

# L A L E

KÜLTÜR, SANAT VE MEDENİYET DERGİSİ

## İMTİYAZ SAHİBİ | PUBLISHER

Lale Yayıncılık

## GENEL YAYIN YÖNETMENİ | EDITOR-IN-CHIEF

Ahmet Akcan

## YAYIN KOORDİNATÖRÜ | EDITORIAL COORDINATOR

Ayşenur Kargın

## YAYIN KURULU | EDITORIAL BOARD

Doç. Dr. Şehnaz Biçer, Marmara Üniversitesi  
Dr. Aslıhan Erkmen Birkandan, İstanbul Teknik Üniversitesi  
M. Semih İrteş, Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi  
Doç. Dr. Mehmet Memiş, Sakarya Üniversitesi  
Prof. Dr. Selçuk Mülayim, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

## DANIŞMA KURULU | ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Nurhan Atasoy, İstanbul Üniversitesi  
Prof. Dr. Şerife Atlıhan, Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Serpil Bağcı, Hacettepe Üniversitesi  
Dr. Filiz Çağman, İstanbul Üniversitesi  
Prof. Dr. Çiçek Derman, Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Uğur Derman, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Dr. Zeki Kuşoğlu, Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Banu Mahir, Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi  
Prof. Dr. Selçuk Mülayim, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Dr. Günsel Renda, Koç Üniversitesi  
Prof. Dr. Zeren Tanındı, Uludağ Üniversitesi  
Prof. Dr. Zeynep Tarım, İstanbul Üniversitesi  
Prof. Dr. Faruk Taşkale, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Dr. Sitare Turan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

## GÖRSEL YÖNETMEN | ART DIRECTOR

Utku Aydın

## SATIŞ | SALE

Lale Sanat - lalesanat.com

## YAYIN | PUBLISHING

Lale Organizasyon - laleorganizasyon.com

## SATIN ALMA SORUMLUSU | PURCHASING SPECIALIST

Emine Güldür

## BASKI | PRINT

Pelikan Matbaa  
Setifika No: 40619

ISSN: 2687-5926

## İLETİŞİM | CONTACT

Cihangir Mah. Pürtelaş 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

## Lale Yayıncılık

Lale Organizasyon Ticaret Limited  
Şirketinin Markasıdır.

## EDİTÖR | EDITOR

Prof. Dr. Selçuk Mülayim

## BİÇİM EDİTÖRÜ | STYLE EDITOR

Verda Bingöl

## BİLİM KURULU | BOARD OF SCIENCE

Prof. Dr. Sacit Açıkgözoğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Sakine Akcan Ekici, İstanbul Üniversitesi  
Dr. Hatice Aksu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Ali Fuat Baysal, Necmettin Erbakan Üniversitesi  
Prof. Dr. Abdulhamit Tüfekçioğlu, Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Faruk Taşkale, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Jake Benson, University of Manchester  
Doç. Dr. Şehnaz Biçer, Marmara Üniversitesi  
Dr. Savaş Çevik, Haliç Üniversitesi  
Doç. Dr. Tülün Değirmenci, Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Hülya Doğru, Sakarya Üniversitesi  
Doç. Dr. Gülnur Duran, Marmara Üniversitesi  
Dr. Aslıhan Erkmen Birkandan, İstanbul Teknik Üniversitesi  
Dr. Hüseyin Gündüz, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Hesna Haral, Nişantaşı Üniversitesi  
Doç. Dr. Vedat Kacar, Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Elif Kök, Marmara Üniversitesi  
Dr. Gülnihal Küpeli, Marmara Üniversitesi  
Gürcan Mavili, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Mehmet Memiş, Sakarya Üniversitesi  
Doç. Dr. Kenan Mermer, Sakarya Üniversitesi  
Dr. Alison Ohta, Royal Asiatic Society, Londra  
Dr. Ali Rıza Özcan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Şebnem Tamcan Parlador, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi  
Dr. Nur Taviloğlu, İstanbul Devlet Konservatuarı  
Dr. Gülşen Tezcan, Sakarya Üniversitesi  
Doç. Dr. Filiz Adıgüzel Toprak, Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Atilla Yusuf Turgut, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Senem Uğurlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Lale Uluç, Boğaziçi Üniversitesi  
Prof. Dr. Münevver Üçer, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Kaya Üçer, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Olga Vasilyeva, National Library of Russia  
Prof. Dr. Bahattin Yaman, Süleyman Demirel Üniversitesi  
Prof. Dr. Ejder Okumuş, Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi  
Nil Baydar, Türkiye Yazma Eserler Kurumu  
Dr. Irvin Cemil Schick

## KAPAK GÖRSELİ | COVER IMAGE

Abdulfettah Efendi - Tuğra, yazı kalıbı, Hadis-i şerif,  
45,5x35,5 (Abdurrahman Kılıç Koleksiyonu)

*Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi yılda 2 kez Türkçe yayımlanan hakemli bir dergidir.*



United Nations  
Educational, Scientific and  
Cultural Organization



GELENEKSEL  
SANATLAR  
DERNEĞİ  
TRADITIONAL ARTS ASSOCIATION

*Geleneksel Sanatlar Derneği iş birliğiyle...*  
gelenekselsanatlar.org

# Teşekkür

Yeni yıla Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi'nin 3. sayısıyla başlamanın sevinci içerisindeyiz. Dergimizi yayın hayatına dahil etmenin ne kadar isabetli bir karar olduğunu, yayımladığımız her sayının heyecanla ve övgüyle karşılanması sayesinde daha iyi anladık.

Geride bıraktığımız senede dünyamızın maruz kaldığı Covid 19 salgını bizleri olumsuz etkilese de kültür, sanat ve medeniyet alanında çalışmalarını yürüten kurumlar ile akademisyenler bu kaos ortamında üretmeye, değer oluşturmaya devam etti. Taşındığımız büyük sorumluluğun bilinciyle dünyayı daha yaşanabilir hale getirme çalışmalarımıza hız kesmeden devam ediyoruz. Bu devamlılığın en önemli kaynağı, yaşadığımız toprakların bizlere sunduğu büyük kültür, sanat ve medeniyet birikimidir. Bu topraklarda bin yıllardır süregelen kültür, sanat ve medeniyet hattını devam ettirmek tüm kurumların, sivil toplum kuruluşlarının ve bireylerin görevidir. Sadece devam ettirmekle de kalmayıp bu birikimi dünyaya tanıtmak ve geliştirerek aktarmak da asli vazifelerimiz arasındadır.

Bu inanç ve duyguyla yayın hayatına başlattığımız Lale Dergisi ile kültür, sanat ve medeniyet alanlarında hissedilen boşluğu bir nebze de olsa doldurabildiğimizi düşünüyoruz. Birlikte yol aldığımız akademisyenler, sanatkârlar, Geleneksel Sanatlar Derneği ve Lale Yayıncılık olarak bu alanda çalışmaktan, zengin kültürümüzü ve sanatımızı desteklemekten gurur duyuyoruz. Hakemli dergi yayıncılığının zorluklarına rağmen daha nitelikli ve özverili kaynaklar için bir yıllık deneyimimizle birlikte var gücümüzle çalışmaya devam edeceğiz.

Makalelerini bizimle paylaşarak, reklam vererek ve dergimizi satın alarak bu çabamıza destek veren herkese teşekkürü borç biliriz. 2020'de yayımladığımız sayılarla edindiğimiz deneyim sayesinde Lale Dergisi'ni 2021'in de ötesine taşıyacağımıza dair umutluyuz. Her yeni sayıda sizlere daha çok kültür, sanat ve medeniyet içeriği ulaştırabilmek dileğiyle.

Genel Yayın Yönetmeni  
**Ahmet Akcan**

# Üçüncü Buluşma

Zorluk içerisinde yaşadığımız günler, artan bir ivmeyle bizi sıkıştırmaya devam ediyor. Ne mutlu ki bu krizi fırsata çevirenlerimiz de oldu. Hayatımızı, dosyalarımızı ve eskizlerimizi yeniden gözden geçirdik ve artık nelerin yapılmaması gerektiğini daha iyi anladık. Bu bile, krizli günlerin bize armağanı oldu. Bunun da ötesinde onlarca meslektaşımız, daha şimdiden yayınlarını sunmaya başladı. İş üretenler, hayata iyi tarafından bakmak için sayısız vesileler olduğunu daha iyi kavradı. Aynı şekilde, yayın grubumuzdaki arkadaşlar aralıksız görüşme ve toplantılarla daha mükemmel bir Lale'nin arayışı içinde oldu. Her sayımızın giderek özel bir dosya kimliğinde olması, belirli bir tema etrafında şekillenmesi daha çok konuşulmaya başlandı. Belki de daha doğru bir yol bulmak üzereyiz. *Geleneksel olan nedir; ötekiler nedir?* gibi soruları sonsuza kadar tekrarlayıp olmadık açıklamalarla vakit kaybetmektense; birinci derecede ilgili olduğumuz alana daha fazla odaklanarak sonu gelmez sorularla aklımızı aşındıran ve elimizi bağlayan endişelerimizi somut, derli toplu ve sınırlandırılmış alanlar üzerinden irdelemek çok daha gerçekçi olacak gibi görünüyor.

Bu bağlamda tema ve konularımızın hepsini aynı torbaya doldurmaktansa, bunları ayrı ayrı başlıklar altında ele alarak demek istediklerimizi daha yakından gözleyip, parçadan bütüne gitmek daha doğru olacak.

Minyatürün bugünkü sorunlarıyla, ebru ve hat sanatlarının gidiş ve gelişme yönleri öylesine farklılaştı ki bir yayın organında sürekli karma, bazen karmakarışık bildiriler sergilemek ve üstelik bu anlayışı her sayıda tekrarlamak, hepimizde bir süre sonra bizi bayağılaştırıp aşağıya çekebilir endişesini doğurdu. Oysa farklı kategorilerdeki bilgilerimizi sistematik olarak bir araya getirmek, terminolojik birliği sağlamak her zaman başlıca umudumuz olmuştuk. Böyle bir tercihle, daha ferah ve aydınlık alanlara açılıp birbirimizi daha iyi anlayacağız.

Sizi, bu sayının seçkin yazılarıyla baş başa bırakırken dördüncü sayımızın tematik olacağı umuduyla selam ve saygılarımı sunarım.

Editör  
**Prof. Dr. Selçuk Mülayim**

# İçindekiler

06-15

araştırma makalesi

**ARŞİV BELGELERİNE GÖRE ABDÜLFETTAH EFENDİ İMZALI HZ. YÜŞA CAMİİ KİTABESİ**  
ABDELFAHATTAH EFENDİ'S INSCRIPTION OF JOSHUA MOSQUE IN TERMS OF ARCHIVE DOCUMENTS

16-25

araştırma makalesi

**ABDULLAH ZÜHDİ EFENDİ İMZALI BİR BAŞESER: DELÂİLÜ'L-HAYRÂT**  
A MASTERPIECE SCRIBED BY ABDULLAH ZÜHDİ EFENDİ: DELA'ILÜ'L-HAYRAT

26-55

araştırma makalesi

**SÜLEYMANNÂME'NİN CİLT TEZYİNATINDA KEŞFEDİLEN BENZERSİZ RÛMÎ MOTİFİ**  
UNIQUE RUMI PATTERN DISCOVERED IN SÜLEYMANNAME'S BOOKBINDING ORNAMENT

56-61

araştırma makalesi

**KONYA SAHİP ATA VAKIF MÜZESİNDE SERGİLENEN AHŞAP ESERLERE BİR ÖRNEK; ERMENEK ULU CAMİ AHŞAP KAPI KANATLAR**  
AN EXAMPLE OF THE WOODEN OBJECTS EXHIBITED IN SAHIP ATA MUSEUM IN KONYA; WOODEN DOOR WINGS OF ERMENEK GRAND MOSQUE

62-71

araştırma makalesi

**GEOMETRİ VE MATEMATİK BAĞLAMINDA TEZHİP SANATININ ANLAM BOYUTU**  
THE MEANING DIMENSION OF ILLUMINATION ART IN THE CONTEXT OF GEOMETRY AND MATHEMATİK

72-83

makale

**BURSA ÇELEBİ MEHMED (YEŞİL) CAMİİ KALEMİŞLERİ**

84-85

makale

**VİYANA ARSENAL MÜZESİNDE SAVAŞ GANİMETİ, TAKVİMLİ BİR CEP SAATİ**

**86-99**

söyleşi

**SÖYLEŞİ: KENAN GÜRSOY**  
MEDENİYET,  
ETİK VE SANAT

**100-103**

tanıtım

**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ GELENEKSEL  
TÜRK SANATLARI BÖLÜMÜ

**104-105**

tanıtım

**TÜRK VE İSLAM**  
ESERLERİ MÜZESİ

**106-109**

tanıtım

**UMUT, HATIRLAMA,**  
**TEKERRÜR**

**110-111**

tanıtım

**EHL-İ HİREF-İ HÂSSA SANATKÂRLARI**  
III. MEHMED DÖNEMİ  
(1596-1601)

**112-112**

yazım kuralları

**LALE DERGİSİ**  
**MAKALE YAZIM KURALLARI**

# ARŞİV BELGELERİNE GÖRE ABDÜLFETTAH EFENDİ İMZALI HZ. YÛŞA CAMİİ KİTABESİ

Prof. Dr. Ahmet Sacit **AÇIKGÖZOĞLU**<sup>1</sup>

Orcid ID: 0000-0001-8559-1003 Makale Geliş Tarihi: 27/10/2020 Makale Kabul Tarihi: 16/11/2020

## ÖZ

1814-1896 arası yaşayan ve saraya yakın çevrelerde çok iyi eğitim alan Abdülfettah Efendi yazının en önemli ve gözde çeşitleriyle ilgilenmiş, hattatlığı ile öne çıkmıştır. Bu kadar uzun zaman ve birçok padişah zamanında resmî vazife yapmış, tuğralar tertip edip çekmiş bir hattatın bilinen hayatı ve sanat çalışmaları yanında bilinmeyen yönlerinin araştırılması gerekmektedir. Son yıllarda yapılan tez çalışmaları, bilinmeyenlere ışık tutmaktadır.

Arşiv belgeleri bilhassa Osmanlı'nın son zamanlarında yoğunlukla başvurabileceğimiz malumatlar içerir. Abdülfettah Efendi ile alakalı birçok yazışma, kaynaklarda henüz bulunmayan malumatı havidir. Bunların hepsinin değerlendirildiği bir makale ayrıca düşünülmelidir. Seçilen belgelerde, Yuşa Camii kitabesi için üç şairin hazırladığı ebcele tarih düşürülmüş manzum metinler Saray'a yazılarak görüş sorulmuş, biri tercih edilerek Abdülfettah Efendi'nin yazması hususunda irade buyrulmuştur. Kitabedeki mevcut şiiirin yazışmalardaki metinden daha uzun olması ve bir kelimenin de farklı geçirilmesi hususları değerlendirilmiştir. Bu yarışma tarzı seçimin, sanat tarihinin önemli konuları arasında yer alan bânî-sanatkâr ilişkileri çerçevesinde değerlendirilmesi ve belgelere dayanması önemlidir.

**Anahtar Kelimeler:** Abdülfettah Efendi, Kitabe, Arşiv, Yûşa Camii

## ABSTRACT

### ABDELFAHATTAH EFENDI'S INSCRIPTION OF JOSHUA MOSQUE IN TERMS OF ARCHIVE DOCUMENTS

Abdelfattah Efendi, who lived between 1814-1896 and got a very good education within the sphere of the court, was interested with in the most important and popular types of writing and distinguished with his calligraphy. It is necessary to investigate the unknown aspects as well as the known parts and artistic works of a calligrapher's life who had done official duties for a long time and composed tugh-ras for many sultans. Dissertations made in recent years shed light on the unknown aspects of this calligrapher.

Archive documents especially for the late Ottoman period contain information that we can intensively make reference to. Many correspondences related to Abdelfattah Efendi are containing information that are not available in the literature. An article evaluating all of these should be considered separately. In the selected documents, the poetic texts prepared by three poets for the inscription of Joshua Mosque were transmitted to the Palace and asked about their opinion. Eventually, one of them was preferred and the decision declared as Abdulfettah Efendi to write. The matters that the current poet in the inscription are longer than the text in the correspondence and a word copied differently are assessed. It is important that this contest-like selection is based on documents and reviewed within the framework of the relationship between artist and founder which is the important subjects of the history of the art.

**Keywords:** Abdelfattah Efendi, Inscription, Archive, Joshua Mosque

<sup>1</sup> Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Cilt Ana Sanat Dalı.



Görsel 1  
Abdülkadir  
Efendi- Tuğra,  
yazı kalıbı, Hadis-i  
şerif. 45,5x35,5 cm.  
Abdurrahman Kılıç  
Koleksiyonu.

**L** 814 yılında Sakız Adası'nda doğan ve aslen Rum olan Abdülfettah Efendi, 1822'de adada çıkan isyanın bastırılması sırasında yetim kalan çocuklar arasından dönemin seraskeri Hüsrev Paşa tarafından alınarak iyi bir eğitim ve İslâmî terbiye üzere yetiştirilmiştir. Dâire-i Askeriye' de Arapça, Farsça, Hesap ve Hendese öğrenirken bir yandan da sülüs, nesih, ta'lik, divânî ve rik'a yazılarını da talim ederek mezun olmuştur (İnal, 1955, s. 24). Sülüs-nesih yazılarını Mustafa Şâkir Efendi' den (ö. 1284/1867) öğrenmiş, 1248/1832'de (Alparşlan, 2012, s. 87), ta'lik yazıyı Yesârizâde Mustafa İzzet Efendi' den (ö. 1265/1849) meşk ederek 1262/1846 yılında icâzete layık görülmüştür (Vatansever, 2016, s. 3-5).

Abdülfettah Efendi 1347/1831 yılında sıbyan alayına ve tabur katiplerine rik'a yazı hocalığı yapmış, 1255/1839 tarihlerinde kendisine Sadâret Kâtipliği vazifesi verilmiştir. (Derman, 1988, s. 203). 1845'te Eyyûb Sultan Camii Vakfı, ardından 1846' da Şehzâde Camii Vakfı kaim-makamlıklarını yapmış olup, sonrasında Sivas, Amasya, Aydın evkâf müdürlükleri, Saruhan, Kastamonu, Selânik'te mal müdürlükleri görevlerini ifa ettiği nakledilmiştir (İnal, 1955, s. 24).

1855 yılında Bursa' da meydana gelen depremde büyük bir kısmı yıkılan Bursa Ulu Camii'nin tamiratında, levhalarda ve duvarlardaki hatların onarılması, gerekenlerin yeniden yazılması vazifesini Hattat Şefik Bey'le birlikte yerine getirmişlerdir. Abdülfettah Efendi'ye İstanbul'a döndükten sonra 22 Ağustos 1857/1 Muharrem 1274 tarihinde, madenî para ressamlığı da denilen, darphânede para, madalya ve nişan basanların başı anlamına gelen "Sersikkegen" vazifesi verilmiştir (İnal, 1955, s. 25). Ayrıca yardımcısı Trabzonlu Râsim Efendi'yle birlikte "kâime" adıyla basılan kâğıt paraların kalıplarının hazırlanmasında da vazifeliyken (Derman, 2013, s. 397-401), 1277/1860 yılında filigran yapımını öğrenmek üzere Viyana ve Paris' e gittiğini ve kendisine 1262/1846 yılında layık görülen hâcelik unvânının 1296/1879 yılında bâlâlîğe yükseltildiğini, birinci rütbe Mecîdî ve birinci rütbe Osmânî nişanlarının da kendisine tevdi edildiğini öğreniyoruz. Vaniköy'deki yalısında 8 Cemâziyelevvel 1314/16 Ekim 1896 tarihinde vefat etmiştir. Ayasofya Camii'nde kılınan cenâze namazının ardından Sultan II. Mahmud Türbesi hazîresine defnolunmuştur (İnal, 1955, s. 25). Mezar taşında şu ibare yazmaktadır: "Hüve'l-bâkî Kudemâ-yı ricâl-i Devlet-i Âliyyeden ve rütbe-i bâlâ-yı ashâb-

dan, sersikkegen-i Cenâb-ı Şehriyârî el-Hâc Abdülfettah Efendi merhûmun rûh-i şeriflerine el-Fâtiha, sene 1314".

Abdülfettah Efendi celi sülüs, celi ta'lik levha ve taş mahkûk eserlerinin yanı sıra maharetle çektiği tuğraları, mimârî yapılarda, levha ve kumaş üzeri işleme halinde günümüze ulaşmıştır. Ömründe beş padişah dönemini de gören Abdülfettah Efendi'nin sırasıyla Sultan II. Mahmud, Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz, Sultan V. Murad ve Sultan II. Abdülhamid tuğralarının mevcut olduğunu öğreniyoruz (Derman, 1982, 16-24). Bursa Ulu Camii, Eminönü Yeni Camii, Süleymaniye Camii, Fatih Türbesi, Pertevniyal Valide Sultan Camii, Beylerbeyi Sarayı, Yıldız Hamîdiye Camii, Ertuğrul Tekke Camii, Hz. Yuşa Camii Abdülfettah Efendi'nin eserlerinin bir kısmının görülebileceği yerlerdir. Eski adıyla Başbakanlık Osmanlı Arşivleri olarak anılan Gülhane' deki arşiv binası raflarının tasnifiyle alakalı etiket rakamlar ve oradan bazı levhaların da Abdülfettah Efendi'nin kaleminden çıktığını arşiv müdavimlerinden öğrenmekteyiz. Osmanlı'nın son döneminde vazife yapmış böyle önemli bir hattatın hayatı ve çalışmaları hususunda birçok çalışma ve araştırma yapılmalıdır. Esra Vatansever Şişman tarafından hazırlanan tez ve kendisinin bu belgelerin varlığından bizleri haberdar etmesi bu çalışmamızı kolaylaştırmıştır.

Arşiv belgelerinde Abdülfettah Efendi'nin hayatı, sanatı, çalışmaları gibi konulara dair birçok yazışmanın mevcut olduğunu tespit etmiş bulunmaktayız. Kaynaklarda mevcut olan malumatın daha tafsilatlı şekilde arşiv belgelerinde yer aldığı görülmektedir. Mahkemeye ilgili evraklar, ailesi, aldığı nişan ve mükâfatlar, yazdırılacak yazılar, tamiri icap eden yazıların kıymetli olanlarının belirlenmesi, kitabeler, kitabe tamirleri, yurtdışı vazifeleri, maaşı gibi konuların arşiv belgelerinde mevcudiyeti ve Abdülfettah Efendi gibi bir sanatkârın hayatına ışık tutabileceği anlaşılmaktadır. Mesela; Bursa Ulu Camii vazifesinde Şefik Bey ile beraber çalıştıkları kaynaklarda anlatılırken, kendisine resmi vazifenin bildirilmesi ve işin muhtevası ile alakalı bilgilerinin çok sayıda arşiv belgesinden takip edilebileceği görülmüştür. Ayrıca Mücellid Mehmed Efendi'nin ekte yer aldığına dair kaydı kaynaklarda göremesek de arşiv belgelerinde bulmaktayız (bkz. Belge 1: BOA, İ.DH.00409/27061; A. MKT. MHM 1275. M. 15138/57). Bu sebeple tespit edilen tüm belgelerin değerlendirilmesi ayrı bir çalışmanın konusu olmalıdır.



**Görsel 2**  
Abdülfeftah Efen-  
di imzalı Sultan  
Abdülaziz Tuğra-  
sı, Pertevniyal Va-  
lide Sultan Camii.  
Vatansever, 2016,  
s. 54.

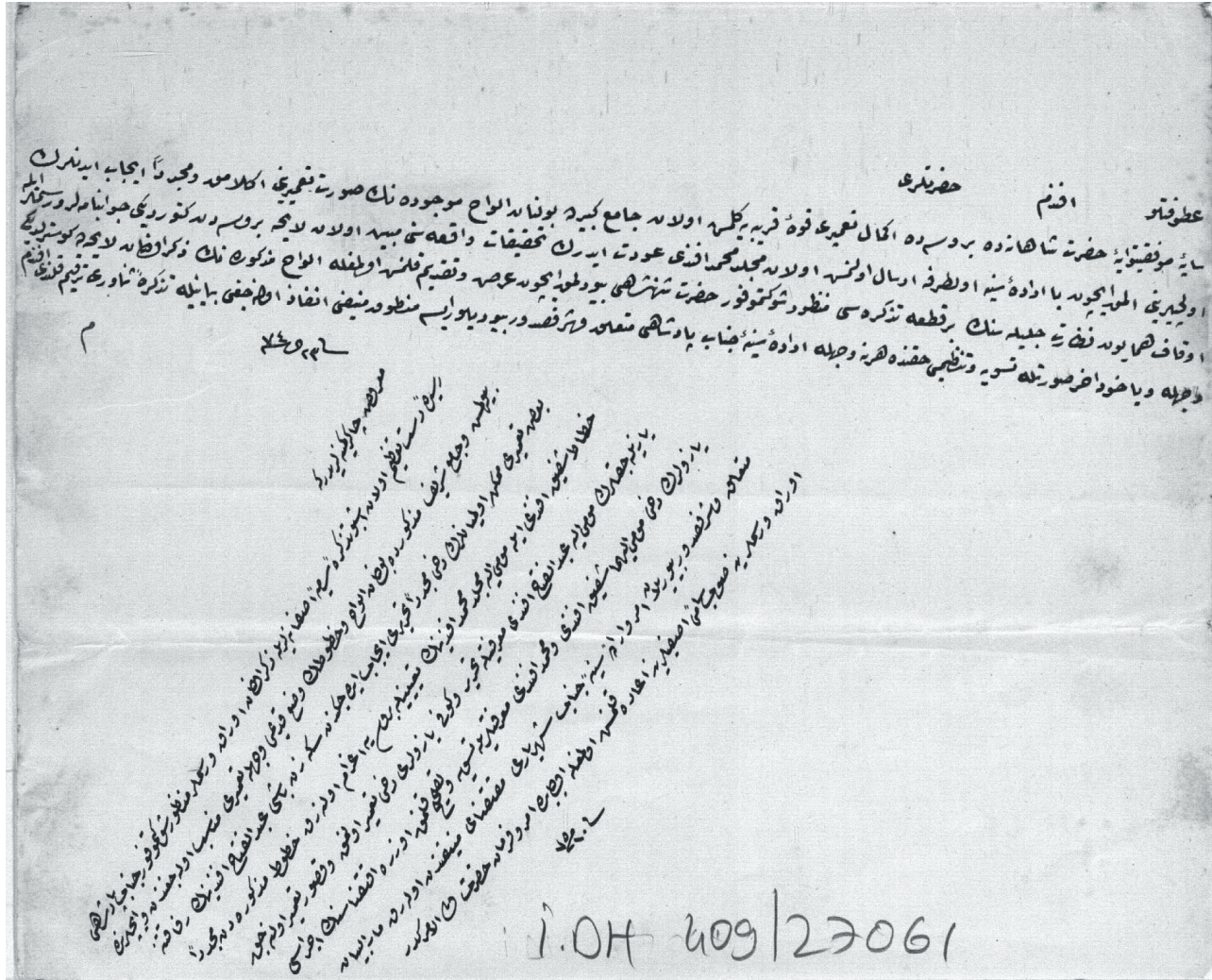


**Görsel 3**  
Celî sülüs ze-  
rendûd levha.  
TSMK. H 2280/2.

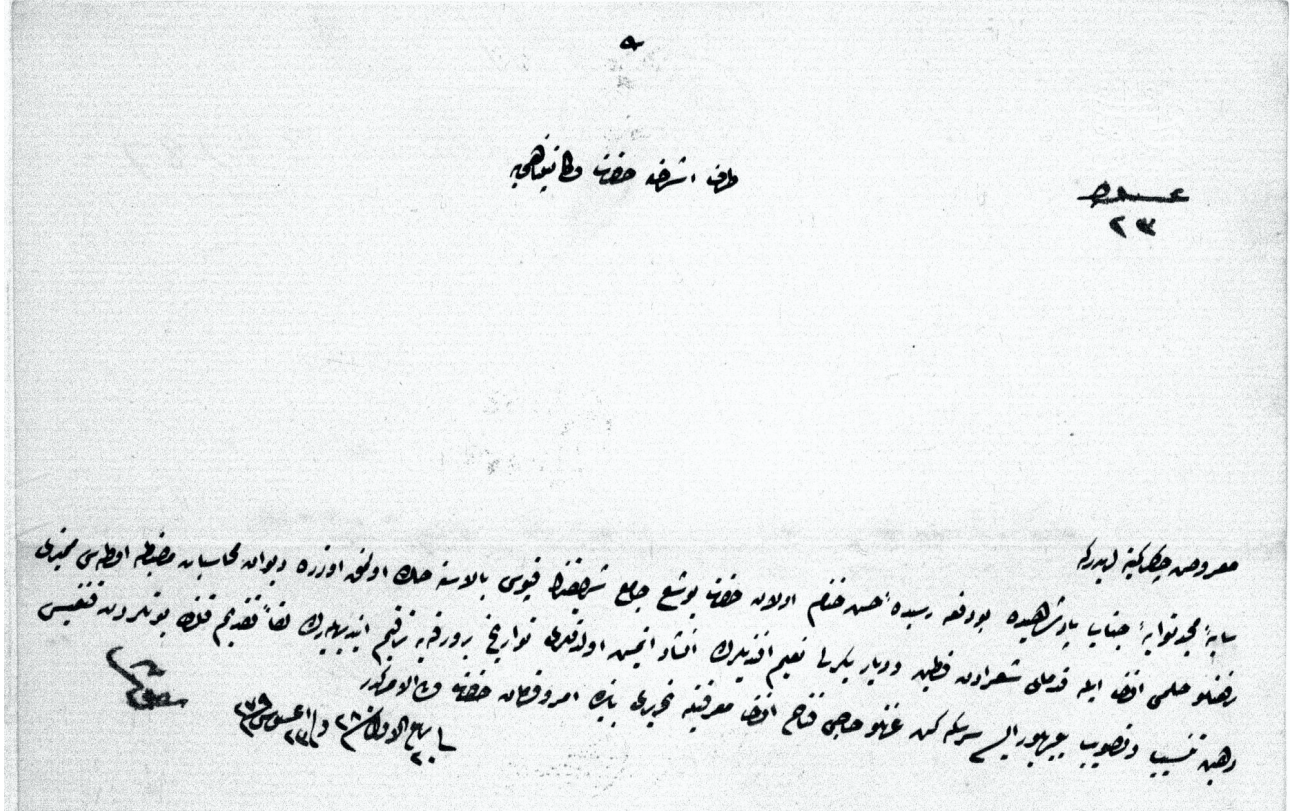




**Görsel 4**  
Topkapı Sarayı Bab-1  
Hümayun iç cepheden  
kitabe detayı. Fotoğraf:  
Esra Vatansever Şişman.



**Belge 1**  
Bursa Ulu Camii  
tamir işleri ve va-  
zifeliler ile alakalı  
belge. BOA, İ.DH  
409/27061.



Bu araştırma, sanatkârlar arasındaki münasebeti de ortaya koyabilecek bir mevzuda inceleme ile detaya eğilip Osmanlı Devri'nin son zamanlarında (h.1280/m.1863-64) hakkedilen bir kitabenin tekâmül safhalarına bakarak teâmüle ışık tutmaya çalışmaktadır. Beykoz'da Hz. Yûşa Camii celî ta'lik tamir kitabesi Abdülfettah imzasını taşımaktadır. Meraklıları ve erbabı zaten bu kitabenin Abdülfettah Efendi'nin kaleminden çıktığını bilirler. Abdülfettah Efendi'nin ta'lik yazıları açısından başka çalışmalarda ayrı bir değerlendirmeye konu olabilecek kitabe dört satır halinde tanzim edilmiştir. Üç beyit ve ok-yay tasvirleriyle iki tarafı süslenmiş bir imza satırı mevcuttur. İmzaya koltuk olarak düşünülmüş bu tasarımın da Abdülfettah Efendi'ye ait olması pek muhtemeldir. Arşiv belgelerinde tespit edilen yazışmalarla, metnin belirlenmeye çalışılması süreci izlenebilmektedir. Vesikalar, hakkında malumat bulunabilen nadir bir durumu, en azından gelişim süreci belgelenebilmiş bir mevzu-yu gözler önüne sermektedir. Osmanlı Arşivi'nde İ. DH. 00514/34987 numarada üç varak ve A. MKT. MHM 1280. R. 8 277/91 numarada tek varak olan belgelerin orijinallerinden görüntüler ve deşifreler bu hususta dikkatlerinize sunulmuştur.

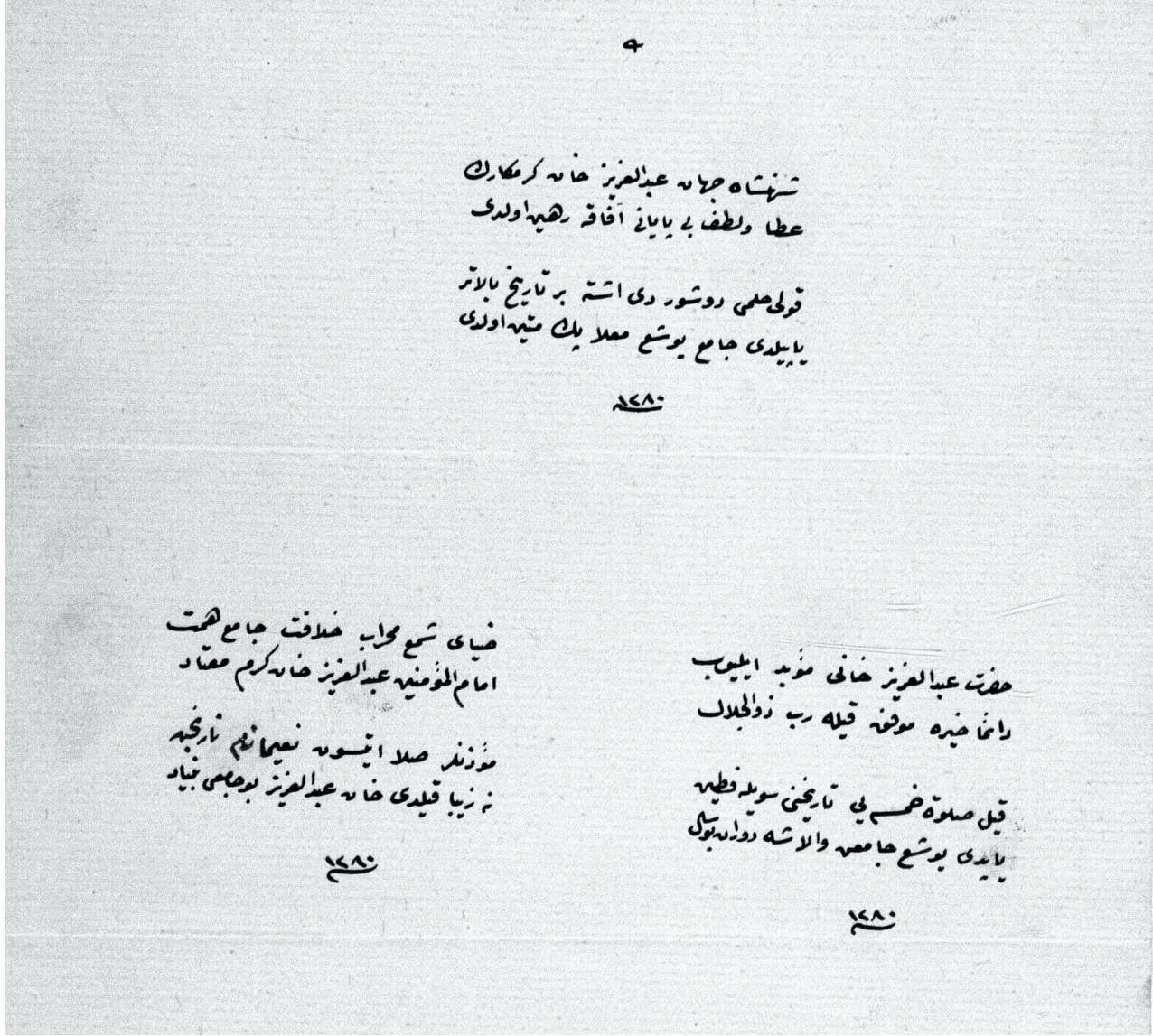
## Yuşa Camii Kitabesiyle İlgili Belgelerin Deşifresi

### Belge 2: İ. DH. 00514/34987/1

- 1) Taraf-ı eşref-i hazret-i vekâlet-penâhiye
- 2) Ma'rûz-ı çâker-i kemîneleridir ki
- 3) Sâye-i müceddetvâye-i cenâb-ı pâdişâhide bu defa resîde-i hüsn-ü hitâm olan Hazret-i Yûşâ Camii şerifinin kapusu bâlâsına hâkk olunmak üzere divân-ı muhasebât mazbata odası mümeyyizi
- 4) ref'atlı Hilmi Efendi ile kudemâ-yi şuarâdan Fatin ve Diyarbekirli Naîm Efendilerin inşâd etmiş oldukları tevârih bir varakaya terkîm ettirilerek leffen takdim kılındı. Bunlardan kangisi
- 5) rehîn tensîb ve tasvîb buyrulur ise Sersikkegen izzetlü Hacı Fettah Efendi marifetiyle tahriri bâbında emr ü ferman hazret-i veliyyü'l-emrindir Fi 20 Rebîü'l-evvel, sene 280 ve fi 23 Ağustos, sene 279

### Belge 3: İ. DH. 00514/34987/2

Şehinşâh-ı cihan Abdülaziz Hân-ı keremkârın  
Atâ ve lütf-ı bîpâyânı âfâka değîn oldu

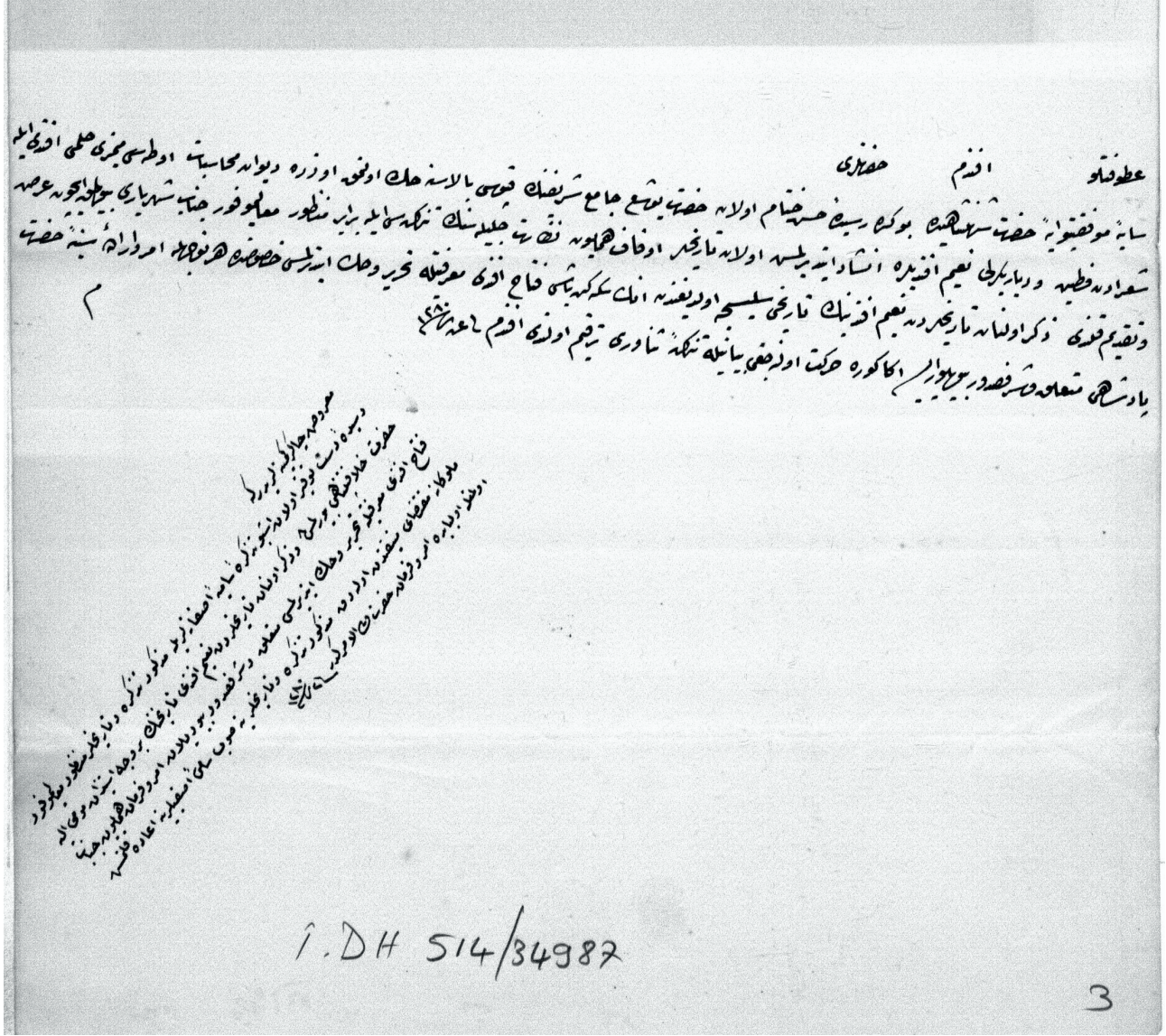


Kulu Hilmi düşürdü işte bir tarih-i bâlâ ter  
Yapıldı Cami-i Yûşâ muallâ pek metin oldu  
Sene 1280

Hazreti Abdülaziz Hân'ı müeyyed eyleyüb  
Daima hayra muvaffak kıla Rabb-i Zülcelâl  
Kıl salât-ı hamseyi tarihini söyle Fatim  
Yaptı Yûşâ Camiin vâlâ şeh-i devrân bu sâl  
Sene 1280  
Ziyâ-yı şem'-i mihrâb-ı hilâfet, câmi-i himmet  
İmâm'ül-mü'minin Abdülaziz Hân-ı kerem-mu'tâd  
Müezzinler salâ etsün Naimâ tam tarihin  
Ne zibâ kıldı Hân Abdülaziz bu camiye bünyâd  
Sene 1280

Belge 4: İ. DH. 00514/34987/3

1) Atüfetlü efendim hazretleri  
2) Sâye-i muvaffakiyetvâye-i Hazreti Şehinşâhîde bu kerre  
resîde-i hüsn-ü hitâm olan Hazret-i Yûşâ Camii şerîfinin ka-  
pusu bâlâsına hâkk olunmak üzere divân-ı muhasebât odası  
mümeyyizi Hilmi Efendi ile 3) şuarâdan Fatim ve Diyarbe-  
kirlî Naîm Efendilere inşâd ettirilmiş olan tarihler evkâf-ı  
humâyûn nezâret-i celîlesinin tezkiresi ile beraber manzûr-ı  
meâl-i mevfûr cenâb-ı şehriyârî buyrulmak için arz  
4) ve takdim kılındı. Zikrolunan tarihlerden Naîm Efen-  
di'nin tarihi selîsce olduğundan anın Sikkegenbaşı Fettah  
Efendi marifetiyle tahrir ve hâkk ettirilmesi hususunda her  
vecihle emr ü irâde-i seniye-yi Hazret-i



5) Pâdişâhî müteallik ve şerefsüdûr buyrulur ise ona göre hareket olunacağı beyânıyla tezkire-i senâverî terkîm olun-  
du efendim.

Fî ğurre-i Rebiulâhir, sene 1280

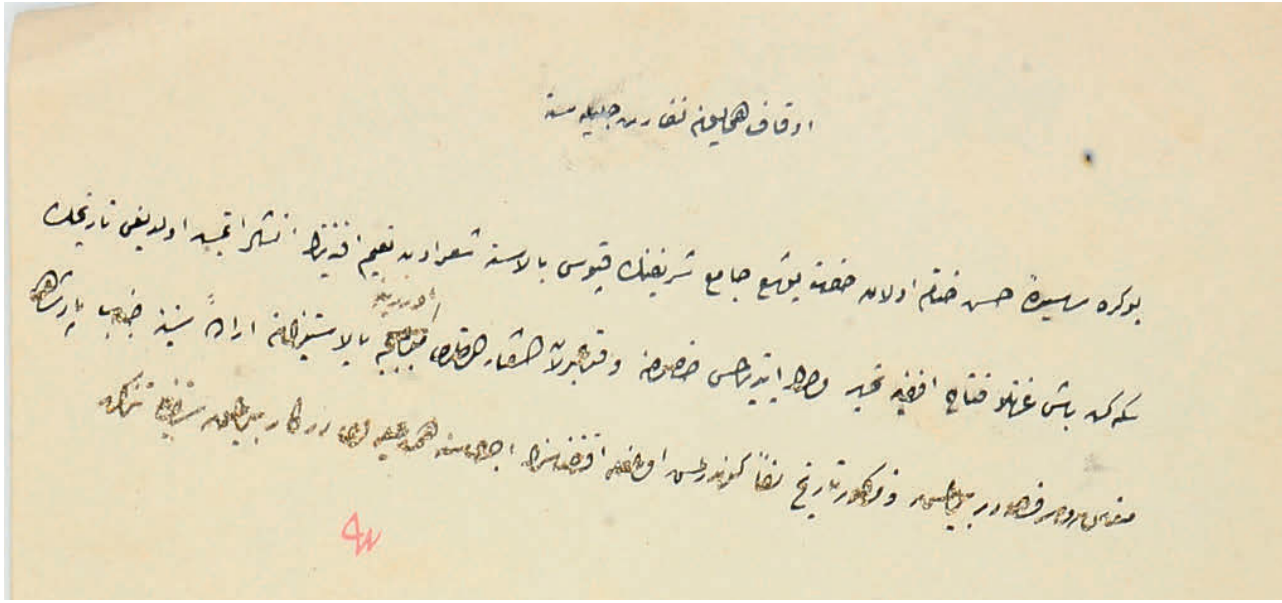
- 1) Ma'rûz-ı çâker-i kemînelerdir ki
- 2) Reside-i dest-i tevfir olan işbu tezkire-i sâmiye-i asafâne-  
leriyle mezkûr tezkire ve tarihler manzûr-u meâl-i mevfur
- 3) Hazret-i Hilâfet-Penâhî buyrulmuş ve zikrolunan tarih-  
lerden Naîm Efendi tarihinin bervech-i istizân mûmâileyhe
- 4) Fettah Efendi marifetiyle tahrir ve hâkk ettirilmesi mü-  
teallik ve şerefsüdûr buyrulan emr ü ferman-ı humâyûn  
cenâb-ı

5) mülûkâne-i muktezâ-yı münifinden olarak mezkûr tez-  
kire ve tarihlerine savb-ı sâmi-i âsafânelerine iade kılınmış  
6) olmakla ol babda emr ü ferman Hazret-i Veliyyü'l-em-  
rindir

Fî 2 Rebiulâhir sene 1280

**Belge 5: A. MKT. MHM 1280. R. 8 277/91**

- 1) Evkâf-ı Humâyûn Nazâret-i Celîlesine
- 2) Bu kere sâmiye-i hüsn-i hitâm olan Hazret-i Yûşa' Cami-i  
Şerîfi'nin kaptanı bâlâsına şuarâdan Naîm Efendi'nin inşâd  
etmiş olduğu tarihin



Belge 5  
BOA, A. MKT.  
MHM 1280. R. 8  
277/91.



