinleriyle donatılmıştır. Hüsnühat, bir süsleme unsuru olmanın ötesinde mekâna her yönüyle ebedî bir anlam aşlamaya da yardımcı olmaktadır.

Elinizdeki kitap, mimari mekânın hüsnühatı nasıl şekillendirdiğini incelerken hüsnühattın da mekânın inşasında ve aynı zamanda sahip olduğu anlamı kazanmasında nasıl rol oynadığını ele almaktadır.

Mekânlar, Üslup / İçerik, Baniler, Sanatkârlar, Bölgeler ve Modernleşme olmak üzere altı ana başlıktan oluşan bu kitap, çeşitli dönemlere ve coğrafyalara ait hüsnühat kitabelerini her yönüyle incelemektedir. Alanında usta birçok araştırmacı, konuları Çin'den İspanya'ya; ele aldıkları dönem itibarıyla da İslam'ın ilk yıllarından 21. yüzyıl başına kadar değişen makalelerle elinizdeki eserin ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur.



UNESCO SOMUT OLMAYAN TÜRK KÜLTÜRÜ MİRASI FOTOĞRAF YARIŞMASI

Geleneksel Sanatlar Derneği ve T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı iş birliğiyle düzenlenen “UNESCO Somut Olmayan Türk Kültürü Mirası Fotoğraf Yarışması” sonuçları açıklandı.

4 Nisan 2022’de Geleneksel Sanatlar Derneği tarafından T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı destekleriyle ilan edilen yarışmaya başvurular, 30 Haziran 2022 tarihine kadar kabul edildi. Her bir yarışmacının en fazla üç (3) fotoğrafla katılabildiği yarışmaya yüz yetmiş iki (172) kişi, toplam dört yüz altmış iki (462) fotoğrafla başvurdu. Jüri üyeliğini Geleneksel Sanatlar Derneği Yönetim Kurulu Başkanı Ahmet Akcan, Geleneksel Sanatlar Derneği Genel Sekreteri Doç. Dr. Şehnaz Biçer, Geleneksel Sanatlar Derneği Yönetim Kurulu Üyesi Dr. Zaliha Erdoğan Peçe, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü SO-KÜM Daire Başkanlığından Döndü Akçay Odabaşı, fotoğraf sanatçıları Cihat Hıdır ve Tezcan Kıldırın üstlendi.

Fotoğraf yarışmasında ilk 25’e giren yarışmacılara iki biner (2.000,00) TL, sonraki 25’e giren yarışmacılarsa beş yüzer (500,00) TL para ödülü verildi. Somut olmayan kültür mirasımızı görünür kılmak ve belgelemek amacıyla gerçekleştirilen fotoğraf yarışmasına katılan tüm katılımcılara teşekkür eder, ödül alan fotoğraf sahiplerini tebrik ederiz.

2.000 TL Ödülünü Kazananlar:

Alev Tanrıkorur	Son Yatık Ustası
Arif Miletli	Usta
Aygül Harmancı	Işık
Çiğdem Sorgut	Ekmek Fırını
Deniz Kalaycı	Osmanlı
Engin Ayyıldız	Zil Ustası
Fatih Balaman	Yazma Baskısı
Fatma Nurdem Atay	bakır ustası
Giray Kocaman	Okçular
Hakan Muallim	Tahta Oyma
Hasan Burak Durmuş	Nevruz Ateşi
Hasal İçel	Halı Tarlası
Hilal Emnacar	Kalaycı
İsmet Danyeli	Tabakhane
Leyla Yılmaz	Çalgı
Muhammet Özen	Çömlek Ustası
Musa Talaşlı	Bakır İşçiliği
Münevver Ulusoy	Demirci Ustası
Neşe Arı	Pekmez Yapımı
Orhan Bektaş	Sema Gösterisi
Ramazan Çırakoğlu	Ahşap Sandık Yapımı
Şerife Kese Halıcı	Hat
Şevki Karaca	Ahşap Oyma
Ufuk Turpcan	Tandır Ekmeği
Zihni Onur Çalışkaner	Mangala

