

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

Hakemli Dergi

Ocak-Haziran 2020 Sayı:1 Fiyat: 50 TL

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GELENEKSEL
TÜRK
SANATLARI
BÖLÜMÜ

KLASİK CİLD SANATINA
ADANMIŞ BİR ÖMÜR
İSLAM SEÇEN



GELENEKSEL
SANATLAR
DERNEĞİ

HALI
MÜZESİ

MUSTAFA
DÜZGÜNMAN

3

YAŞINDA

Ankara Sanat Galerisi

Ankara
Sanat
Galeri • Müzayede Evi

- Koleksiyon Oluşturma
- Koleksiyon Danışmanlığı
 - Ekspertiz Hizmetleri
- Sergi ve Etkinlik Düzenleme



3D Sergi Gezintisi

www.ankarasanat.com/sergiler/3d-sergiler



Sergi Katalogları

www.ankarasanat.com/yayinlarimiz

www.ankarasanat.com

Ankara Müzayedecilik Evi ve Sanat Galerisi A.Ş.

Alacaatlı Mah. Beyler Cad. No: 5 Çayyolu - Çankaya / ANKARA • Tel: 0(312) 238 12 52 • 0(539) 816 19 86 • info@ankarasanat.com



[/ankara_sanat](https://twitter.com/ankara_sanat)



[/ankarasanatgalerisi](https://www.instagram.com/ankarasanatgalerisi)

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

İMTİYAZ SAHİBİ | PUBLISHER

Lale Yayıncılık

GENEL YAYIN YÖNETMENİ | EDITOR-IN-CHIEF

Ahmet Akcan

YAYIN KURULU | EDITORIAL BOARD

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

DANIŞMA KURULU | ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Nurhan Atasoy
Prof. Dr. Şerife Atlıhan
Prof. Dr. Serpil Bağcı
Dr. Filiz Çağman
Prof. Dr. Çiçek Derman
Prof. Uğur Derman
Prof. Dr. Zeki Kuşoğlu
Prof. Dr. Banu Mahir
Prof. Dr. Selçuk Mülayim
Prof. Dr. Günsel Renda
Prof. Dr. Zeren Tanındı
Prof. Dr. Zeynep Tarmı
Prof. Dr. Faruk Taşkale
Prof. Dr. Sitare Turan

GÖRSEL YÖNETMEN | ART DIRECTOR

Utku Aydın

KAPAK ESER | COVER ART

Nilgün Gencer

SATIŞ | SALE

Lale Sanat - lalesanat.com

YAYIN | PUBLISHING

Lale Organizasyon - laleorganizasyon.com

BASKI | PRINT

Pelikan Matbaa
Setifika No: 40619

ISSN: 2687-5926

İLETİŞİM | CONTACT

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

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

W: laledergisi.com

M: bilgi@laledergisi.com

*Yılda iki kez yayımlanan hakemli kültür, sanat ve medeniyet dergisi

Lale Yayıncılık

Lale Organizasyon Ticaret Limited
Şirketinin Markasıdır.

EDİTÖR | EDITOR

Prof. Dr. Selçuk Mülayim

YARDIMCI EDİTÖR | ASSISTANT EDITOR

Doç. Dr. Şehnaz Biçer
Doç. Dr. Köksal Büyük
Dr. Nur Taviloğlu

BİLİM KURULU | BOARD OF SCIENCE

Prof. Dr. Sacit Açıkgözoğlu
Dr. Sakine Akcan
Dr. Hatice Aksu
Doç. Dr. Ali Fuat Baysal
Jake Benson
Doç. Dr. Şehnaz Biçer
Dr. Savaş Çevik
Doç. Dr. Zehra Tülün Değirmenci
Doç. Dr. Hülya Doğru
Dr. Gülnur Duran
Dr. Aslıhan Erkmen Birkandan
Dr. Hüseyin Gündüz
Dr. Hesna Haral
Doç. Dr. Vedat Kacar
Dr. Elif Kök
Dr. Gülnihal Küpeli
Gürcan Mavili
Doç. Dr. Mehmet Memiş
Doç. Dr. Kenan Mermer
Dr. Alison Ohta
Dr. Ali Rıza Özcan
Dr. Şebnem Tamcan Parlador
Dr. Irvin Cemil Shick
Dr. Nur Taviloğlu
Dr. Gülsen Tezcan
Doç. Dr. Filiz Adıgüzel Toprak
Dr. Atilla Yusuf Turgut
Dr. Senem Uğurlu
Dr. Lale Uluç
Doç. Dr. Münevver Üçer
Doç. Dr. Kaya Üçer
Dr. Olga Vasiliyeva
Prof. Dr. Bahattin Yaman



Geleneksel Sanatlar Derneği iş birliğiyle...
gelenekselsanatlar.org

Lale Dergisi

On üç bin yıllık insanlık tarihi boyunca kurulan kırk kadar medeniyetin neredeyse yarısı Fırat ve Dicle Havzası ile Anadolu topraklarında kurulmuştur. Bu coğrafyaya atfedilen ehemmiyeti vurgulamak için dünyanın en büyük açık hava medeniyetler müzesine sahip olduğumuzu ifade edebiliriz. Ayrıca geçmişten günümüze pek çok din, dil, ırk ve kültüre ev sahipliği yapan Anadolu, bu birikimin neticesinde bugün dünyanın en zengin kültürel çeşitliliğine sahip coğrafyasıdır.

Böylesine zengin kültür, sanat ve medeniyet birikimine sahip olmanın bilinciyle geleneksel sanatlar alanında büyük bir ihtiyaç olduğunu tespit ettiğimiz Lale dergisini çıkarmaya karar verdik. Pek çok sanatkârimız böyle bir derginin hasretini dillendirmişti fakat bu fikri hayata geçirecek ilk adım, Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezinde düzenlediğimiz Geleneksel Sanatlar Derneği Yönetim Kurulu Toplantısı sırasında Semih İrteş Hocanın teklifleri ve yönetim kurulu üyelerimizin destekleriyle atıldı. Dergiyi çıkarma kararımızı paylaştığımız sanatkâr ve akademisyenler büyük bir heyecanla derginin isabetli bir karar olduğunu ve bunu desteleyeceklerini belirttiler.

Lale Organizasyon'un geleneksel sanatlar alanında yirmi yıla yaklaşan birikiminin ilk meyvesi olan Lale dergisinin birinci sayısını; kültür, sanat ve medeniyet dünyamızda kıymetli ve uzun soluklu bir hizmet mecrası olacağına inanarak hazırladık. Siz kıymetli sanatkârlarımızın uzun yıllardır maddi - manevi destekleriyle pek çok projeye ve yayına imza attığımız gibi Lale dergisinin bu ilk sayısını da yine sizlerin büyük emek ve birikimleriyle çıkarmaktayız. Bu ilk sayıdan sonra sizlerden gelecek eleştiriler ve önerilerle dergiyi daha iyi yerlere taşıyacağımıza inanıyoruz. Her sayıda kendimizi geliştirerek siz değerli okuyucularımıza daha iyi bir kaynak eser bırakma gayretindeyiz.

Lale dergisi, Geleneksel sanatlar ve somut olmayan kültürel mirasımıza dair her türlü teorik ve tatbiki çalışmalar yapan sanatçıların yahut bilim insanlarının özgün değeri olan araştırma ve derleme makalelerini neşrederek, ulusal ve uluslararası düzeyde; bilgi, deneyim, değerlendirme, görüş ve önerilerini paylaşımlarına imkân sağlayan bir zemin oluşturma gayesini taşıyacaktır.

Derginin editörlüğünü kabul eden Prof. Dr. Selçuk Mülayim Hocaya, ayrıca dergimizin kuruluşundaki özverili çalışmalarından dolayı editör yardımcımız Doç. Dr. Köksal Büyüğe, siz kıymetli sanatkârlarımıza, akademisyenlerimize ve kültür sanat camiamız başta olmak üzere bu derginin hazırlık aşamasından yayımlanma sürecine kadar emek veren, destekte bulunan ve bize inanan herkese içten şükranlarımızı sunarım.

Genel Yayın Yönetmeni
Ahmet Akcan

Editörden

Soy atalarımız, eserlerini yaratırken tasarımlarıyla ruh dünyaları arasında tam bir örtüşme vardı. Bugün karşımızda duran başlıca sorun şu: Bugünkü sanatçının tasarımı yarınlara hangi kimlikle aktarılacak? Bu ve benzeri temel problemleri de tartışacağımız yeni bir ortamı belirlemek üzere Lale dergisini yayın hayatına kazandırdık.

“Geleneksel”in sanat alanında neyi ifade ettiği tartışılmasa da bu alanın, gelenek dışı sanatla bağlantısı veya büsbütün ayrı bir kutupta durması gibi bir dizi yeni tartışma alanları da açılacak.

Endüstri çağının seri üretimi, moda ve her türlü hızlı değişim içerisinde, tarihten gelenlerin yerini belirlemek güçleşiyor. Bir başka deyişle, tarihten gelen özgün eserlerin restorasyonu dışında, nelerin yapılması gerektiği konusunda kafamız karışık. Bu yüzdendir ki geleneksel sanatın her gün daha çok gündeme geldiği bir sırada, yeni görüş ve tartışmalara da kapı açarken bilinen örneklerin dışındaki uygulamalara ve yeni girişimlere de ulaşmak istiyoruz. Bu süreç, uygulamacılar yanında sanat kuramıyla uğraşanların birlikte üstlenebileceği yeni denemeleri de gerektiriyor. Dergi için seçmeye çalıştığımız yazılar, yakın alanların birbirini daha yakından tanınması için peş peşe konulmuştur. Giderek derinleşen uzmanlık alanları, dergimizin “hakemli” olmasını bu yüzden gerekli kıldı.

Şuna inanıyorum ki uygarlığın ön koşullarından biri “kurumlarda süreklilik”tir. Bugüne kadar bu ön şartı fazlaca yerine getiremedik. Alanımızdaki birçok dergi, birkaç sayı sonra derin bir sessizliğe gömülerek yok oldu. Kurumlarda ve yayın organlarında “sil baştan” yapmak, ne tür bir eksikliğin sonucudur bilinmez. Bu sebeple, amacımız bütün birikimleri toplayıp sıraya koyarak onları sürdürmektir.

Saygılarımızla.

Editör
Prof. Dr. Selçuk Mülayim

İçindekiler

06

MEVLANA TÜRBESİ
KUBBE-İ HADRA
KALEMİŞİ
RESTORASYONU'NDA
YENİ BULUNTULAR



22

SOMUT OLMAYAN
KÜLTÜREL
MİRAS ÖGESİ
OLARAK
TEZHİB SANATI

32

SEÇİLMİŞ HADÂİKU'R
-REYHÂN RESİMLERİ
ÜZERİNDEN AHMED
NAKŞİ ÜSLUBUNA DAİR
BAZI NOTLAR



40

OSMANLI
HATTATLARININ
MÜREKKEBAT
MEŞKLERİNDE
YAZDIKLARI METİNLER



52

FOURTEEN-POINTED
STAR TECHNIQUES IN
SUNGURBEY MOSQUE,
BAYEZID MOSQUE AND
A UNIQUE DESIGN IN
SÜLEYMANİYE
MOSQUE

64

HAT VE TEZHİP
SANATLARINDA
ESMÂÜ'ÜN- NEBÎ



74

ANADOLU
SELÇUKLU
TAÇKAPILARINDA
KAVSARA
SİSTEMLERİ



84

ÜKKAŞE'NİN
DUASI
BİR KİTABIN
ONARIM
HİKAYESİ

96

OSMANLI
MİNYATÜRLERİNDE
PADİŞAH
PORTRELERİ



105 DİN VE
SAN'AT



110 BİR KAZASKER
MUSTAFA
İZZET EFENDİ
ŞAHESERİ
DELÂ'İLÜ'L-HAYRÂT

116 MUSTAFA
DÜZGÜNMAN



127 KLASİK CİLD
SANATINA
ADANMIŞ BİR
ÖMÜR İSLAM SEÇEN
(1936-2019)



136 MARMARA
ÜNİVERSİTESİ GÜZEL
SANATLAR FAKÜLTESİ
GELENEKSEL TÜRK
SANATLARI BÖLÜMÜ

140 VAKIFLAR
HALI MÜZESİ



144 TÜRKİYE'NİN USTALARI
MARMARA BÖLGESİ
GELENEKSEL SANATLAR
VE ZANAATLAR
ENVANTERİ



GELENEKSEL
SANATLAR
DERNEĞİ
TRADITIONAL ARTS ASSOCIATION

146 GELENEKSEL
SANATLAR
DERNEĞİ

147 TEZYİNİ KİTAP
SANATLARI
TÜRKÇE YAYINLAR
BİBLİYOGRAFYASI



MEVLANA TÜRBE-Sİ KUBBE-İ HADRA KALEMİŞİ RESTORASYONU'NDA YENİ BULUNTULAR

M. Semih İRTEŞ

ÖZET

Kubbe-i Hadra kalemişlerinin 2018 restorasyonu ışığında 500 yıl öncesi yapılan özgün nakışlar gün ışığına çıkarılmıştır. Öncesindeki nakışların orijinalinin bozuk kopyaları olduğu ve 1758 tarihinde Mevlevî Derviş Osman tarafından yapıldığı imzası ile belgelenmiştir. 15. yüzyılda filpâyeler üzerine bölge ile ilgili yapılan minyatür resimlerin 18. yüzyılda kapatıldığı yapılan restorasyonda ortaya çıkarılmıştır. Kubbe-i Hadra'nın özgün nakışlarının II. Bayezid devrinde Mehmet oğlu Abdurrahman Mevlevî tarafından yapıldığı kible cephesinde yazılıdır. Osmanlı tezyinatının önemli bir bulgusu olan bu kalemişleri çağdaşı yapılarla aynı üsluptadır.

Anahtar Kelimeler: kubbe-i hadra, kalemişi, restorasyon

ABSTRACT

New Findings on The Restored Painted Decoration of Kubbe-i Hadra (The Green Dome) in The Tomb of Mawlana (2018-2019)

In the light of the restoration of Kubbe-i Hadra painted decoration in 2018 the original embroideries made 500 years ago were discovered. It was documented with the signature of the Mawlavi Dervish Osman who made the embroideries in 1758 and that the previous embroideries were the distorted copies of the original. It was revealed from the restoration that the 15th century miniature paintings pertaining to the region on the "filpâyes" were covered in the 18th century. The original embroidery of Kubbe-i Hadra (the green dome) was built by Abdurrahman Mawlavi, son of Mehmet in the period of Bayezid II and it was written on the Qibla front. These tombs, which are significant indicators of the Ottoman decoration, are in the same style with the contemporary buildings.

Key Words: The green dome, restoration, paint, decoration

Fotoğraf 1.
Mevlana Külliyesi



Fotoğraf 2.
Kible cephesi
müsenna besmele
ve imza kitabesi



Fotoğraf 3.
Kalemşileri içinde
Nakş Derviş
Osman imzası

Mevlânâ Celâleddin Rumî, hayatı boyunca ilahi aşkın sırrı ile yaşamıştır. O'nun için hayat Hz. Allah'a duyulan özlem ile geçen bir gurbet yeri; ölüm ise sevgiliye kavuşma gecesidir. "Türk-İslam tefekkür ve tasavvuf tarihinin ünlü simalarından olan Mevlânâ 1207 tarihinde Horasan'ın Belh şehrinde doğmuştur. Adı olan Celâleddin'e babası ile gelip yerleştiği Diyâr-ı Rum'a izafetle Rumî ünvanı da daha sonra eklenmiştir." (Özönder, 2018, s.16) 1273 yılında Konya'da vefat eden Mevlânâ Celâleddin Rumî'nin kabri üzerine 1274 yılında dört sütun üzerine oturan bir türbe yapılmıştır. "Tarihi belgelere göre XIII. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar birçok değişiklikler geçirerek günümüze ulaşan bu yapılar topluluğunun ilk binası Hz. Mevlânâ'nın türbesidir." (Önge, 1990, s.319) (Fotoğraf 1.)

"Kubbe-i Hadra diye bilinen türbenin iç kısmının bütün alanları kalemîşi nakışlarla kaplıdır. Türbenin kible cephesinde yer alan kitabede bu nakışların II. Bayezid devrinde Mehmed oğlu Abdurrahman Mevlevî tarafından yapıldığı belgelidir." (Günüç, 1987, s.135) (Fotoğraf 2.)

Ancak 2018'de yapılan onarımın öncesindeki tetkiklere göre mevcut nakışların 1758 yılında yenilendiği ve özgün nakışların bozuk ve yetersiz kopyaları olduğu anlaşılmaktadır. Yıldız tonozun tepesinde bulunan başka nakkaş imzasında Mevlevî derviş Osman yazısı bize bu belgeyi göstermiştir. (Fotoğraf 3.)

Mevlevî derviş Osman tarafından Kubbe-i Hadra'da özgün nakışlar üzerine yapılan kalemîşi alanları: yıldız tonoz, kuşak yazısı, kemer içleri, aynaları, müsellesleri, güney cephesi, ahşap gergiler ve filpayelerin bazı bölümleridir. (Fotoğraf 4.)

Onarım öncesi belgelendirmelerden sonra tüm alanlarda üç aşamalı kimyasal boya sökücü malzemeler kullanıldı. Bu boya sökücü malzemeler zemine sürüldükten sonra ucu pamuklu çubuklarla dikkat ve sabırla aşama aşama temizlendi. Bu temizlikler neticesinde alttan çıkan nakışlar hem renk açısından hem desen açısından çok daha sanatlı çalışmalardır. (Fotoğraf 5.)

Yapılan kimyasal ve mekanik araştırmalar (raspa) neticesinde mevcut nakışların altından çıkan bu özgün nakışların 1470-1500'lü yıllar arasında Osmanlı tezyinat üslubunun motif ve tasarım özelliklerini gösterdiği benzer yapılarıdaki örneklerden



Fotoğraf 7.
Yıldız Tonoz
(Onarım öncesi)



Fotoğraf 8.
Yıldız Tonoz
(Onarım sonrası)

Fotoğraf 4.
Kubbe-i Hadra
onarım öncesi
genel fotoğraf



Fotoğraf 6.
Nakkaş Vedat
İmzası



Fotoğraf 5.
Yıldız tonoz içinde
raspa yapılan bölge

anlaşılmaktadır. Mevlânâ türbesindeki boya altından çıkarılan kalemişlerinin hem hüsn-i hat hem de desen benzerlikleri, Bursa'da Fatih'in oğulları Şehzade Mustafa ve Cem türbesindeki örneklerde mevcuttur. (İrteş, 2018, s.123-136)

2018 onarımında, yapılan araştırmalarda özgün nakışlar üzerine tatbik edilen kalemişlerinin çoğu alanlarda özgün renklerin daha koyuları ile uygulandığı ara zemin badanası çekilmediği izlenmiştir. Bazı zemin renkleri üzerinde astar olarak sülyen boya sürülüp sonra üzerine mevcut renkler yapılmıştır. Özellikle motif kenarlarında bilinçsizce çekilen siyah kontür (tahrir) ile desenler çok bozulmuştur. Bazı desen alanlarını tamamen kapatıp geliş güzel bir biçimde kalemişi tekniği olan iğneli kalıp kullanılmadan uygun olmayan benzetmeler yapılmıştır.

1758'deki onarımdan sonra bu bölümlerde farklı aralıklarda lokal bakımlar yapılmıştır. 2018 onarımı sırasında yıldız tonozun kuzeybatı eteğinin köşesinde 1934 tarihli Nakkaş Vedat imzası bulunmuştur. (Fotoğraf 6)

Bu kısımda Mevlana müzesinin kurucu müdürü Yusuf Akyurt Bey'in yazılarında bu bölgedeki nakışlar ve sıvaların dökülmesinden dolayı buradaki onarımların yapılması ile ilgili bilgi vermektedir. (Erol Erdoğan Dr., Mevlana Müzesi Kurucu Müdürü M. Yusuf Akyurt, s.135)

Ayrıca kubbe eteğindeki kuşak yazısının bir kısmının yenilendiği ve yazıların sürme yıldız ile yapıldığı anlaşılmaktadır. Aynı yıldız boyanın yıldız tonoz içindeki alçı profillerine ve 1758'deki desenlerin, özellikle rumilerin de üzerinden geçtiği anlaşılmaktadır. Yıldız tonozdaki raspalar sonucunda bu desenler üzerinde altın varak izleri sadece alçı profiller üzerinde bulunmuştur. Nakkaş Vedat bu tarihte başka alanlarda ve kible cephesinin müsenna yazılarında sürme yıldız boyalar kullanmıştır.

Kalemişi Alanları

Dört kemer üzerine oturan tonozun içinde alçı profillerle sekiz dilimli yıldız yapılmış ve bundan dolayı yıldız tonoz adı altında anılmaktadır. (Fotoğraf 7.)

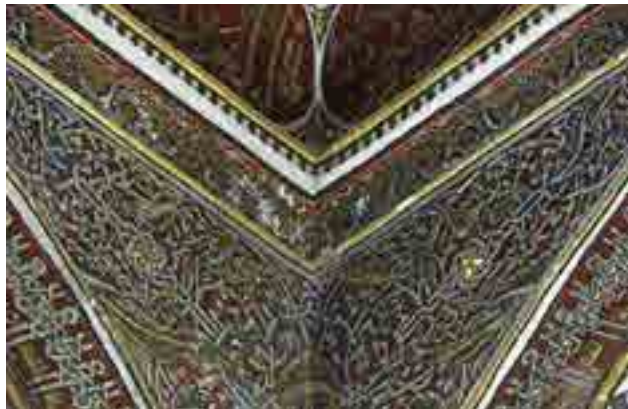
Yıldızların ve aralarındaki üçgen alanların 2 adetinin haricinde tüm temizlikleri yapılmıştır. Bazı bölgelerde enjeksiyon güçlendirme ile kavlayan sıvalar sağlamlaştırılmış,



Fotoğraf 9.
Yıldız Tonoz kuşak yazısı temizlenen bölüm



Fotoğraf 10.
Kasnakta iki ayrı bordür detayı



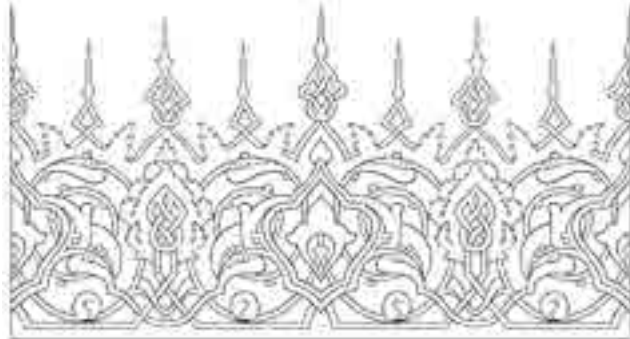
Fotoğraf 11.
Kemer müsellesleri (Onarım öncesi)



Fotoğraf 12.
Kemer müsellesleri (Onarım sonrası)



Fotoğraf 13.
Kuzey ve güney
cepheleri kemer içi
(Onarım sonrası)



Çizim 1.
Kemer dendanları



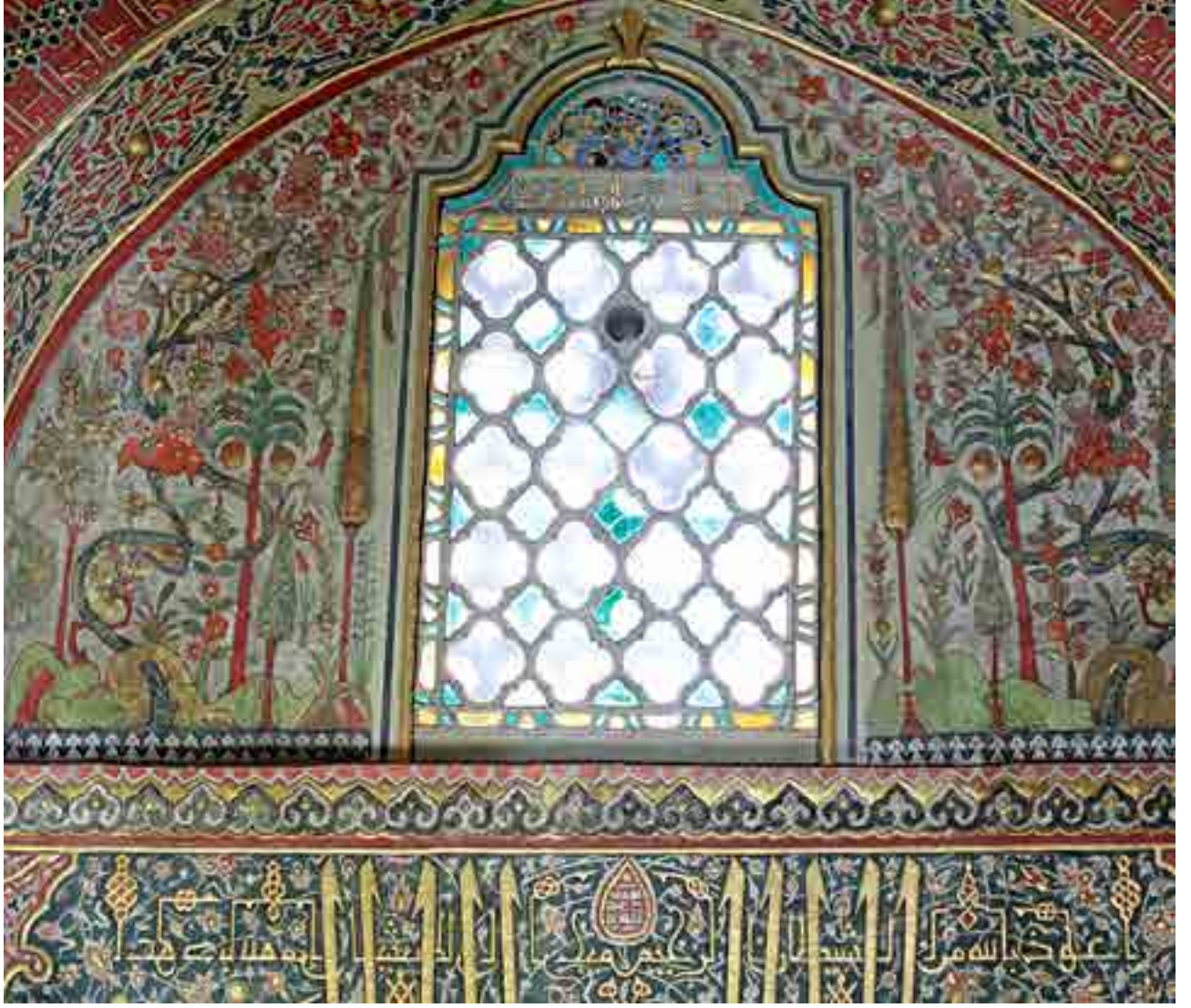
Fotoğraf 16.
Güney cephesi
hayat ağacı
(Onarım öncesi)



Fotoğraf 14.
Doğu ve batı
cepheleri kemer içi
(Onarım öncesi)



Fotoğraf 15.
Güney cephesi
müsenna
besmelenin onarım
öncesi, sırası ve
sonrası



Fotoğraf 17.
Güney cephesi
hayat ağacı
(Onarım sonrası)



Fotoğraf 18.
Minyatür tarzı resimler (Onarım
öncesi ve sonrası)

Fotoğraf 19.
Güney cephesi
filpayelerin onarım önsesi
ve temizlenmiş hali



Fotoğraf 20.
Güney cephesi
filpayenin onarım
sonrası



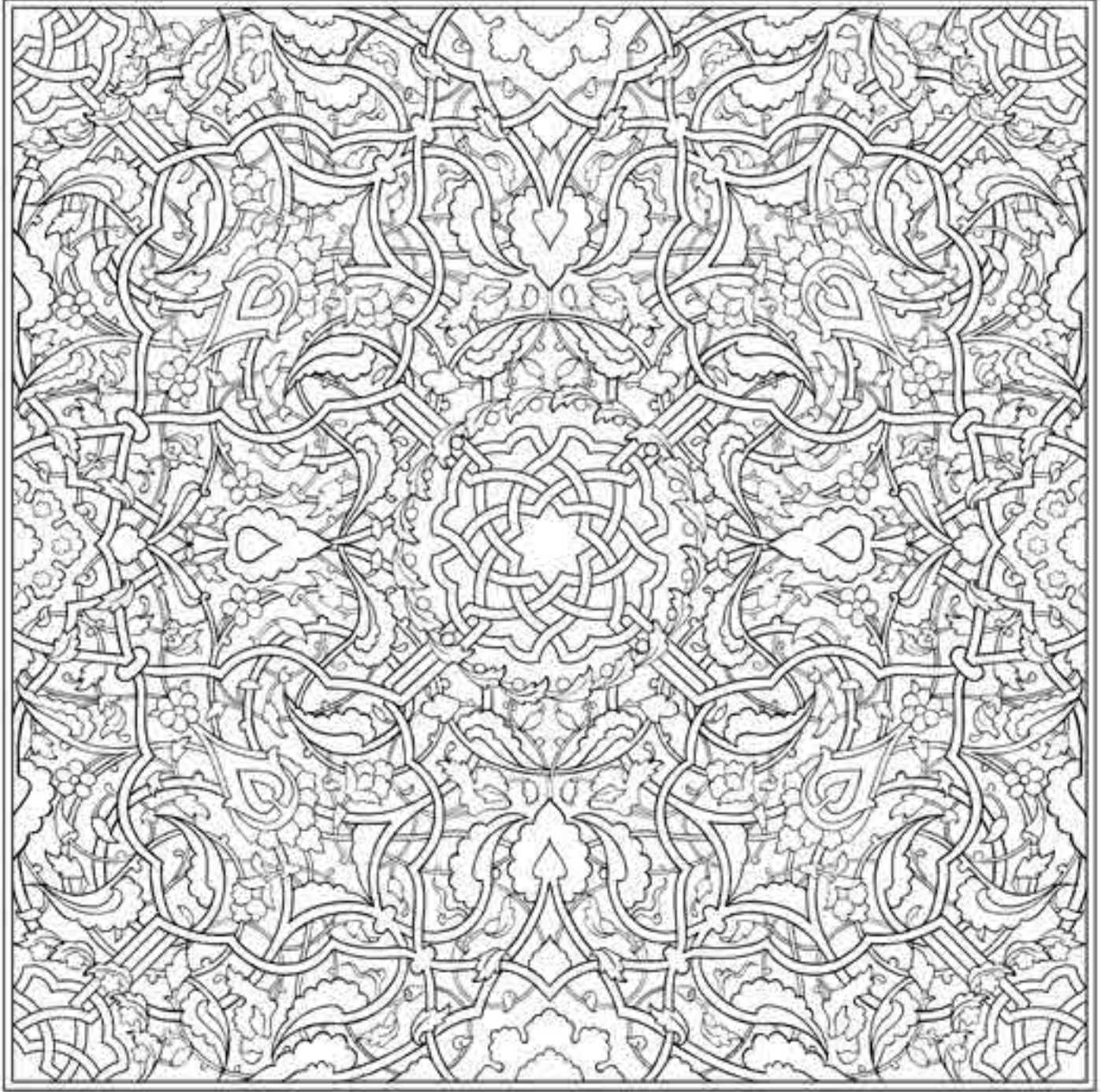
Çizim 2.
Güney cephesi
filpaye kalemişi
ulama detayı

sıvaları dökülen yerlere uygun sıvalar yapılmıştır. Rumi, hatayi ve zencerek motiflerinin meydana getirdiği tasarımlar kendi alanları içinde $\frac{1}{2}$ simetrisindedir. Özgün zemin renginde zencefre kırmızı, alternatif kapalı alanlar ise lacivert renk ile nakşedilmiştir. (Fotoğraf 8.)

Ayrıca motiflerin detaylarında oksit sarı, yeşil ve pembe tonlar kullanılmıştır. Genel olarak, bulunan özgün kalemişlerindeki renklerin bölgelerine göre farklı tonlarda seyretmesine dikkat edilerek restorasyon ilkeleri doğrultusunda yeni bir renk ile nakışların üzerinden geçilmemiştir. Kubbe eteğindeki celi sülüs kuşak yazısı ve üzerindeki küfi yazı istiflerinin zemininde helezoni rumi motifleri bulunmuştur. (Fotoğraf 9.)

Zemin rengi koyu lacivert; rumiler sülyen kırmızı; tahrirleri ise kirli beyazdır. Yazılar malakari tekniğindedir ve üstleri altın varak kaplıdır.

Yazı kuşağının altındaki bordür, sarılma rumiler ve hatayilerle tasarlanmıştır. Tüm alanlardaki rumi ve hatayi motif anlayışından farklı özellik gösteren bu bordürün 16. yüzyıl örneklerine daha yakın olduğu düşünülür. Kuzey cephesi-



Çizim 3.
Kuzey cephesi
filpayesinin
desenleri

nin bir bölümünde bulunan hendesi bordürün ise daha erken bir örnek olduğu sanılmaktadır. (Fotoğraf 10.)

Yıldız tonoz ve kemerler arasında olan üçgenler (müsellesler) yine $\frac{1}{2}$ simetrisinde devrin özgün motifleri ile tasarlanmıştır. Rumi, hatayi ve zencereklenden kurulu motiflerin bazı detaylarında kısmen kabartılmış alanlarda altın varak

uygulaması yapılmıştır. Ana zemin renkleri yıldız tonoz renklerinin paralelindedir. (Fotoğraf 11.)

İç kemer aynalarının tamamı geometrik desenlerin kufi yazılarıyla istiflenmiş tekrar eden tasarımlardır. Aynı benzeri Şehzade Mustafa ve Cem türbesinde de mevcuttur. (Fotoğraf 12.)

Dört kemer içinde de dilimli rumilerle tasarlanmış tekrar eden dairesel şemseler, devrin birçok tezyini tasarımında da kullanılmıştır. Kuzey ve güney cephe kemer içlerinin ana zemini lacivert, şemselerin zemini kırmızıdır. (Fotoğraf 13.)

Doğu ve batı cepheleri ise aynı desenin zeminleri bej, şemseler lacivert, rumiler sülyen kırmızı olarak çalışılmıştır. (Fotoğraf 14.)

Farklı görüntüler elde edilen aynı tasarımların değişik renkte yapılmaları bir zenginlik anlayışı olmalıdır. Kemerlerin dışa bakan yüzeylerinde dişli ve tıgılı bordür 15. yy. tezhiplerinde çokça kullanılmış bir tasarımdır. Dışlarının çıkıntılı yaprak ile yapılmış olması diğer alanlardaki benzer örnekleri açısından üslup birliğini işaret eder. (Çizim 1.)

Kubbe-i Hadrâda en öncelikli tezyinat mekânı, güney cephesinde bulunan girift müsenna muhakkak Besmele'dir. Onarım öncesi yeşil boyalı olan yazı zemininde yapılan araştırmalar sırasında özgün devir özelliği gösteren nakışlar bulunmuştur. Müsenna Besmele üzerinde yine devir özelliği gösteren kûfi yazı kuşağı ve yazılar arasında helezoni hat üzerinde hatayi motifleri tüm zemini kaplar. Buradaki yazılar malakârî tekniğinde kabartma ve üstü altın kaplıdır. (Fotoğraf 15.)

Esasında bu cephede olduğu gibi diğer alanlardaki hüsn-i hatlar da aynı üslupta tezyin edilmiştir. Güney cephesindeki tek kemerli tepe penceresi yanındaki alanlarda bulunan hayat ağacı üzerindeki hatayi motifleri 1470'li yıllarda Fatih'in nakkaşı Özbek Baba Nakkaş üslubunun benzerleridir. (Fotoğraf 16.)

Bu cephedeki nakışların görünümleri ne kadar stilize de olsa, temelinde gerçek bir doğa tasavvurunun varlığını işaret etmektedir. Bu kompozisyonda kullanılan servi ve hurma ağaçları da sembolik anlatımları ile kible cephesini zenginleştiren unsurlardır. Kalemışleri çalışmalarında ender görülen bu doğa tasviri olan kompozit tezyinat belki de bir cennet bahçesinin düşünüyü sembolize etmektedir. Bu 15. yüzyıl cephe düzenlemesinin, ortadaki pencereye yakın yerlerinde sümbül, lale, haseki küpesi ve mazi biçimleri sonraki yıllarda yapılan onarımların hatıraları olduğunu söyleyebiliriz. Zira bu çiçeklerin 16. yüzyılın ikinci çeyreğinden sonra Osmanlı Nakkaşhane üslubuna



Fotoğraf 21.
Kuzey cephesi
filpayelerin onarım
öncesi ve sonrası

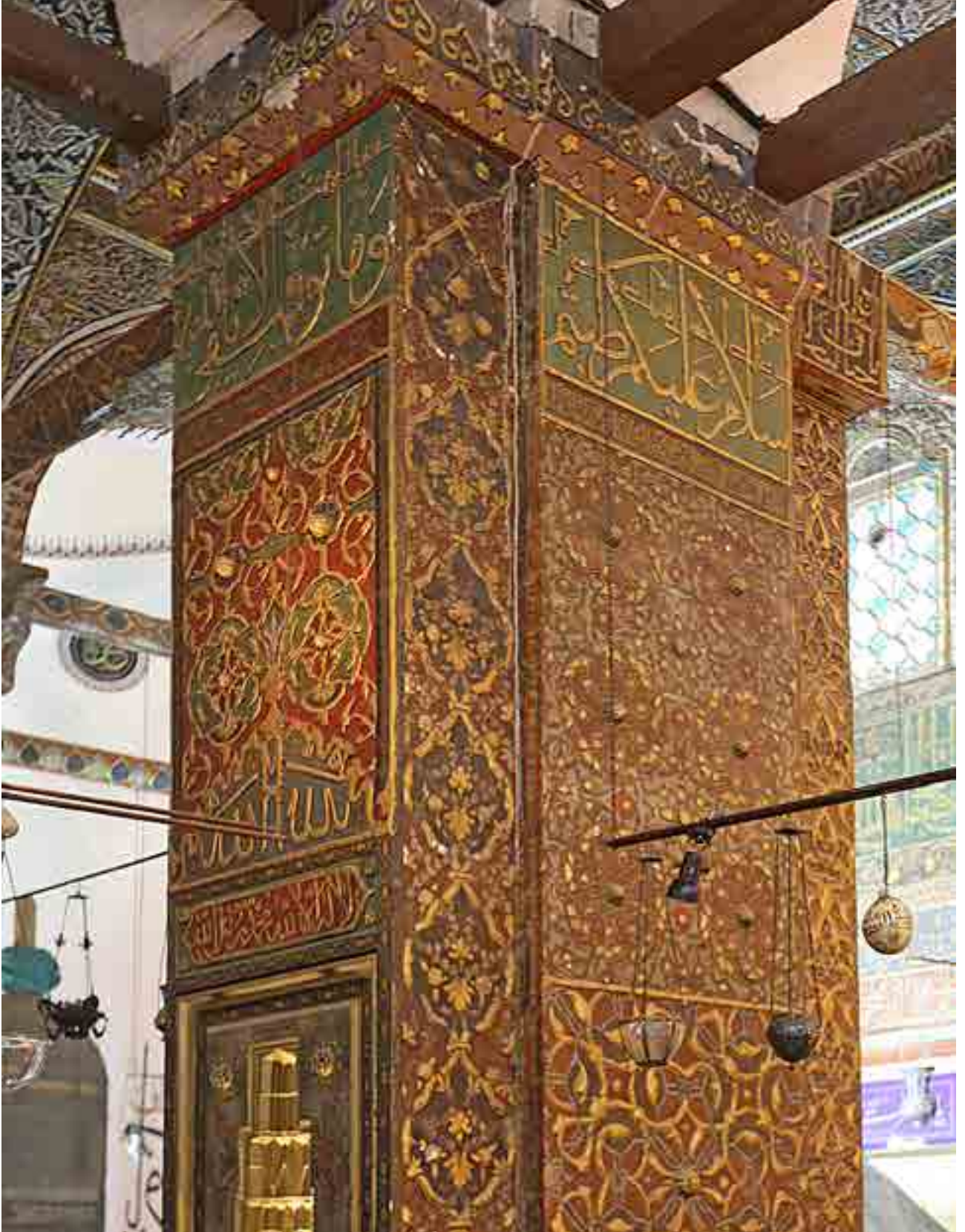


Fotoğraf 22.
Kuzey cephesi
filpayesinin yan
yüzeyi



Fotoğraf 23.
Kuzey cephesi
filpayesinin bordür
detayları

Fotoğraf 24.
Kuzey cephesi
filpayesinin
mihrapçıklı yüzü





Fotoğraf 25.
Mihrapçık alınlığı



Fotoğraf 26.
Güney cephesi
yapışık rumili
bordür



Fotoğraf 27.
Bursa Şehzade
Mustafa ve Cem
Türbesi'ndeki
benzer yapışık
rumili bordürler

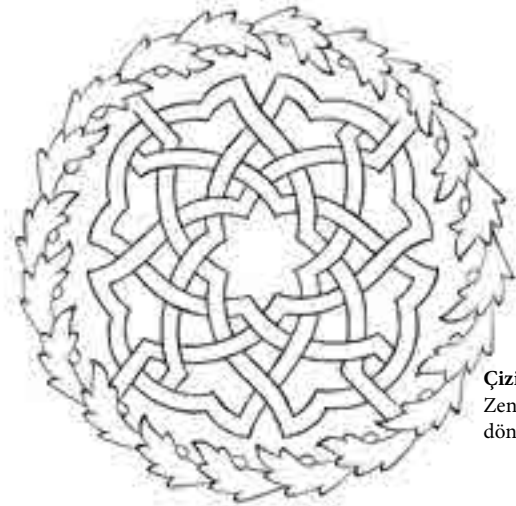
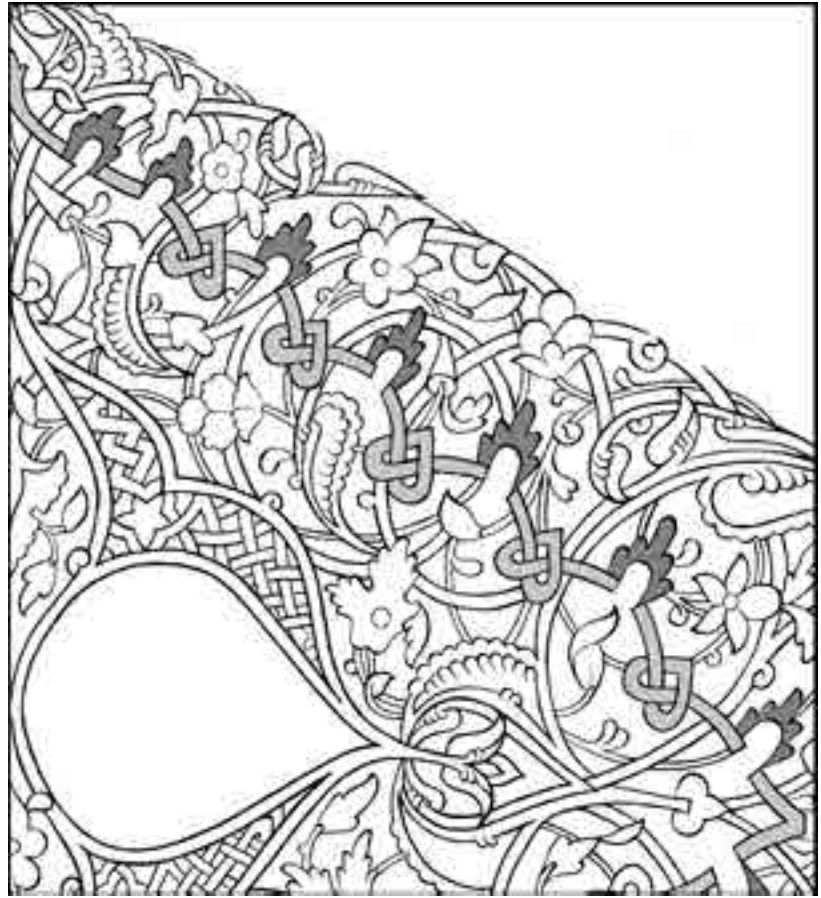


Çizim 6.
Yıldız tonozdaki
yaprak çıkıntılı
desen

Çizim 4.
Kalemişlerinde
görülen rumi
çeşitleri



Çizim 5.
Kalemişlerinde
görülen hatayi
çeşitleri



Çizim 7.
Zencerek ve içe
dönük yapraklar

ünlü Nakkaş Kara Memi ile girdiği gerçeği bilinmektedir. Muhtemelen 16. Yüzyılda yapılan bir tamiratta bu çiçekler ilave edilmiştir. (Fotoğraf 17.)

Bu arama rasparaları içinde üstleri 1758'de kapanan filpâyelerin üst yüzeylerinde minyatür tarzı resimler bulunmuştur. Bu resimlerde mimari ve tabiat dokuları gelişigüzel yapılmış anlatımlar değildir. Bu manzaraların Konya Selçuk Sarayı ve Kubbe-i Hadra betimlemeleri olarak yapıldığı düşünülmektedir. Bu sembolik anlatımlı minyatür resimlere kalemişlerinde ender rastlanır. (Fotoğraf 18.)

Onarım öncesi kalemişi desenlerinin en kötü olanı, güney cephesindeki filpayelerdir. (Fotoğraf 19.)

Bu bölümde çok hassas yapılan temizliklerin ışığında güçlü desenlerin varlığı ortaya çıkmıştır. Oldukça detaylı kare ulama desenler farklı alanlardan parça parça alınarak kompozisyon tamamlanmıştır. (Çizim 2.)

Buranın hangi tarihte bozulduğu hakkında yapılan araştırmalarda 19. yüzyıl sonunda bozulduğu ve 1986'da yapılan tamiratta aynı bozuk desenlerin üzerinden geçildiği anlaşılmıştır. Aynı desenli iki filpayenin tasarım ve kalemişi tekniği buradaki tezyinatların bir özeti gibidir. Ana zemin renklerinde kırmızı ve lacivert paftalarla bölünmüş alanlarda Rumilerin, çeşitleri hatayi goncaları ve zencerek motiflerinin yer aldığı tasarımdır. Bazı rumiler kabartma yapılmış ve altın varak kullanılmıştır. (Fotoğraf 20.)

Kuzey cephesindeki iki filpayede de birbirinin aynı olan desenler çalışılmıştır. Hendesi bordür ile ikiye bölünen filpayeler üstte ve altta aynı üsluplu farklı biçimde iki desen ile tasarlanmıştır. (Fotoğraf 21.) (Çizim 3)

Bu filpayelerin içe bakan (güneye) yüzeylerinde yine kare ulama desen ½ diyagonal simetri olarak çalışılmıştır. Kare köşelerinde zencerek desenleri ve diyagonal aksta şemse biçimleri bulunur. Bu çalışmalar rumi çeşitleri ve hatayi motifleri ile önemli bir kompozisyon meydana getirmiştir. Filpayelerin alt kısmındaki kompozisyon üstekinin yakın benzer biçimlerinde çalışılmıştır. Burada geçmelerin bazılarında malakari kabartma ve üstü altın varak kaplıdır. Her iki tasarımda da zeminler kırmızı, şemse ve paftaların zeminleri laciverttir. Motiflerin ara renklerinde yeşil, pembe ve açık kahve tonları kullanılmıştır. Bu filpayedeki desen tasarımlarında bu devrin en güzel çalışmaları olarak diğerleriyle aynı üsluptadır.

Ön yüzü yuvarlak filpayenin arka yüzünde postnişin kubbesinin kemerini taşıyan ayağı düz kesitlidir. (Fotoğraf 22.)

Köşelerde yuvarlak sütunceler ve farklı silmeler bulunmaktadır. Düz alanın bir bölümünde kemer içi deseninin ve renklerinin farklı bir versiyonu ile çalışılmış hali bulunur. O yüzeyin altında yine kare ulama ½ diyagonal simetrik röl-yef rumilerle yapılmış farklı bir tasarım bulunur. Rumilerin üstleri altın varak kaplıdır. Ana zemin kırmızı, şemselerin içleri laciverttir. Hatayi goncaları yüzyılın üslubunu yansıtır. Sütuncelerde zencerekli şeritlerin meydana getirdiği paftalarda kabarık rumiler ve gonca hatayilerle tasarlanmıştır. Sütuncenin yanında zencerek şeritler arasında yapışık rumilerle yapılmış ilginç başka bir bordür pah yüzeyinde devam eder. (Fotoğraf 23.)

Bu farklı diş ve pahlarda devam eden rumili hatayili bordürde yine ilginç bir sarılma rumi detayı bulunmaktadır. Hemen yan dışında negatif üsluplu goncalarla yapılmış bir başka bordür yer alır. Bu filpaye yüzeylerinde farklı girintilerde birçok çeşitli bordürlerin yer aldığı ilginç tasarımlar mevcuttur. Bunlardan bir tanesi de geniş bir yüzeyde paftalarla meydana gelmiş yalnız hatayi goncalarının kullanıldığı bir çalışma bulunmaktadır.

Kuzeybatı filpayesinin kuzey cephesinin altında içi mukarnaslı mihrapçık ve iç yüzeyinde geç devir kalemişleri bulunur. Mihrabın dendanlı alınlığında, muhakkak müsenna bir Allah yazısı, malakari tekniğinde yapılmış üstü altın kaplıdır. (Fotoğraf 24.)

Yazı içi hatayi motifleriyle tezyin edilmiştir. Alınlığın üstünde kare ulama yuvarlak şemselerin birbirine zencerek ile bağlı rumi tezyinatlı bir tasarım yer alır. Malakari tekniğinde yapılan farklı biçimli rumilerin üstleri altın kaplı, zemini hatayi ve küçük bulut motifi detayları ile ilginç bir tasarım bulunmaktadır. (Fotoğraf 25.)

II. Bayezid devri nakışları örten 1758'deki çalışmalardan bilim kurulunun isteği doğrultusunda ziyaretçilerin göremeyeceği bazı yerlerde "dönem eki" adı altında kalemişleri bırakılmıştır.

Ayrıntıların Çözümü

Kubbe-i Hadra'nın özgün nakışlarından rumi ve hatayi, her devrin ortak motifleri olarak burada da yüzyıl üslubuna uygun çeşitleri ile tasarlanmıştır. Bu motiflerin zengin detayları içinde özellikle rumi çeşitliliği ve yoğun detayları yüzyılın erken örneklerinde görülür. (Çizim 4.)

Rumilerin hurdeli, dilimli ve münhanili biçimlerinin yanı sıra tasarım alanında yan yana yapışık uygulamaları Edirne Muradiye Camii tezyinatını hatırlatmaktadır. (İrteş, 2018, s.321) Hatayi motifleri gonca biçimlerinin iri boyutta uygulanmış kıvrılan, bükülen yaprakları Baba Nakkaş üslubunu yansıtmaktadır. (Çizim 5.)

15. yüzyıl nakış geleneğinin vazgeçilmez motifi olan zencerekler bazen paftaların çevresinde bazen de rozet biçimleri olarak Kubbe-i Hadra kalemişlerinin her bölgesinde yerini

almıştır. Buradaki kalemîşi tezyinatı tüm yüzeylerde yapılan hassas araştırmalar ve bulguları ile II. Bayezid devri motif ve desen arşivine önemli katkılar sağlayacaktır.

Burada kullanılan motifler yüzyılın müşterek tezyinat üslubunu yansıtan çalışmalardır. Kalemîşi tezyinatı içinde tasarım alanındaki bazı paftaların çevresinde yaprak çıkıntılı biçimler, Bursa Muradiye türbelerinin bazılarında kullanılmıştır. (İrteş, 2018, s.123-136) (Çizim 6.)

Özellikle Şehzade Mustafa ve Cem türbesi kalemîşlerinin kubbe nakışları içinde ayrılan pafta çerçevelerinde yapılan özel tasarımlardır. Bu özel yaprak üslubunun sadece pafta dışına değil bazı bölümlerde içe doğru birbiri ardına dönen biçimleri ile çeşitlilik gösterirler. (Çizim 7.)

Tasarımdaki yoğun simetrik kuralları motif zenginliği sebebi ile katlanan akslarda gözü rahatsız etmeyen görüntüye sahiptir. Rumi, hatayi ve zencerek motiflerinin birlikte kullanıldığı kompozisyonlarda rumi ve zencerek biçimleri tasarım alanlarında ayrılan pafta biçimleri ile ön plandadır. Hatayi motiflerinin helezonik sap kıvrımları rumi ve zencereklere göre daha ince ve genel olarak alt planda dolgu olarak kullanılmıştır.

Kubbe-i Hadra kalemîşlerinin motif ve tasarım üslubu Şehzade Mustafa ve Cem türbesi nakışları ile yakın benzerlikleri bulunmaktadır. (Fotoğraf 26.)

Özellikle Kubbe-i Hadra'nın kible cephesindeki yapışık rumili bordür, Mustafa ve Cem türbesinin kible cephesinde de aynısı yapılmıştır. (Fotoğraf 27.)

Bursa türbesinde bu bordür benzer detayları ile üç ayrı yerde kullanılmıştır. Bu bize iki türbenin nakkaşının aynı kişi veya kişiler olduğunu ya da en azından usta-çırak olduğunu düşündürmektedir.

Kubbe-i Hadra'da hüsn-i hatların çeşitli müsenna yazı istiflelerinin yanı sıra zeminlerinde helezoni rumi veya hatayi tasarımları ile de kalemîşlerinde devrinin en güzel örnekleridir. Bu müsenna ve zemini nakışlı, yazıların usta nakkaş üslubu olduğu 15. yüzyıl tezyinatının hem kitabî hem de mimari tezyinat için kullanıldığı bilinir. (İrteş, 2007, s.156) Bu da bize bir nakkaşhanenin varlığını ve çalışmalarının buradan yönetildiği gerçeğini sunmaktadır. Osmanlı devrinde bu tez-

yinat üslubunun erken örneklerinin başlangıcı, Bursa olarak bilinir. "Mevlana türbesi nakışlarının da Bursa mektebinden yetişen bir nakkaş tarafından yapıldığı, tezyinat ve yazı üslubundan belli olmaktadır." (Fevzi Günüş, 1987, s.50)

Sonuç olarak Kubbe-i Hadra kalemîşi desenlerinin 15. yüzyıl erken örnekleri olan Bursa ve Edirne mimari eserlerindeki tezyinat üslubunu meydana getiren nakkaşların yolunda devam ettiğini söyleyebiliriz.

Konya İl Kültür Müdürlüğü tarafından 2018 Mayıs ayında başlatılan restorasyon çalışmaları, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından oluşturulan bilim kurulunun önerileri doğrultusunda ve koruma kurumunun katkıları ile Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi bünyesinde çalışan deneyimli restoratör ve nakkaş ekibinin yaklaşık bir yıl süren emekleri doğrultusunda tamamlanmıştır.

Kaynakça

Günüş, F. (1987). *Mevlânâ Manzumesi Kubbe-i Hadra'nın Kalemîşleri*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.

İrteş, S. (2007). 15. yy Bursa – Edirne Kalemîşleri Hat Örnekleri. Ahmet Akcan (Ed.) *Hüsn-i Hat Buluşması*. s. 156. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.

İrteş, S. (2018). Edirne Muradiye Camii Kalemîşleri. Ayşe Erdoğan, Zeynep Atbaş, Aysel Çöteliolu. (Ed.) *Filiz Çağman'a Armağan*. s. 315. İstanbul: Lale Yayıncılık.

İrteş, S. (2018). Şehzade Mustafa'nın Dergahında Yapılan Son Onarımlar Hakkında Bazı Düşünceler. Bilal Kemikli – Olcay Kocatürk. (Ed.) *Cem Sultan ve Dönemi*. s.123. Bursa: Orhangazi Belediyesi.

Özönder, H. (1979). *Mevlânâ Külliyesi*. Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Önge, Y. (1990). *Konya Mevlânâ Dergahında Yapılan Son Onarımlar Hakkında Bazı Düşünceler*. VII. Vakıflar Haftası. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü.

Dr. Erol Erdoğan, Mevlana Müzesi Kurucu Müdürü M. Yusuf Akyurt, s.135

SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRAS ÖGESİ OLARAK TEZHİB SANATI

Doç. Dr. Münevver ÜÇER¹ - Doç. Dr. Kaya ÜÇER²
orcid.org/0000-0003-4415-9825 | orcid.org/0000-0003-2591-0513

ÖZET

Geçmiş yüzyıllar öncesine dayanan sanatlarımızın mihenk taşlarından olan tezhib sanatı, kültürümüzün ve örf adetlerimizin kesintiye uğramadan süre gelen kollarından bir tanesidir. Sanat ve kültürün sürdürülebilirliği, devletlerinde kurumsallığın devamlılığının sağlanmasıyla. Her konuda devamlılık esastır. Sanat ve kültürde ise gelişimin sürekliliği esastır. Yaradana şart koşmamak adına doğayı yorumlayarak motifler geliştirmek, bu motiflerden kompozisyonlar yapmak, genel beğeniye hitap etmek ve sanatımızı evrensel kılmak bize de bizi anlatmakla beraber dünyaya doğru tanınmamızı sağlayacaktır.

Klasik sanatlarımız bir kurallar bütünüdür. Bu kurallar özümsemeli ve bu özümsemeden sonra yaşanan çağın getirileri sonrasında evrensel olabilmek için evirilebilmeli, öze sadık kalarak ürünler verilmelidir. Orta Asya'da kültürel olarak meydana gelen sanatımızın unsurlarının dini yapımızla da uyum göstermesi İslam dinin kabulünden sonra büyük bir gelişim göstermiştir. Kurulan devletlerin yapısı ne olursa olsun kültür ve sanat anlayışları bu bağlamda devamlılık göstermiştir. Selçuklu, Osmanlı gibi imparatorluk devletleri ile bu sanatlar en yüksek seviyeye gelmiştir. Yüzyıllara göre farklılıklar gösterse de sanatımız bir bütündür ve her yüzyılda da zirve sanatlar ve sanatçılar devamlılığı sağlamışlardır. Gelenek gelecektir ve devamlılığın sigortası da klasik sanatlarımızdır.

Anahtar Kelimeler: Tezhib, Geleneksel, Motif, Kültür, Klasik .

ABSTRACT

THE ART OF ILLIMINIATION AS NON CONCRETE HERITAGE ITEM

Illumination art, which is one of the touchstones of our arts dating back centuries, is one of the branches of our culture that has not been interrupted. The sustainability of art and culture is the continuity of its institutionalization in the states. Continuity is essential in all matters. In art and culture, development is the basis of continuity. Developing motifs by interpreting nature in order not to stipulate the creator, making compositions from these motifs, appealing to general appreciation, making our art universal, telling us to us, but also providing us with recognition towards the world.

Our classical arts are a set of rules that must be assimilated and evolved in order to become universal after the returns of the era lived after it has been assimilated. The adaptation of the cultural elements of our art in Central Asia to our religious structure has shown a great improvement after the adoption of Islamic religion. Regardless of the structure of the established states, their understanding of culture and art has shown continuity in this context. With the imperial states such as Seljuk and Ottoman, these arts reached the highest level. Our art is a whole, although it differs according to centuries, and the peak arts and artists ensured continuity in every century. Tradition will come and continuity insurance is our classical arts.

Key words: Tezhib, Traditional, Motif, Culture, Classical.

1 Doç. Dr. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Tezhib Ana Sanat Dalı, munevver.ucer@msgsu.edu.tr

2 Doç. Dr. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, MYO, Mimari Restorasyon Programı, kaya.ucer@msgsu.edu.tr



Görsel 1
Uygur Prensi 8-9. yy.