Görsel 5  
Abdül Fettah Efendi  
imzalı Hz. Yüşa Camii  
Kitabesi. Vatanserver,  
2016, s. 50.

- 3) Sikkegenbaşı izzetlü Fettah Efendi'ye tahrir ve hâkk et-  
tirilmesi hususuna vuku bulan iş'âr ... bi'l-istîzan irâde-i  
seniye-i Cenâb-ı Pâdişâhîye
- 4) müteallik ve şerefsüdûr buyrulmuş ve mezkûr tarih lef-  
fen gönderilmiş olmakla iktizasının icrasına humâyûnları  
derkâr buyrulmuş .... tezkire

## Sonuç

Bu kayıtlardan anlaşıldığı üzere, yangın geçirmiş Yûşâ Camii Sultan Abdülaziz devrindeki tamiri tamam olunca Hilmi, Fatin ve Naîm Efendi isimli şairler hususi olarak hazırlanacak kitabe için çalışmışlar ve şiirlerini takdim etmişlerdir. Caminin tamir kitabesi olarak koyulacak şiir ve ebcetle düşürülecek tarih için saraya bu üç şairin çalışması gönderilmiş ve bunlar arasından Diyarbekirli Naîm Efendi'nin tarihi daha selişçe, yani daha akıcı ve sanatlı bulunmuş ve seçilmiştir. Kitabenin taşta mahkûk son hali şöyledir:

“Ziyâ-yı şem’-i mihrâb-ı hilâfet câmi-i şevket  
İmâm’ül-müminin Abdülaziz Hân-ı kerem-mu’tâd  
Bu vâlâ mabedi nâr-ı harik etmiş iken sûzan  
O bâni-i esas-ı dîn-i devlet eyledi âbâd  
Müezzinler salâ etsün Naîmâ böyle târihin  
Ne zibâ kıldı Hân Abdülaziz bu camiye bünyâd  
Nemekahû Abdülfettah Sersikkegenân Sene 1280”

Hâlihazırdaki kitabenin durumuna göre arşiv belgelerindeki yazışmalarla neticelendirilen son şekli biraz farklı ve uzun olduğu görülmektedir. Bu durum seçilmek için gönderilen şiirlerin, ehemmiyetine binaen sadece ilk ve son beyitlerinin yazışmalarda kaydedilmesi ile ilgili olabilir. Ya da eser seçildikten sonra hattat, şair veya bir ilgilinin, belki de hepsinin ortak kararlarıyla şiirde küçük bir değişiklik yapıldığını anlıyoruz. İrâde-i Şâhâne'ye arz edilen metinden farklı olarak kitabeye bir beyit fazla yazıldığı görülmektedir. Bu yazışmalar neticesinde, hattat tarafından şairden istenen şiir, gerekli görülen yeni kelime ve ilavelerle değiştirilmiş olabilir. Kitabenin kapladığı alan ve yazılacak yazı cinsi de bu ilave beyti zaruri kılmış olabilir. Saraya arz edilen ve seçilen kitabe yapılmış olan değişikliğin aruz vezni açısından gerekli ve isa-

betli olduğunu da söylemeliyiz.<sup>2</sup> Her biri pek mühim vesika ve eser durumundaki kitabelerimizin, bilhassa sarayla alakalı olanlarının nasıl bir süreçle karara bağlanıp sanatkârlara tevdi kılındığı anlaşılmaktadır. Bu arşiv vesikalarının, işi mali açıdan yürüten ve patronaj tabir edilen merci ile sanatkârlar arasındaki ilişki açısından sanat tarihimize, edebiyatımıza ve özelde hat sanatımıza kaynak olabileceği açıktır.

## Kaynakça

Alparslan, A. (2012). *Osmanlı hat sanatı tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BOA. İ. DH. 00409/27061.

BOA. A. MKT. MHM 1275. M. 15138/57.

BOA. İ. DH. 00514/34987/1, 2, 3.

BOA. A. MKT. MHM 1280. R. 8 277/91.

Derman, M. U. (1982). Tuğralarda Estetik. *İlgi Mecmuası*, (33), 16-24.

Derman, M. U. (1988). Abdülfettah Efendi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt. 1, s. 203). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Derman, M. U. (2013). Osmanlı Devri'nin Adalı hattatları. *Türklük Bilgisi Araştırmaları Dergisi*, 39, 399-409.

İnal, İ. M. K. (1955). *Son hattatlar*. İstanbul: Maarif Basımevi.

Vatansever, E. (2016). Hattat Abdülfettah Efendi'nin taşta mahkûk eserleri (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, İstanbul.

2 Seçim için Saray'a arz edilen ve uygun bulunan şiirde tarih beytindeki "tam" kelimesi yerine kitabe "böyle" kelimesi tercih edilmiştir. Bunun en önemli sebebi aruz vezninin hatasız tutturulması ve ölçünün; "Mefâilün/ Mefâilün/ Mefâilün/ Mefâilün" olarak ancak bu değişiklik sağlanmış olmasıdır.

# ABDULLAH ZÜHDİ EFENDİ İMZALI BİR BAŞESER: DELÂ'İLÜ'L-HAYRÂT

Arş. Gör. Betül DEMİR<sup>1</sup>

Orcid ID: 0000-0003-3443-7393 Makale Geliş Tarihi: 28/10/2020 Makale Kabul Tarihi: 12/11/2020

## ÖZ

*Delâ'ilü'l-Hayrât*, Kur'an-ı Kerim'den sonra en çok yazılan ve okunan kitapların başında gelmektedir. Hz. Muhammed için okunan ve salavât denilen duaları içeren kitap, 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 fî zikriş-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 Hattat Abdullah Zühdi Efendi'nin (ö. 1878) 1857 tarihinde nesih hattıyla yazdığı *Delâ'ilü'l-Hayrât*'tır. Bir hat ve tezhip şaheseri olan bu eser 2721 envanter numarası ile DEMSA Koleksiyonu'nda bulunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** *Delâ'ilü'l-Hayrât*, Süleyman el-Cezûlî, Abdullah Zühdi, hat, tezhip.

## ABSTRACT

**A MASTERPIECE SCRIBED BY ABDULLAH ZÜHDI EFENDI: DELA'ILÜ'L-HAYRAT**

*Delâ'ilü'l-Hayrât* is the most widely copied and read book after the Qur'an. The book includes prayers called *salawat* said for Prophet Muhammad. It is known by Turkish people mainly as *Delâ'il-i Şerif*, *Delâ'il-i Hayrât* and *Delâ'il*. The full name of the epistle is *Delâ'ilü'l-Hayrât ve Şevâriku'l-envâr fî zikriş-salât'ale'n nebiyyi'l-muhtâr*. *Delail* was copied by a wise sufi expert on Islamic law, Şeyh Ebû Abdullah Muhammed b. Süleyman el-Cezûlî. One of these works is a *delâ'il* scribed by the calligrapher Abdullah Zühdi Efendi (d.1878) with *naskhi* script in 1857. The book, which is a masterpiece with its script and illumination, belongs to DEMSA Collection with the number of 2721.

**Keywords:** *Delâ'ilü'l-Hayrât*, Süleyman el-Cezûlî, Abdullah Zühdi, calligraphy, illumination.

<sup>1</sup> Arş. Gör. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Tezhip Anasanat Dalı.



**Görsel 1**  
Delâ'ilü'l-Hayrât. 43a-  
b, DEMSA, 2721.

(Fotoğraf: Akadur  
TÖLEĞEN, 2020)



**D**elâ'ilü'l Hayrât ve Enâm-ı Şerîf'ler, Kur'an-ı Kerim'den sonra en çok yazılan ve okunan kitaplardır. Hz. Muhammed için okunan ve salavât denilen duaları içeren *Delâ'il*, 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 zikriş-salât ale'n-nebiyyi'l-muhtâr*'dır. *Delâ'il*, fıkıh ve tasavvuf âlimi Şeyh Ebû Abdullah Muhammed b. Süleyman el-Cezûlî tarafından derlenmiştir (Demir, 2020: 111).

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

inanarak Müslümanlar tarafından düzenli ve çokça okunan eserler arasında gelir.

Ön sözünde, 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 şefaatine nail 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 (bkz. Görsel 1) (Uludağ, 1994: 114).





**Görsel 2**  
Delâ'ilü'l-Hayrât,  
Mekke ve Medine  
minyatürleri. 72 a-b,  
DEMSA, 272.

(Fotoğraf: Akadur  
TÖLEĞEN, 2020)

*Delâ'ilü'l-Hayrât'ların* büyük bir kısmında Esmâü'l hüsnâ ve Esmâü'n-nebî, Mekke ve Medine minyatürleri yer alır (bkz. Görsel 2). Bir kısmında ise Mescid-ül Aksa, Hz. Muhammed'in kabrinin, leğen, ibrik, nalın, tarak, tesbih, misvak, giysi gibi özel eşyaları, el ve ayak minyatürleri, nübüvvet mührü, mühr-ü Süleyman, tûbâ ağacı, zülfikâr resimleri, dört halifenin, Hz. Ali'nin oğulları Hasan ve Hüseyin'in hil-yeleri görülür. Türk kültür, sanat ve edebiyatında Hz. Muhammed'in sembolü olarak kabul edilen gül, çoğu *Delâ'ilü'l-Hayrât'*ta bezeme ögesi olarak sıkça kullanılmıştır.

Hz. Muhammed'in sembolü, sevgilinin yüzü ve endamı olan gül, Türk tezyini sanatlarında laleden sonra en fazla kullanılan çiçek olmuştur (bkz. Görsel 3, Görsel 4). Sümbül, lüle gibi çiçeklere halk arasında gül ismi verilir. Mushafların sayfa kenarlarındaki aşer, hizip ve secde gibi tezyini işaretler de gül adı ile ifade edilir. Tezhip sanatında, özellikle Hz. Peygamber'in kutsal özelliklerini anlatan hilye-i *şerifelerin* tezyinatında, gül çeşitli şekillerde bolca kullanılmıştır (Taşkale, 2010:227). Divan edebiyatında ve Lâle Devri'nde adına en çok rastlanan çiçek güldür.

Bahtî mahlasını kullanan Osmanlı Sultanı I. Ahmed (1590-1617) tarafından yazılan kıt'ada gülün önemi şu şekilde vurgulanmaktadır:

"Nolatâcım gibi başımda götürsem dâim

Kademi nakşını ol hazret-i şâh-ı rusülün

Gül-i gülzâr-ı nübüvvet o kadem sahibidir

Ahmedâ turma yüzün sür kademine o gülün" (Bilkan, Durmuş, İsen, 2012: 162).

En'âm-ı Şerif'ler, 165 ayetten oluşan En'âm suresi ve sık sık okunan Kur'an-ı Kerim'den sureleri içeren küçük kitaplardır. En'âm suresinin fazileti hakkındaki rivayetlere göre Hz. Muhammed En'âm suresinin kendisine bir defada nazil olduğunu belirtmiştir. Sure, Müslümanlar tarafından özenle yazılıp sıkça okunmuştur.

En'âm suresinin, Yâsîn ve Mülk sureleriyle beraber yazıldığı mecmuaya *En'âm-ı Şerif* veya *En'âm* adı verilir (Işık, 1995:17). Çoğu En'âm-ı Şerif'ler'de de Esmâü'l- hüsnâ ve Esmâü'n nebî yazılmıştır. Osmanlı sanatkârları En'âm'ları da en güzel şekilde yazıp tezhipler ve müzehhep kitap kapakları ile koruma altına almışlardır.

*Delâ'il*'i yazan hattat ve müzehhipler tevazudan 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 Kerimler gibi müze, kütüphane ve özel koleksiyonların en önemli eserleri arasında bulunmaktadır.

Bu eserlerden biri de Hattat Abdullah Zühdi Efendi'nin (ö. 1878) 1274 H. /1857 M. tarihinde nesih hattıyla yazdığı *Delâ'ilü'l-Hayrât'*tır (bkz. Görsel 5). Bir hat ve tezhip şaheseri olan bu eser 2721 envanter numarası ile DEMSA Koleksiyonu'nda bulunmaktadır.

Eser, nesih hattı ile siyah mürekkep kullanılarak itina ile yazılmıştır. Müzehhibinin imzası bulunmayan eserin tezyinatı Türk rokokosu ve klasik üsluplarda itina ile yapılmıştır. Türk rokokosunun vazgeçilmez çiçeği olan gül bu eserde de vazoda tasarlanmış ve natüralist tarzda uygulanmış olarak karşılıklı sayfalarda görülür.

Eserin geneline Türk rokokosu ve geçme motifli desenler hâkimdir. Eserin 2. ve 43. sayfalarının sağındaki başlık tezhiplerinin üzerinde bulunan Mevlevî sikkesi minyatürleri, tezhibi yapan müzehhibin Mevlevî olduğuna dair bir işaret olabilir (bkz. Görsel 1).

Eserde tüm tezhipli alanlar, cümle bitimlerindeki noktalar, cetveller, iğne perdahlı beyne's-sütûr tezhipleri büyük bir emek ürünüdür. Eserin kahverengi deri kitap kapağı ve kutusu, yeşil ve kırmızı altın kullanılarak, eserin sayfa tezhiplerine yakışır biçimde ve tarzda yaprak - çiçek motifleri ile tezhiplenmiştir. (bkz. Görsel 6).

**Görsel 3**  
Delâ'ilü'l-Hayrât,  
vazoda güller. 36  
a-b, DEMSA, 2721.

(Fotoğraf: Akadur  
TÖLEĞEN, 2020)



**Görsel 4**  
Delâ'ilü'l-Hayrât,  
vazoda güller.73a-b,  
DEMSA, 2721.

(Fotoğraf: Akadur  
TÖLEĞEN, 2020)



بِحَيْرِ هَذِهِ الْأَوْرَادِ  
 الشَّرِيفَةِ وَاللَّائِلِ الشَّرِيفِ بِعَتَمِ  
 قُطِعَ مَرَّةً وَاحِدَةً ۞ ذَلِكَ فَضْلُ اللَّهِ  
 يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ ذُو الْفَضْلِ الْعَظِيمِ  
 ۞ فَحَمَّ اللَّهُ مَنْ نَظَرَ خَطَهُ وَعَفَى قُصُورَهُ  
 ۞ وَصَلَّى اللَّهُ عَلَى سَيِّدِنَا وَمَوْلَانَا  
 مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِهِ وَصَحْبِهِ أَجْمَعِينَ الظَّاهِرِينَ  
 سَنَةِ أَرْبَعٍ وَسَبْعِينَ وَمِائَتَيْنِ وَالْفِيدِ  
 هِجْرَةَ مِنْ لَهْ الْعَزِّ وَالشَّرَفِ



محمد صبحي

Görsel 5  
Delâ'ilü'l-Hayrât, imza  
sayfası. 178 a-b, DEM-  
SA, 2721.

(Fotoğraf: Akadur  
TÖLEĞEN, 2020)



**Görsel 6**  
Delâ'ilü'l-Hayrât, kitap  
kapağı ve muhafazası.  
DEMSA, 2721.

(Fotoğraf: Akadur  
TÖLEGEN, 2020)



**Görsel 7**  
Delâ'ilü'l-Hayrât. 51 a-b,  
DEMSA, 2721.

(Fotoğraf: Akadur TÖLE-  
ĞEN, 2020)



Abdullah Zühdi Efendi, muhtemelen Şam'da doğmuştur. Bazen imzalarında da belirttiği gibi Sahabeden Temimed-Dârî'nin soyundan geldiği kabul edilmektedir. Bir müddet Kütahya'da yaşadıkdan sonra ailesiyle birlikte İstanbul'a göç etmiştir.

Abdullah Zühdi Efendi, Eyyübî Râşid Efendi'den hat meşk etmiştir. Fakat asıl hocası Kazasker Mustafa İzzet Efendi'dir. Yazdığı celî hat örneklerini diğer hattatların yazıları arasından beğenen ve kendisi de hattat olan Sultan Abdülmecid, Abdullah Zühdi'yi Medine' de Mescid-i Nebevî'nin yazılarını yazmakla görevlendirmiştir. Zühdi Efendi uzun yıllar Medine' de kalarak Mescid-i Nebevî'nin gerek kubbe kasnaklarına gerekse duvarlarına kuşak halinde celî sülüsle ayetler yazmıştır.

Hâlâ yerinde duran bu yazılar uzunluk ölçüsüne vurulursa, Zühdi Efendi kadar fazla celî sülüs yazmış olan bir başka hattatın bulunmadığı görülür. Zühdi Efendi aynı zamanda ressam olduğundan celî sülüsün girift istiflerine çok önem vermiş, böylece önemli kompozisyonlar meydana getirmiştir. Fakat istif endişesiyle harflerin üst üste bindirilmesindeki sıraya rivayet etmediği için, yazdığı ayetler güçlükle okunabilmektedir.

Abdullah Zühdi Efendi daha sonra Mısır'a yerleşmiş ve "Mısır hattatı" unvanını almıştır. Orada banknot klişelerinin hatlarını, resmî daireler için değişik yazılar ve cami levhaları yazmıştır. Son günlerini okullarda yazı derslerine nezaret etmekle geçirmiştir. 1879 yılında Kahire' de vefat eden Zühdi Efendi'nin XIX. yüzyılda hat sanatının Mısır'da yayılıp sevilmesi konusunda büyük gayretleri olmuştur (Derman,1988: 147).

## Sonuç

Kur'an-ı Kerim'den sonra en çok yazılan ve okunan kitapların başında *Delâ'ilü'l-Hayrât* gelmektedir. Hz. Muhammed için okunan ve salavat 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 zikriş-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 Hattat Abdullah Zühdi Efendi'nin (ö. 1878) 1857 tarihinde nesih hattıyla yazdığı *Delâ'ilü'l-Hayrât*'tır. Bir hat ve tezhip şaheseri olan bu eser 2721 envanter numarası ile DEMSA koleksiyonunda bulunmaktadır. Nesih hattı ile yazılmış olan eser, tezhip sanatı açısından önemli bir dönemi yansıtmakta olup adeta Türk rokoko üslubunun tüm özelliklerini yansıtan bir ders kitabı niteliği taşımaktadır (bkz. Görsel 7).

Müzelerin yanı sıra Türkiye'deki el yazma koleksiyonları hat ve tezhip sanatları açısından önemli eserleri ihtiva etmektedir. Bu eserleri anlatan makaleler tezhip ve hat sanatının gelişimini yansıtmaları açısından önem taşımaktadırlar.

## Kaynakça

- Acar, M. Ş. (1999). *Türk Hat Sanatı*. İstanbul: Antik A. Ş.
- Bilkan, A. F., Durmuş, T. I., İsen, M. (2012). *Sultanların Şiirleri Şiirlerin Sultanları*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Demir, B. (2020). Bir Kazasker Mustafa İzzet Efendi Şaheseri Delâ'ilü'l-Hayrât. *Lale Dergisi* (1), 111.
- Derman, M. U. (1988). Abdullah Zühdi Efendi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, C: 1, 147.
- Işık, E. (1995). En'âm Suresi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, C: 11,169-170.
- Taşkale, F. (2010). Tezhip Sanatında Güller. *Tezhip Buluşması*, Yay. Haz. Ahmet Akcan, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 226-233.
- Uludağ, S. (1994). Delâ'ilü'l Hayrât, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, C:9,113-114.

# SÜLEYMANNÂME'NİN CİLT TEZYİNATINDA KEŞFEDİLEN BENZERSİZ RÛMÎ MOTİFİ

Emel TÜRKMEN<sup>1</sup>

Orcid ID: 0000-0001-5452-7228 Makale Geliş Tarihi: 26/10/2020 Makale Kabul Tarihi: 16/11/2020

## ÖZ

Rûmî motifi, klasik Türk tezyinatının vazgeçilmez kompozisyon unsurlarındandır. Yüzyıllar boyunca artan çeşitleri ve gelişen formları ile bilhassa Selçuklu ve Osmanlı süslemelerinde önemli bir motif hâline gelmiştir.

Klasik sanatların yükseliş devri olan 16. yüzyıl, Osmanlı Devleti'nin de her bakımdan zirvede olduğu dönemdir. Kanuni Sultan Süleyman, sanat âşığı bir padişah olarak çok sayıda sanatçıyı himaye etmiş, saltanatı boyunca kitap sanatlarına ekonomik ve sanat becerisi anlamında ciddi kaynaklar aktarmıştır. *Süleymannâme* isimli şehname, sarayda üretilen eserler arasında cildinin dış ve iç süslemeleriyle en dikkat çeken eserlerdendir. Sanat tarihçiler ve sanatçılar arasında "şaheser" olarak nitelendirilen, Kanuni'nin sadece kendi kütüphanesi için tek nüsha yaptırdığı bilinen eser, rûmîlerinin eşsizliği ile de haklı bir ayrıcalığa sahiptir. Kabin dış pervazının desen tasarımında bulunan rûmî, sınırlarını ve şeklini; hatâyî üslubu motiflerin bir araya gelmesiyle kazanan bir rûmî çeşididir. Yeni rastlanan bu motif, sanat literatüründe yer alması gereken ve varlığından haberdar olduğumuz bütün süsleme unsurlarına bakışımızı genişleten bir keşfe işaret etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Tezhip, Tezyinat, Cilt, Rûmî, Kanuni, Süleymannâme, Kara Memi, Müzehher Rûmî

## ABSTRACT

### UNIQUE RUMI PATTERN DISCOVERED IN SÜLEYMANNÂME'S BOOKBINDING ORNAMENT

Rumi pattern is one of the essential composition elements of the classical Turkish decorations. With increasing kinds and developing forms over the centuries it has become an important pattern especially in Seljukian and Ottoman ornaments.

The 16th century, which witnessed the rise of classical arts, was a period when the Ottoman Empire is at its peak in all respects. Suleiman the Magnificent as an art lover sultan had patronized many artists and transferred significant amount of funds to book arts in terms of economical and art talents during his reign. The *shahnameh* called as *Süleymannâme* with its outer and inner ornaments, is one of the most striking works produced in the Palace. This work which is known that the Sultan had only one copy for himself is qualified as a "masterpiece" among art historians and artists and has a justified privilege with the uniqueness of its *rumis*. The special *rumi* type found in the pattern design of its outer cover has got its boundaries and shape with the combination of *hatayî* style patterns. This new practice points out to a new discovery that should be included in the art literature and broadens our perspective of ornament elements that we have known.

**Keywords:** illuminated manuscript art, ornament, book-binding, *rûmî*, Sultan Suleiman, *Süleymannâme*, Memi the Black, Müzehher *rûmî*

<sup>1</sup> Öğr. Gör. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Cilt Anasanat Dalı, emel.turkmen@yz.msgsu.edu.tr

## Giriş

Süsleme sanatlarımız, klasik ve geleneksel sanatlarımızın tamamında yer almaktadır ve sanat tarihimiz boyunca ekollerin ve farklı kültürlerin taşınmasıyla meydana gelen kesişmelerin imzası niteliğindedir. Her asrın kendi içinde olgunlaşan süslemeleri, mimaride, bilhassa cami ve türbelerde öne çıkarken önemi hiç eksilmeyen kitap sanatlarında da en ince maharetlerle yansıtılmıştır. Kur'an-ı Kerim'ler başta olmak üzere, dinî ve tarihî içerikli eserlerin kaplarına uygulanan bezemeler, içindeki ince tezhipleri aratmayan kompozisyon özellikleri göstermekte ve neredeyse tamamı deri üzerine altınla uygulanan tezyinat temaşa edenleri hayran bırakmaktadır.

16. yüzyıl, hem Osmanlı'nın devlet olarak gelişiminin zirvesi olmuş hem de sanatımızla ilgili yapılan atılımlarla klasik devrin başlangıcı sayılmıştır. Dolayısıyla cilt sanatımız da önemli bir ivme kazanmıştır. Kanuni Devri'nde sarayda himaye edilen sanatçı sayısı zirveye ulaşmış ve kitap sanatlarımıza daha özenli yaklaşmıştır. Kompozisyonlara Şah Kulu'yla gelen yeniliklerin olgunlaştığı, baş mücellidin Mehmed Çelebi (Mehmed b. Ahmed), Başnakkaşın Kara Memi (Kara Mehmet Çelebi, Mehmed-i Siyah) olduğu devrin en önemli eserlerinden biri *Süleymannâme*'dir (bkz. Görsel 23).

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan Hazine Koleksiyonu'nun 1517 numaralı eseri H.965/ M.1558 tarihli *Süleymannâme* üzerinde yapılan incelemeler sonucunda, kabında bulunan ve daha önce varlığı tespit edilememiş bir rûmî türü ile karşılaşmıştır. Bu çalışmanın amacı, sınırlarını ve şeklini hatâyî üslubu motiflerin bir araya gelmesiyle kazanan bu rûmî çeşidini dikkatlere sunmak ve keşfi üzerinden elde edilen bulguları bütün ayrıntılarıyla paylaşmaktır.

*Süleymannâme*, Kanuni Sultan Süleyman'ın iltifatıyla ünlü şehnameciler arasına giren Ârifi Fethullah Çelebi'nin beş cilt olarak ve Farsça kaleme aldığı *Şehnâme-i Âl-i Osman* külliyyatının beşinci (V.) cildir. I. ciltte peygamberler tarihi, II. ciltte İslamiyet'in doğuşu, III. ciltte Selçuklulara kadar gelen eski Türk devletleri, IV. ciltte Kanuni'ye kadar süregelen Selçuklu ve Osmanlı tarihi anlatılmıştır. V. cilt ise cülusundan itibaren 1555 yılına dek Kanuni yönetiminde

yaşanan tarihî vakaları içermektedir. 60 bin beyit olan *Şehnâme-i Âl-i Osman*'ın, 36 bin beyitlik kısmı olan *Süleymannâme*, en büyük bölümünü oluşturur. Metinde yer alan ve en önemli vakaları sahneyen toplam 69 minyatür mevcuttur. Bilinen tek nüsha olan *Süleymannâme* dışında günümüze ulaşan IV. cilt, ABD New York'ta, Hans P. Kraus'un özel koleksiyonundadır. Bu cildin minyatürlü olduğu bilinmektedir fakat eserin son bölümü kayıptır. II. cildinden ise günümüze sadece birkaç minyatür ulaşmıştır. *Süleymannâme* gibi diğer ciltler de minyatürlüdür. Bu bilgilere karşın II. cildinden günümüze ulaşan minyatürlerin nerede olduğuna dair incelenen kaynaklarda bir bilgiye rastlanmamıştır (Türkmen, 2020b, s. 2).

*Süleymannâme*'nin kabının dış pervazındaki kompozisyonun belkemiğini oluşturan motif, daha önce incelenen eserlerde rastlanmadığı gibi; günümüzde bilinen motifler arasında da yer bulmamış olan özel bir rûmîdir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nden elde edilen görseller incelenirken, *Süleymannâme*'nin kabının dış pervazında, kabın üzerinde bulunan diğer desenlere biçim olarak benzemeyen; hatâyî, penç, gonca ve yaprak gruplarının meydana getirdiği motifin varlığı fark edilmiştir. Rûmî tasarım kurallarına riayet edilerek hazırlanan desende, rûmî, dış pervazın tamamına yayılan değişkenli bir konuma sahiptir.

Söz konusu motifin diğer rûmîlerden ayrılan yönlerini vurgulamak için başlıklar altında rûmî çeşitleri üzerinde detaylı bir şekilde durmak gerekmektedir. Literatürde daha önce yer almadığı tespit edilen bu rûmîye en yakın görünüm, yapraklı rûmîlere aittir. Detaylı inceleme sonucunda cilt sanatında sınırlı türde rûmînin (sade, sarılma) kullanıldığı, daha önce yapraklı rûmî kullanılan bir örneğe rastlanmadığı hâlde ona en yakın tür olduğu anlaşılan bu rûmînin *Süleymannâme* dolayısıyla da olsa varlık göstermesi oldukça dikkat çekicidir. Eserin cildinde bu özel rûmîye bulutlar eşlik ettiği hâlde hatâyî üslubu motiflere yer verilmemesi, rûmînin öne çıkarılma gayreti olarak düşünülebilir (Türkmen, 2020b, s. 332).

## Rûmî Motifi

Rûmî, üsluplaştırılmış hayvan motifidir. Varlığı Orta Asya'ya dayanan bu motif, ismini Rum (Anadolu) kelimesinden almıştır (Biol, 2012, s. 61). Mülayimè (2015, s. 167-168)

göre, rûmî motifinin hayvan figürlerine dayandırılması J. Strzygowski ile belirginlik kazanmış, C. E. Arseven ve sonraki sanat tarihçileri tarafından da benimsenmiştir. Ancak motifin hayvan figürüne dayandığı hususunda kesin bir kanıt yoktur.

*Rûmî* kelimesi, Anadolu ile etimolojik yakınlık içindedir. *Rûm*, “Roma Ülkesi” anlamına gelir. Hem Roma'nın bütün coğrafyasını tanımlamak hem de ülkedeki siyasi yapıyı ifade etmek için kullanılmıştır. Başkenti Konya olan Selçuklu Devleti'ne “Selâçika-i Rûm” yani Anadolu Selçukluları denildiği gibi, “Bilad-ı Rûm”, “Mevlâna Celaleddin-i Rûmî” gibi isimler de Anadolu ünsiyeti sebebiyle yerleşmiştir. Rûmînin tezyinat alanında motif ismi olarak anılmasına 16. yüzyılın ortalarında rastlanır. Gelibolulu Mustafa Âli'nin *Mevaidü'n-Nefais fi Kavaidü'l-Mecâlis*'inde, motif bu isimle anılmıştır (Mülayim, 2015, s. 168).

Rûmî motifi, tombul bir virgül şeklindeki gövdenin sivri ucuna bağlanmış yuvarlak bir şekilden meydana gelir. Kimi zaman iki parça hâlinde çatallanırken, kimi zaman damarlarla dilimlenmiş gövde çeşitlemeleriyle genel tanımdan uzaklaşır. Uzayabilir, kısalabilir, girift şekiller alabilir. Rûmî başka motiflere eşlik ederken nebatî bir duruşa sahip olurken tek başına kullanıldığında hayvan tasvirlerine benzer vahşi bir görünüm alır. Kıvrımlı ve hayvansı özellikler yalın hâldeyken daha belirgindir. Yılan, ejder ya da masalsi yaratıkları andıran bir görünümü vardır (Mülayim, 2015, s. 169).

### **Rûmî Motifinin Türk Süsleme Sanatlarındaki Yeri**

Süsleme sanatları arasında önemli yeri olan rûmî motifleri, her devirde ve tezyinat içeren bütün yüzeylerde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Tezhipten ahşap ve taş bezemelerine; çiniden kalemişine; maden işçiliğinden kumaşa kadar birçok sanatta yer almıştır ve almaktadır. Bazı araştırmacıların rûmîyi başlı başına bir üslup olarak değerlendirdikleri, bazılarının ise deseni meydana getiren temel unsur olarak gördükleri kaynaklarda yer alır. Rûmînin hatâyî, penç, yaprak ve bulut gibi motiflerle birlikte sık sık kullanılagelmesi, rûmînin temel unsur olduğu görüşünü destekler. Müstakil kullanımı da oldukça yaygın olduğundan bir üslup özelliği de taşımaktadır. Rûmîler, desen içinde ayrı bir hat üzerinden diğer motiflere eşlik edebilir. Bu özelliği de hem üslup ve temel unsur özelliği taşıdığına ortaya koymaktadır (Biol

ve Derman, 1995, s. 181).

10. yüzyıl öncesinde hayvanlar Türklerin hayatında önemli bir yere sahiptir. Kullandıkları takvimin “12 Hayvanlı Takvim” olduğu bilinmektedir. Bu takvim, yılları hayvan figürleriyle simgeleştirmektedir. Dolayısıyla Selçuklular ve Osmanlılar da bu mirasın dışında kalmamıştır. Kafkasya'nın Kuban bölgesinde bulunan bir bronz standart, yırtıcı kuşbaşı şeklindedir. M.Ö. 500 yıllarında yapıldığı düşünülen eser, formu itibarıyla bir rûmîye benzemektedir. Yine bir yüzyıl sonrasına tarihlenen bir altın levhada tasvir edilen ata saldıran grifonun kanatlarındaki ve levhanın bütünündeki kıvrımlar rûmîye benzemektedir. İslâm sanatının yayıldığı ve özellikle Türklerin bulunduğu Mezopotamya, İran ve Anadolu'da söz konusu olan Asya hayvan motiflerinin izlerini görmek mümkündür (Mülayim, 2015, s. 169, 170, 172). Türklerin İslâm'la tanışmasının ardından tezyinat anlayışı geometrik hatlara meyletmiştir. Hayvan motifleri zamanla yerini nebatî motiflere bırakır. Rûmîlerin de hayvani ve nebatî arası formunu bulma süreci de böylelikle hızlanmıştır (Mülayim, 2015, s. 180).

Rûmî, Selçuklu Dönemi ve öncesindeki Karahanlı, Gazneli, Abbasi, Endülüs ve Fatımi süslemelerinde sıklıkla karşılaşılan bir motiftir. Osmanlı Dönemi'nin sonlarına kadar süslemelerde yer bulmuştur (Mülayim, 2015, s. 168). Anadolu Selçukluları iç karışıklık ve meydana gelen çalkantılar sebebiyle sanata yeterince eğilememiştir. Sonraki dönemlerde Danişmendliler Sivas, Kayseri Malatya'da; Artuklular Diyarbakır'da; Saltuklar Erzurum'da; Mengücekliler Erzincan, Kemah ve Divriği'de ilk mimari eserlerini verirken 13. yüzyıl itibarıyla Anadolu Selçuklu mimarisi gelişme kaydetmiştir. Mimarının gelişimi beraberinde taş ve ahşap bezemeler ivme kazanmıştır. Bu süreçte rûmî motifi kendine sıklıkla yer bulmuştur. Motifin mükemmelleşmesi ise Osmanlı Dönemi'nde gerçekleşmiştir (Biol ve Derman, 1995, s. 179).

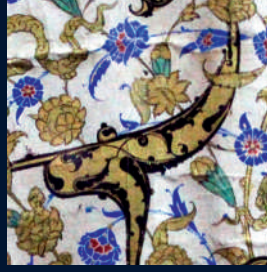
### **Rûmî Motifinin Çeşitleri**

Rûmî motifinin çeşitleri hususunda kaynaklarda farklı sınıflandırmalarla karşılaşılmaktadır. Rûmî kompozisyonları zenginleştirmesi ve tek başına da bir desen oluşturabilmesi niteliğiyle değerlendirildiğinde iki farklı sınıflandırma üzerinden incelemek daha doğru olacaktır (Türkmen, 2020a).

**Görsel 1**  
Yalın rûmî (tezhip). SK.  
Damat İbrahim Paşa  
koleksiyonu, 1066, 15.yy.



**Görsel 2**  
Kanatlı rûmî (tezhip). 1550  
tarihli Kanuni Sultan Süleyman  
tuğrası. TSMK, GY, 1400.



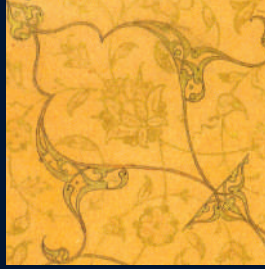
**Görsel 3**  
Sencîde rûmî (tezhip). 1550  
tarihli Kanuni Sultan Süleyman  
tuğrası. TSMK, GY, 1400.



### Kompozisyondaki Yeri, Vazifesi ve Tamamlayıcılığına Göre Rûmî Biçimleri

- Yalın rûmî (bkz. Görsel 1).
- Kanatlı rûmî (bkz. Görsel 2).
- Sencîde rûmî (bkz. Görsel 3).
- Ayırma rûmî (kapalı form) (bkz. Görsel 4).
- Ortabağ (bkz. Görsel 5).
- Tepelik (bkz. Görsel 6).

**Görsel 4**  
Kapalı form (ayırma rûmî)  
(tezhip). 1557-60 Tarihli  
olduğu düşünülen Murakkat-ı  
Şah Mahmud Nişaburi.  
İÜNEK Farsça, 1426.



**Görsel 5**  
Ortabağ (taş oymacılığı). 1603  
tarihli Şehzadebaşı Camii,  
Bosnalı İbrahim Paşa Türbesi,  
İstanbul.



**Görsel 6**  
Tepelik (çini). Topkapı Sarayı  
Müzesi, 16.yy.



### Kullanıldıkları Yüzeyle ve Çizim Özelliklerine Göre Rûmî Çeşitleri

Kullanıldıkları devirlere, yüzeyle ve çizim özelliklerine göre; münhanili, sade, hurdeli, dendanlı, sarılma (piçide), işlemeli (tezyinî) çeşitleri bulunmaktadır. Bu rûmîlerin çizim özelliklerine ve anatomilerine uygun; tepelik, ortabağ, sencîde, yalın, kanatlı, kapalı form (ayırma rûmî) biçimleri uygulanmış ve kompozisyondaki tamamlayıcılığına ve vazifesine uygun kullanılmıştır. Örneğin; sarılma rûmînin çizim özelliklerini tamamen yansıtan sencîdesi, tepeliği, ortabağı, yalını, kanatlısı, kapalı formaları bulunmaktadır.

Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu Devri'ndeki rûmîler hayvanî görünüme yakınlığı ortaya koyarken Osmanlı Dönemi'nde nebatîye daha da yaklaşması sebebiyle rûmîleri, hayvanî karakterli rûmîler ve nebatî karakterli rûmîler olarak iki kategoride incelemek çok daha isabetli olacaktır (Türkmen, 2020a).

#### 1-Hayvanî Karakterli Rûmîler

Müstakil kullanımı oldukça yaygın olduğundan bir üslup özelliği de taşıyan rûmî çeşitleri, Anadolu Selçuklu ve özellikle Osmanlı Dönemi'nde tezyinatın baş unsuru olmuş, çoğunlukla bulut ve hatâyî üslubu motiflerle uyumlu şekilde tasarlanmıştır.



**Görsel 7**  
Sade rûmî (cilt). Divan,SK.  
Fatih Koleksiyonu, 3820; 1465.



**Görsel 8**  
Münhanili rûmî (taş oymacılığı).  
Yeşil Camii, Bursa, 1424.



**Görsel 9**  
Hurdeli rûmî (çini). Sultan II.  
Selim Türbesi, Ayosofya-i Kebir  
Camii Şerifi, İstanbul, 1576.



**Görsel 10**  
Dendanlı rûmî (kalemîşi).  
Gazi Kara Ahmet Paşa Camii,  
İstanbul, 1558.



**Görsel 11**  
Sarılma (piçide) rûmî (tezhip).  
Kanuni Sultan Süleyman  
Tuğrası, TSMK, GY, 1400;  
1550.



**Görsel 12**  
İşlemeli (tezyinî) rûmî (taş  
oymacılığı). Şehzadebaşı Camii,  
Bosnalı İbrahim Paşa Türbesi,  
İstanbul, 1603.

- a. Sade Rûmî (bkz. Görsel 7).
- b. Münhanili Rûmî (bkz. Görsel 8).
- c. Hurdeli Rûmî (bkz. Görsel 9).
- d. Dendanlı (dilimli) Rûmî (bkz. Görsel 10).
- e. Sarılma (pîçide) Rûmî (bkz. Görsel 11).
- f. İşlemeli (tezyinî) Rûmî (bkz. Görsel 12).

## 2-Nebatî Karakterli Rûmîler:

Selçuklu Dönemi ve öncesindeki Karahanlı, Gazneli, Ab-bâsi, Endülüs ve Fâtımî süslemelerinde sıklıkla karşılaşılan motif, *rûmîdir*. Osmanlı Dönemi'nin sonlarına kadar süslemelerde yer bulmuştur (Mülayim, 2015, s. 168). Başka motiflere eşlik ederken nebatî bir duruşa sahip olan rûmî, tek başına kullanıldığında hayvan tasvirlerine benzer vahşi bir görünüm alır. Kıvrımlı ve hayvansî özellikler yalın hâldeyken daha belirgindir (Mülayim, 2015, s. 169). Motifin mükemmelleşmesi ise Osmanlı Dönemi'nde gerçekleşmiştir. Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu Devri'ndeki rûmîler hayvanî figürlerle yakınlığı ortaya koyarken Osmanlı Dönemi'nde nebatîye daha da yaklaşır (Birold ve Derman, 1995, s. 179).

Aziz Doğanay, III. Murad'ın türbesinin iç kısmındaki çini levhada bulunan "yapraklı sarılma rûmîler" ile ilgili olarak:

"Kanaatimize göre türbe tezyinatındaki en önemli gelişim ve değişim rûmî nakışlarında görülmektedir. Hatâyî nakışlarıyla birlikte kullanıldığı alanlarda düzenlemenin omurgasını teşkil eden ve daima ön planda görülen rûmî nakışları bu türbede hatâyîlerle aynı seviyede ve oranda kullanılmıştır. Bununla kalmayıp rûmî nakışlarıyla hatâyî nakışlarıyla aynı sap üzerinde bulunmuşlardır. Rûmî nakışları tamamen nebatî bir karaktere bürünerek, çeşitli yaprak şekilleriyle ortaya çıkmıştır. Bundan da anlaşılacağı gibi Klasik Devir mimarî tezyinatındaki rûmî nakış ve düzenlemeleri, hayvani karakterden uzaklaşarak pek azı müstesnâ, tamamen nebatî görünüm kazanmış, bu şekliyle de İstanbul üslubunun belirleyici vasfını ortaya koymuştur" ifadelerini kullanmıştır (bkz. Görsel 13/a-13) (Doğanay, 2009, s. 379).

Buna mukabil rûmîler, hayvan figürlerinin ileri derecede üsluplaştırılmış (stilize edilmiş) hâlleridir. Erken örneklerde hayvansî görünümünü yansıtmalarına rağmen zamanla çeşitlenmiş, hayvanî ve nebatî arası bir biçime bü-

rünmüştür. Münferit örnekler hariç rûmîler, desen içinde ayrı bir hat üzerinden diğer motiflere eşlik ederler. Rûmînin anatomisine sadık kalınarak dendanlarla sınırlandırılması ve hatâyî üslubu motiflerle bezenmesiyle diğer rûmî çeşitlerine göre nebatî görünüme yakın *işlemeli rûmîler*, daha ileri düzeyde nebatî görünüme sahip rûmî ise *yapraklı rûmîler*dir.



Görsel 13/a, 13  
1599 tarihli çini sanatında *yapraklı sarılma rûmîli* desen, III. Murad Han türbesi, Ayosofya-i Kebir Camii Şerifi, İstanbul.

## Yapraklı Rûmîler

Bu rûmîleri en erken ve olgunlaşmış örnekleri üzerinden inceleyecek olursak; bilinen en erken örneklerine 14. veya 15. yüzyılda yapıldığı düşünülen ve Almanya'da bulunan *Diez Albümü*'nde rastlanır. Tamamen yapraklardan oluşan sencide biçimindeki rûmîye, hurde ve dendanlı rûmîlerler eşlik etmektedir. Desen üç iplik olarak tasarlanmıştır (bkz. Çizim 1). Yine aynı tarihlere atfedilen TSMK 2152-7A murakkada bulunan, Kalem-î Siyahî üslubunun belirgin nüanslarına sahip yapraklı rûmîler ve bu rûmîlere kuyruklarından bağlanan zümrüdü anka kuşları eşlik etmektedir. Bu iki desende de sade rûmînin sınırları, sıralı ve bölünmüş dişli yapraklarla tezyin edilmiştir (bkz. Görsel 14, Çizim 2).



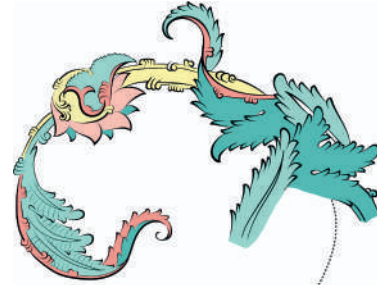
Çizim 1  
1400-50 tarihli *yapraklı rûmî deseni*. Lentz ve Lowry, 1989, s. 210.

**Görsel 14, Çizim 2**  
15. yüzyıl yapraklı  
rûmî deseni. TSMK,  
2153-7A.



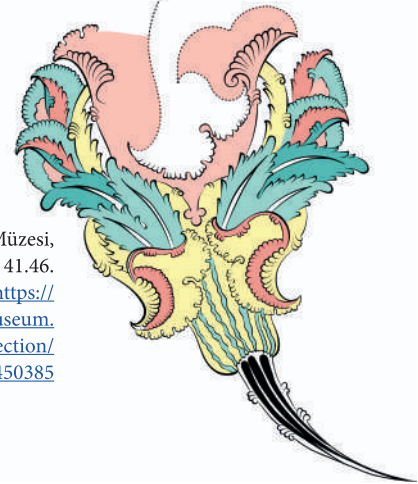
Metropolitan Müzesi'nde bulunan ve 15. yüzyılın ilk yarısında yapıldığı düşünülen ve Herat üslubuna atfedilen bir dekoratif çizimde; murakka albümlerinde sıkça rastlanan sayfa düzeninde, cetvellerle çevrelenmiş desenin orta kısmında tek olarak büyük boyutlara sahip sencede biçiminde sarılma rûmî bulunmaktadır. Bu rûmî Kalem-i Siyahi üslubuyla tasarlanan desenlerin yapraklı rûmîleriyle büyük benzerlik göstermektedir. Ancak bu motifte görülen tekâmül 15. yüzyıl değil de belki 16. yüzyılda yapılmış olma ihtimalini düşündürmekte ve Safevi Dönemi Herat üslubunun karakteristik hançer yapraklı desenlerine olan benzerliğiyle dikkati çekmektedir. Zira 15. yüzyılın bilinen örneklerinde bu derece büyük ve detaylı yapraklara rastlanmamaktadır. Rûmînin gövdesi simetrik bölünmüş yaprakları, arkadan öne saran ve sarılma rûmîlerde sıkça görülen dendanlı süslemelerle başlamaktadır. Devamında meşimeli hatâyî ve bu hatâyînin ortasını kapatan simetrik dendanlı kısımda hayvan ve insan figürleriyle beraber tezyin edildiğini düşündüğümüz bir bölüm bulunmaktadır. Detaylar silindiğinden rûmînin sadece uç kısmındaki bölünmüş hançer yapraklar ile tamamlandığını görebilmekteyiz (bkz. Görsel 15, Çizim 3).

