



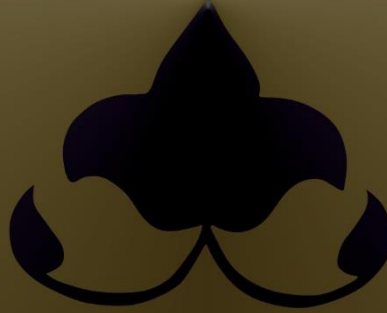
ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü

Ataturk University Faculty of Literature Department of Art History

PALMET DERGİSİ

JOURNAL OF PALMETTE



Sayı 7- Mart 2025
Issue 7- March 2025

e-ISSN: 2822-3551

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/palmet>

<https://bilimseldergiler.atauni.edu.tr>

Palmet Dergisi

Journal of Palmette

EDİTÖR / EDITOR

Gül GEYİK 

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü,
Türk-İslam Sanatları- Erzurum/Türkiye
Ataturk University, Faculty of Literature, Department of Art
History, Turkish-Islamic Arts- Erzurum/Turkey
gul.geyik@atauni.edu.tr

YARDIMCI EDİTÖRLER / ASSOCIATE EDITOR

Muhammet ARSLAN 

Kafkas Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi
Bölümü, Türk-İslam Sanatları- Kars/Türkiye
Kafkas University, Faculty of Science and Letters, Department
of Art History, Turkish-Islamic Arts- Kars/Turkey
muhammet.arslan@kafkas.edu.tr

Demet OKUYUCU 

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü,
Bizans Sanatları- Erzurum/Türkiye
Ataturk University, Faculty of Literature, Department of Art
History, Byzantine Arts- Erzurum/Turkey
demet@atauni.edu.tr

Esra HALICI 

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü,
Batı Sanatları- Erzurum/Türkiye
Ataturk University, Faculty of Literature, Department of Art
History, Western Arts- Erzurum/Turkey
esra.halici@atauni.edu.tr

YABANCI DİL EDİTÖRÜ / EDITOR OF FOREIGN LANGUAGE

Ülfet DOĞAN ARSLAN 

Kafkas Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi
Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Kars/Türkiye
Kafkas University, Faculty of Science and Letters, Department
of Western Languages and Literatures- Kars/Turkey
udoganarslan@kafkas.edu.tr

DİL EDİTÖRÜ- EDITOR OF LANGUAGE


Esmâ SÖNMEZ ÖZ 


Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Amerikan Kültürü ve
Edebiyatı Fransız Dilbilimi Anabilim Dalı- Erzurum/Türkiye
Ataturk University, Faculty of Literature, American Culture and
Literature Department of French Linguistics- Erzurum/Turkey
essonmez@atauni.edu.tr

Funda TÜRK BEN AYDIN 

Artuklu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edebiyatı
Bölümü- Mardin/Türkiye
Mardin Artuklu University, Faculty Of Letters, Department Of
Persian Language And Literature Pr. Mardin/Türkiye

TEKNİK REDAKSİYON / TECHNICAL REDACTION

Muhammed Emin DOĞAN 

Ahmet Yasin Aydın 

DİZGİ / TYPESETTING

Nihat Sefa KOMESLİ 


Ayşe DURAN 

Emrah YÜCEL


KAPAK TASARIM / COVER DESIGN

Ayşe DURAN 

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Haldun ÖZKAN 

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü,
Erzurum/Türkiye
Ataturk University, Faculty of Literature, Department of Art
History, Erzurum Turkey
hozkan@atauni.edu.tr

Zerrin KÖŞKÜ 

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü,
Erzurum/Türkiye
Ataturk University, Faculty of Literature, Department of Art
History, Erzurum Turkey
zkosklu@atauni.edu.tr

Gülgün KÖROĞLU

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat
Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul/Türkiye
Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Arts and Sciences,
Department of Art History, Istanbul/Türkiye
gulgun.koroglu@msgsu.edu.tr



Palmet Dergisi

Journal of Palmette

DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

Abdülkadir DÜNDAR ^{ID}

Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk-İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı- Ankara/Türkiye
Ankara University Faculty of Theology Department of Turkish-Islamic Arts History - Ankara/Turkey
abdulkadirdundar@yahoo.com

Ahmet Ali BAYHAN ^{ID}

Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Ordu/Türkiye
Ordu University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Art History - Ordu/Turkey
ahmetlibayhan@odu.edu.tr