Görsel 2 - 3
Gelenegin kullanım yüzeyleri

“Her sanat yapıtının bir yaratıcısı vardır; ama yetkin bir sanat yapıtıysa eğer, özünde anonim bir şey vardır.”³

*SimoneWeil

Türk toplumunun; sosyal, kültürel ve günlük yaşamında belirleyici bir öge olan sanat, toplumu bir arada tutan örf, adet, gelenek, görenek ve kültürel yapı ile bir bütündür. Kültürü oluşturan, geliştiren ve gelecek nesillere aktaracak olan sanat, bu varoluşla toplumun yapısına has bir tarz da oluşturur. Orta Asya'dan Anadolu coğrafyasına göç eden bu kültür; tezhib, hat, minyatür, cilt, çini, kalemîşi, halı ve dokumacılık gibi pek çok çeşit kadim sanatı da meydana getirmişlerdir. Türklerin geleneklerine, kültürüne, yaşam tarzına ve inanişına göre şekil alan bu sanatlar, geniş topraklara yayılarak gelişmiş ve yüzyıllarca varlığını sürdürmüştür. Geçmiş yüzyıllar öncesine dayanan tezhib sanatında birçok sanatkar, ortaya koymuş oldukları nadide eserler ve ekoller ile bu sanatın yaşamasını, gelişmesini ve günümüze gelmesini sağlamışlardır.

3 SimoneWeil ; Kimilerince 20.yüzyılın en ilginç filozoflarından kabul edilen SimoneWeil, 03 şubat 1909 yılında Fransa'da doğmuş,1943 yılının Ağustos ayında 34 yaşındayken kalp yetmezliğinden dünyaya gözlerini kapamıştır André Gide için Weil “Bu yüzyılın en spiritüel yazarı”, Camus için “zamanımızın en büyük ruhu”, T.S.Eliot için «bir azizin sahip olduğu türden deha sahibi bir kadın» idi. Eleştirmen LeslieFiedler ise onu “yabancılaşma çağında Aziz olarak yabancı” biri olarak tasvir etmişti. Gustave Thibon, Weil'in ilk basılan eseri”Yerçekimi ve Tanrı'nın Lütfü”, adıyla Türkçeye çevrilen La Pesanteur et la Grâce'in önsözünden alınmıştır.

El yazması kitapların, albümlerin, fermanların ve hüsn-i hat levhaların altın ve boya ile yapılan kenar süslemelerine verilen isim olan tezhib, stilize ve yarı stilize doğadan yorumlanmış motiflerle yapılan süslemelerdir. Motifler, renkler ve altın, tezhib sanatını oluşturan desen ve kompozisyonlar üzerine yüklenen mana ve anlamlar simgesel olarak pek çok anlam içerir. Tezhibte kullanılan mavi renk sonsuzluğu ve huzuru, altın güneşi, rumî motifi kuşkanadını, hataî, penç bitkileri, yuvarlak kompozisyonlar dünyayı, motiflerin kompozisyon içindeki devamlı tekrarı da dünyanın devamlılığını ve ritmini temsil eder. Tezhib, yüzyıllar boyunca bir kitap süsleme sanatı olarak itina ile yapılmıştır. Tezhibi yapan kişi erkek ise, “Müzehhib” kadın ise “Müzehhibe” olarak adlandırılır (Görsel 1).

Kabul ettiğimiz ilk tezhib örnekleri, 8-9 yüzyılda Orta Asya'da Karahoça ve Bezeklik'teki Uygur Türklerine ait duvar fresklerinde yer alır. Bu fresklerde bugün kullandığımız stilize ve yarı stilize çiçekleri, bazen yazıların kenarında bazen de bir rahibin elinde resmedilmiş olarak görmek mümkündür.

Orta Asya'nın kurak steplerinden daha verimli topraklar aramaya doğru göç eden Türkler, birçok geleneklerini de birlikte getirmiş ve yaşatmaya devam etmişlerdir. Büyük Selçuklu imparatorluğundan sonra hâkimiyetini sürdüren Anadolu Selçukluları tezhib sanatını Anadolu'ya taşımışlar-



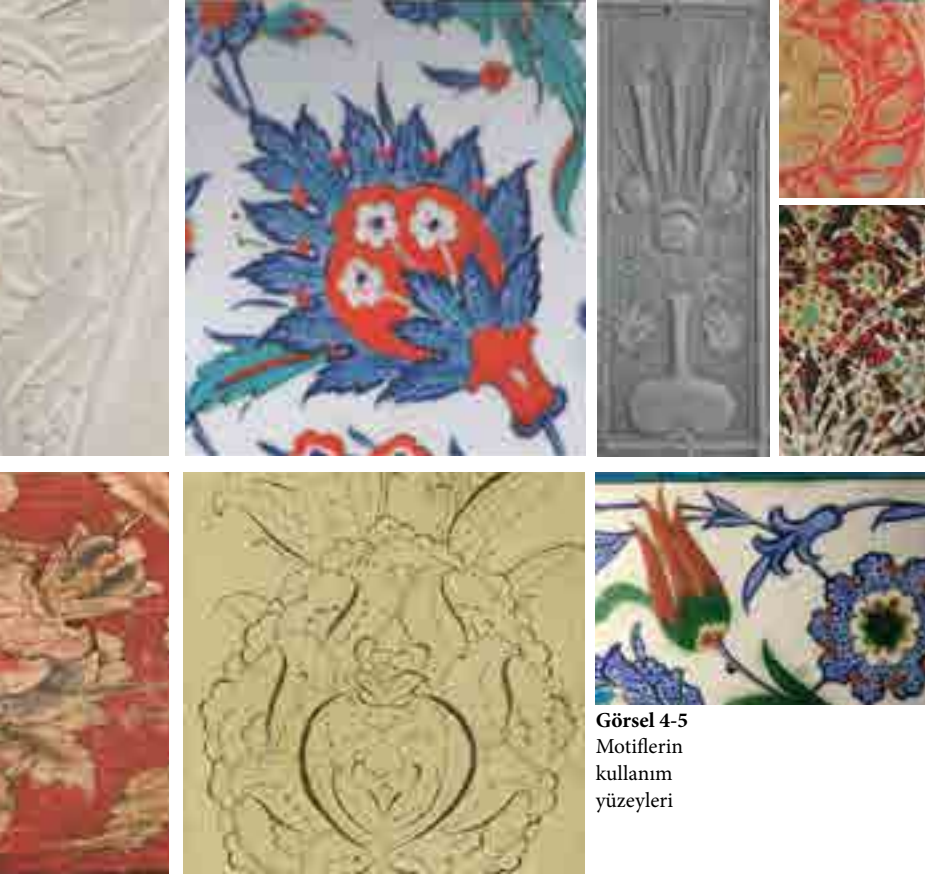
Görsel 2 - 3
Geleneğin kullanım yüzeyleri

dır. Selçuklular zamanında yapılanmaya başlanan ve kendi tarzını oluşturan tezhib; hat, çini gibi sanatlarda Sahib Ata Fahreddin Ali'nin himayesindeki sanatçılar nakkaşhâne geleneğinde çalışarak eserler üretmişlerdir. Bu, nakkaşhane geleneğinin temellerini oluşturan bir olgudur. Osmanlı İmparatorluğu İstanbul'un fethinden sonra sanat ve kültür alanında büyük bir gelişme göstermiş, Avrupa Rönesans'ını yaşarken Osmanlı coğrafyasında da klasik sanatın temelleri atılmaya başlanmıştır. El yazması eserlerin itina ile hazırlanması, bu nadide eserlerin devrin önemli kişilerine sunulmak üzere yapılması, hüsn-i hat sanatıyla birlikte tezhib sanatının da gelişmesini sağlamıştır. Bu durum, dönemin özelliklerini yansıtacak şekilde çeşitli üslupların ortaya çıkmasına da yol açmıştır (Görsel 2-3).

Osmanlı tezhib sanatının günümüze ulaşan ilk örnekleri, Fatih Sultan Mehmet'in tahta geçtiği 15.yüzyılın ikinci yarısında, başkentin Bursa'dan Edirne'ye taşındığı döneme aittir

(Binark, 1978, s.227). Fatih Sultan Mehmet'e kadar varlığını sürdürmüş olan tezhib sanatı, İstanbul'un fethiyle Osmanlı'nın yükselme devrine girmesi, ülkenin ekonomik, siyasal ve sosyal alanlarda ilerleme kaydetmesi ve Fatih Sultan Mehmet'in sanata önem veren bir padişah olması nedeniyle gelişmeye başlamıştır. Bu dönemde, saraya bağımlı olarak gelişen sanatın en önemli merkezi İstanbul olmuştur. Sanatsever kişiliğiyle tanınan Fatih Sultan Mehmet, sarayında nakkaşhane kurmuş ve başına Özbek asıllı Baba Nakkaş'ı getirmiştir. Bu nakkaşhânedeki Fatih Sultan Mehmet'in Kütüphanesi için pek çok nadide kitap üretilmiştir. Hattatlar tarafından yazılmış, müzehhipler tarafından tezhiplenmiş, nakkaşlar tarafından resimlendirilmiş yazma eserler mücellitler tarafından ciltlenerek padişaha sunulmuştur.

Tezhib sanatı, varlığını ve gelişimini II. Bayezid devrinde de sürdürmüş olup arşiv belgeleri bize, II. Bayezid'in 600'den fazla el yazması kitap toplamış olduğunu belirtmektedir.



Görsel 4-5
Motiflerin
kullanım
yüzeyleri

Fatih Sultan Mehmet gibi Sultan II. Bayezid'de "Hamilik" geleneğini sürdürerek sanatın ve sanatkârın dostu ve koruyucusu olmuştur. Fatih devrinin devamı olan bu dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nda tezhip sanatının en olgun ve en mükemmel devrinin temellerinin atıldığı dönemdir. II. Bayezid döneminde tezhip sanatının gelişmesindeki en önemli nedenlerden biri, hat sanatında çok önemli bir yere sahip olan "Şeyh Hamdullah" tır. Şeyh Hamdullah'ın yazmış olduğu Kur'an-ı Kerimlerin çok ince tezhiplerle süslenmiş olması tezhip sanatının gelişmesini sağlamıştır.

II. Bayezid'den sonra tahta geçen Yavuz Sultan Selim'in 1514 Tebriz seferinden sonra İstanbul'a son Timurlu Sultanı Bediü'z Zaman Mirza ve yanındaki Herat'lı sanatkârları İstanbul'a göndermesiyle Osmanlı tezhib sanatında yeni akımlar başlamıştır (Üçer, 2007, s.39). Yavuz Sultan Selim'in sekiz yıllık kısa hükümranlığı süresinde gelişmeye ve güçlenmeye başlayan Osmanlı İmparatorluğu'nun tahtına 1520 yılında Kanuni Sultan Süleyman geçmiştir. "Muhibbi" mahlası ile şiirler yazan Kanuni Sultan Süleyman, sanata ve sanatçıya değer veren ve sanatla iç içe yaşamış bir padişah'tır.

Bu devirde sanatkârlar nakkaşhânedede toplanarak teşkilatlandırılmış ve her türlü ihtiyaçları devlet tarafından karşılanmıştır. Saray nakkaşhânesinin Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanat süresinde çok iyi bir örgütlenmeyle faaliyet gösterdiği belgelerle kanıtlanmaktadır (Tanındı,1996, s.139). Bu belgeler sanatkârların isimleri, yaptıkları işler ve aldıkları ücretler gibi birçok bilgilerin kaydedildiği ve adına Ehl-i Hîref defteri denilen belgelerdir. Kanuni Sultan Süleyman, sanata olan ilgisinden dolayı sanatı ve sanatçıyı destekleyen bir devlet politikası izlemiştir. On altıncı yüzyılda; hat, tezhip, minyatür ve diğer sanatların tümü en ince ve en zarif şeklini almış günümüz sanatçıları ve sanat tarihçileri tarafından "Klasik Dönem" olarak adlandırılan bir devir yaşanmıştır.

Türk tezhip sanatının on altıncı yüzyılda ekol olmuş sanatçılarından en önemlilerinden biri, 1514'de Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'i fethinden sonra, Tebriz'den Amasya'ya getirilen sanatçılardan olan Şahkulu'dur. Şahkulu aynı zamanda Kanuni Sultan Süleyman'ın da nakkaşbaşı olmuştur. Şahkulu saray nakkaşhânesinde, 16. yüzyılın ilk yarısında minyatür tekniğinden farklı "Saz üslubu" denilen ve kendisiyle özleştirilen eserler meydana getirmiştir. Şahkulu'nun genellikle açık zeminli kâğıtlar üzerine siyah renkle yaptığı desen ve resimleri kapsayan bu çalışmaları, 13. yüzyıl Osmanlı kaynaklarında "Saz yazmak" adını alarak, Osmanlı Nakkaşhanesinin müzehhibleri ve ressamı tarafından bir ekol olarak uygulanmaya devam edilmiştir.⁴

Sivri uçlu, kıvrık hançeri yapraklar, hataî denilen Çin tarzı stilize çiçekler, tomurcuklar, ejderha, zümrüdüanka kuşu, ch'i-lin (Uzak-Doğu'ya özgü efsanevi yaratık) gibi efsanevi hayvanların yanı sıra aslan, kaplan, fil, geyik ve tavşan gibi orman hayvanları, sülün, turna gibi kuşlar ve periler, bu kolda çalışan sanatçıların severek işledikleri motiflerdir (Görsel 4-5).

Kanuni Sultan Süleyman döneminde bahçelerde yetiştirilen çiçekler, geleneksel sanatlarda stilize ve yarı stilize kullanımlarıyla tezhip sanatında yer almıştır. Lale, gül,

4 Mustakimzade Süleyman Saadeddin Efendi, Tuhfe-i Hattatin, İstanbul 1928. s. 271'de. XVIII. yüzyılın ünlü müzehhibi Ali Üsküdüari'nin saz yazdığı ve devrinin Şahkulu olduğu: Ayvansaray'ı Hafız Hüseyin bin İsmail, Mecmua-i Tevarih, TSMK, II 1565 y. 53 b'de aynı yüzyılda eserler vermiş Musavvir Levni (Abdulcelil Çelebi'nin) musavvirliğe geçmeden önce, Saz Kolu'nda çalıştığı kaydedilir.



Görsel 6

karanfil ve sümbül gibi çiçekler, 16.yüzyıl tezhip sanatına hakim olan çiçek motifleri olmuştur. Hasbahçede yetişen çiçekler, Kanuni Sultan Süleyman'ın yazdığı şiirleri içeren ve üç nüsha olarak kütüphanelerimizde yer alan "Muhibbi"⁵ divanında, Karamemi⁶ tarafından tezhiplenen motif ve kompozisyonlarda hayat bulmuştur. Karamemi, sarayın hasbahçesinde gördüğü lale, sümbül, karanfil gibi çiçekleri tezhiplerinde, stilize ve yarı stilize kullanmaya başlayarak tezhib sanatında yeni bir üslubun oluşmasını sağlamıştır. Bu üslup daha sonra, 18. yüzyılda tezhib sanatında yer alacak olan natüralist üslubun habercisi olmuştur (Görsel 6).

Osmanlı İmparatorluğu'nun çok geniş topraklarda hüküm sürdüğü 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyılın ilk yılları tezhip sanatında duraklama devrinin başladığı yıllardır. Osman-

5 Divanlarından biri "SK, Nuru Osmaniye, 3873", diğeri " Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revan 838'de ve imzalı olanı ise "İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T 5467" bulunmaktadır.

6 Karamemi(1520-1556 yılları arasında Topkapı Sarayı Nakkaşhanesi'nde hocası Şahkulu'nun yanında yetişmiştir. Şahkulu'ndan sonra baş nakkaş olarak nakkaşhânenin başına geçmiştir. Karamemi'nin en önemli özelliği tezhip sanatına eklediği yarı stilize çiçeklerdir (Atasoy, Nurhan,15. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Osmanlı Bahçeleri ve Hasbahçeler, İstanbul, 2005, s:60).

lı sanatı, 17. yüzyıla kadar dış tesirlerden uzak kalmasına rağmen 17. ve 18. yüzyılların siyasi olayları devletin dış açılmaya başlaması ve Batı'ya yönelmeye zorlanması sebebi ile sanatta ve toplumsal hayatta değişimler kendini göstermeye başlamıştır. Yüzyılın ikinci yarısından sonra Osmanlı sanatlarının bazı dallarında hissedilmeye başlanan Batı etkisi, tezhip sanatında da görülür. Bu dönemde klasik motifler ile çiçek buketleri de kompozisyonlar da yer almaya başlamıştır.⁷

Günümüz sanat tarihi anlayışı içinde on yedinci yüzyıla damgasını vuran bir önemli tarz ise "Şükûfe", yani, çiçek buketi anlamına gelen kelimededen üretilen "Şükûfenâme"ler olmuştur. Bilinen ve günümüze gelen on nüshası ile Şükûfenâmeler devrin önemli çiçeklerini sayfalarında barındırır. Bu Şükûfenâme'lerin bilinen ve imzalı olan en önemlilerinden biri, Ali Çelebi'nin, Nuru Osmaniye Kütüphanesi'nde bulunan 1667 tarihli 4077 envanter numaralı "Şükûfenâme"sidir. Bundan önceki dönemde en sevilen çiçekler olan gül, lale, karanfil, sümbül ve bahar dalı çiçek-

7 Münevver Üçer, Kömürde Açan Çiçekler, Tezhib Sanatı Makalesi, Zonguldak: 2018, s.10

Görsel 7 -8-9
Ali Üsküdarî
(İÜK 5650)



leri ile nergis çiçeğinin de yoğun bir şekilde kullanıldığı görülür. Çiçeğe verilen bu önem, [İÜK, T9366] bulunan ve Osmanlı sanatında önemli bir yer tutan padişah portreciliğinin geleneğinin de sürdürüldüğü ve farklı dönemlerde ekler yapılmış [Silsilene-i Osmaniye] adlı eserde görülür. Eserdeki birçok yalın natüralist düzenlemeden biri olan mor süsen ve ayn-ı sefa adı verilmiş olan çiçeklerdeki yaprakların gölgeli boyaması dikkat çeker.⁸

On sekizinci yüzyıl, tezhib sanatında önemli yeri olan Ali Üsküdârî, tezhip sanatında kullanılan natüralist çiçekleri, yeni bir anlayışla doğada görüldüğü gibi canlı ve parlak renkleriyle kurdele fiyonklarla bağlanmış, çiçek buketleri olarak resmetmiştir. Aynı zamanda cilt sanatı ile uğraşan ve lake ciltler yapan Ali Üsküdârî'nin lake kitap kapları, ahşap üzerine lake yazı kutuları, kuburlar, kitap tezhipleri gibi çeşitli eserleri günümüze kadar gelmiştir. Sultan III. Ahmed zamanında eserler vermiş olan Ali Üsküdârî'nin, [İÜK, T. 5650] envanter numaralı, (1727) tarihli her biri tek başına bir sayfada yer alan otuz çiçek resmi içeren bir şiir kitabı bulunmaktadır.⁹ Bu eser Osmanlı çiçek tasvirleri açısından yalnızca üslubu ile değil, ele aldığı çiçeklerin çeşitliliği açısından da son derece önemlidir. Ali Üsküdârî, hafif bir gölgelendirme yaptığı çiçeklerini genellikle tek tek ele almış, ancak bazı hallerde büyük bir çiçeğin yanında menekşe gibi küçük bir çiçek koyarak bunları birer kurdele ile bağlanmış biçimde tasvir etmiştir¹⁰ (Görsel 7-8-9).

On sekizinci yüzyılda başlayan "Türk Rokoko" üslubu 19. yüzyıl boyunca da devam etmiştir. Bu üslup bir asır boyu etkili olmuş, başta Kur'an-ı Kerim olmak üzere kıt'a levha ve hilye eserlerde yaygın olarak kullanılmıştır. Tezhib sanatının klasik formlarının dışında uygulanmış olan eserlerde, desen kompozisyonları yapraklar ve yapraklardan meydana gelen paftalardan oluşmuştur. On sekizinci yüzyılda başlayıp süre gelen vazo, sepet gibi objelerin içinde, çiçek buketlerini uygulama geleneği on dokuzuncu yüzyılda da devam etmiştir. Bu vazolar, orta bağ gibi motiflerin çıkış noktası olarak tasarlanmıştır. Süsleme unsurlarının çok kullanılan

bir diğer ögesi olan kurdeleler ise Türk rokocosunda çiçek buketlerinin merkezinde bağlaç olarak karşımıza çıkar. On dokuzuncu yüzyıl tezhib sanatının bilinen en önemli isimleri; Seyyid Mehmed, Hazergradizade Ahmed Ataula' dır.¹¹

On dokuzuncu yüzyıl sonlarından yirminci yüzyıl başlarına kadar süren dönemde, tezhib sanatında etkin olan sanatçılardan bir tanesi de Osman Yümni Efendi'dir. Osman Yümni Efendi klasik üslubun yanı sıra natüralist tarzda gül ve çiçek çalışmaları ile de tanınır. Yirminci yüzyılda ise Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver, yarı stilize ve natüralist tarzda hazırladığı çiçek resimleriyle ve yaptığı araştırmalarla karşımıza bir ressam, nakkaş ve tezhib sanatçısı olarak çıkmaktadır.

Yirminci yüzyıl başlarında savaşlar ve ülkenin yeniden yapılanma sürecinde duraklayan klasik sanatlar, klasik dönem diye adlandırılan 16. yüzyılın kuralları ve tarzında uygulamaya başlanmıştır. Bu yüzyılda tezhib sanatında ise klasik anlayışın kurallarının benimsendiği farklı arayışlar da etkili olmuştur. Tezhib sanatçıları klasik tezhib anlayışıyla işlenmiş kompozisyonlara ilaveten, natüralist tarzda tasarlanmış ve renklendirilmiş lale ve gül ağırlıklı tezyinat tarzını da benimsemişlerdir. Kitap sayfalarından çıkan tezhipli eserler, levhalar şeklinde sergilenerek sanatseverler ile direkt buluşmuş ve farklı bir kullanım alanına sahip olmuştur. Natüralist tarzda işlenmiş çiçekler geleneğe bağlı olarak devam etmiştir. Günümüz sanatçıları içerisinde bu geleneğe çağdaş yaklaşımlar getirerek, gelenekle günümüz çağdaş yaklaşımlarını bir arada harmanlayıp çağdaş bir dil yakalayan tezhib sanatçıları da ortaya çıkmıştır.

Bugüne kadar ağırlıklı olarak, klasik formların tekrarlandığı tezhip çalışmalarının yapılmış olmasının sebebi, bu sanatın kesintiye uğrayan bir eğitim süreci geçirmiş olmasıdır. Bu sanata gönül vermiş hocalarımız ve akademide verilen eğitimle bu geçiş sürecini atlatan tezhib sanatı, yeniden varoluşunu klasik dönemin eserlerine bakarak günümüze tekrar uygulayan sanatçılarına borçludur. Son otuz yıla baktığımızda, klasik sanatların ve tezhip sanatının atağa geçtiği, sanatçılar ve sanatseverler tarafından sahiplenildiği görülmektedir. Teknoloji, hız ve tüketimin hâkim olduğu

8 Yıldız Demiriz, Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler, İstanbul: 1986, s.319-327.

9 Yıldız Demiriz, Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler, İstanbul: 1986, s.305-318.

10 Nurhan Atasoy, Hasbahçe, Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek, İstanbul: 2002, s.170.

11 Münevver Üçer, Kömürde Açan Çiçekler, Tezhib Sanatı makalesi, Zonguldak: 2018,s.11-12



Görsel 10-11
Picasso desenleri
klasik ve yorum
getirdiği dönemler

çağımızda büyük sabır ve emek isteyen tezhip sanatının geliştiğini yaşayarak gören bu sanata gönül verenlerdeniz.

Günümüz tezhip anlayışı içinde yenilikçi ve çağdaş tasarımlarla uygulama yapanların veya yapmak isteyenlerin dikkat etmesi gereken en önemli husus, klasik tezhip sanatını tam anlamıyla bilmeleri, kurallarına vakıf olmaları gerekliliğidir. Klasik tezhip sanatı öğrenilmeden yeni yorumların yapılması mümkün değildir. Bu konu sadece geleneksel sanatlarda değil, bütün sanatlar için söz konusudur. Batı ressamından biri olan, Picasso'nun¹² ilk dönem ve son

12 Picasso kimi için bir bayrak, kimi içinse bir hedeftir; modern çağın gerçek sembolüdür. Picasso aramaz, bulur. Picasso görmez, düşünür. Tutkuları, arayışları ve hep genç kalan yapısı ile vefatına kadar eserler üretmiştir. Picasso'nun en üstün yönü, sade fakat sonsuz özelemleri, hep duygu ve stilin doruğunda gerçekleştirebilmesidir. Picasso sanatını iki ayrı çizgi üzerinde yürütebilen bir sanatçıdır. Gerçekçi bir tutumu yeğleyen «klasizm» ve mantıksal öğelere yönelen «kübizm» onun kendini dünyaya yansıtmıştır. Sanatındaki yaratıcılık birçok alanda eser vermesine de olanak sağlamıştır.

dönem eserlerine bakıldığında, görülen yorum farklılıkları bu durumu gözler önüne sermektedir (Görsel 10-11).

Yeni arayışlar, beraberinde geleneksel sanatlarla uğraşanları yeni birlikliklere yönlendirmiştir. Farklı kompozisyon arayışları, tezhip ve hat sanatçıları beraber tasarım çalışmalarını yapmaya sevk etmiştir. Eserlerde, alışlagelmiş olan tasarlanmış hat çalışmasının etrafına tezhip uygulanmasının yanı sıra önce tezhibi yapılan eserlere hat uygulamaları yapılmıştır. Bu durum, tezhipte yenilikçi formların ortaya çıkmasını sağlamış ama hat sanatçılarına tasarım ve uygulamada yeni zorluklar getirmiştir. Bitmiş tezhip üzerine hat uygulamaları yapmak düz kâğıda yazmaktan daha zor olmaktadır. Fakat ortaya çıkan sonuç, başlı başına eşsiz sanat eserleri olmaktadır ve genelde bir ikincisi yapılmayan örneklerdir (Görsel 12).

Yenilikçi tezhip tasarımlarında karşımıza çıkan yeni bir uygulama da minyatür ve tezhip çalışmalarının tek bir kompozisyona yerleştirilmesidir. Geleneksel Minyatür uygulama-

Görsel 12-13
Tezhib Sanatına
Çağdaş Yaklaşımlar,
Arayışlar Münevver
Üçer



larında, sayfa içinde minyatür uygulanmakta ve minyatürü tezhipli kenar bordürden ayırmak için araya renkli boya ya da altın ile ince bordürler yapılmaktaydı. Günümüz uygulamalarında ise tezhipli iç içe geçmiş olan minyatür tasarımları yapılmaktadır (Görsel 13). Bu yenilikçi uygulamalar uluslararası sanatsal platformlarda beğeni kazanıp yarışmalarda ödülle değerlendirilmektedir. Günümüz klasik sanatları içerisinde yenilikçi arayışlar içinde dikkat çeken diğer bir unsur da tezhip için kullanılan kâğıtlarda yapılan yeniliklerdir. Dokulu, ebrulu, çeşitli renklerde boyanmış, renk geçişleri uygulanmış kâğıtların kullanılması yenilikçi tasarım arayışları içinde olan tezhip sanatçılarının kâğıttan uygulamaya giden çalışmalarının zeminini oluşturmaktadır. Sanatının etik kurallarına, geleneğine sahipseniz ve bu noktalara saygı ile yaklaşıyorsanız, kurallarından ödün vermeden çağdaş bir tını yakalayarak yenilikçi bir anlayış ile sanat eserleri üretiyorsanız, “Gelecek” bu çalışmaları da değerlendirecektir. Tezhip sanatında uygulama olarak ilklerden olan ve tarihten kullanılan degrade geçişli kâğıtlar, tezhip, zemin ve renk uygulamalarında degrade geçişler, kâğıt zeminde yarı

ve tam değerli taş kullanımları, ebru olarak yapılıp degrade renk geçişleri ile boyanarak tezhib ile birleştirilen kâğıtlar, rölyef etkisinde kâğıttan koparılarak hacim kazandırılan boyutlu tezhip uygulamaları ve üç boyuta taşınan tezhib ve hat uygulamaları sanatımızı geleceğe taşımak adına arayışların denendiği uygulamalardır. İnsan ömrünün altmış ila seksen yıl aralığında olduğu dünyamızda “Uzun yaşamın sırrı” geleceğe bırakacağımız ve insanların bu eserlere bakınca bizi adımızla zikredebileceği, tarzımızı yansıtan eserler olacaktır.

SONUÇ

Bugün de beğeniyle izlediğimiz geçmiş yüzyılların ekol olmuş sanatçıları, Karamemi, Şahkulu, Ali Üsküdarî gibi önemli isimler, yaşadıkları dönemde yeni tasarımlarıyla nasıl yüzyıllara damgalarını vurmuşlarsa ve bunu yaparken de sanatımızın klasik kurallarını koruyarak yapmışlarsa bizler de bu sanatın ince bıçak sırtı olan kurallarını, nüanslarını bozmadan, geniş kitlelere ulaşacak yeni yorumlarımızı, yeni tasarımlarımızı ve arayışlarımızı sanatseverlerin beğenisine sunmalıyız.



Görsel 14-15
Gelenek Gelecektir
Serisi Münevver
Üçer

Gelecek nesillere bu sanatı aktaracak olan günümüz genç sanatçılara bu sanatın klasik tüm kurallarını aktarmalıyız. Bu sebeptendir ki klasik sanatlarımıza katkıda bulunan her bireye sonsuz şükran borcumuz vardır. Bizi biz yapan geçmişten günümüze, günümüzden geleceğe bizi anlatacak olan kendi öz kültürümüz ve özümüze ait olan sanatımızdır (Görsel 14-15).

KAYNAKÇA

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

Atasoy, N. (2002). Hasbahçe: Osmanlı Kültüründe Bahçe Ve Çiçek, İstanbul: Masa Yayınları.

Atasoy, N. (2005). Osmanlı Bahçeleri Ve Hasbahçe, İstanbul: Kitap Yayınevi.

Binark, İ. (1978). Türkler'de Resim Ve Minyatür Sanatı, Vakıflar Dergisi, (Sa.12), Ankara, S.227-240.

Binark, İ. (1964). Türk Kitapçılık Tarihinde Tezhip Sanatı, Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni, Ankara, Cilt.13, S.3-4.

Binark, İ. (1978). Tezhip Sanatı Ve Kitapçılık Tarihimizde Fatih Devri Tezhipleri, Türk Kültürü, (Sa.8), S.220-233.

Çağman, F. (1983). Osmanlı Sanatında Başlıca Üslup Ve Bezeme Motifleri, Anadolu Medeniyetleri III, İstanbul.

Demiriz, Y. (1986). Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Demironat, M. (1966) Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, Akademi Mecmuası, V. İstanbul.

Derman, Ç.- Birol, İ. (1995) Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, S. 65, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı Yayıncılık.

Derman, M. U. (1974) Gazneli Mahmud Mecmuası, Türkiyemiz, 14, S. 19.

- Dil Ve Edebiyat Dergisi, (2004). Türk Dili (Sayı 634-636), S.445, Türk Dil Kurumu.
- Divânü Lugâti Türk Tercümesi, II, S. 165.
- Duran, G. (2009). 18.Yy Tezhip Sanatı, Hat Tezhip Sanatı, İstanbul, S.397-416.
- Kazan, H. (2010). 16. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi, İstanbul: İsar Vakfı Yayınları.
- Mahir, B. (1986). Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı ŞahKulu Ve Eserleri, Topkapı Sarayı Müzesi: Yıllık 1, İstanbul,S.113-130.
- Mahir, B. (1987). Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılın, Topkapı Sarayı Müzesi: Yıllık 2, İstanbul, S.123-140.
- Mustafa, A. (1926). Menakıb-I Hünerveran, İstanbul: Matbaa-İ Amire.
- MustakıMZade, S. (1928). Tuhfe-İ Hattatin, İstanbul: Klasik Yayınlar.
- Taşkale, Faruk, (2010). Tezhip Sanatında Güller, Tezhip Buluşması, İstanbul.
- Taşkale, F. -Gündüz, H. (2018). Esmâ'ün-Nebî, İstanbul.
- Taşkale, F. - Gündüz, H. (2011). Hilve-İ Şerîfe, İstanbul.
- Üçer, K. - Üçer, M. (2006). Lale-İ Münevveran, İstanbul: İbb Kültür Ve Turizm Bakanlığı.
- Üçer, K. -Üçer, M. (2008). Measir-İ Münevveran, İstanbul: İbb Kültür Ve Turizm Bakanlığı.
- Üçer, M. (2017). Kömürde Açan Çiçekler, Tezhip Sanatı,- Zonguldak, Bülent Ecevit Üniversitesi.
- Üçer, M. (2017). Türk Sanatının Yapı Taşları Iı, Tezhip Sanatı, Bülent Ecevit Üniversitesi.
- Ünver, S. (1939). Türk Tezyinatında Halkârîye Dair, İstanbul: Arkitekt Neşriyatı.
- Ünver, S. (1958). Fatih Devri Saray Nakışhanesi Ve Baba Nakkaş Çalışmaları, İstanbul: Türk Tıp Tarihi Yayınları.
- Ünver, S. (1983). Müzehhip Karamemi, İstanbul.
- Ünver, S. (1995). İstanbul Risaleleri, Cilt.3, İstanbul, Zonguldak: İbb Kültür Ve Turizm Bakanlığı.

SEÇİLMİŞ HADÂİKU'R-REYHÂN RESİMLERİ ÜZERİNDEN AHMED NAKŞİ ÜSLUBUNA DAİR BAZI NOTLAR

Öğr. Gör. Betül **BİLGİN**¹

orcid.org/0000-0002-9911-0589

ÖZET

Üslubuyla dikkat çeken Ahmed Nakşi, XVII. yüzyıl Osmanlı resim anlayışının geçiş döneminde önemli bir rol oynamaktadır. Döneminde de farklılığıyla dikkat çeken sanatçının en belirgin özelliği, farklı üslupları taklit ederek kendine has bir üslup oluşturmasıdır. Resimlerinde Çin minyatürlerinden, Avrupa gravürlerine kadar çeşitli medeniyetlerin esintilerini görmek mümkündür. Bugüne kadar hakkında yapılmış olan çalışmalar bize Ahmed Nakşi üslubunun karakteristik özelliklerini göstermiş ve figür-kompozisyon düzenlerinde uygulamış olduğu metot, burada onun tarzını farklı bir bakış açısıyla yeniden mercek altına almamıza neden olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Ahmed Nakşi, minyatür, nakkaş, Şakâ'ikû'n-nu'mâniye, Osmanlı resim sanatı

ABSTRACT

SOME NOTES ON THE SELECTED HADÂİKU'R-REYHAN PICTURES ON AHMED NAKŞİ STYLE

The well noticed style of Ahmed Nakshi during XVII century has played very important role of understanding the ottoman painting. The most distinctive feature of the artist, who has attracted attention with his diversity in his period, is that he creates a unique style by imitating different styles. In his paintings it is possible to see the breezes of various civilizations, from Chinese miniatures to European engravings. So far, the work that has been done about Ahmad Nakshi's style has shown us the characteristic features and the method he has applied in Figure-composition schemes has caused us to not revisit it as a different point of view.

Keywords: Ahmed Nakşi, miniature, nakkaş, Şakâ'ikû'n-nu'mâniye, Ottoman painting

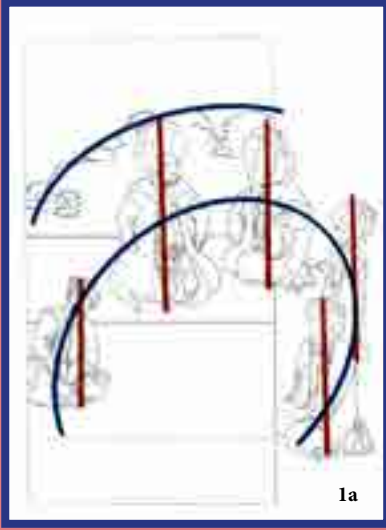
¹ Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü (Minyatür), bbilgin@fsm.edu.tr

Resim 1a, 1b, 1c
Ahmed Nakşî,
Şeyh Abdürrahim
Merzifoni, Zenbilli
Ali,1619, Hadâiku'r-
Reyhan/ Şakayık-ı
Numaniye, [TSMK
H. 1263 54b, 159b,
50a ayrıntı].



Resim 2a, 2b
Molla Alâeddin
el-Esved oğlu Molla
Hasan Paşa ile
ondan ders alan
bir talebesi,1619,
Hadâiku'r-Reyhan/
Şakayık-ı Numaniye,
[TSMK H. 1263 30a
ayrıntı].

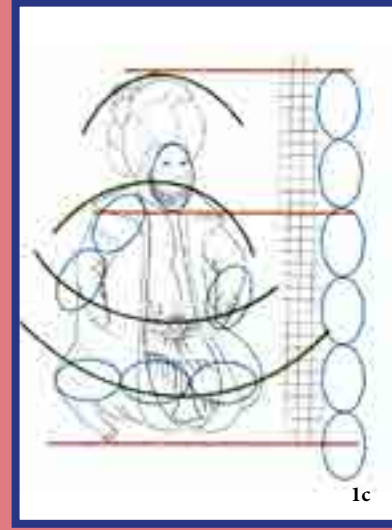




1a



1b



1c

Çizim 1a -1b - 2b

Molla Hocazâde, Fatih Sultan Mehmet'in huzurunda Molla Zeyrek ile münazara ederken, 1619, Hadâiku'r-Reyhan/ Eş-Şekâ'ikü'n-Nû'mâniyye Fi Ulemai'd- Devleti'l Osmanîye'den alıntı.

Çizim: Betül Bilgin

İlk olarak Süheyl Ünver tarafından kaleme alınan ve XVI. yüzyıl sonu XVII. yüzyıl başlarında yaşamış olan Ahmed Nakşî, XVI. yüzyıl Osmanlı üslup özelliklerinden farklı çalışmaları sebebi ile yenilikçi bir sanatçı olarak adlandırılmaktadır. Hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır. Ünver, Hasan Çelebi Tezkeresi [İÜK, no. 516, s. 342], Beyâti Tezkeresi [İÜK, no. 2868, s. 94], Âşık Çelebi Tezkeresi [İÜK, T. 171, s. 194], Sicilli Osmanî [cilt IV, s. 577], Kamusul-Alâm [cilt VI, s. 4598] ve Âli Tarihi'nde [İÜK, y.242] adının geçtiğini tespit etmiş, lâkin bahsi geçen eserlerde geçen ismin Ahmed Nakşî olup olmadığı hususunda tereddütlü davranılmıştır (Ünver, s. 24-26). Doğum tarihi belli olmayan sanatçı hakkında farklı özelliklerinden bahseden bu kaynaklar, onu şair ve musavvir olarak tanımlamaktadır. İstanbullu olduğu, İstanbul'da yaşayıp önce nakkaşlık yaptığı ve sonra ilm-i heyete meylederek, Süleymaniye Camisi'nde muvakkitlik vazifesinde bulunduğundan söz edilmektedir² (Soyyığıt, 2013, s.18).

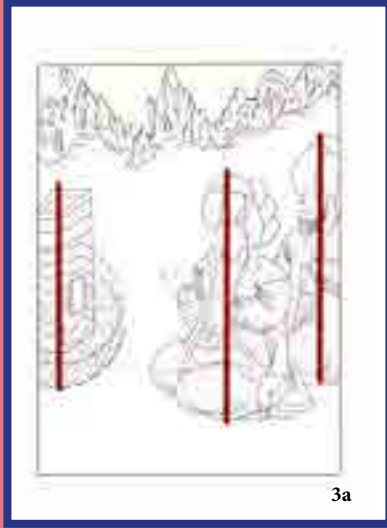
2 Tezkerelerde bu zatın şiir yazmaktan başka, Astrolojiyle olan meşguliyetinden bahsedilmekte ve "Erbab-ı Fennin Cemşidi" sayılmaktadır. Hatta İstanbul'da münecimler arasında mümtaz olduğundan Süleymaniye Cami muvakkitliğine, yani saatçiliğine seçildiği de belirtilmektedir.

Kimden ders aldığı bilinmemekle birlikte Saray Nakkaşhanesinde çalışan Ehl-i Hiref'e dâhil sanatçı grubunda da adı geçmemektedir. Ahmed Nakşî hakkında en önemli bilgiyi, burada analizini yapacağımız resimleri aldığımız eserde, Tercüme-i Şakayık-ı Numaniyye'de görmekteyiz. Eserin Ahmed Çelebi tarafından yazılan hatime kısmında Nakşîden övgüyle bahsedilirken konunun içeriğini bilerek anlayarak resmettiğini, şaşkınlık ve hayranlık ile farklı tarzı olduğu dile getirilmiştir (Soyyığıt, 2013, s. 21).

II. Osman'ın Hotin seferini konu alan Şehnâme-i Nadirî [TSMK, H. 1124], Firdevsî Şahnamesi'nin Türkçe çevirisi Şehnâme-i Türkî³ yazmalarında Nakşî'ye ait olduğu düşünülen minyatürler bulunmaktadır⁴. Kendi üslubunu yansıttığı en önemli iki eserden biri Şakâ'iku'n-Nu'mâniyye Tercümesi Hadâiku'r-Reyhan [TSMK, H. 1263], diğeri ise Divân-ı Nadirîdir [TSMK, H.889]. Esin Atıl tarafından kaydedilen toplam 6 yazma ve 3 albümde yüz on üç eseri tespit edilmiştir. Sadece iki yazmada bulunan resimler tamamen onun elinden çıkmış, diğerleri ise başka sanatkarlarla ortak çalışılarak hazırlanmıştır (Soyyığıt, 2013, s. 21; Atıl, 1978, s. 103).

3 Bahsi geçen Şehnâme-i Türkî yazmaları [NYPL, Spencer Coll. Turk. Mss.1, St. Petersburg, Devlet Ün. Kütüphanesi, Ms. Or. 1378, PBN, Suppl. Turc. 326]

4 Bu eserlerdeki resimlerde sanatçı geleneksel kompozisyon kalıpları kullanmış, Avrupa gravürlerinden esinlendiği figürlere yer vermiştir.



3a



3b



3c

Çizim 3a- 3b - 3c

Çizim 3a, 3b Kara Âlim ile Molla Abdurrahman b. Seyyid Yusuf b. Hüseyin el-Hüseyini, 1619, Hadâiku'r-Reyhan/ Eş-Şekâ'iku'n-Nû'mâniyye Fi Ulemai'd-Devleti'l Osmâniye'den alıntı.
Çizim: Betül Bilgin

Saray bürokrasisine yakınlığı ile bilinen sanatçının, farklı geleneklere mensup ressamın eserlerini gördüğü ve yorumladığı düşünülmektedir. XVI. yüzyıl Osmanlı nakkaşlarından ders aldığı düşünülen Nakşi'nin eserlerinde kopya denebilecek figür yapıları olmakla Osmanlı üslubunu yansıtan renk ve kompozisyon düzeni görülmekte, özgün tasarım ve tekniğiyle farklılığını da ortaya koymaktadır⁵.

II. Osman döneminde (M 1618-22) en önemli eserlerini veren sanatçının resimlerinde kullandığı mimari detaylar, kapı, pencere kemer açıklıklarıyla, iç mekâna doğru oluşturmuş olduğu derinlikli perspektifli tasvirleri onun en önemli ve karakteristik özelliğidir (Mahir, 2005, s.78), (Resim 1a, 1b, 1c).

Yüzlerde kullandığı mimikler, doğa çalışmalarında figüratif canlandırılmalar ve hiyerarşik orantılanmadaki abartı, esprili bir yapıya sahip olduğunu ve bunu tarzına yansıttığını göstermektedir (Resim 2a, 2b).

5 Bk. Esin Atıl, "Ahmed Nakşi, an Eclectic Painter of the Early 17th Century", Derya Soyyiğit, Şaka'iku'nNu'Mâniyye Tercümesi Hadaiku'r-Reyhan Minyatürlerinin Renk ve Kompozisyon Açısından Çözümlemesi.

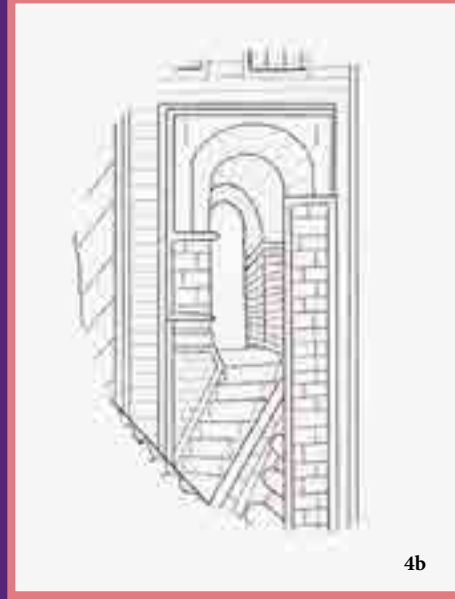
Safevi, Hint, Çin ve Avrupada yapılmış figürlerden alıntı yaparak bunları kendi yorumuyla yeniden kullanmıştır. Figürlerde başlar ve sarıklar vücuda oranla -bazı padişah ve önemli kişilerin figürlerinde bu daha da abartılmıştır. Portrede dörtte üç kullanımların yanı sıra yan ve arkadan görünüşlü çalışmaları da vardır. Yüz tanımlamalarında boyutlu, detaylı ve oldukça işçilikli fırça hareketleri kullanırken -padişah figürleri hariç- giysilerde daha sade bir anlatım tekniği kullanmıştır.

Resimlerinin bütünlüğüne baktığımızda hem minyatür resminin soyut anlatımını hem de gerçekçi resim özelliklerini bir arada görmekteyiz.

Biz burada sanatçının yukarıda bahsettiğimiz bilinen özelliklerinin dışında, üslubunu en fazla gösterdiği Şaka'iku'nNu'mâniyye Tercümesi Hadâiku'r-Reyhan [TSMK H. 1263] minyatürlerinden seçtiğimiz bazı resimler üzerinden kompozisyon özellikleri üzerine farklı bir değerlendirme yapacağız. Soyyiğit tezinde eseri ayrıntılı bir şekilde incelemiş, renk ve kompozisyon açısından değerlendirmiştir. Üzerinde duracağımız hususiyet figür ile kompozisyondaki



4a



4b



4c

Çizim 4a, 4b, 4c

Hadâiku'r-Reyhan/ Eş-Şekâ'ikü'n-Nûmâniyye Fi Ulemai'd- Devleti'l Osmâniyyeden alıntılar.

Çizim: Betül Bilgin

yatay, dikey ve diyagonal⁶ (eğik) formlar ve hareketlerdir. Hem figür yapılarında hem de kompozisyon düzeninde kullanılmış olan bu hareketlerin, özellikle ve bilinçli olarak kullanıldığını düşünmekteyiz.

Eserdeki kompozisyonların bütünü, onu oluşturan etki elemanları ve onların hareketi ile ifade bulmaktadır. Bu hareketler dikey, yatay ve diyagonal olmak üzere üç temel grupta yer almaktadır. Bu yönler sağdan sola, soldan sağa, aşağıdan yukarı, yukarıdan aşağı ve ters kenarlara doğru hareket halindedir. Bu da resme bakan kişinin bakışlarını adeta yönlendirmektedir. Minimalist ve yalın biçimler, birbirini bu üç düzende takip etmekte bu da simetrik bir düzenlemeyle bütünlüğü sağlamakta, görsel algıyı hareketlendirmekte ve ana temaya doğru çekmektedir.

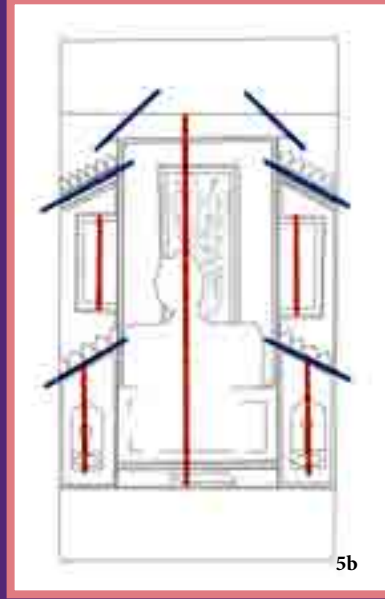
6 Bk. TDK. Eğri bir biçimde dokunmuş kumaş. Köşegen: Bir çokgende ardışık olmayan veya birçok yüzünde aynı düzlem üzerinde bulunmayan iki köşe arasına çekilen çizgi, kutur. Bir çokgende ardışık olmayan iki köşeyi birleştiren çizgi. Almaçların görüntülük boyunu belirtmekte temel alınan öge.

Kompozisyonda dikey hareket dikey, yatay hareket yatay, diyagonal hareket ise; çapraz ya da eğik yön olarak ifade edilmektedir. Arnheim'in açıklamasına göre "Kompozisyon içinde en güçlü yön dürtülerini ortaya çıkaran diyagonalerdir. Bu durum, dengeli bir şekilde asılı duran dikey ve yataya karşı kararsız eğilimlerin yaratmış olduğu dinamizmin sonucudur." (Çakmaklısoy, 2017, s. 2255).

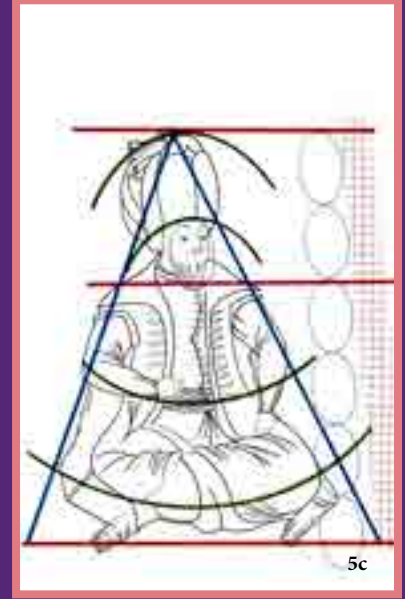
Tasarım ilkelerinin başında "Yön" gelmekte ve kompozisyonunda yol haritasını belirlemektedir. Yukarıda bahsettiğimiz dikey, yatay ve diyagonal hareketler bu yönleri belirlemektedir. İzleyiciye doğrudan verilmeyen ve var olduğu kabul edilen bu yönler, sanatçının öncelik sırasına göre izleyiciye göstermek istediği ya da kompozisyondaki olay örgüsünün ve biçimlerin okunma (Nakşide bu husus çoğunlukla hiyerarşik olarak görülmektedir) sırasını belirleyen yerleştirilme düzenini işaret etmektedir. Ana yön üzerinde bulunan biçim ya da biçimler, izleyicinin ilk önce görmesi istenen objelerdir diyebiliriz. İkinci, üçüncü gibi sıralamalarla görülmesi istenen diğer biçim ya da biçimle-



5a



5b



5c

Çizim 5a, 5b, 5c

Sultan Çelebi Mehmet Han, 1619, Hadâiku'r-Reyhan/ Eş-Şekâ'ikü'n-Nü'mâniyye Fi Ulemai'd-Devleti'l-Osmâniye'den alıntı.
Çizim: Betül Bilgin

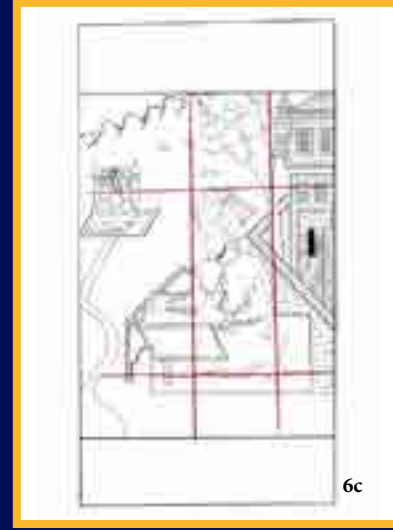
rin kompozisyonun dengesini sağlayan ara yönler üzerinde yer almaktadır. Bu bağlamda sanatçı, izleyicinin ilk olarak görmesini istediği biçimi ya da ona bağlı olan biçimleri, öncelikli olarak ana yön üzerine konumlandırır. Diğer elemanlar ise ana yöne bağlı paralel ara yönler ve ana yönü dengeleyen zıt yönde yer alan diğer ara yönlerdir (Şentürk, 2012, s.23).

Nakşî resimlerinin temelini oluşturan yön prensibi ile hareket etmiş ve temel tasarım prensiplerinin başında gelen bu unsuru oldukça bilinçli bir biçimde kullanmıştır. Konu ile ilgili olarak inceleme altına aldığımız ilk örnek, eserin (90b) numaralı sayfasında yer alan “Molla Hocazâde'nin Fatih Sultan Mehmet'in huzurunda Molla Zeyrek ile münazara etme sahnesinin tasviridir.” Eserdeki birçok minyatür gibi bu kompozisyon da yazı kısmının ortasına yerleştirilmiştir. Dış altın cetvel ölçüsünün 9,5 x 17,9 cm olan alanının üçte ikilik kısmını resim oluşturmaktadır. Tasarımın merkezinde Padişah figürü bağdaş kurmuş bir pozisyonda (Altın oran kurallarına uygun bir şekilde) oturtulmuştur.

Diğer figürler cetvelin dışına taşmış bir şekilde helezonik⁷ bir şekilde yerleştirilmiştir ki, bu ana yön çizgisini de oluşturmaktadır. Arkasında gökyüzü ve yeryüzünün birleştiği kısım ise bu şekli takip etmektedir (Çizim 1a -1b). Birbirini takip eden dikey ve yatay hareketler arasındaki boşluk ve doluluk ise orantılı bir biçimde devam etmektedir. Altı bölü bir, ya da beş bölü bir ölçüsüne göre tasarlanan ve gerçekçi oran yapısına uymayan insan figürleri diyagonal hareketler ile yapılandırılmıştır (Çizim 1c). Resme hareket kazandıran bu düzen aynı zamanda devam eden bir algı oluşturmakta, kadrajının dışında devamlılığını sağlayarak kompozisyonun izleyicinin zihninde tamamlamasına izin vermektedir.

Keramet ehli olan ve hastalığında kendisine yardım eden Kara Âlim ile namaz kıldıkları esnada Kâbe-i Şerifi karşılarında gören Taşköprülüzade'nin dayısı Molla Abdurrahman b. Seyyid Yusuf b. Hüseyin el-Hüseyin'in resmedildiği (198a) numaralı sayfadaki resimde de benzer diyagonal hareketleri görmekteyiz. Kompozisyon üç dikey, iki diyago-

⁷ Sarmal, kıvrımlı biçim.



Çizim 6a, 6b, 6c

Şeyh Abdürrahim Merzifonî şiir yazarken, (1619), Hadâiku'r-Reyhan/
Eş-Şekâ'ikü'n-Nü'mâniyye Fi Ulema'id Devleti'l Osmaniye'den alıntı.

Çizim: Betül Bilgin

nal hareketten oluşmaktadır. Sanatçının detaylarda kullanmış olduğu perspektif denemelerinin aksine özellikle Kâbe tasvirinde perspektifi kullanmadığını görülmektedir (4c). Oysaki eserin farklı resimlerinde Nakşi gerçekçi bir bakış açısıyla mimariyi detaylandırmış ve perspektif kullanmıştır (4a, 4b). Kâbe, kompozisyonda hem diyagonal hem de dikey hareketlerin tamamlayıcısı niteliğindedir. Tam olmayan bir biçimde tasvir edilmiş ve cetvel kısmına dayandırılmıştır. Bu da resmin devam ettiğini hissettirmekte ve uzak bir obje niteliği vermektedir.

Sultan Çelebi Mehmet Han'ın resmedildiği (47a) numaralı sayfadaki minyatürde Padişah figürü tam merkeze oturtulmuştur. Portre niteliğinde yapılan bu resimde iç mekân, dış mekân ve doğa bir arada kullanılmıştır (Çizim 5a). Kompozisyonun bütününe kaplayan mimari, sanatçının bu eserde

Sanatçının iç mekâna doğru giden perspektifli, boyutlu ve gerçekçi denemelerinin görüldüğü ve Şeyh Abdürrahim Merzifonî'nin tasvir edildiği (54b) numaralı resimde, altın oran niteliğinde bir kompozisyon kurgusu oluşturulmuştur (Çizim 6a, 6b, 6c). Yatay, dikey ve diyagonal hareketlerin hepsinin kullanıldığı bu resimde temel yön çizgisi üzerinde ana karakter olan Şeyh Abdürrahim Merzifonî'nin yerleşti-

rildiğini ve hemen arka kısmında konuşurulan mimariyi görmekteyiz. Detaylı bir şekilde çalışılan mimari neredeyse figür boyutunda ve paraleldir. Hem dikey yönü hem de diyagonal hareketi tamamlamaktadır. Yarım bir biçimde cetvele dayandırılmıştır. Suyun akış şekli "S" biçiminde yapılmış ve tam zıddında bulunan mimarinin avlusu aynı hareketi taklit eder niteliktedir (Çizim 6a, 6b).

Sonuç olarak yapılan bu çalışmada Ahmed Nakşi'nin tespit edilmiş özelliklerinin yanı sıra tasarımın kurgulanması aşamasında kullanmış olduğu dikey, yatay ve diyagonal hareketler ve figürlerin yerleştirilme biçimlerine dair bazı ipuçlarına değinilmiştir. Bu da sanatçının rastgele değil, bilinçli bir biçimde eseri kurguladığını bize göstermiştir. Osmanlı minyatürünün klasik üslubundan, gerçekçi resim anlayışına, soyut ve somut yaklaşımıyla kendine has bir üslup belirleyen sanatçının çoklu bakış açısına sahip olduğunu da söyleyebiliriz.

Yapılan bu çalışma, sanatçı hakkında bize daha fazla bilgi verirken minyatür sanatındaki uygulamalara yardımcı olacak ve araştırmalar için farklı bir bakış açısı getirecektir.

KAYNAKÇA

- Âşık Çelebi (2010). *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, (Haz. Filiz Kılıç), İstanbul: İstanbul Araştırma Enstitüsü.
- Atıl, E. (1978). *Ahmed Nakşi, an Eclectic Painter of the Early 17th Century*, Fifth International Congress of Turkish Art, Budapest: Akademiai Kiado.
- Bağcı, S. [et al.], (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Değirmenci, T. (2008). Osmanlı Sarayının Geçmişe Özlemi: Tercüme-i Şaka'iku'n-nu'mânîyye, *Bilig*, (sa.46).
- Çakmaklısoy, H. (2017). *İdil Dergisi*, , *Cilt 6*, (s. 38), Ankara.
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Özcan, A. (2010).“Eş-şakâ'iku'n-nu Mânîyye” mad. (Maddesi 38. cilt s. 485-486) *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Renda, G. (1997). *Nakşi* (mad.) İstanbul: YEM Yayın Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Soyyigit, D. (2013). *Şakâ'iku'n-nu' Mânîyye Tercümesi Hadâiku'r-reyhan Minyatürlerinin Renk ve Kompozisyon Açısından Çözümlemesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: FSM Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı.
- Şentürk, V. L. (2012). *Analitik Resim Çözümlemeleri*, İstanbul.
- Ünver, A. S. (1949). *Ressam Nakşi, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

OSMANLI HATTATLARININ MÜREKKEBAT MEŞKLERİNDE YAZDIKLARI METİNLER

Doç. Dr. Mehmet **MEMİŞ**
orcid.org/0000-0002-7962-3782

ÖZET

Osmanlı döneminde hat sanatı eğitimi, usta-çırak ilişkisi içinde, “Meşk” usulü ile yürütülmüştür. Günümüze ulaşan meşk murakkaları, hocaların talebe çalışmalarına yaptıkları çıkartmalar, bu hususta takip edilen yöntem ve izlenen yol hakkında yeteri kadar fikir vermektedir. Belli bir düzen ve disiplin içinde devam eden bu eğitimin “Müfredat” ve “Mürekkabat” olmak üzere birbirini takip eden iki merhalede yapıldığı anlaşılmaktadır. Müstakil harflerin ve ikili olarak birbiri ile bitişik şekillerinin çalışıldığı müfredat aşamasından sonra, daha uzun metinlerin yazıldığı, satır kompozisyonu mahiyetindeki çalışmaları içeren mürekkebat kısmı gelir. Bu makalede, hattatların mürekkebat aşamasında yazdıkları metinler ele alınmıştır. Bazı duâ ve hadisler, yazı hakkında hikmetli sözler, Hz. Peygamber sevgisini işleyen hilye ve kasideler bu metinleri oluşturmaktadır.