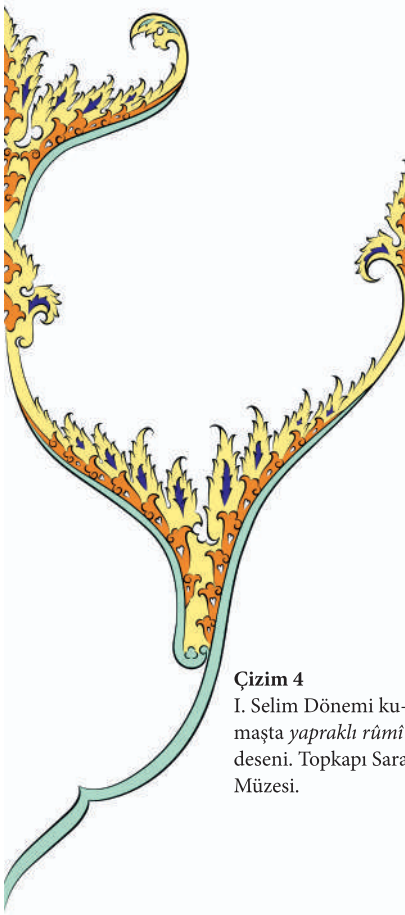
**Görsel 15**  
15.yüzyıl dekoratif çizim.



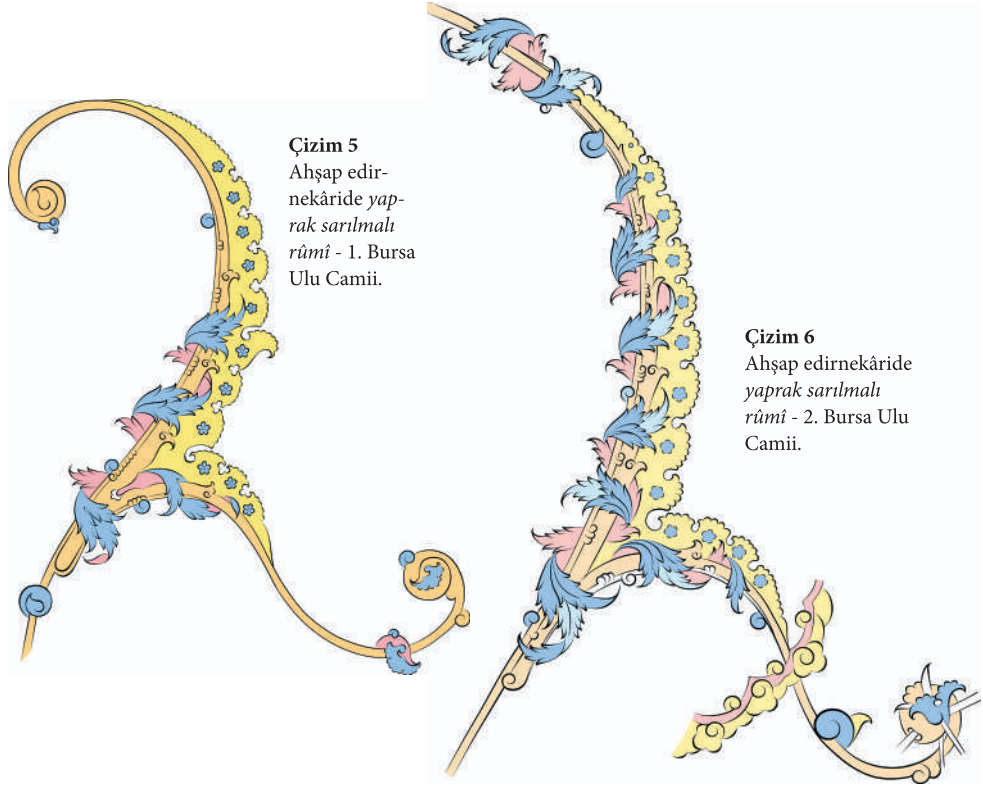
**Çizim 3**  
15.yüzyıl dekoratif  
çizimde sencede  
sarılma rûmînin  
çizimi.

Metropolitan Müzesi,  
demirbaş no: 41.46.  
Erişim adresi: [https://  
www.metmuseum.  
org/art/collection/  
search/450385](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450385)



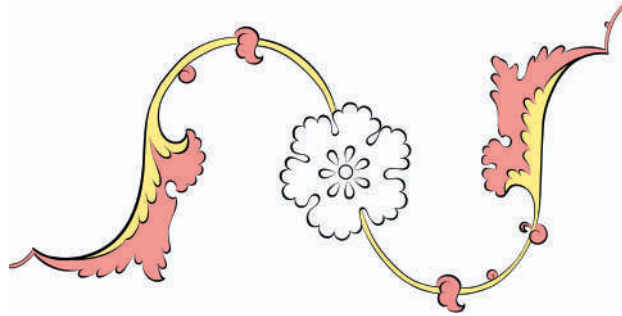


Çizim 4  
I. Selim Dönemi kumaşta yapraklı rûmî deseni. Topkapı Sarayı Müzesi.



Çizim 5  
Ahşap edirnekârîde yaprak sarılmalı rûmî - 1. Bursa Ulu Camii.

Çizim 6  
Ahşap edirnekârîde yaprak sarılmalı rûmî - 2. Bursa Ulu Camii.



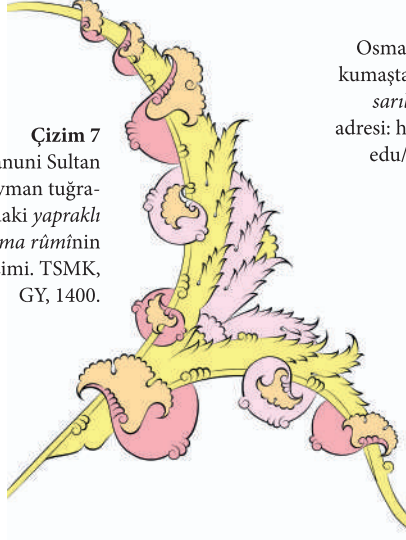
Görsel 16, Çizim 8  
Muhibbi Divanı, halkârî süslemeye yapraklı rûmî ve çizimi. İÜNEK Türkçe Yazmalar, 5467.



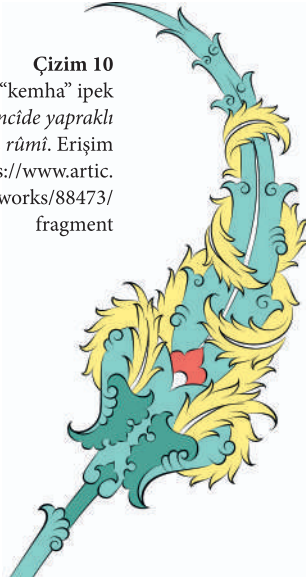
Görsel 17, Çizim 9  
Minber kapısının mermer taç kısmındaki rûmî desen ve çizimi. Süleymaniye Camii, İstanbul.



**Çizim 7**  
Kanuni Sultan Süleyman tuğrasındaki yapraklı sarılma rûmînin çizimi. TSMK, GY, 1400.



**Çizim 10**  
Osmanlı “kemha” ipek kumaşta senciye yapraklı sarılma rûmî. Erişim adresi: <https://www.artic.edu/artworks/88473/fragment>



1515 tarihli olup TSM’de bulunan Sultan I. Selim’e ait bir kaftanda, kanatlı rûmîlerden müteşekkil kapalı formlar ve tepelikleri meydana getiren *yapraklı rûmîler* bulunmaktadır. Kanatlı rûmînin ikiye ayrılan gövdesinin üst kısmı sıralı ve bölünmüş dişli yapraklarla sınırlandırılmış olup tepeliklerde de aynı uygulama yapılmıştır (bkz. Çizim 4).

Bursa Ulu Camii’nin 1549 tarihli müezzîn mahfilinin merdiven boşluğunu örten 1/2 üçgen ahşap üzeri deri zemindeki kalem işinde kanatlı, ortabağ ve kapalı form biçimindeki rûmîlere bulutlar ile hatâyî üslûbu motiflerin eşlik ettiği eser, 16. yüzyılın tasarım ve üslup şaheserlerindedir. Tez-yinatındaki saz üslubu yaprakların rûmî motifleri etrafındaki sarılma hareketleri, yapıldığı devir adına ilkleri barındırmaktadır (İrteş, 2012, s. 87). Hatâyî üslubu motiflerden ayrı bir dal üzerinde devam eden rûmîlerin ana gövdesine dolanan yaprak hareketleri, sarılma rûmî görünümü oluşturmuştur. Ayrıca rûmînin ikiye ayrılan gövdesinin üzerine dendanlarla sınırlandırılmış ikinci bir kademe eklenmiş olup iç kısmı penç motifleriyle süslenmiştir. Bu durumda hem işlemeli hem de sarılma rûmîyi tek bir rûmîde birleştiren sanatkâr, temelinde saz üslubunun karakteristikliğini hissettirecek görenleri hayran bırakan bir şaheser ortaya koymuştur (bkz. Çizim 5, Çizim 6).

Kara Memî’nin imzasız eserlerinden Kanuni Sultan Süleyman’ın 1550 tarihli TSMK GY 1400’de bulunan 240x158 cm. ebatlı tuğrasının beyzesindeki asimetrik deseninde, kanatlı ve kanatsız biçimlere sahip iki adet yapraklı sarılma rûmî motifi bulunmaktadır. Desende bulunan sarılma rûmîlerle aynı dal üzerinde çalışılmıştır. I. Selim’in kafta-

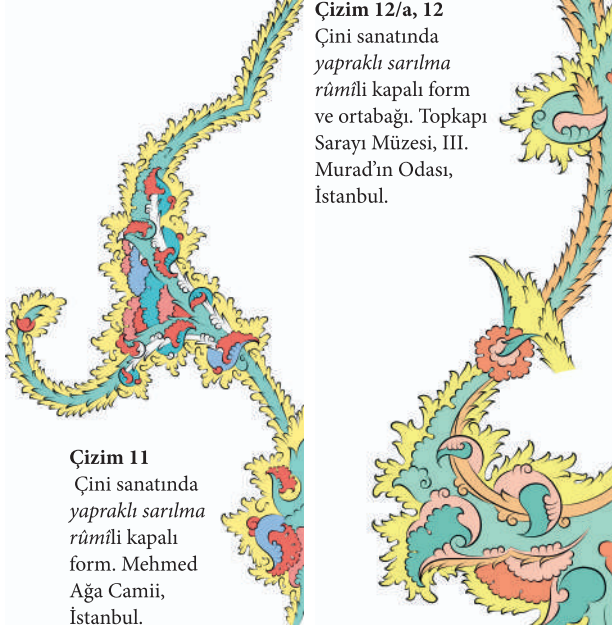
nındaki rûmîlerde olduğu gibi, ikiye ayrılan gövdesinin üst kısmı sıralı ve bölünmüş dişli yapraklarla süslenmiştir. Burada diğer örneklerden farklı olarak sarılma rûmîlerde sıkça görülen gövdeye sarılan dendanlı süslemelerin bir kısmı yaprak şeklinde sınırlandırılmıştır. Yani rûmînin anatomik yapısına sadık kalınmasına rağmen tamamı yaprak şeklinde tasarlanmamıştır (bkz. Çizim 7).

1558 tarihli Süleymaniye Camii’nin minber kapısının mermer tacındaki pervaz deseni simetrik. Hurde rûmî tepeliğinin alt kısmından çıkış alınan sapın devamı, *yapraklı rûmî* tepeliği ile tamamlanmıştır. Süsleme sanatlarımızda bir rûmî çeşidiyle başlayan sapın devamında başka bir rûmî çeşidinin bulunması, münferit örnekler hariç genelinde söz konusu değildir (bkz. Görsel 17, Çizim 9).

Ehl-i Hiref defterlerine göre 1540-1566 yılları arasında saray nakkaşhanesinde çalışan Kara Memî’nin, sernakkaş olduğu dönemde süslenen ve İÜNEK’de bulunan Türkçe Yazmalar 5467 numaralı, 1566 tarihli *Muhibbî Divanı*’nın halkârî süslemelerinde *yapraklı rûmîler* mevcuttur. Bu desende sade rûmîlerin sınırları yaprak şeklinde tezyin edilmiştir (bkz. Görsel 16, Çizim 8).

The Art Institute of Chicago’da bulunan ve 1550-75 tarihlerine atfedilen bir kumaşta senciye biçiminde *yapraklı sarılma rûmîler* bulunmaktadır. “Kemha” ipek kumaşta bulunan bu rûmîdeki farklılık, rûmînin yapraklarla sarılan gövdesinin yaprak şeklinde değil de dendanlarla sınırlandırılmış olmasıdır. Senciye biçimindeki gövdenin arkasından öne doğru sarılan kısımları, rûmînin anatomik özelliğini bozmadan, bükülen yaprak hareketleriyle süslenmiştir (bkz. Çizim 10).

1580 tarihli Topkapı Sarayı Müzesi III. Murad odasında ve 1585 tarihli Mehmet Ağa Camii’nin 1/2 simetrisinde tasarlanan çini panolarında, saz üslubuyla hazırlanmış hatâyî grubu motiflere eşlik eden kanatlı rûmîli kapalı formlar bulunmaktadır (bkz. Çizim 11, 12/a, 12). Diğer *yapraklı sarılma rûmîlerden* farkı, rûmînin anatomik özelliği bozulmadan bir kısmının yaprak şeklinde tahrirlenmesinden sonra, tekrar kalın kontur şeklinde yapraklarla tezyin edilmiş olmasıdır. Ortabağ ve tepeliklerin görünüşleri de kapalı formlar ile aynıdır. Rûmî motifinin çizimi ve desenlerinde uygulanan kurallara sadık kalınarak hazırlanmış olmalarına rağmen benzersiz görünüme sahiptirler.



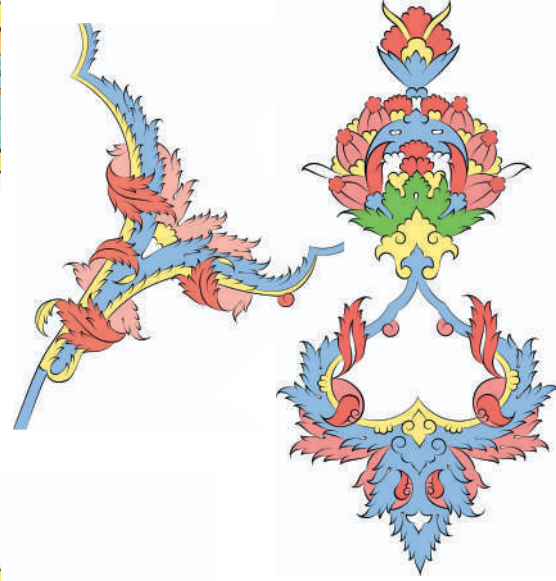
**Çizim 11**  
Çini sanatında yapraklı sarılma rûmîli kapalı form. Mehmed Ağa Camii, İstanbul.

**Çizim 12/a, 12**  
Çini sanatında yapraklı sarılma rûmîli kapalı form ve ortabağı. Topkapı Sarayı Müzesi, III. Murad'ın Odası, İstanbul.

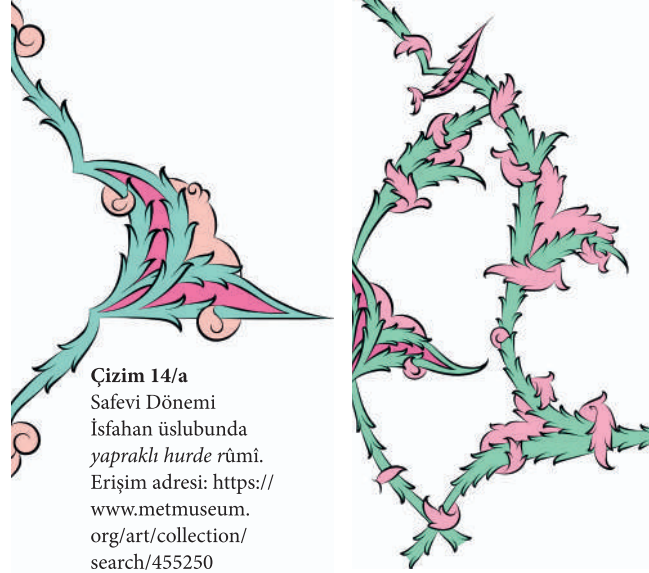
1599 tarihli III. Murad Türbesi'nde saz üslubu çini panoda bulunan yapraklı sarılma rûmîlere hatâyî grubu motifler ile bulut eşlik etmektedir. 1/2 simetrisine sahip desende tepelik, saplarının kırılmasıyla oluşan rûmîli kapalı formlar ve ortabağ bulunmaktadır (bkz. Çizim13/a, 13). Rûmî gövdesinin bölünmüş dişli yaprak şeklinde tasarlanmasının yanı sıra arkadan öne doğru sarılan kısımları, kırılan-bükülen yaprak biçimindedir. Kompozisyonda rûmî ve hatâyî motifleri aynı sap üzerinde devam etmektedir. Kapalı formların simetri ekseninde birleşen uçlarına yerleştirilen tepeliğe yapışık yönlü bir hatâyî bulunmaktadır. Bu hatâyîden çıkan sapsar hatâyî grubu motiflerle devam etmekte ve yaprakla sonlanmaktadır. Hayret verici olan husus, Osmanlı tezminatında var olan rûmî motiflerinden hatâyî, hatâyî motiflerinden rûmî sapsarlarının çıkılmaması kuralı burada uygulanmamıştır. Eserin tamamında sarılma rûmîlerin anatomik özelliği bozulmadan, yapraklar kullanılarak nebatî görünümde tasarlanmıştır.

1600 tarihli olduğu tahmin edilen *Mantık Al-Tayr* isimli eser, Safevi Dönemi İsfahan üslubunda tezyin edilmiştir. Serlevha biçimindeki sayfasında hurde rûmînin şeklini ve hurdelerin tamamını sınırlayan tahrir, yaprak şeklindedir. Yapraklı hurde rûmîlerin yanında, serlevhanın taç kısmındaki sarılma rûmîlerin sapsarı, gövdeleri ve sarılma kısımları tamamen yapraklardan meydana gelmiştir (bkz. Çizim 14/a, 14).

**Çizim 13/a, 13**  
Çini sanatında ortabağ ve kanatlı biçiminde yapraklı sarılma rûmî. III. Murad Han Türbesi.



**Çizim 14**  
Safevi Dönemi İsfahan üslubunda yapraklı sarılma rûmî.

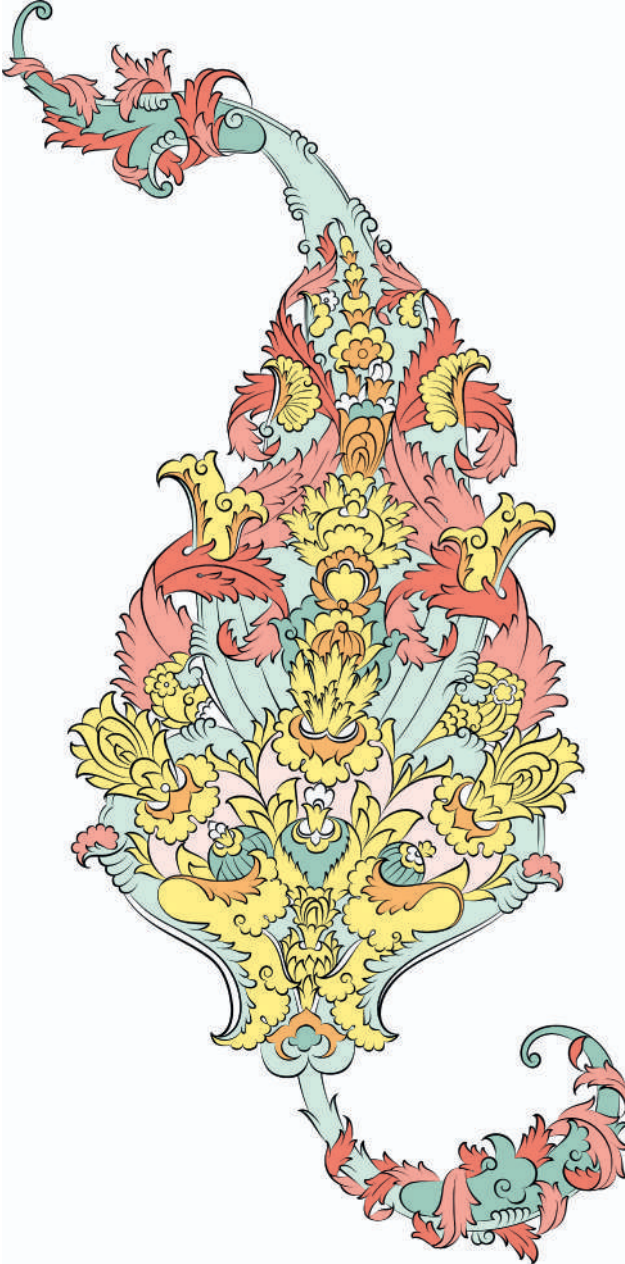


**Çizim 14/a**  
Safevi Dönemi İsfahan üslubunda yapraklı hurde rûmî. Erişim adresi: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/455250>

Nebatî karakterli sarılma rûmîlerin rûmî gövdeleri dendanlı olabildiği gibi, kimi zaman tamamının kimi zaman da bir kısmının yaprak şeklinde sınırlandırıldığı, arkadan öne doğru saran kısımlarının da genelde kırılan-bükülen yapraklarla tezyin edildiği görülmektedir.

18. yüzyılda Ali Üsküdarî tasarımı olan lake yazı altlığında *yapraklı sarılma rûmî*, sencide sarılma rûmîlerde olduğu gibi rûmînin gövdesini sınırlayan tahrir büyük oranda dendanlı tasarlanmış, bu dendanların arkasından görünen hatâyî üslubu motiflerle süslenmiştir. Sarılan kısımlarının

Çizim 15  
Ali Üsküdarî  
tasarımı, lake yazı  
altlığında sencide  
yapraklı sarılma  
rûmî.



bükülen-kırılan anatomisi mükemmel yapraklarla tamamlanmıştır. Hem estetik hem de detay bakımından saz üslubunun özelliklerini yansıtmaktadır (bkz. Çizim 15).

Rûmîler sanatkârların üsluplarına ve zevklerine göre bilhassa 16. yüzyılda nebatîye yaklaşan görünüm kazanmışlardır. Özellikle Osmanlı Dönemi'nde sade ve sarılma rûmîler başta olmak üzere, sınırlarının yapraklarla tezyin edilmesi ve yaprakların rûmîleri sarması sonucu bu motiflerin nebatî görünümleri belirgin hâle gelmiştir. İncelediğimiz eserler arasında Metropolitan Müzesi'nde bulunan, dekoratif çizimdeki rûmîde ve 18. yüzyılda Ali Üsküdarî'nin lake yazı altlığı tezyinatındaki rûmîde yapraklara ek olarak hatâyî ve goncalar kullanılmıştır. Ulaşılabilen ve bilinen eserlerden III. Murad'ın türbesindeki çini pano haricindeki eserlerde hatâyîlerden ayrı bir sap üzerinde bulunan rûmîlerin, desen kurallarına riayet ederek uygulandığı hususu öne çıkmaktadır.

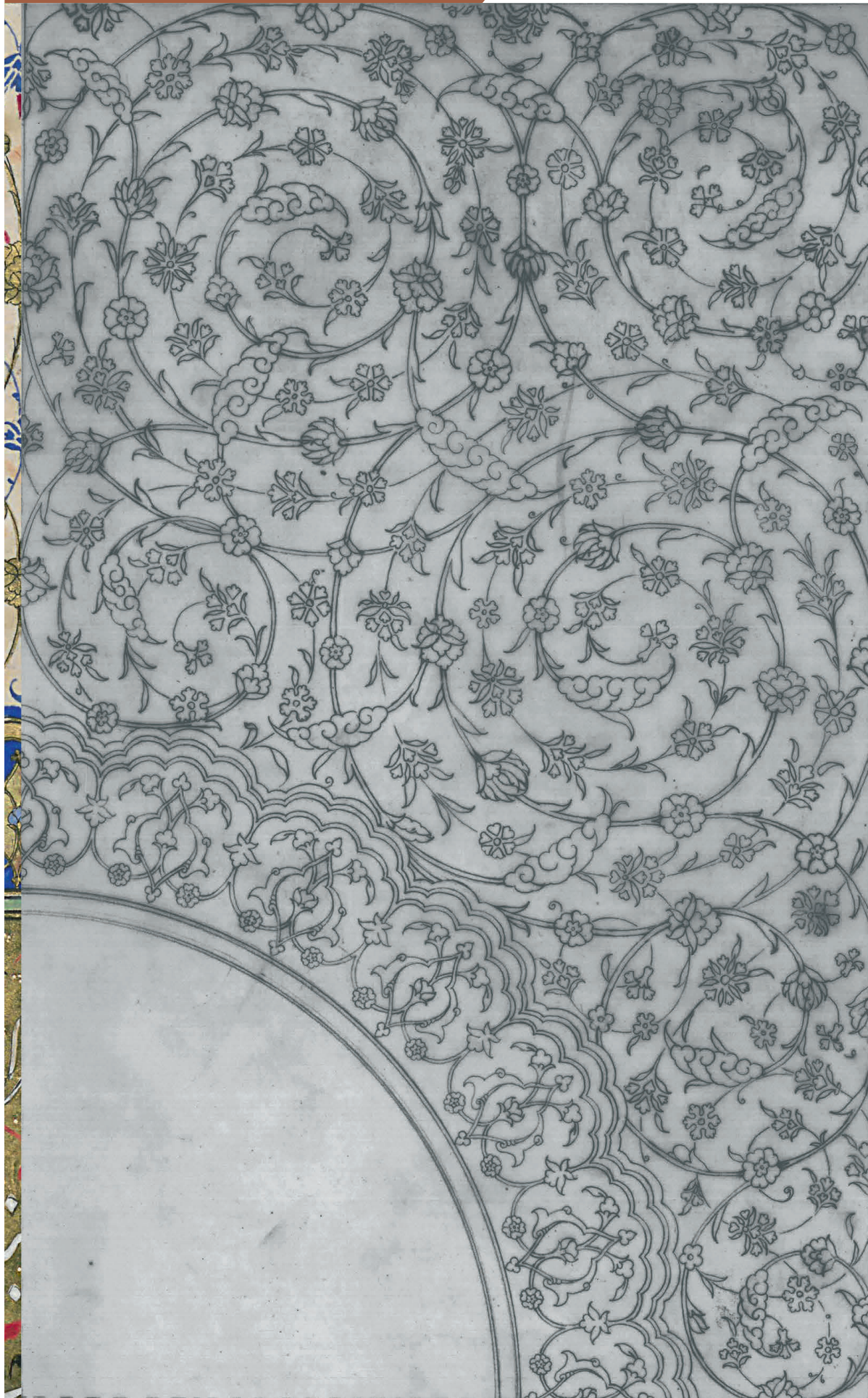
### Süleymannâme

Topkapı Sarayı, Osmanlı tarihini her yönüyle yansıtan bilgi, belge, eşya ve mimari imzayı bir arada bulunduran en önemli yapıdır ve bu bakımdan kendi başına bir hazine sayılmaktadır. Muhtevasının en dikkat çeken ve en kıymetli bölümlerinden olan kütüphane, dünyada eşi benzeri bulunmayan bir kitap hazinesidir. Bu kitapların neredeyse hepsi birer nadide eser hüviyetindedir. Şehnâme-i Âli Osman'ın elimizde kalan son cildi ve son parçası Süleymannâme de şaheserinden biridir (Türkmen, 2020b, s. 324).

Hazine koleksiyonu 1517 envanter numaralı Süleymannâme'nin metin kısmını yazan hattat, Özbek kâtip Ali b. Emir Bey Şirvanî'dir. Eser, 617 varaktan oluşmaktadır; her bir varak, dört sütun, on beş satırdır ve nesta'lik hattı ile yazılmıştır (bkz. Görsel 19).

Süleymannâme'de metinde yer alan en önemli vakaları sahneleyen toplam 69 minyatür, Kanunî'nin hükümdarlığının detaylarını tasvir etmektedir. Saray içinde ve dışındaki hayatı, zaferleri, diğer ülkelerle imzaladığı anlaşmalar öncesi ve sonrasında bu devletlerden gelen ziyaretçilerin kabul sahneleri tasvirlemektedir. Musavvir imzası bulunmamaktadır (bkz. Görsel 20) (Adıgüzel, 2007, s. 2).





**Görsel 18, Çizim 16**

1558 tarihli *Süleymannâme*, varak 2a (Zahriye Sayfası) ve desen çizimi.

*Süleymannâme*'nin tezyinatında nakkaş imzası bulunmamaktadır. Nurhan Atasoy, *Kara Memi* isimli eserinde, Kara Memi'nin imzasız eserlerinden biri olduğunu belirtmiştir (Atasoy, 2016, s.42). Muazzam deseni, renkleri ve işçilik yönüyle döneminin en gösterişli eserlerindedir. 1540 ve 1566 yılları arasında sarayda çalışmış olan Kara Memi'nin eserlerindeki en belirgin özellik, yarı üsluplaştırdığı çiçekleri motif hâline getirerek süslediği satırları âdeta çiçek bahçesine dönüştürmesidir. Kara Memi'nin üslubu ile beraber klasik tezhiplerindeki tartışılmaz hünere *Süleymannâme*'nin muazzam zahriye ve münacât sayfasında kendini göstermektedir (bkz. Görsel 18, Çizim 16, Görsel 19) (Türkmen, 2020b, s. 328)





Görsel 19  
Süleymanname, varak 2b.  
münacât sayfası.







Görsel 20  
Süleymanname, varak  
38a ve 37b. Divan  
toplantısı.

## Eserin Kabı

*Süleymannâme*'nin, saz üslubu şemseli ciltlerin asimetrik desenli olanları arasında bilinen en görkemli örnek olduğu, benzer eserlerin incelenmesi ve kıyaslanması sonucunda elde edilmiş bir kanaattir. 35x25,5 cm ebadında olup deri gömme cildi mıkplelidir. Murakkaya kaplanmış siyah renkli deri üzerine, şemse, salbek, köşebent, sertapşemsesi, mıklepşemsesine deri katmanlar üzerine kalıp basmak suretiyle elde edilen kabartılı desen, dış pervaz hariç asimetriktir. Saz üslubunu yansıtan sivri uçlu, kıvrık, hançerî yapraklar ve hatâyilerle bezenen tezyinatlı bölümler (şemse, salbek, köşebent), etrafını çerçeveleyen şemselerle paftalandırılmış dış pervazda hatâyilerden oluşan rûmîlerin arasından geçen düğümlü Çin bulutları yerleştirilmiştir. Dış pervazı altın zencirek ve kuzularla çevrelenmiştir. Tezyinatlı bölümlerindeki kabartmalı motiflerin üzeri ve motiflerden arta kalan zemine, ezilmiş altın fırça ile sürülerek uygulanmıştır. Cilt sanatında bu bezeme tekniğine "mülemma" denilmektedir (bkz. Görsel 23).

## Eserin Mücellidi

Mücellidin eserde imzası yoktur. Yapıldığı dönemde mücellit imzasına yer verilmemesi geleneğinden ötürü *Süleymannâme* cildi de imzasızdır. Ancak dönemin Ehl-i Hiref defterlerinde ve Menakıb-ı Hünerverân'daki maaş sıralamasına göre sermücellit statüsündekilere verilen en yüksek ücreti almasından, sermücellidin Mehmed Çelebi olduğu anlaşılmaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda, Kanunî'nin özel alaka ile yaptırdığı *Süleymannâme* eserinin muhteşem cildinde maharetini en iyi şekilde sergileyen dönemin sermücellidi Mehmed Çelebi'dir.

Bu hassas çalışmanın kalıp desenlerini çizen kişi hakkında bilgi bulunmamaktadır. Dönemin sernakkaşı Kara Memi mi, yoksa Sermücellid Mehmed Çelebi mi çizdi, bilinmemektedir. Bazı mücellitlerin aynı zamanda müzehhip olduğu bilinmekle birlikte, hangi eserde sanatkârın hem mücellit hem de müzehhip vazifesiyle yer aldığı bir muammadır. Rıfka Melûl Meriç'in *Türk Cild Sanatı Tarihi Araştırmaları: I Vesikalar* (Meriç, 1954, s. VII) isimli eserinde geçen, "Mücellitler işledikleri rûmî ve hatâyî tezyinat ile teferruatı ve bunların terkipleri, telvinleri ve sair hususiyetleri tezhip sanatını öğrenmeye ve mütevakıf olduğu için ekseriyetle müzeh-

hiptirler. Nakkaşlar arasında olduğu gibi mücellidler arasında da muhtelif sınıflar ve ihtisaslar vardır." ifadesi, mücellitlerin müzehhip de olabildiği hususunda bilgi vermektedir.

## Cildin Üslubu ve Bezeme Özellikleri

*Süleymannâme*'nin cildindeki desen üslubunun, bağlı bulunduğu dönemin etkileri üzerinden değerlendirilmesi gerekir. Şah Kulu'nun Osmanlı tezyinatına kazandırdığı saz üslubunun Osmanlı tezyin sürecine göre incelemesi yapıldığında bu bağlantı anlaşılabilir. Buna göre; Eserin saz üslubu cildi, dönemin desen zenginliğinin zirveye ulaştığı en ihtişamlı örneklerindedir. Şah Kulu, yaşadığı devirde ve sonrasında derin izler bırakmıştır. 1512 ile 1556 yılları arasında saray nakışhanesinde sernakkaş olarak çalışmıştır (Kazan, 2007, s. 102). Üslubu; sivri uçlu, kıvrık hançerî yaprakların, hatâyilerin, rûmîlerin, ejderha, zümrüdüanka, peri gibi birtakım canlı öğelerinin yer aldığı süslemeler bütünüdür (Kazan, 2007, s. 175). Hayvanlarla bitkilerin bütünleştirilmesi gayreti saz üslubunun karakteristiklerinden biridir (Mahir, 1984, s. 16). Resim alanı dışında kalan saz üslubu ise 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı'da klasik tezyinat unsuru olarak öne çıkar. Kitap sanatlarında tezhip ve halkârîde, bilhassa cilt sanatında gömme ve lâke tekniklerle en güzel örnekler ortaya konulmuştur (Mahir, 1984, s. 17).

*Süleymannâme*'nin kabındaki şemse, geleneğe uygun olarak oval ve dilimlidir. Şemsenin alt kısmında bulunan yaprak kümesinden başlayan desene, diğer hatâyî üslubu motifler aşağıdan yukarıya doğru ilerleyen helezon ve dallar üzerine yerleştirilmiştir (bkz. Görsel 25, Çizim 17).

Kabın tezyinli bölümlerinde yer alan motiflerin çeşitliliği ve detaylarındaki inceliğin kusursuzluğu hayranlık uyandırmaktadır. 13,9 santimetrelik küçük bir şemse için seçilen motifler oldukça zengindir ve kendi içinde tekrarı olmayan onlarca hatâyî, gonca, penç ve yapraklardan oluşmaktadır (bkz. Görsel 22, Çizim 17) (Türkmen, 2020b, s. 331).

Şemse formunun içindeki bazı dallar kırılarak desene hareketlilik kazandırılmış ve helezonların üzerinde hançer yapraklar, hatâyî, gonca ve pençler tekrarlanmayan biçimlerde sıralanmıştır. Yaprakların orta kısımlarına yerleştirilen hatâyilerin yarıları yaprakların arkasına saklanmıştır (bkz. Çizim 18).



Görsel 21: 1558 tarihli *Süleyman-nâme*, alt kap, sertâb ve mıklebi. TSMK, Hazine Kitaplığı, 1517.



Birbirlerinin altından ve üstünden geçen dal kümelerinin meydana getirdiği desende, kırılan-bükülen hançer yapraklar, birden fazla bölünerek ince sivri olmayan dişlerle detaylandırılmıştır. Başka bir yönden gelen helezon üzerindeki hatâyî, bükülmüş, kırılmış görünümdeki yaprakların orta kısımlarını delerek içinden geçip devam edebildiği gibi, ayrı bir dal üzerinden gelen yapraklar da hatâyileri delip geçebilmektedir (bkz. Görsel 24, Görsel 25, Görsel 26, Çizim 20, Çizim 21, Çizim 22).

*Süleymannâme*'nin cildinde, salbek, köşebent, sertâb şemsesi ve mıklep şemsesi, şemsenin desen özelliklerine çok benzer şekilde tasarlanmış, şemseyle tekrarlanmayan motifler kullanılmıştır. Kabin tamamında, kalın dış pervaz haricinde bütün desenlerin asimetrik çalışıldığı görülmektedir (bkz. Çizim 23, Çizim 24, Çizim 25, Çizim 26).



Görsel 22, Çizim 17  
Süleymanname, şemse  
ve çizimi.



Çizim 18  
Süleymanname, üst  
kap şemsesinden  
detay çizimi.



Görsel 23, Çizim 19  
Süleymanname üst  
kap şemse deseninin  
yaprak motiflerinden  
detay ve çizimi.



Görsel 24, Çizim 20  
Süleymanname, üst  
kap şemse deseninin  
hatâyî grubu motifleri  
ve çizimi.

Görsel 25, Çizim 21  
Süleymannâme, üst  
kap şemse deseninin  
hatâyî grubu motifle-  
ri ve çizimi.



Görsel 26, Çizim 22  
Süleymannâme, üst  
kap şemse deseninin  
hatâyî grubu motifle-  
ri ve çizimi.



Çizim 24  
Süleymannâme,  
miklep şemsesi  
çizimi.



Çizim 25  
Süleymannâme,  
sertab şemsesi çizimi.



Çizim 23  
Süleymannâme,  
köşebent çizimi.



Çizim 26  
Süleymannâme,  
salbek çizimi.

## Kabın Dış Pervazı

*Süleymannâme*'nin kabında, şemse-salbek-köşebent bölümlerini çevreleyen kalın dış pervaz 3,5 cm kalınlığındadır ve gömme tekniğiyle uygulanmıştır. Deri katmanlarının üzerine yekpare dişi kalıp basılmak suretiyle elde edilen kabartılı simetrik desen, son derece dengeli ve gösterişlidir. Kitabın ölçülerine uygun hazırlanan dikdörtgen şeklindeki bu kalıbın paftalara ayıran şemselerinin gömme tekniği ile uygulanmayarak pervazdaki diğer kabartılı desenlerle aynı satıhta bulunduğu görülmektedir (bkz. Görsel 27). *Süleymannâme*'de, 16. yüzyılın desen olgunluğu çerçevesinde, kabın sadece dış pervazında olmak suretiyle bulutlar önemli yer tutmaktadır. Desenin köşelerinde ve paftaların orta kısımlarında simetrik bulutlar bulunmakla birlikte, rûmîlerin altından serbest bulutun devam etmesi dikkati çeker (Türkmen, 2020b, s. 185). Bulutlar, simetri eksenlerinde yığma bulutla birbirine bağlanıp dolantı bulut şeklinde devam etmektedir. Uzun ve kısa kenardaki paftaların simetri ekseninde ortabağ bulutu bulunmaktadır. Rûmîlerle beraber tasarlanmasına rağmen, bulutların anatomik yapıları, ebatları ve dinamik hareketleri rûmîlerle bütünleşmiştir (bkz. Görsel 27) (Türkmen, 2020b, s. 192).

Dış pervazın dikdörtgen biçimine yekpare olarak hazırlanan kalıbı, dendanlı şemseler kullanılarak paftalara ayrılmıştır. Şemseler içerisindeki yönlü hatâyî, kabın dış sınırına dönüktür. Hatâyînin detayları son derece incedir (bkz. Görsel 28, Çizim 27) (Türkmen, 2020b, s. 187-188).

Kabın incelenmesi neticesinde dış pervazdaki desende karşılaşılan, daha önce bir örneği ve benzerine rastlanmayan yeni rûmîye formunu, hatâyîlerin kendisi vermiştir. Hatâyî, penç, gonca motifleri büyükten küçüğe doğru arka arkaya boşluk bırakılmadan sıralanmış, aralarında az da olsa yapraklar kullanılmıştır. Şahkulu'nun hayvanlarla bitkileri bütünleştirdiği saz üslubunun özelliklerine sahip eserlerinde büyük hançer yapraklara eşlik eden bu motifler, helezonun içe dönüşünü tamamlar niteliktedir ve grup hâlinde sıralı yerleştirilmiştir. Saz üslubunun karakteristik özelliklerinden biri olan bu sıralı hatâyî grupları, *Süleymannâme*'deki rûmînin çizim özelliklerini yansıtmaktadır (bkz. Görsel29/a, 29, Çizim 28/a, 28).



Nebatî karakterli rûmî çeşitlerinin arasında *Süleymannâme*'nin dış pervazında bulunan rûmîye en yakın özelliklere sahip *yapraklı rûmî*lerdir. Zaman içinde tekâmül gösteren bu rûmîler, birbirinden farklı ve bir o kadar güzel örnekleriyle benzersizdirler. Bununla beraber gövdelerinin önemli bir kısmının yapraklardan oluşması sebebiyle *Süleymannâme*'nin kabında bulunan rûmîye benzemedikleri anlaşılmaktadır. Bu durumda *yapraklı rûmî*lere *Süleymannâme*'deki rûmî de dâhil edilerek nebatî karakterli rûmîleri iki kategoride incelemek daha isabetli olacaktır (bkz. Tablo 1).

**Görsel 27**  
*Süleymanname*,  
alt kap dış per-  
vazından köşe ve  
simetrik paftalar.



**Görsel 28,**  
**Çizim 27**  
*Süleymanname*,  
üst kap dış  
pervazından  
şemse detayı ve  
çizimi.



**Çizim 28/a, 28**  
III. Murad albü-  
mü, mürekkep  
desenden ayrıntı.  
Österreichische  
Nationalbibliot-  
hek Viyana, Cod.  
Mixt. 313, var.  
11v.



**Görsel 29/a, 29:** Şah  
Mahmud Nişabûrî  
Albumü, varak 48.  
İÜNEK, F 1426.

Kullandıkları Yüzeyle ve Çizim Özelliklerine Göre Rûmî Çeşitleri	
<b>Hayvani Karakterli Rûmî Motifleri</b>	<b>Nebati Karakterli Rûmî Motifleri</b>
Sade Rûmî (Görsel 7)	Yapraklı Rûmî
Münhanili (Görsel 8)	Yapraklı Sade Rûmî (Çizim 1)
Hurdeli (Görsel 9)	Yapraklı Hurde Rûmî (Çizim 14/a)
Dendalı (dilimli) dilimli (Görsel 10)	Yapraklı Sarılma (piçide) Rûmî (Çizim 12/a-13)
Sarılma (piçide) Rûmî (Görsel 11)	Müzehher Rûmî (Çizim 29-37)
İşlemeli (tezyini) (Görsel 13)	

**Tablo1**  
Kullandıkları yüzeyle  
ve çizim özelliklerine göre  
rûmî çeşitleri.

### Müzehher Rûmî

İncelemeler sonucunda ilk olarak cilt sanatında görüldüğü düşünülen rûmînin bütünüyle hatâyî/hatâyîler görünümünü yansıtmaya rağmen kompozisyonun rûmî desenlerinde uygulanan kurallara göre çalışılması, alt kısımlarının rûmî şeklinde olması, hatâyî dallarına nazaran daha kalın dallarla desteklenmesi, kapalı form (ayırma rûmî) ve tepelikten sap çıkılması, bu motifin salt hatâyî olarak değerlendirilmesine engeldir (Türkmen, 2020b, s. 333). Bulutlarla da iç içe geçmiş hâlde tasarlanan bu orijinal rûmî, bugüne dek herhangi bir tanımla karşılanmamıştır. Tanımı bulunmadığı gibi, geleneksel desenlerin ontolojik sürekliliği içinde sadece cilt sanatında görülmektedir. Araştırma ve istişareler sonucunda tezhip, çini, halı, kumaş, kalemişi, taş ya da metal süslemelerine sirayet etmesi durumu, yeni bir örnek tespit edilene kadar bu rûmî için söz konusu değildir. Rûmînin *Süleymannâme*'den sonra bugüne ulaşabilmiş ve incelenebilmiş birkaç eserin cildindeki tekrarı dışında varlığına rastlanmamıştır. Kitap sanatlarında ya da diğer sanat alanlarında sonraları neden varlık gösteremediği üzerine özel bir inceleme yapılmasına rağmen net bir sonuca ulaşamamıştır (Türkmen, 2020b, s. 339).