500 TL Ödülünü Kazananlar:

Adem Güleş	Nakış Kız
Ahmet Öner	Cirit
Alev Tanrıkorur	Gölge Oyununda Tasvir Yapımı
Bilal Eskioğlu	Tespilh Ustası
Burak Türk	Hacivat Karagöz
Dilek Durdu	Kilim
Ekrem Kalkan	Kozadan İpliğ
Fatih Yılmaz	Tandır
Gürsel Egemen Ergin	Kılıçkalkan
Halit Bozkuş	Havancı
Hilal Rana İnanç	Hattat
Hüseyin Opruklu	Birlikte
İbrahim Sürmeneli	Geleneksel Mumya
İmge İldem	Keçe Ustası
Kamil Serhoşoğlu	Şimşir Kaşık
Kazım Kuyucu	At Araba Tekerlekçisi
Mehmet Yılmaz	Sepet Yapımı
Melih Sular	Yarenler 2
Muzaffer Murat İlhan	Alemci
Muzaffer Temel	Usta
Orhan Kartal	Hallaç
Osman Arsal	Yemeni Ustası
Ragıp Sarı	Semerci Ustası
Sabahattin Özveren	Künde
Serdar Kıran	Sema







Arif Miletli - Usta



Giray Kocaman - Okçular

Erçin Ayyıldız - Zil Ustası



Hasan İçel - Halı Tarlası





Musa Talaşlı - Bakır işçiliği



Orhan Bektaş - Sema Gösterisi

Ramazan Çırakoğlu - Ahşap Sandık



Zihni Onur Çalışkaner - Mangala





Alev Tamırkorur - Son Yatık Ustası



Fatma Nurdem Atay - Bakır Ustası

Hakan Muallim - Tahta Oyma



Ufuk Turpcan - Tandır Ekmeği





Fatih Balaman - Yazma Baskısı



Aygül Harmancı - Işık

LALE DERGİSİ MAKALE YAZIM KURALLARI

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları ise kenar boşluğu her yönden 2,5 cm; yazı tipi Times News Roman; metin boyutu 11 punto, paragraf aralığı önce 6nk, sonra 0 nk ve satır aralığı tek (1) şeklinde düzenlenmelidir.

2. Ana Başlık: İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve koyu harflerle tamamı büyük harflerle yazılmalıdır. Alt başlıklar ise sadece ilk harfleri büyük olmak üzere yine koyu punto ile yazılmalıdır.

3. Yazarların adları ve soyadları tümü büyük harf ve koyu yazılmalıdır. Orcid ID leri isimlerinin altına gelecek şekilde normal yazılmalıdır. Yazarların varsa görev yaptığı kurum, haberleşme ve e-posta adresleri ilk sayfada dipnot ile belirtilmelidir.

4. Özet: Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe "özet" ve İngilizce "abstract" bulunmalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 4, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (keywords) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve abstract'ın üstünde gösterilmelidir.

5. Yazı içerisinde resim, fotoğraf, nota ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 PPI'da (300 pixels per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. Metin içinde kullanılan görseller numara adıyla (Örn: Görsel 1) tek tek kaydedilmeli ve görseller sisteme yüklenirken bütün görseller tek bir .rar ya da .zip dosyası içerisinde yüklenmelidir.

LALE JOURNAL AUTHOR GUIDELINES

1. The articles must be typed in Microsoft Word and have 2.5 cm margins from right, left, bottom and top; Times New Roman font style and 11 font size; line spacing of 1; paragraph spacing of 6 nk, followed by 0 nk.

2. The main title must be well in accordance with the article, and typed in bold, capital letters. Subheadings must be in bold, but capital letters must be used only for the initial letters.

3. The name and surname of the author must be typed in bold, capital letters. The ORCID IDs must be written below the author name and surname. The author's institution (if any), address and email address must be indicated with a footnote in the first page.

4. The abstract must be written before the main text, must be between 75 and 150 words, in both Turkish and English. The keywords must be between 4 and 8 words and typed below the abstract after one line of spacing. The English title of the Turkish article should be above the abstract.

5. If there are images, photographs, musical notes or drawings in the text, they must be scanned as 300 PPI with the short side being 10 cm, in JPEG format, and sent as an appendix to the article in JPEG format. The images must be saved one by one according to their number (e.g.: Image 1) and they must be uploaded to the system in one .rar or .zip folder.

6. APA style must be used throughout the text, and references must be made to the images as well. The images must be numbered as Image 1, Image 2, Image 3. The captions of the images must be written below the images themselves in Times New Roman 11 font along with their sources.