Anahtar kelimeler: Hat sanatı, hattat, meşk, mürekkebat meşki.

ABSTRACT

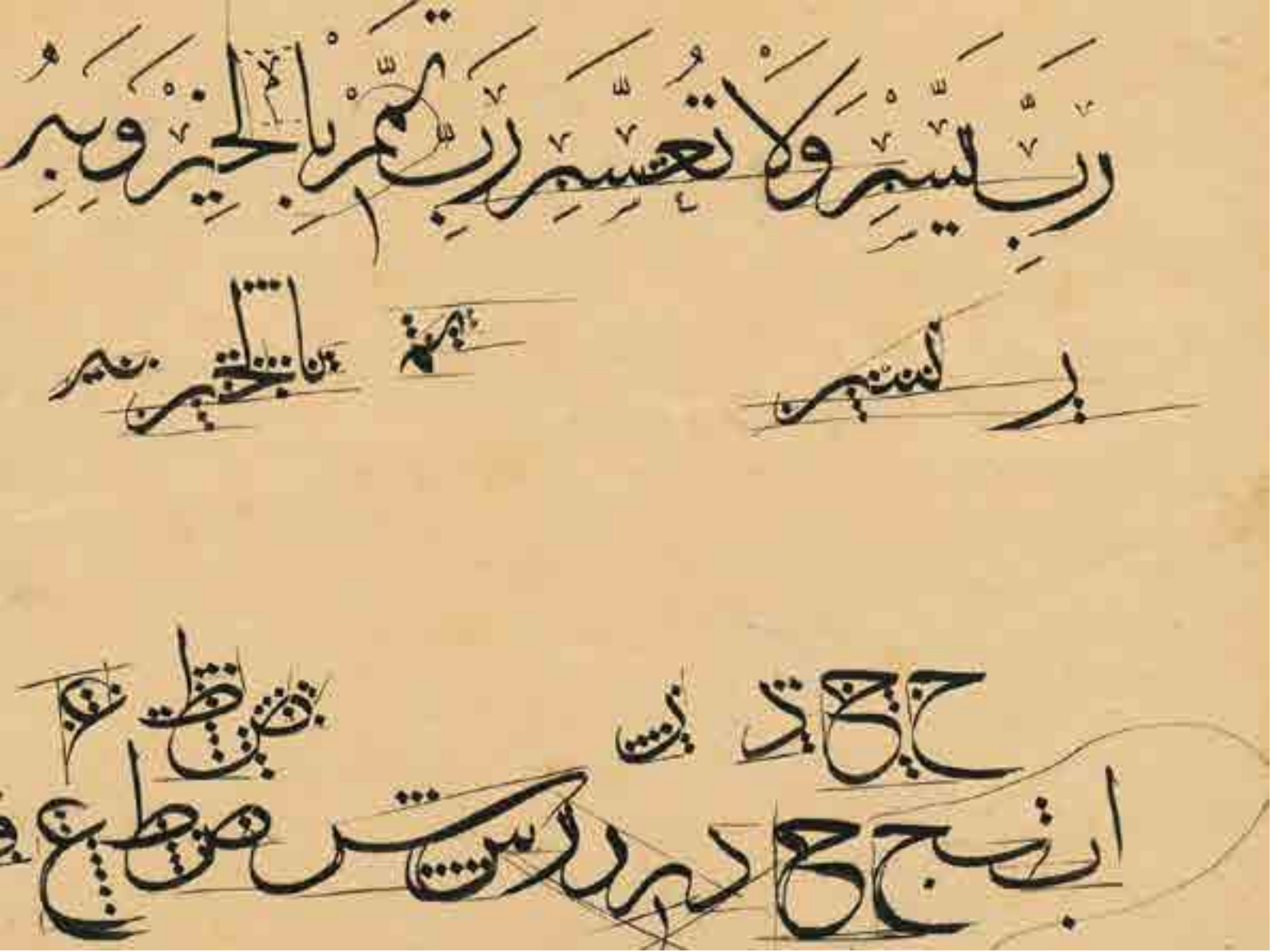
THE TEXTS WRITTEN BY OTTOMAN CALLIGRAPHERS IN COMPOSITION EXERCISES

Calligraphy is an art, which is studied in a master-apprentice relation by using the way of meshk. The meshk albums and corrections that masters made to the apprentices' works give enough idea about the method and the way to be followed in this matter. It is understood that this training, which continues in a certain order and discipline, is carried out in two successive stages, “component” and “composition”. After the component section in which the letters and the forms of the bilateral combination are studied, in the studies of composition, some longer texts are written in order to learn the line arrangement. In this article, the texts written by calligraphers in composition meshks are examined. Some prayers and hadiths, wise words about calligraphy, Hilye (texts describing the Prophet Muhammed) and poetry about the love of the Prophet Muhammed constitute these texts.

Keywords: Islamic calligraphy, calligrapher, calligraphy exercises, composition meshk.



Görsel 1.
Hattat Halim Özyazıcı'nın, talebesi Saim Özel'in çalışmasına yaptığı çıkartmalar. (M. Memiş Fotoğraf Arşivi)



Arapça bir kelime olan “Meşk” hat sanatında bir hocanın, çalışması için talebesine verdiği örnekleri ifade etmektedir. Model alınan bu örnekleri taklit ederek yapılan alıştırma “Meşk etmek” denir. Bu tabir öğrenmek ve öğretmek amacıyla yapılan dersi ve birlikte çalışmayı da kapsamakta olup “Meşk vermek” ders vermek, “Meşk almak” ise ders almak anlamında kullanılır (Pakalın, 1993, s. 492; Derman, 2002, s. 37; Serin. 2004, s. 372).

Osmanlı döneminde gerek resmi kurumlarda gerekse vakıf müesseselerinde ve hattatların fahrî olarak yürüttükleri derslerde hat sanatının eğitim ve öğretiminin usta-çırak

ilişkisi içinde, meşk usulüyle yürütüldüğü bilinmektedir. Bir hocadan hüsn-i hat meşkine başlayan talebe, verilen dersi aynen taklide çalışarak ders vaktinde yazısını hocasına gösterir, hocası da hatalı bulduğu harf veya kelimelerin hemen altına doğru şekillerini yazarak nokta ölçülerine ve kaidelerine işaret eder. Bunlara “*Çıkartma*” denir (Görsel 1). Talebe hocasının tarif ve tavsiyeleri doğrultusunda aynı bölümü tekrar çalışıp yazarak bir sonraki derse getirir. Çalışılan ders istenilen seviyeye gelene kadar aynı şekilde devam edilir. Bu usûlde yapılan dersler, müfredât ve mürekkebât olmak üzere iki aşamada yürütülmüştür.



Görsel 2.
Sülüs ve nesih
"hurûfat" meşki.
Kazasker Mustafa
İzzet Efendi'nin
Sülüs ve Nesih
Meşk Murakkai.
(1996). Kubbealtı
Neşriyatı. s. 5.

Görsel 3.
Mehmet Şevki
Efendi'nin sülüs-
nesih mürekkebat
meşkları. Şevki
Efendi'nin Sülüs
Nesih Meşk
Murakkai. (2000).
İstanbul: Kubbealtı
Neşriyatı. s. 18.



Görsel 4. Mehmed
Es'ad Yesari'nin ta'lik
meşk murakkai.
Derman, M. U. (2002).
Sakıp Sabancı Müzesi
Hat Koleksiyonundan
Seçmeler, İstanbul:
Sabancı Üniversitesi
Sakıp Sabancı Müzesi.
s. 125.

A. Müfredat Meşkları

Müfredat meşki ayrı ayrı harflerin ve ikili olarak birbirleriyle bitişik şekillerinin çalışıldığı merhaledir. Sülüs-nesih dallarında müfredat meşkine harflerden önce "Rabbi yessir ve lâ tuassir Rabbi temmim bi'l-hayr" duâsı ile başlamak adet olmuştur (Görsel 1). Böylece uzun ve zahmetli bir çalışmaya "Rabbim kolaylaştır, zorlaştırma, hayırla ve yardımınla tamam eyle!" niyazı ile Allah'tan yardım dileyerek başlanmış olur. Bu ibâre hat öğretiminde aşılması gereken ilk ba-

raj mahiyeti de taşır. Yani meşke başlayan talebenin sabrı, istidat ve kabiliyeti müsait ise bu barajı geçip derse devam edebilecek, değilse hem kendisinin hem de hocasının emeğini zayi etmemek için burada bırakacaktır. Nesih meşklerinde "Rabbi yessir..." duası yerine "Besmele" ile, bazen de doğrudan harflerle başlanıldığı da görülmektedir.

Sülüs ve nesih yazıları her ikisinden birer satır yazılmak suretiyle genellikle birlikte çalışılmış ve aynı hoca tarafından gösterilmiştir. Farklı zamanlarda ayrı hocalardan meşkedil-

Görsel 5. Sülüs-nesih mürekkebat meşikleri. Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin Sülüs ve Nesih Meşk Murakkası. (1996). Kubbealtı Neşriyatı. s. 19.



diği de olmuştur. Bazen de önce biriyle başlayıp daha sonra ikincisi eklenerek devam edilir. “*Rabbi yessir...*” duasından sonra her iki yazı türüyle de alt alta ayrı satırlar hâlinde *elifbâ*'daki harfler teker teker yazılır. Nokta ile değişen harflerden birinin yazılması kâfidir. Bir harfin başka şekillerde yazılışları varsa o şekilleri de ayrıca gösterilir (Görsel 2). Bundan sonra yine elifbadaki sıraya göre her harfin diğer harflerle bitişik şekilleri çalışılır. Ancak elif, dal, re, vav gibi başta bitişmeyen bazı harfler yazılmadığı gibi şekilleri aynı olup nokta ile değişen harflerden de yalnızca ilk gelenle diğer harflerin bitişik şekilleri çalışılır.

Ta'lik hattı¹ çoğunlukla başka bir hocadan ders alarak ayrıca öğrenilir. Çünkü birçok dalda aynı kudrette yazmak ve ders vermek mümkün değildir. Nitekim meşhur Osmanlı hattatlarının kimi sülüs-nesih, kimi ta'likte, kimi de celi

yazılarda üstünlük göstermişlerdir. Ta'lik öğretiminde de müfredât aşamasında hemen hemen aynı yol takip edilmiştir. Yalnız meşke harflerle başlanıp beraberinde başka bir yazı çeşidi olmaksızın dersler yürütülmüştür.

Divânî, celi divânî ve tuğra Divân-ı Hümâyûn'da öğretilen yazılardır. Rika ise el yazısı olarak önce mekteplerde, daha sonra da resmî dâirelerde daha kısa zamanda öğrenilmiştir (Derman, 2002, s. 38). Yetenekli çocuklara güzel yazı öğretmek amacıyla sıbyan mektepleri programlarında yazı meşki derslerinin bulunduğu bazı vakfiyelerden anlaşılmaktadır. Tanzimat devrinde ibtidâî, rüşdî, idâdî mekteplerinin programlarında da hüsn-i hat meşki mevcuttu (Serin, 2004, s. 372). Divânî, celi divânî ve rika yazılarının müfredat meşklerinde de önce harflerle başlayıp aynı yolun izlendiği görülmektedir.

1 İran menşeli ta'lik hattındaki karışıklık ve düzensizliklerin giderilmesi ile 14. yüzyılın ikinci yarısında yine İrandaki gelişen nesta'lik hattı Osmanlı muhitinde ta'lik adıyla kullanılmaya başlanmıştır. Karışıklığı önlemek için eski ta'lik yazı kadim ta'lik olarak anılmış, ta'lik ismiyle nesta'lik kastedilmiştir (Bkz. Memiş, “Nesta'lik Hattı”, 2007, s. 30).

B. Mürekkebat Meşkleri

Hat meşki alanlar içinden sebat edemeyenler ve yeterli kabiliyeti bulunmayanlar, müfredat çalışmaları sırasında elenmiş olur. Bu merhaleyi aşanlar ise mürekkebat meşkleriyle devam ederler. Mürekkebat kelimesi; birleştirilmiş, terkip edilmiş anlamındaki “Mürekkap” kelimesinin çoğul hâlidir (Devellioğlu, 1992, s. 875). Yazı çalışması bakımından harflerin birleşmesi ile oluşan kelime ve cümleleri ifade eder. Bu aşamada satır düzeni, harf ve kelimelerin satır nizamına göre aldığı şekiller, kompozisyon kuralları, harflerin hareke ve tezyîni işaretlerin satır içinde yerleştirilmeleri öğretilir. Sülüs-nesihde Arapça “*Temmeti'l-hurûf bi avni'llahi'l-melikir-raûf*” (Allahın yardımıyla harfler tamamlandı) ibaresi (Görsel 3), ta'likte ise Farsça “*Çün halâsî zi-müfredât âmed / Vakt-i meşk-i mürekkebât âmed*” (Müfredât tamamlanınca mürekkebât meşkinin vakti geldi.) beyti (Görsel 4) ilk meşk olarak yazılır. Mürekkebat meşki yazı öğreniminde zevkli fakat en güç safhadır. Çünkü her harfin ve kelimenin cümle içinde ve satır nizamında aldığı ayrı bir şekil, satıra mahsus bir bünyesi vardır (Serin, 2004, s. 374).

Bundan sonra ebced hurûfâtı², yazı hakkında hikmetli sözler, bazı duâ ve hadisler meşkedilir. Hz. Ali'den (r.a.) nakledilen “*Yazı üstadın öğretişinde gizlidir. Kıvama ermesi çok yazmakla, devamı da İslam dini üzere olmakla sağlanır*” (Görsel 5). “*Çocuklarımıza yazı öğretiniz, çünkü yazı işlerin en önemlilerinden ve sevinçlerin en büyüklerindenidir*”, “*Güzel yazı rızkın anahtarlarındanıdır*” gibi sözlerle, Yakut Mustâsımî'ye atfedilen: “*Hat cismâni aletlerle meydana getirilen rûhanî bir hendesedir, devamlı çalışmakla güçlenir, terk etmekle zayıflar*” anlamındaki cümle, “*Sübhanek*” duası ve “*Eûzü-Besmele*” yazılır. Bilahere bazı uzun kasideler ve hilye-i şerife gibi metinler de yazılarak hattat adayının satır nizamında yazı yazma becerisi geliştirilir. Başka örnekleri de bulunmakla Osmanlı hattatlarının mürekkebat meşklerinde en fazla tercih ettikleri metinler şunlardır:

2 Ebced, Arap harflerinin taşıdığı sayı değerlerine dayanan hesap sistemini ifade etmektedir. Aslında alfabebedeki harflerin kolaylıkla hatırdan tutulmasını sağlamak amacıyla geliştirilmiş bir formül olup gerçekte bir anlamı bulunmayan kelimelerinin ilki “Ebced” şeklinde okunduğu için bu adla anılmaktadır. (Bkz. Uzun, Ebced, 1994, s. 68).



Görsel 6. Kazasker Mustafa İzzet'in sülüs-nesih hattıyla Ka'b bin Zühayr'in “Bürde” Kasidesinin son kısmı. Derman, M. U. (2002). *Sakıp Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonundan Seçmeler*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi. s. 153.



Görsel 7. “Kaside-i Bürde” nin ilk beyitleri. (M. Memiş Fotoğraf Arşivi)

1. Kaside-i Bürde (Ka'b bin Zühayr)

Sülüs-nesih mürekkebat meşklerinde seçilen metinlerden biri Ka'b bin Zühayr'in “El-Kasidetü'l-Bürde” (Bânet Sû'âd) adlı eseridir. Rivayete göre Arap şairi Ka'b, kardeşi Büceyr'in Müslüman olması üzerine onu ve Hz. Peygamberi hicveden bir şiir nazmeder. Hz. Peygamber'in Ka'b'ın kanının helal olduğunu söylemesi üzerine Büceyr kardeşine mektup göndererek Resûl-i Ekrem'in pişman olup huzura gelenleri affettiğini bildirir. Medine'ye giden Ka'b bir sabah namazı vakti Mescidi Nebevi'ye girip yüzü örtülü olarak Hz. Peygamber'in huzuruna çıkar. Ka'b'ın tövbe edip İslam'ı kabul etmek üzere huzura gelmek istediğini, onu kabul edip edemeyeceğini sorar. Olumlu cevap alınca yüzündeki örtüyü açarak kendisinin Ka'b olduğunu söyler ve ona karşı bizzat bir şiir okur. Bundan memnun kalan Hz. Peygamber de sırtındaki hırkasını çıkarıp Ka'b bin Zühayr'e hediye etmiş (Omuzlarına koymuş veya giydirmiştir). (Uğur, 1999, s. 7; Demirayak, 2001, s. 567). Bu sebeple *el-Kasidetü'l-Bürde* (Hırka kasidesi) adıyla tanınan bu metin hattatlar tarafından kı'ta ya da murakka' şeklinde birçok defa yazılmıştır (Görsel 6).

Görsel 8.
Mehmet Şevki Efendi'nin sülüs hattıyla 'Sübhanek' duâsı ve nesih hattıyla el-Bûsîri'nin 'Kaside-i Bürde'si. Şevki Efendi'nin Sülüs Nesih Meşk Murakka. (2000). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı. s. 20.



Başlangıç ifadesinden dolayı “*Bânet Suâd*” (Görsel 7) adıyla da anılan kasidenin 1-14 beyitleri (Nesib bölümü) Suâd'ın ayrılığından bahseder. Suâd bir ceylandır. Şâir burada Suâd'ı sözünde durmayan, nasihat dinlemeyen vefasız dost simgesi olarak ele alır. Tasvir bölümünde (15-35 beyitler) kaside geleneğine uygun olarak memdûha ulaşmak üzere bindiği deveyi tasvir eder. Kasidenin medih bölümü (43-53 beyitleri) özür beyanı ve Hz. Muhammed'le muhacirleri medih olmak üzere iki kısımdan oluşur. Ka'b Hz. Peygamber'in kendisini affetmesi hususunda kimseden yardım görmediğini, O'na kendisi hakkında birçok olumsuz şey söylediğini, ancak bunları dedikoducuların uydurduğunu, Hz. Peygamber'den ceza değil, af umduğunu söyledikten sonra onu övmeye başlar. Zamanımıza kadar İslam edebiyatında önemli bir yer işgal eden ve çeşitli dillere çevirileri yapılan kasidenin beyit sayısı hakkında da 55 ile 60 arasında değişen farklı rivayetler vardır. Edip ve şairler bu kaside üzerine şerh, nazire, tahmis ve taştir yapma konusunda adeta yarışmışlardır (Demirayak, 2001, s. 567).

Kasideye konu olan Hırka-i Saadete gelince Muaviye'nin söz konusu hırkayı Ka'b'ın vefatından sonra mirasçılardan satın aldığı ve halifeler tarafından önemli törenlerde giyildiği belirtilmektedir. Yavuz Sultan Selim 1517'de Mısır'ı fethedince Mekke Şerifi II. Berekât tarafından sultana bağlılığının nişanesi olarak Kahire'ye gönderilen Mekke'nin anahtarları ve diğer kutsal emanetlerle İstanbul'a getirilmiştir. Bugün Topkapı Sarayı'nda, Mukaddes Emanetler Dairesinde korunmaktadır (Atasoy, 1998, s. 375). Diğer taraftan Moğol istilasında Hırka-i Şerif'in yakıldığına veya kaybolduğuna dair iddialar da bulunmaktadır (Aydın, 2016, s. 8).

2. Kaside-i Bürde (Muhammed b. Saîd el-Bûsîri)

Mısırlı şâir Muhammed b. Saîd el-Bûsîri'nin (Ö.695/1296), (?) Hz. Peygamber için yazdığı *el-Kevâkibü'd-Dürriyye fi Mehdi Hayril-Beriyye* adlı manzûmesi de *el-Kasidetü'l-Bürde* ismiyle meşhur olmuştur (Görsel 8). Ancak Ka'b bin Zühre'nin kasidesi ile karıştırılmaması için Osmanlı kültür muhitinde *Kaside-i Bür'e* şeklinde anılmıştır (Kaya, 2001, s. 568).



Görsel 10. Şevki Efendi'nin sülüs-nesih hattıyla 'Elif kasidesi'. Mehmet Şevki Efendi'nin Sülüs-Nesih Hat Meşikleri. (1999). İstanbul: IRCICA. S. 37.

Bûsîri'den altmış altı yıl sonra vefat eden biyografi yazarı İbn Şâkir el-Kütübî'nin rivayetine göre bir akşam kendisine şifa vermesi için Allah'a duâ eden felçli şâir, rüyasında Hz. Peygamber'i görür. Resûl-i Ekrem ondan kendisi için yazdığı kasidedeki okumasını ister. Bûsîri, "Ey Allah'ın Resülü ben senin için birçok kaside yazdım hangisini okuyayım?" deyince Hz. Peygamber kasidenin ilk beytini söyler. Bunun üzerine şairin okuduğu kasideyi sonuna kadar dinler. Bitince de hırkasını çıkarıp şairin üzerine örter ve eliyle vücudunun felçli kısmını sıvazlar. Şair uyandığında vücudunda felçten eser kalmadığını fark eder. *El-Kasidetü'l-Bürde* adı bu rüyaya dayanmaktadır (Ayçiçeği, 2015, s. 38; Kaya, 2001, s. 568).

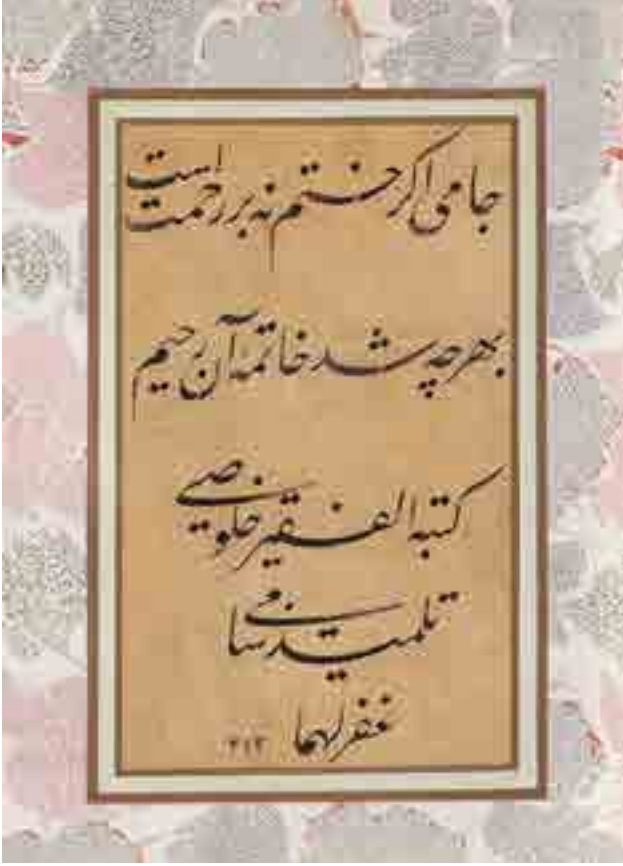
Bu kasidenin seçme beyitleri ve Türkçe manzum tercüme-leri Osmanlı hattatlarının mürekkebat meşklerinde sıklıkla yazdıkları metinler arasındadır. Hz. Peygamber'in (a.s.) doğumunu, miracını, cihadını anlatan, âşıkane anlatımıyla onu metheden bu nefis şiirin öyle beyitleri vardır ki şair Bûsîri'nin kerametine hamledilmiştir (Uğur, 1999, s. 7).



Görsel 9. Hattat Şefik Bey'in nesih hattıyla el-Bûsîri'nin 'Kaside-i Muhammediyye'sinden bir bölüm. (M. Memiş Fotoğraf Arşivi)

On bölümden oluşan kaside, en eski nüshalarında 160 beyit iken sonrakilerde 165 beyte kadar ulaşmaktadır. Şiir, sevgi-ye özlem temasının işlendiği nesib bölümü ile başlar. Daha sonra nefisten şikâyet, Hz. Peygamber'e övgü, onun doğumu, mucizeleri, Kur'an'ın fazileti, cihadın önemi, nedamet, ümit, duâ ve niyaz bölümleriyle sona erer. Bu kaside asırlardır İslam coğrafyasının her yerinde büyük ilgi görmüş, dini toplantılarda ve merasimlerde okuna gelmiştir (Kaya, 2001, s. 568). O kadar meşhur olmuştur ki neredeyse tüm Müslüman milletlerin dillerine tercüme edilmiştir: Farsça,

Görsel 11.
Hulûsi Efendi'nin
ta'lik hatıyla
'Besmele Kasidesi'.
*Hulûsi Efendi'nin
Ta'lik Meşk
Murakkai*, (Neşre
Haz. Muhittin
Serin). (1999).
İstanbul: Kubbealtı
Neşriyatı. s. 19,29



Türkçe, Urduca, Peştuca, Pencapça, Malayca vd. Bürde aynı zamanda İngilizce, Almanca, İtalyanca, Fransızca ve İspanyolca gibi birçok Avrupa diline de tercüme edilmiştir (Yazar, 2018, s. 148).

3. Kasîde-i Muhammediyye (Muhammed b. Saîd el-Bûsîrî)

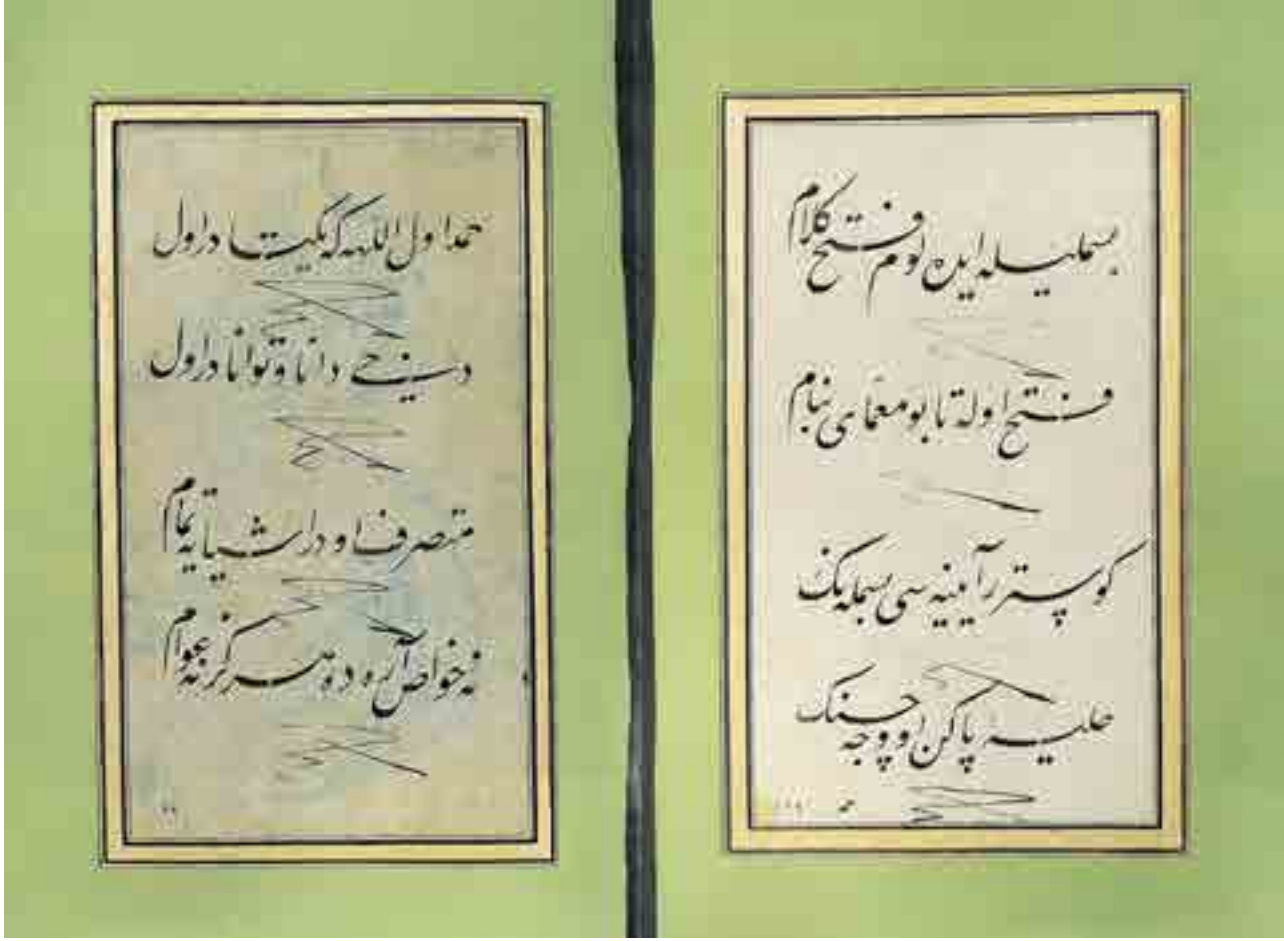
Kasîde-i Bürde şairi Bûsîrî'nin diğer şiiirleri yanında, Hz. Peygamber'e olan sevgisiyle yazdığı, 'el-Kasîdetü'l- Muhammediyye' diye bilinen bir Mîmiyyesi vardır. Bûsîrî 16 beyitten oluşan bu küçük şiiirinde yalnızca Rasûlullah'ı övmüş başka hiçbir unsura değinmemiştir (Yücel, 2016, s. 96). Onun en büyük eseri Kasîde-i Bürde'nin düşünce kodlarını göstermesi bakımından güçlü bir örnek olan bu kasidenin ilk üç beytinin anlamı şöyledir:

Muhammed (a.s.) Arapların ve onun dışındaki milletlerin en şerefliisidir
Sağlam basanların, doğru yolda gidenlerin de en hayırlısı
Muhammed (a.s.) iyiliğın her türlüşünü yapandır

Muhammed (a.s.) ihsan ve kerem sahibidir hem de
Muhammed (a.s.) bütün resullerin tacıdır
Muhammed (a.s.)'ın hem görüşü doğrudur hem de sözü
(Mermer, 2018, s. 185,186). Her mısraı "Muhammed" ismiyle başlayan bu kaside sülüs-nesih mürekkebat meşklerinde yazılan metinlerdendir (Görsel 9).

4. Elif Kasidesi:

Sülüs-nesih mürekkebat çalışmalarında yazılan metinlerden biri de "Elif Kasidesi" olarak bilinen manzûmedir. Kaynaklarda şairi hakkında bilgiye rastlayamadığımız bu Arapça kasidenin her mısraı alfabe'deki sırasıyla, "Elif" ten başlayıp "Ye"ye kadar devam eden harflerle başlamaktadır. Hz Muhammed (a.s.) sevgisini ve onun güzel vasıflarını ele alan kaside; daha çok bir satır sülüs, iki satır nesih, tekrar bir satır sülüs tertibiyle yazılmıştır. Milletlerarası İslam Kültür Mirasını Koruma Komisyonu (ICPICH) tarafından baskısı da yapılmış olan, Hattat Mehmet Şevki Efendi'nin bu tarz'daki meşk murakkai günümüzde sülüs-nesih çalışanların temel başvuru kaynaklarından'dır (Görsel 10) (ICPICH, 1999).



Görsel 12.
Mehmet Sadullah Efendi'nin ta'lik hattıyla 'Hilye-i Hâkânî' kıt'ası. Derman, M. U. (2002). *Sakıp Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonundan Seçmeler*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi. s. 148,149.

5. Besmele Kasidesi (Molla Câmi Divânı)

İranlı büyük mutasavvıf ve şair Abdurrahman Molla Câmi'nin (817/1414-898/1492) divânından seçilmiş beyitlerde, Osmanlı ta'lik üstadlarının mürekkebat meşklerinde yazmayı adet edindikleri metinlerdendir.

Memleketi olan Horasan'ın Câm şehrine nisbetle bu mahlasla anılan Molla Câmi'nin Osmanlı ilim-irfan muhiti ile de sıkı münasebeti olmuştur. Eserleri henüz sağlığında iken bütün Türk âlemine yayılmıştır. Klâsik Türk edebiyatına tesiri sanıldan çok daha fazla ve daimî olan Molla Câmi, özellikle din ve tasavvuf konularında şairlerimiz tarafından üstat kabul edilmiş ve eserleri defalarca Türkçeye tercüme edilmiştir (Okumuş, 1993, s. 94-97; Sevgi, 2011, s. 2).

Farsça ve Arapça olarak kırk beşin üzerinde manzum ve mensur eseri olduğu belirtilmektedir. Ancak bunların bir

kısmı günümüze ulaşmamıştır. Şiirlerini üç divanda toplanan Molla Câmi'nin *Besmele Kasidesi*, besmelenin her harfi için bir beyit olmak üzere 19 beyitten oluşmuştur (Derman, 2002, s. 217; Okumuş, s. 1993, 94-97). Besmele ile başlayan bu Farsça şiir, Osmanlı ta'lik-nüvisleri tarafından talebelerine örnek olarak birçok defa yazılmıştır (Görsel 11).

6. Hilye-i Hâkânî:

Sözlükte "Süs, ziynet, cevher, güzel sıfat, güzel yüz" manalarına gelen *hilye*, terim olarak Hz. Muhammed'in (a.s.) mübarek vasıflarını, güzelliklerini anlatan manzum veya mensur edebî eserleri (Şemseddin Sâmî, 1989, s. 558; Devellioğlu, 1992, s. 442) ve bu meyanda hüsn-i hatla yazılmış levhaları ifade eden bir kavramdır. Diğer peygamberleri, Hulefâ-i Râşidîn'i, bazı sahabe ve tarikat büyüklerini vasfeden yazılı metinler anlamında da kullanılmıştır. Ancak "Hilye" denince "Na't" kelimesinde olduğu gibi daha çok Hz. Peygamber'i

Görsel 13. Hafız Osman'ın Sülüs-Nesih Hilyesi. *Hilye-i Şerife - Hz. Muhammed'in Özellikleri*. (Ed. Taşkale, Gündüz,). (2011). İstanbul: Antik A.Ş. s. 101.



tasvir eden eserler akla gelir (Subaşı, 2011, s. 213). Edebî bir tür olarak hilyeler aslında şemâillerden³ doğmuştur ve daha sonra ayrı bir edebiyat türü haline gelmiştir. Hilyelerin ve şemâillerin kaynağını kütüb-i sitte adıyla bilinen altı büyük hadis kitabı ve diğer hadis kitaplarındaki Hadis-i Şerifler oluşturmaktadır (Erdoğan, 2007, s. 318).

Hâkânî Mehmet Bey'in 1007/1598-99 yılında yazdığı "Hilye" adlı eseri, Türk edebiyatında hilye türünün ilk ve en önemli örneğidir. Hilye kelimesi bu eserden sonra özellikle Hz. Peygamber'in vücut yapısı ve sıfatları hakkında meydana getirilen eserlerin genel adı olmuştur. Besmele hakkında bir manzume ile başlayan eser, ardından yirmi iki beyitte söze besmele ile başlamanın gereğinden ve besmelenin sırlarından bahseder. "İftitah-ı kelim" başlıklı bölümde Hâkânî Mehmet Bey, eserin konusundan, giriştiği işin zorluğundan söz ederek acizini dile getirmektedir. Daha sonra Hz. Ali'nin hilye ile ilgili rivayetinden, hilyenin faziletlerinden bahseder.

³ Şemâil kelimesi sözlükte "Karakter, kişilik, tabiat, huy, ahlak; iyi, hoş seçkin özellikler" gibi anlamlara gelir. Hz. Peygamber'in beşerî yönünü, yaşama tarzını ve şahsî hayatını anlatan eserlere bu ad verilmiştir (Bilgin, 2016, s. 84).

Görsel 14. Sülüs-Nesih 'Hilye-i Şerife' Kıt'ası. *Mehmet Şevki Efendi'nin Sülüs-Nesih Hat Meşikleri*. II. Baskı. (2010). İstanbul: IRCICA. s. 46.



İstanbul kütüphanelerinde pek çok yazma nüshası bulunan eserde Hz. Peygamberin vücut yapısına dair özelliklerini açıklayan beyitlere de yer verilmiştir. Nüshalara göre değişmekle 710 beyti aşan bu mesnevînin seçme beyitleri, Osmanlı ta'lik hattatları tarafından mürekkebât meşklerinde çoğunlukla tercih edilmiştir (Görsel 12). 1015/1606 tarihinde vefat eden Hâkânî Mehmet Bey'in kabri Edirnekapıda Mihrimah Sultan Cami haziresindedir (Uzun, 1997, s.167).

7. Hilye-i Şerife:

İslam Peygamberinin vasıflarıyla ilgili olarak muteber kaynaklardan nakledilen rivayetlerden biri XVII. asrın sonlarında, Hafız Osman (Ö. 1110/1698) tarafından belirli bir şekil verilerek duvara asılmak üzere levha haline getirilmiştir (Derman, 1992, s. 40). Hz. Peygambere duyulan sevgi ve saygının bir nişanesi olarak görülen hilye levhaları, bilhassa Osmanlı kültüründe büyük bir önem ve itibar kazanarak yaygınlaşmış, taşıdıkları kutsî mana sebebiyle hilyeler etrafında birtakım inançlar da meydana gelmiştir (Serin, 2011, s. 93). Dinî bir dayanağı tespit edilememekle içinde hilye bulunan evin felakete uğramayacağına, üzerinde hilye taşıyan kişinin musibetlerden korunacağına (Uzun, 1998, s. 44), Peygamberi rüyasında göreceğine, hilyeyi ezberleyenlerin dünya ve ahirette çeşitli nimetlere ereceğine (Acar, 1999, s. 153), hilye bulunan evde huzur, mutluluk ve bereket olacağına (Yardım, 1997, s. 61) dair inanışlar hilyeye teveccüh konusunda teşvik edici bir rol oynamıştır. Hilye levhalarında genellikle Hz. Ali (r.a.) rivayeti tercih edilmiş olup bu metnin Türkçe anlamı şöyledir:

Hz. Ali (r.a.) Hz. Peygamberi (a.s.) vafettiği zaman şöyle buyurdu: Hz. Peygamber'in boyu ne çok kısa, ne de çok uzundu. Kavminin orta boylusu idi. Saçları ne kıvrıkcık kısa, ne

de düz uzun idi, kıvrıcıkla düz arası idi. Dolgun etli değildi. Çehresi de çok yuvarlak değildi. Değirmi yüzlü, duru beyaz tenli, iri ve siyah gözlü, uzun kirpikliydi. İri kemikli ve geniş omuzluydu. Göğsü, ortadan karnına kadar kılsızdı. İki avucu ve tabanları dolgundu. Yürüdüğü zaman, sanki yokuş aşağı iner gibi rahatlıkla ilerlerdi. Sağına ve soluna baktığında, bütün vücuduyla dönerdi. İki omuzu arasında “Nübüvvet mührü” vardı ve bu onun sonuncu peygamber oluşunun nişanesi idi. O insanların en cömert gönüllüsü, en doğru sözlüsü, en yumuşak huylusu ve en arkadaş canlısı idi. Kendilerini ansızın görenler, heybeti karşısında sarsıntı geçirirler; fakat üstün vasıflarını bilerek sohbetinde bulunanlar ise onu çok severlerdi. O'nun üstünlüklerini ve güzelliklerini tanıtmaya çalışan kimse: Ben, ne ondan önce ve ne de ondan sonra, onun gibi birisini görmedim, demekten kendini alamazdı. Allah'ın salât ve selâmı onun üzerine olsun.⁴

Hattatlar tarafından birçok farklı düzenlemeler yapılmış olmakla Hafız Osman'ın tertip ettiği klasik hilye formu her zaman geçerliliğini korumuş, başta sülüs-nesih olmak üzere, diğer yazı çeşitleri ile de çok başarılı örnekleri verilmiştir. Hilye metni, hilye-i şerife, hilye-i saâdet, hilye-i nebevî gibi adlarla anılan levhalar dışında, yazı öğreniminin mürekkebat aşamasında da sülüs ve nesih satırlar hâlinde çalışılan metinlerdendir (Görsel 14). Bu yazılarda verilen icazetnamelerde, klasik formda yazılmış hilye levhaları önemli bir yekûn oluşturmaktadır.

Genellikle hat derslerinin haftada bir defa olmak üzere belirlenen günde yapılması adettendir. Verilen meşkler tek satır olarak çalışılır, hocanın yeterli görmesi hâlinde bir sonraki satıra geçilir. Talebeye verilen meşklere bu esasa göre hazırlanır. Ancak sülüs ve nesih çoğunlukla birlikte çalışıldığı için her ikisinden birer satır yazılır. Satırların altına konulan ve “Çalışma” anlamına gelen üsluplaştırılmış “Sa'y” işareti, yazan ustalara göre farklılık arz eder. Hatta bu işaretlerden meşkin kime ait olduğunu anlamak mümkün olabilmektedir. Yukarıda belirtildiği şekilde müfredat ve mürekkebat meşklerini başarıyla tamamlayan hattat adayına hocası tarafından icazet verilir.

4 Hilye levhalarında en çok yazılan Hz. Ali rivayetinin Türkçe anlamı için bkz: Derman, “Hat Sanatında Osmanlı Devri”, İslam Kültür Mirasında Hat Sanatı, İstanbul (1992), s. 40; Yardım, *Peygamberimizin Şemâilî*, s. 65; Subaşı, “Yaygınlaşmış Şekil ve Muhtevası İle Hilye-i Şerife ve Bölümleri”, *Hilye-i Şerife - Hz. Muhammed'in Özellikleri*, (Ed. Faruk Taşkale, Hüseyin Gündüz), İstanbul, (2011), s. 43-45; Serin, “Hilye-i Şerife”, s. 93. , Pala, “Gülü Tarife Ne Hacet, Ne Çiçekdir Biliriz”, *Hilye-i Şerife - Hz. Muhammed'in Özellikleri*, İstanbul, (2011), s. 51.

SONUÇ

Hat sanatının Osmanlı döneminde büyük ilgi gördüğü ve bu alanda seçkin eserler vermiş birçok ünlü hattatın payitaht İstanbul'da yetiştiği málumdur. Bu başarıda en büyük pay, temelde usta- çırak ilişkisine dayanan, düzen ve disiplin içinde asırlar boyu yürütülen eğitim geleneğine aittir. Klasik hat eğitiminde hâlâ geçerliliğini koruyan bu sistemde çalışmalar, “Müfredat” ve “Mürekkebat” olmak üzere iki merhalede yapılır. İkinci merhale olan mürekkebat çalışmalarında hat talebesine uzun metinler yazdırılarak kelime ve cümlelerin satıra dizilişi ve kompozisyon kuralları öğretilir. Bu hususta bilhassa Hz. Peygamber sevgisini ve onun örnek hayatını konu alan metinlerin tercih edilmesi de tesadüfi değildir. Hattat adayının bir taraftan Kur'an sanatı olan hattı öğrenirken aynı zamanda defalarca yazdığı bu seçme metinlerin manasını da idrak ederek Muhammedî ahlaki benimsemesi gaye edinilmiş olmalıdır. Gönül bağı ve samimiyetle sürdürülen düzenli bir hat taliminin bu sanatla uğraşan ince ruhlu sanatkârlara belli bir tevazu ve olgunluk seviyesi kazandırması beklenir.

KAYNAKÇA

Acar, M. Ş. (1999). *Türk Hat Sanatı*, İstanbul: Antik A.Ş.

Atasoy, N. (1998). “Hırka-i Saâdet”, İslam Ansiklopedisi, *Cilt.17*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 374-377.

Ayçiçeği, B. (2015). Bûsîrî'nin Kasidetü'l-bürde'sinin Diyarbakırlı Mehmed Said Paşa Tarafından Yapılan Mensur ve Manzum Tercümesi, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* (15), 27-102.

Aydın, Z. C. (2016). *Eyüp Sabri Paşa'nın Türkçe Kaside-i Bürde Şerhi (İnceleme-Metin)*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Bilgin, A. A. (2016). Hz. Muhammed'in Muhtasar Şemâil-i Şerif Tercümesinde Geçen vasıfları, *Türkiyat Mec.* 26/1, 81-88.

Demirayak, K. (2001). “Kasidetü'l-Bürde”, İslam Ansiklopedisi, C. 24. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 566-568.

Derman, M. U. (1992). Hat sanatında Osmanlı Devri, İslam Kültür Mirasında Hat Sanatı, İstanbul: IRCICA.

- Derman, M. U. (2002). *Sakıp Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonundan Seçmeler*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.
- Erdoğan, M. (2007). Hâkim Mehmed Efendi'nin Manzum hilyesi, *C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XI/1, 317-357.
- Yazgan, M. H. (1999). Hulûsi Efendi'nin Ta'lik Meşk Murakkai, Neşre Haz. Muhittin Serin, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Kaya, M. (2001). "Kasidetü'l-Bürde", İslam Ansiklopedisi, C. 24. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 568-569.
- Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin Sülüs ve Nesih Meşk Murakkai*, (Neşre Haz. Muhittin Serin). (1996). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Mehmet Şevki Efendi'nin Sülüs-nesih Hat Meşkleri*, (1999). İstanbul: IRCICA.
- Mehmet Şevki Efendi'nin Sülüs-nesih Hat Meşkleri*, Genişletilmiş II. Baskı, (2010). İstanbul: IRCICA.
- Memiş, M. (2007). Nesta'lik Hattı, *Bişnev-Mesnevînin İlk On Sekiz Beyti*, İstanbul: Konya B. B. Yayını, 30-35.
- Mermer, K. (2018). *Klasik Şerh Geleneğinde Üslûp – Kasîde-i Bürde Örneği*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Okumuş, Ö. (1993). "Câmî Abdurrahman", İslam Ansiklopedisi, C. 7. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 94-99.
- Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C. II, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yay.
- Pala, İ. (2011). Gülü Tarife Ne Hacet, Ne Çiçektir Biliriz, *Hilye-i Şerîfe - Hz. Muhammed'in Özellikleri*, (Ed. Faruk Taşkale, Hüseyin Gündüz), İstanbul: Antik A.Ş. 49-55.
- Serin, M. (2004). "Meşk", İslam Ansiklopedisi, C. 29. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 372-374.
- Serin, M. (2011). Hilye-i Şerife, *Hilye-i Şerîfe - Hz. Muhammed'in Özellikleri*, (Ed. Faruk Taşkale, Hüseyin Gündüz), İstanbul: Antik A.Ş. 91-95.
- Sevgi, A. (2011). Molla Câmî'nin Akâit Risalesi ve Türkçe Manzûm Bir Tercümesi, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (26). 1-8.
- Subaşı, M. H. (2011). Yaygınlaşmış Şekil ve Muhtevası ile Hilye-i Şerîfe ve Bölümleri, *Hilye-i Şerîfe - Hz. Muhammed'in Özellikleri*, (Ed. Faruk Taşkale, Hüseyin Gündüz), İstanbul: Antik A.Ş. 39-47.
- Subaşı, M. H. (2011). Hat Sanatında Hz. Peygamber Sevgisiyle Doğmuş Bir Form: *Hilyeler, Kültür Coğrafyamızda Hz. Muhammed Uluslararası Sempozyumu*, II, (7-8 Mart 2009 / Sakarya), Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı. 211-264.
- Şemseddin Sâmî (1989). *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Şevki Efendi'nin Sülüs Nesih Meşk Murakkai, (Neşre Haz. Muhittin Serin), (2000). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- (Ed. Taşkale, F.-Gündüz, H.) . (2011). *Hilye-i Şerîfe - Hz. Muhammed'in Özellikleri*, İstanbul: Antik A.Ş.
- Uğur, M. (1999). "Kaside-i Bürde'ye Reddiye" Kitapçığına Kısacık Reddiye, *Dini Araştırmalar*, II, (4), 5-20.
- Uzun, M. (1994). "Ebced", İslam Ansiklopedisi, C. 10. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 68-70.
- Uzun, M. (1997). "Hâkani Mehmed Bey", İslam Ansiklopedisi, C. 15. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınevi. 166-168.
- Uzun, M. (1998). "Hilye", İslam Ansiklopedisi, C. 18. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 44-47.
- Yardım, A. (1997). *Peygamberimizin Şemâili*, İstanbul: Damla Yayınevi.
- Yazar, S. (2018). Amasyalı Seyyid Hüseyin Efendi ve Manzum Kasîde-i Bürde Tercümesi, *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, II (3). 145-187.
- Yücel, Y. İ. (2016). Kaside-i Bürde Üzerine Son Dönemde Yapılan İlmi Çalışmalar, *İslam Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, (1). 86-106.

FOURTEEN-POINTED STAR TECHNIQUES IN SUNGURBEY MOSQUE, BAYEZID MOSQUE AND A UNIQUE DESIGN IN SÜLEYMANİYE MOSQUE

Serap **EKİZLER SÖNMEZ**¹
orcid.org/0000-0002-7190-124X

ABSTRACT

This article will be tackling two different fourteen-pointed star patterns and the formation of a particular application containing a fourteen-pointed star all of which are located in Sungurbey Mosque, Bayezid Mosque and Süleymaniye Mosque. First two designs are in accordance with the production method introduced by Bonner and Pelletier. However, the design on the interior ceiling of the şadırvan in the Süleymaniye mosque seems to deviate this method. In this article we will explain in detail the principles of the formation of this design and the steps to be taken to accommodate it to the methodology introduced in the aforementioned article.

Keywords: Geometric Pattern, Islamic Geometric Design, Fourteen-pointed star, Geometry and Art, Sungurbey Mosque, Bayezid Mosque, Süleymaniye Mosque.

ÖZET

**SUNGURBEY CAMİİ, BAYEZİD CAMİİ' NDE
ONDÖRT KÖŞELİ YILDIZ TEKNİKLERİ VE
SÜLEYMANİYE CAMİİ' NDE TEKİL BİR DESEN**

Bu makalede, Sungurbey Camii, Bayezid Camii'nde bulunan iki farklı on dört köşeli yıldız deseni ve Süleymaniye Camii'nde bulunan on dört köşeli bir yıldız içeren özel bir uygulamanın oluşturulması ele alınacaktır. İlk iki tasarım Bonner ve Pelletier tarafından sunulan üretim yöntemine uygundur. Ancak Süleymaniye Camii'ndeki şadırvanın iç tavanındaki tasarım bu yöntemle uyum sağlamıyor gibi görünüyor. Bu makalede, bu tasarımın oluşum ilkelerini ve makalede anlatılan metodolojiye uyum sağlamak için atılacak adımları ayrıntılı olarak açıklayacağız.

Anahtar kelimeler: Geometrik Desen, İslâmî Geometrik Desen, Ondört köşeli yıldız, Geometri ve Sanat, Sungurbey Camii, Bayezid Camii, Süleymaniye Camii

¹ Yeditepe Üni. SBE, Tarih bölümü, Doktora Öğrencisi, SPDO Architecture, serapekizler@hotmail.com

Figure 1: The wooden door in Sungurbey Mosque (Serap Ekizler Sönmez)

Introduction

The making of a tetradecegon begins with a heptagon. Two intertwined heptagons give us a tetradecegon. Seven is a prime number. Because its interior and exterior angles are fractioned numbers, making designs with heptagons can be considered to be difficult. An approximate method to draw a heptagon within a circle by a ruler-compass construction was provided in one of Abu'l-Wafa Al Buzjani's(d. 998) works which is listed among the primary sources (Haddad, 2015).

This article does not focus on the heptagon or seven-pointed stars, which were thoroughly investigated in Bonner and Pelletier's (2012, pp.141-148) article. Rather, in a comparative fashion, I will discuss the formation of fourteen-pointed found in three examples present in Sungurbey Mosque, in Bayezid Mosque and in Süleymaniye Mosque in Turkey, by making references to the polygonal structures that are studied in the aforementioned article. Throughout the article, I give detailed descriptions for generating all of the sample patterns.

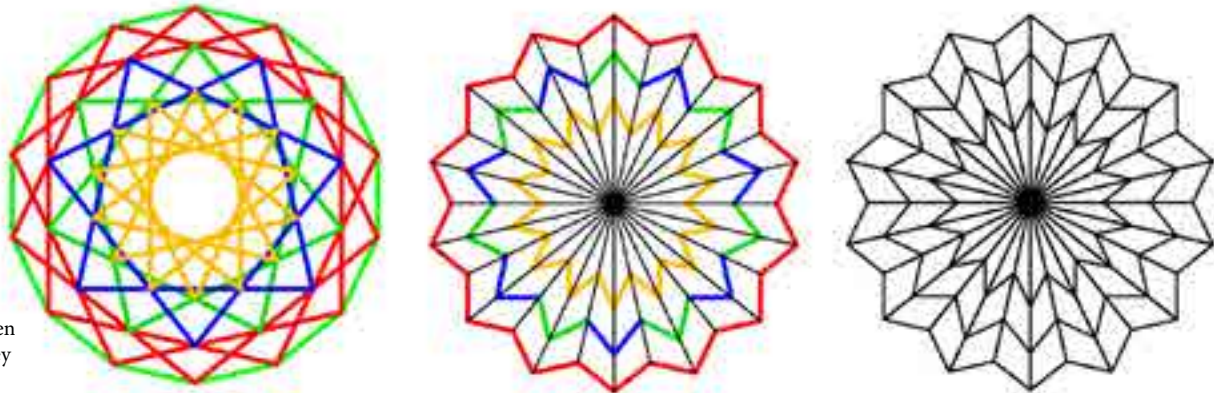


Figure 2: The fourteen-pointed star on the wooden door of Sungurbey Mosque (Serap Ekizler Sönmez)

Two Kundekari Patterns From Anatolia

Kundekari is the art of making geometrical patterns by interlocking many wooden pieces together without using a glue or a nail. The two designs to which we will refer are made with the kundekari technique. Constructed in the transition period between Anatolian Salukis and Ottomans, the wooden door of Sungurbey Mosque (14th century) in Niğde contains a fourteen-pointed star at its center and $\frac{1}{4}$

of a fourteen-pointed star on the four corners of the door wing (Figure 1). This layout is also in accordance with the classic kundekari techniques that exist in the mosques of Mimar Sinan. Similarly, in the classic polygonal applications, $\frac{1}{4}$ of the fourteen-pointed star that is located in the center is placed on the four corners of the door wing. Three different sizes of a fourteen-pointed star, generated from two interlocking seven-pointed stars within a tetradecegon can be seen in Figure 2.

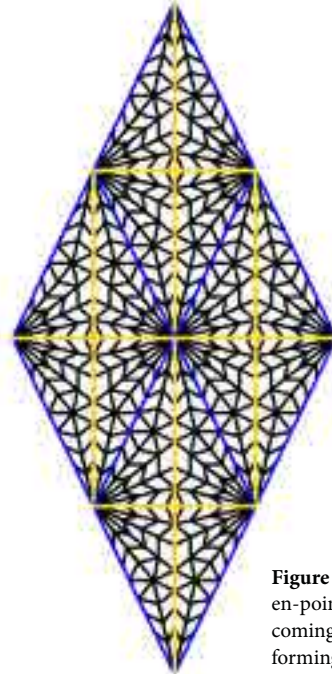
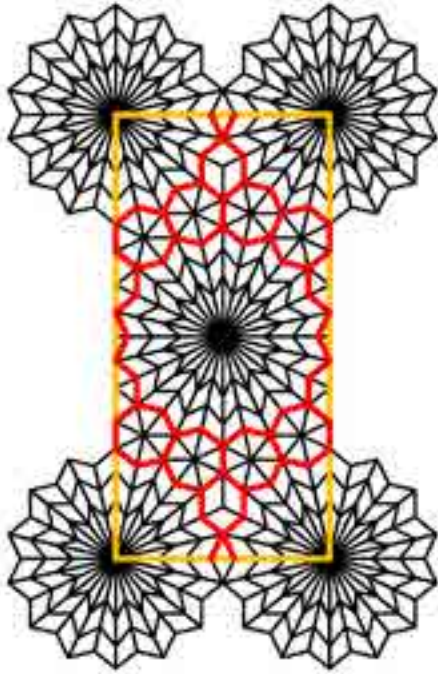


Figure 3: Fourteen-pointed stars coming together forming rhombuses and as a result extending the pattern (Serap Ekizler Sönmez)

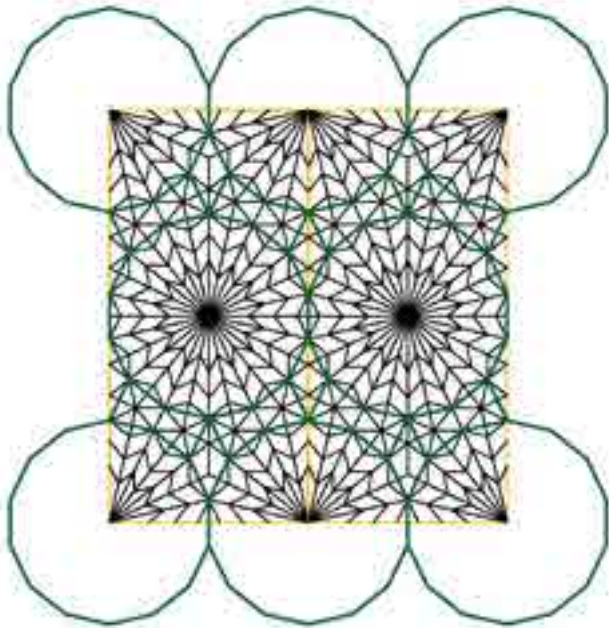


Figure 4: Polygonal shape of the pattern (Serap Ekizler Sönmez)

The pattern can infinitely be extended if we translate the pattern on the door which we take as a unit cell. When we connect the door corners with the center point of the central star, half of the resulting triangular area will be the smallest unit that we can use to extend the pattern to infinity. We arrive at the rhombuses by applying mirror symmetry to this triangular area. As it is seen in many Ottoman pentagonal kundekari examples, the pattern can be repeated by the translation of the rhombus (Figure 3).

In all pentagonal wooden techniques if the entire surface of the wooden wing is considered a unit cell, a surface can be covered with a tessellation of that pattern. Or, it is also possible to cover the surface by applying glide reflection to the triangular area between the corners and the center as seen here. Both of them give us the same result (Castera, 2011).

There are many methods for creating Islamic tiling with a given underlying structure. Polygonal technique helps us understanding geometric structure of patterns. For this technique, every single part of a pattern has a polygon that covers it as a shell does. Bonner is a strong proponent of this technique and having worked on it for years and in his soon to be published book, he studies polygonal structures of hundreds of patterns (2003, pp.1-12). As for the computer application of this method, it is developed by Kaplan (2005, pp.177-186). Polygons given here are; tetradecagon, bow tie and rhombuses (Figure 4).