*Süleymannâme*'nin dış pervazında yer alan ve daha önce hakkında herhangi bir tespit yapılmadığı anlaşılan bu motif aslında çiçeklerden oluşmaktadır. Rûmîyi isimlendirme hususunda, *deste gül rûmî*, *buket rûmî*, *hatâyîli rûmî*, *işlemeli rûmînin bir çeşidi*, *karmaşık rûmî*, *çiçek rûmî*, *çiçekli rûmî*, *saz rûmî*, *hatâyî rûmî*, *hassa rûmî*, *şükûfe rûmî*, *Muhibbî rûmî*, *Kara Memî rûmî* isimleri öne çıkmıştır. Sanat tarihçilerinin akademik araştırmaları, Türkologların ve uygulayıcıların tabir ve önerileri ışığında bu rûmîye *saz rûmî*, *saz üslubu rûmî* veya *Kara Memî rûmî* denilemeyeceği anlaşılmıştır. Bu bir rûmî çeşididir. Üslup ve sanatkar isimlerinin motif çeşitlerine isim olamayacağı ortak kanaat olarak öne çıkmaktadır. Bütün bu açıklamaların ve isimlendirmelerin çeşitli eksiklikleri veya başka manaları çağrıştırabileceği ihtimaline karşı, ince detayların iyi okunması gerektiği anlaşılmıştır. Çiçek ile bağlantılı isimler özellikle de iç kısımlarının hatâyîli olması hasebiyle ilk olarak işlemeli rûmîleri akla getirmektedir. İşlemeli rûmîlere *çiçekli rûmî* de denmektedir. Buna mukabil işlemeli rûmînin nebatî karakterli olup olmadığı konusunda öne çıkan kanaat; dendanlı sınırlarının kesinliği ve rûmî anatomisini belirgin olarak yansıtan özellikleriyle nebatî karakterli rûmîlere emsal olamayacağı yönündedir.



**Görsel 30**  
1505 tarihli mushaf  
sahifesi, müzehher  
kûfi. TSMK, Revan,  
18.



Ayrıca Türk tezvinatında çi-  
çeğin karşılığı hatâyî motifi  
olarak kabul edilirse de çiçek  
ile ilgili isimler rûmilerin hay-  
vanların stilizesi olma özelli-  
ğini inkâr edercesine salt bitki  
algısı oluşturmaktadır. Hatâyî  
üslubu motiflerden oluşan de-

senlerdeki kaideler uygulanmayıp, rûmî deseni kurallarına  
uygun hazırlandığı açıkça görülen tasarımın, incelediğimiz  
yapraklı rûmîlerden daha nebatî görünüme sahip olması,  
rûmîyi oldukça ilginç ve benzersiz bir yere koymaktadır.

*Süleymanâme*'nin incelenmesiyle keşfedilen özel rûmînin  
üzerinde durulan bu makaleyle isim konusunda bir sonuca  
varılması amaçlanmıştır. Eserin kabında bulunan rûmînin  
anatomik yapısı ve kullanılan süsleme unsurlarını dikkate  
alarak düşünülen “müzehher” isminin, bu rûmîyi en iyi  
karşılamanın isim olduğu kanaati hâsıl olmuştur. İsim verme-  
mek de bir tercih olmakla birlikte, yakın tarihimizde, daha  
önce herhangi bir karşılığı olmayan motiflerden *münhani*,  
*yapraklı rûmî* ve *münhanili rûmî* tanımları kitaplarda kulla-  
nılmaktadır. Dolayısıyla zaman içinde bir tanımla anılması  
muhtemel olan bu özel rûmînin isimlendirilmesi konusun-  
da bir sonuca varılması gerekmektedir.

“Müzehher” isminin uygunluğu hususunda yapılan araştı-  
rılarda *TDV İslâm Ansiklopedisi*'nde:

“Çağdaş araştırmacılar, kûfi yazısının tarih içinde ve çe-  
şitli bölgelerde görülen tarzlarını tanımlamak için mesâ-  
hif kûfisi, Fâtimî kûfisi, Eyyûbî kûfisi, Memlûk kûfisi,  
Endülüs kûfisi gibi sınıflandırmalar yapmışlardır. Şehir ve  
bölgelere göre de kûfiyi Kayveran kûfisi, Nişâbur kûfisi,  
Irak kûfisi, Fârisî kûfisi, Mısır kûfisi ve Endülüs kûfisi  
diye de isimlendirmişler; kûfinin şeklindeki gelişme ve  
farklılıklara dayanarak el-kûfiyyü'l-basit, el-kûfiyyü'l-mü-

verrak, el-kûfiyyü'l-Müzehher, el-kûfiyyü'l-madfûr ve  
el-kûfiyyü'l-murabba' şeklinde adlandırmışlardır” ibaresi  
mevcuttur (bkz. Görsel 30) (Serin ve Zennun, 2002, s. 343).

Çiçeklerle süslenmiş kûfi yazısı ve çiçeklerle bezenmiş rûmî  
çeşidinin müzehher ismi ile tanımlanması, hurde ta'lik ile  
hurde rûmî tabirlerini hatırlatmaktadır.

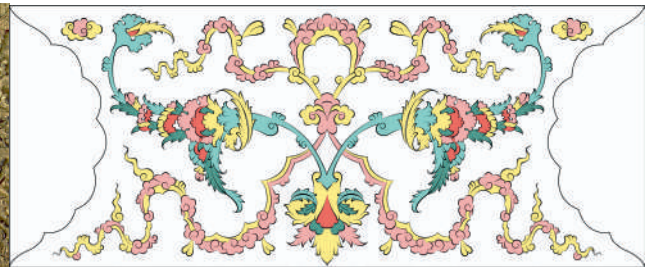
Kökene Arapça *zehr* “çiçek” kelimesinden Türkçede türetilen  
“Müzehher” ismi, umarız ki kabul görür ve bu isimle asırlar  
boyu anılır.

### Müzehher Rûmî

*Müzehher*; çiçeklerle bezenmiş, çiçeklenmiş, çiçek açmış,  
çiçekli manasına gelmektedir. Rûmîlerin genel anatomisini  
belirleyen tahririn bulunmayıp, sınırlarını ve şeklini hatâyî  
üslubu motiflerinin belirlediği bir rûmî çeşididir. Hatâyî,  
gonca ve pençlerden meydana gelen bu rûmîde, az miktarda  
yaprak da bulunmaktadır. Bu motifler büyükten küçüğe  
doğru arka arkaya boşluk bırakılmadan sıralanırken, he-  
lezonun dönüşünü tamamlayan görünüşleri yapraklarla  
hareketlendirilmiş ve grup hâlinde sıralı yerleştirilmiştir.  
İlk bakışta tamamen nebatî özelliğiyle dikkati çekmektedir.  
İlk olarak *Süleymanâme*'nin kabında görüldüğü düşünülen  
ve birkaç tekrarının dışında türevlerine rastlanmayan *mü-  
zehher rûmî*, diğer sanatlara sirayet etmemesi ve sadece cilt  
sanatındaki varlığıyla özel bir yere sahiptir (bkz. Görsel 31,  
Çizim 29).

*Müzehher rûmî*yi beş farklı unsur üzerinden incelemek ge-  
rekmemektedir. Bir büyük ve bir küçük tepelik, tepelikten çıkan  
simetrik kanatlı rûmîler, köşedeki paftada bulunan kanatsız  
rûmîli kapalı form, bu kapalı formdan çıkan sencide rûmîler  
bu unsurları meydana getirir. Dilimli şemşelerle paftalan-  
dırılan dış pervazın dört adet köşe paftasının yanında kısa  
ve uzun kenarındaki simetrik paftalar kabın her birinde altı

**Görsel 31,**  
**Çizim 29**  
*Süleymanâme*,  
üst kap dış  
pervazındaki  
müzehher rûmî-  
ler ve çizimleri.



kez tekrarlanmıştır. Bu paftaların ortasından simetri alınmış rûmî desenine başlamak amaçlı konulan *tepelik* motifi, görevine uygun kullanılmıştır. Alt kısmından sap çıkışı alınan tepelik yaprak şeklindedir. Bu dalın üzerindeki kanatlı *müzehher rûmîler* anatomisine sadık kalınarak tasarlanmıştır (Görsel 32, Çizim 30). Kanatlı rûmînin alt kısmı rûmî anatomisine uygun olarak başlayıp arkadan öne bükülerek bu rûmînin üzerine düşen yaprak çizimindeki estetik son derece dikkat çekicidir (bkz. Görsel 37, Çizim 35).

Kanatlı *müzehher rûmînin* ön kısmı, üst üste sıralanan iki adet dişli hançer yaprağın arasına yarım olarak kullanılmış, hatâyî ve goncayla oluşturulmuştur (bkz. Görsel 33, Görsel 34, Çizim 31, Çizim 32). Rûmînin gövdesini ikiye ayıran arka kısmı üzerinde bir büyük hatâyî ile başlayarak gonca ve penç arka arkaya aralıksız sıralanmıştır (bkz. Görsel 35, Çizim 33).

Penç motifinin üzerinde dişli yaprak şeklinde devam eden dal, dönerek dalın üzerinde bulunan hatâyînin içinden çıkan dişli yaprakla son bulmaktadır. Bu görünüm, *müzehher rûmînin* herhangi bir sınır içine alınmadan, tamamının hatâyîlerden oluştuğunu ispatlar niteliktedir (bkz. Görsel 36, Çizim 34).

Dış pervazının dört köşesinde bulunan paftalar simetriktir. İki şemse arasında bulunan diğer paftalardaki rûmî şekillerinden farklı olarak köşede, simetri eksenine yerleştirilmiş büyükçe bir kapalı form vardır ve formun iki tarafına kanatsız rûmîler yerleştirilmiştir (bkz. Görsel 39, Çizim 37).

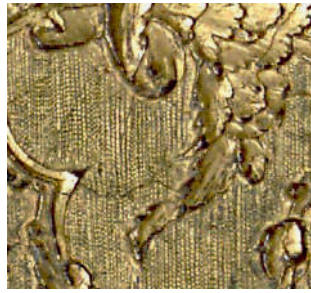
Kapalı formda bulunan kanatsız *müzehher rûmînin* alt kısmı, diğer simetrik paftalardaki rûmîler ile aynı forma sahip olup bükülen yaprağın arkasından, üst kısmı yarım olarak görünen hatâyînin, orta kısmındaki ortabağ motifi ve bu motifin içinden gonca çıkmaktadır. Goncanın arkasından bulunan yaprak kümesinin ardına saklanan yarım pençler sap kısmına doğru küçülerek tamamlanmış olup, uç kısmı



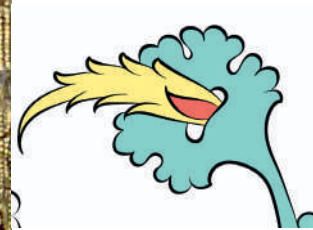
**Görsel 32,  
Çizim 30**  
Süleymannâme,  
miklepte kanatlı  
müzehher rûmî  
ve çizimi.



**Görsel 33,  
Çizim 31**  
Süleymannâme,  
miklepte kanatlı  
müzehher rûmî-  
nin detayı ve  
çizimi.



**Görsel 34,  
Çizim 32**  
Süleymannâme,  
miklepte kanatlı  
müzehher rûmî  
detayı ve çizimi.



**Görsel 36,  
Çizim 34**  
Süleymannâme,  
miklepte kanatlı  
müzehher rûmî-  
den detay ve  
çizimi.

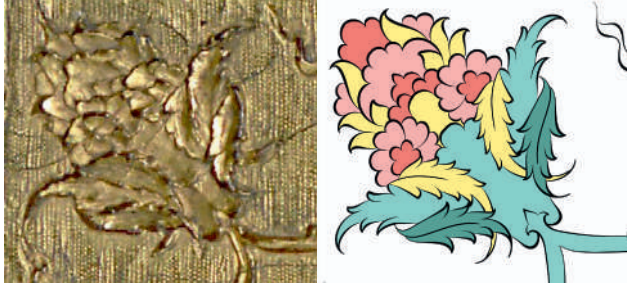


**Görsel 37,  
Çizim 35**  
Süleymannâme,  
üst kaptaki mü-  
zehher rûmînin  
tepelîği ve çî-  
zimi.

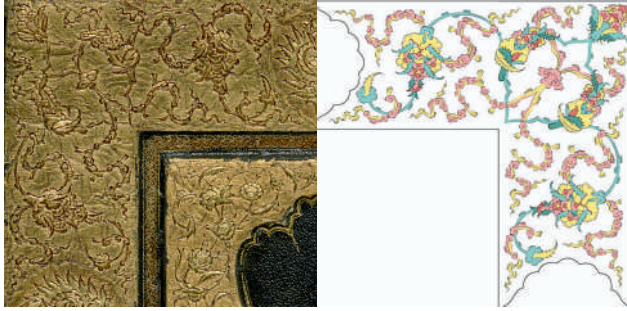


**Görsel 35,  
Çizim 33**  
Süleymannâme,  
miklepte kanatlı  
müzehher rûmî  
detayı ve çizimi.

**Görsel 38,  
Çizim 36**  
*Süleymanname,*  
üst kapta müzeh-  
her rûmî tepeliği  
ve çizimi.



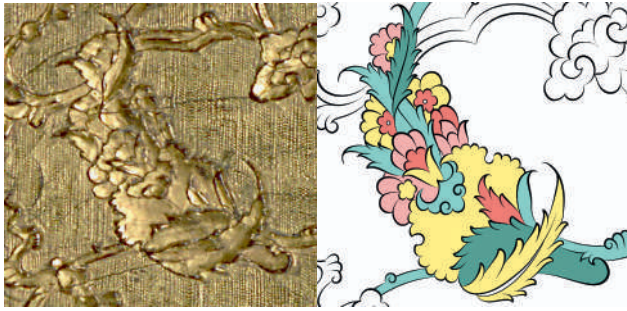
**Görsel 39,  
Çizim 37**  
*Süleymanname,*  
üst kapta müzeh-  
her rûmî köşe  
pafta ve çizimi.



**Görsel 40,  
Çizim 38**  
*Süleymanname,*  
miklepte müzeh-  
her rûmîli kapalı  
form ve çizimi.



**Görsel 41,  
Çizim 39**  
*Süleymanname,*  
miklepte müzehher  
rûmîli kapalı form  
ve çizimi.



**Görsel 42,  
Çizim 40**  
*Süleymanname,*  
miklepte sencide  
müzehher rûmînin  
detayı ve çizimi.



büyük bir tepelikle sonlandırılmıştır (bkz. Görsel 40, Görsel 41, Çizim 38, Çizim 39).

Köşede bulunan kapalı formun ucuna yerleştirilen tepeliğin alt kısmı, rûmî anatomisine uygun olarak başlanmış, sonrasında dişli ve bükülmüş yapraklardan oluşan çanak kısmının üzerinde pençler ve pençlerin arkasına üst kısmı görünen yarım bir hatâyı yerleştirilmiştir. Hatâyilerin üst üste büyükten küçüğe doğru aralıksız sıralanması sonucu, istenilen tepelik şeklinin elde edildiği izlenmektedir (bkz. Görsel 38, Çizim 36).

Köşelerdeki kapalı formun alt kısmındaki bükülmüş yaprağın hemen yanından sap çıkmış, ucuna sencide biçiminde rûmî yerleştirilmiştir. Sarılma, hurde, sade, işleme- li, dendanlı, münhanili, yapraklı rûmî çeşitlerinde olduğu gibi müzehher rûmînin de sencidesi çalışılmıştır. Rûmînin alt kısmı yine anatomisine uygun başlanmış ve iki dala ayrılarak dişli yapraklarla bitirilmiştir. Bu yapraklar, biri önde diğeri arkada bulunan iki adet penci delerek dışarı çıkmaktadır. Bu pençlerin üst orta kısmından yarım olarak görünen pençler yerleştirilmiş, yukarı devam eden karşılıklı dişli yapraklar ve kademeli pençlerle büyük bir hatâyı görünümü oluşturulmuştur. Rûmînin dala doğru küçüldüğü kısım hatâyı ve yaprakla devam ederek dönen dalın üzerinde bulunan hatâyinin içinden çıkan dişli yaprakla son bulmaktadır (bkz. Görsel 42, Çizim 40).

#### Müzehher Rûmînin Farklı Eserlerdeki Tekrarları

*Süleymanname*'nin, cildinin dış pervazındaki müzehher rûmîli desen, dendanlı şemselerle paftalandırılmıştır. Müze ve kütüphanelerden ulaşılabilen katalog bilgileri ve eser görselleri incelendiğinde, özellikle dış pervazın az değişiklikler ile düzenlendiği, hatta desenin yorum katılarak tekrar çalışıldığı dört eser gözlemlenmiştir. Desen beraberinde, teknik uygulamalar da tekrar edilmiştir.

Metropolitan Müzesi'nde bulunan *Mushaf-ı Şerif*'in gömmeli cildinin müzehher rûmîli dış pervazı, *Süleymanname* ile birebir aynı desene ve uygulamaya sahiptir. Şemsenin altında ve üstünde bulunan salbekler, *Süleymanname*'nin dış pervazını paftalandıran şemselerin yerine kullanılmıştır. Kabin tamamı ezilmiş altın kullanılarak mülemma tekniğiyle bezenmiştir (bkz. Görsel 43).

### Görsel 43

16. yüzyıl sonları 17. yüzyıl başlarına ait *Mushaf-ı Şerif*.  
Metropolitan Müzesi, 1891, 91.26.14.



I. Ahmed albümünün dış pervazında, içinde hatâyî bulunan şemseler üstten ayırma tekniği ile bezenmiştir. Bu şemseler, pervazın üzerine sonradan eklenmiş görünümündedir. Şemseler haricindeki bütün tezyinatlı bölümler iki renk ezilmiş altın kullanılarak mülemma tekniğiyle bezenmiştir. *Müzezhher rûmîli* ve bulutlu desen, *Süleymannâme* ile aynı özelliklere sahiptir. Rûmîler, kenar su-yundaki şemselere bitişmiş haldedir (bkz. Görsel 44).

*Mushaf-ı Şerif*'in dış pervazında bulunan şemselerin içinde simetrik bulut kompozisyonu üstten ayırma tekniğiyle bezenmiştir. Bu şemselerle bölünen paftalarda kullanılan *müzezhher rûmîler Süleymannâme*'nin pervazında bulunanlara göre daha büyüktür. Kullanılan bulut kompozisyonu alan genişliği ve müsaitliği sebebiyle daha yoğundur ve helezon üzerinde yer alan hatâyî üslubu motiflerle desteklenmiştir. Motifler siyah deri renginde bırakılıp ezilmiş altın kullanılarak alttan ayırma tekniğiyle bezenmiştir. *Süleymannâme*'nin dış pervazında bulunan rûmîli kapalı form ve senci-de biçimindeki *müzezhher rûmîlerin* bulunduğu köşe paftası, bu eserde bulunmamaktadır (bkz. Görsel 45, Çizim 41).

Calouste Gülsenkian Müzesi'nde sergilenen ve 16. yüzyılda yapıldığı tahmin edilen *Kur'an-ı Kerim*'in gömme cildinin içinde kitap bulunmamakla birlikte *müzezhher rûmîli* dış



### Görsel 44

1610 tarihli *I. Ahmed Albümü*, 35x48x5,5 cm. TSMK, Bağdat Köşkü Kitaplığı, 408.

pervazın, alttan ayırma tekniği kullanılarak ezilmiş altınla bezendiği görülmektedir. Saz üslubunda tasarlanan şemseli cildin, asimetrik desenleri mülemma tekniğinde bezenmiştir. Şemse-salbek-köşebent bölümlerinin arasında kalan ve Osmanlı ciltlerinde genelde boş bırakılan kısım, bu eserde kalıp basmak suretiyle oluşan kabartmalı desenle süslenmiştir. Desen sarılma rûmî, bulut ve hatâyî üslubu motiflerinden müteşekkildir. Ezilmiş altın kullanılarak alttan ayırma tekniğiyle bezenen tasarım ulama olup sonsuz tekrarlı konumu, kabın tezyinatlı bölümlerinin haricindeki kısma dengeli olarak uygulanmıştır (bkz. Görsel 46). Koleksiyonda sadece kap olarak bulunması, beş cilt olarak kaleme alınan *Şehnâme-i Âl-i Osman Külliyyatı'nın*, nerede olduğu bilinmeyen ilk üç cildinden birinin kabı olabilir mi sorusunu akla getirmektedir.

*Süleymannâme*'den sonra, 17. yüzyılda yapıldığı bilinen ve muhtevaları ve ebatları birbirinden farklı bu eserlerden Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi I. Ahmed Kitaplığı'nda bulunan *Mushaf*, devrin mücellidi ve vassale ustası olan kaynaklarda Kalender Mustafa Paşa'nın yaptığı belirtilen ciltlerden olup Mehmed Çelebi kimliğini taşımaktadır (Baydar, 2017, s. 6). Bu durum, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki *I. Ahmed Albümü*, Calouste Gülsenkian Müzesi'nde bulunan *Mushaf* ve Metropolitan Müzesi'ndeki *Mushaf* için de düşünülebilir. Bu eserlerdeki ortak özellik, gömme şemseli ciltlerin klasik ve saz üslubu ile tasarlanan tezyinatlı bölümlerinin yanında *müzezhher rûmîler* ve buluttan müteşekkil dış pervaz deseninin ve uygulama tekniklerinin tekrarlanmış olmasıdır. Ancak *Süleymannâme*'den farklı olarak şemselerle paftalara ayrılan dış pervazların kalıbı yekpare değildir. Mülemma, alttan ayırma ve üstten ayırma teknikleri uygulanarak bezenmiştir.

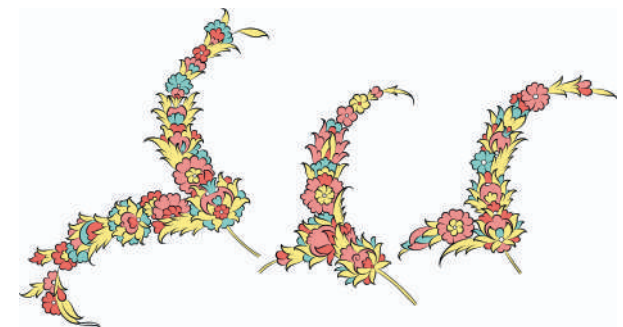


**Görsel 45, Çizim 41** Müzehher Rûmînin Çizim Özelliklerine Sahip Hatâyî Üslubu Tasarımlar  
17. yüzyıl, *Mushaf-ı Şerif*, 39x49,5. SK, I. Ahmed Kitaplığı, 5.

1558 tarihli *Süleymanname* Kara Memî'nin sernakkaş olduğu dönemde hazırlanmıştır. Sadece cilt sanatında görülen ve tekrar niteliğindeki kaplar haricinde geleneksel sanatlarımızda çeşitlerine rastlanmayan müzehher rûmînin çizim özelliklerine benzeyen nebatî tasarımlara örnek olabilecek eserler şunlardır:

1557-60 tarihli olduğu düşünülen Kara Memî'nin sernakkaş olduğu dönemde yapılan *Şah Mahmud Nişâbüri Albümü'nün* (İÜNEK, F. 1426) dikdörtgen biçimindeki asimetrik desenli koltuk tezhibinde, hatâyî üslubu motifler grup hâlinde kırılan dallar ve helezonlar üzerine yerleştirilmiştir (bkz. Görsel 47, Çizim 42.)

**Görsel 47, Çizim 42** 1557-60 tarihli olduğu düşünülen *Şah Mahmud Nişâbüri Albümü*. İÜNEK, F.1426.



**Görsel 46**

Calouste Gülbekian Müzesi'nde 16. yy.da yapıldığı tahmin edilen *Kur'an-ı Kerim* cildi, Lizbon, Portekiz.



Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan 1509 numaralı, *Ravzatussafa* isimli, 1596-97 tarihli kitabın siyah deri cildindeki sertab kısmına basılan kalıpla oluşan kabartmalı yekpare desen, sertabın neredeyse tamamını kaplamaktadır. Bordo renk deri renginde bırakılarak mülevven uygulanan desenler alttan ayırma tekniğiyle ezilmiş altın kullanılarak bezenmiştir. Bu desen saz üslubunda tasarlanan halkârî, kalemîşi ve çini sanatlarının pervaz desenlerindeki çizim özelliklerini çağrıştırmakla beraber, birbirine geçen iki iplik ve helezonlara, arkadan öne doğru bükülen bir yaprakla başlayan çiçek dizinleri eşlik etmektedir (bkz. Çizim 43).

18. yüzyılda ruganî eserleriyle öne çıkan Ali Üsküdarî'nin kitap kapları, kubur, yazı altlıkları ve yazı çekmecelerinin tezyinatını, saz üslubunu kendi zevki ile harmanlayarak tasarladığı bilinmektedir. ABD, Washington DC'deki Smithsonian Institution, Arthur M. Sackler Gallery'de bulunan ruganî kuburun saz üslubunda tasarlanan deseni incelendiğinde; büyük yaprakların sırtlarında yarım penç, gonca ve hatâyî motiflerinin grup hâlinde sıralı yerleştirildiği görülmektedir (bkz. Çizim 44).

**Çizim 43**

1596-97 tarihli *Ravzatussafa* eserinin sertabından detay. TSMK Revan 1509.



**Çizim 44**

Ruganî Kubur. Smithsonian Institution, Arthur M. Sackler Gallery, ABD. Duran, 2008, s. 48.



*Müzehher Rûmî*'nin anatomik yapısına çok benzeyen bu desenlerde, hatâyî, penç, gonca motifleri büyükten küçüğe doğru arka arkaya boşluk bırakılmadan sıralanmıştır. Bu gruplar helezonun içe dönüşünü tamamlar nitelikte olup sıralı yerleştirilmiştir. Hatâyî üslubunun desenlerinde uygulanan kurallarına riayet edilerek asimetrik olarak tasarlanan kompozisyonlarda, helezonlar üzerine yerleştirilen çiçeklerin konumları dengelidir. Çiçek buketini andıran bu tarz desenler, 16. yüzyılın ilk yarısında Şahkulu ile başlayıp Osmanlı tezyinatında geniş yer bulmuş ve hemen hemen bütün satırlarda kullanılmıştır. 18. yüzyılda Ali Üsküdarî'nin eserlerinde de sıklıkla tercih ettiği görülen çiçek dizinleri, bu uygulamaların devamlılığı hakkında bize ışık tutmaktadır.

## Sonuç

Sultan I. Selim Dönemi'nde Tebriz'den Saray Nakkashanesi'ne getirilen Şahkulu'nun hayvanlarla bitkileri bütünleştirdiği resimleri ve klasik tezyinat unsuru olarak öne çıkan saz üslubunun özgün örnekleri özellikle cilt, kumaş ve mimari süslemelerde vazgeçilmez olmuştur. 16. asırda, dönemin sernakkaşlarından Kara Memi, hocası Şahkulu ile başlayan bu özgün yorumları ileri seviyeye taşıyarak bütün satırları yarı üsluplaştırdığı çiçekler ile süsleyip cennet bahçesine çevirmiştir. Klasik süslemelerin yanında saz üslubunun en güzel örneklerinin verildiği döneme aykırı sayılan bu üslup, nakkashanenin hamisi Kanuni Sultan Süleyman'ın dikkatini çekmiş ve kaleme aldığı *Muhibbi Divanı*'nı Kara Memi'ye tezyin ettirerek özgün üsluplara ne kadar değer verdiğini göstermiştir. Fatih Sultan Mehmed'in nakkashaneyi kurmasıyla bir dönem farklı coğrafyalardan sanatçıların getirdikleri üslupların etkisi altında kalan süsleme sanatlarımız, Kara Memi'nin klasik süslemeleri ve yarı üsluplaştırdığı çiçekler ile tasarladığı desenlerle Osmanlı kimliği kazanmıştır. Kara Memi'ye ait klasik eserler incelendiğinde sanatçılığını en üst seviyede ortaya koyan en büyük gücün, muazzam zekâsı olduğu açıkça görünmektedir.

Sermücellid Mehmed Çelebi'nin mi yoksa sernakkaş Kara Memi'nin mi tercihi olduğu bilinmese de *Süleymannâme*'nin kabındaki tezyinat saz üslubu ile tasarlanmıştır. 16. yüzyılda sevilerek kullanıldığı görülen bu desenler, 18. yüzyılın sonlarına kadar önemini yitirmemiştir. Bununla beraber Kara Memi üslubunun kitap kaplarının tezyinatında neden kullanılmadığı konusunda kesin bir bilgi olmasa da nadiren kap içlerinde karşılaşılmaktadır.

Osmanlı tezyinatında kullanılan rûmî çeşitlerinin zamanla nebatî görünüm kazanmaları, ilk olarak 16. yüzyıl başlarına rastlar. Bu dönemde saz üslubu ile tasarlandığı düşünülen yapraklı rûmîlerin sade görünümlü olanları öne çıkmıştır. Kara Memi atölyesiyle yükselişe geçen motif çeşitliliğiyle kendine yer bulan, her biri benzersiz özelliklere sahip yapraklı ve yapraklı sarılma rûmîler, bugün bile temaşa edenleri hayran bırakmaktadır. Nakkashanede çalışan mücellitlerin aynı zamanda müzehhip olduğu kaynaklarda belirtilmekle beraber *Süleymannâme*'nin kabında bulunan *müzehher rûmîli* desenin; yapraklı rûmî tasarımlarıyla öne çıkan Kara Memi tarafından tasarlandığı ihtimali göz ardı edilmemelidir. Saz üslubunda var olan, arka arkaya aralıksız sıralı dizilen ve çiçek buketini andıran bu desenlerin, hatâyî motifleriyle tasarlanmış örneklerdeki varlığına, *Süleymannâme*'den önce ve sonra icra edilen eserlerin, cilt ve tezhiplerinde rastlamaktayız.

Yapraklı rûmîlerin münferit örneklerine göre nebatî görünümüyle öne çıkan *müzehher rûmînin*, ilk defa *Süleymannâme*'nin cildinde kullanılmasından asırlar sonra, icra ettiğimiz sanatların motif skalasında yer bulması, günümüz tasarımlarını zenginleştirme imkânı verecektir. Buna mukabil geleneğin sağlam temellerinden güç alarak *müzehher rûmînin* geliştirilip yorumlanarak hatâyî üslubu motifler, bulutlar ve diğer rûmî çeşitleriyle beraber kullanımı denebilir.

Motif çeşitlerine yenilerinin eklenmesi, klasik sanatlarımızın tekâmülü açısından son derece önemlidir. Bu sebeple sanatçıların, yenilikleri denemekten korkmayan ecdadımızı örnek almaları ve kendilerini tekrar etme kaygısıyla desenlerini oluşturmaları ziyadesiyle önemlidir. Kadim eserler başta olmak üzere tekrar niteliğine sahip desenlerin işçilik odaklı icra edilmesi süsleme sanatlarımızın kısır döngülerinden biridir. *Müzehher rûmî* gibi daha tespit edemediğimiz nice motifler, desen okumada başarılı araştırmacılar tarafından gün yüzüne çıkarılmayı beklemektedir.

Kanuni Devri sanatçıları, üsluplarını şekillendiren etkilere imkân veren, kabul edilir arayışlara müsaade eden zevkli bir padişah sayesinde, tekrarı neredeyse imkânsız eserlere imza atmış, günümüzdeki anlayıştan farklı olarak devamlı destek ve teşvik görmüşlerdir. Zira marifet iltifata tâbidir.

## Kaynakça

- Adıgüzel Toprak, F. (2007). Ârifî'nin Süleymannâmesi'ndeki Minyatürlerde Saltanata İlişkin Simgeler (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı, İzmir.
- Atasoy, N. (2016). *Kara Memi: Muhibbi Divanı*. İstanbul: Masa Yayınları.
- Baydar, N. (2017). Kâğıt Sanatları ve Kalender Paşa: I. Ahmed Albümü (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Birol, İ. A. (2012). Tezhip, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt. 41, s. 61-62). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Birol, İ. A. ve Derman, F. Ç. (1995). *Türk Tezvinini Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Doğanay, A. (2009). *Osmanlı Tezvinatı: Klasik Devir Osmanlı Hanedan Türbeleri (1522-1604)*. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Duran, G. (2008). *Ali Üsküdarî: Tezhip ve Rugânî Üstâdı, Çiçek Ressamı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- İrteş, S. (2012). *Bursa Ulucamii 2006-2009 Onarımı*. B. Kemikli (ed.), Bursa Ulucami (s. 81-87). Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi.
- Kazan, H. (2007). 15. ve 16. Asırlarda Osmanlı Sarayının Sanatı Himayesi (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı Türk İslâm Sanatları Bilim Dalı, İstanbul.
- Lentz, T. W ve Lowry, G. D. (1989). *Timur And The Princely Vision: Persian art and culture in the fifteenth century*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Mahir, E. B. (1984). Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslûbu (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul.
- Meriç, R. M. (1954). *Türk Cild Sanatı Tarihi Araştırmaları: I Vesikalar*. Ankara: İlahiyât Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları.
- Mülayim, S. (2015). *Değişimin Tanıkları*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Serin, M. ve Zennun, Y. (2002). Kûfî, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt. 26, s. 342-345). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- (40 sayfa, teksir). Türkmen, E. (2020a). Rûmî Motifi ve Çeşitleri, İstanbul. Emel Türkmen'e ait 2020 yılı yayımlanmamış ders notları.
- Türkmen, E. (2020b). Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Koleksiyonu'ndaki Süleymanname Eserinin Cildi ve Yeni Uygulamalar (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Cilt Programı, İstanbul.

# KONYA SAHİP ATA VAKIF MÜZESİNDE SERGİLENEN AHŞAP ESERLERE BİR ÖRNEK; ERMENEK ULU CAMİ AHŞAP KAPI KANATLAR

Başak BAŞBAY<sup>1</sup>

Orcid ID: 0000-0002-3424-5060 Makale Geliş Tarihi: 26/10/2020 Makale Kabul Tarihi: 16/11/2020

## ÖZ

Tarih öncesi çağlardan beri ahşap en çok kullanılan malzeme olmuştur. Dış etkenlere karşı çok dayanıklılık göstermesi de mimari ve el sanatlarında öne çıkan bir malzeme haline gelmiştir.

İslâmiyet öncesi Türklerin yaşantılarında, ahşabın kullanımını kurganlarda, at koşum takımlarında, armalarda, lahitlerde görebilirken; İslâmiyet Dönemi Türk sanatında ahşabın minberlerde, kapı ve pencere kanatlarında, sütunlarda, tavanda, panolarda, saçaklarda, mihrap, minber, kiriş, konsol, rahle, parmaklık ve korkuluk gibi neredeyse tüm alanlarda kullanıldığını görmekteyiz. Tek başına kullanılabilirdiği gibi alçı, taş, tuğla, süslemeleriyle birlikte kullanılmıştır. Orta Asya kültüründen Anadolu'ya gelen ahşap sanatı, Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemi sanatında da büyük önem arz etmiştir.

Araştırmanın konusu olan “Konya Sahip Ata Vakıf Müzesi'nde Sergilenen Ahşap Eserlere Bir Örnek; Ermenek Ulu Cami Ahşap Kapı Kanatları” başlıklı çalışmada Karamanoğulları Dönemi'ne ait olan önemli bir dini yapının kapı kanatları malzeme, teknik, süsleme, yazı özellikleri bakımından incelenmiştir. Eserin fotoğraf ve çizimlerle desteklenerek literatüre kazandırılması amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Ahşap, Anadolu Sanatı, Ermenek Ulu Cami, Karamanoğulları

## ABSTRACT

**AN EXAMPLE OF THE WOODEN OBJECTS EXHIBITED IN SAHIP ATA MUSEUM IN KONYA; WOODEN DOOR WINGS OF ERMENEK GRAND MOSQUE**

Wood has been the most used material since prehistoric times. Even if it is not very resistant to external factors, it has become a prominent material in architecture and handicrafts.

As we can see in pre-Islamic Turks, the examples of wooden objects like wooden caims, horse harnesses, coats of arms, tombs, we also see examples of usage of wooden objects in nearly every areas like, minbars(or Islamic pulpits), door and window wings, columns, ceilings, panels, eaves, altars, beams, consoles, reading desks, railings, handrails in Islamic period Turkish art. It can be used alone as well as with plaster, stone, brick and ornaments. Wooden art, which came to Anatolia from the Central Asian culture, was of great importance in the art of the Seljukians, Principalities and Ottoman periods.

In this study as the subject of the research is “An Example of the Wooden Objects Exhibited in Sahip Ata Museum in Konya; Wooden Door Wings of Ermenek Grand Mosque”, the door wings of an important religious building belonging to the Karamanids period were examined in terms of material, technique, decoration and writing features. The main aim is to contribute to the literature by supporting the material with photographs and drawings.

**Keywords:** Wooden, Anatolian Art, Ermenek Grand Mosque, Karamanids

<sup>1</sup> Selçuk Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, Yüksek Lisans, 05457241560, bsk06ank@gmail.com



## Giriş

Ahşap erken dönemlerden itibaren en çok kullanılan malzeme olmuştur. Gerek yapı malzemesi, gerekse süsleme malzemesi olarak kullanılarak günümüze kadar gelmiştir. Fakat çok dayanıklı bir malzeme olmadığı için hasar görmesi çok kolaydır. Anadolu Selçuklu sanatına, Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu'dan giren ahşap sanatı bu dönemde yine kendine has özelliklerle devamlılığını sürdürmüştür.<sup>2</sup>

Genellikle geometrik şekillerin oluşturduğu süslemenin ağaç üzerine uygulamasının en güzel örneklerini ahşap eserlerde görmekteyiz (Ersoy, 1993, s. 2). Minberler, kürsüler, kapı ve pencere kanatlarında, rahlelerde kullanılan ahşabın, geometrik süsleme temasını dörtgen, beşgen, altıgen, çok kollu yıldızlar, daireler oluşturmaktadır.

Bitkisel süslemenin ana temasını rumi, palmet ve kıvrık dallar oluşturmaktadır.<sup>3</sup>

Yazılı süslemeye de yer verilen eserlerde figürlü süsleme kullanımı İslâmi şartlar gereğince kısıtlı tutulmuştur. Ankara Hacı Hasan Cami'nin kapı kanatlarında kullanılan simetrik aslan figürleri (Ankara Etnografya Müzesi'nde) ve Akşehir Kileci Mescidi'nin kapı kanatlarında gördüğümüz kartal ve ejder figürleri ender örneklerdendir.

Anadolu'da Selçuklularla gelişen ve orijinal bir üslup yaratan ahşap işçiliği, Beylikler Devri'nde de aynı geleneği sürdürmüş, büyük ustalikle işlenmiş birçok eser verilmiştir. Bugüne kalan malzeme özellikle cami ve mescitlere ait minberler, rahleler, korkuluklar, pencere ve kapı kanatları, sütun başlıkları, kirişler, konsollardır. Özellikle ceviz, elma, armut, sedir, abanoz ve gül ağacından yapılan ve büyük zevkle işlenen ahşap malzemede çeşitli teknikler uygulanmıştır (Öney, 1992, s. 137).

2 Konuyla ilgili başlıca kaynaklar için bkz. Öney, G. (1992). Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları; Kuban, D. (2002). Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı; Ödekan, A. (1997), "Ahşap Bezeme"; Ögel, S. (1965). "Anadolu Ağaç Oymacılığında Mail Kesim"; Öney, G. (1970). "Anadolu'da Selçuklu Ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri"; Binan, M. (2000). Ahşap Kapılar ve Metal Tamamlayıcı Elemanlar; Erdemir, Y. (2009). İnce Minare Taş ve Ahşap Eserler Müzesi; Yücel, E. (1989). "Ahşap"; Bozer, R. (2002). "Ortaçağ Anadolu Türk Ahşap Sanatında Kündekari Tekniği".

3 Konuyla ilgili başlıca kaynaklar için bkz. Mülayim, S. (1999) Değişimin Tanıkları: Türk Sanatında İkonografik Dönüşümler; Çoruhlu, Y. (2011).

Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler Devri ahşap sanatında görülen süsleme teknikleri, Türk ahşap sanatında kullanılan tekniklerin özeti gibidir. Selçuklu ve Beylikler Devri'nin bir bütün olarak gözden geçirildiğinde kündekâri, oyma, kakma, tarsi ve kafes tekniklerinin öne çıktığı; yanı sıra ajur ve yapıştırma ile daha çok mimaride karşılaşılan tekniklerin kullanıldığı görülmektedir (Bozer, 2015, s. 533).

Konumuz olan, iki ahşap kapı kanadının bulunduğu Konya Sahip Ata Vakıf Müzesi 2006 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne bağlı bir müze olarak kurulmuştur. Müze binası, Selçuklu Dönemi'nin ünlü devlet adamı El-Hac Ebubekir zâde Hüseyin oğlu Sahip Ata Fahreddin Ali'nin H.656-682 / M.1258-1283 tarihinde inşa ettirdiği cami, türbe, hanikâh, çifte hamam, çeşme ve dükkânlardan oluşan külliyesinin hanikâhında yer almaktadır (Çetinaslan, 2016, s. 331). Larende Caddesi üzerinde yer alan külliyenin inşasına ilkin H. 656/M. 1258 yılında caminin yapımı ile başlanmış ve bu inşa H.682 / M. 1283'de türbenin yenilenmesi ile tamamlanmıştır (Doğan, 2012, s. 175).

Anadolu Selçuklu Dönemi'ne has firuze, kobalt mavisi, patlıcan moru çinilerle kaplı olan müzede, Konya ve çevresinden getirilen eserler sergilenmektedir. Ahşap eserler arasında, kapı ve pencere kanatları, kapı panoları, tavan göbeği, rahleler, sandukalar ve vaaz kürsüleri yer almaktadır. Külliyenin en eski yapısı olan Sahip Ata Cami, kitabesine göre M.1258 yılında Mimar Kelük bin Abdullah tarafından yapılmıştır. Esas yapı XIX. yüzyılın sonlarına doğru yanmıştır (Karpuz, 2004, s. 36-37). Yangından sonra orijinal kısımlardan; taç kapı, mihrap ve mihrabın yer aldığı duvar ve iki yanındaki fil ayağı şeklindeki payandalar kalmıştır. Cami, gerek doğal afetler sonucunda gerek zamanla yapılan müdahalelerle önemli değişikliğe uğramış ve kapsamlı onarımlar geçirmiştir (Doğan, 2012, s. 176).

Anadolu beylikleri içinde en uzun hüküm süren ve aynı coğrafyada egemen oldukları için kendilerini Selçukluların doğal mirasçısı olarak gören Karamanoğulları'na (Doğan, 2006, s. 133) ait Ermenek Ulu Cami, H. 702/M.1302-1303 tarihli kitabesine göre Karamanoğulları Beyi Mahmud Bey tarafından yaptırılmıştır (Çakmak, 2012, s. 100). Çalışmanın konusunu oluşturan camiye ait ahşap kapı kanatları, Ermenek'ten Konya'ya getirilmiş burada Sahip Ata Medresesi'nde diğer ahşap eserlerle birlikte sergilenmektedir.

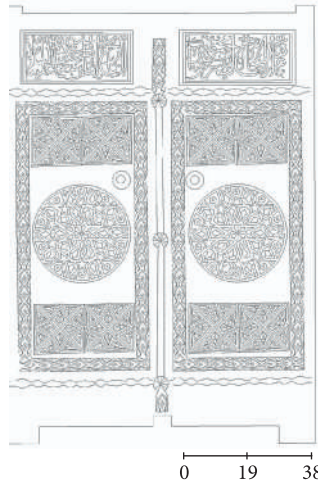
### Görsel 1

Ermenek Ulu Cami'nin kapısı.  
B. Başbay, 2019.



### Çizim 1

Ermenek Ulu Cami'nin kapısı.  
B. Başbay, 2019.



## Ermenek Ulu Cami'ye Ait Ahşap Kapı Kanadı

**Eser Adı:** Ermenek Ulu Cami Kapısı

**Envanter No:** 194

**Ait Olduğu Yer:** Ermenek Ulu Cami

**Dönemi/Tarihi:** Karamanoğlu Beyliği/ M.1302-1303

**Müzeye Geldiği Yer:** Ermenek Ulu Cami

**Müzeye Getirildiği Tarih:** -

**Müzedeki Sergilenen Yer:** Giriş tonozunun solundaki oda

**Malzemesi:** Ahşap

**Ölçüleri:** Genişlik: 148 cm. Yükseklik: 205 cm. Kalınlık: 6 cm.

**Yapım Tekniği:** Oyma

**Tanım:** Son cemaat yerinde harime açılan kapının orijinal ahşap kanatları üzerinde Selçuklu sülüsüyle yazılmış H.702/M.1302-1303 tarihli kitabesine (bkz. Görsel 2) göre Karamanoğulları Beyi Mahmud Bey tarafından yaptırılmıştır. Aynı kapının iç yüzünde kemerin üzerindeki kitabede son cemaat yerini H. 950'de (M. 1543) İshak Bey'in oğlu Hacı Seydi Ali'nin tamamlattığı belirtilmektedir (Çakmak, 2012, s. 100).

Kapı, 6 cm'lik bordürle kitabeye kadar dikdörtgen olarak sınırlandırılmıştır (bkz. Görsel 1). Bordürlerin içerisinde birbirini takip eden palmet dizileri yer alır (bkz. Görsel 3, Çizim 2). Bordürün sınırladığı sağ ve sol kanattaki çerçevelerin ortasında daire vardır. Dairenin merkezinde şua motifi kullanılmış ve etrafında on kollu yıldız, altıgenler, beşgenler ve yıldızlar vardır. Altıgenlerin içinde birer palmet, beşgenlerin içi de basit dilimli birer çiçek motifi ile doldurulmuştur (bkz. Görsel 4, Çizim 3).



### Görsel 2

Kitabe. B. Başbay, 2019.

Dairenin 10 cm üzerinde ve 10 cm altında dikdörtgen panolar içerisinde, üçgenler, dörtgenler ve geometrik geçmeler yıldız motifini simetrik olarak oluşturmuştur. Yine üçgenlerin ve dörtgenlerin içinde de stilize edilmiş palmetler kullanılmıştır (bkz. Görsel 5, Çizim 4). Bu pano ile daire çerçevesinin arasına, kapıları tutmak için birer halka gullap yerleştirilmiştir.



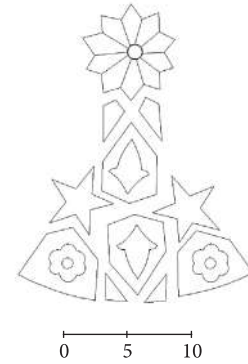
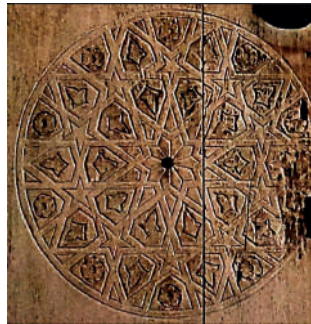
### Görsel 3

Bordür ve pano detayı. B. Başbay, 2019.

### Çizim 2

Kapının bordüründen süsleme detayı. B. Başbay, 2019.