6. Makalede atıf sistemi olarak APA kullanılmalıdır. Metin içinde görsellere de gönderme yapılmalıdır. Görseller (görsel, tablo, şekil vb.) Görsel 1., Görsel 2., Görsel 3. biçiminde numaralandırılmalıdır. Görselin altına o görsele ait bilgiler Times New Roman 11 punto ile yazılmalı ve hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir.

7. APA yazım stilinde, dipnot ve sonnot kullanımı pek tercih edilmemektedir. Bundan dolayı mümkün olduğu kadar az dipnot kullanılmalıdır. Yalnızca çok gerekli bir açıklayıcı not gerektiğinde dipnot kullanılmalıdır. Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır. Kaynakça vermek için kullanılmamalıdır.

8. Elektronik kaynaklara metin içerisinde gönderme; varsa yazarın soyadı, yayın yılı, sayfa/sayfa aralığı yazılarak yapılmalı, kaynağın adı ve ağ adresi kaynakçada belirtilmelidir. Yazar soyadı ve yayın yılı bilgileri eksik ise ağ adresi metin içine yazılmalıdır.

9. Kaynakça yazımı aşağıdaki şekilde uygulanmalıdır.

Tek yazarlı kitap için

Yazar, A. A. (Yayın yılı). Çalışma adı. Yer: Yayıncı.
Örnek: Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi.

Dergi ve süreli yayınlar için

Yazar, A. A., Yazar, B. B., ve Yazar, C. C. (Yıl). Makale adı. Dergi adı, cilt. No (sayı no), sayfa/lar. doi:http://dx.doi.org/xx.xxx/yyyy

Örnek: Harlow, H. F. (1983). Fundamentals for preparing psychology journal articles. *Journal of comparative and physiological psychology*, 55, 893-896.

7. Footnotes must be avoided as much as possible. If necessary, the footnotes must be numbered at the end of the page and used only for explanations- not for referencing.

8. The in-text citations of the electronic sources must include the author's surname, the date and the page/page range. In the reference list, the name of the source and the website must be included. If the author's surname and date are not known, the website must be typed in the text.

9. The reference list must be as the following:

Single Author Book

Author's surname, Initial of the author's name. (Publication Year). *Name of the book*. Place: Publisher.

Example: Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu* (Y. Tezgiden, transl.). İstanbul: Metis Yayınevi.

Article in a Journal/Periodical

Author, A. A., Author, B. B., & Author, C. C. (Year). Title of article. *Title of Periodical*, volume number(issue number), pages. <https://doi.org/xx.xxx/yyyy>

Example: Harlow, H. F. (1983). Fundamentals for Preparing Psychology Journal Articles. *Journal of Comparative and Physiological Psychology*, 55, 893-896.

LALE DERGİSİ YAYIN POLİTİKASI

Lale Dergisi amacı geleneksel sanatlar, İslam sanatları, medeniyet tarihi ve somut olmayan kültürel miras çalışmaları alanına münhasır her türlü nazari ve tatbiki çalışmalar yapan sanatçıların/ bilim insanlarının özgün değeri olan araştırma ve derleme makalelerini neşrederek ulusal ve uluslararası düzeyde; bilgi, deneyim, değerlendirme, görüş ve önerilerini paylaşmalarına imkân sağlayan bir zemin, beşeri bilimler bünyesindeki farklı disiplinlerden ortak bir akademik platform oluşturmaktır.

Bununla birlikte dergide kitap tanıtımı ve incelemesine, bölüm ve müze – sergi tanıtımlarına, geleneksel sanatlar, medeniyet alanındaki çalışmaların tanıtımına da yer verilebilmektedir.

Dergi, yılda 2 kez (Ocak ve Temmuz aylarında) yayımlanır.

Dergi hakemli bir dergidir ve yayın dili Türkçedir.

İçerik:

Dergiye gönderilen yazılar;
Alana özgü uygun araştırma, yöntem ve modeller kullanılarak hazırlanmış ve alana bir katkıda bulunabilme niteliğine sahip olmalıdır.

Daha önce yayımlanmış bir yazıyı değerlendiren, eleştiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşleri ortaya koyan araştırma veya inceleme özelliği taşımaktadır.

Dergide, bir kavramın ya da teorinin tartışıldığı, eleştirildiği ya da açıklandığı türden araştırma, biyografi ve derleme makalelere, bilimsel alana katkı niteliğindeki çevirilere yer verilebilir.