The stars that are located inside and at the corners of the rhombus are as $2/14$ and $5/14$. But here, from the left and the right corner, the line of the rhombus cuts the star straight from the middle. In other words, there is a half corner piece on one side and another half corner piece on the other side. Another interesting thing about the system is, that the total

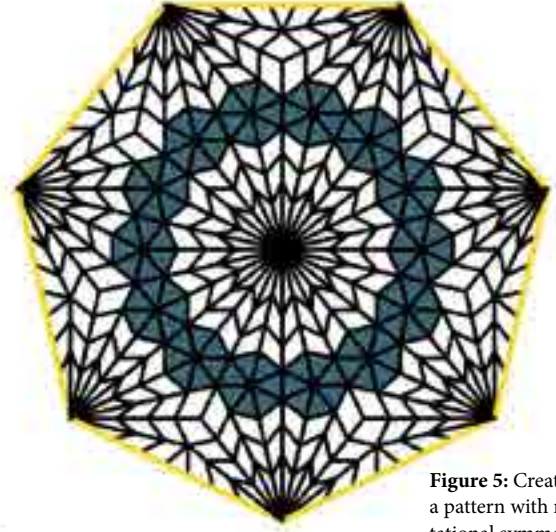
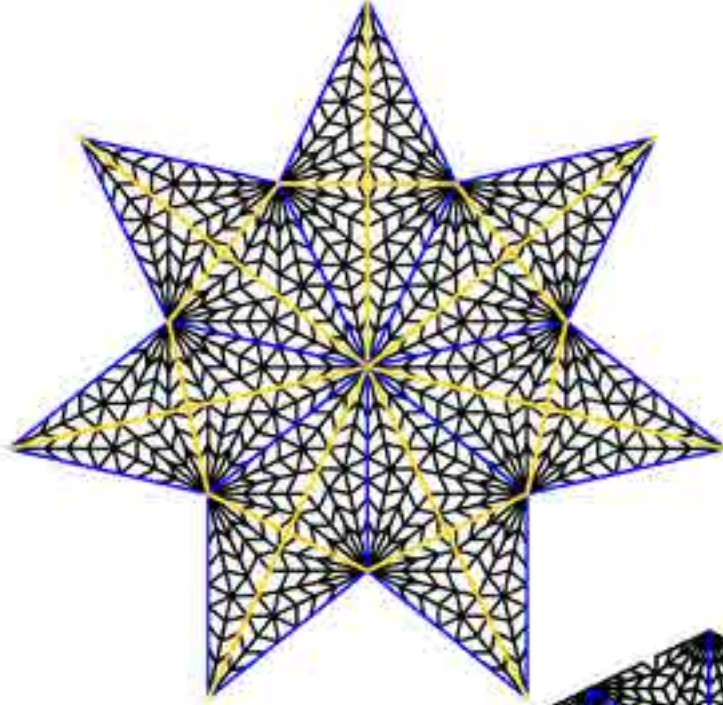


Figure 5: Creating a pattern with rotational symmetry (Serap Ekizler Sönmez)

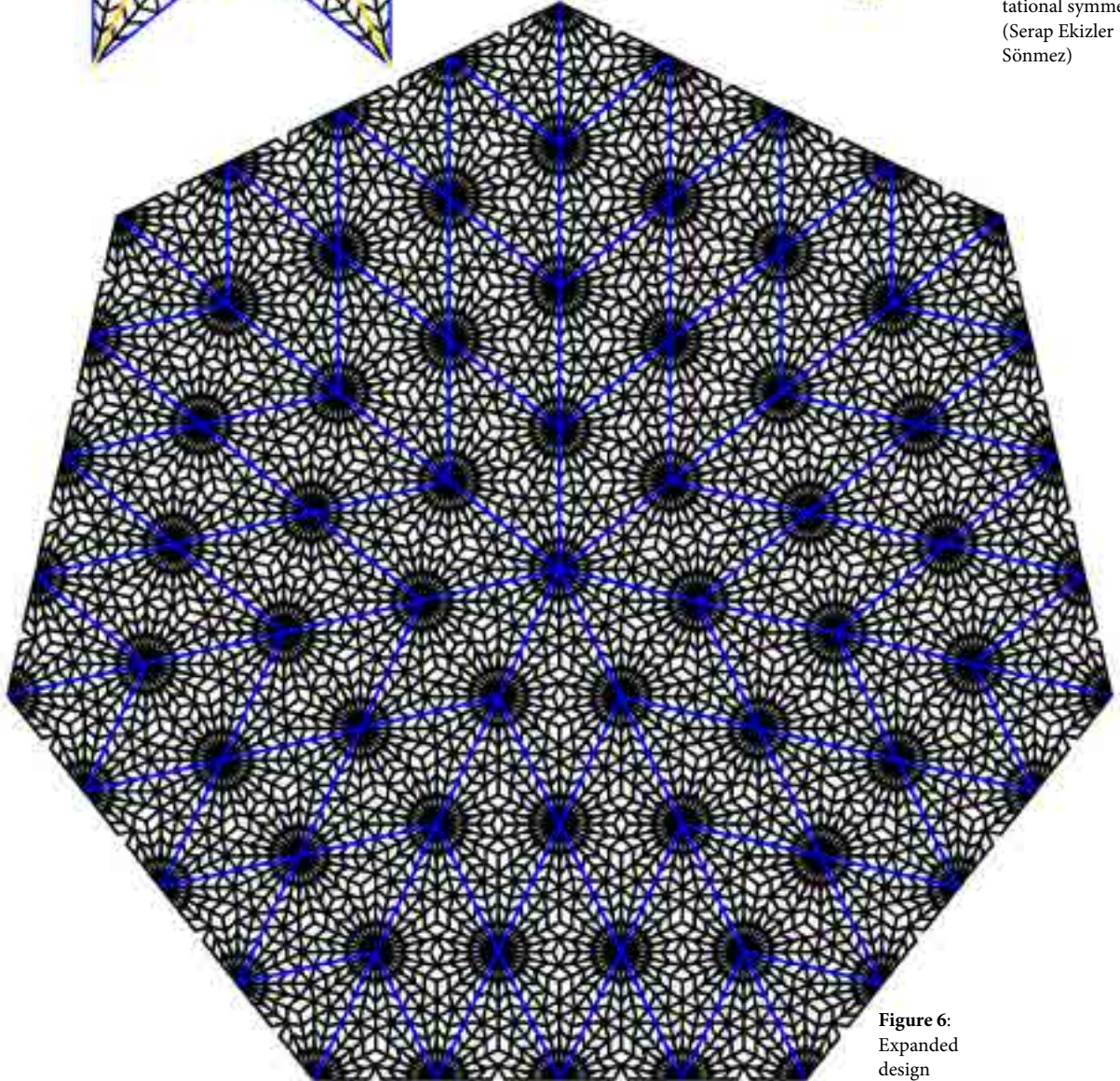


Figure 6: Expanded design

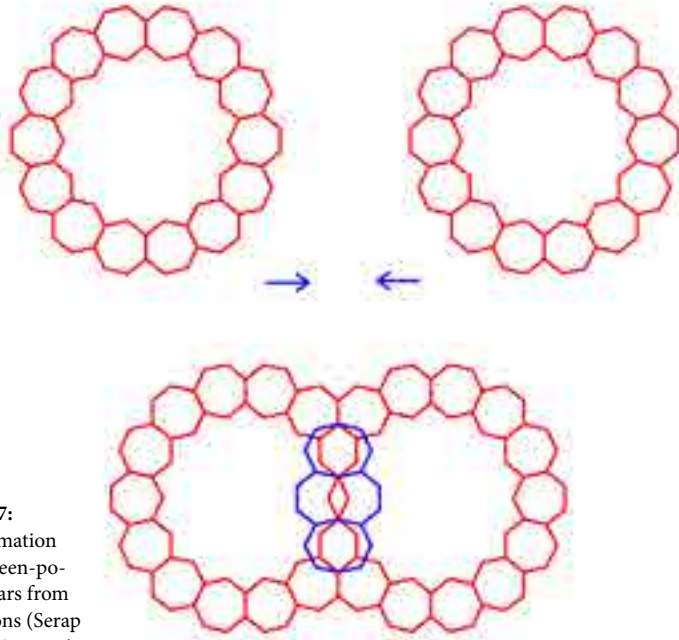


Figure 7:
The formation
of fourteen-po-
inted stars from
heptagons (Serap
Ekizler Sönmez)

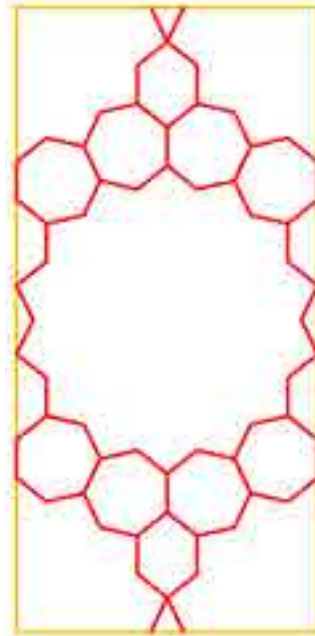
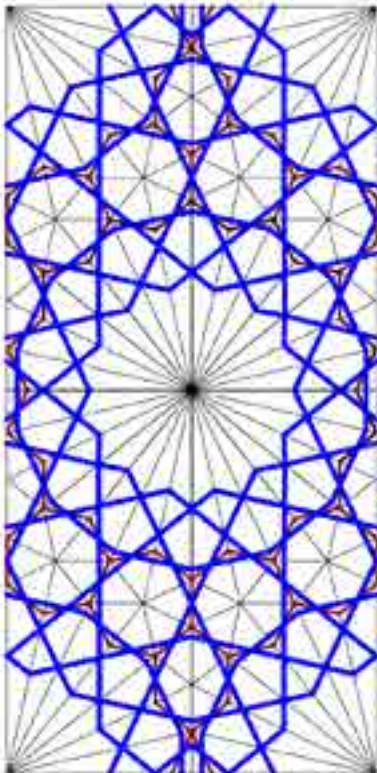
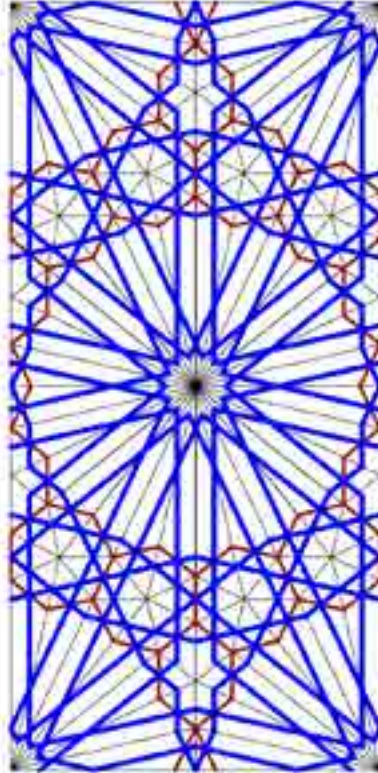


Figure 8:
The main struc-
ture of the door
design of Sun-
gurbey Mosque
(Serap Ekizler
Sönmez)

A1



B1



C1

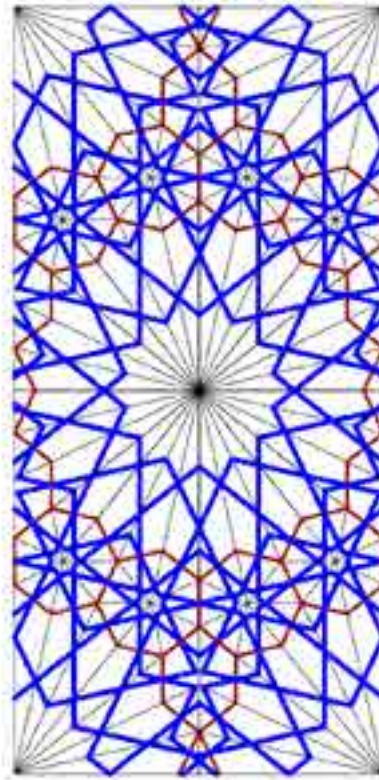


Figure 9:
New designs
derived from
the design of
the door of Sun-
gurbey Mosque
(Serap Ekizler
Sönmez)

Figure 10:
New designs with
the rotational
symmetry of
the design from
the door of Sun-
gurbey Mosque
(Serap Ekizler
Sönmez)

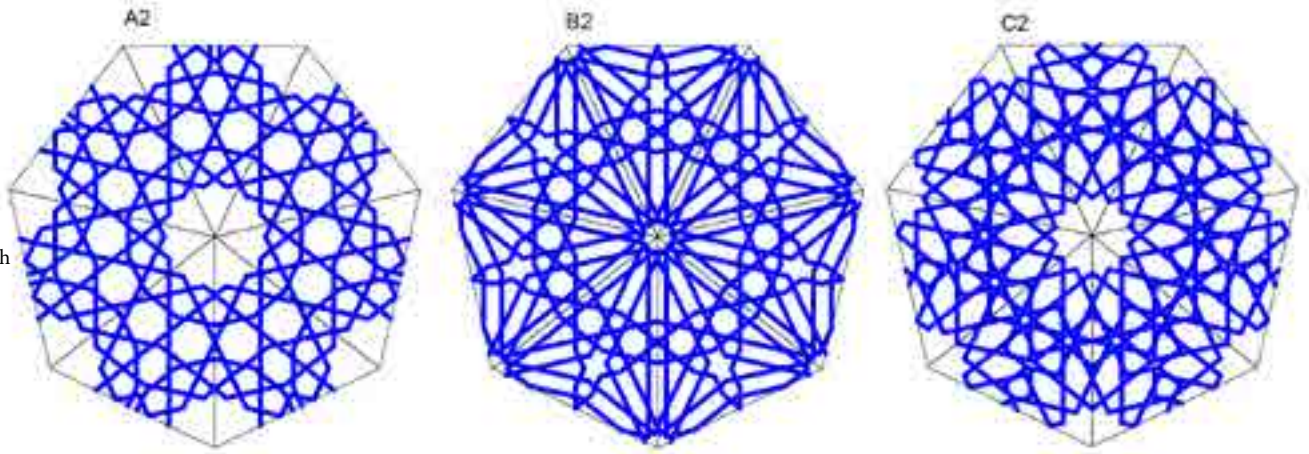


Figure 11:
Beyazid Mosque,
wooden door
(Serap Ekizler
Sönmez)

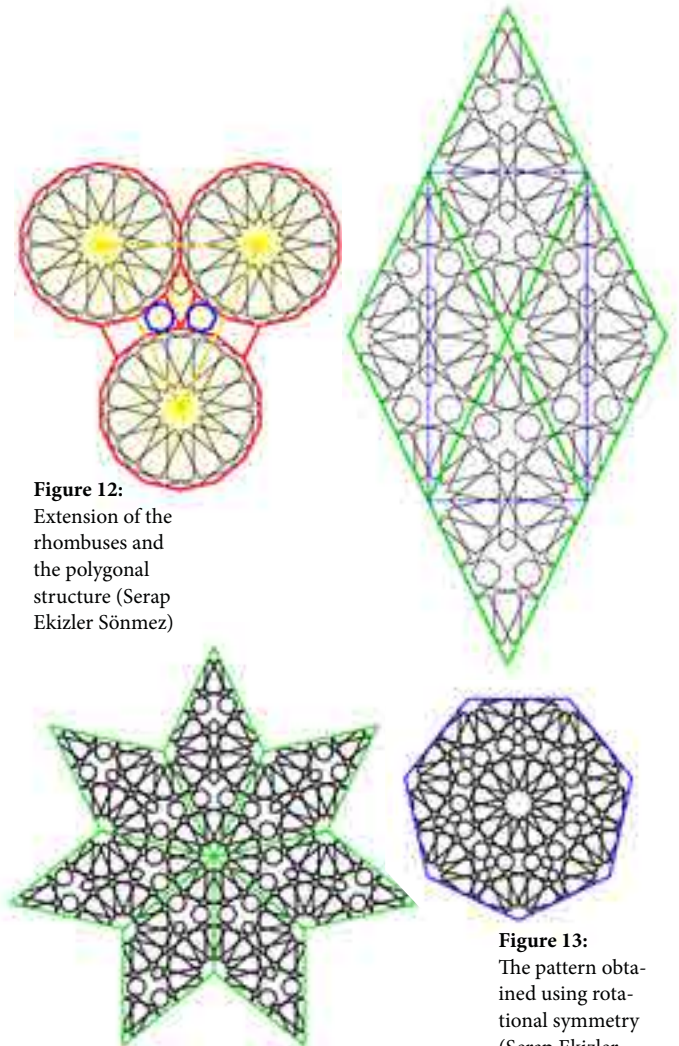


Figure 12:
Extension of the
rhombuses and
the polygonal
structure (Serap
Ekizler Sönmez)

Figure 13:
The pattern obta-
ined using rota-
tional symmetry
(Serap Ekizler
Sönmez)



Figure 15 a-b:
Ceiling of the Shadırvan of Süleymaniye Mosque (Serap Ekizler Sönmez)

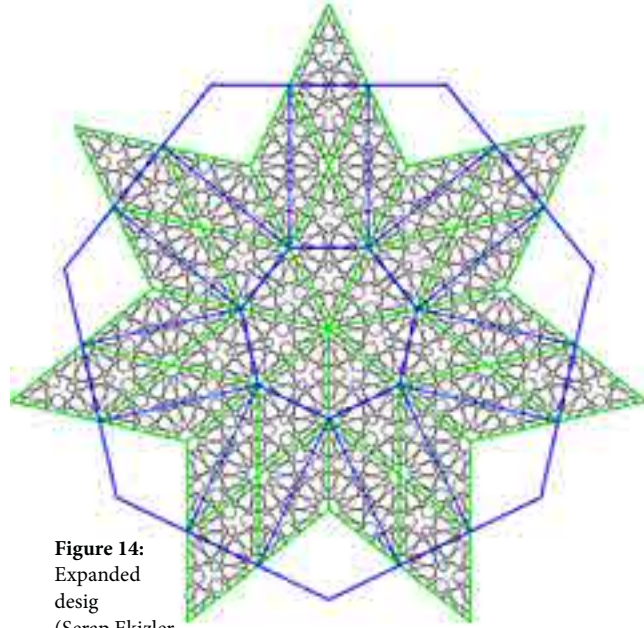


Figure 14:
Expanded design
(Serap Ekizler Sönmez)

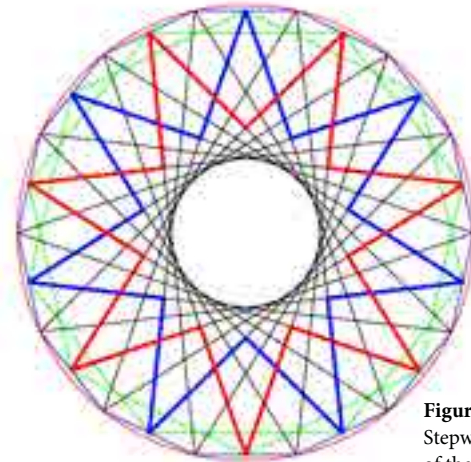
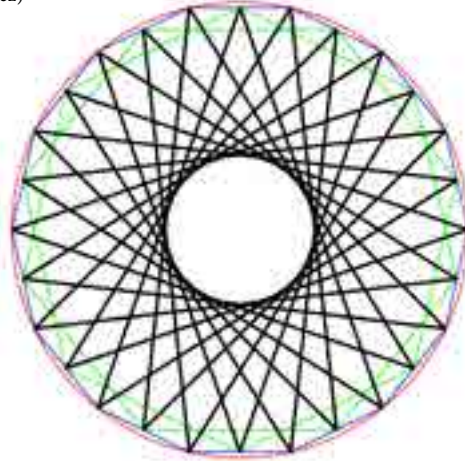


Figure 16:
Stepwise occurrence of the star in the Shadırvan (Serap Ekizler Sönmez)

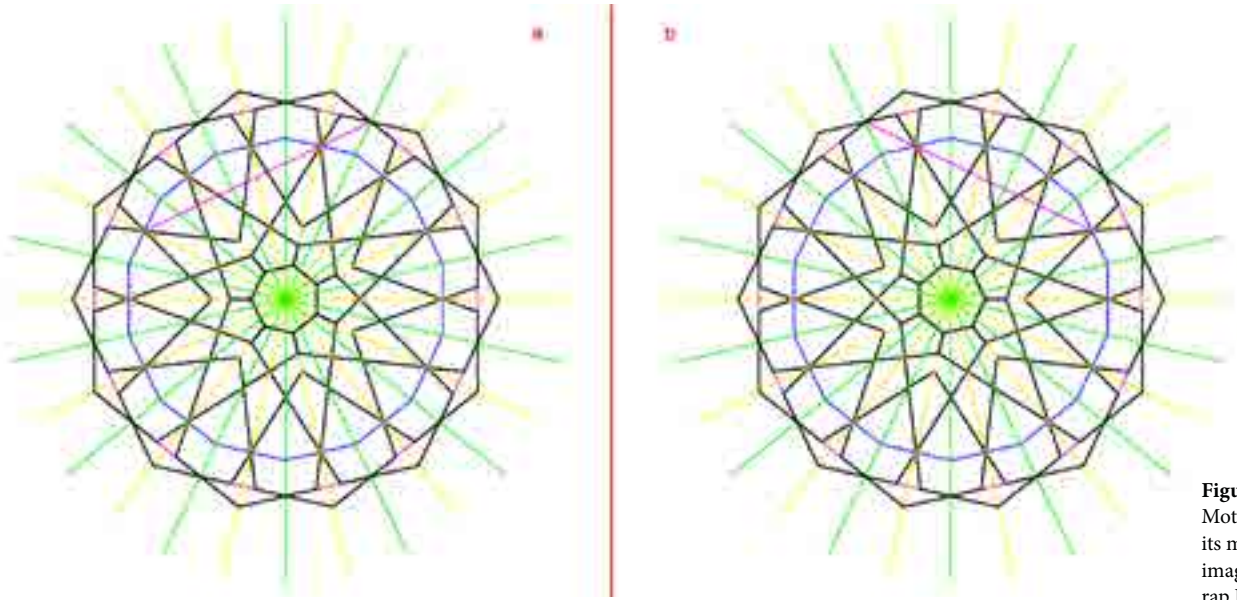


Figure 17:
Motif a, and
its mirror
image b (Se-
rap Ekizler
Sönmez)

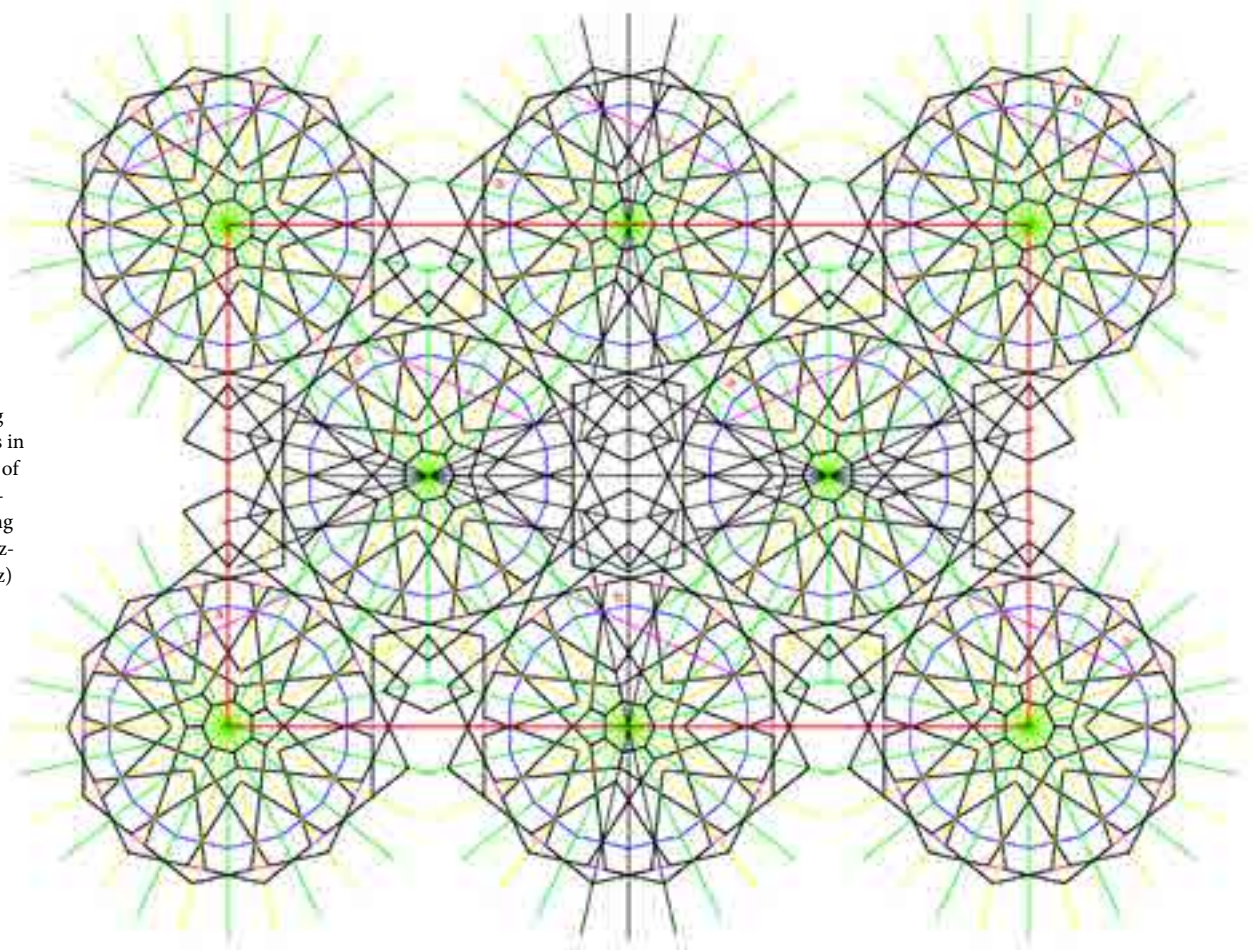


Figure 18:
Plain tiling
of the stars in
the design of
the Shadır-
van's ceiling
(Serap Ekiz-
ler Sönmez)

Figure 19:
The problem
(Serap Ekizler
Sönmez)

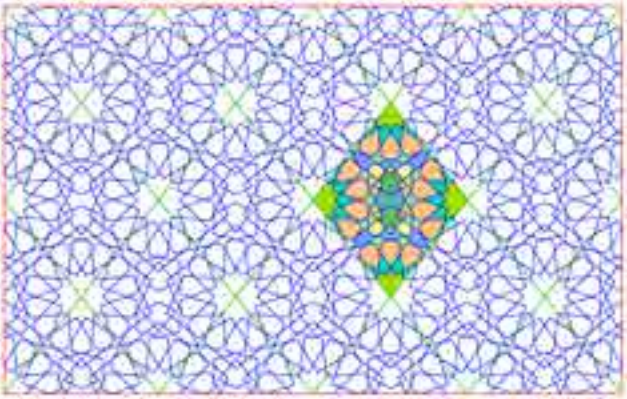
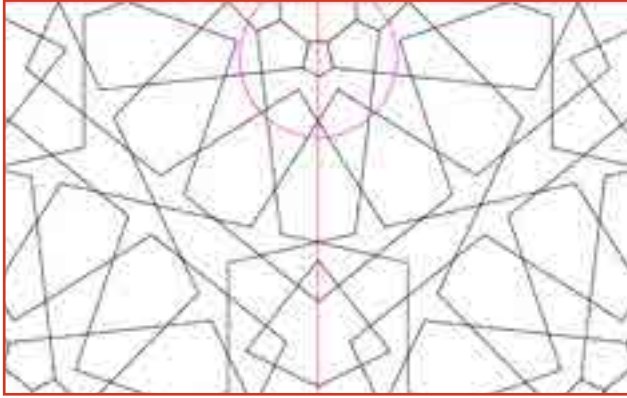


Figure 21: Extension
of the pattern to infi-
nity with the help of
the rhombuses (Serap
Ekizler Sönmez)

of the parts in the wide and narrow corners of the interior of the rhombus is: $3+4=7$ and $2+5=7$. Although not included in the examples given in this article, there also exist rhombus implementations with $3/14$ and $4/14$ star pieces.

A different way of forming a design from the main rhombus is to employ rotational symmetry. Thus, an alternative design, like the side surfaces of the Classical period minbar can be developed. The mimbars of the mosques of Mimar Sinan carry examples of such patterns. They are typically polygonal motifs with rotational symmetry (Ekizler Sönmez, 2016). We can create such a rotationally symmetric polygonal motif using the pattern from the Sungurbey Mosque door. Applying the rotational symmetry to the triangular motif rather than the rhombus, the fourteen-pointed stars will be visible on every corner and at the center of the heptagon (Figure 5). Of course, the design with rotational symmetry can also be opened to infinity (Figure 6)

Although the design on the door of the Sungurbey Mosque is applied with the kundekari technique, the geometrical construct of the design is appropriate for the window grid sys-

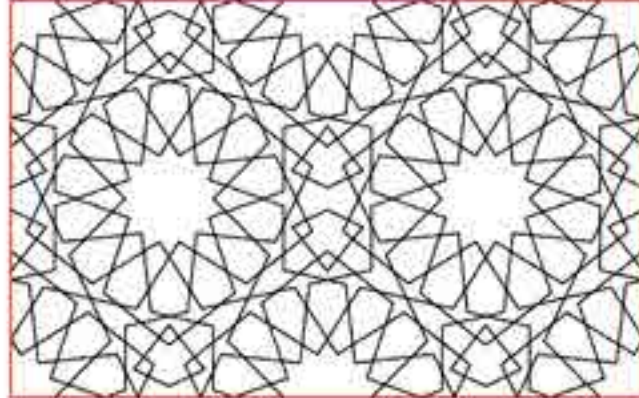


Figure 20: The pattern on the ceiling of the Shadrivan and its state after removing the pentagons at the center (Serap Ekizler Sönmez)

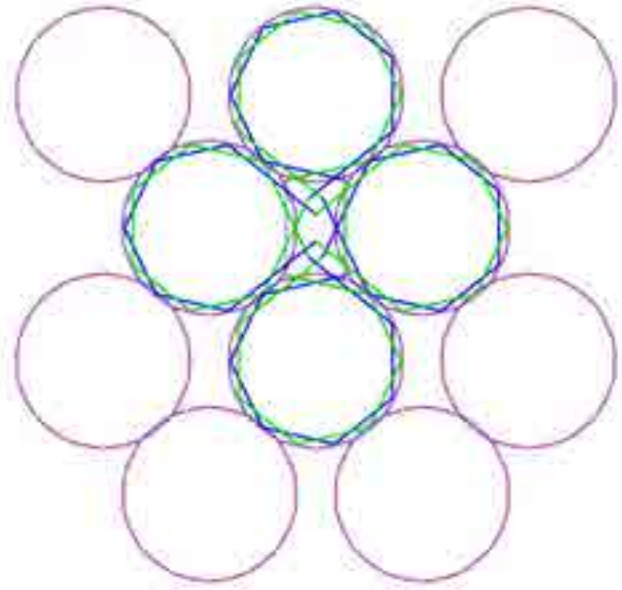
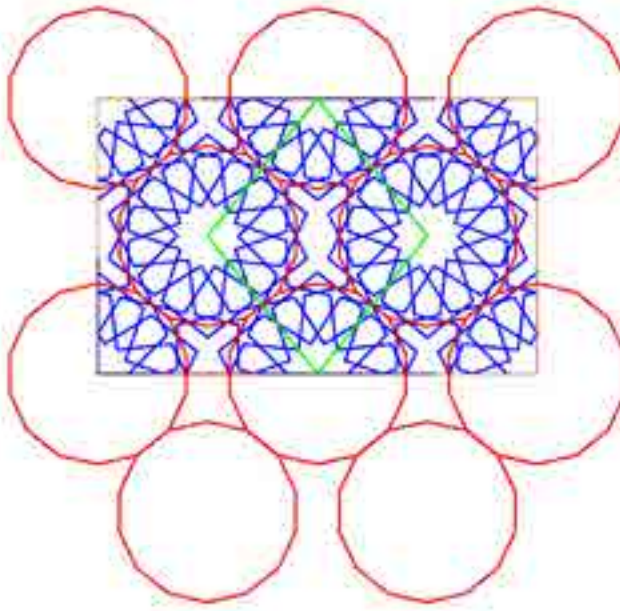
tem. In other words, designs with this type of geometry are usually seen in applications in front of the windows where lines are used as the main skeleton and the areas in between these lines are left blank. These panels also serve as a screen in front of the windows. The minber of Şehzade Mosque (16th century) which exhibits a pentagon construct system placed in a circle on its lateral face has one of the most beautiful examples of these designs applied on marble and in a format other than window unlike the usual area of application and the material which is wood. (Ekizler, 2016). The foundation which is used to derive the pattern is used as the pattern itself without continuity in the lines. We can understand this better if we weave the lines. In such a mesh only two lines are expected to intersect, however, for this pattern more than two lines overlap which intrinsically makes it impossible to flow the design in the shape of a weaving.

The circular array of tangent heptagons gives us a fourteen-pointed star. When two of these forms are merged, the heptagons that overlap in between them give us non regular hexagon rhombus - non regular hexagon (Figure 7). This makes up the basis of the design on the door of the Sungurbey Mosque (Figure 8).

What is more interesting is that by using this construction as a polygonal structure three different designs can be made (Figure 9, A,B,C). And by applying rotational symmetry to these designs we can reach at other different designs (Figure 10, A, B, C)

The wooden door (Figure 11) of Beyazid Mosque (15th century), which is currently in Amasya Museum, has $2/14$ and $5/14$ star pieces on the corners within the rhombuses. The step-by-step formation process is given in Figure 12. The polygonal structure of the pattern is very noticeable here and it is the same as polygonal structure of the pattern in Sungurbey Mosque.

Figure22a-b:
The polygonal structure of the pattern and the removal of the cut (Serap Ekizler Sönmez)



In order to extend the pattern to infinity, we translate the rhombuses. We translate copies of the rhombus in two directions in order to extend the pattern to tile the plane. The part that is seen in the rhombus here, gives us the pattern on the door. As seen in the previous examples, it is also possible to apply rotational symmetry to the rhombuses to obtain a different design pair (Figure 13). The design with rotational symmetry can also be expanded to infinity (Figure 14).

A Singular Design on the Ceiling of Shadırvan of Suleymaniye Mosque

Designed by Mimar Sinan the shadırvan of Suleymaniye Mosque (16th century) has a pattern on its ceiling, shown in Figure 15a-b, that consist of fourteen pointed stars. As this design is quite different from the two previous patterns it is also different from the other designs in *history*.

In order to create a star inside the tetradeagon, I drew lines from both the median point and the corner point of the tetradeagon and I singled out two seven pointed stars amongst these lines. These stars are mirror images of each other across a vertical axis. The gap in the center forms a seven-pointed star (Figure 16). Seven irregular pentagons that are in the center, necessitate realization of a trick to reach at the pattern for the formation of the pattern. This

trick can be applying a mirror symmetry to the star on a vertical axis. In this design both the star itself and its symmetry was used (Figure 17).

The sequencing is as follows; the first line is a-b-b, the second line is; b-a, the third line is; a-b-b. We reach at the design on the ceiling of the shadırvan by connecting the centers of the stars on the corners in a rectangular way (Figure 18). However, one thing should be taken into consideration; in the two previous examples it was possible to extend the pattern to infinity by translating either the rhombuses or the rectangular part that the pattern gives. But at this point we face a problem. When I brought the pattern together, the part where the polygons in the center came side by side became an incompatible part (Figure 19). The parts that cause this problem are the seven pentagons that are located at the center of the stars. Now I will remove them (Figure 20).

Thus, expanding the pattern to infinity is possible with the use of rhombuses. On the corners of the rhombus there are 4/14 and 3/14 star pieces (Figure 21).

The polygonal structure of the pattern is clear enough. The parts that emerged on the gaps when the four rhombuses come together, gives us the polygonal structure. Nevertheless, I do not think that I am done here. Because the most

successful Islamic geometrical design is an uninterrupted design. That is to say that which extends to infinity. This can be also very much relevant to Islamic geometric pattern philosophy. The particle goes to the cosmos and the cosmos goes the particle.

I removed the uneven hexagons that serve as key points to interlock the stars. Because these hexagons were detached from the other lines. In other words, they were independent to the main pattern. The space that emerged after I removed these parts showed me how to proceed, how to intersect the lines and connect the stars. Suddenly, the pattern opened out and naturally extended to infinity (Figure 22a-b). This design is similar to Bourgoin's fourteen-pointed star which was reanalyzed by Bodner (2010, 135-142). But their proportions are rather different.

What is really intriguing is the question of why such a design was not preferred to be presented directly to the beholders by the person who wished it to be located in a monument as such. People, after all, cannot enter and see the ceiling of the Shadırvan. Moreover, due to the water that sprays from the fountains placed on the ceiling, the complexity of the design inside can barely attract anyone. The reason behind this mystery deeply strikes me.

Conclusion

In this article, through three designs from Turkish and Islamic art we examined fourteen-pointed star's structure in detail and found out that even though first two designs were utterly different, because their identical polygonal structure were the same, their multiplying system was the same. Unit cells that are compatible to be repeated by translation, can be also used to produce different designs with rotational symmetry. The last example we have given, namely the implementation on the ceiling of the Shadırvan is not only unique in the history of Ottoman architecture but it is perhaps a unique design even within Islamic arts. However, when I examined the pattern in detail and removed the parts that were preventing the expansion to infinity, I saw it unbend and have the most important trait of the Islamic geometry which is the ability to expanse to infinity.

References

- Bodner, L. B. (2010). 'Bourgoin's 14-Pointed Star Polygon Designs', *Bridges: Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture*, 135-142.
- Bonner, J. and Pelletier, M. (2012). 'A 7 Fold Sytem for Creating Islamic Geometric Patterns, Part1: Historical Antecedents', *Bridges: Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture*, 141-148.
- Bonner, J. (2003). 'Three Traditions of Self-Similarity in Fourteenth and Fifteenth Century Islamic Geometric Ornament', *Im: Meeting Alhambra: ISAMA Bridges Conference Proceedings*, 1-12.
- Bourgoin, J. (1973). *Arabic Geometrical Pattern and Design*, Dover Publications.
- Castera, J. M. (2011). "Flying Patterns", *Proc. Bridges: Mathematics, Music, Art, Architecture*, eds. Reza Sarhangi and C. H. Sequin.
- Ekizler Sönmez, S. (2016). *Mimar Sinan Cami Minberlerinde Beşgen Geometrik Desenler*, İstanbul Tasarım Yayınları, İstanbul.
- Haddad, Makram. (2015). Ebu'l Vefâ'nın 'Fima Yahtacü İleyhi's-Süna'ü min A'mali-i Hendesati' Kitabının Geometrik Tezyinata Katkısı, Master Degree Thesis, Thesis Advisor Aziz Doğanay, Marmara Uni. SBE, İslam Tarihi ve Sanatları, İstanbul.
- Kaplan, C. S. (2005). 'Islamic Star Patterns From Poligons in Contact', *Graphics Interface, ACM International Conference Proceeding Series 112*, 177-186.

FİKRİ MÜLKİYET HUKUKU

Cahit SULUK | Rauf KARASU | Temel NAL



Bu kitap, fikri mülkiyet hukukuna ilişkin temel bilgileri içermektedir. Derin bir dille sadetinde kalırsın alması esas hukukçuların yanında fikri mülkiyet hukukuna ilgi duyan meslek birikimlerini çabaları ile malika-patent vekili, mimar, mühendis, işletmeciler, ilişkilerci, tasarımcı ve yapımcı gibi pek çok kesime hitap etmektedir. Bu amaca uygun olarak doktriner tartışmalardan özenle kaçınılmış ve hukukçu olmayanların da anlayacağı bir dille kullanılabilecek bir örnek gösterilmiştir.

5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu ile 4740 sayılı Sınai Mülkiyet Kanunu esas alınarak hazırlanmış alman kitapta yer alan telif hakları ve gerektiren sınırlı hakları ilgili tüm konular incelenmiştir.

GÜNCELLENMİŞ
3.BASKI

HAT VE TEZHİP SANATLARINDA ESMÂÜ'ÜN-NEBÎ

Prof. Dr. Faruk TAŞKALE¹ - Dr. Hüseyin GÜNDÜZ²
orcid.org/000-0002-9982-9470

ÖZET

“Arapça”da ismin çoğulu *esmâ*, isimler, adlar anlamına gelmektedir”(Ayverdi, 2016, s. 353). “Arapça *neb*’, haber vermekten *nebi* Tanrı buyruğunu kullara bildiren kimse anlamındadır” (Ayverdi, 2016, s. 921). Esmâü'n- Nebî ya da Esmâ-i Nebî, Hz. Peygamber’in Kur’ân’da, diğer mukaddes kitaplarda ve hadislerde geçen isimlerine ilaveten ashabın onun için kullandığı, onu vasfetmek için zikredilmiş isim, sıfat ve künyeleri ihtiva etmektedir. İsimlerin çoğunun nesnel anlamları vardır. Büyük bir kısmı da özellik ve sıfatları ihtiva eder.

Hat sanatında Esmâü'n Nebî'nin görüldüğü alanların başında Delâ'ilü'l-Hayrât'lar, En'âm-ı Şerif'ler, Hilye-i Şerife-ler ve müstakil levhalar gelir. Hz. Peygamber'in isimleri bu eserlerde çeşitli terkiplerde yazılmış ve bu eserlerin yazıldıkları dönemlerin tezhip özelliklerine göre tezyin edilmişlerdir. Günümüzde ise Hz. Peygamber'in isimleri çoğunlukla müstakil ya da birçok ismin bir arada tasarlandığı hat levhaları şeklinde yazılıp tezhiplenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Esmâü'n- Nebî, Hz. Muhammed, dela hilye, delâ'ilü'l-hayrât, tezhip, hat

ABSTRACT

ASMÂÜ'N-NABI IN THE ART OF CALLIGRAPHY AND ILLUMINATION

In Arabic, esma, the plural of ism means names. Nebî that comes from the Arabic word neb means “ the one who informs the commands of God to the people”. Asmâü'n- Nabi or Asmâ-i Nabi contains the names, adjectives and imprints that ashab uses for the Prophet, in addition to the prophet's names in the Qur'an, other holy books and hadiths. Most names have objective meanings. A large part of them contain features and adjectives of the Prophet.

Delâ'ilü'l-Hayrât's, En'âm-ı Sharifs, Hilye-i Sharifs and calligraphical plates are among the areas where Asmâü'n Nebî is seen in calligraphy. The names of the Prophet were scribed in various compositions in these works and illuminated according to the features of illumination of the periods in which these works were scribed. Today, the names of the Prophet are often scribed and illuminated as calligraphical plates, where many names are designed together or separately.

Keywords: Asmâü'n -Nabi, Mohammed, Delâ'ilü'l-Hayrât, Calligraphy Illumination

1 Prof. Dr. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Tezhip Anasanat Dalı, faruk.taskale@msgsu.edu.tr
2 Dr. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Hat Anasanat Dalı, huseyin.gunduz@msgsu.edu.tr

“İsim; herhangi bir mana için konulmuş bir lafız, bir kavramı zihne taşıyan söz, fiil veya nitelik türünde semboller olarak karşımıza çıkar. Ancak bu semboller yalnız işaret ve lafız boyutunda kalmazlar. O lafızla müsemma olan, görünen âlemdeki nesne veya kişilerin bizat kendisi hükmünde olurlar” (Çelebi, 1998, s. 105).

“Dilde kullandığımız kelimelere baktığımızda, isimlerin aynı zamanda temsil ettikleri mefhumun özelliklerini de yansıttığı görülür” (Çelik, 2005, s. 19).

“İsimlerin aynı zamanda sıfat olduğunu söylemek de mümkündür. Bu özellik *Esmâü'l- Hüсна Esmâü'ün- Nebî* gibi isimlerde açıkça görülmektedir. Bu sıfatlar Allah'a ve Peygamber'e o kadar vasıflanmıştır ki adeta Allah ve Peygamber'in isimleri haline gelmişlerdir” (Yıldırım, 1987, s. 51). Aynı zamanda Hz. Peygamber'in isimleri de sıfat niteliği taşıyan kelimelerdir ve Hz. Peygamber'in isimleri olarak benimsenmişlerdir.

Arapça'da *ism'in* çoğulu *esmâ*; isimler, adlar anlamına gelmektedir (Ayverdi, 2016, s. 353). Arapça *neb'*, haber vermekten *nebi* “Tanrı buyruğunu kullara bildiren kimse anlamındadır” (Ayverdi, 2016, s. 921).

Esmâü'n- Nebî ya da Esmâ-i Nebî, Hz. Peygamber'in Kur'an'da, diğer mukaddes kitaplarda ve hadislerde geçen isimlerine ilaveten ashabın onun için kullandığı, onu vasfetmek için zikredilmiş isim, sıfat ve künyeleri ihtiva etmektedir. Hz. Peygamber'in isimlerini özellikle hadisçiler ayrı başlık hâlinde incelemişlerdir. Hz. Peygamber'in bazı isimleri Esmâü'l-Hüsnâ ile ortaktır. Dolayısıyla Esmâü'n Nebî'nin belirlenmesinde diğer bir kaynak da Esmâü'l-Hüsnâ'dır. Edebî eserlerde Hz. Peygamber'in isimleri, özellikleri doğrultusunda genişletilmiş; yeni isim ve sıfatlar ilave edilmiştir.

Esmâü'n-Nebî'nin sayısı ile ilgili çok farklı sayıda rivayet vardır. Bunun nedeni sıfat görevli kelimelerin de isim sayılmasıdır. Esmâü'n-Nebî ve sayıları hakkında Kur'an-ı Kerim ve hadisleri temel alarak tabakat ve teracim eserlerde çeşitli bilgiler verilmiştir. Bu kitaplardan Celâleddin Suyûtî'nin *er-Riyâdu'l-Enîka fi Şerhi Esmâi-Hayrî'l Halîka* isimli eserinde Hz. Peygamber'in Kur'an'da 79, türemiş olarak da 44 ismi bulunduğu belirtilir. Hadislerde ve semavi kitaplarda 235 isminin olduğu künye olarak da 4 künyesinin olduğu

söylenir (Budak, 2010, s. 31). Kastallânî'nin *Mevâhibü'l-Le-dünniye* adlı eserini *Meâlimü'l-Yakîn* adıyla tercüme eden 16. asrın meşhur şâiri Bâkî (1526-1600)'nin eserinde Hz. Peygamber'in isimlerinin sayısı 536, künyelerinin sayısı 4'tür (Tergip, 2010, s. 397-401).

Hz. Peygamber'in isimlerinin ele alındığı en yaygın eser, Şazeliye tarikatının Cezûliye kolunun kurucusu Şeyh Ebû Abdullah Muhammed b. Süleyman el- Cezûlî'ye (ö. 1465) ait *Delâ'ilü'l- Hayrat* ve Şevâriku'l-envâr fi zikri's- salât ale'n-nebiyyi'l muhtâr adlı salâvat kitabıdır (İlhan, 2010, s. 16). Bu eser Kara Dâvut İzmitî tarafından *Tevfikü Muvakkıfu'l- Hayrât Li-Neyli'l-Berekât Fi Hidmeti Menbai's-Saâdet* adıyla şerh edilmiş ve halk arasında Delâil-i Hayrat Şerhi veya Kara Dâvut adıyla şöhret bulmuştur. Eserde Hz. Peygamber'in 201 ismi ele alınmıştır (Yeniterzi, 1992, s. 89).

Divânlar ve naatlarda da Hz. Peygamberin sıfat ve isimlerinden bahsedilmektedir. Haşmet'in divânında Hz. Peygamber'in isimleri 80 beyitlik bir şiirde zikredilmektedir. Hasib-i Üsküdârî (1802'den sonra) *Dürret'ül Esmâ* ve *Nuut-u Nebeviyye* isimli eserlerinde Hz. Peygamber'in isimlerine yer vermiştir. Şair Yahya Nazım (1727), Halîmî (ö. 1605), Hüseyin b. Ahmed Sirozî (ö.1591) Hz. Peygamber'in isimlerini ele alan şairlerdendir. *Mevlîd-i Şerif'in* yazarı Süleyman Çelebi (1422) de eserinin münacaat bölümünde Hz. Peygamber'in 40 isminden bahseder (Özçelik, 2010, s. 24).

Gerek dinî gerekse edebî metinlerde Hz. Peygamber'e ithaf edilen tabir ve terkiplerin de birer isim olarak kullanıldığı söylenebilir. Dolayısıyla Hz. Peygamber'in isimlerinin farklı rivayetlere göre 1000 hatta 2000'in üzerine ulaştığı sonucuna varılabilir.

Hz. Peygamber'in isimlerinin yazılmasının birçok sebebi vardır. Hz. Peygamber'in isimlerinin yazılıp okunmasının şefaati sebebi olacağı inancı, şairlerin Hz. Peygamber'in isimlerini ihtiva eden ya da müstakil şiirler yazmalarına sebep olmuştur. Kânunî Sultan Süleyman'ın “*Muhibbî*” mahlasıyla yazdığı şiirleri içeren ve müzehhib Karamemi tarafından tezhiplenmiş olan *Muhibbi Divanı*'nda Hz. Peygamber'e hitaben “*Umarım her bir adın başka şefaati eyleye, nûr-ı âlemsin bugün hem dahi Mahbûb-ı Hüda, eyleme âşıkların bir lahza kapında cüda*” der. Hz. Ali'den rivayet olan bir hadîste Hz. Peygamber, isim ve sıfatlarını okuyan



Görsel 1.
Abdülfeftah
Efendi'nin (1814-1896) Celi
Sülüs hattı, Ah
yâ Muhammed
S.A.V, S.Ü. SSM.
130- 0090

ve evinde bulunduran kimselerin her türlü beladan, hastalık ve sıkıntılardan uzak kalacağını belirtmektedir. Dolayısıyla Esmâü'n Nebî, Esmâ'ül-Hüsna ve Hilye-i Şerîfeler gibi çokça yazılıp okunmuş ve evlerde bulundurulmuştur. Esmâü'n Nebî'nin çokça yazılmasının diğer bir sebebi de Hz. Peygamber'in en güzel sıfatlarla anlatılma isteğidir.

Hz. Peygamber kendine has beş isminin olduğunu, bunların "*Muhammed, Ahmed, Mâhî, Hâşir ve Âkîb*" olduğunu, bu isimlerin daha önce kullanılmadığını söyler (Kandemir, 2005, s. 423).

Hz. Peygamber'in en çok bilinen ismi Muhammed olup "*Pek çok sena edilen, övülen, övgüye lâyık, bütün güzellikleri ve iyilikleri kendinde toplayan kişi*" anlamındadır. Muhammed ismi Hz. Peygamber'in annesinin ve dedesinin rüyası üzerine dedesi tarafından verilmiştir. Rivayetlere göre Hz. Peygamberin annesi Hz. Âmine'ye, bu isim rüyasında bildirilmiştir. Hz. Âmine, Hz. Peygamber'e hamileyken rüyasında kendisine "*Sen insanların hayırlısına ve bu ümmetin efendisine hamile oldun. Onu dünyaya getirdiğin zaman ha-*

setçinin şerrinden korunması için bir ve tek olana sığınırım de ve ona Ahmed veya Muhammed adını koy" denilmiştir (Özçelik, 2010, s.13). Muhammed ismi Kur'an-ı Kerim'de dört yerde geçer.

Hz. Muhammed'in en çok kullanılan ikinci ismi Ahmed'dir. "*Hamd*" kökünden gelen bu isim "*Allah'ı herkesten daha iyi ve daha çok öven; herkesten daha çok övülen*" manalarına gelmektedir. Ahmed ismi Kur'an-ı Kerim'de bir yerde geçmekte ve burada Hz. İsa'nın İsrâiloğulları'na kendisinden sonra gelecek Ahmed ismindeki peygamberi müjdelediği belirtilmektedir (Kandemir, 2005, s. 423). Yuhanna İncilinde geçen Parakletos kelimesiyle de bu adın kastedildiği ifade edilmektedir (Kandemir,2005, s. 423).

Mâhî ismi küfrün onun eliyle yok edildiğini, Hâşir kıyamet gününde insanların onun ardından giderek haşrolacağını, Âkîb da kendisinden sonra hiçbir peygamber gelmeyeceğini ifade etmektedir. Hz. Muhammed'in en çok bilinen isimlerinden biri de "*Seçilmiş*" anlamına gelen *Mustafa*'dır.

Görsel 2.
Salih Efendi,
Celi Sülüs hattı
(1291H./1874
M) *Muhammed*,
Tezhip: Faruk
Taşkale, F.T.
Koleksiyonu.



Mevlana, Mesnevi'sinde Hz. Peygamber'in Mustafa isminden 83, Ahmed isminden 79, Muhammed isminden ise 34 farklı beyitte bahseder ve dolayısı ile bu üç ismi öne çıkarır.

“Allah'ın nimetlerine karşı şükür ve minnetlerini bildirmek, Allah'ı övmek” anlamına gelen Hâmid, Hz. Peygamber'in bilinen isimlerindendir. Dünyada ve ahirette farklı şekillerde övülecek anlamına gelen Mahmûd da Hz Muhammed'in isimlerindendir. Hz. Peygamber aynı zamanda *Makam-ı Mahmud'un* da sahibidir.

Hz Peygamber'in isimlerini farklı başlıklar altında sınıflandırmak gerekir. Hz. Peygamber'in Kur'an-ı Kerim'de geçen ve ona atfedilen isim ve sıfatları, Hadis-i Şerifler' de geçen isim ve sıfatları, edebi metinlerde geçen isim ve sıfatları, Esmâü'n-Nebî ile Esmâü'l-Hüsna'da geçen ortak isimler ve sıfatları bulunmaktadır. Ancak bu isimlerin Hz. Allah ve Hz. Peygamber için farklı anlamları bulunmaktadır. Şehid isminin Allah için *“Kendisinden hiçbir şeyin gizli ve uzak kalmadığı”* anlamı varken, Hz. Muhammed için *“Bilen ve adaletli olan”* anlamını taşıması gibi. Ortak isim ve sıfatları incelerken bu ayrımı dikkate almak gerekmektedir (Belenkuyu, 2015, s. 174; Yeniterzi, 1993, s. 90; Ayverdi, 2016, 1-1395).

Hat Sanatında Esmâü'n Nebi

Hz. Peygamber, insan yaratılışında mevcut güzellik duygusunu İslâm terbiyesiyle şekillendirerek yazının sanat seviyesine yükselmesinde etkili olmuştur. Bu sebeple bütün hat üstatları yazıya aktardıkları dinî heyecanlarını Hz. Muhammed'in adı, şahsiyeti ve hadisleri etrafında göstermiş, birbirinden güzel kitap, levha ve kitabeler meydana getirmişlerdir (Serin, 2005, s.461).

Hz. Peygamber'in sosyal gelişme ve yükselme için gerekliliğini önemle vurguladığı konulardan biri yazı olmuştur. Bütün işlerinde ince bir zevke ve estetik anlayışa sahip olan Hz. Peygamber kâtibine, “Hokkaya likâ koy, kalemi eğri kes, besmelenin bâsını dik yaz, sîn harfinin dişlerini, mîm'in gözünü açık, ism-i celâli güzel yazmaya gayret et, 'rahmân'da kalemin mürekkebinin yenile, nûn'un çanağını uzat, 'rahîm'i de güzel yaz” diyerek (Kadi İyaz, I, 506) besmelenin göze hoş gelecek biçimde yazılmasını tavsiye ederken estetik değerleri ortaya koymuş, böylece yazının sanat seviyesine yükselmesini hedef olarak göstermiştir. “Bilgiyi yazıyla bağlayın” (Dârimî, Muḳaddime, 43). “Güzel yazı gerçeğe açıklık kazandırır” (M. Abdülhay el-Kettânî, II, 314) sözleriyle de bilginin kaybolmaması için güzel yazıyla kaydedilmesini istemiş, bunun insanın akıl ve his dünyasını zenginleştirip mutluluk vereceğini belirtmiştir. Onun bu sözleri yanında okuduğu âhenkli Kur'an âyetleri, mûsikiye ve şiire karşı hassas olan devrin insanların ruhundaki sanat duygusunu uyandırmıştır. Mescid-i Nebi'nin Suffe denilen bölümünde ashabına bizzat ders vermiş, ayrıca burada Kur'an'ı ve okuma yazmayı öğreten kişiler görevlendirilmiştir. Suffe'deki öğrenci sayısının 400'e yükselmesi üzerine Medine'nin diğer mahallelerindeki dokuz mescidde de yeni okullar açılarak okuma ve yazma yaygınlaştırılmıştır (Serin, 2005, s.461-462).

Hat sanatında Esmâü'n Nebi'nin görüldüğü alanların başında Delâ'ilü'l-Hayrât'lar, En'am-ı Şerif'ler, Hilye-i Şerife'ler ve müstakil levhalar gelir. Hz. Peygamber'in isimleri bu eserlerde çeşitli terkiplerde yazılır.

Görsel 3.
Hüseyin Gündüz,
Muhammed-
Mustafa, Tezhip:
Faruk Taşkale,
Ahmet Avlanmaz
Koleksiyonu.



Görsel 4.
Mahmûd
Celâleddin Efendi,
(ö. 1829) Sülüs
harfler, *Muhammed
Karalaması*,
S.H.M., 15615-Y.
208



Görsel 5.
Hâfız Mehmed
Râşid Eyyûbî
(1816-1879), (1266
H./ 1850 M.)
Delâilü'l-Hayrât,
İ.U.K., A. 576.





Görsel 6.
Mehmed Fehmi
Efendi (1860-
1915), (1322
H./ 1904 M.)
Hilye-i Şerife,
Yıldız Holding
Koleksiyonu.



Görsel 7. Kazasker Kazasker Mustafa İzzet Efendi (1801–1876) tarafından Celî Sülûs hattı ile Ayasofya Camisi için yazılmış olan levhalar.

Delâ'ilü'l-Hayrât ve En'âm-ı Şerîf'ler

Kur'ân-ı Kerîm'den sonra en çok yazılan ve okunan kitap Delâ'ilü'l- Hayrat'dır Hz. Muhammed için okunan ve savlât denilen duaları içeren kitap, Türkler arasında daha çok "*Delâ'il-i Şerîf, Delâ'il-i Hayrat ve Deâ'il*" olarak bilinir. Risâlenin tam adı *Delâ'ilü'l-Hayrât ve Şevâriku'l-envâr fî zikriş-salât ale'n-nebiyyi'l-muhtâr'dır*. Delâ'il, fıkıh ve tasavvuf âlimi Şeyh Ebû Abdullah Muhammed b. Süleyman el-Cezûlî tarafından derlenmiştir. Binlercesi yazılmış olan Delâ'il'in Türkçe şerhleri içerisinde en çok bilinen ve geniş kapsamlı olanı Kara Dâvutzâde Mehmed Efendi'nin (Ö. 1756) yazdığı nüshadır ve çokça bastırılmıştır (Uludağ, 1994, s. 114).

El yazması nüshaların çoğunda Esmâül- Hüsnâ ve Esmâ'ün Nebî, Mekke-i Mükerrreme ve Medîne-i Münevvere minyatürleri bulunur. Bazılarında ise Mescid-ül Aksâ, Hz. Peygamber'in kullanım eşyaları; nalın, leğen, ibrik, giysi, tarak, tesbih, misvak, el ve ayak izleri resimlerine rastlanır. Bazılarında Hz. Muhammed'in kabrinin, Dört Halife'nin, Hz. Ali'nin oğulları Hasan ve Hüseyin'in hilyelerinin, Mühr-ü Nübüvvet, Mühr-ü Süleyman, Tüba ağacı ve Zülfikar resimlerinin bulunduğu Delâ'iller de görülür. Ayrıca çoğunda Hz. Peygamber'in sembolü olarak kabul edilen gül çiçeği süsleme ögesi olarak sıkça kullanılmıştır. İslamiyet'te gülün özel bir yeri vardır. Hz. Muhammed'in "*Kırmızı gül Allah'ın ihtişamının belirtisidir*" dediği söylenir. Gül tasavvufta Hz. Muhammed'i temsil eder. Gülün o emsalsiz kokusunu Hz. Muhammed'in terinin kokusundan aldığına inanılır.

Osmanlıların gülün kokusunun Hz. Muhammed'in yüzünün terinden geldiğine olan inançtan dolayı gül, dîni bir anlam taşımaktadır. Hz. Peygamber'in sembolü, sevgilinin yüzü ve endamı olan gül, Osmanlı sanatlarında en yaygın ve sürekli kullanılan çiçek olmuştur. Divan şiirinde, Lâle Devrinde bile adına en çok rastladığımız gül, sümbül, lâle gibi çiçeklere halk arasında verilen isimdir. Kur'ân-ı Kerîm'lerin sayfa kenarlarındaki aşer, hizib ve secde işaretlerinin adı güldür. Gül, tezhib sanatında, özellikle Hz. Muhammed'in kutsal özelliklerini anlatan *Hilye-i Şerifeler'in* tezyinatında bolca kullanılmıştır (Taşkale, 2010, s. 227).