Bordür ile kitabe arasında ki 5 cm'lik boşluğa, kapıyı desteklemesi için yatay olarak metal aksam eklenmiştir. Bunun



### Görsel 4

Kapının merkezindeki süsleme detayı. B. Başbay, 2019.

### Çizim 3

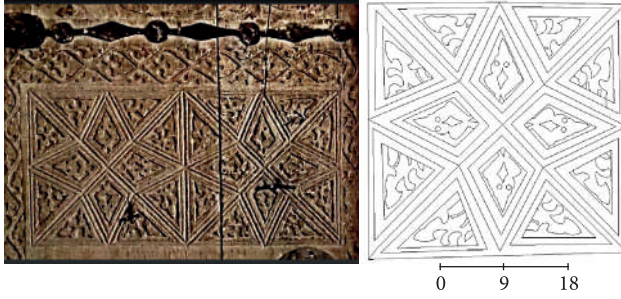
Kapının merkezinde yer alan süsleme detayı. B. Başbay, 2019.

hemen bitişiğine 24 cm yüksekliğinde, 52 cm genişliğinde bir kitabe panosu yerleştirilmiştir. Sülüs harflerle yazılan kitabede Ermenek Ulu Cami'nin yapım tarihi, yaptıranı ve yaparı ile ilgili bilgiler verilmektedir (bkz. Görsel 2).

Kapının ortasında dikey olarak yer alan bini, üç şua motifi ile dört bölüme ayrılmıştır. İki uçta dikdörtgen olarak bitmiştir ve içlerinde ki süslemeler bordür süslemeleriyle aynıdır (bkz. Görsel 3, Çizim 5).

Kapının sağ kanadı ile sol kanadı simetrik olarak düzenlenmiştir. Sadece kitabe panolarının içerisindeki yazılar farklılık göstermektedir.

**Görsel 5**  
Kapının merkezindeki süsleme detayı. B. Başbay, 2019.



**Çizim 4**  
Kapı panosundan süsleme detayı. B. Başbay, 2019.

**Çizim 5**  
Kapının binişinden detay.



**Görsel 6**  
Kayrahan Seydi Ukba Camii'nin minberi, Y. Can, 2008.



VII. yüzyılın ortalarında Erken İslamiyet Dönemi ahşap süslemeciğinin en güzel örneklerini, günümüze ulaşabilmiş en eski minber örneği (Can, 2008, s.30) olan, Kayrahan Seydi Ukba Camii'nin minberinde, İspanya'da bulunan Emevi dönemine ait Kurtuba Camii avlusunun kuzey kapısında, Memlüklü Dönemi minber kapı kanatlarında, Fatimi dönemi kapı panolarında kullanıldığını görmekteyiz.

Orta Asya'dan Anadolu kültürüne geçen ahşap süslemeciği Selçuklularla birlikte kendine has üslubunu yakalamıştır. Beylikler döneminde de aynı özen ve güzellikte devam edip, Osmanlılarla birlikte en güzel örnekleri verilmeye devam edilmiştir.

Anadolu'da Selçuklularla gelişen ahşap işçiliğinin en güzel örneklerine, Konya Beyşehir Eşrefoğlu Camii ve Alaaddin Camii'nin minberinde, Bursa Ulu Camii'nin, Birgi Ulu Camii, Divriği Ulu Camii, Ankara Ahi Elvan Camii'nin minberlerinde rastlamaktayız.

### Değerlendirme ve Sonuç

Ahşap ilk çağlardan beri kullanılan ve çok tercih edilen bir malzeme olmuştur. Çok dayanıklı olmamasının yanı sıra kolay elde edilebilirliği göz önünde bulundurulduğunda yaygın olarak kullanılmış olması bunu kanıtlar niteliktedir.

İslamiyet öncesi çağlarda at koşum takımlarında, lahitlerde, kurganlarda, armalarda, masalarda sıkça kullanılan ahşabı, Pazırın kurganlarında ele geçirilen buluntularda görmek mümkündür.

VII. yüzyılın ortalarında Erken İslamiyet Dönemi ahşap süslemeciğinin en güzel örneklerini, günümüze ulaşabilmiş en eski minber örneği (Can, 2008, s.30) olan, Kayrahan Seydi Ukba Camii'nin minberinde, İspanya'da bulunan Emevi dönemine ait Kurtuba Camii avlusunun kuzey kapısında, Memlüklü Dönemi minber kapı kanatlarında, Fatimi dönemi kapı panolarında kullanıldığını görmekteyiz.

Yine Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nin kapı kanatları, Ankara Hacı Hasan Camii'nin kapısı, Konya Beyhekim Mescidi'nin kapı kanatları, Ankara Alaaddin Camii'nin kapısı, Akşehir Kileci mescidi'nin kapı ve pencere kanatları, ahşap süslemeciğinin Anadolu'da ki en güzel örneklerini vermektedirler. Bunun yanı sıra, vaaz kürsülerinde, rahlelerde, kapı ve pencere panolarında, sehpalarda, sandıklarda, sandukalarda da ahşap malzeme sıklıkla tercih edilmiştir.



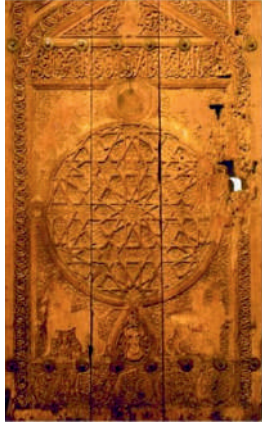
**Görsel 7**  
Sahip Ata Medresesi Müzesi'nde sergilenen Seyyid Harun Veli Türbesi'nin ahşap kapı kanatları, B. Başbay, 2019.



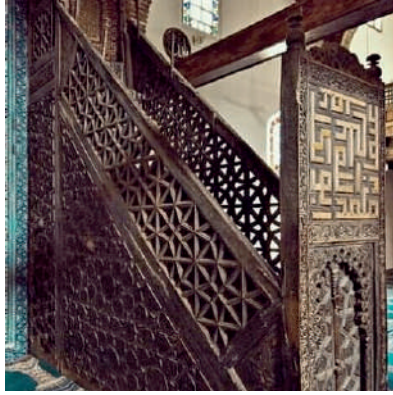
**Görsel 8**  
Sahip Ata Müzesi'nde sergilenen Sahip Ata Camii'nin ahşap kapı kanatları, B. Başbay, 2019.

Dini yapılarda yaygın olarak bitkisel ve geometrik bezeme ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Genellikle rumiler bitkisel süslemenin temel kompozisyonunu oluşturmuştur. Bununla birlikte palmet kıvrık dal motifleride yoğun olarak görülmektedir. Geometrik bezeme kompozisyonunu ise, üçgen, beşgen, altıgen, daire, güneş kursu, dikdörtgen ve kare panolar, çok kollu yıldızlar, baklava dilimleri oluşturmaktadır. Karamanoğlu İbrahim Bey İmaret'i pencere kanatları ve Akşehir Kileci Mescidi'nin pencere kanatlarında görüldüğü gibi figürlü süslemeye de yer verilmiştir. Tüm bu süsleme motifleri ahşaba oyma- kabartma olarak işlenmektedir.

Ahşabı işlerken birçok teknik kullanılmıştır. Kündekari, oyma, kafes, ajur, tarsi, kakma, olarak sınıflandırılmıştır. Ahşap parçalarının çivisiz tutkalsız birbirine geçmesiyle oluşan kündekari tekniği Anadolu'da ahşap sanatında kullanılan önemli bir tekniktir. Birbirine geçirilen ahşap parçalardan aynı zamansa süsleme kompozisyonu ortaya çıktığı için, geometrik süsleme bu teknikte yaygın olarak kullanılmıştır. Konya Beyşehir Eşrefoğlu Camii ve Alaaddin Camii minberi bu tekniğin en güzel örneklerini bize vermektedir.



**Görsel 9**  
Karamanoğlu İbrahim Bey  
İmareti pencere kanatları, A  
Durukan, 2000.



**Görsel 10,11**  
Konya, Beyşehir Eş-  
refoğlu Camini'nin  
Minberinin yandan ve  
önden görünümü, B.  
Başbay, 2014.

Araştırmamızın konusu olan Ermenek Ulu Cami'nin kapı kanatları da, Anadolu'da ahşap süslemeciliğinin en güzel örneklerindedir. Panolar içerisinde verilen bitkisel ve geometrik motifler süslemeyi oluşturmuştur. Rumi ve palmetler bitkisel tezyinat olarak karşımıza çıkarken, on kollu yıldızlar, daireler, şua motifi, bordürlerde yer alan dörtgenleri geometrik süsleme teması içinde görmekteyiz.

Sonuç olarak günümüzde teknolojinin gelişmesiyle birlikte her alanda olduğu gibi geleneksel ahşap sanatı da devamlılığını yitirmiş, estetik ve sanat anlayışı özünü kaybetmiştir. Malzeme özelliğinden kaynaklı çok kolay yok olabilen, zarar görebilen nadide eserler hakettikleri değeri görüp, korunmalıdır. Önemsiz olmayan en küçük parçalar dahi incelenmeli, araştırmalar yapılmalı ve literatüre kazandırılmalıdır.

### Kaynakça

- Aslanapa, O. (2000). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Binan, M. (2000). *Ahşap Kapılar ve Metal Tamamlayıcı Elemanlar*. İstanbul: YEM Yayın.
- Bozer, R. (2002). Ortaçağ Anadolu Türk Ahşap Sanatında Kündekari Tekniği, *Türkler Ansiklopedisi* (Cilt. 7, s. 911-916). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

- Bozer, R. (2015). *Ahşap Sanatı*. A. Y. Ocak, A. U. Peker, K. Bilici (ed.), Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (2. bs., cilt. 2, s. 533-536). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Çakmak, A. (2012). Ermenek Ulu Camii, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt. 42, s. 100-101). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Çetinaslan, M. (2016). Konya Sahip Ata Vakıf Müzesi'nde Sergilenen Vakıf Şamdanlar. *Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (15), 330-360.
- Doğan, K. (2012). Konya Sahip Ata Külliyesi ve Vakıf Müzesi. *Vakıflar Dergisi*, (38), 173-182. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Doğan, Ş. N. (2006). Kültürel Etkileşim Üzerine: Karamanoğulları-Memlûklü Sanatı. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 23(1), 131-149. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Erdemir, Y. (2009). İnce Minare Taş ve Ahşap Eserler Müzesi. Konya: Konya Valiliği Turizm ve Kültür Müdürlüğü.
- Ersoy, A. (1993). *XV. Yüzyıl Osmanlı Ağaç İşçiliği*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Karpuz, H. (2004). *Anadolu Selçuklu Mimarisi*. Konya: Selçuk Üniversitesi Vakfı Yayınları.
- Mülayim, S. (1999). *Değişimin Tanıkları: Türk Sanatında İkonografik Dönüşümler*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Ödekan, A. (1997). Ahşap Bezeme, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt. 1, s. 34-35). İstanbul: YEM Yayın.
- Ögel, B. (2014). *Türk Mitolojisi* (5. bs., Cilt. I). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ögel, S. (1965). Anadolu Ağaç Oymacılığında Mail Kesim. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (1), 110-119. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Öney, G. (1970). Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (3), 135-149. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve el sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yücel, E. (1989). Ahşap, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt. 2, s. 181-183). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Sanatsal baskılarınızı  
güvenle alabileceğiniz  
**online** sipariş platformu!

fotografika.com.tr/print



90° Döndür

Temizle



Arkaplanı değiştir

Baskı tercihleriniz

**GÖRSEL** Seçildi  
Değiştirmek için tıklayın

**KAĞIT** Fineart - Dokulu - 310 gsm  
Hahnemühle - German Etching

**EBAT** 65 x 96,29 cm

**KENARLIK** 0 3 cm 5 cm 10 cm Özel

TOPLAM 0,79 m<sup>2</sup> 1.020,25 TL İleri »

Reprodüksiyon | FineArt baskı | Tıpkıbasım | Artprint  
Galeri baskısı | Fotoğraf Baskısı | Su bazlı mürekkep  
Prova baskı | Asitsiz kağıt | Limitli baskı | Müze baskısı  
Sanatsal portfolyo | Basılı arşivleme | Kanvas baskı

# GEOMETRİ VE MATEMATİK BAĞLAMINDA TEZHİP SANATININ ANLAM BOYUTU

Asiye **KAFALIER DÖNMEZ**<sup>1</sup>

Orcid ID: 0000-0003-4217-9945 Makale Geliş Tarihi: 20/11/2020 Makale Kabul Tarihi: 01/12/2020

## ÖZ

Her bir tezhip uygulaması; tahayyül, tasarım, matematik ölçüm, altın oran, geometrik sistemler, desenler, çizgiler ve renk çeşitleri ile oluşan biçimler üzerine adım adım inşa edilmektedir. Tarihi süreci içinde değişen ve gelişen tezhip sanatının rastgele tasarlanıp uygulanmadığı ve sadece görsel nitelikli olmadığı muhakkaktır. Diğer sanat eserlerinde olduğu gibi nitelikli tezhip uygulamalarının arka planında bir düşünce veya felsefe vardır. Tezhip sanatında; ruhu ve akli etkileyen veya etkileşime açık eser niteliği taşıyan eserler üretmek esas olmalıdır. Bu çerçevede, anlamı yeniden üretmek, ürettikçe yeniden öğrenmek, bir anlama, anlamlandırma ve anlatma serüveni olarak ortaya çıkar.

**Anahtar Kelimeler:** Tezhip Sanatı, Geometri, Matematik

## ABSTRACT

### THE MEANING DIMENSION OF ILLUMINATION ART IN THE CONTEXT OF GEOMETRY AND MATHEMATICS

Each illumination practice is built step by step on the forms composed of imagination, design, mathematical measurement, golden ratio, geometric systems, patterns, lines and color variations. It is certain that the illumination art, which has changed and developed in the historical process, was not designed and applied randomly and also it is not purely a visual nature. As in other art objects, there is a thought or philosophy in the background of qualified illumination practices. In illumination art, it should be essential to produce art objects that affect the spirit and mind or that are open to interaction. In this context, reproducing the meaning and re-learning while producing, emerges as an adventure of understanding, meaning and telling.

**Keywords:** Illumination, art, geometry, mathematics

<sup>1</sup> Öğretim Görevlisi, Ankara, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü. asiye.kafalier@hbv.edu.tr ; asiye.kafalierdonmez@gmail.com

Metodolojik olarak bu makalenin başlığını oluşturan konuların bizzat kendisi değil, hep birlikte oluşturdukları “bağlam” söz konusu edilmektedir. Konuya genel bir giriş cümlesi halinde söylersek, *evrenin yaratılışı matematik ve görünüşü ise geometri ile* diyebiliriz. Matematik ölçü ve içeriği, geometri ise yine ölçü ve görünüşü anlatır. Buna göre matematik ve geometri aynı olgunun iki farklı anlatımı sayılabilir. Benzer şekilde sanat evreninde de her şeyin matematiği ve geometrisi vardır. Meselâ, bakınca göze hoş gelen tezhip eserleri de içerik olarak matematik ve görünüş olarak geometrik işlemler barındırır. Ancak nihayetinde ortaya çıkan her eser matematik ve geometrinin ötesinde *bütüncül bir anlam* ile sanatçının dünyasına ait sübjektif bir tasavvuru iletir. Herhangi bir eserin teknik uygulaması ile estetik bir bütün halinde tamamlanması sürecinde, anlam arayışı içeren *sanatsal bir yolculuk* vardır. Bu makalenin ana vurgusu, matematik ve geometrik uygulamanın ötesinde ortaya çıkan *anlam* boyutudur. Bir başka deyişle, sanatçı eser meydana getirirken sadece temel teknikleri uygulamaz, asıl olarak bir anlam ve anlamlandırma işlemi yapar. Dolayısıyla bu anlam dünyasının arka planında bulunan fikir, felsefe, anlayış ve kültür birikimi son derece önemlidir.

## GEOMETRİ VE ANLAM

Her tezhip uygulaması; tahayyül, tasarım, matematik ölçüm, altın oran, geometrik sistemler, desenler, çizgiler ve renk çeşitleri ile oluşan biçimler üzerine adım adım inşa edilmektedir. Başlangıç olarak her bir nokta, muhakkak çizgi ile devam ederek tezhibin geometrik yöntemler ile kompozisyonlarını, desenlerini ve motiflerini oluşturmaktadır.

Evren ve yaratılışı anlatılırken, yeri geldiğinde sanatçılar veya bilim insanları tarafından geometrik biçimlerin kullanılması ile bunun bir çeşit anlama ve hatta göstererek anlatma yöntemi olduğu ortaya çıkmaktadır. Geometrik desenler, elbette sadece biçimlerden ibaret değildir. Eski kaynaklara veya sanat eserlerine bakıldığında, bilim insanları ve sanatçıların, ortaya çıkan desenlere veya eserin tamamına bir *anlam* yükledikleri de anlaşılmaktadır.

Sanat tarihimiz boyunca, geometride olduğu gibi tezhipte de daire veya dairesel hareketler çokça kullanılmıştır. Daire, (pi sayısı) matematik ve mükemmelliği ifade etmesiyle geometrinin en önemli sembollerindedir. Tezhip

desenlerinde akıcılık sağlayan dairesel hareketler, geometride kesişen dairelerden yeni biçimler ortaya çıkartılmasını mümkün kılmaktadır. Bundan dolayı daire, simgeler arasında, sonsuzun ifadesi olarak en güçlü olanıdır. Daireden doğan diğer biçimlere yüklenen anlamlara bakarsak, insan bilincini simgeleyen üçgen, ahengin prensibi ve iki boyutlu varoluşun geometrik ifadesidir. Daireye yakın biçim olan altıgen gök sembolüdür. Kare biçimi ise yeryüzünü ve maddeyi ifade eder. Dikdörtgen yatay kullanılırsa denge, dikey kullanıldığında ise önemseme etkisi verir. Tüm bu biçimler esasen daireden elde edilebilen temel geometrik figürlerdir. Daire kozmolojik bir sembol ve bütünü ifade eden bir simgedir (Critchlow, 1992, s. 8).

Daire formu, evrendeki en mükemmel şekil olarak kabul edilir. Felsefi anlamda, aynı anda ve her noktada başlangıç ile bitişi içermesinden dolayı, evrendeki birliği sembolize eder. Dairenin sonsuz potansiyeli vardır. Üçgen, altıgen ve kare gibi temel geometrik şekiller ondan doğar ve ona dönerler. Örneğin bir tezhip çalışmasında desen oluşturulurken, daireden hareketle “sonsuz” desen ağları, motifler üretilebilir. Daire, desen olarak geometrik sistemlerin ana şeması olması dışında, tezhip tasarımının her bir aşamasında başlangıç ve temel çizim ilkesi olarak önem taşır. Tasarım içinde yer alan çiçekler, bulutlar, rumiler, dendanlar gibi diğer unsurlar organik çizgilere ilişkindir. Ancak, daire ve onu kesen diğer geometrik biçimlerden oluşan motif ana şeması arka planda yer alır. Tezhip sanatının inceliklerinden haberdar olan bir sanatsever ya da başka bir tezhip sanatçısı, burada işaret edilen konulara hâkimse, desen veya motiflerin arka planını da görür ve ona göre değerlendirme yapabilir.

Geometrik sistemlerin sanatçılar için hazırlanmış çizimi konusunda, Ebu'l Vefa Buzcani'nin (Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 2753 kayıtlı 15. yüzyıla ait) kitabı, yazılı belge olması açısından önemlidir (Şen, 2013, s. 109). Mevcut eski kaynaklar arasında, Türk-İslâm desenleri ve özellikle tezhip sanatı ile ilgili uygulanmış eserler dışında, konunun teorik çerçevesini, kurallarını ve uygulama çeşitlerini bir bütün olarak anlatan derli toplu bir esere tarafımızca rastlanmamıştır. Son bir asır içinde, anlama ve anlatma ekseninde daha çok tecrübe aktarımı içerikli kitaplar yayınlandığı malumdur. Ancak tezhip sanatının *akademik anlamda teorik çerçevesi* henüz oluşum aşamasındadır.

## MATEMATİK VE ANLAM

Geometri ve daireden hareketle bir önceki alt başlıkta değindiğimiz tasarım ilkelerinin arka planında, anlam yüklü sayıların bulunduğunu, yani aslında bir matematik temel olduğunu da öncelikle belirtmek gerekir. Bu anlamda matematiğin ya da sayıların tasarıma etkilerine bakacak olursak, karşımıza geniş bir alan çıkmaktadır. Her kültür dünyasında sayıların belli anlamları olduğu çokça ele alınan bir konudur (Lings, 2005, s. 26). Meselâ günlük hayatta kimi insanların bazı sayıları uğurlu saydıklarına şahit oluruz. Buna göre, matematiğin sayıları ile aritmetiğin nicelik belirten rakamları elbette aynı şeyler değildir. Sayılar, bazen bir rakam olmanın ötesinde anlamlar taşıyabilirler.

Meselâ, dairenin bölünmesi ile elde edilen 6 ve 12 sayıları, güneşin takip ettiği yörünge ile ilişkili kozmik sayılar olarak kabul edilmektedir. Güneşin bir yılda geçtiği 12 gezegen, Zodyak Sistemi olarak bilinmektedir. Kur'an-ı Kerim'de 6 sayısı, dünyanın yaratıldığı gün sayısıdır (Araf Suresi, Ayet 54). Güneş, ay ve yerin yörüngeleri kendi içlerindeki hareket ritimleri, kozmik matematiğin anahtarlarıdır. Bu üçlü ilişki, 3 sayısını etkili kılmakta ve 3'ün katı olan gök sayısı 9 ise (7 kat gök veya 9 kat gök) evren sayıları dizisine katılmaktadır. Eski eserlerde buna ilişkin çok sayıda görüş bulmak mümkündür. Buna ilişkin olarak, Basralı el Kindî, yeni Pisagor matematiğini bütün ilimlerin temeli saymaktadır. Pisagorcular, (Cevizci, 2010, s. 1310) her şeyi sayılarla özdeşleştirip, 4 sayısını en mükemmel oran temsilcisi ya da adaleti temsil eden sayı olarak nitelendirmiştir. Diğer taraftan dört element ile bilinen dünyanın dengesi, 4 sayısı ile birlikte bir sembolik anlatım olarak kare veya dikdörtgen olarak ifade edilebilmektedir (Lings, 2005, s. 26).

Varlık alemindeki her şeyde olduğu gibi tezhibin de bir matematiği olduğu muhakkaktır. Ancak tezhibin matematiği rakamlar veya formüllerle değil, sayfada kendisini (ana planın ya da uygulamanın içindeki) çizgiler, motifler ve renkler ile gösterir. Tezhip uygulamalarında, ana şema içinde sıklıkla gördüğümüz 1/4 desenler ve kare sisteminin bu anlamda matematiksel bir temel oluşturduğunu söyleyebiliriz (bkz. Çizim 1).

Matematik ve geometrinin Anadolu tezhip sanatındaki etkisini en yoğun gördüğümüz zaman diliminin 12 ve 13.

yüzyıl olduğu söylenebilir. Türk tezhip tarihi içinde 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu tezhip ekolü, matematiğin ana tema ve geometrinin ana şema olarak, yoğun şekilde yer aldığı belki de tek dönemdir. Tasavvuf kaynaklarına bakıldığında, geometrinin bu dönemde yoğun biçimde öne çıkmasında, dönemin mutasavvıflarının dolaylı etkisi olduğu anlaşılmaktadır. Meselâ, Muhiddin İbn-i Arabî eserlerinde mutlak varlık kavramına; sır nokta anlamında kör nokta, yani dairenin merkezi anlamlarına gelecek mecazî ifadeler yüklemiştir. Ona göre, *Hakk* (yaratan) ve *Halk* (yaratılan) gerçeği aynı zamanda birliktir ve evrende görünen çeşitlidir. (Coşkun, 2008, s. 127)

Daire sembolüne yüklenen bu anlamlar, elbette farklı sanat dallarına da yansımıştır. Dolayısıyla dönemin tezhip üstadları, bu bilgi ve bilinç durumunu kendi eserlerine taşımışlardır. Yine dönemin belli başlı eserlerine bakıldığında, daire sembolü ya görünür haldedir ya da arka planda gizlidir. Burada önemli olan husus, dairenin sembolize ettiği mükemmeli ve böylece -aslında kendini arayan sanatçının- hangi dili, rengi ve motifi kullanırsa kullansın, mükemmel olanın örtüsü olarak kullandığının bilinmesidir. Eserlerin iç yapısını ya da kurgusunu oluşturan katmanları tek tek kaldırdığımızda varacağımız yer, sonu olmayan bir daire olmaktadır. Dairede başlangıç ve bitiş hem yoktur hem de aslında her yerdedir.

## TEZHİP VE KÜLTÜREL ARKA PLAN

Anlam konusunda inançların ya da dünya görüşlerinin etkisi önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda, özellikle kullanılan sembolizm ya da tercih edilen geometri konusunun öne çıktığı söylenebilir. Buna göre, her sanatçı yaşamı nasıl anladıysa, eserlerini de ona göre yorumlamış veya eserlerinde duruma göre bilinçli ya da bilinçsiz aktarımlar yapmış olabilir. Genelleme yaparsak, eser veren her insan aynı zamanda yaşadığı sosyal ve kültürel tarih kesitinin bir eseridir diyebiliriz.

Sanat tarihçilerinin bu türden tarihi izler ve kültürel işaretler üzerinden tarih okuması yapabildikleri bilinen bir konudur. Bununla birlikte, tezhip eserlerinde geometrinin teknik uygulaması hakkında yazılı kaynaklar bulunsa da "neden ve niçin" sorularını cevaplayacak olan yazılı kaynaklar yeterli değildir. Bu kısıtlayıcı durum, diğer ülkelerde



de genel itibarıyla aynıdır. Tezhip eserleri barındıran ülkelerden bazıları sayıca zengin yazma koleksiyonlarına sahip olmasına rağmen, konunun genel arka planını açıklayan yazılı kaynaklar neredeyse yok gibidir. Geleneksel sanatlarımızı çalışan akademisyenlerin, burada ortaya çıkan teorik eksikliği gidermeleri ciddi bir ihtiyaç olarak ortadadır.

Diğer taraftan bu teorik eksiklik kısmen anlaşılabilir bir durumdur. Çünkü genel olarak, “Sanatçı yazdığı değil, ortaya çıkardığı sanat eseri ile konuşur.” diyebiliriz. Ancak her sanatçı, gördüğü anlamı ve böylece kendi sanat dilini, meselâ çizgiler ile dile getirirken, inançlarının veya dünya görüşünün doğal olarak etkisi altında kalır. Bir anlamı göstermek için bir anlamı görmüş olmak gerekir. Görmek için ise zaman ve mekânda, yani bir kültür dünyasında yaşamak lazımdır.

Şamanizm inancında; yeryüzü ve gökyüzü ile gezegen ve yıldızların konumları, halkın ve o dönemdeki sanatçıların yaşamlarında önemli yer tutmaktadır. Bunun bir örneği, şaman davulunda yer alan çizimler olarak söylenebilir. Diğer taraftan Orta Asya’da çadır dairesel formunun “gök kubbe” imgesini sembolleştirdiği bilinmektedir (Öney, 1978, s. 2). Ayrıca Türklerde hayvan sembolizminin de desenlerde etkili bir biçimde kullanıldığı görülür.<sup>2</sup> Esasen, yaşanan kültürel ortam ile ortaya çıkan sanatsal eserin birbirini etkilemesi doğal bir durumdur. Bir başka örnek olarak, 13. yüzyılda tasarımın temellerini oluşturan biçim-anlam ilişkisi Eflatun’un temel geometrik figürleri ile açıklanırken, Muhyiddin İbn Arabî’nin dönemin sanat anlayışına etkisini inceleyen ve vurgulayan görüşler de vardır (Ögel, 1994, s. 63). Buna göre, en basit desen uygulamalarında dahi arka planda bir anlayış, inanış veya dünya görüşü yani kısaca kültürel bir ortam olduğunu söyleyebiliriz.

Tezhip sanatında evren ve yaradılış ile ilgili filozofların düşünceleri veya sayıların, yani matematiğin geometrik biçimler (daire, kare, üçgen, dikdörtgen veya yıldızlar vb.) ile ilişkisinin kullanılması, farklı desenler ve kompozisyonlar ile sembolize edilmiş geometrik biçim veya sistemler halinde geniş bir perspektifte de yer almaktadır. Bu anlamda, geleneğe bağlı olarak gelişen desen ve tasarım kültürümüz, İslâm dininin etkisi altında şekillenmiştir di-

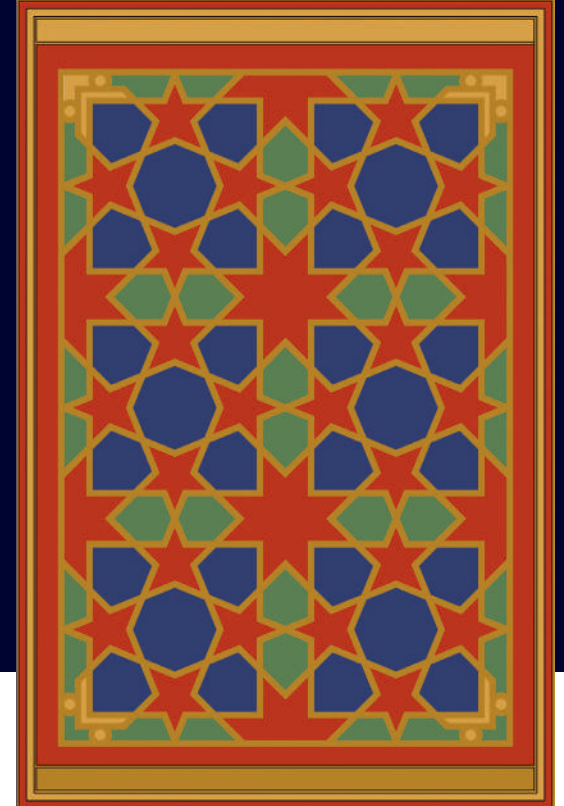
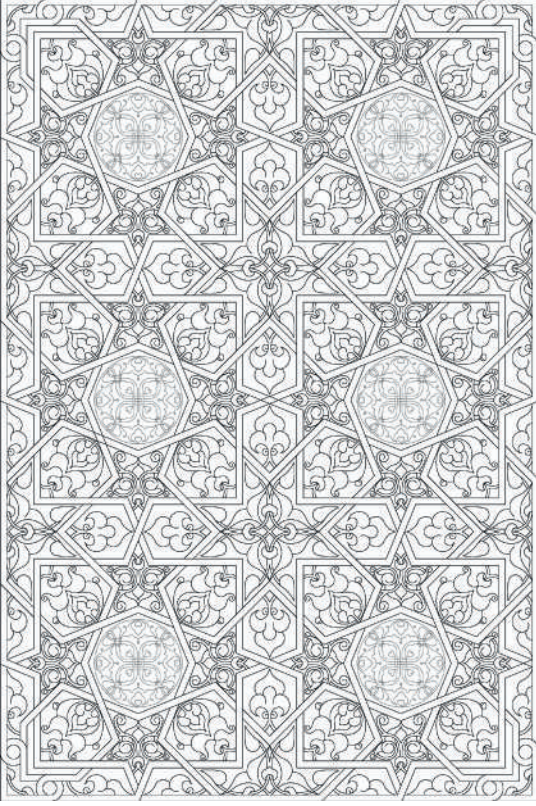
yebiliriz. Bu çerçevede, sonsuzluk, tevhit, vahdet gibi temel kavramlar, tezhibin biçim ve içeriğini etkileyen en önemli kavramlardandır (Schimmel, 1998, s. 51). Buna ilişkin olarak, Selçuklu mimarisinde yoğun desen uygulamalarının yer aldığı taç kapılar, genel geometrik sistemlerin yanı sıra anlam boyutunda kozmik unsurlara da işaret ettiği için ele aldığımız konu bakımından önemlidir (Peker, 2017, s. 6). Dönemin eserlerine bakıldığında, bunların hem geometrik biçimlerde hem de tezhip uygulaması bakımından sadece “süsleme amaçlı yapılmadığı” söylenebilir (Mülayim, 2008, s. 28).

Kısacası, insanın evren ve varlık düşüncesinin anlatım ve açıklamaları ile sanatı etkileyen formlar ve çizgiler, her kültür döneminin sanatında olduğu gibi tezhip alanında da kendisini göstermektedir. Bu bağlamda, oldukça zor ve sübjektif nitelikli olsa da sanat eserlerine yansıyan işaretler üzerinden belki kültür ve sanat tarihi okuması dahi yapılabilir. Son yıllarda, bilhassa bu konuyla ilgili yazma eserlerin bugüne tercüme edilmesi ile konu yeniden gündeme gelmiştir. Bu sevindirici bir durumdur. Ancak tezhip sanatının uluslararası ölçekte hak ettiği yeri alması için sadece tarihsel birikimi anlatmak yeterli olmayabilir. Konunun teorik ve felsefi içeriği de muhakkak derlenip toparlanmalıdır. Uluslararası sanat camiasına gösterebilecek eser sahibi olan tezhip sanatçılarının, felsefi anlamda söyleyecek sözü de olmalıdır.

Bu makalede işaret edilen dönem ekseninde toparlamak gerekirse, Türk tezhip tarihi içinde 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu tezhip sanatında, sayfa düzenlerinde yoğun biçimde geometrik sistemler kullanıldığı görülmektedir. Bu dönem eserlerinin ana şemasında, rumî ve münhâniler ile geometrik sistemler hâkimdir. Türk tezhip tarihinde geometrinin yoğun olarak hissedildiği 13. yüzyıl sonrası, ana şemada geometrik yaklaşım kısmen azalarak yer değiştirmiştir. Anadolu Selçuklu tezhip sanatında daire sembolü, çoğunlukla rumî, münhâni ile bir uyum içinde sayfaları tamamlamıştır.

Bu döneme dair bir başka önemli örnek “Kadim Nüsha” olarak bilinen Mesnevî Şerif’e bakarsak, bu nüshanın tezhibinde geometrik sistemler ana şemayı oluştururken, motiflerin ve renklerin bir bütün içinde yer aldığı görülür. Ana şemada geometrik sistemin sınırlayıcılığı ile motifleri kavraması ve böylece bir bütün içinde oluşturduğu denge son

<sup>2</sup> Bu konu hakkında bkz. Çoruhlu, 2019, cilt 1-2.



derece etkileyicidir. Mesnevî Şerif tezhibi bize, Hz. Mevlânâ'nın tefekkür dünyasında âleme yansıyan görüntülerin coşkulu çeşitliliğini anımsatmaktadır. Tezhip tasarımları farklı karakterlerde ortaya çıksa da temel tasarım ilkeleri değişmemiş ama kullanılan üslup belki biraz farklılaşmıştır.

14. yüzyıl Beylikler Dönemi tezhibinde ise geometri sadeleşirken, münhâni, rumî çiçek motifleri ile tasarlanan tezhipli sayfalar bir bütünde uyum halindedir. 15 ve 16. yüzyılda geometrik desen ve sistem uygulamaları sadece zencereklere yer almaya başlar ve böylece zamanla sayfadaki geometrik desen oranı azalır. Geometrik unsurlar, tezhibin kenarlarında zencereklere, tığlarda, duraklarda ve halkârda yerini korur. Anlaşılacağı üzere, genel kültür ortamı değiştiğçe bu değişimin işaretleri sanat eserlerine de yansımaktadır. Bu değişimin bir sebebi olarak, belki 15. Yüzyıl ortasından

itibaren Anadolu'da yeni kültür merkezi olarak İstanbul'un öne çıkması etkili olmuştur diyebiliriz.

17, 18 ve 19. yüzyıllarda ise tamamen genel sayfa düzeninde cetvel çizgilerinde görünür olan dikdörtgenler dışında, tekrar eden yaprak, kurdele hareketi vb. desenlerin alt yapısında tekrar eden birim değer olarak gizlenir. Tezhip tasarımlarında kullanılan motifler ne olursa olsun, her birinin genel planlaması ve detayları vardır. Elimizdeki ana şema genellikle dörtgen olup, kitabın sayfasına göre hazırlanır. Daire veya çokgen, kitap biçimi yok denecek kadar azdır. Şekil olarak dörtgen ve çeşitleri hayatımızdaki formlar içinde en çok yüzleştiğimiz şekildir. Meselâ bunlardan dikdörtgen; herhangi bir eserde yatay kullanıldığında denge ve güven etkisi, dik olarak kullanıldığında ise büyüklük etkisi bırakır (bkz. Çizim 1).

**Çizim 1**  
Kur'an-ı Kerim zahriye sayfası deseni, renklendirmesi. M. 1314-15, KMM 12, cilt 2, y4113b. A. Kafaher Dönmez.

## TASARIM VE ANLAM

Tezhip eseri iki boyutlu bir evrende, yani kâğıt üzerinde ortaya çıkar. Ancak biçimler, renkler ve ışığı yeniden yorumlayan tonlamalar ile iki boyutlu düzleme bir derinlik boyutu da eklenmiş olur. Teknik olarak, asimetrik desenler kullanılsa bile tezhip uygulaması tamamlandığında, simetrik bir bütüne ve dairesel bir birliğe ulaşmış olur. Tezhip, özü “vahdet” olan desenleri “kesret” içinde bir ahenkle çoğaltıp, son fırça dokunuşu ile tekrar “bir ve bütün” haline dönüştürme işidir. Tezhip, bir tespihin tanelerini ipe dizmek gibidir. Tezhibin taneleri çoktur ama bağlı oldukları ip, onları çokluk içinde “tek bir bütün” yapar.<sup>3</sup> Sanatçı eserini meşk ederken ipin ucunu kaçırsa, dikkatli gözler veya sanat erbâbı bir eksiklik olduğunu hemen hisseder (Kafalier Dönmez, 2020, s. 35).

Geometriyi ve tezhibi sadece teknik olarak çözümlenmek ve uygulamak, bu kadim sanatın gelecek nesillere aktarımı için yeterli değildir. Tezhip sanatının tarihsel arka planı ile birlikte felsefi/düşünsel köklerini de bulmak, yazmak ve aktarmak gereklidir. Miras olarak günümüze kadar gelen ve her fırça darbesiyle eserlere yeniden yüklediğimiz anlamları ve onların sembollerini bilerek aktarmak, meselenin belki de en hassas noktasıdır. Sanat eseri bir bilinç durumudur ve dolayısıyla sanatçı da (neyi niçin yaptığını *teorik olarak bilmek* anlamında) bilinçli olmak zorundadır.

Sanat ve zanaat ilişkisi tarih boyunca tartışma konusu olmuştur. Felsefe ve sanat tarihi içinde farklı kabullerin olduğu söylenebilir. Ancak bu mesele daha çok sanat tarihçilerinin konusudur. Günümüzde ise sanat ve zanaat konusu, birbirinden ayrı alanlar olarak kabul görmektedir. Sanat alanında, kendini bilmek ile başlayan herhangi bir sanatsal serüvenin belli bir anlam taşıyan aktarımları ve eserleri, sanat ve zanaat ayrımını açık olarak ortaya koymaktadır. Kuşkusuz iyi üretilmiş reproduksiyonlar veya geçmişin eserlerini taklit eden yorumlar gözü okşayabilir. Ancak tez-

hip özelinde söyleyecek olursak, ruhu ve akli etkileyen veya etkileşime açık eser niteliği taşıyan tezhipli levhalar üretmek esas olmalıdır.

Anlamı yeniden üretmek, ürettikçe yeniden öğrenmek, kendi başına bir anlama, anlamlandırma ve anlatma serüvenidir zaten. Kendini ve evreni anlamaya ve anlatmaya çalışan her sanatçı, kullandığı materyali ve meydana çıkardığı eseri ne olursa olsun, topluma etkili bir mesaj verdiğinin ya da bir şey anlattığının bilincini taşır. Daha önce de belirtildiği üzere; sanat bir bilgi ve bilinç hâlidir. Bu makalenin ana vurgularından birisi olarak, tezhip sanatının tarihsel ve felsefi boyutunu ele alan çalışmaların teşvik edilmesi önemlidir. Bu bakımdan, geleneği geleceğe aktaran sanatçı ve akademisyenlerin sadece uygulamayı değil, arka plandaki düşüncüyü de aktarmaları son derece önemlidir. Bu yapılmazsa, yapılanlar sadece bir “uyarlama” olur. Uyarlama ise nihayetinde bir reproduksiyon, taklit ve böylece zanaat işidir.

Sembol ve simgeleri gereğince anlamak ve kullanılacak desen içinde doğru yeri vermek ya da bulmak gerekir. Günümüz dünyasında, sanatın kişiye dönük genel bir etkisi olarak, psikolojideki tanımıyla “oyalama/meşgale terapisi” fonksiyonu da icra ettiği bilinmektedir. Ancak sanatın bizzat kendisi asla bir meşgale terapisi değildir.

Sanatın felsefi boyutları da olan bir arayış ya da düşünsel bir yolculuk olduğunu unutmamak gerekir, (Cevizci, 2010, s. 1359). Bu unutulursa, yapılan iş ya meşgale ya da daha profesyonel boyutuyla belki sadece zanaat olur. Eserde bir anlam ve mesajın olması, sanat ve zanaat arasındaki en önemli *ayrım ölçüsü* olarak ortaya çıkmaktadır. Zanaat, bir eserin sadece taklit edilmesi ve belki eşya niteliğinde seri olarak üretilmesi olabilir. Gerçek sanat eseri ise biriciktir ve elbette bir anlam taşır ve anlayanlara bir “şey” anlatır.

<sup>3</sup> bkz. Cevizci, 2010, Bütün-Parça ilişkisi, s. 312.



أَيُّ هِدَايِ حَالَتِ عَشْقِي نَهْ يَيْلَسُونَ هَرِّ مَكْسَ  
قُلَّاهُ قَافِ حَقِيقَتِ مُرْغِيدِرَ أَنْقَايِ عَشْقِ

Görsel 1  
Hü Kapısı. A. Kafalier  
Dönmez, Hat Turan Sevgili



Görsel 2  
Hayal Meydanında Semâ.  
A. Kafalier Dönmez

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Tasavvufi bağlamıyla biraz genelleyerek söylersek, “ilahî geometri” olmasa, sayfa düzenlerinde bu kadar çok motif ve rengin uyumu oluşturulamaz. Çeşitlilikte uyumu bulmak, bir başka deyişle vahdet arayışının yoludur. Sanatçının uzun arayışlarında kullandığı her dil ile kendi varlık sırrını aradığı muhakkaktır. Bu arayışın dili ne olursa olsun, hepsi bir uyum içinde bir yüzeyde buluşur.

Bütün bunların ötesinde sanatçı ve eseri ya da eserleri arasında özel bir bağ vardır. Sanat yolculuğu, boş bir sayfaya elinize almak ile başlar. Kalem ve fırçanın kâğıda dokunduğu “ilk ân”, adeta yaratılışın ilk ânı gibidir. Sanatçı kalem veya fırçasının nasıl bir bütüne gideceğini ilham ya da tasavvur yoluyla bilir. Ancak varlık alanına çıkmaya başladığı ândan itibaren eser ile sanatçı arasında çok özel bir iletişim ve etkileşim başlar. Sadece sanatçı esere değil, eser de sanatçıya yol verir. Her sanat eseri, doğumunu bekleyen bir varlık gibidir. Eserin bilinen anlamda biyolojik canlılığı yoktur belki ama bir ruh veya bir anlam taşıdığı kesindir.

Şekiller ve figürler, kendi matematikleri ile doğarlar. Sanatçı geometrik sınırları zorlarken ve aşarken bile istese de istemesi de bunu matematiksel bir mantıkla yapar. Bu anlamda tüm şekiller ve varlıklar Bir’den gelip, birbirleri ile birleşerek “Bir” olurlar. Bu anlamda birçok desenden ve ayrıntıdan oluşan tezhip, tamamlandığında “bir bütün” olur. Doğumunu ya da yolculuğunu tamamlayan her sanat eseri, doğal olarak meydana geldiği tarih döneminin izlerini taşır. Zamanın ruhu belki de en belirgin şekilde sanat eserlerinde yansımaktadır.

Bu makale kapsamında sadece ve kısaca bağlamına işaret ederek değindiğimiz konular, ayrıca çalışılması gereken alanlar olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bu makale, birbirini tamamlayan üç ayrı konunun başlığını ve yaklaşık çerçevesini belirleyen bir “giriş makalesi” olarak da nitelendirilebilir. Bu istikamette; “Geometri ve Tezhip”, “Matematik ve Tezhip”, “Tezhip Sanatının Felsefi ya da Kültürel Arka Planı” gibi ana başlıkların ya da konuların çok daha geniş ölçekli ele alınması gerektiği anlaşılmaktadır.

Bu konulara benzer başka alanların da çalışılması ve bunların akademik nitelikli bir bütün oluşturması ile *Tezhip sanatının teorik çerçevesi* ve arka planı derlenmiş olacaktır. İlgili bölümlerde eğitim gören üniversite öğrencileri başta olmak üzere, tüm sanatseverlere bu tür çalışmaların sunulması kültür hayatımız açısından çok önemlidir. Buna ilişkin olarak tekraren vurgulamak gerekirse Tezhip, nostaljik bir

süsleme işi veya boş zamanlar meşgalesi olmanın çok ötesinde, tarihsel derinliği olan ve bilimsel teknikler kullanmayı gerektiren köklü bir sanat dalıdır.

## Kaynakça

Cevizci, A. (2010). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Çoruhlu, Y. (2019). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi* (3. bs.). İstanbul: Ötüken Yayınları.

Coşkun, İ. (2008). Muhyiddin İbn Arabi’nin Felsefesinde “Allah” Mefhumu [İbnü’l Arabi özel sayısı]. *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırmalar Dergisi*, (22), 117-143.

Critchlow, K. (1992). *Islamic Patterns: An Analytical and Cosmological Approach*. New York: Thames and Hudson.

Kafalier Dönmez, A. (2020). Anadolu Selçuklu Dönemi’nde Konya’da Yapıldığı Tespit Edilen Beş Yazma Eserin Tezhip Yönüyle İncelenmesi ve Günümüz Anlayışı ile Yorumu (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı Tezhip Programı, İstanbul.

Lings, M. (2005). *Splendours of Qur’an Calligraphy and Illumination*. Thesaurus Islamicus Foundation.