LALE JOURNAL PUBLICATION POLICY

The aim of Lale Journal is to create a common academic platform for various disciplines within humanities, where knowledge, experience, evaluations, opinions and proposals can be shared through original research and review articles in national and international standards by artists and academics who theoretically and practically work on the subjects of traditional Turkish arts, Islamic arts, history of civilization and intangible cultural heritage.

The journal also includes book reviews, advertisements of academic departments, exhibitions, museums, and works on traditional Turkish arts and civilization.

The journal is published biannually, in January and July.

Lale Journal is a peer-review journal and the language of publication is Turkish.

The Content:

The manuscripts submitted to the journal must be prepared according to the research methods and models of the field, and must make a contribution to the field.

The manuscripts must have research or review features that evaluate, criticize, and reveal new and notable opinions on previously published texts.

The journal may include research, review and biographical articles, in which a concept or theory is discussed, criticized or explained, and translations that contribute to the scientific field.

Dergi yayın esaslarına uygun yazım ilkeleri ve formatında olmalıdır.

Yukarıda sıralananların yanı sıra dergide kitap tanımlarına ve/veya incelemelerine de yer verilebilir.

Görevler

Derginin işleyişini sağlayan kurullar

1. Yayın Kurulu'nun Görevleri

- Olağandışı durumlar hariç yılda iki kere toplanır.
- Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları, biçim ve alan uygunluğu açısından inceleyerek, akademik camiada yazının uzmanlarını (tezler, yayınlar ve uzmanlık sahasını esas alarak) tespit eder, uygun hakem değerlendirmesine sunulmasını sağlar.
- Hakem değerlendirmelerine göre, makalenin yayımlanıp yayımlanmayacağına karar vererek, hakemden kabul alan makalelerin yayın sıralamasını yapar.
- Özel sayı çıkarılmasına salt çoğunlukla karar verir.

2. Editör:

- Yayın Kurulu üyeleri arasındaki koordinasyonu sağlar.
- Dergiye gelen yazıların ön değerlendirmesini yapabilmek için özel dönemler hariç Yayın Kurulu'nu yılda iki kez toplantıya çağırır.
- Yayın Kurulu adına editöryal sorumluluk alır.
- Göreviyle ilgili olağandışı durumlarda, çalışmaların aksamaması için yardımcılarından birini yetkilendirir.

3. Editör Yardımcıları:

Yayın Kurulu üyeleri arasındaki koordinasyonun sağlanması, yazıların hakem sürecinin takip edilmesi, hakemlerin raporlarının değerlendirilmesi konularında editöre yardımcı olurlar.

The manuscripts must be in accordance with the journal's publication principles and format.

Along with the aforementioned points, the journal may also include book advertisements and/or reviews.

The Duties

Journal Boards

The Duties of the Editorial Board

- The Editorial Board holds meetings twice a year, except in extraordinary cases.
- The Editorial Board examines the manuscripts submitted to the journal according to their relevance to the format and the field, determines the specialists for the manuscripts within academia (based on theses, publications and research fields), and presents the manuscripts to the relevant referees.
- The Editorial Board decides whether the text should be published according to the reviews of the referees, and puts the accepted manuscripts in the order of publication.
- The Editorial Board decides on the publication of a special issue through absolute majority.

The Duties of the Editor

- The Editor coordinates the members of the Editorial Board.
- Except for special occasions, the Editor arranges the Editorial Board meetings twice a year for the pre-assessment of the submitted manuscripts.
- The Editor takes editorial responsibility on behalf of the Editorial Board.
- The editor authorizes one of the Assistant Editors in case of extraordinary situations regarding his/her duty, to ensure that the work is not interrupted.

4. Bilim Kurulu:

- Yayınlanacak makalelerin belirlenmesi için Yayın Kurulu'na önerilerde bulunur.
- Hakemler bilim kurulu üyeleri arasında yer alır. Hakemler gönderilen yazıları yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek, yayına uygun olup olmadığına karar verir. Makalelerin konusuna göre her sayıda değişiklik gösterebilir. Dergide yayınlanan ya da yayınlanacak makalelere danışmanlık yapar, fikir beyan eder.

5. Yayın Koordinatörü

- Yayın kurallarına uygun olan makalelerin kayıt altında tutulmasını sağlar ve hakem raporları ile birlikte makaleleri arşivler.
- Dergiyi baskıya hazır hale getirmekle ilgili süreci yürütür.
- Dergi'nin elektronik ortamda erişilebilirliğinin sağlanmasıyla ilgili süreci yönetir.
- Dergi hakkındaki gelen giden tüm evrakların kayıtlarını yapar ve dosyalar.