Hilye-i Şerîfe'ler

Arapça bir kelime olan hilye "*Süs, zîynet, cevher, güzel sıfatlar, güzel yüz*" gibi anlamlar taşımaktadır (Devellioğlu, 1984, s.442). Hilye-i Şerîf, Hilye-i Saadet ve Hilye-i Nebevî gibi isimlerle de anılan hilye, İslâm edebiyatı ve hüsn-i hat sanatında Hz. Muhammed'in fiziksel özelliklerini, karakterini, insanî ve ahlâkî niteliklerini, tavır ve hareketlerini anlatan eserlere verilen genel isimdir. Ayrıca kadrini yüceltmek amacıyla Hilye-i Şerîfe de denir (Pakalın, 1983,s.842).

Hilyeler, Hz. Peygamber'in vefatından sonra onun nasıl olduğunu öğrenmek ve onu tanımak isteyenlerin çoğalmasında, onu tanıyanların, ona yetişenlerin bildiklerini anlatmasıyla oluşmuştur. Hz. Muhammed'in hilyesi hakkında bilgi sahibi olmanın sağlayacağı faydalara dair teşvik edici rivayetler nedeniyle, Müslümanlar arasında önce bir saygı göstergesi olarak göğüs cebinde taşınmak üzere nesih hat-

tıyla yazıldığı bilinen hilye metinlerinin, ilk defa 17. asrın en meşhur hattatı Hâfız Osman (1642-1698) tarafından levha şeklinde yazıldığı kabul edilmektedir.

Klasik hilye formuna ilaveten yapılan bölümlere; özellikle hilyenin sağ ve soluna ilave edilen servi ağaçları içerisine ya da uygun görülen bölümlere *Esmâü'l- Hüsnâ* ve *Esmâ'ün-Nebî* yazmak gelenek haline gelmiştir. Bu gelenek özellikle Mahmûd Celâleddîn (ö. 1829) ve Esmâ İbret Hanım'ın (d. 1780) yazdığı servili hilyelerinin vazgeçilmezi haline gelmiştir. Mehmed Fehmi Efendi (1860-1915) gubârî hattını bolca kullandığı hilyelerinin çoğunda *Esmâ'ün-Nebî*'yi yazmayı ihmal etmemiştir.

SONUÇ

19. asırdan bu yana Osmanlılarda gerek sülüs yazısının gerekse ta'lik yazınının celî (İri, büyük) şekli geliştirildiği için, büyük mekânların duvarlarına güzel sözler, ayet ve hadislerden oluşan levha asma geleneği de yayılıp gelişmiştir. Nadir de olsa 18. asırdan itibaren üzerine yazı yazılan kâğıtlar düzgün ahşap plaka üzerine yapıştırılıp etrafı tezhip yapıldıktan sonra asılırdı. Celi yazılar dikdörtgen, kare, daire ve üçgen formlar içerisinde tasarlanmaktadır. Levhalar resim gibi duvarlara asıldığı için kompozisyonlar da uzaktan bakıldığında anlaşılır ölçülerde olmalıdır. Matbaanın ülkemizde yaygın biçimde kullanılmaya başlamasıyla kitap yazımı işlevini kaybetmiş; yazı sanatı ve dolayısıyla tezhip sanatı levha yazımı ve tezhiplenmesi şeklinde gelişimini sürdürmüştür.

Hız. Peygamber'in isimleri de genellikle celî sülüs ve ta'lik yazıları ile levha şeklinde yazılmış ve tezhiplenmiştir. Hız. Peygamber'in isminin yazıldığı levhalarda çoğunlukla "*Muhammed*" ismi tercih edilmiş ve klasik terkibi ile yazıya gelmiştir. "*Allah- Muhammed, Muhammed- Mustafa, Ahmed, Muhammed, Mustafa*" isimleri hattatlar tarafından sıkça birlikte yazılan isimlerdendir. Tüm camilerde çoğunlukla daire, bazen de altıgen formunda levhalar üzerine "*Allah*" lafzının yanına "*Muhammed*" isminin yazılıp asılması gelenek hâline gelmiştir. Bu levhalardan en mühimi Kazasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876) tarafından celî sülüs hattı ile neftî yeşil zemin üzerine yazılan "*Allah, Muhammed ve Çâr- yâr-ı güzîn, Hasan, Hüseyin*" levhalarıdır. Altın kullanılarak, Ayasofya Camisi için zer-endûd tekniğinde yazılan daire formundaki levhaların çapı 7,5 m. Olup 35 cm. kalınlığındaki kalem ile yazılmıştır. Allah lafzındaki "Elif" harfi 5 m. 60 cm.dir. Kazasker'in imzası 1,5 m. yüksekliğindedir.

KAYNAKÇA

Ayverdi, İ. (2016). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Belenkuyu, B. (2015). *Edebiyatımızda Esmâ-i Nebî- Peygamberimiz'in İsimleri ve Esmâ-i Nebî Metinleri*, Turkish Studies, International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic V. 10/4, p. 167-196, Ankara.

Budak, A. (2010). İsim ve Sıfatları ile Efendimiz SAV. Esmâ-i Nebî ve Evsâf-ı Muhammediye, İzmir:İşık Yayınları

Çelik, C. (2005). *İslam Kültürü ve Din*, Konya: Çizgi Kitabevi.

Özcan, A. R. (2002). *Ayasofya'nın Yazıları*, Hürriyet Tarih, s. 17-19, İstanbul.

Özçelik, M. (2010). *Esmâ-i Nebî*, İzmir: Sütun Yayınları.

Pakalın, M. Z. (1983). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I*, İstanbul: MEB Yayınları.

Serin, M. (2005). "Muhammed-Türk Hat Sanatı", *TDVİA*, C:30, s. 462, İstanbul.

Taşkale, F. (2010). *Tezhip Sanatında Güller*, Tezhip Buluşması, İstanbul.

Taşkale, F. ve Gündüz H. (2011). *Hilye-i Şerîfe*, İstanbul: Sanat Yayınları.

Tergip, A. (2010). *Bâki'nin Meâlimü'l- yakîn Adlı Eseri Üzerine Dil İncelemesi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uludağ, S. (1994). *Delâilü'l Hayrât*, TDVİ, C: 9, Sh.113-114, İstanbul.

Yeniterzi, E. (1992). *Dîvan Şiirinde Hız. Peygamber'in İsim ve Sıfatları- Esmâ-i Nebî*, TDV Kutlu Doğum Haftası II: Dinî Edebiyatın Dünü Bugünü Paneli (1-7 Ekim 1990), (Tebliğler), s. 87-100, Ankara.



MUSTAFAÇELEBİ

SANAT
ATÖLYESİ

Atölye ortamında
çocuk ve yetişkinler için
sanat etkinlikleri.

**Hat, Tezhip, Minyatür,
Seramik, Sanat Terapi,
Desen, Atölyesi**

büyük çamlıca camii - üsküdar - istanbul

0543 260 3760

info@mustafacelebisanat.com

www.mustafacelebisanat.com

ANADOLU SELÇUKLU TAÇKAPILARINDA KAVSARA SİSTEMLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem ÖNKOL **ERTUNÇ**¹
orcid.org/0000-0003-3783-2778

ÖZET

Taçkapılar, mimarlık tarihinin çeşitli dönemlerinde dış kütlelerin en belirgin elemanı olarak tasarlanmışlardır. Taçkapılarda giriş açıklığı az veya çok derin bir niş içine yerleştirilmiş, bu niş de dikdörtgen bir çerçeve içine alınmıştır. Ana niş olarak adlandırılan bu alan derinleştikçe taç kapının mimari etkisi artar. Taçkapı ana nişini örten alana kavsara denilir ve genellikle sivri bir kemerle kuşatılmışlardır. Ana nişin derin tutulması, bu kısmın derinliğinin artmasını sağlar ve bu bölümler tonozlu veya mukarnash bir örtüyle örtülür. Kavsaralar, barındırdıkları derinlik girişinin üç boyutlu bir şekle bürünmesine vesile olan unsurlardır.

Anahtar Kelimeler: Taçkapı, kavsara, niş, mukarnas, mimari.

ABSTRACT

KAVSARA SYSTEMS IN THE GATES OF ANATOLIAN SELJUK

Portals were designed as the most prominent element of the external mass in various periods of architectural history. In the portals, the opening is located in a more or less deep niche, which is enclosed in a rectangular frame. The deeper the so-called main niche, the greater the architectural impact of the portal. The area covering the main niche of portal is called kavsara and is usually surrounded by a pointed arch. Keeping the main niche deep increases the depth of this part and these sections are covered with a vaulted or mukarnashed cover. Kavsaralar are the elements that allow the entrance totake on a three dimensional shape.

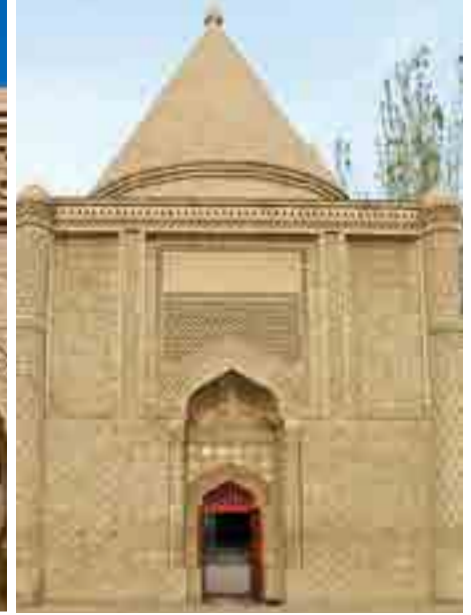
Key words: Portal, kavsara, niche, mukarnas, arthitecture

¹ Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, cigdemertunc@hotmail.com
Bu makale 2016 tarihli "Anadolu Selçuklu Dönemi Taç kapılarında Tezyinat" isimli tezden güncellenerek üretilmiştir.

Görsel 1
Buhara Samanoğlu İsmail Türbesi Kavsara
Erişim: 10.12.2019
<https://twitter.com/Irasulov/status/1011482486709383168/photo/2>



Görsel 3
Çanbul Ayşe Bibi Kumbeti Taç kapısı



“Anadolu Selçuklu çağında taçkapı kavramı birbirine paralel bir gelişim izlemiştir. Boyut ve işlev farkı gözetmeksizin cephenin odak noktasını teşkil eden taçkapı, bir heykel gibi düşünülerek bütün unsurları ile ele alınmıştır. Artukluların hüküm sürdüğü bölgeleri bunun dışında tutarsak cephe içerisinde ayrı bir konuma sahip olan kapılar, zamanla yan kanatlarla değerlendirilerek bütünsel bir anlayışla ele alınmıştır. İçinde ve diğer dış yüzeylerinde süsleme unsuru taşımayan yapılarda bile taçkapıların süslendiği gözlenmektedir. Selçuklulardaki bu çok işlemeli kapı anlayışına rağmen sonraki dönemlerde bu geleneğe pek rastlanılmamıştır. Özellikle Osmanlı yapılarında sade mimari anlayışı ile uyumsuz bir görünüm taşıyacak olan taş süslemeli taçkapılardan kaçınılmıştır” (Ünver, 1988, s. 347). “Bunun yerine taçkapı yüzeyini profillemeler ile belirleyen sade bir görüntü benimsenmiştir. Anıtsal taçkapı anlayışının terk edilmesi Osmanlı camilerinde kullanılan son cemaat yeri revakından dolayı olmalıdır” (Ögel, 1990, s. 25, Özbek, 2002, s. 898).

“Selçuklular pek çok coğrafyada etki gösteren bir kültür ortamıdır. Üzerinde geliştiği topraklarda çeşitli eserler vermiş olan Selçukluların, günümüze ulaşmış örneklerinden mimari gelenekleri hakkında temel bilgilere sahip olabiliriz. Asya ve İranda bulunan erken tarihli mimari eserler ve taçkapılar ilerleyen dönemlerde ortaya çıkartılan eserlerin öncülüğünü etmektedirler. Taçkapılarda uy-

gulanan mukarnaslı veya sivri kemer tonozlu kavsaraları, köşe sütuncukları, kavsara kuşatma kemerleri, mihrabiye-ler gibi taçkapı unsurlarının örneklerini İran ve Suriye’deki Selçuklu eserlerinde görmek mümkündür” (Bayburtoğlu, 1976, s. 77). Ancak bu durum tamamen Anadolu Selçuklu taçkapılarına benzer bir konum içerisinde kullanıldığını göstermez.

“Türk mimarisinde taçkapıların gösterişli ve süslü şekilde yapılması geleneğinin Karahanlılarla başladığı görülür. Bu gelenek zaman içerisinde diğer Türk devletlerini de etkilemiş, hâkimiyet tesis ettikleri bölgelere bu sistemi götürmüşlerdir. Bu etkileşim sonucunda Anadolu Selçuklularının 13. yüzyılda, kendilerine özgü bir taçkapı stili ortaya koydukları görülmektedir” (Baysal, 2014, s. 132).

907 tarihli Buhara Samanoğlu İsmail Türbesi taçkapısı, dikdörtgen bir çerçeve içerisinde, sivri kemerli tonozlu bir kavsaraya sahiptir. Kapının her iki tarafında iki adet süslemsiz köşe sütuncuğu bulunmaktadır (Görsel 1). 1078 tarihli Buhara Ribat-ı Melik taçkapısında dikdörtgen çerçeve geniş bir geometrik şeritle belirlenmiştir. Çerçeve zemine kadar inmemele iki metre kadar yüksekte kalmıştır. Tipik kavsaranın başlangıç kemeri sivri olup üzerinde kufi bir yazı şeridi bulunmaktadır. Ana niş içindeki giriş kapısı sivri kemerlidir (Görsel 2). 11. yüzyıl sonuna tarihlenen Çanbul Ayşe Bibi Kumbeti taçkapısı cephe ile bir bütün oluşturulmaktadır.

Basık bir kemerle örtülü olan giriş kapısı aralığı sivri kemer tonozlu bir kavsara ile örtülüdür. Ayşe Bibi Kümbeti'nin taç-kapısı iki tarafında bulunan sütunçeler ve sütunçe başlıkları ile günümüz taçkapı geleneğine erken dönem eserleri arasında benzeyen örneklerden biridir. 11. yüzyıl sonlarına tarihlenen Talhatan Baba Cami taçkapısı, taçkapı geleneğinin ana hatları ile yansıtıldığı bir örnektir. Talhatan Baba Cami kapısı oldukça büyüktür ve tuğlaların çeşitli şekillerde dizilmesi ile elde edilmiş süslemeleri vardır (Görsel 3,4).

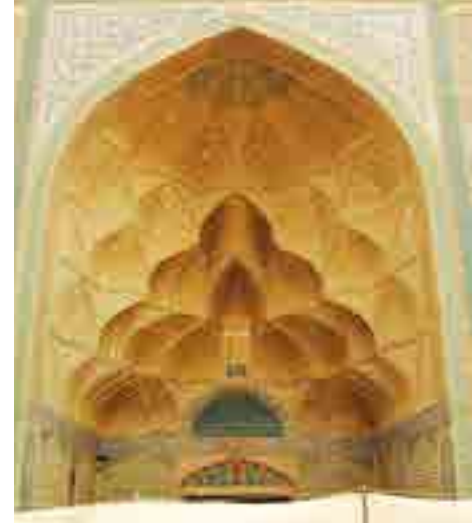
Bugün ayakta duran eserlerin en önemlileri arasında 1072 İsfahan, 1133 Ardistan, 1135 Zevvare Mescid-i Cuma'ları sayabiliriz. İsfahan Mescid-i Cuma ve Zevvare Mescid-i Cuma taçkapılarında dikkati çeken önemli özellik dört köşeden kubbe yuvarlağına geçişi sağlayan tromplarla kavsara kısmının iptidai mukarnas kimliği ile benzerlik göstermesidir (Görsel 5,6).

Anadolu Selçuklu mimarisinde önemli bir yer teşkil eden taçkapılar; kavsara, kuşatma kemerleri, süsleme şeritleri, gülbezek ve madalyonlar gibi çok sayıda elemanın bir arada kullanımıyla oluşturulmuş önemli unsurlardır. İslam mimarisinde taçkapı ile giriş kısmını anıtsal bir görünüm veren, iç bükey örtü kesimine kavsara adı verilmektedir. Özellikle Selçuklu dönemi yapılarında görülen kavsara cephede, ağırlık merkezini oluşturan temel bir elemandır. Taçkapının cephede göze çarpmasını sağlayan özelliklerden en önemlisini teşkil eden kavsara kısmı cephe yüzeyinden belirli bir çıkıntı göstermesi en dikkat çekici unsurdur.

Anadolu Selçuklu taçkapılarında görülen kavsara sisteminin tarih sırasına göre gelişimlerini saptayabilmek, örneklerin çoğunlukla aynı özellikleri taşıması bakımından pek mümkün değildir. İncelenen taçkapı kavsara sistemlerinde farklılıklar görülmektedir. Örneğin çoğu taçkapıda, konik şekilli stalaktit olarak adlandırılan (Tuncer, 2001, s. 382) mukarnas tarzı oluşturulmuş kavsaralar bulunduğu gibi basit bir düzen içerisinde ele alınmış sade yapılu kavsara örtü sistemleri de bulunmaktadır. Özellikle erken tarihli bazı yapılarda sivri kemer tonozlu olarak adlandırabileceğimiz konik alanın bulunmadığı bazı taçkapılar bulunmaktadır. Bu tip taçkapılarda ana niş, sivri kemerli bir tonoz parçasıyla örtülü olup tonoz bitiminde giriş kapısı kemeri arasında kalan kısım düz sath olarak belirlenmiş, çoğu örnekte kitabe levhası bu satha yerleştirilmiştir. Çoğunun ana niş yüzeyinde sadece bu kitabe alanı bulunmaktadır (Ünal, 1982, s. 35).



Görsel 4
Talhatan Baba Cami Taç kapı
Erişim: 9.12.2019 <https://www.sanatinyolculugu.com/talhatan-baba-camii>



Görsel 6
Zevvare Cuma Mescidi Taç kapı
Erişim: 09.12.2019 <https://www.sanatinyolculugu.com/zevvare-mescid-i-cumasi/>

Konya Afyon yolu üzerinde bulunan Dokuzun Han ve Kadın Han, Denizli Çardak Han, Antalya Burdur yolu üzerindeki Kırkgöz Han, Antalya Karatay Medresesi, Isparta Gelendost Ertokuş Kervansarayı ve Eğirdir Ertokuş Medresesi, Konya Ankara yolu üzerinde bulunan Horozlu Han, Akşehir Ulu Cami, Anıtkaya Eğret Han, Denizli Akhan, Konya Sırçalı Medrese taçkapılarında sade bir şekilde oluşturulmuş, sivri kemer tonozlu kavsara sistemleri bulunmaktadır. Yüzeyde bulunan kitabelere ek olarak bazı sivri kemer tonozlu taçkapılarda kapı üzeri kemer arasında bulunan kı-

Görsel 8
Dokuzun Han
Kavsara



Görsel 9
Çardak Han Kavsara



Görsel 10
Ertokuş Kervansarayı
Kavsara



Görsel 7
Kadın Han Kavsara



Görsel 11
Kırkgöz Han Kavsara



Görsel 12
Atabey Ertokuş
Medresesi Kavsara

sımda bazen gülbezek veya farklı üsluplarda düzenlenmiş süslemeler yer almaktadır. Kadın Han'da görülen dörtgen çerçeveli gülbezek tarzı bezemeler bu tip taçkapılara örnek teşkil etmektedir (Görsel 7-13).

Sivri kemer tonozlu kavsaralarda farklı bir grup olarak değerlendirilmesi mümkün olan kapının daha derine alınmasıyla bir eyvan izlenimi veren örnekler vardır. Amasya Gökmedrese'de görülen bu tip kavsara nişin diğer örneklerle nazaran daha derinlemesine konumlandırılması açısından farklıdır (Görsel 14).

Sivri kemer tonozlu kavsaralardan farklı olarak ana nişin cephe yüzeyinin tonoz başlangıç kemerinden farklı boyutlarda planlanmış kavsara sistemleri de bulunmaktadır. Az sayıda örnekte karşılaştığımız bu grupta ana niş yüzeyi ve tonoz kemeri arasındaki mesafenin kademelendirme olmadan güçülerek birleştiği görülür. Alanya- Antalya yolu üzerinde bulunan Şarapsa Han, Afyon Taş Han ve Burdur Antalya yolunda bulunan İncir Han taçkapılarının kavsara sistemleri bu gruba dâhildir (Görsel 15-18).



Görsel 13
Horozlu Han Kavsara



Görsel 14
Amasya Gök Medrese Kavsara
Erişim: 12.12.2019 https://www.archnet.org/sites/1869/media_contents/127761



Görsel 15
Şarapsa Han Kavsara

Şarapsa Han, Taş Han ve İncir Han kavsaralarına benzer özellikler taşıyan Konya İnce Minareli Medrese taçkapı kavsarası bahsi geçen iki mimari eser taçkapısından farklı olarak yüzeyinde bulunan yazı ve bezeme alanları ile dikkati çekmektedir. Diğer iki örnekte görülen sadelik İnce Minareli Medrese'de bulunan yoğun bezemeli kavsarada tamamen farklılaşmış yüzeyin bezemesi ile oluşturulan derinlik hissi iyice belirginleştirilmiştir.

Kavsara sistemleri inşaları sırasında birtakım geçiş problemleri ile karşılaşması muhtemel yapı elemanlarıdır. Çeyrek küre planlı kavsaradan yarım daire profile geçiş sorunu olarak değerlendirilmesi mümkün olan bu problem bazı eserlerde köşe tromplarının konumlandırılması ile çözülmüştür. Antalya Şarapsahanda bu tarz geçiş elemanı olarak kullanılmış köşe trompları açık bir şekilde görülmektedir (Görsel 15). İncir Han'da ise ana nişin yan yüzlerindeki konsolların ana niş cephe yüzüne doğru genişlemesi ile yarım daire şekilli profile geçiş sağlanmıştır (Ünal, 1982, s. 36). Köşe tromplar ve genişleyen niş sistemi İnce Minareli Medrese'de yüksek kabartma tekniğinde yapılmış bitkisel bezemeli köşe elemanları ile sağlanmıştır.

Selçuklu dönemi taçkapılarında daha çok mukarnaslı kavsaralara rastlanmaktadır. Ortaçağ Anadolu Türk mimarlı-

ğında yaygın bir biçimde kullanılmış ve Osmanlı mimarlığına değin belirli bir gelişme çizgisi oluşturan (Ödekan, 1997, s.1) mukarnas, belli bir şekil ve kural dizgisi olan ve barındırdığı iç bükey oyukların kökeni açısından ortak bir görüşün saptanamadığı özel bir yapı elemanıdır (Tuncer, 2001,s.361). Arapça Sad ve Sin (سِنَّرَقْم / سننرقم) ile yazılan mukarnas, İslamı üç boyutlu dekoratif veya yapısal bir mimari öğe olup kademeli petek görünümlü hücre (Niş) katmanlarından oluşur (Daldal, 2019, s.10). Metin Sözen ve Uğur Tanyeli kavsaralarda sıklıkla karşımıza çıkan mukarnasın tanımını yaparken şu ifadelerde bulunmuşlardır:

Yan yana ve üst üste yerleşen prizmatik öğelerin dışa doğru derece derece taşarak, genellikle, simetrik bir düzen içinde dizildiği üç boyutlu bir mimari bezeme öğesi ve strüktür. Yalnız İslam ülkelerinde uygulanan mukarnasın örneklerinde sütun başlıklarında, taçkapılarda, geçiş öğelerinde, şerefelerde, kornişlerde ve nişlerde rastlanılır. Bir olasılıkla İran'da 11. yy'ın başında ortaya çıktığı sanılan mukarnasın kökeni tartışmalıdır (Sözen-Tanyeli, 2012, s.216).

“Mukarnas, İran yapılarında köşe tromplarından esinlenerek formunu bulmuştur. İsfahan'daki camilerde bulunan köşe tromplarının daha ufak tromplara bölünerek bütünde mukarnas sistemini oluşturmaya başlamış olması bunu



Görsel 16
İncir Han
Kavsara



Görsel 17
Taş Han Kavsara



Görsel 18
İnce Minareli
Medrese Kavsarası



Görsel 19
Ardistan
Mescid-i
Cuma

göstermektedir (Ögel, 1966, s. 99). Özellikle 1105 tarihli Gülpayegan Mescid-i Cuma'da bulunan dört parçalı tromp oluşumu Selçuklu sanatında görülen mukarnasın temelini oluşturmaktadır" (Görsel 20). "Anadolu'da mukarnasın ilk olarak 1192 tarihli Nevşehir-Aksaray yolunda bulunan Alay Han'da yapıldığı kabul edilmektedir" (Ödekan, 1977, s. 94). Her örnekte farklı görünüşlerde karşımıza çıkabilen kompleks bir unsur olan mukarnas bezemede sürekli değişen diziliş tarzı sonsuz tezyini unsurlar barındırması bakımından önemlidir" (Ögel, 1966, s.100), (Görsel 21).

"Anadolu'daki mimari yapılarda taçkapı süslemesi daha zengin bezemeli bir taş işçiliği barındırmaktadır. Taçkapı merkezini oluşturan kavsara kısmı, taçkapılarda bezenen kısımların da merkezini oluşturması bakımından önemlidir. Oluşturulan derinlik hissi süslemenin bu alan üzerindeki sonsuzluğunu perçinlemektedir. Mukarnas, özünde bezeme niteliği taşımasına rağmen, mimaride doğrultusu değişen yüzeyler arasında geçiş sağlaması yönüyle yapısal öge olarak da değerlendirilmektedir"(Ödekan, 1977, s. 446, Mülayim, 1982, s. 192). "Genellikle mukarnaslı bir kavsara ile taçlandırılan taçkapılarda bu alanlarda bulunan bezemeler, dönem dönem değişiklikler gösterebilmektedir. Yine Anadolu mukarnaslarında "Tezyin edilme, tezyinat" anlayışı önemli ölçüde ilerlemiştir"(Ögel, 1966, s. 43).

"Mukarnas sistemi kendine özgü geometrisi ve simetrisi ile muhteşem bir yapı örgüsüdür. Yapıdaki yerine göre örtülendirme, geçiş bölümü, silme veya çerçeve olarak kullanıldıkları gibi özellikle taçkapı ana niş ekseninde belki de taçlandırma içgüdüğü ile oluşturuldukları gözlemlenmektedir" (Durukan, 2002, s.261-274). "Her nerede kullanılsa kullanılsa ortak yön olarak zengin görünümü, mimari bir kazanım olarak değerlendirilmektedir. Yontu sanatının farklı bir yorumu olarak esnekliği, çeşitliliği ve üçüncü boyut arayışı dikkat çekicidir" (Tuncer, 2001, s. 362).

Görsel 20

Gülpayegan Mescid-i Cuma

Erişim: 12.12.2019.https://www.asasara

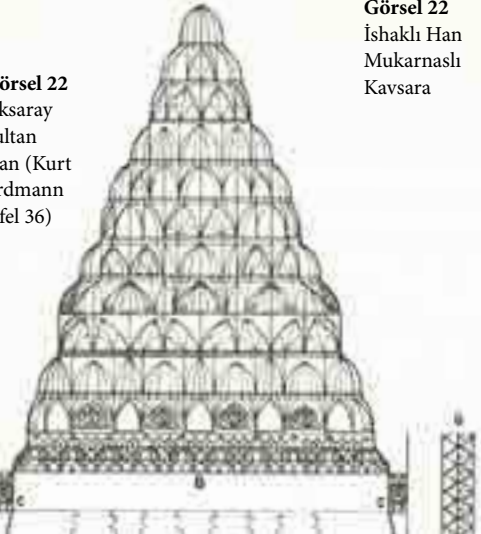


Görsel 21

Alay Han Kavsara



Görsel 22
Aksaray
Sultan
Han (Kurt
Erdmann
tafel 36)



Görsel 22
İshaklı Han
Mukarnaslı
Kavsara



Görsel 22
Battal Gazi Ulu Cami
Mukarnaslı Kavsara

“Tezyinat, mukarnası oluşturan hücre dilimlerinin üzerlerine yapıldığı gibi yelpazevari tarzda çok kanatlı bir görüntü sergileyen mukarnaslar bazen bu özgün karakterinin katmerlenmesi ile diğer tezyini karakterlerde sıklıkla bahsettiğimiz sonsuzluk hissini göstermektedir”(Ögel, 2006, s. 475). “Feracetli” olarak adlandırılan çok yüzlü anlamına gelen bu sistem hücrelerin derin yivlerle şekillendirilmesi ile ortaya çıkmaktadır”(Ögel, 1966, s. 100).“Derin yivler mukarnas girintilerinin sayısından ziyade katmanlı görüntüsünün göze çarpmasına vesile olmaktadır. Yivler sayesinde görüntüde oluşan derinlik hissi mukarnas sisteminin temelindeki derinlik anlayışını perçinlemektedir. Tek tek sıralar halinde olmalarına rağmen mukarnas sisteminin farklı farklı ele alınış şekilleri vardır.Genelde hücre dilimlerinin yüzeyinde yer alan yelpaze dilimleri tek hareket unsurunu

oluşturmaktadırlar. Bunun dışında mukarnas nişi yüzeyinin sade bırakılmış şekilleri de vardır. Mukarnas dizinlerinin uç kısımları, kavsara kısmında basamaklı bir görünüş sergiler” (Arık, 2007, s. 118).

“Her taçkapıda ayrı bir kişilik kazandıran mukarnaslarda kademelenme az sayıda örneğin dışında sistemli bir düzen içerisinde oluşturulmuştur. Bu kademelenmeleri genel olarak da olsa bazı kurallar ışığında açıklamak mümkündür”(Ünal, 1982, s. 32).

Sistem olarak bir niş havasını taşıyan mukarnas, birbiri üzerine sıralanan katmanların kendinden önce gelen sıradan dışarıya küçük bir taşma yapması ile oluşmuştur. Bu şekilde yukarıya doğru konik bir düzen taşımaktadırlar.

Görsel 25
Alay Han
Mukarnaslı
Kavsara



Görsel 26
Şifaiye Medresesi
Mukarnaslı
Kavsara



Görsel 27
Tuzhisar Sultan
Han Taç kap
Erişim: 12.12.2019
<https://www.semerkanddanbosnaya.com/portfolio/sultanhani/>



Görsel 28
Susuz Han
Mukarnaslı
Kavsara

Gerekli kademelenmenin sağlanması için yani taçkapı mukarnas düzeninin oluşturulması ve her bir sıranın uygulanması sırasında geriye bağlantıların ve dolgular için gerekli işlemlerin ınsal bir düzen içerisinde oluşturulması gerekmektedir.

Mukarnas oyuntularının derinleşmesi, yivlerinin oluşması veya gruplanarak kazandıkları konsolvari sistemin devamında oluşan dirseklerin işlenişi ve her bir grubun gösterdiği düzen bu sistemin taçkapı tezyinatı anlayışında sade bir “Gölge” etkisi ile tezyini kapının karakterine ayak uydurmaya çalışılmış, temel bir düzen olduğunu göstermektedir.

Mukarnas düzeninde her bir taçkapı mukarnasının bazen şekil bazen kütle olmak üzere değişik sistemlerde ele alın-

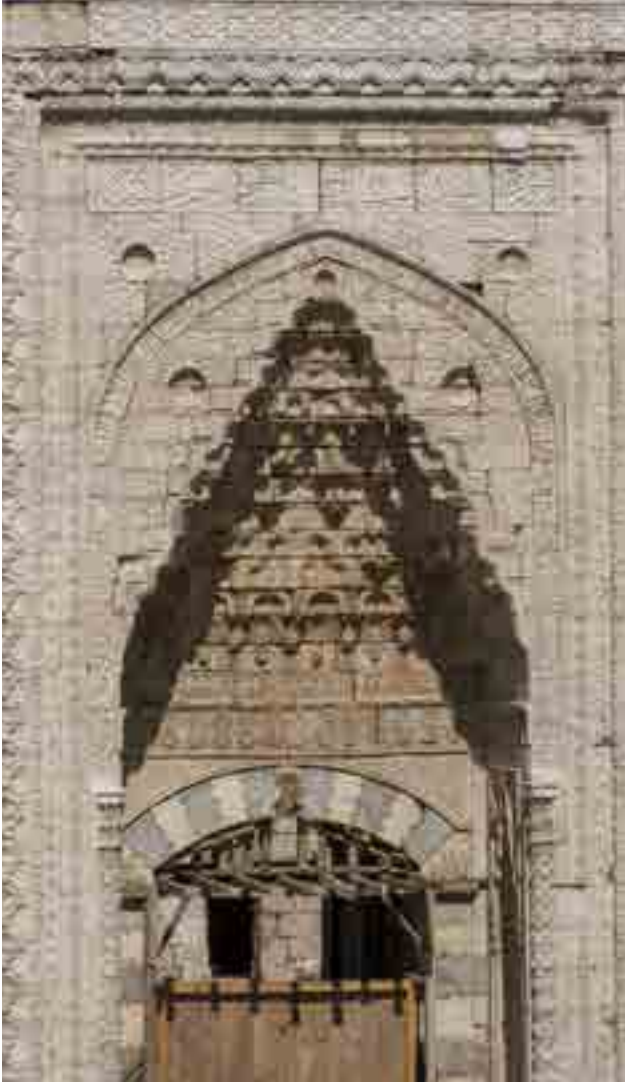
dığını görmekteyiz. Bazı örneklerde mukarnas oyuntularının yayvanlaşarak derin ve daha büyük ölçekli tutulurken, bazı örneklerde ise daha küçük ve dik tutularak daha dik bir kubbeciğin oluştuğu görülür.

Sultandağı İshaklı Han’ı, Malatya Battal Gazi Ulu Cami, Alay Han, Sarıhan, Sultan Aleaddin Cami, Susuz Han, Şifaiye Medresesi ve Tuzhisar Sultan Han’da kullanılan yayvan ve büyük düzenli mukarnas örüntü daha iri bir niş oyun-tusunun ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Görsel 23-28).

Sivas Gök Medresede, Beyşehir Eşrefoğlu mukarnas sistemlerinde oyuntuların dik ve küçük sistemi, nişin daha fazla sivri ve ters külah veya konik bir sistemde ortaya çıkmasına neden olmuştur (Görsel 29-32).

Görsel 29

Sivas Gök Medrese
Mukarnashlı Kavsara



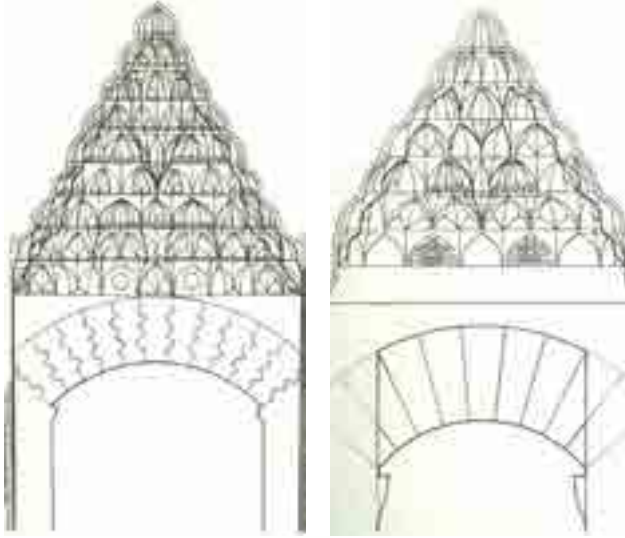
Görsel 30
Beyşehir Eşrefoğlu Cami
Mukarnashlı Kavsara

Kavsaralarda bulunan mukarnas sisteminde genel olarak yedi ve dokuz sıralı olan örnekler bulunmaktadır. Bu sayı bazen fazlaşmakta iken bazen daha az sayıda sıranın bulunduğu örneklere rastlanır. Sivri kemer tonozlu kavsaralarda karşılaşılan mukarnas dizisinde karşılaşılan problemler mukarnashlı kavsaralarda yiv sayısının fazla olması ve düzenin kalabalıklığı bu problemin daha rahat aşılmasına sebep olmuştur.

Mukarnaslarda taş oyma tekniği bulunmaktadır. Oyulmuş hücrelerin yüzeylerinde yontma tekniğiyle oluşturulmuş tezyinat kullanılmıştır. Bu tezyinat genel olarak taçkapı tezyinatında bulunan bitkisel bezemeye orantılı olarak kullanılan rumi gruplarının kullanıldığı kompozisyonlardır.

SONUÇ

Anadolu Selçuklu dönemi, yapılarıdaki taçkapıların görkemli ön plana çıktığı bir dönemdir. Bu dönemde inşa edilen hemen hemen her bir yapının, kendi çapında büyük anıtsal bir taçkapısı bulunmaktadır. Yapının türü ne olursa olsun taçkapılar, giriş cephelerinin genellikle ortasına yerleştirilmiştir. Özellikle camilerde taçkapılar daima mihrapla aynı eksen üzerine gelecek şekilde kuzey duvarının ortasına yapılmıştır. İncelediğimiz bütün taçkapılar genellikle yapıdan form olarak daha büyük planlanmışlardır. Yani yapı boyutunda daha yüksek olarak planlanmış yan kanat çıkıntılarında sahip kapılardır. Yan kanatlar ortalama bir buçuk metrelik bir alanda olup özellikle süslemeli bordür düzeneklerinin yoğun bir şekilde kullanıldığı



Görsel 31
Ağzıkara Han (Kurt
Erdmann tafel 63)

Görsel 32
Susuz Han (Kurt
Erdmann tafel 123)

alanlardır. Taçkapının abidevi görünümünü fazlalaştıran bu kanatlar, aynı zamanda derinlemesine bir ana giriş nişi elde edilmesine de olanak sağlamışlardır. Görünüşte üçüncü boyut izlenimi veren ana nişlerin çoğu sivri kemer tonozlu bir kavsara veya mukarnas kavsara ile örtülmüştür.

Yüzyılın ilk dönemlerinde yapılmış olan Sultandağı İshaklı Han, Malatya Battal Gazi Ulu Cami, Alay Han, Sarıhan, Sultan Aleaddin Cami, Susuz Han, Şifaiye Medresesi ve Tuzhisar Sultan Han'da oldukça geniş ve tezyinatsız bırakılan mukarnas oyuntuları yer almaktadır. Sivas Gök Medrese, Sivas Çifte Minareli Medrese, Buruciye Medresesi, Erzurum Çifte Minareli Medrese gibi daha geç dönemde yapılmış mimari eserlerde mukarnas nişleri daha küçük ve mukarnas sıraları daha fazladır. Bunun yanı sıra Sivas Gök Medrese taçkapısı kavsarasındaki artan mukarnas sayıları ve oluşan sarkıtları Osmanlı dönemi yapılarındaki mukarnasların hazırlayıcısı niteliğini taşımaktadır. Az sayıda örnekle bu oyuntuların içerisinde basit rumi formlu simetrik bezemeler bulunmaktadır. Mukarnaslar genel olarak yedi ve dokuz sıra olarak oluşturulmuş, bu sayı az sayıda örnekte on bir sıraya kadar yükselmiştir.

KAYNAKÇA

Arık, O. (Der.).(2007). Anadolu Selçuklu Toplum Yaşamında Çini, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, (Ed. Gönül Öney ve Zehra Çobanlı). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 29-69.

Bayburtoğlu, Z. (1976). Anadolu Selçuklu Devri Büyük Programlı Yapılarında Önyüz Düzeni, Vakıflar Dergisi. 67-126. Ankara: TC. Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.

Baysal, A. F. (Der.).(2014). Konya Selçuklu Taş İşçiliğinde Rumi Motifler. Geleneksel Mimarinin Yaşayan İnsan Hazinesi, Ankara: Grafiker Yayınları.

Daldal, Y. (2019). Erken Osmanlı Mimarisinde Mukarnas (İznik, Bursa, Edirne), SDÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Isparta.

Ödekan, A. (1997). "Mukarnas". Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: YEM Yayın.1306-1307.

Ögel, S. (1988). Mimar Sinan'ın Eserlerinde Süsleme ve Mimarinin Bütünlüğü, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde Mimar Sinan ve Dönemi Sempozyumu, VI. Vakıf Haftası, Ankara, 347-361.

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

Özbek, Y. (2002). Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Süsleme, Türkler, Ankara: Yeni Türkiye Yayınevi. VII. 893-910.

Sözen M.-Tanyeli, U. (2012). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi, 216.

Tuncer, O. C. (2001). Anadolu Selçuklu Taçkapılarında Mukarnas, I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi, Konya: S.Ü. Basımevi, C. II.361-387.

Ünal, H. R. (1990). Mimar Sinan'ın Eserlerinde Selçuklu ve Beylikler Dönemi Mirası, Milli Kültür, 71. 22-26.

Ünal, H. R.(1982). Osmanlı Öncesi Anadolu Türk mimarisinde Taçkapılar. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Ünver, S. (1960). Selçuk ve Osmanlı Abidelerinde Muazzam kapılar, Türk Yurdu, 10 Ankara, 53.

ÜKKAŞE'NİN DUASI¹ BİR KİTABIN ONARIM HİKAYESİ

GÜRCAN MAVİLİ²

orcid.org/0000-0001-8053-0340

ÖZET

Eski veya yeni eser onarımı üzerine çalışanlar için patoloji; bir eserde oluşan yapısal ve fiziksel bozulmaları tanımlayarak, oluşum nedenlerini açıklamasıdır. Birçok eserde sıkça karşılaşılan fiziksel, kimyasal ve biyolojik tahribatların tanımlanması patoloji kavramı içinde birleştirilmiştir.

Ükkaşe'nin Duası olarak adlandırılan dua kitabı özel bir koleksiyona ait yazma eserdir ve bu makalenin yazarı tarafından onarılmıştır. Söz konusu kitap ile el yazması eserlerde karşılaşılan farklı tahribatlar ve çözümleri için kullanılan teknikler ele alınmış ve makale içerisinde, yazma eserin restorasyon aşamaları hakkında bilgi verilmiştir.

Ükkaşe'nin Duası, günümüze ulaşan yazma eserlerin pek çoğu gibi saklanma şartlarının uygun olmaması nedeniyle restorasyon ve konservasyona ihtiyaç duyan bir örnektir. Yazma eserlerin geleceğe aktarılabilmesi bünyelerinde buldukları müze ve kütüphanelerde restorasyon ve konservasyonlarının yapılmasının yanı sıra, uygun şartlarda korunmaları ile mümkündür.

Anahtar Kelimeler: El yazması, cilt, koruma, onarım, ahar, kitap sanatları.

ABSTRACT

Pathology for those working on repairing old or new artifacts that is to describe the structural and physical distortions that occur in a work and explain the reasons of formation. The definition of physical, chemical and biological damage frequently encountered in many works is united in the concept of pathology.

The prayer book called Ükkaşe's Prayer is a manuscript that belongs to a private collection and has been repaired by the author of this work. With this book, the different damages which are encountered and the techniques used for solutions, and in the article, the information has been provided for the restoration stages of the manuscript.

Ükkaşe's Prayer is an example that requires restoration and conservation, as many of the manuscripts surviving have not been suitable for their storage conditions. The transfer of manuscripts to the future is possible with the restoration and conservation in the museums and libraries as well as their preservation under appropriate conditions

Keywords: Manuscript, binding, preservation, restoration ahar, book arts



¹ Bu makale metninin bir bölümü, Mayıs 2009, Atatürk Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Geleneksel Sanatlar Sempozyumunda bildiri olarak sunulmuş ancak yayınlanmamıştır.

² Öğretim Görevlisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi



Resim 1.
Yazma Eserin
Kumlu Battal
Ebrulu Cildi

Bir İslam el yazması, birçok sanat ve zanaatın uyumlu birleşimi içerisinde oluşturulmuştur. İçerisinde oluşturulmuştur. İslam el yazmaları, kâğıt yapımından, yazının yazılmasına, süslemesinden, kabının yani cildinin yapımına dek birçok sanatın ortak üretiminden meydana gelmektedir.

İslam el yazmasında kullanılan kâğıt, özellikle Osmanlı İmparatorluğu zamanında birçok farklı İslam topraklarından ve Avrupa'daki kâğıt fabrikalarından gelmekteydi. Kâğıt yapım atölyelerinde üretilmiş olan bu kâğıtlar, kullanılacakları yerlere göre sınıflandırılmıştır. Özellikle değerli ve sa-

natlı üretimler için çoğunlukla; Şam, Bağdat, Semerkant vb. atölyelerden gelen kâğıtlar tercih edilmiş. Diğer alanlarda ise örneğin; devlet yazışmalarında Avrupa'dan ithal, özellikle İtalya, Fransa ve İngiltere fabrika ve atölyelerde üretilen kâğıtlar kullanılmıştır.

Cumhuriyetin ilanından sonra, el yazması eserlerin onarımı ve korunması için ilk olarak 1960 yılında Süleymaniye Kütüphanesinde Patoloji servisi kurulmuştur. Patoloji kelimesi, o dönemde konuyu en iyi açıkladığından ve ülkemizde restorasyon ve konservasyon terimi ağırlıklı olarak yer altı ve yer üstü eserler için kullanılmaktaydı. 1990'lı

yıllardan sonra gelişen teknoloji ile yapılan yurtdışı ortak çalışmaları sonucunda patoloji yerini (Konservasyon ve restorasyon) koruma ve onarım adı yaygınlaştırmıştır.

Patoloji teriminin kullanım alanı daha çok, tıp bilimi için geliştirilmiş olmasına karşın, patoloji; müzeler ya da arşivlik eserlerin buldukları durum ve hastalıklarının belirlenmesinde de kullanılan bir terim olarak yaygındır. Patoloji terimi neden yazma eserlerde kullanılmıştır? Yazma eser hastalıklarının tanımı, koruma yöntemlerinin geliştirilmesi, hastalıklı belgelerin hastalıklarının belirlenmesi ve uygun tedavi yöntemlerinin dünya normlarına uygun biçimde gerçekleşmesi için geçmiş yüzyıllardan günümüze kadar gelmiş veya günümüzde oluşmuş her türlü belgenin durumunun belirlenmesinde, korumacıların yani konservatörlerin ülkemizde kullandıkları ifadedir. Belgenin ya da eserin bulunduğu ortamdan ya da üretim aşamasındaki işlem basamakları sırasında oluşmuş yapısal sorunlardan kaynaklanan hastalıklar neticesinde belgeler, önce oldukça ağır ancak farkına varılmadığı takdirde oldukça hızlı bir biçimde geri döndürülemez hasarlara maruz kalır.

Onarım, yani restorasyon denildiğinde ilk önce aklımıza geçmiş uygarlıklardan günümüze kadar gelmiş yazılı belgeler, arkeolojik eserler ve anıtların onarımı gelmektedir. Ancak 20.yy'la sanat akımlarındaki ifade biçiminin üretiminde kullanılan malzemeler çeşitlenmiştir. Gerçekleşen birçok sanat faaliyetinde üretilen eserlerin yapısında, organik ve inorganik³ malzemeler kullanılmış ve kullanılmaktadır. Bu eserler; galeri, müze veya koleksiyonlarda sergilenmekte veya arşivlenmektedir. Farklı malzemeler ile üretilen eserlerin, korunması ve onarımında zamanla çeşitli sorunlar gündeme gelmektedir. Örnek vermek gerekirse sanatsal işlerde poliüretan, nitroselüloz gibi kimyasal bileşenlerden üretilen sanat ürünleri iyi birer örnektir. Her ne sebeple üretilirse üretilsin her tür belge ve sanat eseri kültürel tarihimizin birer tanığı ve hazinesidir.

3 Organik malzeme: İçinde karbon, hidrojen ve oksijen bulunduran, yani hayvansal, bitkisel kökenli malzeme; ahşap, kâğıt, deri, fildişi gibi bütün maddelere denir. Bu elementleri bulundurmayan maddelere ise **inorganik madde** denir. Yani; taş ve maden gibi. www.bilgioloji.com/pages/fen/biyoloji/bilesik/organik-madde-nedir/

Ülkemizde, konservasyon ve restorasyona duyulan ilgi ve bilinç giderek artmaktadır. Özellikle kurumlar düzeyinde bakıldığında makine ve teçhizatların güncellenmesi, yetişmiş personel açıklarının azalması sonucu, konu ile ilgili araştırma faaliyetleri gelişmektedir. Türkiye Yazma Eserler Başkanlığında, personelini yetiştirmek için açtığı kurslar gibi birçok kuruluş, koruma ve onarım kursları düzenleyerek meraklısını bilinçlendirmektedir.

Konservasyon ve restorasyon bilimi; fizik, kimya, biyoloji ve malzeme mühendisliği ile ilgilidir. Yazma eserlerin korunması ve onarımı alanındaki gelişim için belgelerdeki en küçük tahribatın detayı bile önemlidir. Konservatör ve restoratörlerin, eser üzerindeki çalışmaları sırasında gerekli özeni göstermeleri bu nedenle oldukça elzemdir.

Yazma eserler diğer kültür ürünleri gibi sadece meslek erbaplarını değil, onları biriktirenler içinde önem arz etmektedir. Sahip olunan yazmalar zaman içerisinde çeşitli sorunlar ile karşılaşabilir. Bu sorunlar, kitabın ya da belgenin ömrünün kısalmasına ya da yok olmasına neden olabilir. Eserlerde görülen bozulma nedenlerini şu şekilde açıklayabiliriz:

Yazma eserlerde karşılaşılan bozulmaların nedenlerini, üç ana grupta toplamak mümkündür. Bu bozulma sebepleri sırasıyla; a- Fiziksel etkenler, b- Kimyasal etkenler, c- Biyolojik etkenler olarak sıralanabilir. Bu hastalık yapıcılar tüm organik yapıdaki belge ve eserlerde bozulma nedenidir.⁴Bozulma etkenlerini kısaca açıklamak gerekirse:

Fiziksel Etkenler: Işık, ısı ve nem kaynaklı fotokimyasal bozulmalardır. Biyolojik ve kullanım hatalarından kaynaklanan bozulmalardan farklıdır. Sararma, kolayca kırılma başlıca tahribatlardır. Ayrıca kullanım hataları ve kötü onarımlar da bu alan içinde sınıflandırılabilir.

Kimyasal Etkenler: Atmosferik kirlilik, zararlı kimyasal maddeler, mürekkebin etkisi ve tozun etkisi gibi sebepler asitlenme, renk değişikliği ve kırılma en önemli tahribatlardır.

4 Saadet Gazi, "Kâğıt Konservasyonu", İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım ABD. s.73, İstanbul-1998,(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)



Resim 2.
Miklep izi
1 ve 5 nolu
sayfalar

Biyolojik Etkenler: Mantarlar ve böceklerin oluşturdukları bozulmalardır.

Bu genel sınıflandırma aslında tüm organik eserler için geçerlidir. Bu makalenin yazarı tarafından onarımını yapılan eser, yukarıda yazılan; fiziksel, kimyasal ve biyolojik bozulmalara maruz kalmıştır.

Ükkaşe'nin Duası, isminden de anlaşılacağı gibi bir dua kitabıdır. Bilindiği üzere, tüm kitaplı ve semavi dinlerde dua önemli bir yer tutmaktadır. Dua, sözlüklerde "Çağırma" anlamındadır. Dua; kulun Allah 'tan yardım istemesi, iyilik ve rahmet dilemesidir. Yaradan'ın ululuğu bilinerek ondan bir şey istenmektir. Kulun isteklerini iletmesi, O'nunla bir çeşit konuşmasıdır. Duanın içinde Tanrı'yı yücelten değerli sözler bulunur. O'nun katında güçsüz ve yardıma muhtaç olduğunu belirten kul, isteklerde bulunur.⁵

⁵ "Türk Ansiklopedisi", c. XIV, s.86, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi, 1968.

Makaleye konu olan Ükkaşe'nin Duası⁶ isimli el yazması, özel bir koleksiyona aittir. Ükkaşe Duası'nda;⁷ kul, daha günah işlemeden işleyeceği günahlardan dolayı Yaradan'dan af dilemektedir. Yazmanın 2 numaralı sayfasında bulunan tanıtım yazısı, 12 satır olup kırmızı rık'a hat ile yazılmıştır. Bu sayfada, Hz. Cebrail ile Hz. Peygamber arasında, Ükkaşe'nin ibadeti üzerine konuşulmaktadır. 3 numaralı sayfa ile dua bölümü başlar. Siyah mürekkebin kullanıldığı bu bölümde, her sayfa üç satır hâlinde reyhani⁸ hat ile yazılmış olup harekeler⁹ altın yıldızdır.

⁶ M. Esad Çoşan, "İslami Türk Edebiyatında Ükkaşe Hikayesi", s. 275-286. Ankara: A.Ü.İ.F. Dergisi, c.26, 1983.

⁷ Ey Allah'ım, imanıma eğer şüphe girerse ve ben bunun farkında olmazsam Ondan tövbe etmekteyim ve La ilahe illallah Muhammed'ün Rasulüllah derim...

⁸ Uğur Derman, "Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonundan Seçmeler", s.19, İstanbul-2002., Ali Alpaslan; "Osmanlı Hat Sanatı Tarihi", İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Tic. A.Ş. s.21, 1999

⁹ Ferit Devellioğlu; "Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat", s:328, Ankara: Aydın Kitabevi, 14. Baskı, 1997

Resim 3.
Su çizgisi izleri



Yazma Eser; 175 x 122 mm ölçülerinde olup üzerindeki kapak yani cildi, kumlu battal ebrulu¹⁰ kâğıttır (Resim1).

Bu ebrulu kap eserin orijinal kabı olmayıp daha geç bir dönemde esere bağlanmıştır. Kapak, kâğıtların üst üste yapıştırılarak yani bir çeşit murakka yapılarak elde edilmiştir. Eserin orijinal kabı, miklepli bir cilt olduğu iç sayfalardaki (1ve5 no'lu sayfa) izlerden anlaşılmaktadır (Resim2).

Eser, 10 varak¹¹tan (20 sayfa) meydana gelmiştir. Oldukça kaliteli siyah ve kırmızı mürekkep¹² kullanılmış. Makale yazarının uyguladığı su bazlı testlerde en ufak bir renk kaybı ya da değişmesi gözlenmemiştir. Bu da her iki mürekkebin kaliteli olduğunu göstermektedir. Açık bej renginde ve aharlı¹³ olan kâğıdın oldukça kaliteli bir yapısı vardır. Bu tip kaliteli kâğıtlara, genel olarak Abadi¹⁴ adı verilmektedir.

Kâğıdın ortalama kalınlığı 10µ (mikron) dur (en az 9µ en çok 11µ ölçülmüştür). Teknik analizleri yapılmamış olmasına rağmen, yazma eserin kâğıdının 15. ve 16. yy aralığında keten, pamuk veya paçavra karışımından kâğıt üretildiği bilinmektedir¹⁵. Kâğıdın yapımı sırasında kullanılan kasnak nedeniyle, su çizgilerinin sıralanışı yatayda 15 mm aralıklı üç yatay çizgi ardından 30 mm boşluk ve yeniden üç yatay çizgi olarak tekrarlardan oluşmaktadır.¹⁶ Dikeyde ise 1 cm²'de, 10 adet inceli – kalınlı dikey çizgiden oluşmaktadır (Resim3).

Su çizgi izleri, kâğıt yapım teknikleri açısından önemlidir. Kâğıdın kasnak tipi hakkında ve üretim yeri konusunda bilgi vermektedir. Özellikle yatay hatlar çok düzgün olmayıp sayfa düzenine göre aşağıya doğru meyillidir. Su çizgileri

10 Uğur Derman; “*Türk Sanatında Ebru*”, s.17, Akbank Yayınları, İstanbul-1977.

11 Ferit Devellioğlu, a.g.e., s.1136.

12 Uğur Derman, “*Yazma Eserlerde Kullanılan Alet ve Malzemeye Dair*”, s.15-32, Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu, Fırat Üniversitesi, 5-6 Mayıs 1986 Elazığ-1987.

13 Ahar maddesi, TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt 1, s.485, İstanbul - 1988

14 Abadi Kâğıt maddesi; <https://tr.wikipedia.org/wiki/Abadi>

15 Abdulhalik Bakır, “*Ortaçağ İslam Dünyasında Deri, Tahta ve Kağıt Sanayii*”, s.75-160, Belleten c:LXV, sa:242 TTKB-Ankara-2001

16 Francis Richard *Les Supports; Le Papier, Manuel De Codicologie Des Manuscrits En Ecriture Arabe*, s.55-69 BNDF,2000



Resim 4.
Nem ve mantar
lekeleri

oluşumu kasnak tipleriyle alakalı olduğunu düşünülürse¹⁷ bu tip kasnağın at kılı veya ipek ipe örülerek düzenlenmiş olma ihtimali yüksektir. Her ne kadar 16.yy'da Avrupa, kâğıt yapımıcılığında teknik anlamda oldukça ilerlemiş olsa bile Orta Asya, Akdeniz kıyısı İslam Ülkeleri ve Hindistan

17 "Kâğıdın yapımında ilk dönemlerinde kullanılan kalıplar, ince örülmüş kumaş süzgeçlerden oluşmuştur. Daha sonra kullanılan süzgeçler ise tahtadan parmaklıklıklı çerçeve, ızgara veya kasnak üzerine oturtulan; ince kıyılmış kâğıt veya kargı çubukların yan yana konmasından meydana gelen ve at kılı veya ipek ipe birbirine tutuşturulup örülerek yapılan bir süzgeçten oluşmaktadır. Sulu kâğıt hamuru süzgecin üzerine konulunca hamurun sıvı haldeki bitki elyafı, kâğıdın bünyesini meydana getirirken aynı zamanda süzgecin izleri de kâğıda geçiyordu. Fakat bu izler sadece ışığa tutulduğunda görülebilmekteydi. Sonraları özellikle Avrupalı kâğıt üreticileri ızgaraları bakır veya pirinçten yapılmış kalıplar kullanmaya başladıklarından, oluşan bu izleri istedikleri biçim ve şekillerle dönüştürebileceklerini fark ettiler. Ve böylece oluşturmuş oldukları bu şekilleri kendi markaları olarak kullanmaya başladılar. Bunun için metalden yaptıkları ve kendilerini simgeleyen şekil, yazı ve semboller her kalıba iki tane olacak şekilde kalıba sabitleyerek oluşturuyorlardı (Bunlar filigran ya da su damlası olarak adlandırılırlar). Arap dünyasında üretilen kâğıtlarda bu filigranlar yoktur. Çünkü çok sık kullanılan ince kâğıt kesikli süzgeçler çabuk yıprandığından kâğıt yüzeyinde iz kalmıyordu. Buna karşın Müslüman kâğıt yapımıcılarının kâğıtlarını tomarın dışına bir tür ticari marka yapıştırmakla belirliyorlardı." M. Jonathan Bloom, "Kâğıda İşlenen Uygarlık, Kâğıdın Tarihi ve İslam Dünyasına Etkisi", Çev. Zülâl KILIÇ, İstanbul: Kitap Yayınevi, Aralık 2003, s.34-35, s.125-126, Şinasi Tekin, "Eski Türklerde Yazı, Kâğıt, Kitap ve Kâğıt Damgaları", İstanbul: Eren Yayıncılık, 1993, s.27, 67-68.

kökenli¹⁸ (Semerkand, Şam, Bağdat, Buhara vb.) kâğıtlar, sağlamlıkları ile hem rağbet görmüş hem de o oranda fiyatları yüksek kâğıtlar olmuştur.

Bu tip yazma eserlerde kullanılan kâğıtlar metin yazılmadan önce, çeşitli boyar maddeler ile boyanır, kâğıdın kurumasından sonra üzerine adına ahar adı verilen bir çeşit cila sürülür.¹⁹ Bu cila, kâğıt yüzeyinin geçirgenliğini engelleyerek yüzeye yazılan yazının yanlışları düzeltilir. Bu işlem kitaba yapılan işlemlerin daha sanatlı olmasını sağlar.

Kitap sayfaları, pH değeri 6.08' dir. Bu değer, kâğıdın bazik olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak eserin kötü bir arşivlenme macerası vardır. Yoğun bir nem ortamında saklanan eser, dıştan içe doğru yayılan yoğun bir leke oluşumuna sahiptir (Resim 4).