Mülayim, S. (2008). *Süslemeden Tezyinata. Sanat Tarihi Metninin Oluşumu: Araştırmacıya Notlar* (s. 25-67) içinde. İstanbul: Numune Matbaacılık.

Ögel, S. (1994). *Anadolu’nun Selçuklu Çehresi*. İstanbul: Akbank Yayınları Kültür ve Sanat Kitapları.

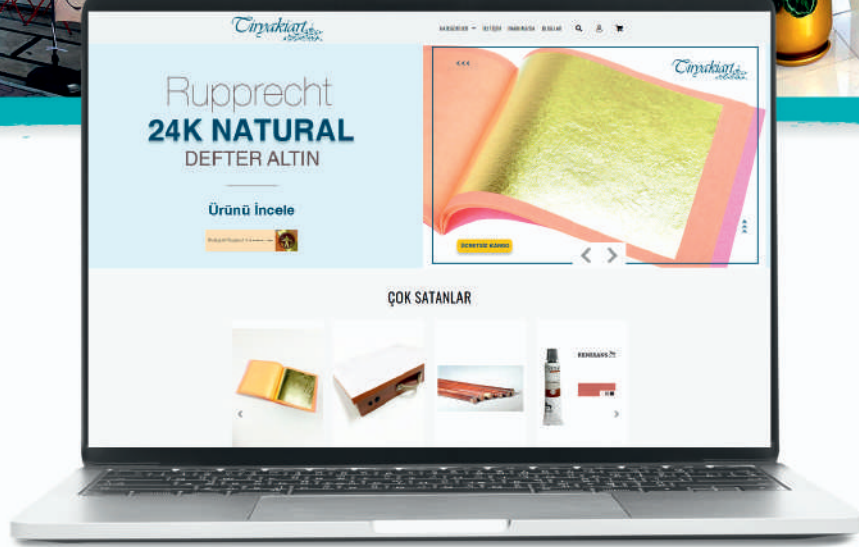
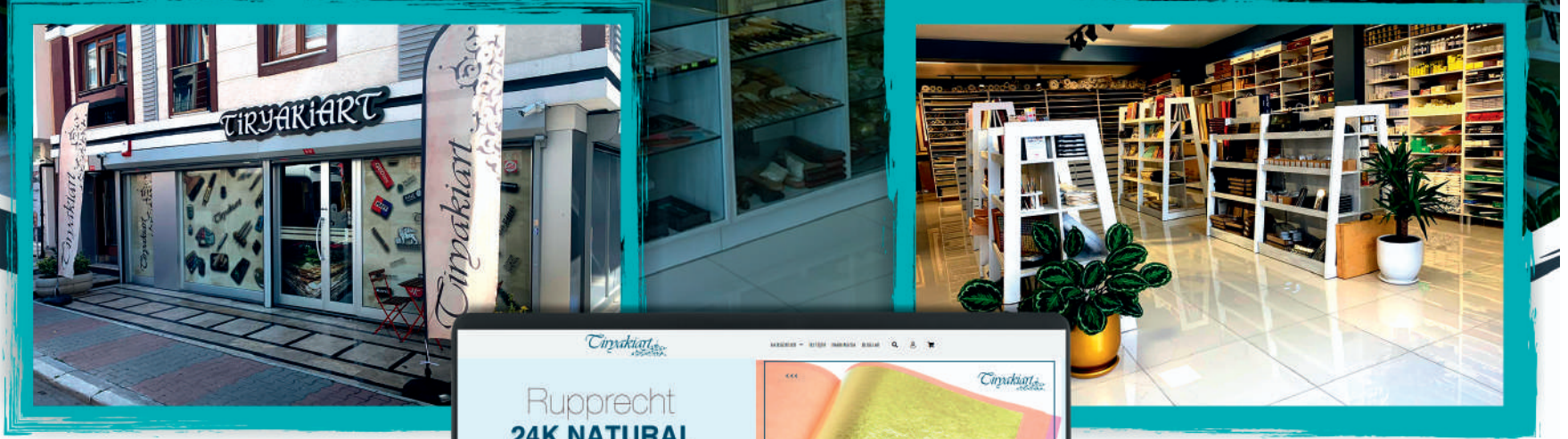
Öney, G. (1978). Anadolu’da Selçuklu Sanatı. Erişim adresi: [https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/zuhul.yasar/129928/Anadoluda\\_Selcuklu\\_Sanati\\_-\\_Gonul\\_Oney.pdf](https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/zuhul.yasar/129928/Anadoluda_Selcuklu_Sanati_-_Gonul_Oney.pdf)

Peker, A. U. (2017, Aralık). *Selçuklu Mimarisinde Anlam*. Kayseri BÜSAM Şehir Akademi 2017 Bahar Dönemi Konferansında sunulan bildiri.

Şen, H. (2013). İslâm Sanatında Geometrik Desenler. *Türk İslâm Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, VIII(15), 101-112.

Schimmel, A. (2016). *Sayıların Gizemi* (M. Küpüşoğlu, çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

# Tiryakiart



[www.tiryakiart.com](http://www.tiryakiart.com)

*“Sanata dair çok şey...” sloganıyla çıktığımız bu yolda, Klasik Sanatlarımızla ilgili ihtiyaçlarınızı karşılamak amacıyla araştırmaya ve kendimizi sürekli geliştirmeye devam ediyoruz.*

*Kağıt aharlama, murakka yapımı ve malzemelerle ilgili her zaman bize ulaşabilir. İş yerimizden ve websitemizden güvenle alışveriş yapabilirsiniz.*



+90 (542) 584 82 73  
+90 (216) 909 86 48



Namık Kemal Mahalesi Cengiz Topel Caddesi Motif  
Sokak No:3 Ümraniye/İstanbul



info@tiryakiart.com

# BURSA ÇELEBİ MEHMED (YEŞİL) CAMİİ KALEMİŞLERİ

M. Semih İRTEŞ<sup>1</sup>

Günümüzde zaviyeli camiler grubunda incelediğimiz Bursa Yeşil Cami, kuzey ve güney ekseninde peş peşe iki kubbe ve yanlarında eyvanlardan ibarettir. Yapılışında farklı amaçlar da olduğunu düşündüğümüz caminin cümle kapısı üstünde, yan kanatlarında iki adet kitabesi vardır. Bu kitabeden caminin 822 Zilhiccesinde (M.1419) bittiği ve resmini çizen, işi tanzim eden ve usulleri koyanın da Ahi Beyazıt oğlu Hacı İvaz Paşa olduğu anlaşılmaktadır (AYVERDİ, 1971, s.79). Caminin banisi Sultan Çelebi Mehmet 1421 yılında 32 yaşında iken vefat etmiştir. Yapı bütün tezyinatı ile 1424 yılında II. Murat tarafından tamamlanmıştır.

Yapı tezyinatının taş oyma kompozisyonları, muhteşem çinilerin desenleri, ahşap kapı ve pencere kanatlarındaki nakışların biçimsel beraberlikleri hem motiflerin detaylarında hem de ana hatları oluşturan desen tasarımlarında görülmektedir. Bu eşsiz güzellikteki sanatların desen tasarımlarının bir üslup birliği içinde hazırlandığı açıkça bellidir. Konumuz olan sıva üstü kalemışlerinin tekniğinden dolayı diğer sanatlardaki gibi aslını muhafaza ederek günümüze ulaşmaması üzücüdür.

Caminin mimarisinin önüne geçen tezyinatının farklı malzeme ve tekniklerdeki olağanüstü çalışmalarının sanatkar imzaları herhalde sadece bu eser için geçerlidir. A. Süheyl Ünver hocamızın 1955'te hazırladığı Yeşil Türbesi Nakışları kitabında kendisine mecnun denilecek kadar kaşi (çini) sanatına meftun Mehmet Usta'nın (ÜNVER, 1955, s.10) müthiş çalışmaları için 20.yy büyük çini ustası merhum dostum Faik Kırımlı'nın da bana bu çinilerin en üstün çiniler olduğunu söylemiş olduğunu belirtmek isterim (KIRIMLI, basılmamış kitap). Yeşil Cami'nin adı ve asıl şöhreti inanılmaz kalite ve zenginlikteki çini kaplamalarından gelir. Os-

manlı çini sanatı burada muhteşem bir üslup halinde ortaya çıkar (ASLANAPA, 1986, s.45).

Hünkâr mahfili üstünde iki satırlı arapça kitabede nakışların Nakkaş Ali bin İlyas Ali tarafından 1424 yılında tamamlandığı yazılıdır (AYVERDİ, s.94). Bu nakkaş kitabesinin sadece kalemışlerini yapan usta kitabesi olmadığı, bulunduğu özel yerden ve diğer tezyini alanların dışında genel bir kitabe olduğunu düşünmekteyim (Görsel 1). Bu konuda yazı yazan birçok müellifin ortak düşünceleri caminin bütün süsleme programlarından sorumlu olduğu inanılan Nakkaş Ali bin İlyas Ali'nin, her ustanın teknik kapasitesini dikkate alarak tasarımlar yapmış olabileceğini ileri sürebiliriz (OZBEK, 2002, s. 349). Camide diğer tezyinatlarda olduğu gibi, yapılan nakışların içinde sanatçı imzası yer almaktadır. Böyle bir nakkaş kitabesinin olması sadece nakkaşın arzusu ile olamaz. Cami mimarının ve baninin müsaadesi olmadan hem de hünkâr mahfilinin üstünde yer alması mümkün değildir. Dolayısıyla camide bulunan bütün tezyinatın bir üslup birliği içinde olduğundan tasarım biçimleri kurguları ve kullanılan motiflerdeki beraberliğinden, Nakkaş Ali'nin kompozisyonları olduğu izlenimini vermektedir.

Yeşil Cami bezeme programından sorumlu olan Nakkaş Ali bin İlyas Ali, Timur'un Anadolu'yu istilasından sonra onunla Horosan'a gitmiş, orada sanat eğitimi görmüştür (BAĞCI, s.34). Nakkaş Ali'nin önceden var olan nakkaşlığını Timuri eserleri ve eğitimlerinden aldığı bilgiler ile pekiştirip yeni bir terkip oluşturduğu inancındayım. Caminin projesini çizen mimarın bütün alanlardaki biçimlerin meydana getirilmesinde ölçü ve estetik açıdan sorumlu olduğu bilinmelidir. Buna göre biçimleri önceden hazırlanan mimari elemanların tezyini detayları tasarımcı nakkaşlar tarafından çizilip hazırlanır. Tasarımcı nakkaşın çizim üslubu,

<sup>1</sup> Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi



**Görsel 1**  
Nakkaş Ali Bin  
İlyas Ali nakkaş  
kitabesi.



**Görsel 2**  
Giriş kubbe  
kasnağı özgün  
kalemişleri.



kullandığı motif ve desen kurguları uygulanan malzeme ve teknikler farklı olsa da sistem aynıdır. Renkli renksiz, boyalı boyasız, malzeme ve teknikler farklı da olsa desenlerin analizlerini doğru yapabilirsek bunu hemen anlarız. Aynı üslubu kullanan farklı nakkaşların tasarımlarında ayrılıklar anlaşılacağı gibi, usta nakkaş ile yetiştirdiği çıracılar arasındaki ayrılık bazen anlaşılabilir.

15.yy Timuri mimari tezeyinatı, Yeşil Cami dönemi tezeyinatı ile karşılaştırıldığında özellikle tezeyinatın kullanış alanları, kompozisyon ve motif detayları oldukça farklılıklar gösterir.

Kalemişleri bugün caminin iki önemli alanı olan giriş holü ve mihrap bölümlerinin kubbe kasnaklarında bulunmaktadır. Mimarının beden duvarlarından kubbeye geçişte önemli bir ara elemanı olan Türk üçgenlerinin bütün yüzeyleri sıva-nakışlarla kaplıdır. Bu bölgelerde yoğun kalemişlerinin yapılıp kubbelerin boş kalması düşünülemez. Muhtemelen kubbelerde mevcut olan kalemişleri 18.yy tamiratlarında veya 1855'teki Bursa depreminde dökülen sıvalar yoluyla yok olmuştur (Görsel 2). 2010 yılındaki restorasyondan önce giriş holü bölümünde bulunan Türk üçgenlerinde kısmi görülen kalemişleri 1950'li yıllarda Nakkaş İsmail Sönmez eli ile yapılan araştırmalarda ortaya çıkarılmıştır (AYVERDİ, s.79).

Giriş holü bölümünün bütün yüzeylerinde 2010 yılında yapılan restorasyon öncesinde de bulunan bütün sarı badanalar Parvillée<sup>2</sup> tarafından 1863 tamiratında yaptırılmıştır (AYVERDİ, s.79). 1855 depreminde dökülüp yeniden

2 Zeki Sönmez, Osmanlı Mimarisiyle İlgili Araştırmaların Dünü ve Bugünü isimli makalesinde Leon Parvillée den Osmanlı Dönemi Türk mimari süslemesi üzerine tez çalışması yapmak için 1860'dan sonra yurdumuza gelen bir Fransız dekoratör olduğundan, 1874 yılında Paris'te yayınlanan kitabında çizdiği desenlerde Türk sanatını yeterince bilmediği için yer yer bariz hatalar yaptığından ve 1863 yılında Bursa Yeşil Külliyesi'nin restorasyonu görevlendirildiğinden bahseder.



**Görsel 3**  
1855 depreminden  
sonra kapatılan  
nakışlar.

sıvıyan kısımlara ve kasnaktaki kuşak yazısı hariç mevcut kalemişlerinin de üzeri krem rengi badana ile kapatılmıştır (Görsel 3). Yapılan araştırmalarda özgün kalemişlerinin bazılarının sıva altından, bazılarının da badana altından çıkması bütün yüzeylere sıva yapılmadığını göstermektedir. 2010 yılında yapılan restorasyon öncesi yaptığımız araştırmalarda bu bölümdeki özgün kalemişleri örnekleri ve kasnaktaki Türk üçgenlerinin bademleri ve üstündeki biçimler üzerinde bulunan bütün nakışlar erken Osmanlı Dönemi'ne aittir. Ne yazık ki bunlar 2010 yılında yapılan restorasyonda yenilenmiştir. Bademlerin altındaki biçimler ve kûfi kuşak yazısı 1783 tamiratında yapılan kalemişleri



**Görsel 4**  
1855 depreminden  
sonra kapatılan  
nakışlar.

**Görsel 5**  
Özgün  
dönem  
nakışları.



**Görsel 6**  
1783'te yenilenen  
kuşak yazısı.

olmalıdır (Görsel 4). Bademlerin altındaki biçimlerde bulunan rumi motifli tasarımlardaki detaylar diğer rumi üslupları ile birlik sağlamamaktadır.

Bademlerin üst tarafındaki dörtgen ve üçgen biçimler ile alttaki benzer biçimlerin motif detayları birbirinden farklıdır (Görsel 5). Üst bölümdeki üçgenler dilimli rumi biçimleri ile yıldız dörtgenler ise münhanili rumiler ve hatayi motifleri ile tasarlanmıştır. Alt bölümdeki biçimlerin kompozisyon yapısı kısmen doğru olsa da rumi motifler yapılaştırılarak asli biçimden uzaklaşmıştır. Hemen alt kasnakta bulunan küfi hatlı kuşak yazısı ve zemininde dolaşan helezoni rumiler de maalesef yaprak biçimlerine benzetilmiş bozuk örneklerdir (Görsel 6). Bu birbirine yakın alandaki nakışlar ve yazı kuşağı 1783 tamiratında yenilenen çalışmalardır. Kasnakta yedi-sekiz biçimli bademlerin üzerindeki hatayi motifleri ve ara üçgenlerdeki rumi motifler, camideki taş ve çini süslemelerindeki tasarımlar ile benzer üsluptadır (Görsel 7). Yeşil Cami'de yapılan tamiratların Bursa kadı sicilleri arşivlerindeki belgelerde 1775 yılında kalemişlerinin tamirat listesinde 30.000 akçe keşif yapıldığı yazılıdır (AYVERDİ, s.53). 1783'teki kapsamlı onarımda kalemişi motiflerinin yenilediği, eski motiflerin aynen uygulandığı, nakkaş ustalarının 17.810 para, boya ve boya içine katılan yumurta giderleri için 13.424 para verildiği başka bir belgenin detaylarında karşımıza çıkar (YAVAŞ, 2012). Bu motiflerin aynen uygulandığı ifadesi ne derece doğrudur? Zira bu devirde mimari eserlerde yapılan tamiratlarda aslının aynısının yapıldığı hiçbir örnek yoktur. Aşağı yukarı aynı tarihlerde Edirne Üç Şerefeli Cami'de yapılan yoğun kalemişi tamiratlarında da aynı yenilemeler, rokoko tarzda gölgeli nakışlara dönüştürülmüştür (UNVER, 1949).

**Görsel 7**  
Mukarnaslarda özgün nakışlar.



Mihrap önü bölümündeki kubbe kasnağında bulunan kalemişleri de 1783 tamirleri sırasında yapılan yenilemelerin mahsulüdür. Aslını yitirmiş olarak son onarım öncesine kadar gelen bu nakışların tasarımlarında detaylar bozuktur (Görsel 8). Buradaki Türk üçgenlerinin bütün biçimlerinde rumi motifli desenler tatbik edilmiştir. 1783 tamiratında kısmen özgün tasarım şeması gözükmese rağmen rumi motiflerinin yapıları bozulmuş ve kalemişi tekniği gölgeli bir biçimde yapılmıştır. 2010 yılındaki restorasyonda yapılan raspalarda özgün desenler kısmen bulunmuş fakat rölemler doğru alınmamıştır. Yapılan raspaların neticeleri tam olarak bırakılmadığından bugün yapılanların asli doğruluğu kabul edilemez (Görsel 9). Sadece doğu cephesinde pencere kenarında büyük badem ve altındaki üçgende eski nakış kalıntıları görülür. Hatta burada ilginç olan rumi motifler ile yapılan tasarımda kapalı form diye adlandırdığımız biçimlerde alçı kabartma yani malakari tekniğinde bir çalışma bulunmasıdır (Görsel 10).

2010 yılındaki restorasyonda bu bölgede yapılan raspalar neticesindeki bulguların daha geniş, doğru detaylar olduğunun bilinmesine rağmen desenleri bozuk yenilemeleri üzücüdür. Giriş holü kasnağının bazı bölümlerinde yer alan dilimli rumiler, bu bölümde büyük bademler ve üçgenlerde yapılan tasarımların önemli bir detayıdır. Devir üslubu gösteren bu motifler günümüzde hem detayları, hem tasarım şekli ile çok yıpranmıştır. Zemin renklerinde koyu kobalt mavisi yerine kullanılan açık çividi renk, motiflerdeki parlak beyaz desenlerin farklı biçimde algılanmasına yol açar. (Görsel 11).

**Görsel 8**  
Mihrap önü kubbe kasnağı 1783'te yenilenen nakışlar.



**Görsel 9**

Kuşak yazısı ve bordürdeki özgün nakışlar.



**Görsel 10**

Mihrap kubbesi kasnağı 2010 onarımı sonu kalemişleri.



**Görsel 11**

Giriş holü kubbe kasnağı 2010 onarımı kalemişleri.



**Görsel 12**

Giriş solundaki eyvanın dilimli kubbesi.



Türk üçgenleri altındaki rumi bordürün tamamının yenilenmesine rağmen özgün motifler içermektedir. Bölümün tamamını kaplayan kuşak yazısı sülüs ve kûfi üsluplu, yazı zemini helezoni rumi motifleri ile tezyin edilmiş özgün örneklerin kısmen olmasına rağmen tamamı yenilenmiştir. Hüsn-i Hatların, nakış detaylarından da kötü bir tatbik ile yapılmış olması caminin diğer asil tezyinatlarına gölge düşürmektedir.

Bugün yapılan restorasyonda yapının aslı sağlamlaştırılarak korunması gerekirken orjinalleri kapatarak yenilemek, yok etmekten başka ne olabilir? Üstelik asil nakışlardan alınan kopyaların basit anlayışla yapılması, seçilen yanlış renk tonlarının yepyeni ve zevksizce uygulanması çok üzücüdür. Bu yeni tamiratın 1783 yılındaki yenilemeden ve Parvillée'nin nakışları kapatmasından da daha kötü bir uygulama olduğunu söylemek doğru olacaktır. Restorasyon kontrolörlüğü ve danışmanların bu konudaki kararları yetersizdir.

Camide kalemişlerinin yoğun olduğu diğer bölümlerden eyvanların dilimli kubbeleri ve kasnağındaki Türk üçgenleri üzerindeki nakışlar da bugün itibari ile özgün nakışlar değildir (Görsel 12). Giriş holünün sağ ve solundaki eyvan kubbeleri 24 dilimli, mihrap bölümünün sağ ve solundakiler 32 dilimlidir. Dilimler içindeki nakışlar birbirinin tekrarı olarak tatbik edilmiştir. Aslında rumi motiflerinin biçimsel çeşitleri ile tasarlanmıştır. 18.yy son çeyreğinde yapılan kapsamlı tamiratta, özellikle eyvan bölümlerindeki nakışlar batı üsluplu nakışlara dönüştürülmüştür. Giriş bölümünün solundaki eyvan kubbesi dilimlerinde restorasyon öncesi kısmen görülen özgün sayılabilecek rumi motifli desenler 2010 yılındaki onarımında rötuşlanarak bozulmuştur (Görsel 13). Özgün kalemişi örnekleri tasarımlarının tamamlanıp son onarımda yapılması gerekirken maalesef asil olmayan örnekler tatbik edilmiştir. Kubbe dilimlerinde özgün olmayan bu nakışların ana zeminleri yeşil, asil devrede ise mercani kırmızıdır. 1950'li yıllarda yapılan rasparlar neticesinde kubbe dilimlerinde, Türk üçgenlerinde, pencere kenarlarında, altındaki küfi hatlı kuşak yazısı

**Görsel 13**  
Eyvan kubbesi 2010 onarım sonrası.



**Görsel 14a**  
1950 raspasında çıkarılmış özgün nakışlar.



**Görsel 14b**  
1950 raspasında özgün nakışlar.



ve kemer ayna duvarlarında kısmen caminin asil nakışları bulunmuştur (Görsel 14a-14b).1951 yılında Mimar Sedat Çetintaş tarafından bu kubbe kasnağındaki özgün nakışlar ölçekli ve renkli olarak rölöveleri fevkâlade bir şekilde yapılmıştır (Görsel 15a-15b) (ODEKAN, 2014). Kubbe kasnağındaki kuşakta restorasyon öncesinde tespitleri yapılmış olan kufi hatlı, zemini helezoni rumi üsluplu yazı kuşağı da kapatılanlar arasındadır. Bu zemini nakışlı hüsn-i hatların camide mermer ve çini tezyinatlarında da aynı üsluplu benzerleri bulunur (Görsel 16). Kemerli cephenin üstünden sarkan salbek biçimli özgün kalemişleri, sıva altından çıkarılmıştır. Rumi tasarımlı bu asil nakışlar da kapatılarak çok çirkin bir biçimde yenilenmiştir (Görsel 17).

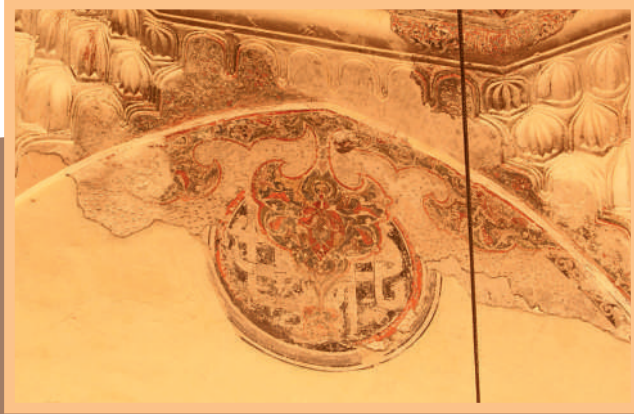
Zorluklar içinde yapılan araştırmalarda bulunan asil nakışlar diğer alanlarda da hassas bir şekilde araştırılıp, bulunmaların tespitlerinin yapılacağı yerde, restorasyon adı altında yok edilmiştir. Sağ ve soldaki kubbelerin köşelerindeki mukarnaslar 18.yy'dan sonra yapılan tamiratlarda değişik renklerde boyanmış, bugünkü restorasyonda da zevksizlikler katlanarak devam etmiştir.Bu mukarnasların kemer ay-

**Görsel 15a**  
1951 Mimar Sedat Çetintaş – Kalemîşi  
özgün rölöve.



BURSA , YEŞİL CAMİİNDE ,  
DOĞU TARAF SOFASI KUBBE KASNAĞI ALTINDA ,  
SİVA ÜSTÜ KALEMİŞİ NÜMUNESİ .  
1950 YILI SONLARINDA RASPA İLE BADANA ALTINDAN  
ÇIKARILMIŞ OLUŞ İLK YAPILIŞINA AİTTİR .  
TABİİ BÜYÜKLÜKTEDİR . J. Mimar S. Çetintaş  
22 . XI . 1951

**Görsel 15b**  
1951 Mimar Sedat  
Çetintaş – Kalemî-  
şi özgün rölöve.



**Görsel 16**  
Kemerli cephe yazı  
altı özgün nakışlar.



**Görsel 17**  
2010 onarımında  
yapılan özgün ol-  
mayan kalemîşleri.

**Görsel 18**  
2010 onarımı sonrası mihrap bölümü sağında özgün olmayan nakışlar.



nalarındaki hatayi üsluplu tasarımlar da bu yok oluşlardan nasibini alan desenlerdir. Giriş holünün sağındaki eyvanın kalemışleri soldaki ile yakın benzerlik içindedir. Kubbe dilimleri arasındaki motifler yine özgün olmayan rokoko tarzı biçimlere dönüştürülmüştür.

Mihrap bölümünün sağındaki eyvan nakışları 1783'teki büyük kalemışı tamirlerinde 18.yy düşüncesi ile desenler tamamen soyutlaştırılarak yenilenmiştir. Burada iri çiçekler, yaprağa dönüştürülen rumiler, batı tarzda motifler gölge boyama tekniği ile çalışılmıştır (Görsel 18).

2010 restorasyonunda bu mekânın klasik görülen pencere altındaki kitabe biçimli yazı kuşağı ve onun altında ters alınlık biçiminin içi dilimli rumi motifleri ile tasarlanmıştır. 18.yy'da bu alanın motif detayları ve tasarım özellikleri bozulmuş, buna rağmen özgün gibi gözükmemektedir. Mihrabın sağındaki eyvanın bütün nakışları 1783'te klasik nakışların soysuzlaştığı bir

dönüşümün mağduru olmuştur. Maalesef 2010 restorasyonu bu soysuzluğu çirkin bir çalışma ile devam ettirmiştir.

Cami girişinin sağ ve sol köşelerindeki beşik tonozlu tavanların nakışları yine 1783 tamiratlarındaki işlerdendir (Görsel 19). Bu nakışlar da yenileme sırasında devrin modası olan batı üsluplu kalemışleri ile tatbik edilmiştir. Desenlerin içinde rumi motiflerinin ve kapalı formların yer alması özgün desenlerin bozularak yenilenmesi olarak söylenebilir.

Caminin giriş kapısı tavanının nakışları, son onarımda yenilenmiştir. Bu desenler ve renk üslubu özgün devir özelliği göstermektedir (Görsel 20). Giriş holü tavanının çevresi çift asabalı, sarkıtlı, mukarnaslıdır. Tavanın kenarında rumi motifli dendanlar ortasında rumi ve hatayi motiflerinden tasarlanmış daireye yakın beyzi şemse biçimi bulunur (Görsel 21). Bu desenler pencere, kapı alınlıklarındaki çinilerden devşirilerek tasarlanmıştır. Giriş sofası önündeki be-



şık tonozlu tavanın kalemişleri de yine çini desenlerinden istifade edilerek yeni hazırlanmış çalışmalar olmalıdır. Bu çalışmaların 18.yy'dan sonra yapıldığı düşünülebilir.

### Sonuç

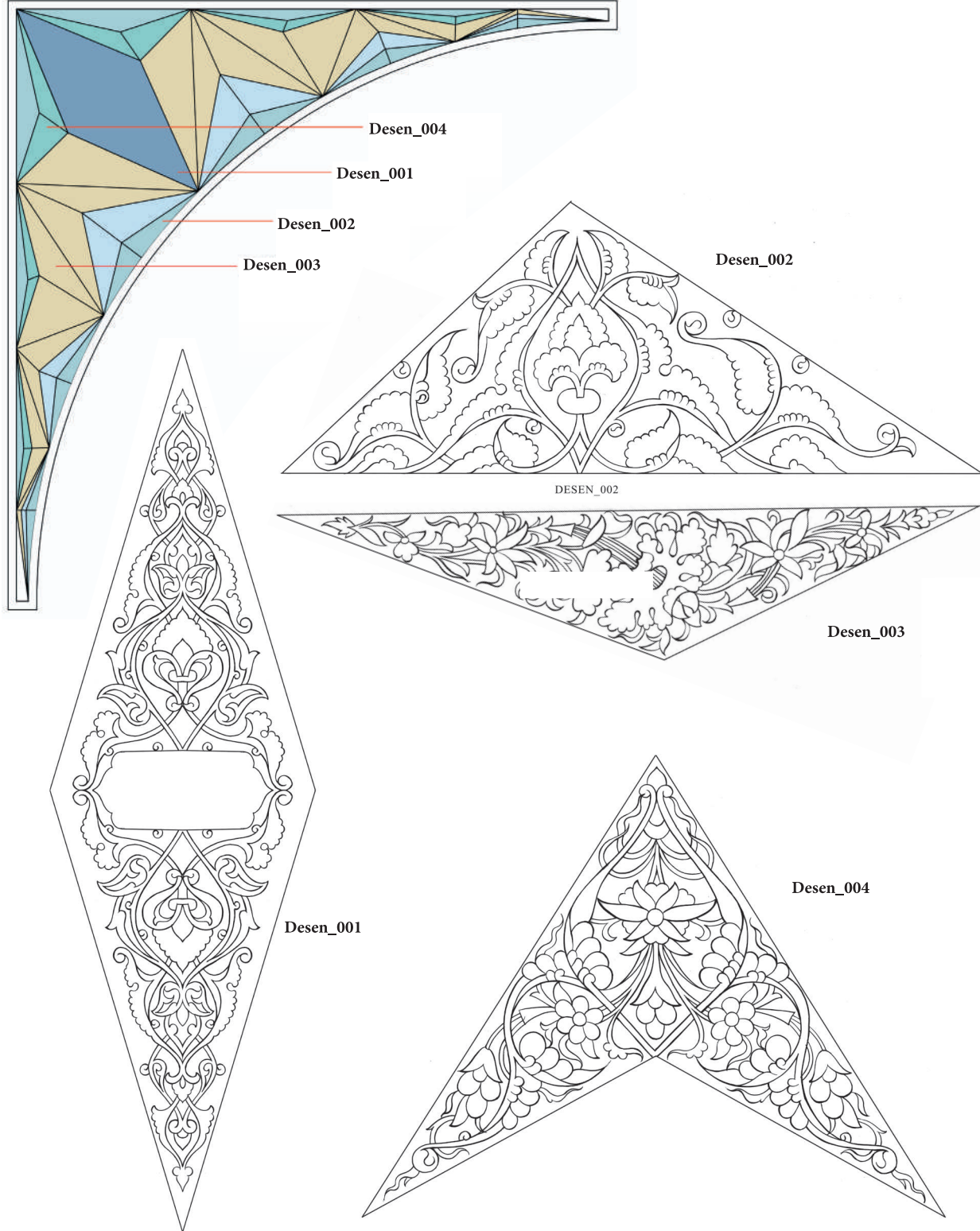
Yeşil Cami kalemişlerinin mazide geçirdiği tamiratlarında değişen üslubu, yapılan yenilemeleri ve 19.yy'da bütün nakışların kapatılması ile son bulmuştur. 20.yy ortalarında (1950) yapılan araştırmalar neticesinde asil nakışların kısmen bulunması yanı sıra 1783'teki tamiratlarda yapılan aslının benzeri gibi görülen nakışlar son 2010 onarımında birbirine karıştırılmıştır. Bu anlayış eksikliği yetersiz ka-

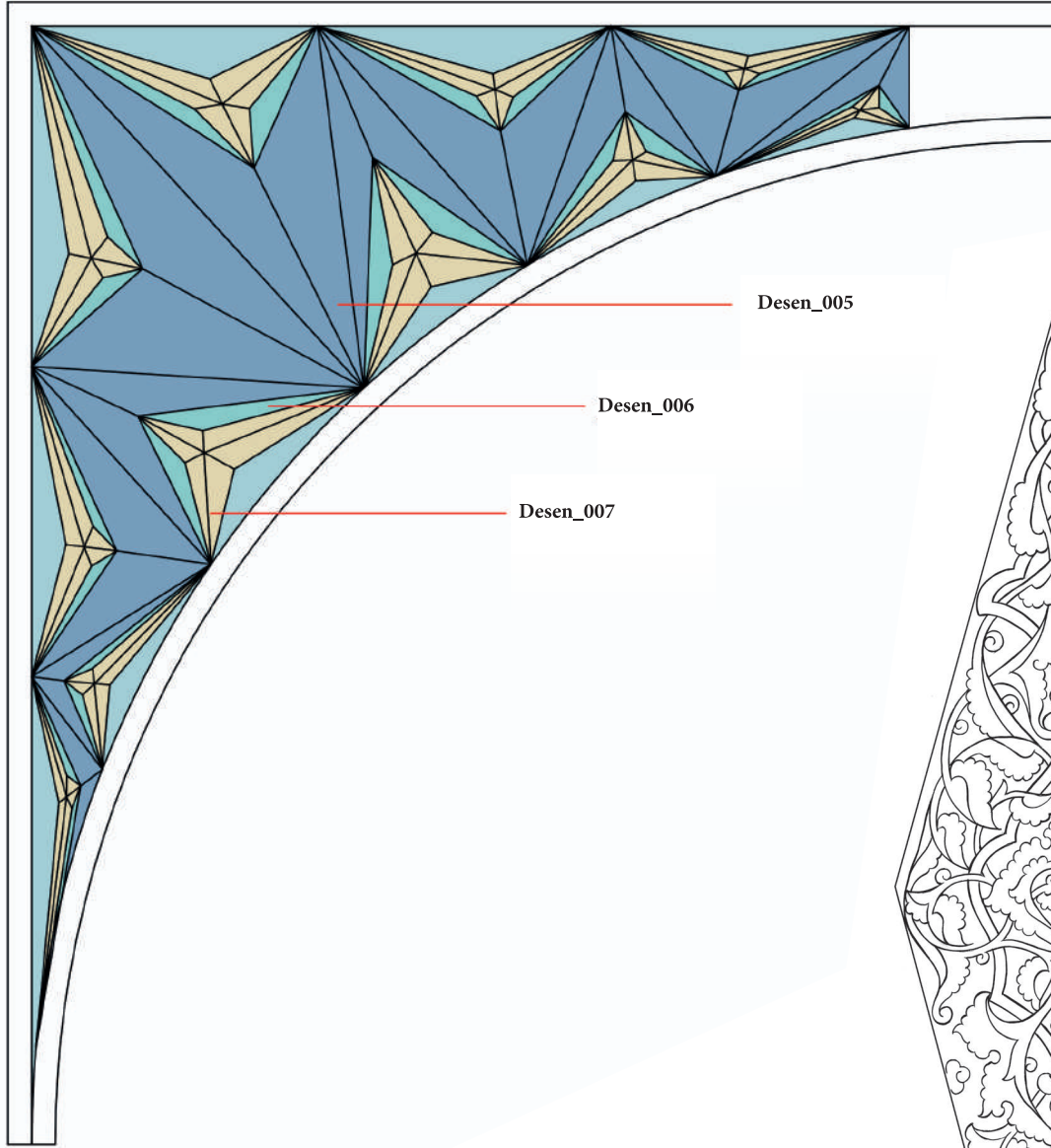
lemiştir. Kalemîliği ile birleşince ortaya çıkan bu tablo çok hazindir. Kalemîleri konusunda üstad olmayan ellerde, zariflikten, göz için haz kaynağı olmaktan uzak bir hal almış, onarım öncesi durumu aranır hale gelmiştir (TANINDI, 2019, s.112). İşin başındaki uzmanlar, danışmanlar, yönlendiriciler ve kontrolörler kalemî çalışmaları yapanlar kadar sorumludurlar. Osmanlı kalemîsi tezyinatının erken dönem özelliği gösteren özgün tasarımlarının detaylarındaki asil görüntüleri yenilenerek yok edilmiştir (Görsel 22).

\*Araştırma rasparlarının fotoğraflarının kullanımı için Doç. Dr. Doğan Yavaş'a teşekkürlerimi bildiririm.



## Giriş Holü Kubbesi Mukarnas Planı



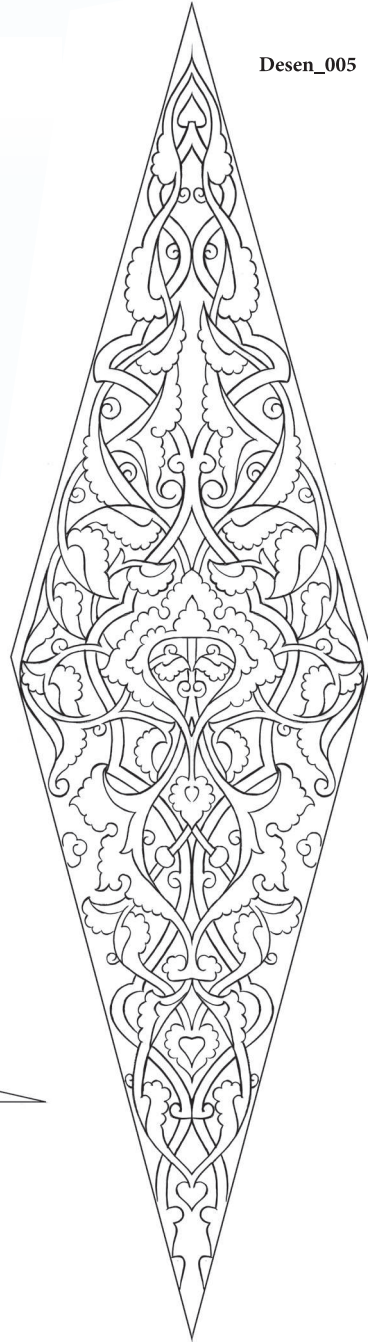


Desen\_005

Desen\_006

Desen\_007

Desen\_005



Desen\_006



Desen\_007



### Kaynakça

AYVERDİ Ekrem Hakkı, Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murat Devri, 1453-1451, (1971).

ÜNVER A. Süheyl, 1955, Yeşil Türbesi Mihrabı.

KIRIMLI Faik, Türk Çini Sanatı, (Basılmamış Kitap).

ASLANAPA Oktay, Osmanlı Devri Mimarisi, 1986.

ÖZBEK Yıldırım, Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme, Ankara, 2002.

BAĞCI Serpil, İ. Metin Akyurt, Bahattin Devam Anı Kitabı, Erken Osmanlı Kalem İşleri Üzerine Bazı Gözlemler.

YAVAŞ Doğan, Yeşil Cami Restorasyonları - Bursa'da Zaman Dergisi, Temmuz 2012, Sayı 3.

ÜNVER A. Süheyl, Arkitekt, 1949, Edirne Üç Şerefeli Camii.

ÖDEKAN Ayla, Yazıları ve Rölöveleri ile Sedat Çetintaş, Haziran 2014, İst, İTÜ Yayınevi.

TANINDI Zeren, Bursa Yeşil Cami, Yeşil Cami'de Sıva Üzerine Nakışlar, 2019.

# VIYANA ARSENAL MÜZESİ'NDE SAVAŞ GANİMETİ, TAKVİMLİ BİR CEP SAATİ

İnci Ayan **BİROL**<sup>1</sup>

İlk sıla hasretimiz olan Viyana'da, 1965-1966 yılları arasında bir sene kaldık. O sene eşim, Viyana'ya 70 km uzakta olan Seibersdorf'daki araştırma reaktöründe çalışma yapmak üzere, Uluslar Arası Atom Enerjisi Ajansı'ndan bir senelik burs almıştı. Ben ise bu hasreti fırsat bilip, o tarihlerde Viyana müzelerinde teşhir edilmekte olan, Osmanlı Türk eserlerini daha yakından tanımak arzusu ile kolları sıvadım. Böylece bir yıl devam eden, oldukça yoğun çalışma sonucu, imkân nispetinde toplayabildiğim resim ve bilgilerle yurda döndüm.

Dönüşte Viyanadan getirdiklerimi, Prof. Dr. Süheyl Ünver Bey ile paylaştığım günlerden bir gün, aziz hocam gurbette kalan bu eserlerimiz için duyduğum hüznü fark etmiş olacak ki; "Kızım üzülme, onlar bizim yurt dışındaki kültür elçilerimizdir." diyerek beni teselli etmişti.

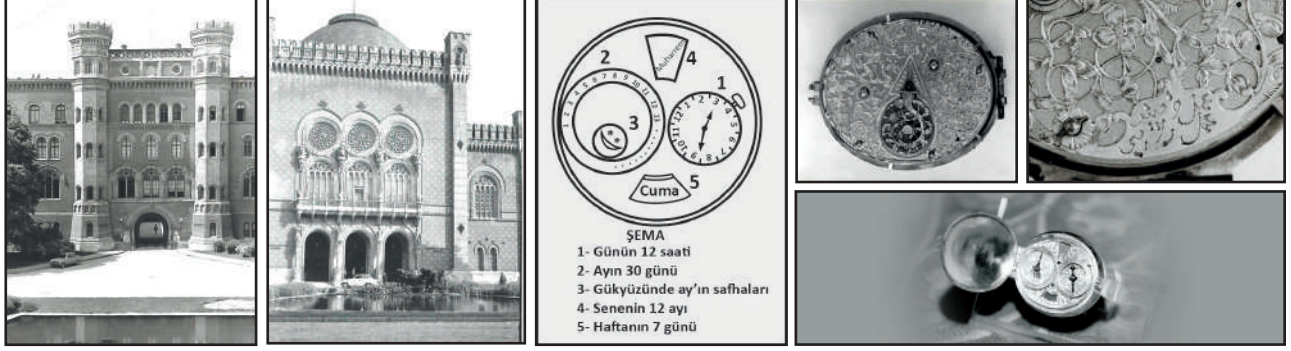
Gide-gele yolunu en çok ezberlediğim müzelerin başında, Viyana'nın, Askerî Tarih Müzesi "*Heeresgeschichtliches Muzeum*" (*Arsenal*) gelir. Çünkü bu müzenin büyük bir bölümü, Viyana kuşatması sırasında yapılan savaşta, *St-Gotthart* mevkiindeki Osmanlı-Avusturya karşılaşmasından sonra ele geçen, Osmanlılara ait savaş ganimeti eşyalarla doluydu. Nitekim harp sırasında kullanılan muhteşem padişah otağı gibi muhtelif ata yadigârını, ilk burada yakından tanıma fırsatı buldum.

Ne yazık ki 1989'da, tekrar Viyana'ya gelip, bu ata yadigârı savaş ganimetini ziyaret etmek istediğimde, müze yetkilisinden, yeni düzenleme sırasında bu eşyaların depoya kaldırılmış olduğunu üzümlere öğrendim.

Bu müzeye ilk gelişim, 1966 senesinin Mayıs ayına rastlar. Arsenal müzesinin büyük kapısından havuzlu ikinci avluya geçildiğinde, bahar mevsiminin taze çiçekleri ile donanmış, doğu kültürünün mimari tarzını hatırlatan, kubbeli bir yapıyla karşılaşılır. Simetrik bir plan dâhilinde yapılmış olan bu tarihî binanın ortasındaki kapıdan içeri girilip, birinci katındaki geniş salonun sol koridoruna saptığınızda, Osmanlı Türk ordusuna ait çeşitli harp ganimeti eşya, asırların biriktirdiği hasret ile sizi karşılar. Benim için çok manalı olan beklenmedik bu sürpriz buluşma, tavana asılmış bayrakları, padişah için kurulmuş muhteşem otağ ve çadırları, vitrinlerde teşhir edilen silahları, okları ve işlemeli kadife ok çantaları, mataraları ve bunun gibi daha pek çok eşyası ile tarifi mümkün olmayan bir heyecan içine salıverdi. Gözyaşlarınıza hâkim olamadığınız o anda, yabancı bir ülkede olduğunuzu unutarak kendinizi, zamana meydan okuyan, muhteşem bir mâzinin içinde buluyorsunuz.

O tarihlerde siyah-beyaz çekebildiğim fotoğraflarla müzeyi gezerken, vitrinin içindeki çeşitli eşyalar arasından, 17. yüzyıla ait bir cep saati dikkatimi çekmişti. Etiketinde bu

<sup>1</sup> Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nden emekli. Yrd. Doç. Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fak. Geleneksel Sanatlar Bölümü kurucusu, uzman öğretim üyesi



saatin, Zagreb yakınlarında yapılan savaş sonrası, “*St-Gotthart*” mevkiinde ele geçtiği yazıyordu. Hemen tarihin sayfalarını, mâzinin derinliklerine doğru çevirerek o tarihlerde yapılan Osmanlı-Avusturya savaşlarını araştırdım.

1663-1664 yıllarında, Köprülü Fazıl Ahmet Paşa komutasındaki Osmanlı ordusu, Avusturya Arşidüklüğü ve Kutsal Roma Cermen İmparatorluğu orduları ile savaşarak *Zerinvar Kale-si’ni* alıp, *Raab* Irmağı’nı geçerek sefere devam etmiş. Ancak, 1 Ağustos 1664 de *St-Gotthart* mevkiinde Osmanlı orduları, karşı güçler tarafından durdurulmuş ve 10 Ağustos 1664 de yapılan *Vasvar* Antlaşması ile savaş son bulmuş. Böylece iki ülke arasında 1682 yılına kadar devam eden bir barış süresi yaşanmış. İşte bu muharebeden sonra toplanan ganimetler arasında cep saati de, vitrine girerek zamanımıza kadar gelebilmiş.

Gümüş görünümlü metal bir mahfaza içinde, cebe girecek büyüklükte olan bu saatin pek çok marifeti vardı. Dışı olduğu kadar, iç yüzü de bezenmiş, nakışlı mahfaza içindeki saatin dikkat çeken en önemli özelliği takvimli oluşuydu. Bu sebeple vitrinde ön kapağı açık olarak teşhir ediliyordu.