Değerlendirme

Dergi Yayın Kurulu tarafından biçim ve alanlar açısından uygun bulunan yazılar değerlendirme yapılması için konunun uzmanı iki hakeme gönderilir. Hakem değerlendirmelerin ikisi de olumlu ise çalışma yayına kabul edilir. Biri olumlu, diğeri olumsuz ise makale üçüncü bir hakeme gönderilir. Yayınlanması için düzeltilmesine karar verilen yazıların, yazarları tarafından en geç 15 gün içerisinde teslim edilmesi gereklidir. Düzeltilmiş metin, Dergi Yayın Kurulu'nun gerek gördüğü durumlarda, değişiklikleri isteyen hakemlere tekrar gönderilir.

Gönderilen yazılar iki alan uzmanının "yayınlanabilir" onayından sonra, Yayın Kurulunun son kararı ile yayımlanır. Yazarlar, hakem ve Yayın Kurulunun eleştirisi, değerlendirme ve düzeltmelerini dikkate al-

The Duties of the Assistant Editors

- The Assistant Editors help the Editor in the coordination of the members of the Editorial Board, in tracking the refereeing process of the manuscripts and in evaluating the referee reports.

The Duties of the Academic Advisory Board

- The Academic Advisory Board puts forward proposals to determine the articles to be published.
- The referees are among the members of the Academic Advisory Board. The referees examine the submitted manuscripts in terms of method, content, and originality, and decide whether they are suited to be published. The board members might change in every issue, depending on the subjects of the articles. The Academic Advisory Board gives consultation and opinions on the articles published or to be published in the journal.

The Duties of the Publications Coordinator

- The Publications Coordinator keeps the records of the manuscripts which comply with the publication rules, and archives those manuscripts together with the referee reports.
- The Publications Coordinator manages the process of preparing the journal for printing.
- The Publications Coordinator manages the process of making the journal electronically accessible.
- The Publications Coordinator records and files all the incoming and outgoing documents about the journal.

Assessment

The manuscripts that are approved by the Editorial Board in terms of format and fields are sent to two referees for evaluation, who are the specialists on the subject of the manuscript. If both of the referee evaluations are positive, the study is accepted for pub-

mak durumundadırlar. Katılmadığı hususlar olması durumunda, yazar bunları gerekçeleri ile ayrı bir sayfada bildirme hakkına sahiptir.

Kabul edilmeyen makalelerin yazarlarına e-posta yoluyla bilgi verilir.

Geleneksel Sanatlar Derneği işbirliğiyle yayınlanan Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi, dergiyi hazırlayanlara (editörler, yayın kurulu, danışma kurulu), yardım edenlere ve hakemlere, yazara/yazarlara telif ve benzeri, ve diğer herhangi bir ücret ödemez; makale başvurusu ve yayını için yazardan herhangi bir ücret talep etmez. Ancak derginin tasarımını gerçekleştirilmesi, redaksiyon hizmetleri için ücret ödenmektedir.

Lale Dergisi çeşitli online ve fiziksel platformlarda 50 (elli) Türk Lirası bedeli ile temin edilmekte, Dergi Park sistemi üzerinden de açık erişim modelinde yayınlanmaktadır.

lication. If one of the evaluations is positive and the other one negative, the manuscript is sent to a third referee. The manuscripts that need to be corrected in order to be published, must be submitted by the authors within 15 days at the latest. In case the Editorial Board deems it necessary, the corrected text is sent back to the referees who requested the changes.

The submitted manuscripts are published after the two subject specialists' approval, with the final decision of the Editorial Board. The authors have to take into account the criticism, evaluation and corrections of the referees and the Editorial Board. In case of disagreements, the author has the right to report them on a separate page with the justifications.

The authors of the rejected texts are informed via email.

Lale Culture, Art and Civilization Journal, published in cooperation with Traditional Arts Association, does not pay royalties and any other fees to those that are responsible with the preparation of the journal (editors, editorial board, advisory board), to those that help and to the referees and author/authors; the journal does not charge the author/authors for the submission and the publication of their article.

However, fees are paid for the design and the editing services of the journal.

Lale Journal can be purchased online and in-person for 50 (fifty) Turkish Liras, and is open access on the DergiPark website.