Selüloz, kâğıdın ana maddesidir ve selüloz elyafının keçeleşmesi sonucu kâğıt meydana gelmektedir. Yazma da kullanılan kâğıdın selüloz ve mürekkep yapısının kuvvetli olması nedeniyle olumsuz koşullara uzun süre dayanabilmiştir.

Nem, sadece leke ile sınırlı bir tahribat yapmaz, yazmalardaki birçok bozulmanın da baş aktörü konumundadır. Belgenin nemli ortamda kalması sonucunda çeşitli mantar oluşumları görülmüştür (Resim 5). Bu oluşumlar renk ve gösterdikleri üreme şekillerine göre adlandırılır. Sayfanın yüzeyinde oluşturdukları kolonilerle yayılmaya başlayan mantar sporları kâğıdın yapısını bozarak liflerini yumuşatır süngerimsi ve dayanıksız bir duruma getirir. Eserde oluşan mantar tipleri, üreyen küfün rengi dikkate alındığında *Aspergillus niger* siyah renk, *Aspergillus candidus* beyaz renk, *Aspergillus wentii* ise kahverengi renkli *aspergillus* türleridir.²⁰

18 Süheyl Ünver, "XV inci Yüzyılda Türkiye'de Kullanılan Kâğıtlar ve Su Damgaları", s.739-762, Belleten, c.XXVI, Ankara-1962.

19 İlhan Ovalıoğlu, "Osmanlı Kâğıdı ve Mürekkebinin Sırrı", s.55-60, İstanbul: Yedikıta-Aylık Tarih ve Kültür Dergisi, Ağustos 2012

20 A.Selda Kantarcıoğlu- Ayhan Yücel, "Müzelerdeki Eserlerin Bozulmasında Mikropların Rolü", s.20-21, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınevi, 2004

Resim 5.
Renk Değişimleri



Resim 6.
Silver Fish ve kâğıt
üzerinde sebep
olduğu tahribat

Mantar ve bakteriler çevre koşullarına ve belge saklama ortamına göre gelişir ve yayılırlar. Yapılmış araştırmalara göre kütüphane, müze ve arşivlerde oluşturduğu zararın oranı %30 dur.²¹ Kâğıt yüzeyindeki mantar sporları cinslerine göre çeşitli renkler verir. Bu renkler kâğıt üzerinde genellikle sarı, kahverengi, siyah ve bunun gibi lekeler oluşturur.²² Mantar için %65, bakteriler için %85 ve üzeri bağıl nem oluşması gereklidir. Genel bir ifadeyle mantar ve bakteri oluşumunda, sıcaklığın 20°C ve üzeri bağıl nemin ise %65 ve üzeri olması gerekir.²³ 18°C altı sıcaklık, %50 bağıl nemin bulunduğu ortamlar ise belgelerin korunması için ideali oluşturur. Ancak bu oranlar bile mantar oluşumunu engellemez. Mantar oluşumunun önüne geçebilmek için kütüphanelerin temizliğine, nem ve sıcaklık değerlerine, görsel kontrollere önem verilmesi gerekmektedir.

21 Saadet Gazi, a.g.e., s.81

22 Yash Pal Kathpalia, "Arşiv Malzemesinin Korunması ve Restorasyonu", Çev. Dr. Nihal Somer, s.18-19, Ankara-1990.

23 A. Selda Kantarcıoğlu- Ayhan Yücel, a.g.e., s. 19-20-21.



Belgedeki mantar sporları; maske, eldiven ve gözlük kullanılarak iyi havalandırılmış uygun bir ortamda yumuşak bir fırça ile temizlendi. Dikkat edilmelidir ki mantar türlerinin tamamına yakını insan sağlığına zararlıdır yani patojendir. Özellikle bu işlemin, uygun havadar alanlarda veya kuvöz tipli çeker ocaklarda yapılması çok daha doğrudur. Mantar oluşumlarının gözlemlendiği sayfalarda, yüzeysel dezenfekte için %98'lik etanol uygulanmıştır. Bu işlemdeki amaç, yüzeydeki spor oluşumlarını belgeden uzaklaştırmak, genç oluşumları etanolün öldürme etkisini kullanarak yok et-



Resim 7.
Eksik Bölüm ve
Tümlenme

mektir. Mantar sporlarının sayfa yapısında oluşturduğu bölgesel bozulmalarda ahârın kaybolduğu görülmüş bu alanlar tekrar ahâr yapılarak (Muhallebi ahârı) güçlendirilmiştir.

Biyolojik tahribatlar içerisinde yer alan mantar ve bakteriler kadar böcekler de yazma eserlerimize zarar vermektedir. Bu zararlar, kâğıt yüzeyinde tahribat, sayfa kenarlarının yenilmesi gibi çeşitlilik göstermektedir.

Biyolojik tahribatlar sınıfına giren böceklerden biri de, halk arasında gümüş balığı, gerçek kılıkuyruk ya da gümüşçün adı verilen silver fish'tir (Resim 6). Latince adı *Lepisma saccharina*²⁴ 12mm. uzunluğundadır. Vücutlarının ön kısmı geniş arkaya doğru daralır. Gümüşçün, nişastalı maddeleri sever. Özellikle fotoğraf üzerindeki jelatini, duvar kâğıtlarını ve kitapların restorasyonunda kullanılan doğal, organik ürünleri de besin olarak kullanır. İri yapıları ve ağız yapısının uygun olmaması nedeniyle larva, termit ve kitap bitleri gibi sayfanın tamamında tahribat yapamaz. Girebildiği yerlerde yüzeysel tahribe neden olmaktadır. Tahrip olmuş bölgeler uygun renk ve kalınlıkta genel tabir olarak kullanı-



lan el yapımı kâğıt²⁵ ile tamir edildi. Yapıştırıcı olarak Tylose tercih edildi.

Eserde biyolojik olarak üçüncü bir tahribat daha bulunmaktadır. Bu da kemiriciler tarafından yapılan (Resim 7) tahribattır. Bu bozulma alanı dezenfekte edilerek eksik alanlar uygun renk ve kalınlıkta el yapımı kâğıt ile tümlendi (Resim 8).

Belge onarımı büyük bir özen ve deneyim bütünüdür. Her bir aşamasında özellikle mantar sporlarının uzaklaştırılmasında sağlığı tehlikeye sokacak eylemlerden dikkatle kaçınılmalıdır. Unutulmamalıdır ki kullanılan birçok kimyasal ürün hem çalışanın hem de belge sağlığına zarar verebilecek ürünlerdir. Dolayısı ile restorasyonda kullanılacak kimyasalların son tercih olması gerektiğini düşünölmelidir. Eğer bir tercih yapılacaksa mümkün olduğunca basit ve doğal ürünlerin kullanılması hem konservatör açısından hem de belge açısından daha uygundur. Sonraki yıllarda yaşanacak sorunlara kolay müdahale edilebilir.

Dua kitabının temizlenmesinden itibaren eserin yapısında bulunan nem giderilerek yeni mantar oluşumunun önüne geçilmiştir. Var olan mantar sporları ve tahrip ettiği alan-

24 Hayrettin Selçuk, "Müzelerde Böcek ve Kîf Kontrolü", s.19-20, İstanbul: Ege Basım, 2004

25 Kouzo For Restoration Hand Made Paper, 1 number catologu, K 35, pH.8,6, 620x980mm, Seyrantepe mh. Nato cd. Dilek sk. n:31 Kağıthane /İstanbul

lar güçlendirilmiştir. Sayfalar üzerinde bulunan su lekeleri kurutma kâğıtları ile alınmış, leke görünürlüğü azaltılmıştır. Böcek ve kemirgenlerin bozduğu bölümler ise el yapımı kâğıtlar ile tümlenerek onarım tamamlanmıştır. El yazması eserleri ile zengin arşiv, kütüphane ve müze koleksiyonlarımız, son yıllarda yapılan depo şartlarının iyileştirilmesi ve nitelikli uzman personel çalıştırılması sayesinde emin ellerde olduğunu düşündürmektedir. Ancak yapılan bu yatırımların boşa çıkmaması için, nitelikli araştırmalar ile desteklenmelidir.

Makale yazarının bu çalışması, bir konservasyon ve restorasyon örneği olarak sunulmuştur. Eserin nemli ortamda kalmasından kaynaklanan çeşitli mantar oluşumları eserden uzaklaştırılmıştır. Eser bünyesindeki kayıplar çeşitli el yapım kâğıtlar ile tümlenerek sayfalar onarılmıştır. Yazma eser konservasyon ve restorasyon çalışmaları uluslararası camiada çok sayıdadır. Bu konular hakkında yapılan çalışmaların yayınlanması konservatörlere ışık tutacak temel kaynaklardır. Yazma eser çalışmalarının bizde de artması ve bunların yayınlanması sevindirici olup, bu alanda çalışanlara yol gösterici olacaktır.

KAYNAKÇA

www.bilgioloji.com/pages/fen/biyoloji/bilesik/organik-madde-nedir/ (11.12.2019).

Saadet, G. (1998). *Kâğıt Konservasyonu*, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım ABD. İstanbul (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Türk Ansiklopedisi, (1968). c.XIV, s.86, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Basımevi.

Coşan, M. E, (1983). *İslami Türk Edebiyatında Ükkaşe Hikâyesi*, A.Ü.İ.F. Dergisi, c.26, Ankara.

Derman, U. (2002). *Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonundan Seçmeler*, İstanbul.

Alpaslan, A. (1999). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Tic. A.Ş.

Devellioğlu, F. (1997). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, s:328, Ankara: Aydın Kitabevi, 14. Baskı.

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

Derman, U. (1987). Yazma Eserlerde Kullanılan Alet ve Malzemeye Dair, Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu, Fırat Üniversitesi, 5-6 Mayıs 1986, Elazığ.

İslam Ansiklopedisi, (1998). Türkiye Diyanet Vakfı, C.1, İstanbul.

Bakır, A. (2001). Ortaçağ İslam Dünyasında Deri, Tahta ve Kâğıt Sanayi, Belleten c:LXV, sa:242, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Richard, F. (2000). *Les Supports; Le Papier, Manuel de Codicologie des Manuscrits en Ecriture Arabe*, BNDF.

Bloom, M. J. (2003). Kâğıda İşlenen Uygarlık, Kâğıdın Tarihi ve İslam Dünyasına Etkisi, Çev. Zülâl Kılıç, İstanbul: Kitap Yayınevi.

Tekin, Ş. (1993). Eski Türklerde Yazı, Kâğıt, Kitap ve Kâğıt Damgaları, İstanbul: Eren Yayıncılık.

Ünver, S. (1962). XV. Yüzyılda Türkiye'de Kullanılan Kâğıtlar ve Su Damgaları. Ankara: Belleten, c.XXVI, sa.102.

Ovalıoğlu, İ. (2012). Osmanlı Kâğıdı ve Mürekkebinin Sırrı, *Yedikıta-Aylık Tarih ve Kültür Dergisi*. İstanbul.

Kantarçioğlu, A. S. - Yücel, A. (2004). Müzelerdeki Eserlerin Bozulmasında Mikropların Rolü, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınevi.

Kathalia, Y. P. (1990). Arşiv Malzemesinin Korunması ve Restorasyonu, Çev. Dr. Nihal Somer, Ankara.

Selçuk, H. (2004). Müzelerde Böcek ve Küf Kontrolü, İstanbul: Ege Basım.

ÜKKAŞE'NİN DUASI

Makale yazarının bu çalışması, bir konservasyon ve restorasyon örneği olarak sunulmuştur. Yazma eser konservasyon ve restorasyon çalışma örnekleri uluslararası camiada çok sayıda dır. Bu konular hakkında çalışma yapanlara ışık tutacak temel kaynaklardır. Yazma eser çalışmalarının bizde de artması sevindirici olup bu alanda çalışanlara yol göstericidir.

Rivayet olunur ki Cebrail aleyhisselam Hz. Rabbi alemde peygamber aleyhisselamdan Sela Hazretlerine yakın gelip dedi ki; “Ya Resul Allah Ukkaşe'nin (Ükkaşe) ibadeti cemi (cümle) yer ehlinin ibadetinden ziyadedir”. Dedi. Resul Allehiselam Ukkaşeden istifsar etti.. Ukkaşe etti (dedi); “Ya Resul Allah ben taat (ibadet) bilmezim. İlla (ancak) Sabah ve akşam vaktinde bu duayı okurum. Yundan gayrı nesne bilmezem” dedi.

Peygamber S.A.V. dedi ki; “Her kim bu duayı okuya Hak Taala Hazretinde (katında) onun taatı, kadri ulu olup ve a'nın (onun) diline Hak Taala hatadan saklaya ve şeytanını mahveyleye” ol dua budur; Ey Allahım,



ÜKKAŞE DUASI



Ey Allahım,
Sana olan teslimiyetime
Eğer küfür girerse
Ve ben bunun farkında olmazsam
Bundan tövbe ederim,
ve La ilaha illallah Muhammed en Resul Allah derim.



Ey Allahım,
İmanına eğer şüphe girerse
Ve ben bunun farkında olmazsam
Ondan tövbe etmekteyim
ve La ilaha illallah Muhammed en Resul Allah derim.



Ey Allahım,
Seni olan bilişime (teşbih, beni etme) girerse
Ve ben de bunun farkında değilsem,
Ondan sana tövbe ederim
ve La ilaha illallah Muhammed en Resul Allah derim.



Ey Allahım,
Benim sana olan tevhidime eğer şirk girerse
Ve ben de bunun farkında değilsem
Ben ondan sana tövbe ederim,
ve La ilaha illallah Muhammed en Resul Allah derim.



Ey Allahım,
Eğer kalbime büyük ve küçük günahları işlemeyen dolayı
nifak (iki yüzlülük) girerse ve ben de bunun farkında değil-
sem ondan sana tövbe ederim ve
La ilaha illallah Muhammed en Resul Allah derim.



Ey Allahım,
Eğer benim amelime riya (gösteriş) ve ucub (kendi kendini
beyenme) girerse (girmişse) ve bunun farkında değilsem
ondan sana tevbe ederim ve
La ilaha illallah Muhammed en Resul Allah derim.



Ey rahmet edicilerin
En rahmet edicisi
Ef .Muhammede (S.A.V) ve ailesine ve tertemiz pırıl pırıl
olan tüm ashabına Allahın salatu olsun. (hepsinin üzerine
olsun)
Hamd Alemlerin Rabbi olan Allah'a mahsustur.



Ey Rabbimiz
Bizi hidayete ulaştırdıktan sonra kalbimizi saytırmaya ve
kendi tarafından bize bir rahmet bağışla. Muhakkak ki sen
çok bağışlayıcısın (çok bağış yaparsın).
Ey kalpleri ve gözleri çevirip döndüren, Dinin ve tâatın ve
güzel ibadetin üzerinde kalbimi sabit kıl.

OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE PADİŞAH PORTRERİ

Arş. Gör. Hüsna **KILIÇ**¹

ÖZET

Geleneksel Türk resminin temellerinden biri olan minyatür; tarihi ve günlük olayları betimleyen, anlattığı zamanın geleneklerini, kültürünü ve yaşam tarzını ortaya koyan belge niteliğinde önemli bir sanattır. El yazmalarına metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen minyatürlerin, ilk örneklerine İslâm öncesi dönemlerde rastlanmaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tarihçilerin yaptığı araştırmalar, Orta Asya'da Türkler tarafından yapılan minyatürlerin geçişinin, 8. yüzyıla kadar dayandığını ortaya çıkarmıştır. Uygurların ilim merkezi olan Turfan, Buhara ve Semerkant şehirleri, dönemin minyatür sanatının en önemli merkezlerinden kabul edilmektedir. Bu merkezlerde minyatür sanatının duvar fresklerindeki ilk örnekleri verilmiş ve günümüze kadar gelmeyi başaran eserler hayata geçirilmiştir. Uygurlardan günümüze gelen bu eserlerde prenslerin, prenseslerin ve rahiplerin tasvir edildiği görülmektedir. Bu ilk örneklerde figürlerin ellerinde çiçek tutma geleneği, Osmanlı döneminde padişah portreleri ile devam etmiş ve sanatçılar çizdikleri figürleri ellerinde karanfil, gül goncası ve lale gibi çiçekler ile betimlemişlerdir. Padişah portreleri minyatür sanatı için önemli bir yere ve önem sahip olmakla belge niteliği taşımaktadır. Belge niteliği taşıyan Osmanlı döneminde yapılan padişah portrelerinin incelenmesi makalenin amacını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Minyatür, padişah, portre, figür, renk

ABSTRACT

PADISHAH PORTRAITS IN OTTOMAN MINIATURES

Miniature, which is one of the foundations of traditional Turkish painting, is an important art document describing the historical and daily events and revealing the traditions, culture and lifestyle of the time. To change the text of manuscripts placed miniatures; the first examples are found in pre-Islamic periods. Research on historians since the second half of the 19th century; It revealed that the history of miniatures made by the Turks in Central Asia dates back to the 8th century. The cities of Turfan, Bukhara and Samarkand, which are the scientific centers of Uighurs, are considered as the most important centers of miniature art of the period. In these centers, the first examples of miniature art on wall frescoes were given and the works that have survived until today have been realized. When princes, princesses and priests depict. In these early examples, the tradition of holding flowers in the hands of the figures continued with the portraits of the sultan during the Ottoman period and the artists depicted figures of the drawings with flowers such as carnations, rosebuds and tulips. The portraits of padishah have an important place and importance for the art of miniature, but they are documentary.

Key words: Miniature, padishah, portraits, figure, Ottoman

¹ Arş. Gör. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Tezhip Anasanat Dalı, husna.kilic@msgsu.edu.tr

İlk olarak duvar resimlerinde görülen minyatürler, asırlar geçtikçe kâğıtlara, kâğıtlardan da kitapların içine girerek gelişimini ve değişimini sürdürmüştür. Türklerin yaşam biçimleri ve dini inançları doğrultusunda değişimler gösteren minyatür sanatı, en büyük değişimini İslam dinindeki tasvir yasağının kabul edilmesi ile yaşamıştır. “Kur’an-ı Kerim’de resmi yasaklayan kesin bir buyruk olmamasına rağmen, bazı hadisler kıyamet günü geldiğinde canlı varlıkların resimlerini yapanlardan hesap sorulacağı ve onların cezalandırılacağı şeklinde yorumlanmış, yaratılan varlıkları resmetmenin Allah’ı taklit etmek olacağı şeklinde kabul edilmiştir. Bu yorumlar doğrultusunda, resim yapmanın yasaklığı kesinleşmiş ve Müslüman topluluklar resim yapmayı bırakmışlardır.” (Mahir, 2005, s. 16.) “Kitaplardaki metni aydınlatmak için açıklayıcı niteliğe sahip olan ilk resimleri Abbasiler yapmıştır, fakat belli bir bilincin yaratılmasına ön ayak olsalar da, günümüze ulaşan veriler yok denecek kadar azdır”(Mahir, 2005, s. 17) Bu yasak doğrultusunda ortaya çıkan eserler, minyatürü minyatür yapan özelliklerin bir kısmının oluşmasını sağlamıştır. Resim sanatından minyatürü ayıran özellikler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bilinçli olarak perspektif, ışık- gölge ve hacim kullanımından kaçınılmış, insan ve hayvan tasvirleri stilize olarak ele alınmıştır.

Türk-İslam minyatürlerinin bilinen ilk örnekleri, Anadolu topraklarında yaşamış Selçuklulara aittir. Selçuklu dönemi minyatürleri; önemli konuları ele alan edebi ve dini kitaplar haricinde tıbbî, felsefi ve bilimsel kitaplarda da kullanıldığından oldukça önemlidir. Selçuklular; İran ve bütün Mezopotamya’ya hâkim olduktan sonra bu bölgelerin zengin kültürü ile karşılaşmışlardır. Böylece, Selçuklu minyatürlerinde yerel sanat anlayışının yanı sıra, diğer Anadolu medeniyetlerinin de binlerce yıllık izlerinin minyatür aracılığıyla taşınmasına sebep olmuşlardır (Binark, 1978, s. 276). Selçuklu döneminin en çarpıcı örneklerinden olan ve dönemin başyapıtı olarak kabul edilen, Varka ve Gülsah [TSMK, H. 841] minyatürleri dönem dönem çok defa işlenmiştir. Bu mesnevide sanatçının en önemli özelliği öykünün tümünü resimlerle anlatmasıdır.

Selçuklularla iç içe bir geçiş dönemi olan Anadolu Beylikler Dönemi ile ilgili olarak elde pek örnek kalmamış olsa da, bu durum minyatür sanatının gelişimine engel olmamıştır. Bu gelişme, Selçuklulardan beyliklere onlardan da Osmanlıla-

ra kadar devam etmiştir. Osmanlı Dönemi’nin her alanında yaşanan sosyal, ekonomik ve teknolojik gelişmeler, sanat alanına da yansımıştır. Osmanlı dönemi minyatürlerinde genellikle padişah portreleri, saray hayatı, resmi törenler, bayramlar, festivaller, kent manzaraları, günlük yaşamdan görünüşler ve savaş sahneleri gibi olaylar konu edilmiştir.

Fatih Sultan Mehmet Dönemi (1451-1481)

Osmanlı minyatürlerinin günümüze ulaşan ilk örnekleri Fatih Sultan Mehmet Han’ın tahta oturduğu, 15. yüzyılın ikinci yarısında başkentin Bursa’dan Edirne’ye taşındığı döneme aittir. Fatih Sultan Mehmet’e kadar da varlığını sürdüren, ancak belirgin örnekler vermeyen Osmanlı minyatür sanatı, İstanbul’un fethiyle Osmanlı’nın yükselme devrine girmesi, ülkenin ekonomik, siyasal-sosyal alanlarda ilerleme kaydetmesi ve Fatih’in sanata önem ve destek veren bir padişah olması nedeniyle gelişmeye başlamıştır.

“Minyatür sanatının ana konularından birini oluşturan padişah portreleri bu dönemde oldukça önemli bir yere gelmiş ve Fatih Sultan Mehmet’in de teşviki ile gelişim göstermiştir. Osmanlı minyatürlerinde padişah portreciliği geleneği, fethitten sonra Fatih Sultan Mehmet’in batılı krallar gibi kendi portresini yaptırmak istemesi ile başlamıştır. Osmanlı minyatür sanatında padişah portreciliği gibi yeni bir geleneğin doğmasını sağlayan padişah, batılı sanatçıları saraya davet etmiş kendi portresini yaptırmıştır”(Mahir, 2004, s. 45). “Bu sanatçıların Gentile Bellini, Mastori Pavli, Veronalı Matteo de Pasti ve Costanzo da Ferrara olduğu bilinmektedir”(Ko-

Görsel 1.
II. Mehmed Portresi, TSM.
H. 2153-145b (Banu Mahir,
a.g.e., 2004,s.238)



Görsel 1.
Gül Koklayan
Fatih Portresi TSMK H2153-10b
(Banu Mahir, a.g.e., 2004,s.238)





Görsel 3: II. Mehmet Portresi, Londra National Gallery, 3099 Gentile Bellini (Osmanlı Padişahları, Türkiye Gazetesi Yayınları, İstanbul, 2006,s.226.)

nak, 2003, s. 424). “Bu dönemde yapılmış ve günümüze ulaşmış üç adet Fatih Sultan Mehmet portresi mevcuttur. Bunlardan ikisi Nakkaş Sinan Bey’e, diğeri de Gentile Bellini’ye atfedilmektedir”(Raby, 2000, s. 90). Osmanlı minyatür sanatının oluşumu ve gelişiminde büyük katkıları olan Nakkaş Sinan Bey; Fatih Sultan Mehmet’i bağdaş kurmuş şekilde çizmiş ve sağ elinde gül koklarken, sol elinde ise bir mendil tutarken tasvir etmiştir. Venedik’ten gelerek Fatih Sultan Mehmet’in tablosunu yapan Bellini, tablonun sağ alt köşesine Latin harfleriyle 25 Kasım 1480 tarihini atmıştır.

Sultan II. Bayezid Dönemi (1481-1512)

Fatih Sultan Mehmet gibi Sultan II. Bayezid de sanatın ve sanatkarın dostu ve koruyucusu olan bir padişattır. Arşiv belgeleri bize II. Bayezid’in 600’den fazla el yazması kitap toplamış olduğunu belirtmektedir”(Biol, 2008, s. 43). Şehzadelik döneminde sanata olan ilgisi ile bilenen padişah, hocası Şeyh Hamdullah ile hat meşk etmiş ve diğer birçok Osmanlı padişahı gibi sanatla iç içe bir yaşam sürmüştür. “Fakat babası Fatih Sultan Mehmed gibi geniş görüşlü olamamıştır. Hatta dinî bir hassasiyetle babası Fatih’in Bellini’ye yaptırdığı saraydaki resimleri kaldırtığı söylenir. (Kazan,2010,84). Bu dönemde Şiraz ve Tebriz’den sanatçıların gelmesi ile minyatürlerde bu sanatçıların etkisi kendini göstermiştir. Kelile ile Dimme [BPWM, 5134] Hüsrev-ü Şirin [TSMK H. 686], Yusuf-u Züleyha [MBS, Cod.Turc.183] gibi oldukça önemli edebi konulu yazmaların minyatürlü nüshaları, Sultan II. Bayezid döneminde hazırlanmış ve bu minyatürlerde kullanılan insan ve hayvan figürlerinin tasvirinde, Akkoyunlu Türkmenle-



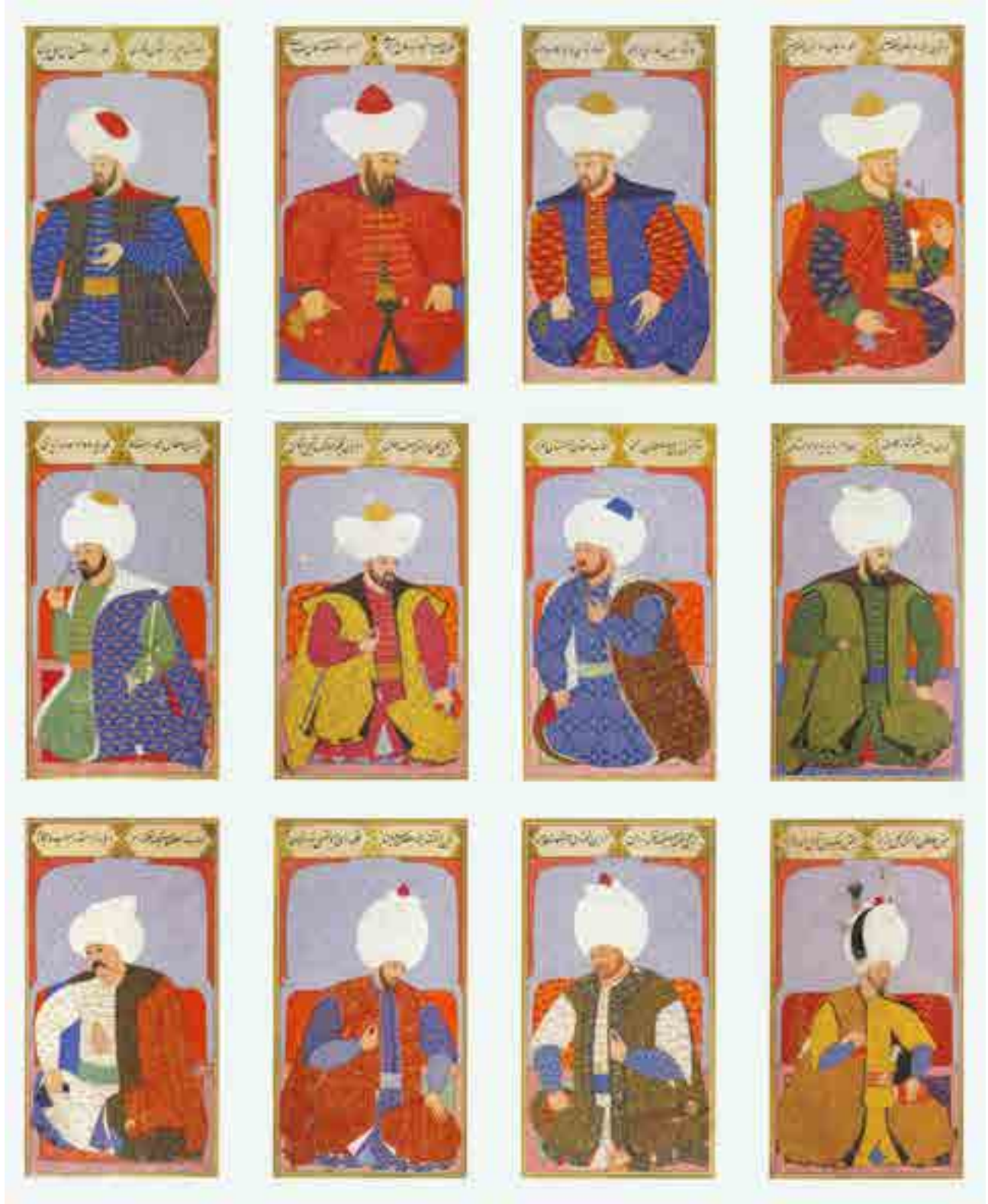
Görsel 4: Barbaros Hayrettin Paşa, TSMK, H. 2134, y.9 Nakkaş Nigari. (Atasoy,Nurhan, Hasbahçe;Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek,İstanbul, 2011, s.130.)

rinin Şiraz üslubunun etkileri çokça görülmektedir (Mahir, 2004,48).

Kanuni Sultan Süleyman Dönemi (1520-1566)

“Yavuz Sultan Selim’in kısa süren hükümrancılığının ardından tahta geçen Kanuni Sultan Süleyman, Yıldırım Bayezid devrinden başlayarak gelişmekte olan kültür ve sanatın yanı sıra ulema sınıfı ile tasavvuf mensuplarının öncülüğünü yaptığı entelektüel bir gurubun oluşturduğu yüksek bir kültür mirasını devralmıştır”(Kazan, 2010, s. 96). Osmanlı Devleti’nin en parlak dönemi kabul edilen Kanuni Sultan Süleyman Dönemi, imparatorluğun en geniş sınırlarına ulaştığı, bilim ve sanatta pek çok gelişmenin yaşandığı, buna bağlı olarak da Osmanlı minyatür, tezhip ve hat sanatının en başarılı örneklerini verdiği bir dönemdir. Sanata ve sanatçıya çok önem veren padişah Muhibbi mahlası ile yazmış olduğu divan şiirlerini stilize çiçeklerden oluşan tezhip sanatına yarı stilize çiçekleri kazandıran Karamemi’ye süsletmiştir. Tezhip sanatı kadar minyatür sanatına da oldukça önem verilen bu dönemde çok nadide eserler ortaya çıkmıştır.

“Bu dönemde padişah portreciliği alanında önemli eserler veren, Nakkaş Nigari mahlası ile bilinen ve bugünkü resim tekniğine yakın biçimde çalışmaları ile tanınmış, aslen bir denizci olan Haydar Reis’tir. Nigari’nin bilinen en tanınmış minyatürleri Kanuni Sultan Süleyman’ın [TSMK, H. 2134, y.8] II. Selim’in [TSMK, H. 2134, y.3] ve Barbaros Hayrettin Paşa’nın [TSMK, H. 2134, y.9] portreleridir”(Mahir, 2004, s. 57). “Kanuni Sultan Süleyman Dönemi’nin diğer minyatür sanatçısı da Matrakçı Nasuh adıyla bilinen Nasuh-el Silahi al Şehribi Matrakî’dir. Padişaha yakınlığı ile bilinen sanatçı, yapılan seferlerin birçoğuna katılmış ve orada gördüklerini resmetmiştir. Sultan II. Bayezid döneminin sonlarına doğru Enderun’da eğitim gören Boşnak asıllı sanatçı, aynı



Görsel 5: Kıyafetü'l-
ihsaniye Fi Şemâil
ü'l Osmaniye
TSMK 1563,
Nakkaş Osman
(David J.Roxburgh,
Turks a Journey of
a Thousand Years
600-1600, London,
2005,s.270.)

zamanda ünlü bir tarihçi, matematikçi, şair ve hattattır” (Bloom, 2004, s. 49). “Matrakçı Nasuh; Kanuni Sultan Süleyman döneminde yapılmış olan seferlerdeki önemli güzergâhları, yolları, kaleleri ve şehirleri konu almıştır” (Yurdaaydın 1963,47). Realist anlayışla çizilen eserlerde, savaş menzillerinin ve şehirlerin topografik özellikleri, şehircilik sistemi, bitki örtüsü ve kaynakları açık şekilde resmedilmiştir (Yurdaaydın, 2976, s. 23).

III. Murad Dönemi (1574-1595)

“1566 yılında tahta geçen II. Selim, sekiz yıl padişah olarak kalmış, babası Kanuni Sultan Süleyman gibi şairliği ve sanatsever kişiliği ile dikkat çekmiştir. Klasik dönemin devam ettiği bu süreçte, II. Selim’in ölümü ile tahta III. Murad çıkmıştır. Bu dönemde Klasik Üslup tam manası ile oluşmuş minyatür sanatının en verimli dönemi yaşanmıştır. Şair ve hattat olan III. Murad, hazırlanan eserler ile yakından ilgilenmiş, sanata ve sanatçılara gerekli önemi vermiştir” (Mahir, 2005, s. 56). III. Murad devrinin tanınmış en önemli nakkaşı Nakkaş Osman’dır. “Hayatı hakkında çok bilgi sahibi olmadığımız Nakkaş Osman, II. Selim, III. Murad ve III. Mehmed dönemlerinde hizmet etmiş, devrinde musavvirlerin zekâ ve feraset numunesi olarak gösterilmiştir” (Kazan, 2010, s. 179) En önemli eserlerinin başında gelen Kıyafetü’l-İhsaniye Fi Şemail ü’l-Osmâniye diğer adı ile Şemailname-i Osmaniye adlı, padişah portrelerinden oluşan eser, III. Murad’a kadar hüküm sürmüş tüm padişahların fiziksel özelliklerinin yanı sıra kıyafetlerinin de anlatıldığı bir eser olarak günümüze kadar gelmiştir. Tam sayfa üzerine çalışılan minyatürler genelde bağdaş kurarak veya dizlerini bükerek tasvir edilmiştir” (Mahir, 2005, s. 63). Sırasıyla; I. Osman, Orhan Gazi, Sultan I. Murad, Sultan I. Beyazid, Sultan I. Mehmet, Sultan II. Murad, Fatih Sultan Mehmet, Sultan II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim, Kanuni Sultan Süleyman, Sultan II. Selim ve Sultan III. Murad’ın portrelerinin bulunduğu eserde padişahların kıyafetleri oldukça detaylı biçimde ele alınmıştır. Padişahların kiminin elinde çiçek, kiminin elinde mendil kimin elinde de kitap olduğu görülmektedir. “Bu eser, fizyonomi türünde beden yapısı ile karakter arasındaki ilişkiyi vermektedir. Bunun yanı sıra Osmanlı padişahlarının dış görünüşlerinin özelliklerini, beden alametlerini ve vasıflarını ihtiva eder.” (Kazan, 2010, s. 127) Nakkaş Osman, Kıyafetü’l-İnsâniyye fi Şemâilü’l-Osmâniyye adlı eseri ile padişah portreleri serilerinin, şemâil-

nâmelerin başlangıcını oluşturarak minyatür sanatına yeni bir tür olarak padişah albümlerini ilave etmiştir” (Atasoy, 2001, s. 147).

“Nakkaş Osman’ın figürleri, minyatür sanatında az rastlanan bir çeşitlilik gösterir. Onun yüz ifadesi içeren figürleri sahip oldukları bakışları ve tavırlarıyla birbirleriyle adeta iletişim halindedir. Figürler arasındaki bu iletişim kompozisyondaki devinimi de sağlar. O, figür çalışmalarında arka planda pastel renkler kullanırken, figür kıyafetlerinde zeminin aksine, canlı renkler kullanmıştır. Nakkaş Osman’ın araştırmacı yönü, gözlem gücü ve portreciliğe verdiği önem Kıyafetü’l-İnsâniyye fi Şemâilü’l-Osmâniyye adlı eser için yapmış olduğu padişah portrelerinde en doruk noktasına ermiştir” (Renda, 1994, s. 158).

Bu minyatürlerin yapım aşamasından Nurhan Atasoy “... Nakkaş Osman ve Şehnameci Seyyid Lokman’ın bu minyatürleri yaparken birlikte ciddi bir araştırmaya girdiklerini ve bazı padişahların portrelerini bulduklarını, bazılarını ise bulamadıklarını bilinmektedir. Bulamadıkları ilk padişahlara ait portrelerin, Frenk sanatçılarda olduğunu tespit ettikten sonra, bu durumu Sokullu Mehmet Paşa’ya arz ettiklerini ve bu portreleri Sokullu Mehmet Paşa’nın yardımı ile Frenk sanatçılardan temin ettiklerinden bahseder. Osmanlı arşivlerinde, resimlerin İstanbul’a geldiğine dair bir belgeye rastlanılmamış olmasına rağmen bu portrelerin Venedik’ten getirildiği, karşılaştırılmalar yapıldıktan sonra da Şemâilnâme’nin tamamlandığı kabul edilir” şeklinde bahsetmektedir (Atasoy, 1972, s.2). Bu bilgiler doğrultusunda, Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman’ın elde ettikleri bu portreleri kendilerinde mevcut olan portrelerle karşılaştırarak, bunların bir kısmının gerçeğe uygun olduklarını saptamışlardır. Daha sonra bu portreleri örnek olarak kullanmışlar ve çeşitli kaynakları araştırıp her padişahın elbisesini, görünüşünü ve hallerini eski eserlerden tespit ettikten sonra eseri hazırlamaya başlamışlardır (Çağman, Tanındı, 1979, s. 60).

III. Mehmet (1595-1603) ve I. Ahmed (1603-1617) Dönemleri

“III. Mehmed’in tahta geçmesi ile klasik dönem devam etmiş ve Nakkaş Osman’ın öğrencilerinden olan Nakkaş Hasan minyatür çalışmalarında etkin rol oynamıştır. Şeh-

name-i Sultan Mehmet III veya Eğri Fetihnamesi [TSMK, H.1609] olarak adlandırılan eserin sonuna bu eseri Nakkaş Hasan'ın yaptığı yazılmıştır”(Mahir, 2005, s. 69). Padişah portrelerine çok fazla rastlamadığımız bu dönemde Nakkaş Hasan'ın yapmış olduğu bir diğer çalışma da Siyer-i Nebi [TSMK, H.1221] adlı eserdir.

“I. Ahmed dönemine gelindiğinde ise tek yaprak üzerine minyatür ve resim yapımının arttığı görülmektedir. Yapıldıktan sonra murakka şeklini alan bu eserler, diğerlerinden farkı olarak ele alınmış tek portre şeklinde resmedilmiştir”(İnal, 1984, s. 96). Figürlerin ellerinde çiçekler, meyveler, kitaplar ve yelpazelerin olduğu bu minyatürlerde kıyafetlerin Levni'nin yaptığı kadar detaylı olmasa da özenle tasvir edildiği görülmektedir.

Lale Devri (1718-1730)

“18. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasal ve kültürel alanda Batı'ya açıldığı, gerek saray çevresinde gerekse saray dışında yeni beğenilerin oluştuğu ve toplumun yönünün Batı'ya dönmesi ile ortaya çıkan bu dönem Lale Devri olarak adlandırılmaktadır. III. Murad döneminde zirveye çıkan minyatür sanatında; bu dönemden sonra klasik minyatür anlayışından yavaş yavaş uzaklaşmış ve 17.yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun duraklama dönemine girmesi sebebiyle, ciddi bir gerileme görülmüştür. 18. yüzyıla gelindiğinde Levni Abdülcelil Çelebi sayesinde minyatür sanatında yeniden, ciddi bir hareketlenme olmuş üretken ve en son yaratıcı zaman dilimi olarak tarihe geçmiştir. Lale Devri'nde minyatür sanatının şekillenmesinde Levni kadar etkin rol alan bir diğer kişi ise, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa tarafından Fransa'ya Türk elçisi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi olduğu bilinmektedir” (Üçer, 2006, s. 35). Çelebi'nin Paris dönüşünde orada gördüklerini anlattığı yazıları minyatür sanatını ciddi manada etkilemiş ve Batılılaşma dönemine tamamen girilmiştir. Levni'nin minyatürleri ve üslubunu bildiğimiz kadar hayatına dair fazla bilgimiz yoktur. Yazılı belge olarak Prof. Dr. Süheyl Ünver'in Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine Kütüphanesi, 1565 envanter numaralı V. 105'te bulunan; Ayvansaraylı Hafız Hüseyin Efendinin 1765-1787 yıllarında kaleme almış olduğu, Mecmua-ı Tevarih'inde, Levni hakkında bulunduğu bilgiden başka bir bilgi yoktur. Bu eserde Levni'den şöyle bahsedilmektedir; “...Levni Abdülcelil Çe-



Görsel 6:
Silsiliname,
TSMK A.3109,
Levni (Detay)

IV. Mehmed

lebi; Edirne'den gelip İstanbul'da iptida nakkaş şakirdi olup, nakkaşhanede izinle sanatında usta olup badehu saz koluna yani tezhip ile saz işlemek semtine mail olup bir müddet mururunda musavvirliğe heveskâr ve bu vadede fayku'l akran olup Sultan Mahmut Han'ı Gazi culusuna dek muccessem tasvirler zuhur etmezden evvel cümleden serfiraz musavvir bunlar idi. Vaktü'l hicre sene 1145 (1732) Otakçılar Cami kurbinde Ak Türbe hizasında Sadirler Tekkesi mukabilinde sed üzerinde medfundur. Eşarı ve sair asarı vardır...” (Ünver, 1995, s. 301)

Levni'nin Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan üç adet yazma eseri günümüze kadar gelebilmiştir. Bunlar; Padişah Portreleri Silsiliname, [TSMK A.3109] (Musavver silsiliname), Surneme-i Vehbi Minyatürleri [TSMK, A3593], Albüm Resimleri'dir (TSMK 2164) (Ünver, 1995, s.302). “Sanatçının silsiliname adlı eserindeki portrelerden sadece II. Mustafa'nın portresi Levni imzasını taşımaktadır. Eserdeki diğer 23 portreye bakıldığında ise Levni'nin elinden çıktığı anlaşılmaktadır” (Çağman, Tanındı, 1979, s. 92). Arka fonlarda daha pastel renk kullanan sanatçı, padişahların kıyafetlerini canlı renklerde betimlemiştir. Alışılmış padişah portrelerinin dışında göze çarpan unsurlardan biri de padişahların bir kısmının elinde kılıç tutmasıdır. Bir diğer unsur ise padişahların ten renklerinin birbirinden farklı betimlenmesidir. Büyük ihtimalle Levni, padişahların ten renkleri hakkında bilgi edinmiş ve bu detayları atlamadan

Görsel 7: Silsilename, TSMK A.3109, Levni (Gül İrepoğlu, Levni, Nakış, Şiir, Renk, İstanbul, 1999,s81-83-88-89-92.)



Osman Gazi

II. Mehmed

I. Murad

II. Bayazid

I. Selim

resmetmiştir. Detaylı bir biçimde ele alınan padişah kaftanlarının her biri diğerinden farklı şekilde çalışılmış ve ince işçilik barındırmaktadır. Arka duvar süslemelerinin bazılarında dekoratif perdeler bulunurken bazılarının da ise tek renk duvar tercih edilmiştir.

Levni'nin yapmış olduğu diğer bir eser olan Albüm Resimlerinden Fenerci; "...18. yüzyıldan bir önceki yüzyılda tamamen ayrı bir kol hâline gelen murakka-albüm yapımında üslupta yeni gelişmeler, Batı etkisinin artışı gösterir. Konu bakımından, aynı konuların benzerine gene rastlanılsa da bunlara yenileri de eklenmiştir. III. Ahmet dönemi ünlü nakkaşı Levni de albüm hazırlamıştır. 1710 ve 1720 tarihlerinde yaptığı anlaşılan albümde 43 portre vardır. Bunlarda figürleri iş yaparken göstermeyi tercih eden Levni saraylıyı kahve taşırken, bir kadını başına çiçek takarken, bir adamı sarığını sararken, genç kızları çalgı çalarken, dans ederken ve çiçek tutarken tasvir etmiştir..." diye bahsetmiştir (Fenerci,1986, s. 19).

SONUÇ

Geçen asırlar boyunca kimi zaman gelişen, kimi zaman gerileyen, kimi zaman da durağan bir periyotta varlığını sürdüren minyatür sanatı, Türklerin tarih sahnesine çıktıkları zamandan günümüze kadar varlığını sürdürmüştür.



Görsel 9-10: Levni Albümünden TSMK H2167 (Atasoy, Nurhan, Hasbahçe; Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek, İstanbul, 2011, s.98.)

Minyatür sanatı içinde önemli bir yere sahip olan padişah portreciliği alanında verilmiş eserler, bizlere Osmanlı padişahlarının fiziki görüntüleri hakkında fikir sahibi olmamız açısından oldukça kapsamlı bilgiler vermektedir. Bunun yanı sıra içerisinde bulunan dönemde padişahın kullandığı kıyafetler, eşyalar ve mekânlar hakkında da bilgi verici bir özelliğe sahiptir. Bu bağlamda minyatür sanatının hükümdar ve yakın çevresi hakkında betimleyici bir özelliği olduğu görülmektedir. Uygurlarla başlayan ve Türklerin şanlı tarihine tanıklık eden minyatür sanatı, günümüz sanatçıları elinde yaşamaya ve ortaya konuldukları dönemin hikâyelerini anlatmaya devam etmektedir.



I. Süleyman

III. Osman

I. Mustafa

IV. Murad

IV. Mehmed

Görsel 8:
Silsilename,
TSMK
A.3109, Levni
(Gül İrepoğlu,
Levni, Nakış,
Şiir, Renk,
İstanbul,
1999, s90-97-
98-99-101.)

KAYNAKÇA

And, M. (1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, İstanbul: Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Arseven, C. E. (1983). *I-V Sanat Ansiklopedisi*, C.3, İstanbul.

Atasoy, N. (1972). Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü, *Türkiyemiz*, İstanbul, S.6, S.2-20

Atasoy, N. (2005). *15. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Osmanlı Bahçeleri Ve Hasbahçeler*, İstanbul: Kültür Bakanlığı.

Atasoy, N. (2011). *Hasbahçe Osmanlı Kültüründe Bahçe Ve Çiçek*, İstanbul: Masa Yayınları.

Bağcı, S.- Çağman, F. - Renda, G.- Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul: Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Binark, İ. (1978). Türkler'de Resim Ve Minyatür Sanatı. *Vakıflar Dergisi*, Ankara, S.11. S.227-240

Bloom, Jonathan M. Sheilablair. (2009). "Thegroveencyclopedia Of Islamic Art Andarchitecture, Vol. 2". Oxford Universitypress; Nasuh Matrakci [Nasuh Al-Silahi Al-Matraqi; Nasuh İbnqaragozibn 'Abdallah Al-Busnawi] (B. Visoko, Bosnia.)

Çağman, F. (1973). "Şehname-İ Selimhan Minyatürleri", *Sanat Tarihi Yıllığı 5*, İstanbul, S.411-443.

Çağman, F. (1983). "Anadolu Türk Minyatürü" *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, C.5, İstanbul, S.929-951.

Çağman, F. (1999). *Minyatür Sanatı, Geleneksel Türk Sanatları*, İstanbul: T.C.K.B. Yayınları,

Çağman, F.- Tanındı, Z. (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, İstanbul: Tercüman Sanat Ve Kültür Yayınları.

Demiriz, Y. (1986). *Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler*, İstanbul: İ.Ü Edebiyat Fakültesi.

Derman, Ç. (2009). *Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler Ve Malzeme, Hat Tezhip Sanatı*, İstanbul, S:525-535.

Feher, Geza, Press, C. *Turkish Miniatures*. Budapest,1978.

Fenerci, M. (1986). *Osmanlı Kıyafetleri*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı.

- İnal, G. (1966). *Türk İslam Minyatür Sanatı* (Başlangıcından Osmanlılar'a Kadar), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- İnal, G. (1984), Tek Figürden Oluşan Osmanlı Albüm Resimleri, *Arkeoloji Ve Sanat Tarihi Dergisi*, S.3, İzmir, S.83-96.
- İnci, B. (2008). *Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği Ve Çeşitleri*, İstanbul: Kubbealtı.
- İpşiroğlu, M.(1973). *İslam'da Resim Yasağı Ve Sonuçları*, İstanbul-Türkiye:İşbankası Kültür Yayınları.
- İrepoğlu, G. (1999). *Levni, Nakış, Şiir, Renk*, İstanbul: Kültür Ve Turizm Bakanlığı.
- Kazan, H. (2010). *16. Asırda Sarayın Sanatı, Himayesi*, İstanbul: IRCICA
- Kılıç, H. (2015). 16-18. Yüzyıl Osmanlı Minyatürlerinin Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi Ve Çağdaş Yorumları, Konya: S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Konak, R. (2013). Osmanlı Minyatür Sanatında Padişah Portreciliğinin İlk Örnekleri Ve Geleneğe Katkıları, *International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic* Volume 8/5 Spring, Ankara-Turkey, P. 427. (425-439).
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Kambalacı Yayınevi.
- Osmanlı Padişahları*, İstanbul: Türkiye Gazetesi Yayınları, (2006)
- Raby, J. (2000). *Öncü Girişimler (1450-1550): Oyun Başlıyor: Padişahın Portresi – Tesavir-İ Âli Osman*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Renda, G. (2001). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Promete.
- Roxburgh, David J. (2005). *Turks A Journey Of A Thousand Years 600-1600*, London,.
- Sezer, T. (1996). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tanıncı, Z. (1984). *Siyer-İ Nebi, İslam Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Üçer, K.- Üçer, M. (2006). *Lale-İ Münevveran*, İstanbul: İBB Kültür A.Ş Yayınları.
- Ünver, S. (1958). *Fatih Devri Saray Nakışhanesi Ve Baba Nakkaş Çalışmaları*, İstanbul: Türk Tıp Tarihi Kurumu Yayınları
- Ünver, S. (1995). *İstanbul Risaleleri*, C.3.İstanbul: İBB Kültür A.Ş Yayınları.
- Yurdaydın, H. (1963). *Matrakçı Nasuh*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.
- Yurdaydın, H. (1976). *Beyan-I Menazil-İ Sefer-İ Irakeyn*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

DİN VE SAN'AT

Prof. Dr. Bekir **KARLIĞA**

İnsanoğlu, bilinmeyen bir dünyadan geliyor, belirli-belirsiz bir ortamda kısa bir yolculuk yapıyor, sonra da bilinmeyen bir dünyaya doğru yollanıyor. Kur'an-ı Kerim'in ifadesiyle "üç karanlık" geçitten ibaret olan (ez-Zümer, 39) bu dünyadaki yolculuğumuzda, bizim bilinmeye doğru açılmamızı sağlayan üç ayrı kapımız var: Din, Felsefe ve Sanat.

Adeta bilinmezlikler okyanusunda yüzen insanoğlunun gerçeği aramak üzere koyulduğu metafizik yolculukta, önünü açan ve aydınlatan ilk ve en önemli kapı dindir. Din, ilk insanla beraber doğmuş ve -yer yüzünde varlığı devam ettiği müddetçe- son insana kadar da sürüp gidecektir.

Dinin kaynağı bizzat insan oğlunun varlık yapısıdır. Bu nedenle de onun bu dünyadaki bütün etkinliklerinin temel kaynağı dindir. Dinsiz bir toplumun ayakta durduğu ya da uzun müddet yaşadığı görülmemiştir. Böyle bir ütopya peşinde koşanlar, bir müddet sonra kendi hayallerini, tutkularını, egoizmlerini ve buna benzer şeyleri din yerine koymak zorunda kalmışlardır. Hatta bazen de dinsizliği din haline getirmişlerdir. Sonunda da tarihin karanlık sayfaları arasına gömülüp gitmişlerdir.

Gayba doğru açılmamızı sağlayan ikinci kapı, felsefedir. İnsanoğlu, dinin ölümsüz soluğundan uzak düşünce, kendi doğal yapısının zorlamasıyla zihni melekelerini çalıştırarak gerçeği bulmaya çalışır. Aklını olmazların zoruyla boğuşmaya sokarak hakikati yakalamak ister.

Nihayet bizim gayb ile burun buruna gelmemizi sağlayan üçüncü kapımız ise sanattır. Sezgi gücümüzün boy salıp geliştiği bu alanda, Şiir, Musiki, Güzel sanatlar ve Mimari bizi bilinmeye doğru bir yolculuğa çıkarır. Zihnimizden geçirip de kelimelere dökemediğimiz gerçekleri, sanatkar, nazma, nağmeye, yazıya döker, mermere nakşeder.

Dinin, felsefenin ve sanatın ortak bileşkesi "Hikmet"tir. Hikmet, insanın insan üstü ile irtibat sağlayarak ruhunun

derinliklerinde yer etmiş olan ezeli hakikatleri bir şekilde ifade etme çabasıdır.

İslâm inancına göre Allah, kendi "katında bulunan yüce **"hikmet"**i, dilediğine verir"¹. "Kime de **"hikmet"** verilmişse ona hayırdan pek çok şey verilmiştir."² Başta Hz. Muhammed (sa) olmak üzere bütün peygamberler **"hikmet"**i getirmişler ve öğretmişlerdir. "Bunlar arasında özellikle Hz. Dâvûd'a³, Hz. Lukmân'a⁴ ve Hz. Muhammed'e **"hikmet"** verildiği Kur'an-ı Kerim'de ismen zikredilmiştir.⁵ Kur'an-ı Kerim'in kendisinin de bütünüyle **"hikmet"**i anlatmak üzere gönderildiği belirtilmektedir.⁶

"Hikmet" ise İslâm literatüründe klasik felsefi içeriğinin ötesinde kısaca: "ilim ve akılla gerçeği yakalama"⁷ olarak tanımlanmıştır. Bunların yanı sıra Kur'an-ı Kerim; hem Hz. Peygamber'e hem de bütün inananlara "Allah'ın yoluna **"hikmet"** ve güzel öğütle davet etmeyi" ve insanlarla "en güzel biçimde tartışmayı" emretmiştir.⁸

Böylece peygamberler aracılığıyla bize ulaşan ilâhî bilginin ifâdesi olan vahiy ile insan aklının çabaları sonucunda elde edilen beşerî bilginin bileşimi sonucunda ortaya çıkan **"hikmet"**, Hz. Peygamber tarafından "müminin yitik malı" olarak değerlendirilmiş ve onunu "nerede bulunursa alınacağı" ifâde edilmiştir.⁹ Ayrıca: **"Hikmet"**i alınız, çünkü hikmette hayır vardır."¹⁰; **"Hikmet"**li sözden daha değerli bir hediye yoktur"¹¹ buyurulmuştur. Kezâ hikmetin bir bölü-

¹ Kur'an-ı Kerim, el-Bakara 2/269.

² Kur'an-ı Kerim, el-Bakara 2/129, 2/151; Âl-i İmrân, 3/48, 3/164; Cumu'a, 62/2.

³ Kur'an-ı Kerim, el-Bakara 2/251.

⁴ Kur'an-ı Kerim, Lukmân, 31/12.

⁵ Kur'an-ı Kerim, en-Nisâ, 3/113.

⁶ Kur'an-ı Kerim, el-İsrâ, 17/29.

⁷ Râğib el-İsfahânî, *Mufredâtu Elfâzı'l-Kur'an* (Neşr., Safvân Adnân Dâvûdî), 249, Dimâşk, 1992.

⁸ Kur'an-ı Kerim, en-Nahl, 16/29.

⁹ Tirmizî, *es-Sunen*, Kitâbu'l-İlm, 19; İbn Mâceh, *es-Sunen*, Kitâbu'z-Zuhd, 15.

¹⁰ ed-Dâremî, *es-Sunen*, Mukaddime, 34.

¹¹ ed-Dâremî, *Age.*, Mukaddime, 26.



münü oluşturan bilginin de “kadın-erkek her Müslüman’a farz”¹² olduğu, “ilim elde etmekten daha değerli hiçbir iş bulunmadığı”¹³, müminlerin: “beşikten mezara kadar” onu elde etmeye çalışmakla yükümlü buldukları ve: “Çin’de de olsa”¹⁴ bilimin alınması gerektiği vurgulanmıştır.

“İslam düşüncesi”, işte bu kapsamlı hikmet telakkisinin ifadesidir. İslâm düşüncesi; kısaca, İslâm’ın Allah, kâinât, hayat, insan, ölüm ve ötesi hakkındaki telakkilerinin bir bütün olarak ifadesidir. Bu telakkiler; fikrî, felsefî ve edebî türler halinde yazılı olarak ifâde edilebileceği gibi; mûsikî şeklinde sözlü, resim, hat, süsleme ve mimârî gibi değişik kalıplar içerisinde de yorumlanabilir. Bu nedenle İslâmî ölçüler esas alınarak üretilen ve belirli bir sistematığı bulunan her türden düşünce ürünü eser, “İslâm düşüncesi” çerçevesinde ele alınıp değerlendirilir.

İslâm düşüncesinin temel dayanağı ise Tevhîd (Tanrı’nın birliği ve tekliği) inancıdır. Tevhîd kelime olarak, bir şeyi başka şeylerden ayırıp bir olduğuna karar vermek¹⁵, birlemek ve bir kılmak,¹⁶ anlamlarına gelmektedir. İslâm terminolojisinde Tevhîd: “Allah’ın zâtında, sıfatlarında ve fiillerinde bir olduğunu kabûl etmek”¹⁷, “O’ndan ortakları, benzerleri ve zıtları nefyetmek”¹⁸ veya “Zât-ı ilâhî’yi düşünce ve anlayışta tasavvur, vehim ve zihinlerde tahayyül edilebilen her şeyden tecrîd”¹⁹ etmektir.²⁰

12 İbn Mâceh, *es-Sunen*, Mukaddime, 17.

13 ed-Dâremî, *es-Sunen*, Mukaddime, 32.

14 Beyhakî, *Şuabu’l-İmân*, nakleden Gazzâlî, *İhyâu Ulûmi’d-Dîn*, I, 15.

15 Seyyid Şerîf el-Cürçânî, *et-Ta’rîfât*, VHD mad.; Tehânevî, *Keşşâfu İstulâhâtü’l-Fünûn*, aynı mad.

16 Asım Efendi, *Kâmûs Tercümesi*, II, 48.

17 Abdüsselâm el-Lekânî, *Şerhu Cevheretu’t-Tevhîd*, 14-15.

18 Ebu’l-Mu’in en-Neseî, *Bahru’l-Kelâm*.

19 Seyyid Şerîf el-Cürçânî, *A.g.e.*, VHD. mad.

20 Tevhîd kelimesi Kur’ân-ı Kerîm’de; ne “Vahede” şeklinde üçlü fiil olarak, ne “Vahde”t şeklinde üçlü masdar olarak, ne de “Tevhîd” şeklinde dörtlü masdar olarak yer almaktadır. Daha çok “Vâhid”, “Ahad”, “Vahdehu” ve “Vahîd” şeklinde kullanıldığını görüyoruz. “Ehad” kelimesi Kur’ân-ı Kerîm’de 74 âyette geçmekte ise de yalnız birisinde Allah’ı tavsîf için kullanılmıştır. Buna karşılık 30 kerre tekrârlanan “Vâhid” kelimesi, bunlardan 22’sinde Allah’ın güzel isimlerinden (Esmâ-i Hüznâ) bir isim olarak vârid olmuştur. Bunlardan da 6 tanesinde “Kahhâr” ismiyle birlikte, geriye kalan 16 tanesinde ise “İlâh” lafızıyla birlikte zikr edilmiştir. (Bkz., M. Fuâd Abdülbâkî, *el-Mu’cemu’l-Mufehres*, VHD. mad.) Luğat bakımından her iki kelime de aynı anlama (bir ve tek) gelmekte ise de filoloğlar “Ehad” kelimesinin daha çok olumsuz, “Vâhid” kelimesinin ise olumlu anlamda kullanıldığını belirtmektedirler. (Bkz. İbn Manzûr, *Lisânu’l-Arab*, III, 448,451)

Her türlü antropomorfizme ve politeizme kapıları kapamak isteyen İslâm’ın Tanrı anlayışı; tenzîh, tecrîd ve tevhîd aşamalarından oluşmaktadır: Tanrının her türden maddî nesnelere soyutlanması (Tecrîd) ve maddî unsurlardan soyutlanmış olan bu inancın her türden benzeşlerden uzaklaştırılarak aklın kullanabileceği temsil kalıplarının hepsinin dışında mütâlaa edilmesi (Tenzîh) ve bütünüyle soyutlanmış, temsil ve teşbîhten arıtılmış bulunan Tanrı telakkisini, kaostan ve dağınıklaktan kurtararak tek bir noktada yoğunlaştırmak üzere getirilmiş olan Tanrı’nın birliği (tevhîd) inancı, İslâm düşüncesinin üzerine dayandığı en kuvvetli ve sağlam temeli oluşturur.