Saatin iç yüzünde duran tarih, hicri 8 Muharrem 1075, Cuma günü, saat 15,30’u gösteriyordu. Sanki ele geçtiğinde, bu tarihî ânı kaydetmek istercesine saat durmuştu. Çünkü saatin gösterdiği hicrî tarihi, milâdî tarihe çevirdiğimizde, *St. Gotthart* da iki ordunun buluşma tarihi ile karşılaştık.

Resimlerde görüldüğü gibi, saatin ön yüzünde birbirinden farklı daire şeklinde iki halka bulunmakta. Sağ küçük halka üzerinde, birden on ikiye kadar eşit aralıklarla sı-

ralanmış rakamlar, ortadaki akrep ve yelkovan sayesinde saati bildiriyordu. Soldaki büyük altın halkada ise, 29 eşit aralıklı bölmede dönen ibre, ayın kaç olduğunu ve yine aynı dairenin içinde, alt taraftaki kırmızı dilimler ise, gökyüzündeki ayın şeklini gösteriyor. Bu iki dairenin dışında üstteki oyukta, içinde bulunulan ay, alttaki oyukta ise, haftanın günü okunuyordu.

Saatin iç zemini ile dış kabının ön ve arka yüzü oldukça ehil bir metal işçiliği ile bezenmiş, dış kabının arka yüzünde, bezemelerin köşesine, yapan ustanın ismi kazılmıştı. Nitekim o gün, cam arkasından çekebildiğim fotoğrafı yeterli görmeyip, yurda döndükten sonra müze müdürü ile yaptığım yazışmada imzanın ve saatin yakın planda çekilmiş resimlerini de istedim. Gelen resimlerde görüldüğü gibi saatin, “*Vefik Rai*” isminde bir ustanın elinden çıktığı anlaşılıyor.

Saatin üzerinde bulunan harfler ve sayılar, Arap alfabesi ile yazılmış. Ancak bezemelere bakıldığında Osmanlı motiflerini göremiyoruz. Belki de saati bezeyen usta modaya uyarak, Osmanlı motiflerini etkisi altına almaya başlayan Avrupa tarzı süslemeyi tercih etmişti.

1966 da, Viyanada karşılaştığım bu takvimli saati bir daha görmek mümkün olmadı. Çünkü 1990 yılında müzede modern tarzda yapılan yeni düzenleme sırasında Osmanlı’ya ait bu eşyalar, depoya kaldırılmıştı. Bu sebeple dikkatimi çeken eşyalar arasında bulunan bu cep saatini ülkemizde, fotoğraflarıyla birlikte tanıtmak istedim.

# SÖYLEŞİ: KENAN GÜRSOY

## MEDENİYET, ETİK VE SANAT

Ahmet AKCAN<sup>1</sup>

**H**ocam, öncelikle kültür, sanat ve medeniyet başlığı altında yayın yapan hakemli dergimiz Lale dergisinin üçüncü sayısı için sizinle söyleşi ricamızı kabul ettiğiniz için teşekkür ederim.

### Kenan Gürsoy:

Evvvela sizleri, böyle güzel bir dergi ve bu konu üzerinde bir dergi çıkarttığınız için tebrik ediyorum. Mutlaka siz bunu ruhen de hissetmişsinizdir; tebrike şayan bir konudur, bu derginin isminin Lale olması. Bunun içinde taşıdığı pek çok güzel mana var. İnşallah lale gibi, gül gibi bir medeniyet iklimi tasavvurunuz olur. Bütün bir kâinata, bütün bir insanlığa, geçmişten geleceğe, maziden atıye doğru harikulade bir hizmetiniz olur. Allah tesirini halk eder.

### Ahmet Akcan:

Sizce *medeniyet* kavramı tam olarak neyi ifade ediyor?

### Kenan Gürsoy:

Felsefeciler, aslında tanım vermek için yola çıkmış olan insanlardır ama pek çok felsefeci gibi ben de bir defada bütün özelliklerini içine alan bir tanım vermekten kaçınıyorum. Biraz da içinde bulunduğum düşünme tarzı, bir fenomenolojik yaklaşımdır. Tasvire dayalıdır. Mesela özgürlük nedir diye sorsanız da aynı şekilde davranırdım. En azından özgür olmayışın ne demek olduğunu tasvir ederseniz, onun aradığı o şeyin de özgürlük olduğunu ifade edersiniz. Ama böyle bir tanıma vermek kolay değildir.

Ama “Nasıldır medeniyet?” diye soracak olursanız, bunu da şöyle ifade etmeye çalışayım. 90’lı yılların ortasından itibaren biz bu kavrama çok sarıldık. Bekir Karlığa, Mehmet Aydın, Ahmet Ağırakça gibi Türkiye’nin bir grup entelektüeli var. Medeniyetimiz üzerinde hassasiyetleri olan, bu medeniyetin asli kıymetleriyle bütünleşmiş ve bu medeniyet için

kendilerini hem mukayese itibarıyla hem de bu medeniyeti dışarıya tanıtmak bakımından etkin olmaya çalışan bir tarafları var bu insanların. Bekir Hocamızın harikulade eserleri var, bunlardan biri de Batıya Doğru Akan Nehir’dir. Bu tam bir medeniyet belgeselidir. Bu kavram Huntington’un medeniyetler çatışması teziyle kendini daha çok ifade etmeye çalıştı ve kendimi de bir şekilde içine dâhil etmek istediğim medeniyet üzerine düşünenlere, bir vazife düştü. Bu insanlar medeniyetler çatışması tezini kabullenmediler, medeniyetler çatışması tezine tavır aldılar. Çünkü içlerinden doğup fikriyatlarının ve gönüllerinin gelişmiş olduğu o medeniyet, bir tevhit medeniyeti, bir İslâm medeniyetiydi. Bu medeniyetin önemli özelliklerinden biri, muvahhit olmaya özenen, muvahhit olmak isteyen; biri, birliği ve birlemeyi seven bir medeniyet olmasıdır. Dolayısıyla bu insanlar medeniyet dendiği zaman çatışmayı değil, daha çok mümkün farklılıkların üzerine; bu farklılıkları ve her medeniyetin kendi kişiliğini fark ederek bunların üzerinde müşterek bir insanlığa doğru nasıl yönelinebilir, bunu düşündüler.

### Ahmet Akcan:

Buradaki kastınız tabii *tek tiplilik* değil, değil mi?

### Kenan Gürsoy:

Tek tip elbette değil. Tam aksine kendinden hareketle yek diğerleriyle nasıl bütünleşilebilir, çatışmadan çok bir müşterek zemin nasıl oluşabilir; bunu İslâm, bir tevhid medeniyeti, bir üst toparlayıcılık fikri açısından da düşündüler. Nitekim bir Türkiye projesidir Medeniyetler İttifakı Projesi. Fakat bunun arkasında bir başka temel fikir daha var. Artık *medeniyet* demiyoruz, *medeniyetler* diyoruz. Bir gün büyük harfle yazılan bir Medeniyetten bahsedeceksek bu bizi, farklı farklı medeniyetleri ve onların kendi iç kültürlerini, onların değerlerini fark eden, onların kendilerine yabancılaşmalarını istemeyen fakat onlardan hareketle bir beraberliğin nasıl olabileceğini düşündüren bir fikre de açıyor.

<sup>1</sup> Lale Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi, Genel Yayın Yönetmeni



Şuna açıyor: Evvelinde de tek bir medeniyet yoktur, medeniyetler vardır. Hâlbuki düşünürlerin 1900'lerin başında, 19. yüzyılın genel anlamda Batılı tarzdaki ele alışlarında ve bunun bizim modernleşmemize etki ettiği o dönemde bu medeniyet kavramını, tek bir Batı medeniyeti olarak lanse ettiklerini görüyoruz. Muasır medeniyet dendiği yerde dahi bunun Batı medeniyeti olduğunu düşündüklerini görüyoruz. Ama bu çatışma ya da medeniyetler ittifakı sözleri farklı medeniyetlerin olduğunu, bunlar arasında bir şekilde temasın, ilişkinin, iletişimin, etkileşimin olabileceğini gösterir.

Nitekim Bekir Karlığa Hocanın da Batıya Akan Nehir belgeselinin başlığını tam görürseniz; biz, batıya aktığına göre orayı etkilemiş ve kendisine göre oradan da alımlayarak inşalarda bulunmuş bir medeniyetin evlatlarıyız.

#### **Ahmet Akcan:**

Medeniyet ile ilgili okumalarımın aslında tek bir medeniyetin olduğunu anlıyorum. Dönem dönem farklı milletler bunu temsil etse de aslında nihayetinde hepsi medeniyetin inşasında birer tuğla rolü görmüş. Bu noktada tek bir medeniyetten bahsedebilir miyiz?

#### **Kenan Gürsoy:**

Tarihsel seyir içinde farklı medeniyetlerin oluştuğunu, aktığını kabul edelim. Ondan sonra Batı medeniyeti, Doğu medeniyeti, Uzakdoğu medeniyeti, Afrika medeniyeti gibi farklı medeniyetlerin olduğunu gözlemleyelim. Sonra bunları reddetmeksizin ama bunların üzerinden müşterek bir insaniyete doğru yükselmek adına daha üst bir medeniyet fikrine bakalım. Bu fikir Batıya, Batı medeniyeti filozoflarına hoş gelmeyebilir ama onlara da hoş gelmeli çünkü onlar da insandan ve insan haklarından, bir tür hümanizmden bahsettiklerini düşünüyorlar. Bu fikir, Batı medeniyetinin o kendi içine kapanan ve kendini empoze eden tavrı dolayısıyla Batılı düşünürlerle hoş gelmeyebilir ama bize hoş geliyor. Çünkü biz tevhid medeniyetiyiz, Hz. Peygamberi bir ümmetin Peygamberi olarak düşünüyoruz. Bu ümmete, davet edilmiş olmaları dolayısıyla bütün bir insanlık da dahildir (ummet-i davet). Yani tüm insanlık müşterek bir bakış açısı içerisinde telakki ediliyor. Bu önemli bir farklılıktır. İnsanı, insan olmak bakımından alıyor ve kendini bir kilise dini, bir zümrenin dini, bir ırkın dini, tek tipleştirilmiş bir kültürün dini olarak göstermiyor. Farklılıkların farkında ve

onlarla bir şekilde temas kurmaya hazır. Bunun için de bir potansiyel var. Eğer İslâm medeniyeti kendisinden önceki medeniyetlerden felsefe, bilim, siyasi tarih, hukuktan istifade etme adına bir şeyler alımlayabilmişse bunda böylesi bir bakış açısının önemli bir rolü var.

Ne demek istiyorum? Diyelim ki Farabi *hikmeti* ifade ederken “Kaldeliller’den Mısırlılar’a Mısırlılar’dan Yunanlılar’a, Yunanlılar’dan da bize intikal etmiştir.” diyor. Hikmet ki en yüksek bir bilme ile alakalı ve ilk tercümeler döneminden bahsettiğimiz zaman kendi medeniyetimiz Harran’da, Urfâda, Bağdat’ta, Nusaybin’de daha önceki medeniyet alanlarından gelerek Yunan’da birikmiş belli bir tarza bürünen o alandan da alımlamalar, tercümeler yapıyor. Bunları kaynak gösterip de yapıyor ve yine onları, İslâm medeniyetinin kendine has itikadî ve harsî orijinalitesi içerisinde bir noktaya getiriyor. Zaten bu temas, onu bir medeniyet olma seviyesine, hatta fevkine yükseltiyor. Aynı şeyi 12. ve 13. yüzyılda Batı da yaptı. 12. ve 13. yüzyıl Rönesansı dediğimiz bir dönemde Sicilya’dan ve Endülüs’ten batıya doğru akan, ondan istifade edilen bir hamuleyi Batı’ya İslâm medeniyeti aktardı, tanıttı. Batı da kendisinin dışındakinden aldı. Böylesi bir mirasın üzerinden kendini oluşturduğunu sonradan reddettiyse de bu kendisinin kusuru, görmezden gelmesidir. Ama bugün de onlar sadece Hristiyanî temellere sahip değildirlir. Bütün bu bilgi hamulesi, Hristiyan, hatta Yahudi – Hristiyan (Judeo-chrétien) değildir. Buna İslâm-Yahudi-Hristiyan (İslamo-Judéo-Chrétien) İslamo judeo chrétien denmesi lazımdır, diyorlar. Benim büyükelçiliğim sırasında da Hristiyan dünyasının bilgeleri, bilginleri, kültür tarihçileri, medeniyet bilimcileri arasında konuşulan terimlerden biri de buydu ve doğrudur. Ama bir medeniyet, medeniyetler çatışması ve medeniyetler ittifakı kavramları söz konusu olduğunda, böyle bir tarihsel oluşum sürecinden geldiğimiz anlayışı kendimizi bu doğrultuda ifade ettiğimizi bize temel oluşturmuştur. Bunun temelinde daha da has bir şey var. Bu, insanlık alakalı bir medeniyettir. Bir insaniyet alanıdır. Eğer doğru yaşıyorsak, doğru anlamda hikmetle, bilimle, teknolojiyle meşgulsek bizim buna çok elverişli olan ve kompleksi olmayan bir bakış açımız var.

#### **Ahmet Akcan:**

Belirttiğiniz gibi özgürlük kavramı olsun, ondan sonra medeniyet kelimesi olsun, çokça kullanılan, herkesin duyduğunda hemen anladığını düşündüğü kavramlardan biri medeniyet. Biz yine de sizin tarifinizi almak isteriz.





**Kenan Gürsoy:**

Bunu özellikle İslâm medeniyeti üzerinden konuşabiliriz ve diğer medeniyet konseptleri üzerinden de bu tasviri ön plana çıkarabiliriz.

Temele alınan kavramın kendine has özelliğinde olduğu gibi medeniyet kavramı da bir *Medine* kavramı ile ilgili. Yani bu kent, belde anlamındaki herhangi bir şehir değil, Medine bir şehir, tam bir şehir. Ne var Medine’de? Çok enteresan bir şey var. Kendine mahsus bir şahsiyetlilik var.

Burada kendine mahsus bir şahsiyet, karakter var ve bu karakter öylesine mekanik veya tabiata ilişkin hususiyetlere bağımlı olan bir karakter değil. İnsan kendini nasıl inşa ediyorsa o insanlar gibi o Medine’nin bizzat kendisinin de bir şahsiyeti, hüviyeti, bir tanımı var. Bu şahsiyette ahlakî bir özellik var. Ahlakî dediğimiz ve kendine has değerleri hedef alarak bunları gerçekleştirmeye çalışıyor.

Bunu gerçekleştirirken iki özellik ortaya çıkıyor. Bir: Medine’de farklılıklar var. Tek tiplendirilmiş tek bir coğrafya, tek bir yaşama biçimi, hatta tek inanç da değil. Bu farklılıklar bir araya geliyor, bir tür bütünleşme var. Şimdi Medine kavramıyla Yesrib, Medine-i Münevvere olacak ya, Yesrib’deki Medine barışında anılan Kureyşliler, Yahudiler ve Medineliler farklılıkları içinde orada tek bir ümmet oluşturuyorlar. İfade Medine Vesikasından alınmıştır, Medine barışında ümmet kavramı sadece Müslümanlar için kullanılmamıştır.

**Ahmet Akcan:**

O zaman daha geniş bir kavram Medine? Medine kavramını, biraz daraltmış mı oluyoruz?

**Kenan Gürsoy:**

Evet, çok geniş bir kavram.

Biz İslâm ümmeti, Peygamber ümmeti diyoruz. Acaba bunda ümmet-i davet de dahil olduğu için midir, değerli

tarihçilere ve fıkıhçılara da soralım. Ama ümmet, “tek bir ümmettir” diye bir Medine vesikası oluşuyor mesela. Yani bu şehirde o zaman var olan Yahudilerde dahil. Şimdi bu örnek, hukuki bir metindir. O metnin bende çağrıştırdığı tasvire dayalı şu durum önemlidir: Farklılıklar diyaradır Medine. Ve dikkat edin nerede bir medeniyet varsa orada farklılıklar vardır. Birincisinde eğer farklılıkların tek biçime dönmüş olduğu, bunların bir tanesinin tek olarak hâkim olduğu yerden bahsederseniz belki daha çok bir kültürden bahsederseniz fakat kültürün medeniyetine dönmüş olduğu yerde yavaş yavaş farklılıkların bir arada tutan değerler sistemi ile bu değerler sistemine uygun bir üslup oluşmuştur. Bu üslupta bir araya gelinmiş ve vahdet halinde bir buluşma gerçekleşmiştir. Bu buluşma, yavaş yavaş oluşan bir değer sistematiği ile alakalı.

Bunlar, İslâm düşüncesinde olduğu gibi Tanrı katında övülmüş ve bizim ödev olarak gerçekleştirmekle görevlendirildiğimiz şekilde bize teklif edilen mekârim-i ahlâk (güzel ahlâk) yolundaki değerler olabilir. Ya da bu medeniyet, illa İslâm medeniyeti veya monoteist tek tanrılı bir dine ilişkin medeniyet şeklinde değerlendirilmeyebilir, aynı zamanda farklı dindarlıklar üzerinden de seküler biçimde oluşmuş olabilir. Ama bir üslubu oluşturmak adına bir değerler sistematiğini uygun görüyor. O zaman orada medeniyet diyebileceğimiz o şahsiyet, ahlaki özellik taşımaya başlıyor. Eğer bunlar aşkın değerlerse, bu aşkın değerleri gerçekleştirmek adına bir etik değerlilik başlıyor. En yüksek seviyedeki değerlerden biri de insanlık değeri ve insanlık değeri üzerinden bir birleşme oluyor. O zaman insan telakkisi, o medeniyetin başat olması gereken özelliklerinden biri oluyor. Etik anlamda özlediğimiz, oluşmasını istediğimiz bu değerlerin, o insanı oluşturmak için var olduğu etik alanı gündeme getirmeye başlıyoruz. Bu etik alanın daha da net olarak kendisini ifade edeceği yer, o medeniyette hâkim olan, bir tür dönüşümlere de uğrayan, aktif bir gelişim süreci de gösterebilen, tekâmül de eden bir insan fikrinin yaşadığı zemindir. Bu birinci özellik, yani farklılıkların bir araya gelmesi.

İkinci olarak, bir alanı bir medeniyet olarak vasıflandırıyorsak, bunun kendi içinde etik değerler üzerinden oluşturduğu bir birlik nasıl varsa bunun kendisi dışında yer alan farklılıklara da bir mesajı, daha da ötesi bir davet mesajı oluyor. Bu davet, kanuni olarak ifade edilme-

miş olsa bile bir medeniyet alanının böylesi bir mesajı olduğunu tarih üzerinden okuyabiliyorsunuz. Kendine göre özendirici tarafı, başkalarını cezbeden bir mesajı oluyor.

İslam medeniyeti açısından bakıldığında, Peygamberimizin mektuplarını hatırlatırız. Habeşe, Sasani’ye ve Bizans’a “Gelin” diyen bir mesaj var, bir ana değerler sistematiği eksekinde, Tanrı katında övülmüş o değerler çerçevesinde, diyelim ki adalet adına bir mesaj var. Bu etik bir mesajdır ve o farklı olanlarla bir tür üst bir iletişim söz konusudur. Bu iletişim hatta etkileşim yoksa bu, bir medeniyet olarak da anılmak durumunda olmayacaktır. Dahası bu sadece bir davet değildir, bir vaattir. “Siz bizimle beraber olursanız bilin ki bir saadet seviyesinde olacaksınız” gibi bir vaadi var. Hatırlayalım Roger Garaudy’nin Türkçeye aktarılan *Le Promesses de l’Islam* adlı eseri, bize İslam’ın Vadettikleri olarak tercüme edilmiştir. Medeniyet alanının bir vaadi var. Bu alan, illa etik olmayabilir. İlla manevi, dini olmayabilir ama evrensel bir bilme etkinliği, evrensel bir ahlak yaşayışı adına da olabilir. Bilim de bunun içine girer çünkü bilim de bir değerdir. İnsan da bunun içine girer, en yüksek değerdir. Hepsinden önemlisi bu davette bir ahlaki amaçlılık vardır.

#### **Ahmet Akcan:**

Benim kafamda şekillenen şey, farklılıkları bir arada yaşamak amacıyla hem değerler hem belli anlayışlar çerçevesinde ortak bir yaşam biçiminin oluşturulması, bir şahsiyetin ortaya çıkarılması, bunun geliştirilmesi. Bu noktada medeniyetler kelimesinden yola çıkacak olursak İslâm medeniyetinin diğer medeniyetlerden farkı nedir, İslâm medeniyetini ne olarak ve nasıl tanımlayabiliriz?

#### **Kenan Gürsoy:**

Etik gayelilik olarak farkı ne olabilir diye baktığımız zaman birkaç tane husus çıkıyor. Bir tanesi bir zümrenin, bir kilisenin, bir ırkın, bir mesleğin, bir tarikatın hiçbirini etik temellendirme bakımından asli bir kıymete sahip değil. Ana gaye daima tevhide doğrudur. Bunun gerçekleştirileceği yerlerin başında da adalet konsepti gelir. İslâm medeniyeti adalet adına gerçekleştireceği o ideal zeminde kendini ifade etmektedir. Öte yandan, illa şöyle olacaktır diye sınırlandırıcılık kompleksi yok. Farklılıklar nasıl insan adına bir arada yaşayabilecek şekilde bir üsluba, geniş bir çerçeveye ve ahlaki bir temele oturtulmuşsa, aynı şekilde başka alanlarda da etkin bir canlılık var. Girdiği yerde tek biçimlendirme-

yen bir tarafı var. Doğru yürüdükleri ya da toplumsal ahen- gi bozmadıkları, adalet konseptine aykırı olmadıkları bir zeminde kendi dinlerine bir tehlike oluşturmayacak şekilde müsahahalı ve etik açıdan, tevhit akidesini değerlendirmesi yönünden anlam kazanan farklılıkları bütünleştirmesi var.

Böylesi bir bakış açısı birey ile ilgilendirildiğinde, bunun hoşgörü olduğunu görüyoruz. Gerçi tarihimizin akışın- da bilimsel, manevi, ahlaki olarak inkitaya uğramış bir tür fetret dönemleri olabilir. Bu fetret dönemleri sadece on beşinci yüzyılın başında Osmanlı'nın yaşadığı fetret dönemi değildir. Çok farklı hatta yakın zamanlarda böyle fetret dönemleri yaşanmış olabilir.

Ayrıca hangi medeniyetin kendi içine kapalı bir zeminde oluştuğunu iddia edebilirsiniz, bu medeniyetin kurucusu size “İlim Çin'de dahi olsa, hikmet orada dahi olsa sizin öz malınızdır.” demiştir. Buradaki evrenselliği bilim, insan ve tasarım açısından da düşünmüş oluyoruz.

Batı medeniyetini gözlemlediğimizde, Batı, medeniyet anlamında “aynılık”, “aynı”, “özdeşlik” üzerinden; benzerler, kendisine tabi olanlar ve kendisinin istismar edebilecekleri ile ilişkiler üzerinden gidiyor. Ama bir diğer taraftan insan haklarını savunmak adına düşünürlerin ızdırıp çektiğini görüyorsunuz. Çünkü Batı, yalınkat değil. Bunun sıkıntısını çeken ve içten eleştirenler de var.

“Aynı” ve “başka” bütünlüğü, bizim medeniyetimizin har- cıdır. Batı karşısında kendimizi algılamak istediğimiz za- man onun daha çok “aynı” üzerinde durup kendisini her bakımdan korumak adına etrafında kalın kale duvarlarını ördüğünü görürsünüz. Ama burada hamle, “yek diğeri”ne doğru ve “yek diğerleri”nden gelene saygı vardır. Farklılık- larla uzlaşması, bir bütün halinde insanlığı düşünmesi, ada- leti ve edebi temsil edecek şekilde aynı ve başkayı bir arada tutmasıyla alakalıdır.

Peki bozulma dönemlerimizde bunu gözetebildik mi? Ken- dimizi korumak için tedbirler almak adına sertleşmeler yap- madık mı? Moderniteyi Batılılaşma olarak düşündüğümüz dönemlerde Batı karşısında ya yükseklik kompleksi yaşaya- rak ya da aşağılık kompleksine düşerek birtakım patolojiler, marazi haller yaşamadık mı? Modern dönemde batılı tarz-

da biçimlendireceğim diyerek siyasi ve iktisadi hayatımızı, hukuk kurumlarımızı birtakım sıkıntıların içine sokmadık mı? Söktük. Ama kendi halinde kendi akışına bırakıldığın- da klasik dönemlerimize baktığımızda bunun daha farklı olduğunu görüyoruz. Bir de nerede görüyoruz? O çok sade yaşayan irfan birlikteliklerimizde, aile hayatımızda, iletişim zeminimizde, misafirperverliğimizde. Bunu, Anadolu'da ve Rumeli'de de görüyoruz. Onlar bunu bir felsefe haline ge- tirmemiş olabilirler ama yaşamalarında bu var.

#### **Ahmet Akcan:**

Medeniyet kavramından, medeniyetin oluşundan, oluş ko- şullarından, yine İslâm medeniyeti ile diğer medeniyetler arasındaki bakış farklılıklarından bahsettik.

#### **Kenan Gürsoy:**

Ana prensip itibarıyla söylemiş olalım, bilimsel etik ka- rakteri, insanî anlamda ortaya koymaya çalıştığı değerlilik sistemi, farklılıkların bir aradalığı, hoşgörü: bütün bunlar medeniyeti kendi adımıza tanımladığımızda da evrensel anlamda tanımlamaya kalkıştığımızda da ortaya çıkabili- yor.

Kendinden öncekilerle bütünleşmeyi bilmiş olmasını ve çağdaşlarıyla barış içinde olmayı arzulamasını; sıhhatli ola- rak yaşama imkanlarını, kendi değerler sistemiyle, dindar- lığıyla yaşama imkanını garantiye aldıktan sonra bu kadar göçe ve yeni topraklar kazanmış olmasına rağmen dış dün- yayla, entelektüel ve ruhi anlamda bakıldığında bir nefret, husumet problemi olmamasını önemli buluyorum.

Bunu nereden anlayacaksınız biliyor musunuz? Türk tarihi ile alakalı olarak çok enteresan bir gösterge var. Türk dün- yası söz konusu olduğunda, kendi medeniyetimiz açısın- dan, İslâm medeniyetinin içindeki bir Türklük medeniyeti olarak ya bu devlet üzerinden meseleyi okuduğumuzda, bunu görüyoruz. Bu şudur: Yeni dünyaya yani Amerika'ya aktarılan Avrupa medeniyeti, on altıncı yüzyılda orada olu- şan yeni göç etmiş insan organizasyonları ile yani yeni dün- yadaki Batı varlığının kendisini nasıl tesis etmiş olduğuyla hukuk, sosyal yapı, dindarlık ve orada bulunanlarla münasebet bakımından nasıl bir durum ortaya tarihsel gerçeği ile; bizim Orta Asya'dan Rum diyarına, Anadolu'ya, Rume- li'ye geçişimizde, burada var olan çok farklı diller, dinler, etnik yapılar üzerinde nasıl bir etkileşim, bir iletişim süreci

takip ettiğimiz tarih gerçeğini karşılaştırmamız lazım. Elbette farklar var. Tarihte karşılaştırmalar yapabileceğimiz zeminlerden biri de budur. Ayrıca mesela sömürgeci olunmadığını, iktisadi anlayışın farklı kurgulandığını görüyorsunuz.

**Ahmet Akcan:**

Müslümanların gittiği yerlerdeki inşaa faaliyetlerine ya da kültürel alışveriše bakıldığında Müslüman olmayanların kültürlerini, dillerini ve dinlerini olduğu gibi koruduğunu gözlemlemekteyiz.

**Kenan Gürsoy:**

Onların toplumda statü kazanmaları için hukuk açısından yardım ettiklerini, İstanbul'un fethinden sonra hem İstanbul'daki yani Bizans'ın içindeki Ortodoks kilisesinin yeniden nasıl teşekkül ettiğini, Galata'daki Katolikler'le nasıl ilişki kurulduğunu ve onların nasıl bir statü kazandığını, 1463'te Bosna'nın fethinden sonra nasıl bir ahitname verildiğini ve bütün bu birlikte hemhal olmanın nasıl bir yapı oluşturduğunu görüyoruz. Bunlar, birbirleri arasında çoğu zaman irfan birliktelikleri olarak bir iletişim platformu da oluşturuyorlar. O bakımdan Tasavvuf'un ve Sufi birlikteliklerinin o bölgelerde diğer insanlarla olan temasının araştırılmasının gerekli olduğunu düşünüyorum.

1492'den sonra çok farklı bir dindarlık yapısına mensup olan Yahudilerin Osmanlı imparatorluğu içine nasıl davet edildiklerini ve burada nasıl muhafaza edildikleri bugün Balkan coğrafyasında olan Yahudi zümreleri tarafından, gelen Batılılara anlatılanlardan da işitiyoruz. Kültürel anlamda bir komisyonla Avrupa Konseyi'ne toplantıya gitmiştik. Hahambaşı, benim Müslüman ve Türk olduğumu bilmeden tarihlerini anlattı, "Osmanlı olmasaydı biz burada olmayacaktık" dedi.

**Ahmet Akcan:**

Bu anlamda Batı'nın Afrika'da, Ortadoğu'da yaptıklarına baktığımızda bunu nasıl değerlendirirsiniz?

**Kenan Gürsoy:**

Sömürgeciliği de bir yanıyla düşünürken, mademki medeniyeti ahlakî değerler üzerinden tasnif veya tasvir ediyorsunuz acaba orada bir ahlaklılık var mıydı, diye sorabilirsiniz. Bir şekilde Batı bunu da gündemde tuttuğunu

vehmediyor. "Ben onlara medeniyet götürüyorum" diyor. Sivilizatör bir tarafları varmış yani!

Yine Batılılar, acaba burada insani bir taraf bulabilir miyiz diye sömürgeciliği bugün tekrar gündeme aldılar. Ama olan biten hadiseyi tekrar değerlendiremiyorlar. Nasıl bir istismara uğrattıklarını, nasıl sürüleştirecek bunların köleleştirilerek köklerinden tamamıyla koparılarak Amerika'ya aktarıldıklarını ve aynı problemin orada hâlâ nasıl devam ettiğini lütfen hatırlayın. Acaba bunun dahi etik bir yönü var mıydı?

Amerika, Irak'a çıkarken oraya demokrasi götüreceğim, diye çıktı. Arka planında yeni muhafazakarlığın değerlerine ilişkindir diyebileceğimiz bir plan var. Bu ne dereceye kadar objektif bir gerçekliğe sahip? Ben bir bilim ve felsefe adamıyım. İlla kötüdür, illa iyidir demek istemiyorum ama kendimizi anlamaya çalışırken "iyi ki öyle olmamışız" diyorum.

**Ahmet Akcan:**

Sonuçlarına bakarak insanlar bunu değerlendirebilir değil mi?

**Kenan Gürsoy:**

Evet bunu değerlendiriyoruz. Ama yine de, illa kötüdür demek istemiyorum, aceleci gibi gelebilir ama gelin görün ki sonuçlar bunu gösteriyor.

Antisemitizm, İslamofobi; bunlar Batı medeniyeti çerçevesinde oluşan hadiselerdir. Böyle bir ırkçı, karşı tarafı husumet içinde yok etmeye çalışan bir taraf yok bizde. En azından olmaması gerektiğin savunan bir değerler manzumemiz var. Haçlı seferleri sırasında kumandanların, hatta beylerin birbirleriyle konuştuklarını, ilişkiler kurduklarını biliyoruz. Selahattin Eyyubi'yi hatırlıyoruz. Hatta Onun Mısır Meliki olan torununun, on ikinci yüzyılda, bir taraftan Haçlı seferleri cereyan ederken, Aziz Francesco ile ve onun etrafındaki keşişler grubuyla sarayda birkaç gün nasıl sohbet ettiklerini görüyoruz. Bu enteresan bir tarz.

Bu "aynı" ve "başka" dengesi var ya, önemlidir. Bu, şahsiyetten feragat veya şahsiyetsizleşmek, yabancılaşmak hatta bir tür anomi yaratmak anlamına gelebilir mi? Gele de bilir. Hatta kendi medeniyetimize bir zulüm dahi yapmış olabiliriz. Ama bu, standarttan düştüğümüz zaman olmuş-

tur. Oradaki yapıda farklı bir şey görüyorum. “Arap’ın Arap olmayana, Arap olmayanın Arap’a üstünlüğü yoktur.” diyen bir Peygamberin ümmetiyiz.

**Ahmet Akcan:**

Gördüğüm kadarıyla son fetret döneminin üç yüz yıldır devam ettiğini düşünüyorum. Bu kadar büyük kayıplara, Batı medeniyeti karşısındaki bazı dengesizliklere rağmen insanımızın genelinde bu medeniyet değerlerinin çok canlı bir şekilde hâlâ yaşadığını gözlemliyorum.

**Kenan Gürsoy:**

Türk entelektüelleri olarak 2000’li yılların başlangıcında bu biraz önce sözünü ettiğim problemle karşı karşıya geldik. Medeniyetler çatışması fikri, bu hassasiyetleri olan entelektüeller olarak bize fevkalade yanlış geldi. Halbuki, Batı tarafından istismara uğrayan, sömürülen biz olmamıza rağmen bu reaksiyon önemlidir. Avrupa Birliği’ne giriş sürecinde bir ilim adamı, bir felsefeci olarak zaman zaman yurt dışında toplantılara katıldık. Şöyle bir takdimde bulunmaya çalışıyoruz: Bizim değerlerimiz; evrensel mahiyet taşıyorsa eğer, onlara karşı değil, onları da kucaklayan değerlerdir. Bunları söylemeye çalışıyoruz.

Ama hem Avrupa Birliği sağını oluşturan ülkelerin sağ cenahından hem de Avrupa Birliği ülkelerinin sol cenahından iki farklı reaksiyon gördük. Şunu söylüyorlar: Eğer sağcı iseler ise “Hayır Avrupa değerleri farklıdır” diyorlar, “siz bizlerle bağdaşamayacaksınız” demeye getiren bir önyargıyla çıkıyorlar. Eğer solcu iseler “değer alanını lütfen dışarıda bırakalım ve sadece seküler zeminde konuşalım” diyorlar. Seküler zeminde fakat kendi değerlerimizden bahsederek konuşsam, “Hayır değer alanını lütfen dışarıda bırakalım” diyorlar. Bu, çok enteresan.

**Ahmet Akcan:**

Bu, genel bir durum mu?

**Kenan Gürsoy:**

Pek çok toplantıda bu tarz reaksiyonlarla karşılaştım. “Siz, burada değerlerinizle nasıl olacaksınız?” sorusunun arkasında, “Avrupa’ya girmek istiyorsanız, değerlerinizle gelmeyin. Avrupa’nın değerleri vardır.” Bunlar çoğu zaman Hristiyanlık adına anlaşılan değerlerdir.

**Ahmet Akcan:**

Kime zararları olduğunu ifade ediyorlar ya da düşünüyorlar? Çünkü biz Müslümanların temelinde, Avrupalıların gerek Avrupa İnsan Hakları Evrensel Beyannameyi ile gerekse birtakım sözleşmelerle önümüze koyduğu maddelerle herhangi bir çatışması yok.

**Kenan Gürsoy:**

Hep “aynı” zeminde kendini temellendiren ve “aynı” üzerinden bunu empoze eden veya buna ilişkin çıkarlar adına çaba sarf eden bir görüntü. Ama biz “aynı” ve “başka” üzerinden düşünüyoruz.

**Ahmet Akcan:**

Avrupa Değerler Manzumesine baktığımızda, biz Müslümanların yüzde doksanının kültürel olarak da çatışmadığını, görüyoruz. Bu çerçevede Avrupa Birliği süreçlerini yürüttük. Bunu, onlara karşı ezikliğimizden dolayı değil tam tersi zaten kültürümüz iyi olanı, ilmi ya da hikmeti talep ettiği için kabul ediyoruz. Ama bu durum, anladığım kadarıyla oradan biraz farklı görünüyor.

**Kenan Gürsoy:**

Bunun onları mazur kılabileceğini düşündüğümüz bir tarafı da var mı?

Kendimizi oradaki takdim ediş şeklimiz meselâ. Maalesef burada kendimize uymayan birtakım davranışlar içinde kapalıyız. Ama acaba bunun da arka planında onların tavırları yok mudur?

**Ahmet Akcan:**

Etki ve tepki meselesi.

**Kenan Gürsoy:**

Bizimkilerin o tarz olması, onların diyalog kurmak istemeyişleri, onları gettolaştırarak farklı muhitler şeklinde değerlendirmeleri, okullarına çok zor kabul etmeleri ve onları dıştan gelen yabancılar olarak görmeleri yok mudur?

**Ahmet Akcan:**

Burada medeniyet kavramına farklı bakış açısı ortaya çıkıyor.



**Kenan Gürsoy:**

Burada bir karakter var. Batı, bir taraftan kendilerini tanımladıklarında insan haklarını ve demokrasi değerlerini ortaya koyuyor; fakat bunların yaşanarak irfan haline gelmesi başka bir şeydir.

Ben bir felsefeciyim. Felsefeci olan pek çok arkadaşım, dostum, meslektaşım, sosyolog veya düşünür, bu işin ızdırabını çekiyorlar. Bu sefer mazur olmayacakları başka bir şey söyleyeyim: Hatırlayalım ki, onların anlamlı şanlı entelektüelleri bizim değerlerimizi çalışmıştır; Batı, 19. yüzyıldan beri Doğu'yu çalışmıştır.

Onlarla, bir şekilde karşılaştılar, tahliller yaptılar. Batı'da tasavvuf, felsefe, Kur'an-ı Kerim araştırmaları yapıldı. Hatta biz 1960'lı yılların sonunda İlahiyat Fakültesindeki mezun ve asistan olan bilim adamı adaylarını ihtisas yapmaları ve onların bizim hakkımızdaki bilgilerinden istifade etmek

için Batı'ya gönderdik. O bakımdan mazur olmamaları konusunda da birtakım argümanlar ileri sürebilirim.

**Ahmet Akcan:**

Medeniyet kavramı -özellikle z medeniyeti- içerisindeki sanatın rolünden, ya da medeniyetin teşekkülünde sanatın etkisinden bahsedebilir misiniz?

**Kenan Gürsoy:**

Geniş bir selahiyetlilik anlamında sanattan bahsedebilecek özellikle on altıncı yüzyılın sonuna kadar geldiği o yerde değilim. Akademik anlamda kabul edilebilecek şeyler söylemekten kaçınıyorum çünkü benim alanım değil. Ama bir şeyi biliyorum; Bunu da Batı dünyasıyla karşılaştırmakta fayda var ve uzun bir konuya da girebiliriz. Ama sadece felsefeci olarak bu konu üzerinde konuşmak isterim.

Bazen bu fetret dönemlerindeki sığlaşmamıza, standarttan düşmemize ve maalesef bu standarttan düşmeyi de dini bir takım gerekçelerle yanlış olarak ilgilendirmemize rağmen, medeniyetimizin bir bütünlüklü medeniyet olduğunu düşünebiliriz. Bizde bilim, ahlak, sanat, etik, estetik ve politik anlamda bir bütünlük olduğunu görüyorum.

Tıpkı iktisadi hayatın ahlaki hayatla, özellikle Ahi birlikleri söz konusu olduğunda, bir bütünlük içinde oldukları gibi. Tıpkı dergâhlarda, sufi dergâhlarında irfan hayatının bir gereği olarak sadece ibadetin, takva hayatının değil aynı zamanda bununla bütünleşen bir ahlakın ve sanat hayatının olduğunu gözlemlediğimiz gibi.

On dokuzuncu yüzyılın sonuna, yirminci yüzyılın başına kadar gelen, tasavvuf dünyamızda çok iyi örneklerini gördüğümüz; musikide, hatta, tezhipte, hat sanatında manevi hayatla bütünleşen bir sanat duygulanımı var. Bunu gözden uzak bulundurmamak lazım.

Yakın zamanında okuduğum bir halı motifleri tasvirini hatırlıyorum. Oradaki muhteşem işleyişi, renkleri ve motifleri değerlendirirken bir tarafıyla “Bunlar bütün bir kâinatı” diyor, diğer tarafıyla da bütün bir insanın ruh dünyasını ifade ediyordu. Bu tarz bir tasvir, beni felsefeci olarak İslâm sanatını anlamak adına yola çıkartıyor. “Bütünüyle insanı gündeminde tutuyor” derken buna karşıt olarak denilebilir ki “Ama insan tasviri yasaktı.” Onu iyi anlamak lazım. Orada o derinliği çok iyi fark etmek lazım. Burada neyi kastetmiş olabilir?

Bunun tefekküre akseden bir tarafı var. Çünkü o, somut olanı soyuta, bir değer ve cemalet fikrine doğru açıyor. Sınırlandırmadan da somutluğun içine hapsedmeden ama bu somuttan hareket eden bir soyuta doğru çıkışı, tevhit açısından inceliyor olabilir. Şu önemli: Ahlak, etik değerler, ahlaki değerlerin yaşanması ve estetik, sanatla kendini ifade eden o şey incelikle bütünleşiyor. İkincisi gelenekli sanatlar aynı zamanda gelenekli bir tefekkürün kendisini ifade ediyerek ortaya çıkıyor. Tezhipte de hat sanatında da musiki-de de arka plana gittiğiniz zaman bir tefekkür var.

Çini sanatına baktığımız zaman bir tefekkür, yani felsefeyle bütünleşen bir tarafı var ve bu sanatı icra eden insanların özne olarak kendilerine, yani sanatçının kendisine bakalım.

Önemli olan güzel bir form ortaya koymak kadar kendisini gelenekli sanatın içinde insan olmak bakımından bir ustadan ilham alarak inşa etmesidir. Bunun Batı dünyasında da gelenekli sanatlar açısından örnekleri bulunabilir. Fakat bizde çok bütünleştiğini, yani tevhit fikri dolayısıyla, etik olanın estetikle bütünleştiğini görüyorum. Bunun da toplumsal hayata bir irfan olarak döküldüğünü fark ediyorum. Bunun anlamı üzerinde durulmalı.

Edep erdemi gibi bütün irfan ocaklarının işlediği, dile getirdiği bir temel erdem var. Bu erdemın ismi neredeyse ahlakın bütünü, ahlakın temelindeki ontolojiyi; bir başka ifadeyle metafizik derinliği gösteriyor. Size, bir edep tanımı vereyim. “Edep, İslâmın etik cevherinin yani ahlaki temel erdemının estetik forma bürünmesidir.” Muhteşem değil mi? Bu, nerede bürünüyor? Tabii sanatta bürünüyor. Sonra, insan davranışlarında, onun yaşama üslubunda, tavrında, edasında bürünüyor. Edep böyle bir şey, “Ben edepli-yim” diyerek edepli olunmuyor. Onun bir tarzı, tavrı, edası var. Nerede bürünüyor? İnsan olmada bürünüyor. İnsan olmanın bizzat kendisi, ahlaki davranışlar üzerinden, öz itibarıyla kendisini ifade ettiği yer olarak bir estetik forma bürünüyor.

#### **Ahmet Akcan:**

Güncel bir tartışmaya girmiş olduk. Bu noktada, fikirlerinizi almak istediğim iki konu var. Sıklıkla tartışılan iki mesele var. Birincisi, Sanat - Tasavvuf ilişkisi ikincisi ise Sanat - Ahlak ilişkisi.

#### **Kenan Gürsoy:**

Bana göre hukuk ahlakla temellendirilmelidir. Ama buradaki ahlak, herhangi bir ahlak değildir. Sadece davranışlar, hayat alışkanlıkları, döneme - kültüre ilişkin normlar, biçimler seviyesinde kalmaması gereken bir ahlaktır.

Esas olan temelde o ahlakın içten kavranışdır ve içten kavranırken de insanın kendisini evrensel anlamıyla bütün bir insanlık evreniyle buluşurcasına düşündüğü o yer ortaya çıkar. Yani bir tür evrensel ahlak söz konusudur. İslâmın ahlakı da o evrensel ahlaktır.

Ahlak temelini tabii hukuka göre düşünebilirsiniz evrensel ahlak anlayışı açısından da düşünebilirsiniz. Ben, etik alanla meşgul olan bir felsefeci olarak, bundan bahsediyorum.

**Ahmet Akcan:**

Hukuk meşru olmaz zaten, değil mi? Böyle olmadığı zaman.

**Kenan Gürsoy:**

Evet hukukun meşruiyeti ahlaki bir meşruiyete bağlıdır, diye düşünüyorum. İnsan haklarından bahsederseniz, insan hakları kavramı felsefe ile ele alınması gereken ve aynı zamanda etik bir temele dayanan bir küme şeklinde düşünülmelidir.

**Ahmet Akcan:**

Meşruiyetten bahsettiğimizde şunu sıklıkla söylüyoruz: Her hukuki olan adil değildir, adaletli değildir.

**Kenan Gürsoy:**

Kanunlara uygundur, sadece.

**Ahmet Akcan:**

Evet kanunlara uygundur. Ondan dolayı bu kanunlar sürekli değişir ama adalet ilk insandan bugüne aynıdır, hiç değişmemiştir.

**Kenan Gürsoy:**

Merhum Prof. Dr. Adnan Güriz Hocayla yaptığım bir tartışmayı hatırlıyorum. Adnan Hoca derdi ki: Demokrasi, önce kanuni bir düzeni oluşturmaktır. Onun üzerinden bir demokrasi ahlaki oluşur. Fakir de diyordu ki:

Siz, temel değer olarak insanı ve onun farklılıklarının ahenkli bir adalet sistematığı içinde temellendirmesini yaparsanız buradan hareketle demokrasi fikrine gidirsiniz. Bir hukukçu tarzı ile etikle uğraşan bir felsefeci tarzı arasında farklılık burada, meselâ, kendini gösteriyor.

**Ahmet Akcan:**

Bunu sanata getirecek olursak?