Gerçekten son derece karmaşık olan ülûhiyet konusunu insan idrâkinin kavrayabileceği berrâklıkta açıklayabilen, hem akli zorlamadan onun ilkelerini alt-üst etmeyecek (rasyonel) açıklamalar getiren, hem de Tanrı’ya insan idrâkinin dar kalıpları içine sıkıştırmadan en yalın ve soyut biçimde tasavvur etme imkânı sağlayan yegâne düşünce sistemi, İslâm düşüncesidir. İslâm düşüncesi; bir yandan insanların yanlış bir Tanrı inancına kapılmasına sebep olan Tanrı’nın maddileşmesi ve insânileşmesi ihtimâlini, soyut bir «tenzîh» anlayışıyla ortadan kaldırırken, öte yandan karmakarışık, belirsiz çok sayıda tanrıların kabûlüne imkân sağlayan soyut ve her yana çekilebilmesi mümkün olan Tanrı anlayışını -tek bir Tanrı inancı etrafında- her türlü dağınıklaktan ve çokluktan kurtarmıştır.

Bu anlayış, hem insan tabiatının sayısız tanrıların hegemonyası altında ezilip yok olmasını önlemiş, hem de insanı, Tanrı tanımazlığın sıkıntısından kurtarmıştır. Çeşitli saiklerle bazı Hermetik-Gnostik araştırmacılar, “Monoteizm’in paradox”undan söz etseler de²¹, bazı teologlar teşbîh ve tescîme (Atropomorfizm) varan spekülasyonlara tevessül etseler de, bazı teo-soflar vahdeti bütün varlığa yayarak nesnel hale getirmeye çalışsalar da ve bazı filozoflar ülûhiyeti yüceleştirmek adına ona her şeyden el-etek çektiler ta’tille kadar götürseler de, Kur’ân, Kerîm’in getirdiği tecrîd, tenzîh ve tevhîd merhalelerinden oluşan bu mükemmel anlayış, zihni soyutlamaların en üst düzeyini temsil etmektedir.

21 Henry Corbin, *Le Paradoxe du Monothéisme*, 7 vd.

Klasik İslâm kaynakları Tevhîd konusunu daha da derinleştirerek Allah'ın zâtında birlik "Tevhîd-i Zât", isim ve sıfatlarında birlik "Tevhîd-i esmâ-Tevhîd-i sîfât" ve fiillerinde birlik "Tevhîd-i ef'âl" olmak üzere üç ya da dört birlik kategorisi tespit etmektedirler.

İslâm düşüncesinin üzerine oturduğu Tevhîd inancı, İslâm'a girişin başlangıç noktası olan Kelime-i Tevhîd ile ifade edilir. Klasik İslâm düşünürlerinin sık sık belirttikleri gibi, Kelime-i Tevhîd, nefy (yadsıma) ve ispatı (olumlama) içeren iki bölümden oluşur.

Önce (La-ilâhe) denilerek hiçbir tanrının olmadığı belirtilmekte ve her türden Tanrı tasavvurları reddedilmektedir. Bunun ardından gelen (İlla'Allah) ifâdesiyle de yalnız ve yalnız Allah'ın gerçek Tanrı olduğu tasdik edilerek onaylanmaktadır.

Bu ret ve tasdikin; Müslümanların hayatında çok önemli ontolojik, entelektüel, toplumsal, politik, psikolojik, ahlâkî, edebî ve estetik yansımaları vardır.

1- Bu inanç; her şeyden önce hayatı bir bütün olarak ele alıp her türden parçalanmayı önler. Varoluş; bir ve tek olan Tanrı'nın yaratışı sonucu meydana geldiği için, varlıkta birlik esastır. Aynı varlığın bir parçası olan insanın düşünceleri ile davranışları, imkânlarıyla istekleri arasında birliğin sağlanması İslâm düşüncesinin gerçekleştirmek istediği temel ilkedir. Varlığın bir parçasının öbür parçalarıyla çekişme ve çelişme içinde olmaması gerekir. Çekişme ve çelişme birliği zedeler. Bu birlik Müslüman'ın ürettiği fikirlerden bilime ve sanata kadar varlığın her alanına yansır. Varlıkta parçalanma, bölünme ayrışma birliğe aykırıdır. Varlığın ve kendi varoluşunun farkında olmak mecbûriyetinde bulunan Müslüman'ın, ilk farkına vardığı gerçek; kendisinin sonlu ve sınırlı olduğu, varlığını içinde geçirdiği zaman ve mekânın ise sınırsızlığıdır. Sınırsız zaman ve mekân içinde varlığını sürdüren insanın ürettikleri, elbette kendi varlık şartlarının ürünü olarak sonlu ve sınırlı olacaktır.

Sınırlı varlığın, sınırsız varlığı olduğu gibi algılayıp kavraması ve onu parçalara, bölümlere ayırmadan bütünlük içinde tasvîr etmesi çok zor olduğundan, tabîatı gereği insan, varlığı parça ve bölümlere ayırma eğilimindedir. Bu tabîi meylin gerçekleşmesi ile insanî varlığın bir bölümü tamâm-

lanmaktadır, ama aynı zamanda ayırma tâbî tutulmuş olan bu parça ve bölümlerin yeniden bir araya getirilerek varlıktaki birlik ve bütünlüğün sağlanması zorunludur.

Bu, sağlanmadığı takdirde insanın misyonu yarım kalır. Birliği sağlayabilmenin yolu ise, varlığın bir cüz'ü olan insanın, kendisiyle birlikte tüm varlığı yaratan irâdeye teslim olmasıdır. Ancak böylece varlıktaki birlik ve âhengi yakalayabilir. Varlıktaki âhengi yakalamak ve bu âhengi örnek alarak varoluştaki birliği gerçekleştirme arzusu, insanoğlunun ilk gününden beri aradığı bir idealdir. Beşer orijinli veya beşerleşmiş düşünce sistemlerinin genellikle başaramadığı bu birliği İslâm düşüncesi, getirmiş olduğu Tevhîd ilkesi sayesinde kolayca sağlayabilmiştir.

2- Bu ontolojik birliğin ardından entelektüel birlik gelir. Sâf Tevhîd ilkesinin benimsenmesiyle, yetenekleri sınırlı ve kısıtlı olan insan, hiçbir zaman için tâm olarak kavrayamayacağı Mutlak gerçeğin mahiyetini araştırmak yerine, onun tecellilerini yakalamaya çalışır.

Böyle olunca da yaratıcısının, kendisine; içinde yaşadığı evreni imâr ederek kulluk görevinin eksiksiz biçimde yerine getirileceği bir ortam hazırlamak üzere verdiği akıl gücünü, aslâ erişemeyeceği amaçlar uğrunda boşu boşuna heba edip tüketmesini önler. Akıllı, olmazların zoruyla uğraştırmak yerine, olabileceklerin mükemmeliğini elde etmek üzere kullanmasını sağlar.

3- Fertlerin, tabiatları gereği bir arada yaşamak zorunda bulunmaları toplumsal hayatı gerekli kılmıştır. Toplumsal hayatın temel ögesi ise birlikteliktir. Birlikte olmak için birliğin bilincine varmak gerekir. Bu bilincin oluşumunda en önemli faktör ise varlıktaki birliğin fark edilmesidir. Bu da ancak toplumu tek bir hedef etrafında bir araya getirmekle mümkün olur. Yalnızca ortak kaygılar, ortak hedefler veya ortak menfaatler bu birliği sağlamanın lokomotif gücü olamazlar. Tevhîd ilkesi, Allah'ın birliğini her alana hâkim kılma isteğini kendiliğinden içerdiği için, zorunlu olarak fertleri aynı hedef ve gayeler etrafında toplamakta, kurduğu adâletli toplum düzeni ile toplumsal barışı sağlayarak amaçladığı toplumsal birliği gerçekleştirmektedir.

4- Bireyleri, ortak hedef ve gayeler etrafında toplayarak, adâletli bir düzenin kurulmasının, birlik ve beraberliği sağ-

layıp insanların nihâi gayesi olan mutluluğun gerçekleştirilmesinin en önemli âmilllerinden birisi, şüphesiz ki tercih edilen politik sistemlerdir. Politik sistemlerin başarısında karar mekanizmaları kadar, istikrâr ve devâmlılığın da önemi vardır. Karâr mevkiinde, arzu ve istekleri her ân değişen birden fazla gücün bulunması, bir sistem tesisini önleyeceği gibi, anarşi ve kargaşanın egemenlik kazanmasına neden olur. Aynı şekilde böyle bir karar mekanizmasının sürüp gitmesi de toplumun kemikleşip katılaşmasına ve dolayısıyla çürümmesine sebep olur.

İnsanların değil, onların ve çevrelerinde bulunan her şeyin yaratıcısı bir tek gücün egemenliğini esâs alarak, onun koyduğu temel ilkeler doğrultusunda gerçekleştirilecek bir politik sistem; insanları, kendi türdeşleri karşısında eğilip bükülmekten kurtaracağı gibi, toplumu kemikleşip çürümekten alı koyar.

5- İnsanları şekillendiren, uyguladıkları sistemlerdir. İnsân, insana pek çok konuda muhtâç olmakla beraber, bu ihtiyâç onu, başkalarına bağımlı ve mecbur hale getirecek olursa kişilik zedelenmesi ve hattâ kaybı kaçınılmazdır. Bu nedenle insanı, insana kul ve köle eden sistemlerde şahsiyet zaafı yaygın bir hastalık halini almaktadır.

Bu ise sistemin kısa zamanda dejenere olup işlemez hale gelmesinin başlıca sebeplerinden birisidir. Halbuki kişi kendini, kendi türdeşlerinin değil, içinde yaşadığı evreni paylaştığı herhangi bir veya birçok yaratığın değil, mücerred ve mutlak yetkinliğe sahip bir tek yaratıcının kulu sayar ve yalnızca onun huzûrunda eğilip, neticede ona karşı sorumlu ve bağımlı olduğunu kabûl ederse, sağlam ve kuvvetli bir kişiliğe sahip olur ve giriştiği her eylemde de muhakkak başarıya ulaşır.

6- Kişiliğinde herhangi bir eksiklik bulunmayan fertler, eylemlerinde tutarlı olmaya ve kendi kendileriyle ters düşmeye özen gösterirler.

Bir ve tek Tanrı'ya inanan kişi; bu inancını gerçek bir olgu haline dönüştürmek için, düşünceleri ile eylemleri arasında tâm bir birlik sağlayarak ahlâkî erdemleri elde edip tüm insanlığın nihâi amacı olan mutluluğun yollarını bulur.

Böylece İslâm düşüncesinin dayandığı temel ilkelerden birisi olan Tevhîd inancı; varlığın bir bütün olarak algılanmasını sağlayacak zihniyet birliğini gerçekleştirerek, bu doğrultuda kuracağı Müslüman toplumu, parçalanıp zedelenmiş kişilik yapısından uzak, ahlâkî erdemlerin hâkim olduğu bir mutluluk çağı toplumuna (Asr-ı Saâdet) dönüştürmeye çalışır. Böyle bir toplumun üyesi olarak evrensel birliğe katılan Müslüman; sonuçta bütün varlığı kuşatan sonsuz birliği ve âhengi yakalar ve bu kozmosun küçük bir parçası haline gelir.

Geleneksel deyişle “insan küçük bir âlem, âlem ise, büyük bir insan” olur. Bu oluşun mâcerâsını anlatmaya çalışan İslâmî edebiyat; “yakıcı bir ateş olan birlikten “kopuşun, firkatın hasretini dile getirerek, birlikte çokluğu, çoklukta birliği terennüm etmek ister.

Onunla aynı vâdilerde gezinen güzel sanatların öteki bölümleri de bu soyut ve metafizik birliği somut gerçek haline dönüştürmeye çalışır.

Bu dönüşümü gerçekleştirip, bu birliği sağlayabilen sanat eserleri ancak mükemmel doğru yol alabilirler. Sonlu ve fânî varlığın, bâkî ve sonsuzun tecellilerini yakalama gayretinden başka bir şey olmayan sanat etkinliği, neticede yaratılışın mükemmelliği karşısında yaratılmışın aczinin izlerini yansıtacaktır. Biz, İslâm coğrafyasına çil çil serpiştirilmiş olan kubbelerde, mermere akseden oymalarda, kağıda dökülen hatlarda ve boşluğa yayılan nağmelerde hep bu birlik arayışının izlerini görmekte ve yankılarını duymaktayız.

Böylece “İslam düşüncesi”nin ortaya koyduğu bu geniş kapsamlı Tevhid anlayışı, bütün varlığı kuşatan temel itici güç olduğu gibi, sanatın da, kültürün de, medeniyetin de çekici gücünü oluşturmuştur.

Aristoteles'in sözünü ettiği Grek sanatlarının hepsini yakından tanıyan Müslümanların, dram ve tragedyaya hemen hemen hiç itibar etmemiş olmalarının temelinde de bu köklü Tevhid anlayışı yatmaktadır.

BİR KAZASKER MUSTAFA İZZET EFENDİ ŞAHESERİ DELÂ'İLÜ'L-HAYRÂT

Betül **DEMİR**

ÖZET

Kur'an- Kerim'den sonra en çok yazılan ve okunan kitapların başında Delâ'ilü'l-Hayrât gelmektedir. Hz. Muhammed için okunan ve salavât denilen duaları içeren kitap, Türkler arasında daha çok *Delâ'il-i Şerîf*, *Delâ'il-i Hayrât* ve *Delâ'il* olarak bilinir. Risâlenin tam adı *Delâ'ilü'l-Hayrât ve Şevâriku'l-envâr fî zikri's-salât'ale'nnebiyyi'l-muhtâr'dır*. *Delâ'il*, fıkıh ve tasavvuf âlimi Şeyh Ebû Abdullah Muhammed b. Süleyman el-Cezûlî tarafından derlenmiştir. Bu eserlerden biri de Kazasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876) tarafından 1835 M. tarihinde ta'lik hattıyla yazılıp, Esseyyid Mehmed Salih efendi tarafından tezhiplenmiş olan Delâ'ilü'l-Hayrâtdır. Bir hat ve tezhip şaheseri olan bu eser A 5559 envanter numarası ile İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ne kayıtlıdır.

Anahtar kelimeler: Delâ'ilü'l-Hayrât, Süleyman el-Cezûlî, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, hat, tezhip.

ABSTRACT

A MASTERPIECE OF KAZASKER MUSTAFA İZZET EFENDI DELÂ'İLÜ'L-HAYRÂT

After the Qur'an, Delâ'ilü'l-Hayrât is the most widely copied and read book. The book including prayers called salavât said for the Prophet Muhammad. It is known by Turkish people as *Delâ'il-i Şerîf*, *Delâ'il-i Hayrât* and *Delâ'il*. The full name of the epistle is *Delâ'ilü'l-Hayrât and Şevâriku'l-envâr fî zikri's-salât'ale'nnebiyyi'l-muhtâr*. *Delâ'il* was compiled by a wise Sufi expert on Islamic law, Şeyh Ebû Abdullah Muhammed bin Süleyman el-Cezûlî. One of these works is *Delâ'il*, which is highly important along with its script and illumination and now belongs to Istanbul University Library with the number of 5559. *Delâ'ilü'l-Hayrât* was scribed by a 19th. Century calligrapher Kazasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876) with ta'lik script in 1835 and illuminated by Esseyyid Mehmed Salih efendi.

Keywords: Illumination, Calligraphy



Resim 1.
Delâ'ilü'l-Hayrât,
Mekke ve Medine
minyatürleri,
İÜK, A 5559

Kutsal kitap Kur'an- Kerim'den sonra en çok yazılan ve okunan kitap Delâ'ilü'l Hayrât ve En'âm-ı Şerif'ler'dir. Hz. Muhammed için okunan ve salavât denilen duaları içeren Delâ'il, Türkler arasında daha çok *Delâ'il-i Şerif*, *Delâ'il-i Hayrât* ve *Delâ'il* olarak bilinir. Risâlenin tam adı *Delâ'ilü'l-Hayrât ve Şevâriku'l-envâr fi zikriş-salât ale'n-nebiyyi'l-muhtâr*'dır. Delâ'il, fıkıh ve tasavvuf âlimi Şeyh Ebû Abdullah Muhammed b. Süleyman el-Cezûlî tarafından derlenmiştir.

El- Cezûlî, Fas'ın güneyinde bulunan Sûs vadisinin Cezûle bölgesinin Simlâl köyünde doğmuş Berberî asıllı bir sûfi ve âlimdir (Uludağ, 1994, s.113-114). Medrese eğitiminden sonra Mekke, Medine ve Kudüs'e giderek ilmini geliştirmiştir. Fas'a tekrar döndüğünde *Delâ'ilü'l- Hayrât* adlı eserini Arapça olarak yazmıştır (Acar, 1999, s.116).

Delâ'il, faziletine inanarak Müslümanlar tarafından düzenli ve çokça okunan eserler arasında gelir. Önsözünde, onu düzenli bir şekilde okuyanların çok sevap kazanacağı, işlerinin iyi gideceği, günahlarının affedileceği, kötü huyları terk edip iyi huylar kazanacakları, maddi ihtiyaçlarının karşılanacağı ve ahirette Hz. Peygamber'in şefâatine nâil olacakları inancı vardır. Delâ'il, bir düzen içerisinde bölüm bölüm okunur. Haftanın hangi gününde hangi bölümün okunacağı metin başlıklarında yazılıdır. Her gün, gün aşırı, dört günde veya haftada bir defa okunur. Delâ'il'in Türkçe şerhleri içerisinde en çok bilinen ve geniş kapsamlı olanı Kara Dâvutzâde Mehmed Efendi'nin (ö. 1756) yazdığı nüshadır ve çokça bastırılmıştır (Uludağ, 1994, s.114).

El yazması nüshaların çoğunda Esmâ'ül- Hüsnâ ve Esmâ'ü'n Nebî, Mekke-i Mükerrerme ve Medine-i Münev-



Resim 3.
Delâ'ilü'l-Hayrât,
ara sayfa, İÜK, A
5559



Resim 2.
Delâ'ilü'l-Hayrât,
gül detay, İÜK, A
5559

vere minyatürleri bulunur. Bazılarında ise Mescid-ül Aksâ, Hz. Peygamber'in kullanım eşyaları; nalın, leğen, ibrik, giysi, tarak, tesbih, misvak, el ve ayak izleri resimlerine rastlanır. Bazılarında Hz. Muhammed'in kabrinin, Dört Halifenin, Hz. Ali'nin oğulları Hasan ve Hüseyin'in hilyelerinin, Mühr-ü Nübüvvet, Mühr-ü Süleyman, Tüba ağacı ve zülfi-kar resimlerinin bulunduğu Delâ'iller de görülür.

Ayrıca çoğunda Hz. Peygamber'in sembolü olarak kabul edilen gül çiçeği süsleme ögesi olarak sıkça kullanılmıştır.

İslamiyet'te gülün özel bir yeri vardır. Hz. Muhammed'in "Kırmızı gül Allah'ın ihtişamının belirtisidir" dediği söylenir. Gül tasavvufta Hz. Muhammed'i temsil eder. Gülün o emsalsiz kokusunu Hz. Muhammed'in terinin kokusundan aldığına inanılır.

Yunus Emre "Sordum Sarı Çiçeğe" ismiyle bilinen ilahisinde çiçeklere "gül sizin nenüz olur" diye sorar ve şu cevabı alır: "Çiçek eydür ey derviş baba, gül Muhammed teridür" Süleyman Çelebi 1409'da yazdığı Mevlid'de **Şöyle der**: "Terlerse güller olurdu her teri, Hoş direrlerdi terinden gülleri"

Osmanlıların gülün kokusunun Hz. Muhammed'in yüzünün terinden geldiğine olan inançtan dolayı gül, dîni bir anlam taşımaktadır. Hz. Peygamberin sembolü, sevgilinin yüzü ve endamı olan gül, Osmanlı sanatlarında en yaygın ve sürekli kullanılan çiçek olmuştur. Divan şiirinde, Lâle Devrinde bile adına en çok rastladığımız gül, sümbül, lâle gibi çiçeklere halk arasında verilen isimdir. Kur'an-ı Kerim'lerin sayfa kenarlarındaki aşer, hizib ve secde işaretlerinin adı güldür. Gül, tezhip sanatında, özellikle Hz. Muhammed'in



Resim 4. Delâ'ilü'l-Hayrât, eserin serlevhası, İÜK, A 5559

kutsal özelliklerini anlatan *hilye-i şerifelerin* tezyinatında bolca kullanılmıştır (Taşkale, 2010, s. 227).

“Nola tâcım gibi başımda götürsem dâim
Kadem-i pâkini ol Hazaret-i Şâh-ı Resûlün
Gül-i gülzâr-ı nübüvvet o kadem sâhibidir
Bahtiyâ durma yüzün sür kademine o Gülün”
Bahtî (Sultan I. Ahmed 1603-1617)

En'âm-ı Şerif'ler, 165 âyetten oluşan En'âm sûresi ve sık sık okunan Kur'an-ı Kerim'den sûreleri içeren küçük kitaplardır. En'âm sûresinin fazileti hakkında belirtilen rivayetlere göre Hz. Muhammed En'âm sûresinin kendisine bir defada nâzil olduğunu belirtmiştir. Sûre Müslümanlar tarafından en iyi şekilde yazılıp, sıkça okunmuştur. En'âm sûresinin, Yâsîn ve Mülk sûreleriyle beraber yazıldığı mec-

muaya *En'âm-ı Şerif* veya *En'âm* adı verilir (Işık, 1995, s.17). Çoğu En'âm-ı Şerif'ler'de de Esmâü'l-Hüsna ve Esmâü'ün Nebî yazılmıştır. Osmanlı sanatçıları En'am'ları da en güzel şekilde yazıp, tezhipler ve kitap kapakları ile koruma altına almışlardır.

Delâ'il'i yazan hattat ve müzehhipler çoğu zaman tevâzudan olsa gerek çoğu zaman imzalarını eserlerine koymamışlardır. Buna rağmen en önemli hattat ve müzehhiplerin yazıp tezhiplendiği ve en güzel cilt kapaklarıyla koruma altına alınan Delâ'il'ler de Kur'an-ı Kerim'ler gibi müze, kütüphane ve özel koleksiyonların en önemli eserleri arasında bulunmaktadır.

Bu eserlerden biri de Kazasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876) tarafından 1251 H. /1835 M. tarihinde ta'lik hattıyla



Resim 5.
Delâ'ilü'l-Hayrât,
detay, İÜK., A
5559

yazılıp, Esseyid Mehmed Salih efendi tarafından tezhiplenmiş olan Delâ'ilü'l-Hayrât'dır. Bir hat ve tezhip şaheseri olan bu eser A 5559 envanter numarası ile İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ne kayıtlıdır. Eser, ta'lik hattı ile siyah mürekkep kullanılarak itina ile yazılmıştır. Eserin tezyinatı Türk rokoku üslubunda itina ile yapılmıştır. Türk rokokuşunun vazgeçilmez çiçeği olan gül bu eserde de natüralist tarzda uygulanmış olarak sıkça görülür. Ayrıca sayfa kenarlarında natüralist tarzda boyanan vazoda çiçekler, tarzının en güzel örnekleri arasında bulunmaktadır.

Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Kastamonu'nun Tosya ilçesinde doğdu. Babası Destan Ağazâde Mustafa Ağadır. Babasının ölümünden sonra eğitimi için annesi tarafından İstanbul'a gönderildi. Fatih Başkurşunlu Mederesinde Arapça ve dini ilimler öğrendi. Kömürçüzâde Hâfız Şeydâdan musiki dersleri aldı. Sultan II. Mahmud'un emriyle Silahtar Gazi Ahmed Paşazâde Ali, İzzet Efendi'yi saray için yetiştirdi. Daha sonra Galatasaray'da üç yıl kendini geliştirdi. Bu arada kudretli bir hattat, hanende ve neyzen

olarak tanındı. Enderûn-u Hümâyun'a alındı. Sülüs ve nesih yazılarını Mustafa Vâsıf Efendi'den (ö. 1853), ta'lik yazısını da Yesarizâde Mustafa İzzet Efendi'den (ö. 1853) öğrendi. Şehzadelere hat hocalığı ve kazaskerlik yaptı. Kazasker Mustafa İzzet Efendi birçok enam, kıta, murakkaa, levha ve hilye yazdı. Ayasofya Camii'ndeki 7.5 m. çapındaki Cehâr-ı yâr levhaları, kitabe ve kubbe yazıları da ona aittir. 1876 yılında vefat eden sanatkar İstanbul Tophane'deki Kâdirihane'nin haziresine defnedildi.

SONUÇ

19. yüzyılın en önemli hat sanatçıları arasında olan Kazasker Mustafa İzzet Efendi tarafından 1251 H. /1835 M. tarihinde tarihinde ta'lik hattıyla yazılıp, Esseyid Mehmed Salih efendi tarafından tezhiplenmiş olan Delâ'ilü'l-Hayrât, İ.Ü.K.'de bulunan yazı ve tezhip açısından önemli eserlerin başında gelmektedir. İ.Ü.K.'de tezhip ve hat sanatları açısından son derece kıymetli sayısız Delâ'il incelenmeyi beklemektedir.



Resim 6. Delâ'ilü'l-Hayrât, imza sayfası, İÜK, A 5559



KAYNAKÇA

*Görsellerin Tamamı, Delâ'ilü'l-Hayrât, İÜK, A 5559 Envanterli Eserden Alınmıştır.

Acar, Ş. (1999). Türk Hat Sanatı, İstanbul.

Ayvazoğlu, B. (1995). "Türk Edebiyatında Gül'ün Yeri ve Hz. Peygamber ile ilgisi", Hz. Muhammed ve Gençlik (Kutlu Doğum Haftası: 1992), s. 111-116, İstanbul.

Ayverdi, İ. (2016). Misalli Büyük Türkçe Sözlük, İstanbul.

Budak, A. (2010). İsim ve Sıfatları ile Efendimiz SAV. Esmâ-i Nebî ve Evsâf-ı Muhammediye, İzmir.

Cezûlî (Ebû Abdullah Muhammed B. Süleyman Cezûlî), (2016). Tercüme: Yrd. Doç. Dr. İbrahim Tozlu, İstanbul.

Derman, M. U. (1992). İslam Kültür Mirasında Hat Sanatı, İstanbul.

Gündüz, H. (2008). "Hat, Tezhip ve Tasvir Sanatının Görkemli Buluşması, Delâ'il-ül Hayrât," İSMEK El Sanatları Dergisi, S.5, Sh. 134-145, İstanbul.

Gündüz, H.; Taşkale F., (2000). Rakseden Harfler, İstanbul.

Işık, E. (1995). "Enâm Sûresi," TDVİA, C: 11, s.169-170, İstanbul.

Özçelik, M. (2010). Esmâ-i Nebî, İzmir.

Öze, Ö. (2008). Esmâ-i Nebî Peygamberimizin Güzel İsimleri, İstanbul.

Rusli, N. I. (2016). Dala'il Al- Khayrat Prayer Manuscripts from The 16th-19th Centuries, Malaysia.

Serin, M. (2005). "Muhammed-Türk Hat Sanatı", TDVİA, C:30, s.462, İstanbul.

Taşkale, F. (2010). "Tezhip Sanatında Güller", Tezhip Buluşması, İstanbul.

Taşkale, F.-Gündüz, H. (2018). Esmâ'ün-Nebî, İstanbul.

Taşkale, F.-Gündüz, H. (2011). Hilye-i Şerife, İstanbul.

Tergip, A. (2010). Bâkî'nin Meâlimü'l- Yakîn Adlı Eseri Üzerine Dil İncelemesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uludağ, S., Delâ'ilü'l Hayrât, TDVİA C: 9, Sh.113-114, İstanbul, 1994. Üçer, Münevver, Kaya, Motifler, İstanbul, 2018.

MUSTAFA DÜZGÜNMAN

Uğur TAŞATAN

Türk ebrusunun en büyük üstatlarından olan Mustafa Düzgünman, 09.02.1920 tarihinde Üsküdar Sultantepe’de Hâce Hesnâ Hâtun Mahallesi’nde doğmuştur. Babası, attarlığın yanında Sultantepe’deki Abdülbâki Camii imamlığından sonra Paşalimanı Camii hatipliği yapan sonrasında ise Aziz Mahmud Hüdayî Camii imamı olan Saim Efendi; annesi, Necmeddin Okyay’ın kız kardeşinin kızı olan Emine Şükriye Hanım’dır. Ailenin ikinci çocuğudur. Ahmet adında bir ağabeyi ve Saime adında bir kız kardeşi vardır. Ayazma İlkokulunu bitirdikten sonra baba mesleği olan aktarlığa başlamıştır (Fotoğraf 1).¹

Aktar dükkânında çalıştığı sıralarda Kur’an okuma, müezzinlik ve dîni mûsikiyi merak etmiş, babasının imam olduğu Aziz Mahmud Hüdayî Camii’nde cumhur müezzinliği ve terâvîh müezzinliği yapmıştır (Fotoğraf 2). Bununla beraber evde kendine ciltler de yapan Düzgünman’ı Necmeddin Okyay; kendisinin de hocalık yaptığı Güzel Sanatlar Akademisi Türk Tezyînat Şubesi’nin Kadim Cilt ve Ebru bölümüne, 1938 yılında, kayıt ettirmiştir. Burada 3 yıl müddetince klasik cilt ve ebru yapımını öğrenmiş ancak hayat şartları nedeniyle okulu yarım bırakarak baba mesleği olan aktarlığa dönmüştür.² Bu dönüş; onun sanattan kopuşu demek olmamış, sadece geçimini sağlama amacına yönelik olmuştur.

1 Sabri Mandıracı, “Halk İçinde Hakk’la”, *Tekne Başında Geçen Bir Ömür: Mustafa Düzgünman Retrospektifi*, Küçükçekmece Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2015, s. 22.; M. Zeki Kuşoğlu, “Mustafa Düzgünman’ın Kendi Kaleminden Hayat Hikayesi”, *Gelenekten Geleceğe Köprü İnsanlar*, L&M Yayınları, İstanbul 2006, s. 186.; Ahmed Yüksel Özemre, Üsküdar’da Bir Attâr Dükkânı, s. 15.; Ahmed Yüksel Özemre, “Üsküdar’da Ebrû Sanatı”, Üsküdar Sempozyumu II Bildiriler, C. 2 (2005), s. 296.

2 Mustafa Düzgünman, “Ebru Nasıl Yapılır”, *Sanat Çevresi*, S. 84 (1985), s. 23.; M. Uğur Derman, “Mustafa Düzgünman”, TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 10, s. 62.

1944 yılında ciğerlerinden hastalanmış ve üç yıl boyunca ağır bir tedavi görmüştür. Bu tedavi süreci, manevi değişiminin de başlangıcı olmuştur. Sanatoryumda yattığı sıralarda Aziz Mahmûd Hüdâyî’nin “Dîvân”ını incelemiş, Eşref Ede’nin de manevi sohbetleriyle tasavvufa yönelmiştir (Fotoğraf 3).³

Süheyla Hanım’la 15 Mayıs 1952 tarihinde evlenmiş; bu evlilikten 1953’te Ali Haydar isimli bir oğlu, 1962 yılında ise Yasemin isimli bir kızı dünyaya gelmiştir. Mustafa Düzgünman’ın büyük bir ebrucu, usta bir sanatkar oluşunda doğuştan gelen yeteneği, çevresinden edindiği birikim yanında hiç kuşkusuz Süheyla Düzgünman’ın da büyük bir payı vardır. 1950 yılından beri Üsküdar Doğançılar’daki “Ebru Apartmanı”nda tüm aile bir arada yaşayan Düzgünmanları çekip çeviren isim Süheyla Düzgünman’dır. Mustafa Düzgünman’ın sanatını icra edebilmesi için lazım gelen mutlu ve huzurlu aile ortamı; gerektiğinde celâlli gerektiğinde yufka yürekli ama her zaman fedakâr ve anlayışlı olan, 2004 yılında vefat eden Süheyla Düzgünman tarafından tesis edilmiştir.⁴ (Fotoğraf 4)

1953 Ocak’ında askere giden Düzgünman, cilt ustası olarak 6 ay askerlik yapmış ve Temmuz 1953’te terhis olmuştur.

30 Ocak 1954’te, Düzgünman’ın tasavvufî yönünü şekillendiren ve Aziz Mahmûd Hüdâyî türbedârı olan Eşref Ede vefat etmiştir.⁵ Bunun üzerine, babasının imam ve hatibi olması sebebiyle, kendisini madden ve mânen bağlı saydığı Aziz Mahmûd Hüdâyî’ye, 12 Şubat 1954 tarihinde, Necmeddin Okyay’ın vesilesiyle türbedâr olmuştur.⁶ Türlü zorluklara rağmen bu vazifeyi 26 sene devam ettirmiştir.

3 Ahmed Yüksel Özemre, Üsküdar’da Bir Attâr Dükkânı, s. 49.

4 Alparslan Babaoğlu, *Türk Ebrûsu*, s. 82.

5 Ahmed Yüksel Özemre, Üsküdar’ın Üç Sırlısı, s. 50.

6 M. Zeki Kuşoğlu, “Mustafa Düzgünman’ın Kendi Kaleminden Hayat Hikayesi”, s. 188.

1959 yılında Doğançılar Nasûhi Câmii imamının yerine teberrüken imamlık yapmıştır. Hazırlayıp okuduğu coşkulu hutbeler, insanların camiye doldurmasına sebep olmuş; bununla beraber pek çok kişinin de çekememesine yol açmıştır. Bu sebepten, iki ay sonra müftülükçe bu görevi geri alınmıştır.⁷

70 senelik hayatına usta bir ebrucu, dürüst ve güvenilir bir esnaf, manevi yönü oldukça gelişmiş tasavvuf ehli bir zât, Mahmûd Hüdâyî türbedârı, klasik cilt ustası, müezzinlik eden ve ilâhiler okuyan bir bestekâr, tespih sevdalısı bir koleksiyoner, amatör fotoğrafçı ve şair olmayı sığdıran Düzgünman 12 Eylül 1990 Çarşamba günü vefat etmiştir. Ertesi gün Aziz Mahmûd Hüdâyî Camii'nde kılınan öğle namazından sonra Karacaahmet Kabristanı'na defnedilmiştir.

Vasiyeti üzerine şahsi eşyalarından bir kısmı, bazı ebru malzemeleri ve 18 adet ebrusu vefatının ardından ailesi ve öğrencileri tarafından Galata Mevlevihanesi Müzesi'ne bağışlanmıştır (Fotoğraf 5 ve Fotoğraf 6).⁸

EBRUCULUĞU

Akademideki talebeliği sırasında öğrenmiş olduğu ebruculuğu, evinde tekne açarak devam ettirmiştir. Düzgünman, akademiden sonra da ebru yaparken karşılaştığı problemleri çözmekte zorlandığında hocası Okyay'ın bu konuda kendisine yine yardımcı olduğunu şu sözlerle anlatmıştır:

“Akademi’de çalıştık ebruyu, öğrendik, öğrendiğimizi zannettik. Ben kendim evde de kurayım da artık kendim yapayım dedim. Her şeyi hazırladım fakat başladığım zaman işler ters gitmeye başladı. Bir türlü uğraştım, evet ebru çıkıyor ama renkler kayboluyor, bir ahenksizlik var. En nihayet bıraktım, hocaya gittim haber verdim. Eve kadar geldi. Baktı, kusurlarımızı gördü. Halbuki biz o zaman ebruyu öğrendik zannediyorduk. Öd ve su ayarında bozukluk varmış. Bunu bana halletti, gitti.”

7 M. Uğur Derman, “Prof. Dr. Uğur Derman ve Mustafa Düzgünman”, *Mustafa Esat Düzgünman ve Ebru*, (hızl.) Muin Nursen Eriş, Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul 2007, s. 158.

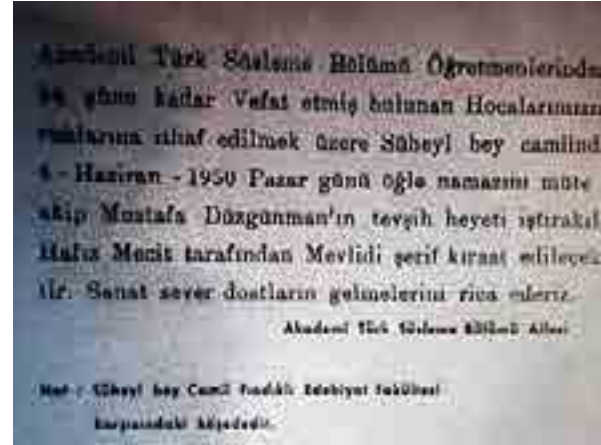
8 Yavuz Özdemir, *Galata Mevlevihânesi Müzesi*, Turing Yayınları, İstanbul 2018, s. 242.

9 Sanatımızdan Portreler, TRT2’de yayınlanan Mustafa Düzgünman çekimi.

Görsel 1. Fotoğraf 1 Attar dükkanında Mustafa Düzgünman (Küçükçekmece Belediyesi Mustafa Düzgünman Retrospektif Sergisi Kataloğu)



Görsel 2. Akademi Türk Süsleme Bölümü tarafından düzenlenen mevlidin davetiyesi (Ceyhun Oydem Arşivi)



Görsel 3. Mustafa Düzgünman, Necmeddin Okyay ve Eşref Ede (Türk Ebrusunda Düzgünman Ekolü Sergisi Kataloğu)



Görsel 4. Mustafa Düzgünman ve eşi Süheyla Düzgünman (Alparslan Babaoğlu Arşivi)



Görsel 5. Mustafa Düzgünman'a ait şahsi eşyalar ve ebru malzemeleri (Galata Mevlevihanesi)





Görsel 6. Mustafa Düzgünman'a ait şahsi eşyalar ve ebru malzemeleri (Alparslan Babaoğlu Koleksiyonu)

Ebru usta-çırak ilişkisi içerisinde, meşk usulüyle öğrenilen bir sanat olduğu için Düzgünman bir müddet hocası Okyay'ı taklit ederek ebru yapmıştır. Hocasının ebruya kazandırdığı yarı üsluplaştırılmış çiçek şekillerini geliştirerek bunlara papatyayı eklemiştir. Ayrıca papatyanın çiçeklerini beyaz yerine renkli yaptığından kasımpatı çiçeğini Okyay'dan farklı olarak kendi anlayışına göre icra etmiş, sümbülün de yapraklarını değiştirerek leylak ebrusu yapmıştır. Kasımpatı, papatyanın renklisi olarak yapıldığı için papatyanın gerisinde kalmış; leylak da nadiren yapıldığı ve sümbülden geliştirildiği için öne çıkmamıştır. Mustafa Düzgünman, karşılaştığı problemlere edindiği tecrübeler neticesinde çözümler üreten usta bir sanatkârdır. Zeminde oluşan beyaz boşlukları kapatmak için tekneye atılan ilk ya da ilk birkaç boyanın taranıp diğer boyaların battal öbekleri halinde atılması suretiyle yapılan battal çeşidi, kendi ismiyle Düzgünman Battalı olarak isimlendirilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sırasında kâğıt bulunamadığı dönemlerde gazete kâğıtlarına, röntgen filmi zarflarına, siyah kartonlara ebru almış; senelerce herhangi bir taliplisi ve takdir edeni olmamasına rağmen ebru yapmaktan vazgeçmemiştir.¹⁰ İlk defa, Uğur Derman'ın vesilesiyle 1958 yılında Beyazıt Kütüphanesi'ne 300'den fazla ebrusu, kâğıt ve malzeme fiyatına satılmıştır. Hayatı boyunca hep maliyetine satışlar yapan Düzgünman'ın tek gayesi, bu sanatın unutulmaması ve yaygınlaşması olmuştur.¹¹

1967 yılında Galatasaray Yapı Kredi Bankası Kâzım Taşkent Galerisi'nde açılan ebru ve tespih sergisi, Düzgünman ve ebru için bir dönüm noktası teşkil eder (Fotoğraf 7). Bu sergi vesilesiyle çekilen 15 dakikalık ebru filmi, sinemalarda kültür hizmeti olarak iki sene boyunca gösterilmiş; bu sayede ebru ve Düzgünman tanınır olmuştur.¹² Bu sergiyi Amerikan Kültür Merkezi'nde ve Harbiye Akbank

¹⁰ Alparslan Babaoğlu, Usta-Çırak münasebetiyle edindiğim bilgiler.

¹¹ M. Uğur Derman, "Prof. Dr. Uğur Derman ve Mustafa Esat Düzgünman", s. 156.

¹² Veysi Orhan, "Ebru ve Mustafa Düzgünman", *Turing*, S. 77/356 (1988), s. 35.

Görsel 7.
1967 yılına ait
serginin broşürü
(İsmaile ve Uğur
Taştatan Arşivi)

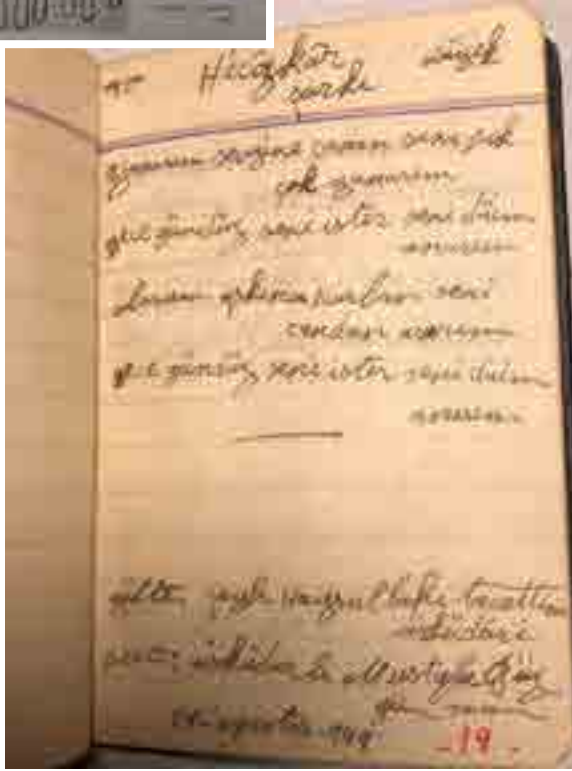


Görsel 8. Mustafa
Düzgünman'ın
ödül töreninde
çekilmiş fotoğrafı
(Alparslan
Babaoğlu, Türk
Ebrüsü, s. 75)



Görsel 9.
Jane Easton'ın
Mustafa
Düzgünman'ı
ziyareti
(Alparslan
Babaoğlu Arşivi)

Görsel 10.
Mustafa
Düzgünman'ın not
defteri
(Sedat Altınöz
Koleksiyonu)



Galerisi'nde açılan sergiler izlemiştir. Sonrasında Almanya'da Azade Akar tarafından açılan karma sergiye, Maçka Destek Sanat Galerisi'nde Ekim 1985'te açılan "Geleneksel Türk Süsleme Sanatları Sergisi" isimli karma sergiye¹³, Aya-

13 Nezih Uzel, "Türk Süsleme Sanatları Sergisi", *Antika*, S. 9 (1985), s. 36.

sofya'da Nisan 1986'da açılan "Türk San'atında Ebru" isimli karma sergiye, Yıldız Sarayı Silahhane'de 7-13 Aralık 1987 tarihleri arasında açılan "Türk Ebrucuları" konulu karma sergiye eserleriyle katılmıştır. Ayrıca Yıldız Sarayı'nda açılan serginin 7 Aralık 1987 tarihinde gerçekleştirilen açılış töreninde Türk Kültürüne Hizmet Vakfı tarafından "Ebru sanatına katkıları" sebebiyle kendisine plaket verilmiştir.¹⁴ TRT, çeşitli vesilelerle kendisiyle ve ebruyla ilgili belgeler yaparak yayımlamış; Yeşilay, Hayat, Sanat Dünyamız, Antika, Türkiyemiz, İlgü, Turing, Argos gibi zamanın önemli dergilerinde kendisiyle yapılan röportajlara yer verilmiştir (Fotoğraf 8).

1967 yılında Kâzım Taşkent Galerisi'nde açılan sergi, Batı dünyasında da karşılık bulmuştur. 1972 yılında Robert Arndt isimli bir gazeteci Düzgünman'ı ziyaret etmiş ve

14 Antika, "Günümüz Ebru Sanatçıları Sergisi", *Antika*, S. 32 (1987), s. 45.

Görsel 11.
Mustafa Düzgünman'ın cam
filme çektiği cilt kabı fotoğrafı
(Sabri Mandıracı arşivi)



Görsel 12.
Mustafa
Düzgünman'ın
tesbih, cilt ve
kıymetli yazı
koleksiyonundan
bir fotoğraf
(M. Uğur Derman,
"Düzgünman
Mustafa" Üsküdar'lı
Meşhurlar
Ansiklopedisi,
Üsküdar Belediyesi
Kültür ve Sosyal
İşler Müdürlüğü
Kültür Yayınları,
İstanbul 2012, s.
146)



Görsel 13.
Mustafa
Düzgünman tekne
başında çalışırken
(İsmail ve Uğur
Taştan Arşivi)



Görsel 14.
Mustafa
Düzgünman
Alparslan
Babaoğlu'nun
icâzetini
imzalarırken
(Alparslan
Babaoğlu Arşivi)

Düzgünman'ın kendisi için yaptığı beyaz renkli sümbül ebrusundan diğer ebru çeşitlerine, dış görünüşünden çocuklarının ebruya olan ilgisine varana kadar detaylı bir yazıyı fotoğraflarıyla birlikte Aramco World Magazine isimli dergide yayımlamıştır.¹⁵ Yine 1972 yılında Amerikalı ebrucu

Norma Rubowitz, Düzgünman'ı ziyaret etmiş ve ebrularını incelemiştir. Aynı yıl Zürih'te Türk sanatkarlar tarafından açılan bir sergide ebruyla tanışan İsviçreli bir iş adamı kendisine yüklü miktarda sipariş vermiştir.¹⁶ 1976 yılında, İstanbul'da bulunan Amerikan Konsolosluğu için ebruyu anlatan ve ebrunun nasıl yapıldığını gösteren uzunca bir film

¹⁵ Robert Arndt, "Ebrû the Cloud Art", *Aramcoworld*, Volume 24, Number 3 (1973). (<https://archive.aramcoworld.com/issue/197303/eburu-the.cloud.art.htm> - 20.02.2019)

¹⁶ Koray Güney, "Türk Ebruculuğunu Diriltiren Adam", *Hayat*, S. 47 (1972), s. 20.

çekmiştir.¹⁷ “Marbling A History and A Bibliography” isimli eserinde Düzgünman’a ve ebrularına yer veren Jane Pheobe Easton, 1982 yılında İstanbul’a gelerek kendisi ile görüşmüştür.¹⁸ 24 Mayıs 1986’da Harvard Üniversitesi tarafından düzenlenen “İslâm Dünyasında Ebru” konulu sempozyum ve sergide eserleri sergilenmiştir.¹⁹ 1 Ocak 1987 tarihinde yayın hayatına başlayan Ink&Gall isimli, Amerika menşeli ebru dergisi; ilk sayısının kapağında Düzgünman’ın 1976 yılı yapımı bir menekşe ebrusuna yer vermiştir. Ayrıca ünlü Amerikalı ebrucu Christopher Weimann da Düzgünman’ın ziyaretçileri arasındadır. Antes isimli Alman bir profesörün 150 tane ebrusunu satın almasından duyduğu mutluluğu da hatıralarında anlatmıştır (Fotoğraf 9).²⁰

Mustafa Düzgünman; ebru konusunda klasik anlayışa oldukça bağlı, tavizsiz bir tutum izleyen ve modern uygulamalara iltifat etmeyen bir sanatkârdır.²¹ Yerine göre sertleşen mizacı sebebiyle uydurma işler yapanlara müsamaha göstermemiştir. Klasiğe uygun geliştirmelere açık, mesnedsiz yeniliklere kapalı bir ebru anlayışına sahiptir.²² Ebrunun tekniğini zorlamayı, malzemesini değiştirmeyi, kadim tarzı hazmetmeden yenilik peşinde koşmayı bu sanatın kutsiyetini ihlal etmek olarak görmüştür.²³ Bir röportajında ebrunun modernleştirilmesi konusunda şunları söylemiştir:

“Biz bu gibi şeylerin aleyhindeyiz. Sanatın tarihi karakterini bozmadan çalışmak gereklidir. ...Bizim gayemiz, ebrunun bozulmadan, dejenere edilmeden ileriki nesillere intikal etmesidir. Her gelen bir tarafımı bozarsa ileriye ne kalacak?”²⁴

Mustafa Düzgünman, ebruda yeniliğin doğal seyrinde olması gerektiğini şu sözlerle ifade etmiştir:

17 M. Uğur Derman, Ömrümün Bereketi: 2, s. 515.

18 Alparslan Babaoğlu, *Türk Ebrûsu*, s. 58.

19 Antika, “Türk Ebrusu Amerika’da”, *Antika*, S. 17 (1986), s. 56.

20 M. Zeki Kuşoğlu, “Mustafa Düzgünman’ın Kendi Kaleminden Hayat Hikâyesi”, s. 191.

21 Alparslan Babaoğlu, *Türk Ebrûsu*, s. 64.

22 M. Uğur Derman, “Prof. Dr. Uğur Derman ve Mustafa Esat Düzgünman”, s. 158.

23 Beşir Ayvazoğlu, “Ebrunun İkinci Hayatı”, *Türk Ebrusu’nda Düzgünman Ekolü*, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı Yayınları, İstanbul 2010, s. 17.

24 Uğur Gökteş, “Son Ebru Ustası Mustafa Düzgünman”, *Türkiyemiz*, S. 49 (1986), s. 29.

“Ebrû sanatı renkleriyle, değişik şekilleriyle, güzellikleriyle tükenmeyen bir hazine gibidir. Sonu yoktur. Kendi karakterini bozmadan tekâmülünü yapmaktadır.”²⁵

“...Şimdi zamanımızda resme kayan bir ebru anlayışı görüyoruz. Onlara bakıldığı zaman bir yağlı boya manzarası, tablosu gibi bir his oluyor. Ebrûnun dışına çıkıyor. Aslında onlar da ebrûdan yapıyorlar ama bakıldığı zaman artık manzara hissini veriyor, yağlıboya hissini veriyor. Biz buna pek Türk ebrûsu falan diyemeyiz. Çağdaş ebrû diyebilirler, yoksa sanâtlı şey, takdir ederim ama Türk ebrûsu denmez. Onlar modernizasyon yahut çağdaş ebrû ismiyle yürütebilirler. Bizim ebrûmuz karakterini bozmamalıdır hiç.”²⁶

En büyük ideali hocası Okyay’dan devraldığı bu sanatı aslına sadık kalarak, karakterini bozmadan, kendi içinde tekâmül etmesini sağlayarak sürdürmek ve gelecek kuşaklara aktarmak olan Düzgünman; her fırsatta Türk ebrusunun bir geleneği olduğunu ve bunun muhafaza edilmesi gerektiğini dile getirmiştir. Ona göre, yapılan ebrular geleneklerine bağlı işler yapan hattat ve mücellitler tarafından kendi işlerinde kullanılıyorsa geleneklere bağlı yapılmışlar demektir.²⁷ Gerçekten de Düzgünman’ın ebruları, Süleymaniye Kütüphanesi’nce satın alınarak, eski eser onarımlarında kullanılmıştır.²⁸

MUSİKİŞİNASLIĞI

Babasının imamlığı sırasında dinî mûsikî ile ilgilenmeye başlamıştır. Azîz Mahmûd Hüdayî Camii’nde yıllar boyunca cuma günleri iç ezan ve teravih namazlarında ilahi okumuştur. Bu alandaki ilk hocası Muzıka-i Hümayun’da yetiştiği için “Mızıkali” lakabıyla anılan Hünkâr Müezzınbaşı Hâfız Muhittin Tanık’tır.²⁹ Üsküdar’daki Çarşamba Rifâî Dergâhı şeyhi Hayrullah Tâcettin Yalım Efendi’den klasik formda eserler geçmiştir ve Üsküdar Rifâî Âsitânesi şeyhi Hüsnü Sa-

25 Mustafa Düzgünman, Sedat Altınöz Arşivinden Ses Kaydı.

26 Mustafa Düzgünman, TRT Belgeseli

27 Alparslan Babaoğlu, “Alparslan Babaoğlu Anlatıyor”, *Mustafa Esat Düzgünman ve Ebrû*, (hızl.) Muin Nursen Eriş, Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul 2007, s. 175.

28 Alparslan Babaoğlu, “Alparslan Babaoğlu”, *Türk Kitap Sanatları Sempozyumu Bildirileri*, İsmek Yayınları, İstanbul 2007, s. 124.

29 Ahmed Yüksel Özemre, Üsküdar’da Bir Attâr Dükkânı, s. 14.

rier'den istifade etmiştir.³⁰ Nota eğitimi olmamasına rağmen eski usul dümtek metoduyla eserler icra etmiş, bunları kendi imkânlarıyla kayıt altına almıştır. Aynı metotla 24 ilahi ve 1 şarkı bestelemiştir. Bu ilahilerden 10 tanesinin güfteleri Aziz Mahmud Hüdâyî'ye, 5 tanesinin güfteleri Şeyh Hayrullah Tâceddin Efendi'ye, 4 tanesinin güfteleri ise Mustafa Düzgünman'a aittir. "Derdimizin Dermanıdır Hazret-i Pir Efendimiz" ilahisi hem *evç* makamında hem de *rast* makamında bestelenmiştir. Aşağıda listesini verdiğimiz 25 besteden ilk 20 tanesinin listesi Ahmed Yüksel Özemre'nin isteği üzerine Niyazi Sayın tarafından hazırlanmış³¹, son beş eser ise Mustafa Düzgünman'ın bant kayıtlarının Sedat Altınöz tarafından çözümlenmesiyle tespit edilmiştir. Bu eserler şunlardır:

1. Evc, Düyek, Pîr Aziz Mahmûd Hüdâyî kutbü'l aktâb-ı cihân, Şeyh Hayrullah Tâceddin Ef.
2. Hüseyni, Düyek, Hazret-i Mahmûd Hüdâyî veliler serveri, Hüseyin Vassaf Bey
3. Mâhur, Düyek, Ey zâhiri pinhân olan, Hz.Hüdâyî
4. Hicâzkâr, Devr-i Hindî, Hulûs-i kalb ile Kâmil yüzün sür hâk-i pâyîne, Kâmil Efendi
5. Segâh, Düyek, A'lâda bir servi bitmiş
6. Nihâvend, Düyek, Yine nûr-i tecelliden dil ü cânım ziyâ ister, Hz.Hüdâyî
7. Dügâh, Düyek, Kadrim ola berter şeref-î nâd-i Alîden, Kethüdâzâde Arif Ef.
8. Muhayyer, Devr-i Hindî, Arz-ı didâr eyledikçe şâhid-i gülzâr Hû, Hz.Hüdâyî
9. Rast, Düyek, Bir pâdişâha kul ol kim, Hz.Hüdâyî
10. Hicâz, Düyek, Hizmet eyle pîrine sıdk ile sen, Hz.Hüdâyî
11. Muhayyerkürdi, Düyek, Mazhar-ı zât olduğun anlar mısın?, Hz.Hüdâyî
12. Sabâ, Düyek, Tecellî-i cemâl ister gönül eylemez, Hz. Hüdâyî
13. Hüzzam, Düyek, Ey güzellerden güzel rûhum Resûl-i Kibriyâ, Şeyh Hayrullah Tâceddin Ef.
14. Hicâz, Evsat, Dilin zikr eyle Allâh'î niçin kalbin olur gâfil?, Hz.Hüdâyî
15. Acemkürdi, Evsat, Ey gönül şol şâh-ı âlişanı gör, Hz.Hüdâyî
16. Hüseyinî, Evsat, Mevlâm senin âşıkların devrân ederler "Hû" ile, Hz.Hüdâyî

30 Uğur Derman, "Mustafa Düzgünman", s. 63.

M. Zeki Kuşoğlu, "Mustafa Düzgünman'ın Kendi Kaleminden Hayat Hikayesi", s. 186.

31 Ahmed Yüksel Özemre, Üsküdar'da Bir Attâr Dükkânı, s. 47-48.



17. Bestenigâr, Düyek, Seherde şem-i aşkı eyle süzân, Hâşim-i Üsküdarî
18. Uşşak, Evsat, Saldın âteş rûhuma kalbim hazin yâ Fâtımâ, Şeyh Hayrullah Tâceddin Ef.
19. Saba, Evsat, Yâ Muhammed o senin aşkına kurbân olayım, Yûsuf Fâhir Baba
20. Hicazkâr, Düyek, Yanarım zevkine canan (şarkı), Şeyh Hayrullah Tâceddin Ef.
21. Acemaşiran, Düyek, Kible-i Mihrabımızdır Hz. Pir Hüdâyî, Mustafa Düzgünman
22. Rast, Düyek, Derdimizin Dermanıdır Hz. Pir Efendimiz, Mustafa Düzgünman
23. Evc, Düyek, Derdimizin Dermanıdır Hz. Pir Efendimiz, Mustafa Düzgünman
24. Hicaz, Düyek, Kubbe-i Dar-ül Amandır, Mustafa Düzgünman
25. Segâh, Düyek, Vak'a-yı Şâh-ı Şehîd-i Kerbelâyı, Şeyh Hayrullah Tâceddin Ef.

Söz konusu eserlerin ne yazık ki sadece dokuz tanesinin notası elimizde mevcuttur. Bunlar; 4, 5, 7, 15, 21, 22, 23, 24 ve 25 numaralı eserlerdir. Diğerlerine dair ne yazık ki bir notaya ne de herhangi bir kayda şu ana kadar rastlanılmamıştır. Makam bilgisi son derece iyi olan Düzgünman; 25 yaşları civarındayken Üsküdar'da bir musiki heyeti kurmuş, bu heyetle enderun usulü teravihlere, mevlitlere ve çeşitli dini ayinlere iştirak etmiştir.³² Kendi evinde tertiple ettiği musiki meşklerinde birçok ilahiler geçilmiş, Türk musikisine Neyzen Niyazi Sayın gibi çok önemli isimlerin kazandırılmasında Düzgünman'ın önemli rolü olmuştur (Fotoğraf 10).³³

MÜCELLİTLİĞİ VE FOTOĞRAFÇILIĞI

İlkokulu bitirip babasının yanında aktarlığa başladığı dönemlerde evde kendi kendine cilt yapmaya başlamıştır. Eğitim aldığı Güzel Sanatlar Akademisi'nde, aynı zamanda ebru hocası da olan Okyay'dan klasik usul cilt yapımını öğrenmiştir.³⁴ 1942 yılında Akademi'de açılan yıl sonu sergisinde yapmış olduğu ciltler büyük övgü almıştır. Dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü de sergiyi gezmiş ve Düzgünman'ı başarısından ötürü tebrik etmiştir. Aynı sergiyi gezen dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel de kendisini takdir etmiştir.³⁵ Bir süre sonra mücellitliği bırakarak bütün mesaisini ebruya ayırmıştır.

Mustafa Düzgünman'ın uğraştığı bir diğer sanat fotoğrafçılıktır. Akademi'deki öğrenciliği sırasında fotoğraf çekmeye başlamıştır. Sanatkâr bir ruha sahip olduğu için yapmak istediği işi tüm zorluklara rağmen büyük bir başarıyla gerçekleştirebilmiştir. Öyle ki dört köşeli bir kutuya monte edilmiş hipermetrop objektiften ibaret fotoğraf makinesiyle bile mükemmel fotoğraflar çekmiştir.³⁶ Üsküdarlı fotoğrafçı Cemil Bey'den hem fotoğraf çekmesini hem de çektiği fotoğrafları tab etmesini öğrenmiştir. İstanbul ve Bursa câmi, medrese ve türbelerinde bulunan kıymetli yazıların fotoğraflarını, devrin makinelerinin yavaşlığına rağmen, büyük bir sabır ve titizlikle çekmiştir. 1951 yılından

itibaren çektiği fotoğrafların banyo ve tablalarını da, kurduğu karanlık odasında, kendisi yapmaya başlamıştır. O dönemde fotoğraf filmi olmadığından şase adı verilen emülsiyonlu camlara, kendi yaptığı ilkel agrandizörle³⁷ fotoğraflar basmıştır. Fotoğraf camlarının asıllarını daha sonra Türkpeterol Vakfı'na hediye etmiştir. Basılı fotoğraflar ise vefatından sonra varisleri tarafından Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi Kütüphanesi'ne bağışlanmıştır. Çektiği fotoğraflardan bazıları, Kalem Güzeli ve İslâm Mirasında Hat Sanatı adlı kitaplarda kullanılmıştır (Fotoğraf 11).³⁸

KOLEKSİYONCULUĞU VE ŞAIRLİĞİ

Mustafa Düzgünman; kıymetli tespihler, usta hattatların elinden çıkma levhalar, kendi yapmış olduğu ebrular, şemse tarzı ciltler, kutular, çerçeveler ve çeşitli objelerden oluşan önemli bir koleksiyona sahip olmuştur. Bu koleksiyonun en nadide parçaları tespihlerdir. Bu bağlamda tespihten ve tespihçilikten bir tespihin hangi ağaçtan ya da madenden yapılmış olduğunu bakar bakmaz söyleyecek kadar iyi anlar. Koleksiyonunda Horoz Hasan Usta'nın, Tophaneli İsmet'in, Halil Usta'nın, Galip Usta'nın ve başka ustaların nadide tespihleri bulunmaktadır (Fotoğraf 12).³⁹

Çeşitli vesilelerle yazdığı şiirlerinden en ünlüsü ebrunun tarihinden, kelime anlamına, ebruda kullanılan malzemelerden, ebru çeşitlerine varana kadar ebru sanatının her şeyini anlattığı Ebrûnâme isimli şiiridir. Tasavvufi bir bakışın ürünü olan Ebrûnâme'nin son iki kıtası şöyledir:⁴⁰

*“Besmeleyle tezgâh açıp ebru yapan kişiyiz,
Fırça ile su üstünde hüner satan kişiyiz,
Üstadımız Özbek Şeyhi hem Necmeddin hocadır,
Büyüklere boyun kesip Hakka tapan kişiyiz.*

*Ey Mustafa nakş-ı sevda sana neler öğretti,
Derûnunda duran nakkaş “Eynemâ”yı öğretti,
Bab-ı ebrû rehnümadır vechi bâkî fehmine,
Ârif olan bu ezharı bir noktadan seyretti.”*

33 Niyazi Sayın, “Niyazi Sayın ve M. Esat Düzgünman”, *Mustafa Esat Düzgünman ve Ebrû*, (hzl.) Muin Nursen Eriş, Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul 2007, s. 150.

34 Mustafa Düzgünman, TRT Belgeseli

35 M. Zeki Kuşoğlu, “Mustafa Düzgünman'ın Kendi Kaleminden Hayat Hikayesi”, s. 187-188.

36 Niyazi Sayın, “Niyazi Sayın ve M. Esat Düzgünman”, s. 151.

37 Büyüterek resim basmak için fotoğrafçılıkta kullanılan bir alet.

38 Ahmed Yüksel Özemre, *Portreler Hatıralar*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2012, s. 303.; Alparslan Babaoğlu, *Türk Ebrûsu*, s. 60-61.

39 Alparslan Babaoğlu, *Türk Ebrûsu*, s. 61-62.

40 Uğur Göktaş, “Ebrûnâme”, *Ebru Terimleri Sözlüğü*, s. 17-20.

Bir diğer önemli şiiri 27 Şubat 1958 tarihinde kaleme aldığı, tespih sanatının bütün özelliklerini anlattığı şiiridir.⁴¹ Tespihçi Halil Usta'nın yapmış oldu tespihleri görmek için, Sedad Erim Bey'in evine Ahmed Düzgünman, Niyazi Sayın ve Uğur Derman ile birlikte gitmesi üzerine yazdığı bu şiirin tespih malzemeleriyle ilgili bazı beyitleri şöyledir:

“Kuka, sandal, demirhindi, zergerdan, bağ hem köknar,
Sırça kuka zeytinağcı, kehrübâyla narçıl var.
Üveydari, odağcıyla *maverd de var içinde*,
Oltu taşı, gümüş kamçı hepsi başka biçimde.
Bordo renkli alacalı sarı bağlar pek enfes,
Kuka tespih şâheserdir oymaları bir kafes.
İmâmeler, *duraklarla tepelikler halkalı*,
Oyma nakış, sade güzel rengârenk hem dalgalı”.

Aziz Mahmûd Hüdâyî'ye karşı duyduğu muhabbeti dile getirdiği, 60 kıtadan oluşan ve Mihrâbiye adını verdiği eserinin ilk ve son dördüğü de şöyledir:⁴²

“Kible-i mihrâbımızdır Hazret-i Pîr Hüdâî,
Sinede mehtâbımızdır Hazret-i Pîr Hüdâî,
Canda canânımızdır, hem dilde de imânımız,
Gönlümüzde sultânımız Hazret-i Pîr Hüdâî.”
“Her ümidim *destiğirim kiblegâhımsın benim*,
Firâkatınle sūzinakım çâregâhımsın benim,
Türbedârın Mustafayım mededhâhımsın benim,
Zahmi kalbin dermânıdır Hazret-i Pîr Hüdâî.”

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere, tasavvuf temelli dünya görüşünün etkileri onun şiirlerine yansımıştır. Şiirlerine konu teşkil eden ebru ve tespih sanatına bakışı da bu anlayış üzere olmuştur.

TÜRBE DARLIĞI VE TASAVVUFİ YÖNÜ

Üsküdarlı olması dolayısıyla muhabbet duyduğu Aziz Mahmûd Hüdâyî'ye, kendisinde genç yaşta belirmeye başlayan tasavvuf zevkinin de etkisiyle hayran olmuştur. Aziz Mahmûd Hüdâyî'nin dîvanını okumuş, bunun üzerine kendisine aşk derecesinde bağlanarak hizmet etme gayesiyle türbedâr

olmuştur.⁴³ 1925 yılında türbelerin kapatılmasına rağmen Aziz Mahmûd Hüdâyî'ye gösterilen saygı değişmemiş ve dışarıdan da olsa türbesine ziyaretlere devam edilmiştir. Topkapı Sarayı'nın müzeye dönüştürülmesinden sonra bu türbeye özel bir ilgi gösterilerek türbedârlık vazifesi gören resmi bir bekçi atanmıştır. 11 Şubat 1954 tarihinde türbenin bekçisi Selahaddin Ozan'ın istifasıyla 12 Şubat 1954 tarihinde türbenin anahtarları Düzgünman'a teslim edilmiş ve böylelikle kendisinin manevî türbedarlığı başlamıştır. Bu süreçte Düzgünman, gönül bağının da etkisiyle, her türlü küçük onarımları üstlenmiş, türbedârlıktan aldığı aylığı da yine türbenin ihtiyaçları için harcamıştır. 1972 yılında Türk İslâm Eserleri Müzesi Türbeler Şefliği tarafından Mustafa Düzgünman'dan Üsküdar'daki diğer türbelere de bakması istenmiş, Düzgünman'ın bunu kabul etmemesi üzerine ise türbe Karacaahmet Türbesi bekçisine devredilmiştir. Ancak bu durum sadece iki gün sürmüş ve görülen lüzum üzerine 9 Eylül 1972'de anahtarlar tekrar Düzgünman'a teslim edilmiştir. 25,5 yıl türbedarlık yapan Mustafa Düzgünman, 1 Eylül 1979'da istifa ederek görevinden ayrılmıştır.⁴⁴ Dergâhın karşısında bulunan Cennet Efendi türbesinin de bakımını üstlenen Düzgünman, türbedarlığı boyunca karşılaştığı hadiselerde türbenin tüm ihyiaçlarını kendi imkânlarıyla karşılayarak manen bağlı olduğu Aziz Mahmûd Hüdâyî'ye hizmetini hakkıyla ifa etmiştir.⁴⁵

Mustafa Düzgünman'ın manevi hayatı üzerinde ve tasavvuf anlayışının şekillenmesinde Hafız Eşref Ede'nin son derece önemli bir rolü vardır.⁴⁶ Gençliğinde geçirdiği akciğer rahatsızlığı sebebiyle, o günün tıbbi imkânlarının elverişsizliği yüzünden uzun süre hastanede yatmış; bu süreçte Eşref Ede'nin kendisiyle manevi olarak ilgilenmesi neticesinde ciddi bir şekilde tasavvufa yönelmiştir. Eşref Ede'nin sohbetleri neticesinde görüşleri olgunluğa ulaşmıştır. Onun vefatından sonra karşılaştığı herkeste Eşref Ede'nin özelliklerini aradığı için başka bir mürşide bağlanamamıştır.⁴⁷

43 Mustafa Düzgünman, TRT Belgeseli

44 Seyfettin Ünlü, “İdari Açından 1925 - 1990 Arasında Aziz Mahmud Hüdâyî Türbesi”, Üsküdar Sempozyumu III *Bildiriler*, Cilt 2 (2005), s. 480-482.

45 M. Zeki Kuşoğlu, “Mustafa Düzgünman'ın Kendi Kaleminden Hayat Hikayesi”, s. 188-189.

46 Eşref Ede 1876-1954 yılları arasında Üsküdar'da yaşamış, Üsküdar Gülnûş Vâlide Sultan (Yeni Vâlide) Camii müezzini, Aziz Mahmûd Hüdâyî türbedârı, hangi tarficate mensup olduğu bilinmeyen, Hamzavî-Melâmî meşreb bir zattır.

47 Ahmed Yüksel Özemre, Üsküdar'ın Üç Sırlısı, s. 34, 53.

41 Alparslan Babaoğlu, *Türk Ebrûsu*, s. 73-75.

42 Alparslan Babaoğlu, *Türk Ebrûsu*, s. 80.

Haksızlığa tahammül edemeyen, dükkânında bir şey satıldığında paket kâğıdının aynısını diğer kefeye koyacak kadar adalet sahibi,⁴⁸ fazla karabiber isteyen birine durduğu yerde kokusunu kaybedeceğinden daha azını satacak kadar erdemli⁴⁹ bir esnaf olan Mustafa Düzgünman'ın yaşayışı hep mana eksenli olmuştur. Arkadaş çevresi, ilgi alanları, uğraştığı sanatlar kendisini manevi olarak beslemiştir. Babasından devralarak ağabeyi ile beraber işlettikleri attar dükkânı, ilim ve sanat ehli pek çok kimsenin uğradığı bir irfan meclisidir.⁵⁰ Onun için görünen her şeyin bir de görünmeyen daha derin bir tarafı vardır. Bu sebeple ebruyu mutlak güzelin tezahürü olarak değerlendirmiştir.

“Bil ki manzurun olan dest-i nükş-i Mustafa

Nusrât-ı Mahmud Hüdâyî himmet-i Âl-i Abâ”

Yukarıdaki bu beyit, Düzgünman'ın sanatına da bu mana ekseninden baktığının açık delilidir. Ona göre elinden çıkan her iş Âl-i Abâ ve Mahmud Hüdâyî'nin himmetleriyle meydana gelmiştir.⁵¹ Bu sebeple benlik iddiasında olmamış, kendisinden ziyade eserini ön plana çıkarmayı tercih etmiştir. Bunun neticesinde eserlerine uzun bir süre imza atmamış; ancak kendi ebrularıyla başkaları sergi açınca imza atmaya başlamıştır.⁵²

TALEBELERİ

Mustafa Düzgünman talebe seçerken çok titiz davranmış; yılların birikimi neticesinde edinmiş olduğu bilgi ve tecrübeyi, bu sanatı layıkıyla sürdürüleceğinden emin olduğu kişilere aktarmıştır.⁵³ Bu sebeple talebe yetiştirmek istemediği yönünde haksız eleştirilere maruz kalmıştır. Senede iki defa olmak üzere ilkbahar ve sonbahar aylarında tekne açıp, bir

senede altı ile sekiz bin arasında ebru yapıp, bunları herkese dağıtan Düzgünman; tekne başında kendisiyle aynı hisleri paylaşanlara ebrunun kapılarını açmış, yenilik peşinde koşanlara hoşgörü göstermemiştir. Öğrencilerinden de istediği bu sanatı kendisinden öğrendikleri titizlikle geleceğe taşımaları olmuştur (Fotoğraf 13 ve Fotoğraf 14).⁵⁴ Tekne başında Düzgünman'ı izleyip kendisinden feyz alanlar arasında üç talebesinin yeri müstesnadır. Alparslan Babaoğlu, Fuat Başar ve Sabri Mandıracı bizzat Düzgünman tarafından ebru icazetnamesine layık görülmüşler ve hocalarının vefatından sonra da ebru yapımını sürdürerek talebe yetiştirmişlerdir. Aydın Gülan ve Serhan Aytaç ise Mustafa Düzgünman ile ebru çalışmışlar ancak ebruculuğu meslek edinmemişlerdir.

Alparslan Babaoğlu: 17 Ocak 1957 tarihinde Ankara'da doğmuştur. Ankara ve Erzurum'da tamamladığı ilköğretim ve lise tahsilinin ardından devlet bursuyla İngiltere'ye gönderilmiştir. Manchester Üniversitesi'nde Elektronik Mühendisliği alanındaki lisans eğitimini şeref derecesi ile 1979 yılında, aynı alanındaki yüksek lisans eğitimini 1980 yılında tamamlayarak yurda dönmüştür. PTT, TELETAŞ gibi haberleşme alanında Türkiye'nin öncü kurum ve kuruluşlarında çalıştıktan sonra TÜBİTAK'ta çalışmaya başlamış ve Kasım 2011 tarihinde TÜBİTAK UEKAE Müdürü olarak görev yaparken emekliye ayrılmıştır. Emekliliğinden sonra tüm vaktini ebru yapımına ve talebe yetiştirmeye ayıran sanatkar halen çeşitli kurumlarda ebru dersleri vermekte ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih bölümünde ebru tarihi ile ilgili araştırma yapmak amacıyla doktora eğitimine devam etmektedir.

1985 yılında ustası Mustafa Düzgünman ile tanışmış ve 1989 tarihinde Düzgünman'dan ebru sanatının öğretilmesi ve icrası konusunda icazetname almıştır (Fotoğraf 15).⁵⁵ İlk kişisel sergisini 1990 yılında Topkapı Sarayında açmış olup sonrasında başkaca kişisel sergiler açmış ve birçok karma sergiye katılmıştır. Açtığı kişisel sergilerden bazıları, 1999 yılında Yıldız Sarayı Çit Kasrı'ndaki “Nakş-ı ber ab”, 2011 yılında Cemal Reşit Rey Sergi Salonu'ndaki “Ebru'nun Hat-

48 Niyazi Sayın, “Niyazi Sayın ve M. Esat Düzgünman”, s. 152.

49 M. Uğur Derman, “Prof. Dr. Uğur Derman ve Mustafa Esat Düzgünman”, s. 157.

50 Bkz. Ahmed Yüksel Özemre, Üsküdar'da Bir Attâr Dükkânı, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2006, Ahmed Yüksel Özemre, Üsküdar, Ah Üsküdar!, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2002, s. 38-42.; Hasan Eren Ulu, “İrfân Meclisi Olarak Üsküdar'da Bir Attâr Dükkânı”, 1453 İstanbul Kültür ve Sanat Dergisi, S. 26 (2016), s. 141-143.

51 Sabri Mandıracı, “Sabri Mandıracı'nın Gözüyle Hocası Mustafa Esat Düzgünman”, *Mustafa Esat Düzgünman ve Ebrû*, (hzl.) Muin Nursen Eriş, Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul 2007, s. 185.

52 Hocam Alparslan Babaoğlu'dan naklen.

53 Alparslan Babaoğlu, “Alparslan Babaoğlu Anlatıyor”, s. 172.

54 Ahmed Yüksel Özemre, “53 Senelik kadim Dost Ve Ağabey Mustafa Esat Düzgünman”, *Mustafa Esat Düzgünman ve Ebrû*, (hzl.) Muin Nursen Eriş, Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul 2007, s. 144.; Beşir Ayyazoğlu, “Ebrunun İkinci Hayatı”, s. 16-17.

55 Alparslan Babaoğlu, “Alparslan Babaoğlu Anlatıyor”, s. 171.

la İmtihani”, 2015 yılında İstanbul Milli Saraylar Sergi Salonu’ndaki “İçinde Çiçek Olmayan Ebrular” ve 2016 yılında yine İstanbul Milli Saraylar Sergi Salonu’ndaki “Ebrunun Hatla İmtihani 2” isimli sergilerdir.

T.C. Cumhurbaşkanlığı ve T.C. Başbakanlık koleksiyonları da dahil olmak üzere çeşitli yerli ve yabancı koleksiyonda ve müzede eserleri bulunan sanatkârın 2008 yılında yayınlanan “Ebrû İstanbul” ve 2017 yılında yayınlanan “Türk Ebrûsu” isimli iki kitabı bulunmaktadır. Kültür ve Turizm Bakanlığı 2013 yılı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü sahibi olan Babaoğlu, ebrunun Mustafa Düzgünman ile olgunluk noktasına eriştiği düşüncesindedir. Bu sebeple çalışmalarını ustası Düzgünman’ın çizgisinden taviz vermeden devam ettirmektedir.

Fuat Başar: 7 Mart 1953 tarihinde Erzurum’da doğmuştur. İlköğretim ve lise tahsilinin ardından 1971 yılında tıp öğrenimine başlamıştır. Öğrencilik yıllarında okuduğu “Kalem Güzeli” isimli kitap sayesinde hat ve ebru ile tanışmıştır. Hamit Aytaç ile mektuplaşarak hat öğrenmeye, Uğur Derman’ın “Türk Sanatında Ebru” isimli kitabından faydalanarak ve Mustafa Düzgünman ile mektuplaşarak kendi kendine ebru yapmaya çalışmıştır. 1980 yılında tıp eğitimini bırakarak İstanbul’a yerleşmiştir. Çalışmalarına İstanbul’da devam eden Başar, 1980 yılında Hamit Aytaç’tan hat icazetnamesi, Düzgünman’ın atölyesine devam ederek de 1989 yılında ebru icazetnamesi almıştır (Fotoğraf 16). Hocalarının vefatının ardından kendi atölyesini kuran sanatkar hem ebru hem de hat alanında birçok talebe yetiştirmiştir. Unesco Yaşayan İnsan Hazine listesinde yer alan ve çeşitli koleksiyonlarda eseri bulunan Başar, ilk sergisini 1984 yılında açmış, bugüne kadar şahsi ve karma 300’ün üzerinde sergide eserlerini sergilemiştir.⁵⁶

Sabri Mandıracı: 1963 yılında Yalova Armutlu’da doğmuştur. İlk ve orta okulu Armutlu’da okuduktan sonra 1980 yılında Bursa Erkek Lisesi’nden mezun olmuştur. 1984 yılında İstanbul Üniversitesi Felsefe bölümünden mezun olmuş ve yine aynı yıl İzmir Maltepe Askeri Lisesi felsefe grubu öğretmenliğine atanmıştır. 2012 yılında ise Kara Harp Okulundan Albay rütbesiyle emekli olmuştur. Üniversite öğrenciliği sırasında Prof. Dr. Ali Alparslan’ın hat öğrencisi olmuş, sonrasında ise hocasından rika ve talik yazılardan icazet almıştır. Hat sanatına olan ilgisi kendisini önce cilt sanatında sonrasında ise ebruya yöneltmiştir. Süleymaniye Kütüphanesi’nde İslam Seçen’in cilt derslerine devam etmiştir. Bu esnada ebrunun yazı ve cilt için vazgeçilmez olduğunu farkederek Mustafa Düzgünman’ın öğrencisi olmuştur. Sahip olduğu birikim ve dünya görüşünden ötürü klasik kültürün son temsilcisi saydığı Düzgünman’dan 1984 yılında ebru icazetnamesi almıştır (Fotoğraf 17). 1990 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Rektörlüğü’nde ebru sergisi açmış, 1991-98 yılları arasında aynı üniversitenin Güzel Sanatlar Fakültesi’nde ebru dersleri vermiştir. 2017 yılında ebru-hat-resim sergisi açan Mandıracı çalışmalarına İstanbul’da devam etmektedir.⁵⁷

56 Muin N. Eriş, “Fuat Başar: Hat ve Ebrû Sanatkarı”, *Mustafa Esat Düzgünman ve Ebru*, (hzl.) Muin Nursen Eriş, Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul 2007, s. 161-162.

57 Sabri Mandıracı, *Kırk Yılım Sonunda Eslâfin Yolunda*, Albaraka Sanat, İstanbul 2017, s. 48.

KLASİK CİLD SANATINA ADANMIŞ BİR ÖMÜR İSLAM SEÇEN (1936-2019)

Gürcan **MAVİLİ**

ÖZET

Gelenekli Sanatlarımızın günümüze kadar ulaşmasına büyük katkılar sağlayan pek çok değerli sanatkar, cumhuriyetimizin son 97 yılına damgasını vurmuştur. Bu sanatkarlar her türlü zorlu koşulları aşarak sanatını icra etme, öğretme ve gelişmesine katkı sağlama çabaları ile yıllarını, ömürlərini aşık oldukları sanat için harcamayı göze almışlardır. Bu sanatkarlardan birisi de İslam Seçen hocamızdır. İslam el yazması eserlerinin, onarımı, koruması ve özellikle de klasik cilt sanatımızın en doğru şekilde, öğretilmesi ve icrasının, son kırk yıla damgasını vurmuş en önemli temsilcisiydi. Süleymaniye El Yazması Eserler Kütüphanesi Cilt servisinde geçen 27 yıllık bir süre ve oradan emekli olduktan sonra vefat edinceye kadar klasik cilt sanatımıza verdiği büyük katkılar unutulamaz.

Anahtar Kelime; Gelenekli Sanatlar, Klasik Cilt, İslam Seçen, Süleymaniye Kütüphanesi, Cilt Sanatı.

ABSTRACT

Many valuable artists, who have made great contributions to the continuation of our Traditional Arts, have left their mark on the last 97 years of our republic. These artists have had been willing to dedicate their years and lives for the art they are in love with their efforts in overcoming all kinds of challenging conditions to profess, teach and advance their art. The teacher İslam Seçen is one of these artists. He was the most important representative of the restoration, preservation of Islamic manuscripts for the last forty years, in particular spending a period of 27 years at the Süleymaniye Manuscripts Library's Binding service and after his retirement until his death, the teaching and performance of our classical binding art was his great contributions to this art which is unforgettable.

Key Words; Traditional Arts, Classical Binding Art, İslam Seçen, Süleymaniye Manuscripts Library, Bookbinding.

Resim 1.
Akademi Bahçesinde
Mezuniyet
Fotografı 1959



Resim 2.
Çalışması ile birlikte
Süleymaniye
Kütüphanesi Cilt
Servisinde





Resim 3.
Deniz Kuvvetleri
Komutanlığı,
İstanbul Deniz
Müzesi Müdürü
Haluk Özdeniz,
İslam Seçen ve
Engin Özdeniz
Süleymaniye
Kütüphanesi Cilt
Servisi

Merhum Sacit Okyay ve Emin Barın'ın öğrencisi olan merhum İslam Seçen, 29 Kasım 2019 Cumartesi günü hakkın rahmetine, 30 Kasım 2019 Pazar günü Fatih camii-nde öğle namazını müteakip Topkapı Kozlu mezarlığı aile kabristanlığında ebedi istirahatgahına kavuştu.

Kosova Priştine'de Ali ve Şevkinaz Seçen ailesinin dört erkek çocuğunun ikincisi olarak 1936 yılında dünyaya geldi. 1951 yılında Priştine Lisesinden mezun oldu. Aynı yıl bölgenin (IPEC) Güzel Sanatlar Akademisine başlayan Seçen, burada üç yıl okumuştur. Seçen ailesi ikinci dünya savaşı sonrası Avrupa ülkelerinin zor günler geçirdiği bir zamanda yurtlarını bırakıp, Türkiye Cumhuriyeti topraklarına, Balkan ülkelerinde yaşayan bir çok Türk ailesi gibi göçtüler.

1957 yılında, şimdiki adı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olan, İstanbul- Devlet Güzel Sanatlar Akademisine kayıt yaptırmıştır. Burada, dönemin önemli sanatçılarından dersler aldı. Bunlar arasında, Prof. Sacit Okyay ve Prof. Emin Barın en önemlileri arasındadır. 06 Temmuz 1959 tarihinde Güzel Sanatlar Akademisi Orta Kısımdan

mezun olmuştur. 17 Ekim 1961 yılında da İstanbul-Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Yüksek Dekoratif Sanatlar şubesinden mezun olmuştur.

30 Nisan 1961 yılından itibaren Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi Cilt servisi'nde memuriyete başlamış 27 yıl bu kuruma hizmet etmiştir.

1962 ile 1964 yılları arasında vatani görevini tamamladı.

1965 yılında Süleymaniye Kütüphanesi çalışanlarından Şeyma Turna hanımefendi ile evlendi. Bu evlilikten 1969 yılında Ebru Seçen dünyaya geldi.

20 Nisan 1988 yılında emekliye ayrılmış ancak bağımlı hiç koparmamış emekliliğinden sonra da kütüphanenin ihtiyaç duyduğu zamanlarda da desteğini eksik etmemiştir.

15 Temmuz 1969 yılında Prof. Emin Barın, Rikkat Kunt ve İslam Seçen, Portekiz'in başkenti Lizbon'da bulunan Gülbenkian Müzesi (Fundaçao Calouste Gülbenkian), 1964

Resim 4.
Süleymaniye
Kütüphanesi
Çalışanları ile
beraber



yılında meydana gelen sel felaketinde, müze depolarında bulunan İslam El Yazmaları tahrip olmuş bu eserlerin durumunu tespit etmek ve ne yapılacağı konusunu görüşmek için müze'ye gitmişler burada 2 ay müddetle çalışmışlardır.

Haziran 1970'te Lizbon- Gülbenkian müzesine ikinci kez çağırıldı, bu ikinci çalışma dokuz ay sürdü.

İslam hoca bu çalışmalarını, memuriyetinin izin verdiği ölçüde, yaklaşık otuz iki yıl devam etmiştir.

Kültür Bakanlığı, 1973'te, Süleymaniye Kütüphanesi Cilt ve Patoloji servisinin Baş uzmanlık kadrosuna yükseltilmiştir.

İstanbul - Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Yüksek Dekoratif Sanatlar Bölümü, Geleneksel Türk Sanatları Kürsüsünde, Türk Ciltçiliği dersi için, haftada 4 saat Öğretim Görevlisi olarak 1977 yılında görev verildi.



Resim 5.
Şeyma Seçen ve
İslam Seçen

Resim 6.

Nuri Arlasez, Şaban Yıldız, Mehmet Ali Kunduracıoğlu ve İslam Seçen Süleymaniye Kütüphanesi Cilt Servisi



1982 yılında da Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde ki Türk Ciltçiliği dersine devam etmiştir.

11/08/1989 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, Cilt Ana Sanat Dalı'na kadrolu öğretim görevlisi olarak atanmış bu, 2001 yılında yaş haddinden emekliye ayrıldı ancak saat ücretli olarak Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Cilt Ana sanat dalında, 2012 yılına kadar klasik ciltçilik dersleri vermeye devam etti.

2008 yılında, Süleymaniye El Yazmaları Kütüphanesinde, İslam Seçen 45. Sanat Yılı Etkinliği düzenlendi. Burada hocayı tanıyanlar İslam hocayı kendi ifadeleri ile anlattı.

2003 yılında Serra Günay Özkan'ın cilt atölyesinin kurulmasında öncülük etti daha sonra ki yıllarda da 2009 yılında da Funda Göker'in atölyesinin oluşumuna katkı verdi. 2011 yılında hocası Emin Barın'ın atölyesini tekrardan canlandırdı ve burada cilt kursları verdi.

2014 yılında Fatih Sultan Mehmed Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümünde klasik cilt dalı atölyesini kurdu burada 2018 yılına kadar ders vermeye devam etti. İsmek ve Küçükçekmece Belediyesi Geleneksel Sanatlar Akademisinde de Cilt dersleri verdi.

2012 yılında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Kültür Bakanlığı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Lale Organizasyon ve Geleneksel Sanatlar Derneği'nin düzenlediği, Uluslararası Cilt Buluşması'nda Gümüş lale ödülü aldı. Yine bu yıl içerisinde, Türk Kadınları Kültür Derneği'nin düzenlediği "DOST" İslam'a hizmet edenler temalı ödülü aldı. (Resim 13)

2012 yılında Cumhurbaşkanlığı, Kültür Sanat Büyük ödülünü aldı. (Resim 12)

2016 yılında Yaşayan İnsan Hazinesi ödülünü Cumhurbaşkanımız Sayın Recep Tayyip Erdoğan'dan aldı.

İslam Seçen hocamız, sanatını en iyi icra eden sanatkarlardan birisiydi. Onarım için gelmiş bir kitap ne kadar uzun sürerse sürsün mutlaka eser en iyi şekilde onarılırdı.

Resim 7.

Rikkat Kunt, Emin Barın ve İslam Seçen Lizbon



Resim 8.
Hüseyin Gündüz, Emin Barın,
İslam Seçen



Çözümeyen bir iş olduğunda mutlaka İslam hocadan fikir alınır kendisi bir iki gün düşünür çözümsüz gibi düşünülen işi çözüme kavuştururdu. Gelenekli sanatlar camiasında çok tanınan bir hocamızdı.

İslam hocayı birde; 15 Mayıs 2008 yılında “Klasik Türk Cild Sanatı Duayeni, İslam Seçen 45. Sanat Yılı Etkinliği’nde” onun birkaç kitap dostu arkadaşından dinleyelim;

“Baba - Oğul Okyaylar’ın Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde 1936’da başlayan öğretim faaliyetlerinde cild dalına devam edip de mezun olanlardan hiç kimse - devrin şartlarından dolayı- bunu meslek edinmemiş, Necmeddin Hoca (Okyay) 1948’de yaş haddinden emekli olduktan sonra da Sacid Okyay ekseriya öğrencisiz kalmıştır. Bu hususta tek istisna ise İslam Seçen dostumuzdur.”
M. Uğur DERMAN

“İslâm Seçen, doğuştan san’atkâr ruhlu olarak dünyâya gelmiş, herkesin çalışma ile erişemeyeceği bir seviye ve dereceye yükselmiş, hakikî bir san’atkârdır. Bir çocuk sâfiyetinde ve temizliğinde, san’atkâr rûhu taşır. Nice eserler vermiş, Yurt

dışında bile büyük devlet adamlarına ait nice eserleri kurtarmış, değeri para ile ölçülemeyecek eserler restore ederek yeniden hayat bulmalarını sağlamıştır. Bahtiyârım ki ben bunların çoğuna bizzat şahit oldum.” Muammer ÜLKER

“O daima güler yüzlü, sakin ve espritüeldi. 1978’den bu yana dostluğumuza toz kondurmadık. Böyle bulunması az olan bir sanatkâr için ne yapılsa değer. Sözlerimi bitirmeden önce İslam Beyin en az kendisi kadar samimi ve candan olan sevgili arkadaşım Şeyma Hanımı da rahmetle anmak isterim. İslam Bey için de bize, ülkemize nice güzel, unutulmaz eserler bırakmasını dilerim. O benim için eskilerin deyimi ile “üstâd-ı mücellidân”dır.” Prof. Dr. Günay KUT

“İslam Beyin, benim görebildiğim en zevkli anlarından biri, sanatlı fakat hasta bir cildi eline alıp, hassas bir cerrah gibi elindeki falçatasıyla, şemse, salbek, köşebendler ve miklebi ayrı ayrı yerlerinden alıp kurşun kalemle arkalarını numaralandırdıktan sonra bir taraftan da anlatarak parçaları birer birer zarfa koyduğu andır. İkincisi ise bu parçaların bakımı onarımı yapıp tamam olduktan sonra kapakta yerlerine yerleştirildiği zamandır.” Dr.Nevzat KAYA

“Sonunda kitabı bitirip gönderdin! Aman neydi o geri gelen! İşte o zaman kafama dank etti ki, tanrılar insanların zaman ölçüleriyle iş yapmazlar ve insanlar onları kendi zaman ve mekân ölçekleriyle idraka kalkarlarsa ancak onların karikatürlerini tahayyül edebilirler, tanrıların kendilerini ise asla. İnsanlarla ilişkisini kestiğini iddia eden Kaptan Nemo’ya Profesör Aronnax Nautilus içerisinde monte edilmiş org üzerinde partitürleri duran sanatçılardan bahsettiği zaman ne der âlim ve sanatkar Kaptan? «Büyük sanatkarların yaşı yoktur; onlar Orfeo’sun muasırlarıdır». Plinius geri geldiği zaman anladım ki, sen o cildi yapmak için onyedinci yüzyıl Avrupasına geri dönmüştün, nasıl ki İbn-ül Haytam’ın konik kesitlerinin tıpkıbasımının cildi için de Orta Çağ İslâm dünyasına gitmiştin. Ben sıradanlığım içerisinde sanıyordum ki, sana bir kitap verildiği zaman, sen tezgâhının başına oturup her ciltçi gibi onu yaparsın! Heyhât ne sâfiyane, ne câhilane, hat ta ne düpedüz salakça bir düşünce! Elinden çıkan o mücevherlerin içine sırf malzeme mi katılır? Ona katılan ruhu, o ruhun düzeyinde olmadan anlamak mümkün mü? Sen her cildini yaparken o cildin kucakladığı kitabın dünyasına gidiyorsun, bizden ayrılıyorsun ve bizler buradaki basitliğimiz içerisinde sanıyoruz ki o seyahat birkaç günlük iştir! Halbuki yaratıcıyı anlamak için onunla bir olmak gerekir. Bu ise sıradan fânilerin yapabileceği bir iş değildir. Bach’i, Mozart’ı, Beethoven’i, Goethe’yi Goya’yı anlayabiliyor muyuz? Onlara yalnızca kendi algı kapasitemiz sınırları içerisinde hayran olabiliyoruz.” Prof. Dr. Dr. h.c. A. M. Celal ŞENGÖR

Bir çok sanatkarın yetişmesine vesile olmuş kıymetli hocamız ruhun şad olsun.

Resim 9.
İslam Seçen, Hatice Karagöz,
Gürcan Mavili, Saadet Gazi ve
Nevzat Kaya



Resim 11.
İslam Seçen ve
Ali Alpaslan

Resim 10.
Bahattin Doğramacı, Kazım Hacımeylıç,
Gürcan Mavili, Sitare Turan, İslam Seçen ve
Öğrenci Ebru Şenher



Resim 12.
Kültür ve Turizm Bakanlığı 2012 Yılı Kültür ve
Sanat Büyük Ödülünü aldı.

Resim 13.
5. Gümüş Lale Ödülü Cilt sanatçısı İslam
Seçen'e takdim edildi.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ GELENEKSEL TÜRK SANATLARI BÖLÜMÜ

Dr. Gülnur **DURAN**

TARİHÇE

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde 1982 yılında kurulmasına karar verilen 1983’de hazırlıkları tamamlanan Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, ülkemizin üniversite bünyesinde yer alan ve geleneksel sanatlar alanında eğitim veren kurumların başında gelmektedir. Kuruluş yılından günümüze; Geleneksel Türk Sanatları Bölümü adı altında, Tezhip-Minyatür Anasanat Dalı ve Halı-Kilim Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı olmak üzere iki Anasanat Dalında lisans faaliyetleri kesintisiz olarak sürdürülmektedir. 13 Ekim 2009 tarihinde Üniversitemiz Senato kararı ile bölümün kuruluş adı “Geleneksel Türk Sanatları Bölümü” olarak değiştirilmiştir. Bölüm, ilk mezunlarını 1986-87 tarihinde vermiştir.

Kuruluşundan bugüne kadar bölümümüzde Bölüm Başkanlığı görevinde bulunan öğretim üyeleri; Prof. Erol Eti (1983- 1991), Prof. Ayten SÜRÜR (1991-1993), Prof. Dr. Feryal İREZ(1993-1999), Prof. F. Çiçek DERMAN(1999-2002 / 2008-2011), Prof. Şerife ATLIHAN, (2002-2008), Prof. Sibel ARIK (2011-). Bölümün eğitime başladığı yıllarda destek veren hocalarımız ve önemli hizmetleri olan kadrolu emekli öğretim elemanları arasında; Yard. Doç. Dr. İnci A. BİROL Yard. Doç.Dr. Çiğdem GÜVEN KAYNAR, Öğr. Gör. Salih BALAKBABALAR, Öğr.Gör.R.Sadri Sayıoğulları, merhum Dr. Can KERAMETLİ, Prof.(hc.) Uğur DERMAN, Prof. Mu-hiddin SERİN, Öğr. Gör. Alparslan BABAOĞLU, Dr. Saadet GAZİ, merhum Prof. Dr. Hüsametdin AKSU’ yu sayabiliriz.

Mezunlarımızın pek çoğu bugün Konya Selçuk Ün.v., Süleyman Demirel Ün.v., Sakarya Ün.v., Kocaeli Ün.v., Dokuz Eylül Ün.v. gibi Devlet ve Özel Üniversitelerde akademisyen olarak görev yapmaktadırlar.





BÖLÜMÜN AMACI VE EĞİTİM

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, sanat formasyonu olarak görme ve algılama yetisi kazanan, geleneksel değerleri araştıran, saptayan, koruyan ve sanatsal kimliği ile çağdaş anlamda ileri götürmeyi hedefleyen ve özgün yaklaşımlar getirebilen yaratıcı bireyleri yetiştirmeyi amaçlar. Bölümde, eğitim – öğretime açık bulunan anasanat dalları adı altında yer alan lisans programlarında sanat ve tasarım, kültür ve teknoloji başlığında temel teorik ve uygulamalı bilgiler, bölümün adı altında yer alan lisans üstü programlarında kişinin uzmanlık alanını kendisinin belirleyeceği ileri mesleki bilgiler verilir. Lisans eğitimi süresince yönetmeliğe uygun olarak farklı disiplinlerden yandal ve çift anadal eğitimi alabilen öğrenciler daha donanımlı olarak mezun olabilir ve eğitimlerinin bir kısmını yurt dışı eğitim kurumlarında tamamlayabilirler. Bölüm, lisans eğitiminin yanı sıra, 1992 yılında kurulan Güzel Sanatlar Enstitüsü bünyesinde Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlik eğitimi de sürdürmektedir. Her yıl ortalama kontenejan sayısı kadar lisans öğrencisini mezun etmektedir. Dört yıllık lisans eğitiminin ardından yüksek lisans ve sanatta yeterlik yapan öğrenciler sağlam bir sanat eğitimi ve sanat formasyonuna sahip olmaktadır. Bölüm kurulduğundan bu yana lisans ve lisansüstü eğitiminde, birçok Japon, İranlı, Kırgız öğrenci mezun olmuştur.

Tezhip-Minyatür Anasanat Dalı

Tezhip-Minyatür Anasanat Dalı eğitim programında; evrensel kültüre mal olmuş, milli değerlerimizin ışığında, kitap sanatlarından *Tezhip, Minyatür, Hat, Ebru, Restorasyon ve Konservasyon, iç mimari sanatlarından Kalemşi, Türk İç Mimari Restorasyonu ile Ahşap Sedef Oyma Sanatları* ve kültür derslerinde uygulamalı ve teorik eğitim verilmektedir. Anasanat Dalı'nın amacı; kültürümüzün vazgeçilmezleri olan bu sanatları, geçmişteki en mükemmel haliyle ele alarak günümüze taşımak, Türk Sanatı'nın klasik anlamda eğitim kriterleri ve özelliklerini çağın estetik anlayışı ile birlikte yeniden yorumlayabilen sanatçıların yetiştirilmesidir. Mezunlar lisans diplomasına ve sanatçı unvanına hak kazandığı gibi, eski eserlerin bilimsel yöntemlerle bakım ve onarımını yapabilir, müze, kütüphane ve bu gibi kurumlarda görev alabilir. *Tezhip, Minyatür, Hat, Kalemşi, Ahşap-Sedef İşleri, Ebru* sanatlarında yeni ve çağdaş eserler ürettikleri gibi sağlam desen bilgileri ile diğer sanat alanlarıyla ilgili sektörlerinde desen tasarımı alanlarında da görev alabilirler.

Halı Kilim Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı

Geleneksel Türk Sanatları *Halı Kilim Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı*'nda verilen eğitimde; *Geleneksel Tekstil Sanatları* alanındaki bilimsel araştırmalara, gittikçe yok olan tekstil sanat ürünlerinin araştırılmasına, saptanmasına ve arşivlenmesine, bu bağlamda Türk kültür miras ve birikiminin sistematik olarak değerlendirilmesine önem vermektedir. *Temel tasarım, kirkitli dokumalar, dokuma kumaşlar, baskı ve boyama teknikleri* teorik ve uygulamalı olarak aktarılmaktadır. Geleneksel tekstil sanatlarımızda önemli bir yeri olan *doğal boyar maddeler ve uygulamaları, restorasyon ve konservasyon* bilgileri verilmekte, eğitim süresi boyunca yapılması zorunlu olan stajlar ve alan araştırmaları ile bu bilgiler pekiştirilmektedir. Kültür ve sanat tasarım dersleri ile mesleki bilgilere zenginlik katılabilmektedir. Anasanat dalından mezun olan öğrencilerimiz özellikle tekstil sanatları alanında söz sahibi olabilecek bilgi ve birikime sahiptir. Kendi atölyelerini kurup özel çalışmalar yapabildikleri gibi, tekstil kurum ve kuruluşlarında tasarım ve üretim alanında çalışmakta, müze ve koleksiyon çalışmalarında görev alabilmektedir.

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Akademik Kadrosu

Bölüm akademik kadrosu yurtdışında da tanınan, saygın sanatçı ve tasarımcılardan oluşmaktadır. Akademik kadromuz yurtiçinde ve yurtdışında kazandığı ödüller, açtığı sergiler, uyguladığı tasarımlar ile fakültesini, üniversitesini ve ülkesini en üst seviyede temsil etmektedir. Ayrıca, alanımızla ilgili uzmanlar, öğretim elemanları ve emekli öğretim üyelerimiz bölümümüzün lisans ve lisansüstü eğitim-öğretim programına değerli katkılarıyla destek vermeye devam etmektedirler.

Kadrolu Öğretim Elemanları

Prof. Sibel ARIK (Bölüm Başkanı)

Tezhip-Minyatür Anasanat Dalı

Doç. Gülnur DURAN (ASD. Başkanı)

Dr.Öğr.Üyesi Seher AŞICI

Dr.Öğr.Üyesi Şehnaz BİÇER

Dr.Öğr.Üyesi Metin Erkan KAFKAS

Dr.Öğr.Üyesi Gülnihal KÜPELİ

Dr.Öğr.Üyesi.Oya ATILA

Arş.Gör. A.Taylan URAN

Bölüm Emekli hocalarımız Prof.Erol Eti, Prof.F.Çiçek Derman, Yard.Doç.Dr. İnci A.Birol, Yard.Doç.Dr.Çiğdem Güven, Bölüm Başkanı Prof.Sibel Arık, Bölüm hocaları ve mezunlardan bir grup.



Geleneksel
Türk
Sanatları
Bölümü'nün
30.YIL
MEZUNLAR
SERGİSİ,
2013.

Halı Kilim Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı

Prof. Sevim ARSLAN (ASD. Başkanı)
Dr.Öğr.Üyesi Ülkü TOKATLI AKÇA
Dr.Öğr.Üyesi Hakan ÇİLOĞLU
Öğr.Gör. Güray İbrahim ÇIRAKMAN
Öğr.Gör. Nil SÜNNETÇİLER

Bölüm Eğitimine Kadro Dışı Destek Olan Öğretim Elemanları

Prof. Erol ETİ
Prof. F. Çiçek DERMAN
Prof. Şerife ATLIHAN
Prof. Dr. Nalan TÜRKMEN
Prof. Dr. Sacit AÇIKGÖZOĞLU
Prof. Dr. Nevin ENEZ
Prof. Dr. Ayşe UYGUR
Prof. Dr. Levent ÇİNKO
Dr. Saadet GAZİ
Dr. Öğr. Üyesi Emel İŞLEYEN
Dr. Öğr. Üyesi Sevil GÖRÜR
Öğr. Gör. Ata AKIN
Öğr. Gör. Gül BOLULU

Öğr. Gör. İpek DAĞLIOĞLU
Öğr. Gör. Nuray AÇIKGÖZ
Öğr. Gör. Aydın ERGÜN
Öğr. Gör. Ömer Serkan BAKIR
Öğr. Gör. Nil BAYDAR
Öğr. Gör. Serkan ÇELİK
Öğr. Gör. Umut ÇELİK
Öğr. Gör. Hakan HALAÇ



www.marmara.edu.tr
gsf.marmara.edu.tr

Adres ve İletişim Bilgileri :

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları
Bölümü Küçükçamlıca Acıbadem
34660 Kadıköy / İstanbul

Tel: 0216 262667 (4 hat) F:+90 0216 326 91 29



Resim 1.
1.Birinci Galeri

VAKIFLAR HALI MÜZESİ

Dr. Zübeyde Cihan **ÖZSAYINER**

İlk kez, 13 Nisan 1979 tarihinde Sultanahmet Camii Hünkâr Kasrı'nda ziyarete açılan Halı Müzesi, yeniden yapılandıktan sonra, 15 Kasım 2013 tarihinde I. Mahmut tarafından Hicri 1152 (Miladi 1742-1743) tarihinde yaptırılan Ayasofya İmaretin de ikinci kez ziyarete açılmıştır.

Ayasofya İmareti 1777, 1871, 1884 ve 1893 yıllarında onarım görmüş, 1920 yılından sonra, İstanbul Vakıflar Baş Müdürlüğü tarafından, Arşiv Saklama Deposu ve Kurşun Atölyesi olarak kullanılmıştır. Yemekhane (me'kel), mutfak (aşhane), fırın (fodlahane) olmak üzere üç bölümden ibarettir. İmaretin kapılarında yer alan kitabelerin üzerindeki sülüs hatlı yazılar "Morali" lakabıyla bilinen ve adı "Darüssaade ağası», «Hazinedar» Beşir Ağa, manzumeler ise şair Nimetullah Efendi tarafından yazılmıştır.

İmaretin avlusu ile Ayasofya arasında bir Bizans yapısı olan Skeuophylakion (Hazine Dairesi Kutsal Emanet Binası) bulunmaktadır.

Vakıflar Halı Müzesi Koleksiyonu'nda; 14. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar halı ve halı seccadeler, İran ve Kafkas halıları yer almaktadır. Çok zengin bir koleksiyona sahip olan müzede en erken tarihli halı, XIV. Yüzyıl beylikler devri halısıdır.

Sergilenen halılar arasında, XV. Yüzyıl erken Osmanlı Dönemi halıları, XVI. Ve XVII. Yüzyıl klasik devri halıları (Uşak halıları, Bergama, Konya ve kula Halıları) XVIII. Yüzyıl Kazak halısı, XVI. Yüzyıl İran halısı, Kafkas halıları, Türkmen halıları, XIX. Yüzyıl Yağcıbedir seccadesi bulunmaktadır. XIX. Yüzyıla ait Kula, Gördes, Konya, Lâdik ve Milas çevrelerine ait seccadeleri en nadide örnekleri sergilenmektedir.

Koleksiyonun en nadide eserlerinden seçilen halı ve seccade örnekleri, kronolojik sırayla ve yöresel desen gruplarına göre, müzenin her üç galerisinde sergilenmektedir.

1.Birinci Galeri; Beylikler Dönemi, Erken ve Klasik Osmanlı Dönemi Anadolu Halıları.

2.İkinci Galeri; Osmanlı Dönemi Orta ve Doğu Anadolu halı ve halı seccadeler.

3.Üçüncü Galeri; Osmanlı Dönemi büyük boyutlu Uşak halıları ve saf halı seccadeler.

Müze, Pazartesi günü haricinde her gün 9.00-16.00 saatleri arasında ziyaret edilebilir.



Resim 2.
Halı Müzesi
İç Avlu



Resim 3.
Halı Müzesi
1. Galeri İç Mekan





Resim 4.
Halı Müzesi
2. Galeri

TÜRKİYE'NİN USTALARI MARMARA BÖLGESİ GELENEKSEL SANATLAR VE ZANAATLAR ENVANTERİ

Eda **DERECİ**

Türkiye'nin Ustaları, Türkiye'nin genelinde geleneksel sanatlar ve zanaatlar alanında çalışma yapan sanatçı, zanaatkâr ile atölyelerin envanterinin çıkarılması projesidir. Türkiye'nin 7 bölgesini kapsayan projenin ilk ayağı olan Marmara'nın Ustaları, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın maddi destekleriyle 2017 yılında tamamlanmış, ekleme ve güncellemeler devam etmektedir.

Türkiye'nin Ustaları Projesi Marmara Bölgesi'nde 11 farklı şehirden toplam 2000'in üzerinde ustayı bir araya getirmiştir. Bu ustaların 912'si İstanbul'da, 75'i Bursa'da, 50'si Kocaeli'de, 34'ü Balıkesir'de, 30'u Sakarya'da, 27'si Çanakkale'de, 26'sı Yalova'da, 16'sı Edirne'de, 8'i Bilecik'te, 7'si Tekirdağ'da, 6'sı da Kırklareli'nde yer almaktadır. Projede ahşap, cam, cilt, çini – seramik – çömlek, ebru, halı – kilim – dokuma, hat, işleme, kalemişi, kat'ı, keçe, kumaş, kuyum, minyatür, taş, tezhip, baston, bez bebek, çalgı yapımı, gölge oyunu, kaşık, kispet, sepet, tespih ve kaligrafi olmak üzere 25 sanat dalından usta yer almaktadır.

Tezhip branşında 265, çini- seramik- çömlek branşlarında 108, ebru branşında 181, hat branşında 126, minyatür branşında 105, ahşap branşında 32, cam branşında 30, cilt branşında 13, kuyumculuk branşında 30, kat'ı branşında 29, işleme branşında 20, kumaş branşında 18, kalemişi branşında 14, keçe branşında 13, halı kilim dokuma

branşında 10, kaligrafi branşında 8, diğer branşlarda (sepet, baston, gölge oyunu, tespih, çalgı yapımı, kispet, kaşık, bez bebek) 33 ustanın ismi envantere alındı.

2017 yılında gerçekleştirilen projenin sonunda Türkiye'nin Ustaları Marmara Bölgesi kitabı Türkçe, Arapça ve İngilizce dil seçenekleriyle yayımlandı. Ayrıca Türkçe, Arapça ve İngilizce olmak üzere üç dilde turkiyeninustalari.org web sitesi hazırlandı ve güncellenmeye devam edilmektedir.

Marmara Bölgesindeki illerde yaşayan ve üretim yapan geleneksel sanatlar ve zanaatlar alanındaki ustaların envanterleri çıkarılarak sahip olduğumuz kültür mirası ve sanat birikimi görünür hale getirildi. Marmara Bölgesi'nin geleneksel sanat ve zanaat alanlarında kültür sanat potansiyeli ortaya çıkarıldı. Bu projeyle geleneksel sanatlar ve zanaatlara ilgi duyan gençler teşvik edildi, gençlerin kendilerini bu alanda geliştirmelerini sağlayacak önemli bir kaynak oluşturuldu. İngilizce ve Arapça hazırlanan proje, Türkiye'deki geleneksel sanatların uluslararası bilinirliğine, Türkiye'nin tanıtımına ve pozitif imajına katkı sağladı.

Türkiye'nin Ustaları ile ilgili daha ayrıntılı bilgiye projenin internet sitesi www.turkiyeninustalari.org adresinden ulaşabilirsiniz.



www.gelenek.org.tr

TU TÜRKİYE'NİN
USTALARI
HATHAFA POLYESTER

GELENEKSEL
SANATLAR VE ZANAATLAR
ENVANTERİ
MARMARA BÖLGEİ

www.halkayaylismeyi.org

TU MASTERS OF
TURKEY
HATHAFA POLYESTER

فنانو تركيا

THE INVENTORY
OF TRADITIONALS
ARTS AND CRAFTS

فهرس المهن
والحرف
الطليسية



**GELENEKSEL
SANATLAR
DERNEĞİ**

TRADITIONAL ARTS ASSOCIATION

GELENEKSEL SANATLAR DERNEĞİ



2007 yılında kurulan Geleneksel Sanatlar Derneği, 30'dan fazla ülkede 100'ün üzerinde ulusal ve uluslararası organizasyonlar düzenledi; 40'tan fazla yayına imza attı. Aynı zamanda UNESCO akreditasyonu bulunan Geleneksel Sanatlar Derneği, Kültür ve Turizm Bakanlığı başta olmak üzere yerel yönetimler ve sanat alanıyla ilişkili birçok kurum / kuruluşla ortak projeler yürütmektedir.

Geleneksel Sanatlar Derneği bünyesinde;

- Dernek faaliyetlerimize ve duyurularımıza yer verdiğimiz gelenekselsanatlar.org
- 2006 yılından bu yana geleneksel sanatlar alanında verilen Gümüş Lale Ödüllerine yer verdiğimiz gumuslale.org
- İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti kapsamında İstanbul'da yaşayan ve üretim yapan geleneksel sanatlar ve el sanatları alanlarındaki ustaların ve atölyelerin envanterinin yer aldığı istanbulunustalari.com
- Geleneksel sanatlarımıza bir ömür hizmet etmiş sanatçı ve akademisyenlere bir vefa borcu olarak düzenlenen anma programlarını içeren gelenegevefa.org web sitelerini barındırmaktadır.
- Geleneksel sanatlar envanter çalışması olan ve Marmara Bölgesi tamamlanan www.turkiyeninustalari.org

Derneğimiz, 2018 - 2019 yıllarında Yapı Kredi Sanat iş birliğiyle **Gelenek Sanat Konuşmaları**, Pera Müzesi iş birliğiyle de **Geleneksel Sanatlarda Terminoloji Seminerleri** düzenledi. Seminerlerin içerikleri şu şekildedir:

Yapı Kredi Sanat - Loca'da düzenlenen Gelenek Sanat Konuşmaları kapsamındaki etkinlikler:

- Hat Sanatında Terminoloji - Prof. Uğur Derman, Doç. Dr. Fatih Özkafa (23.11.2018)
- Geleneksel Sanatlarda Malzeme Bilgisi ve Teknoloji - Prof. Dr. Zeki Kuşoğlu, Ömer Faruk Dere (19.12.2018)
- Geleneksel Sanatlarda Akademik Eğitim ve Usta Çırac

İlişkisi (21.02.2019)

- İslam Sanatında Geometrik Desenler - Serap İkizler Sönmez (21.03.2019)
- Koleksiyonerlik - Raffi Portakal, Murat Kılıç (18.04.2019)

Pera Müzesi'nde düzenlenen Geleneksel Sanatlarda Terminoloji kapsamındaki etkinlikler:

- Tezhip Sanatında Terminoloji - Prof. Dr. Çiçek Derman, Prof. Dr. Faruk Taşkale (25.12.2018)
- Kitap Sanatı ve Minyatürde Terminoloji - Dr. Lale Uluç (15.01.2019)
- Cilt Sanatında Terminoloji - Prof. Dr. Sacit Açıkgözoğlu, Gürcan Mavili (19.02.2019)
- Ebru Sanatında Terminoloji - Alparslan Babaoğlu (12.03.2019)
- Geleneksel Sanatlarda Telif Hakları - Av. Dr. Cahit Suluk (03.04.2019)
- Çini Sanatında Terminoloji - Dr. Latife Aktan Özel, Nazan Ilgaz (16.04.2019)

Geleneksel Sanatlar Derneği; ömürlerini geleneksel sanatlarımıza vakfetmiş, bu sanatlarımızın yaşatılması, geliştirilmesi ve tanıtılmasına katkıda bulunmuş, yeni arayışlarla zenginleştirmiş şahsiyetlere 2006 yılından itibaren **Gümüş Lale Ödülü** vermektedir. Gümüş Lale Ödülü ilk kez 2006 yılında düzenlenen Ebru Günleri kapsamında **Hikmet Barutçugil**e verildi. Daha sonra sırasıyla 2007'de düzenlenen Hüsn-i Hat Buluşmaları kapsamında **Hasan Çelebi**'ye, 2009'da düzenlenen Tezhip Buluşması kapsamında **Cahide Keskiner**'e, 2011'de düzenlenen Minyatür Buluşması kapsamında **Nurhan Atasoy**'a, 2012'de düzenlenen Cilt Buluşması kapsamında İslam **Seçen**'e, 2017'de düzenlenen Türkiye'nin Ustaları Marmara Bölgesi tanıtım programı kapsamında Ülker Erke'ye ve 2019'da Topkapı Sarayında düzenlenen törenle **Dr. Filiz Çağman**'a Gümüş Lale Ödülü takdim edildi.

TEZYİNÎ KİTAP SANATLARI TÜRKÇE YAYINLAR BİBLİYOGRAFYASI

Dr. Gülnihal Küpeli, ihmal edilen bilim dallarımızdan Türk - İslam kitap sanatları üzerine eğildiği eserinde beş ana başlıkta *Bibliyografya*, *Dizin*, *Yazar dizini*, *Kavramlar ve Özel isimler dizini* ile *Zaman dizinine* yer vermekte. 300 sayfadan oluşan eserde ayrıca *Kitaplar*, *Kitap bölümü ve bildiriler*, *Makaleler ve ansiklopedi maddeleri* ile *Lisansüstü tez çalışmaları* olmak üzere dört alt başlık da yer almaktadır.

Geleneksel sanatlarımızdan tezhip, minyatür, cild ve kati' ile ilgili Türkçe yayınlar bibliyografyasına odaklanılan eserin hazırlık aşamasında birçok matbu bibliyografya çalışmaları incelenmiştir.

Geleneksel Sanatlar Derneği katkılarıyla Lale Yayıncılık tarafından yayımlanan *Tezyinî Kitap Sanatları Türkçe Yayınlar Bibliyografyası* adlı eseri lalesanat.com adresinden satın alabilirsiniz.



Seçkin yayınlar **Lale Sanat'ta**



Sanat, sanat tarihi ve medeniyet alanlarında
birçok özel esere sahip olmak için

lalesanat.com



pelikanbasım |



maltepe mahallesi gümüşsuyu caddesi odin iş merkezi no:28/1 topkapı - istanbul

| www.pelikanbasim.com |



İSTANBUL İÇİN BİR KÜLTÜR TARİHİ SÖZLÜĞÜ

Prof. Dr. Mertol Tulum'un büyük bir titizlikle hazırladığı, dönemin gündelik hayatının neredeyse her detayıyla ele alındığı bu İstanbul Ansiklopedisi, her şeyden önce İstanbul eksenli kültür tarihi çalışmalarımız için kaynak niteliği taşıyacak bir eser.