**Kenan Gürsoy:**

Eğer sanatı ahlaki normların içine sıkıştırarak olursanız, yani şunlar yapılmalıdır şeklindeki normlar bütününe içine sığdıracak olursanız sanatın bize açtığı sonsuzluk ufku böylesi bir norma tabi olamaz. Ama şunu da bilelim ki, gerçekleştirilen ahlak, eğer insanın ve ilahi olanın arasındaki ilişkiyi başat olarak gözetiyorsa ve insanın kendini mutlak olana yönelişi itibarıyla tanımlıyorsa -diyelim ki bizim me-

deniyetimizde ve bizim sanatkârimızda olduğu gibi- o zaman o sonsuzluk ufku, insanın insan kılındığı o yerde, bir değer alanı şeklinde kendisini ortaya koyar. Bu sadece bir norm değildir.

**Ahmet Akcan:**

Bu kısmı biraz açar mısınız?

**Kenan Gürsoy:**

Bu bir yöneliştir. Sen, “kendince sanat insanı olarak özgür olmalısın” fikrinin de buna oluşan saygı, bunun oluşturacağı eser bakımından da ahlaki bir tarafı vardır. O ahlaki, normlar üzerinden düşünmezsiniz, çok daha geniş bir yerden düşünürsünüz. Gelenekli sanatlara baktığımız zaman bir tarafta bir biçim var, bir tarafta biçimin bir gelenekliliği de var; fakat içinde, hepimiz kabul ediyoruz ki insan var. Bir çiçek motifinde, bir çini sanatı örneğinde, bir tezhipte, bir hat sanatında bir musiki nağmesinde o sonsuzluğu yaşamıyor mu insan?

Bu bir norm mudur, hayır. Bu, normdan daha öte, bir temel özelliktir. Nitekim tasavvufi alanda ruh zenginliğinin yaşandığı o yer, aynı zamanda sizin edebinizi ifade eder. Edep böylesi bir ruh zenginliğiyle buluşmak hâlidir. Bu vicdandır, ruh özgürlüğüdür, bu gelenekliliğin içindeki kendine mahsus bir oluşturma, ya da küllî yaratılışa bir iştirak halidir. Bu, kesin şu biçimler içinde mi olmalıdır dersiniz ve buna norm koyarsanız; geleneklilik sırf normatif hale gelirse orada sizin söylediğiniz mahsurlar ortaya çıkabilir. Ama aynı gelenekliliği bir yetişme tavrı, tarzı olarak alırsanız burada farklı bir durum ortaya çıkıyor. Bir Türk Musikisi meşkini alın, İtri gibi, Dede gibi, Şevki Bey, Tanburi Cemil gibi, hangi büyük üstadımızı “sen normlara uygun olduğun için böyle eserler vücuda getirdin” diye sınırlı bir zaviyeden seyredebilirsiniz? Bu doğru değil çünkü onlar bu gelenekliliğin içinden ama hem de ruh özgürlüklerini müzikal anlamda ifade eden, Vecd’e ilişkin vicdanî hallerinin içinden ürettiler.

Yapılan, ahlakçılık değil ahlaklılık. Bu sanatın edebiyale alakalı. Sanatın norm koyan ve “İlla şöyle olacaksın” diye elini sallayan, nasihatçı tavrı değil ama özgür kılan bir eğitimin kazandırdıkları. Ama ahlaki, bir de ruhunuzun gelişme sürecindeki sizin asli olan vicdanınızla buluşmak ve bunun şimdi formlarda kendisini açması olarak görmeniz gerekli.



Şimdi siz meşk ediyorsunuz. Meşk, sizi bir robot, otomat haline mi getiriyor? Yoksa o formun sizi ifade etmek istedikleriniz bakımından bir özgürleşme imkânı mı olması söz konusu? Bunu zanaat gibi düşünmeyin, zanaatte bile böyle değildir ama bir üst formları tahsil eden, üst formları öğrenen ve o alanda eğitim gören bir sanatkarın aynı zamanda özgür olduğunu ifade eder.

Bu, nasihatçı normatif bir ahlak anlamındaki etik değildir. Bu, sizi vicdanınızla, asli varoluşunuzla bütünleştiren bir yolun sizin tarafınızdan yürünmesi halinde telakki edilmesidir. Var olmayan bir şeyi icat etmiyorsunuz ama bir yolun sizin tarafınızdan maddî ve manevî anlamda keşfini gerçekleştiriyorsunuz. Ve bir yürüyüş halini keşfediyorsunuz.

#### **Ahmet Akcan:**

Fransada eğitim gördünüz, Fransız okullarında okudunuz ve sonrasında Vatikan'da Büyükelçilik yaptınız. Genel gözleminizde Batı'daki bu sanat ilişkisini, Batı'daki medeniyet kavramı içerisindeki sanat olgusunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

#### **Kenan Gürsoy:**

Medeniyete katkısı dolayısıyla, genelde sanatın bütünleştirici bir karakter taşıdığını düşünüyorum. Ayrıca yine sanatın etik ve estetik açıdan birlikte ele alınmış olabileceğini de değerlendiriyorum. Ama buradaki etik karakter, ahlakçı bir etik karakter değildir. Bu, özgürleştirici bir etik karakterdir.

Bir yolun özgür olarak sizin tarafınızdan keşfi ve yürünmesidir. "İcadı değildir" dedim dikkat edin. Yürüyeceğiniz yol, o derinlerdeki bir sırrı ufukta kendini ifade etmesi ile ilgilidir. Böyle yetişmiş bir şaire, hattata özgür değil, diyemezsiniz.

Batı dünyası gibi medeniyet alanı farklı ise ve fakat sanatçı o medeniyet alanında iyi yetişmiş ise, onun böyle iyi yetişmiş olması sizin onu daha iyi değerlendirmeniz için bir fırsat, bir imkandır. Aynı şey Batı için Doğu'yu algıladıkları zaman da var.

Büyükelçi olarak tezhip, hat, hilye, çini gibi çok sayıda sergi yaptık. Her sergi yapışımızda kendimce yorumladığım arka planındaki felsefeyi anlatmaya çalıştım. Çini şu manaya

gelir hat, hilye sanatı şu manadadır diyordum. Hepsinin başında böyle bir felsefi yorumu da ifade eden, kısaca malumat veren girişler vardır, konuşmuş olduğum.

Vatikan ortamında olduğumuz için, hitap ettiğimiz çok rafine bir zümre vardı. Bu, iyi yetişmiş, dini anlamda derinleşmiş kardinaller, başrahipler, başpiskoposlar gibi bir zümre de olabilir; büyükelçiler, akademisyenler, sanatçılar da olabilir. Gelenekli sanatlarımızla alakalı en ufak bir hafi-fe alma görmedim. Çok değer verdiklerini ifade ettiler, takdirle ve hayranlıkla temaşa ettiler.

Mesela Kardinal Veglio'yu, bize Mehmet Çebi Bey'in getirdiği Peygamberimizin tasviri anlamındaki Hilye-i Şerifler sergisine davet etmiştik. Kardinal Veglio'nun, bir Hilye levhası önünde durduğunu ve hayranlıkla seyrettiğini fark ettim, göçle ilgili kurumun başında olan isimdi. Sonra yanına yaklaştım, baktım devam ediyor, büyük bir zevkle seyrediyor. "Ne hissettiniz?" dedim, "Muhteşem bir şey." dedi. Yazı sanatıyla karşılaşıyordu ve bu yazı Peygamberimizin tasvirini konu ediniyordu. Muhteşem bulmuştu. Anladım ki dini, derinliği olan bir şahsiyet ve kilise adamı olarak hep ikonlarla hemhâldiler; Hz. Meryem, Hz. İsa tasvirlerini, İncil'den alınan hadiselerin tabloları ve ifadelerini tanıyorlardı.

Orada bir bağlantı kurdu, onun kendi algısıyla, İslâm medeniyetinden gelen, o iman alanının Peygamberini tasvir eden o levha, o hat sanatı arasında birtakım irtibatlar kurmuştu. Bu nedir? Sanatın evrenselliğidir. Bu nedir, kendi geleneklerinden ilham alan iki benzer sanat ve yine kendi özel geleneğin içinden ve bunun ona kazandırdığı evrensel bir ufuk çerçevesinde, diğer manevi geleneğin içindeki eserle bir irtibat kurmaktır. Aynı şeyi sanatçılarda da görüyorsunuz. İyi yetişmiş, iyi oluşmuş bir kulak, iyi yetişmiş bir sanatkar veya sanattan anlayan bir zümre varsa bunlar zirvelerde birbirlerini yokluyorlar, birbirlerine dokunuyorlar.

Belki Batı sanatının çok çağdaş üsluplarda yapılan örneklerini gördüğünüz zaman bu irtibatı kuramayabilirsiniz. Ama bir gelenekten yetişip Kardinal olmuş bir insanla diğer bir gelenekten yetişip bir hilye vücuda getirmiş üstad bir hattatın eseri arasındaki irtibatı kurulabiliyor.

Buna “özgür değil” diyebilir misiniz? Bir form, bir tavır, bir eda, bir anlatış biçimi kazandırmak bakımından bir formasyondan bahsediyoruz; ama bu ustalık kazandıran bir formasyonsa orada sanatçının ilahi bir aşkla, şevkle evrensele yönelen sonsuzluk ufkunun ifadesini buluyorsunuz. Bu özgürlüktür ve zaten bir Müslüman için gerçek özgürlük budur. Müslüman hadiseye böyle bakıyor. Oradaki özgürlüğü, sonsuzluğa açılan bir özgür ruh olarak yaşıyor.

Mesele şu geleneğin formasyonunun “İlla sen bunu tatbik edeceksin” şeklindeki bir empozesi olsaydı, o zaman tasavvufla ilişkisini bir şartlandırma olarak düşünürdünüz.

Eğer manevi bir gelenekten hem de içinde maneviyat, ahlak, tasavvufi ekoller, musiki, hat, tezhip gibi formların bulunduğu bir geleneklilikten bahsediyorsanız, orada yetişeni o geleneğin sağladığı zeminde, kendini ifade etmek anlamındaki bir özgürleşme içinde görebilirsiniz.

Bir dili iyi öğrenirseniz, o da bir gelenektir. Onun içinde cevelan edebilirsiniz, kavramlarına nüfuz eder nüanslarını kullanabilirsiniz, onun şiirine vakıf olursanız ondaki tefekkür ufuklarını hisseder ve yine dilin içinden kavram olarak bunları yansıtabilirseniz siz o dilin içinde özgürleşmiş olursunuz.

Geleneklilik de, dil de, iyi formasyon da budur. O, bir ekolün, bir ideolojinin, mutlaka tatbik edilmesi gereken bir formun zuhurundan başka bir şey değilse orada sanat olmaz. Ama bunun izin verdiği bir zemin oluşmuşsa -tıpkı dil ve musiki meşki örneğinde de- oradan Dede Efendiler, Fahrettin Dedeler gibi büyük mütefekkirler, büyük sanatçılar çıkar.

İdeal anlamda bu tasavvuf formlarının en yüksek olduğu seviyede de böyle bir şey oluşmuş, buna bakalım, bunu anlayalım. Oradaki fetret dönemlerini, dejeneresans dediğimiz tefessüh etme ve bozulma dönemlerini dışarıda bırakalım. Bunlar başka şeyler.

#### **Ahmet Akcan:**

Ahlak ya da tasavvuf sanatın ve sanatçının yaratıcılığına herhangi bir engel teşkil etmemekle birlikte, onu zenginleştirerek daha yaratıcı bir konuma getirecektir diyebilir miyiz?

#### **Kenan Gürsoy:**

Bir atölyede, bir ustanın elinde yetişiyor sanatçı. Mesela bir hariciyeci böyle bir gelenekliliğin içinden yetişiyor. Ama sen bir şey almamışsın, bunu ezbere tekrar etmişsin, bu ustanın kabahati değil. İlla böyle bir tasavvuf yoluna intisap şart değildir. Ama tasavvufi bir atölye, bir zemin, bir gelenekli sanatın içinde yetişmiş olan bir insan, sanata ihanet etmiştir çünkü özgürce sanat yapmamıştır demek abesle iştigaldir.

#### **Ahmet Akcan:**

Bir felsefeci olarak sanatkarlarımıza, sanat felsefe ilişkisi bağlamında önerileriniz ne olabilir?

#### **Kenan Gürsoy:**

Lütfen yaptığımız işin çerçevesinde ve arka planında, sizin manevi ya da varoluşsal olarak katılacağımız bir düşünce ufku olsun. Bu işin düşünce ufkuyla, düşünce temeliyle, düşüncedeki o hayret ve hayranlıkla bir tanışın.

Bir talimat, bir ideoloji değil ama felsefi tefekküre ilişkin bir ufkun olması şart. İkisi birden yürüyecek. Anlam ile sanat olayı -oluşturduğunuz eser- bütünlüklü olarak bir arada yürüyecek. Nitekim büyük sanatkarların eserlerinde temaşa ettiğimiz gibi -Diyelim ki Mimar Sinan'ın eserinde temaşa ettiğimiz gibi- her an açılan, sonsuza doğru bizi yücelten bir ufuk var. O zaman bunun arka planında bütünlüklü bir tefekkür de var.

#### **Ahmet Akcan:**

Çağımızda önce medeniyetler çatışması tezi, sonra birtakım ülkelerin işgali, bugün dünyada kırkın üzerinde ülkede savaş, yine göç hadiseleri, son olarak bu Kovid 19 pandemisi ile beraber sizce yeni bir medeniyet bilinci oluşturmak mümkün mü?

**Kenan Gürsoy:**

İlla yeni bir medeniyet tasavvuru illa yeni bir medeniyet projesi yapalım değil. Medeniyet üzerine bir bilincin, tıpkı insanın bizzat kendisi üzerinde bir bilincin, yeniden ve taze bir şevkle oluşması lazım geldiği gibi...

**Ahmet Akcan:**

Bu yıkıcı süreç bizi, bir yeni sürece evirir mi?

**Kenan Gürsoy:**

Buradan biz yeni bir medeniyet tasavvuru çıkartalım. Hayır, medeniyet bilincini hassasiyetle kültürel, toplumsal, insani ve kendi adınıza varoluşsal anlamda fark edin. Bu hassasiyeti, bu bilinci yaşayın. Bu, her türlü inşadan önce bir hazır oluş halidir. Sizin bu hazır oluşunuz, devamında neleri meydana getirip neleri bir üretici olarak gerçekleştireceğiniz, biraz evvel bahsettiğimiz anlamda hakikatinize dayanan özgürlüğünüzle alakalı olarak konuşacaktır. Farkına varın! Neyi yanlış yaptık, -etik tavırla- ne yapmamalıydık, nerede yanlış yaptık? Kendimizin farkına varmamız, kendi şahsiyetliliğimizi yek diğerleri ile olan bütünlüğümüz içinde fark etmemiz. Çünkü kovidle savaşın evrensel bir tarafı da vardı değil mi, kendimize özen göstermek aynı zamanda yekdiğereine de özen göstermekti. Orada biz insan olmak itibarıyla neyin farkına vardık? Lütfen bunu bir medeniyet bilincine de tercüme ediniz. Buradan özgür bir yöneliş çıkacaktır

**Ahmet Akcan:**

Hitap ettiğimiz kesim, bizim alanda çalışma yapan sanatkarlar ve akademisyenler. Dolayısıyla bu kitleyi göz önünde bulundurarak, medeniyet bilincinin oluşturulması sürecine camia olarak bizler ne tür çözümler ya da katkılar sunabiliriz?

**Kenan Gürsoy:**

Lütfen olduğumuz insanı, üretilmiş ve üretmekte olduğunuz kültürü, evrensel ufku adına aziz bilin. Çünkü bizim Medinemiz gök kubbenin altındaki Medinedir. Bizim kendi üretimimiz aynı zamanda bütün bir insanlık içindir. Elbette geleneğimiz, değerlerimiz var. Bizim ufkumuz bütün bir insanlıktır, bizim kubbemiz gök kubbedir.

Geleneğimizin de tefekkürümüzün de maneviyatımızın da fıkımızın da tasavvufumuzun da aslen ifade ettiği bu.

**Ahmet Akcan:**

Türkiye'nin geldiği nokta itibarıyla geleneksel sanatlarımızın şu anki durumunu genel olarak nasıl görüyorsunuz?

**Kenan Gürsoy:**

Yeterli görmüyorum, ümit varım. Çok güzel insanlar yetişiyor, çok iyi ustalar var. Yeterli görmeyelim ki onlar kendilerine daha çok güvenip bize dünya çapında daha çok itibar katsınlar.

**Ahmet Akcan:**

İslamofobiyle mücadele ya da medeniyet bilincinin inşası sürecinde şöyle bir fikrimiz var: Neticede bu insanlar bizi tanımıyorlar. Çoğunluk bizi tanımıyor, bizim kendimizi tanıtmamız gerekiyor ve biz bunu sanat yoluyla tanıtalım. Kültür, sanat ve medeniyet değerlerimizi Batı'ya taşıyalım.

**Kenan Gürsoy:**

Sanatın ifade ettiği o hikmeti, yaşayarak taşıyan insanlar ancak sanatçı oluyor.

En yüksek değerimiz insandır, insan bilincimizdir. Bugünkü pejmürdeliğimiz de kabullenilecek bir pejmürdelik değil. Medeniyetimizin değerlerine yakışmıyor bu. Buna rağmen ufkumuz kendimizden hareketle bütün bir insan, bütün bir insanlık olsun diye, ümit edelim.



# DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ GELENEKSEL TÜRK SANATLARI BÖLÜMÜ

Vedat **KACAR**<sup>1</sup>

**D**okuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde kurulan Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Türkiye'deki üniversiteler içerisinde, geleneksel sanatlar alanında eğitim veren ilk bölümler arasında yer almaktadır. Bölümün kuruluş tarihçesi, kuruluş amacına da ışık tutmaktadır.

Türkiye'de 1970'li yıllara kadar Geleneksel Türk Sanatları alanında yapılan eğitim, yayın, koruma ve restorasyon konularındaki yetersizlikler, Ege Üniversitesi'nde o yıllarda görev yapan sayın Neriman Görgünay, Ali Sürür, Ayten Sürür ve İsmail Öztürk gibi öğretim elemanlarını bu konular üzerinde düşünmeye ve girişimde bulunmaya itmiştir. Daha sonra Dokuz Eylül Üniversitesi'ne geçecek olan Güzel Sanatlar Fakültesi'nin, Ege Üniversitesi'ne bağlı olduğu dönemde, Tekstil Bölümü öğretim elemanları öncülüğünde Anadolu El Sanatları Araştırma Enstitüsü'nün kurulması için 1977 yılında öneride bulunulmuştur. Üniversite Rektörlüğü, Enstitü'nün kurulmasını 26.4.1977 günü Senato kararı ile kararlaştırılmıştır. 1979 yılında Enstitüsü Yönetmeliği onaylanmış ve Türkiye'de o dönem el sanatları alanında eksikliği görülen konularda çalışma yapmak için Enstitü'nün amaçları belirlenmiştir. Anadolu El Sanatları Enstitüsü, ilk etkinliğini 18-21 Kasım 1981 tarihleri arasında I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu'nu gerçekleştirerek yapmıştır.

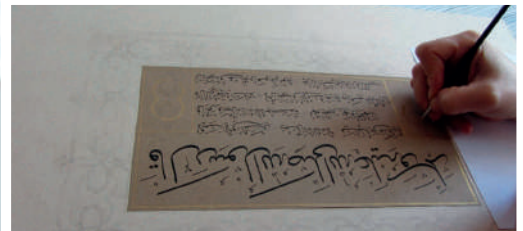
Yeni çıkan kanunlar gereği, Enstitü 30.3.1982 tarihi itibari ile araştırma merkezine dönüştürülmüş ve adı 'Ege Üniversitesi Anadolu El Sanatları Araştırma Merkezi' olmuştur. Daha sonra, yeni üniversiteler kanunu gereğince İzmir'de

iki üniversite oluşturulmuş, önceleri Ege Üniversitesi bünyesinde yer alan Güzel Sanatlar Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi'ne bağlanmıştır. Anadolu El Sanatları Araştırma Merkezi'nde görev alan öğretim elemanlarının Dokuz Eylül Üniversitesi'ne geçmeleri nedeniyle Merkez de Dokuz Eylül Üniversitesi'ne devredilmiştir. 18-20 Kasım 1982 tarihleri arasında gerçekleştirilen 2. Ulusal El Sanatları Sempozyumu ve daha sonra gerçekleştirilen sekiz sempozyum da Dokuz Eylül Üniversitesi adına yapılmıştır.

1983 yılı başında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde, yine Araştırma Merkezi hocalarının girişimiyle el sanatları alanında eğitim vermek ve araştırmalar gerçekleştirmek için Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü kurulmuştur. Bölümün kurulmasından sonra Anadolu El Sanatları Araştırma Merkezi tüm faaliyetleri ile bu bölüme devredilmiş, böylece Merkezin işlevi sona ermiştir.

Dokuz Eylül Üniversitesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü 1986-1987 öğretim yılında, Sayın Prof. İsmail Öztürk'ün Bölüm Başkanlığında eğitime başlamıştır. Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri, Çinicilik ve Çini Onarımları, Tezhip, Hat ve Cilt olmak üzere beş anasanat dalı olarak kurulmuş olan bölüm ilk başta geçici olarak Ege Üniversitesi Kampüsü içinde eğitim yapmış, daha sonra Alsancak'ta oluşturulan Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi Kampüsü'ne taşınmıştır. 1998-1999 eğitim öğretim döneminden itibaren Narlıdere'de yapılmış olan Sağlık ve Güzel Sanatlar Kampüsü içinde bulunan fakülte binasında faaliyetlerini yürütmüştür. Bu binanın yeni deprem yönetmeliğine uygun inşa edilmemiş olması nede-

<sup>1</sup> Doç. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Çini Tasarımı ve Onarımı Anasanat Dalı





niyle yıkılıp yeniden yapılması için Güzel Sanatlar Fakültesi 2019 yılında geçici olarak Üniversitenin Buca Tınaztepe Kampüsünde bulunan bir binaya taşınmıştır ve eğitim öğretim faaliyetlerini burada devam ettirmektedir. Bölümün adı, YÖK'te yapılan çalışmalar sonucunda 26 Ocak 2009 tarihinden itibaren Üniversitenin Senato kararı ile 'Geleneksel Türk Sanatları Bölümü', Anasanat dalı isimleri ise 15.04.2020 tarihinde, 'Halı Kilim ve Geleneksel Kumaş Desenleri', 'Çini Tasarımı ve Onarımı', 'Tezhip Sanatı' ve 'Hat Sanatı' Anasanat Dalı olarak değiştirilmiştir.

Dokuz Eylül Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde genel sanat ve tasarım ölçütlerine göre eğitim veren bir bölümdür. Bütün anasanat dallarında ilk yıl 'Temel Sanat Eğitimi' verilmektedir. Bu temel üzerine öğrenciler ayrıca geçmişten gelen ve kültürümüzün bir parçası olan geleneksel sanatlara ait tarihsel, görsel, teknik ve pratik bilgiler almaktadır. Verilen eğitimlerin amacı, kültürümüze ait bu sanatların araştırılması, belgelenmesi, korunması, güncel tasarım ve sanatsal çalışmalarla gelecek kuşaklara aktarılmasının sağlanmasıdır.

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü'nde öğrenciler, aldıkları tarihsel eğitimin yanı sıra teknik ve uygulamalı derslerle iyi bir tasarımcı ve sanatçı olarak mezun olmaktadır. Eğitimleri süresince temel olarak aldıkları binlerce yıllık tarihsel birikimin kültürel ve sanatsal mirasını özümsemeleri, bunun yanında günümüz uygulama ve kuramsal tartışmalarını da takip etmeleri, mezunların özgün fikir ve tasarım üretimlerinde önemli rol oynamaktadır. Mezunlar, alanları kapsamında üretim yapan her türlü işletmede tasarımcı olarak çalışabilmekte, kendi atölyelerini kurarak sanatsal çalışmalar yapabilmekte, restorasyon projelerinde görev alabilmektedir.

Bölüm, lisans ve lisansüstü düzeyde verdiği eğitimin yanı sıra kuruluşundan itibaren Geleneksel Türk Sanatlarını tanıma, tanıtma, koruma ve yaşatma yoluyla gelecek kuşaklara aktarmak için birçok sempozyum, sergi, uygulama ve proje gerçekleştirmiş, birçok kamu ve sanayi kuruluşunun çalışmalarına destek sunmuştur. Bu kapsamda Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, ülkemiz üniversitelerinde bu eğitimi veren kurumlar arasında önde gelen kurumlardan birisidir.

#### **Bölüm Kadrosu**

Prof. Oya Sipahioğlu (Bölüm Başkanı)

#### **Halı Kilim ve Geleneksel Kumaş Desenleri Anasanat Dalı**

Doç. Esra Kavcı Özdemir (Halı Kilim ve Geleneksel Kumaş Desenleri ASD. Bşk.)

Doç. Gonca Karavar (Bölüm Bşk. Yrd.)

Dr. Öğr. Üyesi Bahadır Öztürk

Tekniker Sultan Şimşek

#### **Çini Tasarımı ve Onarımı Anasanat Dalı**

Doç. Atilla Cengiz Kılıç (Çini Tasarımı ve Onarımı ASD. Bşk.)

Doç. Vedat Kacar

Doç. Serap Savaş Işıkhani

Öğr. Gör. Hadiye Güvenateş Kılıç

Arş. Gör. Şükran Duran

Arş. Gör. Ayşen Çam

#### **Tezhip Sanatı Anasanat Dalı**

Doç. Filiz Adıgüzel Toprak (Tezhip Sanatı ASD. Bşk.)

Doç. Aynur Maktal

Doç. Gül Güney

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Çetin

Öğr. Gör. Özkan Birim

Öğr. Gör. Tülin Adanır

#### **Bölüme emeği geçen öğretim elemanları**

Prof. İsmail Öztürk (Kurucu Bölüm Başkanı)

Prof. Nuray Yılmaz

Prof. Elvan Özkavruk Adanır

Doç. Ayşe Üstün

Yrd. Doç. Öznur Aydın

Yrd. Doç. Yavuz Seçkin

Yrd. Doç. Binnur Gürler

Öğr. Gör. Erol Sanıbelli

Öğr. Gör. Atanur Meriç

Öğr. Gör. Ömür Koç

Öğr. Gör. Zafer Aytekin

Öğr. Gör. Nuri Sezer

Öğr. Gör. Ahmet Özkan

Arş. Gör. İrem Çalışıcı Pala

Arş. Gör. Hatice Tozun

Arş. Gör. Reşat Başer

Arş. Gör. Vahap Gülen

# TÜRK VE İSLÂM ESERLERİ MÜZESİ



Derya **YILDIRIM**<sup>1</sup>

İslâm eserlerini muhafaza etmek amacıyla Müze-i Hümayun tarafından Evkaf Nezareti bünyesinde kurulan ilk, Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde açılan son müzedir. Osmanlı Devleti'nin Birinci Dünya savaşına girmesine aylar kala, cami, mescit, tekke, zaviye ve türbe binalarında bulunan (*halı, kilim, ahşap, kapı, rahle, el yazmaları, kandil*) gibi eserlerin çalınması ve Avrupa'nın da İslâm eserlerini toplama konusundaki sahip olma hareketleri ülke genelinde bulunan İslâm eserlerini talana uğramakla karşı karşıya getirmiştir.

Bu minvalde Müze-i Hümayun tarafından oluşturulan komisyonca ülke genelinde bulunan İslâm eserlerini bir müze çatısı altında toplama kararı alınmıştır. cami, türbe, mescit gibi binalarda bulunan kıymetli eserler Evkaf Nazırı Ürgüplü Mustafa Hayri Bey tarafından toplatılmıştır. Bu komisyon çalışmaları 1914'te tamamlanmıştır.

Bir Mimar Sinan eseri olan Süleymaniye Külliyesi içinde yer alan İmârethâne hazırlanarak 27 Nisan 1914'te Evkaf-ı İslamiye (Vakıf Eserleri Müzesi) adı altında müzeye dönüştürülmüştür. Müze Müdürlüğü'ne Ahmet Hakkı Bey getirilmiş, daha sonra Mimirzâde Ali Bey bu görevi ifa etmiştir. Cumhuriyetin ilanından sonra Türk ve İslâm Eserleri Müzesi adını alan Müze, 1924'te yılında Evkaf Nezareti'nin kaldırılması ile Vakıflar idaresinde ayrılarak Maarif Vekaleti'ne bağlanmış, ardından Topkapı Sarayı Müze Müdürlüğü'nün bir şubesi halinde çalışmalara devam etmiştir.

Süleymaniye Külliyesi'ne ait İmâret binasında faaliyetine devam eden Müze; koleksiyonun zenginliğinden doğan yer darlığı, ziyaretçi ulaşım zorluğu ve benzer nedenlerden dolayı, 1983 yılında Sultanahmet Meydanı'nın batısında yer alan, tarihi hipodrom kademeleri üzerinde yükselen İbrahim Paşa Sarayı'na (16yy) taşınmıştır. "Cihan Şahı" olarak

kabul edilen Kanuni bu sarayı sadrazamı Pargalı İbrahim Paşa'ya (1493-1536) hediye etmiştir. Ahşaptan olan Osmanlı sivil yapılarının aksine kagir olarak yapılan sarayın ne zaman kim tarafından yaptırıldığı bilinmemektedir.

Tarihçilerin Topkapı Sarayı'ndan daha büyük ve görkemli olduğunu yazdığı İbrahim Paşa Sarayı pek çok düğün, şenlik ve kutlamanın yanı sıra karışık dönemlere ve isyanlara da sahne olmuştur.

Saray tarihsel süreç içerisinde çeşitli onarımlar geçirmiştir. (2012-2014) yıllarında restorasyon geçiren müze gerek teşhir tanzim, gerek depo açısından çağdaş olanaklara kavuşmuştur. Bu restorasyon çalışmasında binanın zemin katında Roma dönemine ait Hipodrom kademeleri bulunmuş, bu basamaklar güzel bir sergileme ile müze teşhirine dahil edilmiştir.

Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, müze konusunda dünyanın sayılı müzeleri arasında yer alan 40 bine aşan eser koleksiyonuyla İslâm sanatının her döneminden her türüne ait seçkin eserlere sahiptir.

Müzedeki İslâm sanatının en erken döneminden 20 yy.'a uzanan zaman diliminde: Emevi, Abbasi, Kuzey Afrika Ebdülüs, Fatımi Selçuklu, Eyyubi, İlhanlı, Memlük, Timurlu, Safevi devletleriyle; Kafkas ülkeleri, beylikler, Osmanlı Dönemi eserleri bakımından zengin bir koleksiyon bulunmaktadır.

Ana koleksiyon, İbrahim Paşa Sarayı'nın ikinci avlusunda yer alan odalar ve salonlarda kronolojik olarak teşhir edilmektedir. Sergilenen eserler arasında: Samarra (1911-1913) ve Rakka (1905) arkeolojik kazılarında çıkarılan taş, pişmiş toprak, seramik buluntular; XII-XVIII yüzyıllara ait Sel-

<sup>1</sup> Müze Araştırmacısı



Usturlab, Emevi  
Dönemi  
650/1210 tarihli

Reçellik, Eyyubi  
Dönemi 13. Yy  
Envanter No:1557



Keşkül, Safevi Döne-  
mi 17. yy. başı  
Envanter No: 2960

Kur'anı Kerim  
İlhanlılar Dönemi  
734/1333-34 tarihli  
Hattatı Muhammed  
el- Hac Devletşah  
eş- Şirazi  
Env. No:73

Bakır Kandil, Osmanlı  
Dönemi 1481-1512  
arası  
Env. No:170

Ahşap Pencere  
Kanatları  
Envanter  
No:196 A-B



Sanduka ve Tabut  
Anadolu Selçuklu  
Dönemi 649/1251  
tarihli  
Envanter No: 191,195



Halı Uşak 16. yy. sonu  
Env. No:702

çuklu, İlhanlı, Timurlu, Osmanlı ve Safavi maden, ahşap ve taş eserler, Konya Kılıcarslan Sarayı gibi artık mevcut olmayan yapılara ait alçı kabartmalar, ahşap işlemler, cam eşyalar, şamdan, kandil, levha, rahle, kapı ve pencere kanatları, kutsal emanetler Erken İslâm Dönemi'ne ait el yazması kitap ve Kur'an-ı Kerimler; Konya Alaeddin Camisi'nden getirilen 13. yüzyıl Selçuklu Halıları ve 13-20. yüzyıl arasında el işi Türk halıları müzenin zengin eser koleksiyonunu oluşturmaktadır.

Bunlar dışında müzenin diğer önemli zenginlikteki koleksiyonu Erken İslâm Dönemi'nden başlayıp 19. yy uzanan İslâm yazı sanatının ve önemli hattatların eserlerinin bulunduğu el yazmalarıdır. 1914 yılında Şam Emeviye Camii' den İstanbul'a getirilen, geldiği yer dolayısıyla Şam Evrakı adı ile anılan 250 bine yakın sayıdaki Kuranı Kerim sayfaları Erken İslâm Dönemi'nin tarihi ve sanatı açısından önemli bir koleksiyondur.

Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan birçok bölüm kendi başına bir müze oluşturacak kadar zenginlik göstermektedir. Müzede Erken İslâm ve Selçuklu Dönemi'ne ait diğer önemli koleksiyon da taş eserleridir. Emevi Abbasi Dönemi'ne ait sütun başlıkları, mesafe taşları ve kitabelerin yanı sıra Selçuklu Dönemi taşta uygulanmış en ünlü figürlü kompozisyonlar bu koleksiyonda yer alır.

Müzeye sonradan dahil edilen en yeni bölüm Etnografya'dır. Bu bölüm 18,19 ve 20. yüzyılın ilk yarısına ait Türk Osmanlı sosyal yaşamının değişik açılarını içeren koleksiyonlar barındırmaktadır. Bağış ve satın alma ile sürekli zenginleşen bu koleksiyon sayesinde gelecek kuşaklara geleneksel Türk el sanatları, giyim ve halk yaşamının değişik açıları aktarılabilir.

Müzenin koleksiyonları "İslâm dini" gibi çok geniş bir alana yayılmış bir dinin ortak sanat üslubu ortaya çıkarmasındaki payını, İslâm dininin yayıldığı bölgede kuşkusuz ondan öncede var olan kültürlerin nasıl biçimlendiğini onlara neler kattığını da ortaya koymuştur.

Türk ve İslâm sanatı eserlerinin tümünü kapsayan Müze, başarılı koruma ve sergileme çalışmalarından ötürü 1984 yılında Avrupa Yılın Müzesi Başarı Ödülü'ne, genç kuşaklara sanatı sevdirmeye çabalarından ötürü UNESCO özel teşvik ödülüne layık görülmüştür.

# UMUT, HATIRLAMA, TEKERRÜR

Sona **TOMAÇ**

**G**eçen yıl “Sanat için alan” sloganıyla Dolapdere’deki yeni adresinde tekrar faaliyete başlayan Arter, salgın sürecinin ardından beş yeni sergiyle kapılarını sanatseverlere açtı. Bu sergilerden biri de küratörlüğünü Eda Erkmen’in yaptığı, dünyaca ünlü seramik sanatçısı Alev Ebüzziya Siesbye’in eserlerinden oluşan “Tekerrür” isimli sergi oldu.

1938’de İstanbul’da dünyaya gelen Alev Ebüzziya Siesbye 1956–1958 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde heykel eğitimi aldı. 1963 senesinde Danimarka’ya yerleşti. Burada yüksek pişirimli toprakla tanıştı. Royal Copenhagen (Danimarka Kraliyet Porselen Fabrikası) için tasarımlar yapmaya başladı. 2002 yılında Türk İslâm Eserleri Müzesi’nde retrospektif sergisi yapıldı. Yurt dışında birçok müzede ve özel koleksiyonda eserleri yer alan başarılı sanatçı 1987’den beri Paris’te sanatını devam ettirmektedir.

İsmi Soren Kierkegaard’ın eserinden alan bu sergi Alev Ebüzziya’nın Türkiye’de bir sanat merkezinde yer alan ilk kurumsal sergisi. Sadece ismini bu kitaptan almakla kalmıyor, Alev Ebüzziya’nın eserlerine çok fazla yöneltilen aynı formları, renkleri ve biçimleri tekrarladığı eleştirisine de bir cevap niteliği taşıyor. “Tekerrür mümkün müdür,

ne öneme sahiptir ve bir şey tekrar ettiğinde kendisinden bir şey kaybeder mi yoksa kazanır mı?” sorularına odaklanıyor. Eseri incelediğimizde “tekerrür” kavramının aklımızda canlananın çok ötesinde, tekrar ile bağdaşmayan bir anlamının olduğunu görüyoruz. 2019 senesinden bu yana eserlerini bu sergi için üreten Alev Ebüzziya da bu farkı gözler önüne seriyor.

Galeri -1 katında yer alan sergi, girişte kısa bir tanıtım yazısı ve basılı dokümanı ile bizi karşılıyor. Sergi alanına adım atar atmaz sadeliğin zarafetini ve huzurunu hissedebiliyoruz. Alev Ebüzziya’nın hayat ve sanat tarzında her zaman tercih ettiği sadelik bu. Mezapotamya ve Mısır sanatının desenlerini dahi en sade ve duru şekilde eserlerine aktarabilmiş bir sanatçı. Onun deyimiyle “Sade, dünyanın en komplike şeyidir. Sade, çok komplikedir. Çünkü ona ulaşmak için çok süzgeçten geçmek ve geçirmek gerekiyor.”.

Sergi salonunun beş farklı bölüme ayrıldığını söyleyebiliriz. Bu bölümler belirgin bir işaretle ayrılmamış olsa da çanakların formlarından ve tonlarından bu ayrıma varabiliyoruz. Tonlarından dememin sebebiyse sergide hâkim rengin siyah ve tonları olması. Bu rengi görür görmez Alev Ebüzziya’nın 2002 tarihli bir röportajında dile getirdiği siyah parlak renkli bir sırrı elde etmek için iki sene çalıştığı







detayı aklıma geliyor. Ne denli büyük emeklerle yapılmış çanaklar olduğunu tam anlayamasa da bu özverinin etkisini tüm sergiyi gezerken hissedebiliyorsunuz.

Sergide benzer, hatta kimine göre aynı denebilecek boyut, form ve desendeki çanaklar aynı podyum üzerinde sergileniyor. İlk karşılaşmada bu çanakların kasten birlikte sergilendiklerini anlayabiliyorsunuz. Dikkatli baktığınızda ise bu çanakların hepsinin kendine özgü bir karakteri, farkı olduğunu görebiliyorsunuz. Birbirine benzer boyutlara, renge ve şekle sahip bu çanakların nasıl bu kadar farklı olabildiklerini dakikalarca sorgulamaktan kendinizi alamıyorsunuz. Tekerrürün her seferinde üzerine bir şeyler katarak veyahut azaltarak devam ettiğini görmemek elde değil. Bu çanaklar ile Alev Ebuzziya bir şeyin olduğu gibi tekrar etmesinin belki de imkânsız olduğunu ve tekrarın aslında bir alanda mükemmele ulaşmak için vazgeçilmez bir olgu olduğunu gözler önüne seriyor.

Yirmi beş adet büyük, on iki adet küçük çanaktan oluşan bu sergide mat ve parlak siyah sırlı eserler ön planda tutulmuşsa da sergi alanı arkasında bu ton düzenini bozan bir renk göze çarpıyor. Kimilerinin müzik portesi üzerindeki notalara benzettiği bu alan bana elektrik telleri üzerine sıralanmış kuşları anımsattı. Bu dar nişte sıralanmış küçük çanakların rengi mavi. Bu haliyle siyahların arasında odak noktasında yer alıyor ve mavinin sakinleştirici etkisinden ziyade heyecanlandırıcı bir rol üstleniyor. Bir dönem mavi çanakları ile nam salan Alev mavisinden daha farklı, koyu bir mavi tercih edilmiş. Hüzünlü bir dönminde kendini sakinleştirdiğini, bu yüzden çokça mavi kullandığını ve uzun bir süre mavi çanaklarını göremeyeceğimizi söyleyen Alev Ebuzziya, bu sergide mavinin etkileyici bir tonu ile yeniden izleyenleri büyülemiş görünüyor.

Ebuzziya'nın yüksek pişirimli toprak kullanarak elde ettiği bu çanaklar, taban kısmında bir noktaya dönüşerek eserlerin havada durduğu hissini yaratıyor. Gerçekten de ayağı yere basmayan, bir o kadar da sağlam duran çanakların uyandırdığı hisler bu tezatlıklar içerisinde çok farklı olmasa gerek.

Modern seramik sanatının köşe taşlarından olan Alev Ebuzziya Siesbye'in bu eşsiz yapıtlarını yakından izlemenize imkân verecek "Tekerrür", 07 Mart 2021 tarihine kadar Arter'de ziyaretçilere açık olacak.

# EHL-İ HİREF-İ HÂSSA SANATKÂRLARI III. MEHMED DÖNEMİ (1596-1601)

Ayşenur **KARGIN**

**O**smanlı sanatını bütünlük içinde tutan ve ona gelişim ortamı sağlayan *Ehl-i Hiref-i Hâssa Teşkilatı*, bünyesinde farklı alanlarda eserler üreten sanatçıları barındırıyordu. Devlet için üretim yapan bu sanatkarlar dönemin sanat anlayışına büyük katkılar sağlayarak arkalarında nitelikli eserler bırakmıştır.

Teşkilat sistemi kapsamında tutulan maaş defterleri ve sanatkarlara ait bilgilerin tutulduğu arşivler; hem bu eserlere ve sanatkarlara ait verilere ulaşılması hem de dönemin sanatkarları ile sanat ortamı hakkında kaynak oluşturması bakımından önemli dokümanlardır.

*Ehl-i Hiref-i Hâssa Sanatkârları* başlığı altında derlenen ve üç bölüme ayrılan bu kitap, ilk bölümde dönemin siyasi ortamı ile teşkilat yapısını ele alırken, takip eden bölümlerde teşkilat sistemi kapsamında tutulan belge ve verilere ait detaylar sunarak döneme ait izleri görünür hale getiriyor.

Dr. Sakine Akcan Ekici'nin hazırladığı ve Lale Sanat tarafından yayımlanan *Ehl-i Hiref-i Hâssa Sanatkârları* eseri

bize, sanat açısından verimli bir dönem olmasından dolayı ele alınan III. Mehmed Dönemi'nin sanatkarları, sanat ortamı ve sanat çalışmaları hakkında ayrıntılı bilgi sağlıyor.

Yaklaşık dört asır faaliyet gösteren teşkilat hakkında yapılan önemli yayınlar arasında gösterilen bu eser, söz konusu alanla ilgili çalışmalara katkı sağlamak üzere hazırlanmış ve okuyucuların istifadesine sunulmuştur.

*Kitaptan:*

“Genel olarak esnaf birliklerine Ehl-i Hiref denilirdi. Saraya bağlı olan esnaf teşkilatı ise Ehl-i Hiref-i Hâssa olarak adlandırılırdı. Osmanlı Devleti'nde esnaf denilen sanat ehli üzerinde devlet kontrol sahibi idi. Devlet için çalışan Ehl-i Hiref-i Hâssa üzerinde doğrudan, serbest çalışanların üzerinde ise dolaylı kontrolü söz konusuydu. Devletin sanat ve zanaat ihtiyaçlarını karşılayan ve saray esnafı denilen Ehl-i Hiref-i Hâssa Teşkilatı sarayın bîrun hizmetlileri arasında bulunurdu.”

# EHL-İ HİREF-İ HÂSSA SANATKÂRLARI III. MEHMED DÖNEMİ (1596-1601)



DR. SAKİNE AKCAN EKİCİ



GELENEKSEL  
SANATLAR  
DERNEĞİ

LALE YAYINCILIK

EHL-İ HİREF-İ HÂSSA SANATKÂRLARI III. MEHMED DÖNEMİ (1596-1601)

# LALE DERGİSİ

## MAKALE YAZIM KURALLARI

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları ise kenar boşluğu her yönden 2,5 cm; yazı tipi Times News Roman; metin boyutu 11 punto, paragraf aralığı önce 6nk, sonra 0 nk ve satır aralığı tek (1) şeklinde düzenlenmelidir.
2. Ana Başlık: İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve koyu harflerle tamamı büyük harflerle yazılmalıdır. Alt başlıklar ise sadece ilk harfleri büyük olmak üzere yine koyu punto ile yazılmalıdır.
3. Yazarların adları ve soyadları tümü büyük harf ve koyu yazılmalıdır. Orcid ID leri isimlerinin altına gelecek şekilde normal yazılmalıdır. Yazarların varsa görev yaptığı kurum, haberleşme ve e-posta adresleri ilk sayfada dipnot ile belirtilmelidir.
4. Özet: Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe “özet” ve İngilizce “abstract” bulunmalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 4, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (keywords) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve abstract’ın üstünde gösterilmelidir.
5. Yazı içerisinde resim, fotoğraf, nota ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 PPI’da (300 pixels per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. Metin içinde kullanılan görseller numara adıyla (Örn: Görsel 1) tek tek kaydedilmeli ve görseller sisteme yüklenirken bütün görseller tek bir .rar ya da .zip dosyası içerisinde yüklenmelidir.
6. Makalede atıf sistemi olarak APA kullanılmalıdır. Metin içinde görsellere de gönderme yapılmalıdır. Görseller (görsel, tablo, şekil vb.) Görsel 1., Görsel 2., Görsel 3. biçiminde numaralandırılmalıdır. Görselin altına o görsele ait bilgiler Times New Roman 11 punto ile yazılmalı ve hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir.
7. APA yazım stilinde, dipnot ve sonnot kullanımı pek tercih edilmemektedir. Bundan dolayı mümkün olduğu kadar az dipnot kullanılmalıdır. Yalnızca çok gerekli bir açıklayıcı not gerektiğinde dipnot kullanılmalıdır. Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır. Kaynakça vermek için kullanılmamalıdır.
8. Elektronik kaynaklara metin içerisinde gönderme; varsa yazarın soyadı, yayın yılı, sayfa/sayfa aralığı yazılarak yapılmalı, kaynağın adı ve ağ adresi kaynakçada belirtilmelidir. Yazar soyadı ve yayın yılı bilgileri eksik ise ağ adresi metin içine yazılmalıdır.
9. Kaynakça yazımı aşağıdaki şekilde uygulanmalıdır.

### Tek yazarlı kitap için

Yazar, A. A. (Yayın yılı). Çalışma adı. Yer: Yayıncı.

**Örnek:** Kuspit, D. (2006). Sanatın Sonu (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi.

### Dergi ve süreli yayınlar için

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

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