Ahmet ÇAYCI ^{ID}

Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Konya/Türkiye
Necmettin Erbakan University, Faculty of Social and Human Sciences, Department of Art History - Konya/Turkey
acayci@erbakan.edu.tr

Ahmet YAVUZYILMAZ ^{ID}

Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Konya/Türkiye
Necmettin Erbakan University, Faculty of Social and Human Sciences, Department of Art History - Konya/Turkey
ahmet_yavuzyilmaz@hotmail.com

Ayşe Aslihan EROĞLU ^{ID}

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları- Erzurum/Türkiye
Atatürk University Faculty of Fine Arts Traditional Turkish Handicrafts - Erzurum/Turkey
aslihanerguder@atauni.edu.tr
cerenunalcbu@gmail.com

Ayşe BUDAK ^{ID}

Neşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Nevşehir/Türkiye
Neşehir Hacı Bektaş Veli University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Art History - Nevşehir/Turkey
aysebudak@nevsehir.edu.tr

Aytül PAPİLA ^{ID}

Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümü- İstanbul/Türkiye
Beykent University, Faculty of Fine Arts, Department of Stage and Performing Arts Management - Istanbul/Turkey
apapila@beykent.edu.tr

Erdal ESER ^{ID}

Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Sivas/Türkiye
Cumhuriyet University, Faculty of Letters, Department of Art History - Sivas/Turkey
erdaleser@cumhuriyet.edu.tr

Emine Naza DÖNMEZ ^{ID}

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- İstanbul/Türkiye
Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Art History - Istanbul/Turkey
edonmez@istanbul.edu.tr

Evangelia ŞARLAK ^{ID}

İşık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü- İstanbul/Türkiye
Işık University, Faculty of Fine Arts, Department of Visual Arts - Istanbul/Turkey
eva@isikun.edu.tr

DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

Burak Muhammet GÖKLER ^{ID}

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum/Türkiye
Ataturk University, Faculty of Literature, Department of Art History, Erzurum Turkey
burak.gokler@atauni.edu.tr

Hasan BUYRUK ^{ID}

Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Ordu/Türkiye
Ordu University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Art History - Ordu/Turkey
hasanbuyruk@odu.edu.tr

Hasan UÇAR ^{ID}

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- İzmir/Türkiye
Ege University Faculty of Letters Department of Art History - Izmir/Turkey
hasan.ucar@ege.edu.tr

Fevziye EKER ^{ID}

Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Ordu/Türkiye
Ordu University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Art History - Ordu/Turkey
fevziyeeker@odu.edu.tr

Serife TALİ ^{ID}

Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Ordu/Türkiye
Ordu University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Art History - Ordu/Turkey
serifetali@odu.edu.tr

Üzlfat CANAV ÖZGÜMÜŞ ^{ID}

İstanbul Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu El Sanatları Bölümü Seramik Cam ve Çinicilik Programı- İstanbul/Türkiye
Istanbul University Vocational School of Technical Sciences, Department of Handicrafts, Ceramic, Glass and Tile Making Program - Istanbul/Turkey
uozgumus@iuc.edu.tr

Yunus BERKLİ ^{ID}

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü- Erzurum/Türkiye
Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Department of Basic Education - Erzurum/Turkey
yberkli@atauni.edu.tr
zuysal@comu.edu.tr

Hamza GÜNDOĞDU (Emekli) ^{ID}

Retired-Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Üyesi
Sakarya University Faculty of Arts and Sciences, Department of Art History, Retired Lecturer
hgundogdu@sakarya.edu.tr

Hüseyin YURTTAŞ ^{ID}

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Erzurum/Türkiye (Emekli)
Atatürk University Faculty of Letters Department of Art History Erzurum/Turkey (Retired)
hyurttas@atauni.edu.tr

Nilay ÇORAĞAN ^{ID}

Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Kayseri/Türkiye
Erciyes University Faculty of Letters Department of Art History - Kayseri/Turkey
karakayanilay@gmail.com

Nurşen ÖZKUL FINDIK ^{ID}

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Ankara/Türkiye
Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Letters, Department of Art History - Ankara/Turkey
nursen.ozkul@hbv.edu.tr

Süleyman ÇİĞDEM ^{ID}

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü- Erzurum/Türkiye
Atatürk University Faculty of Letters Department of History - Erzurum/Turkey
scigdem@atauni.edu.tr

Palmet Dergisi

Journal of Palmette

DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

Ömür BAKIRER (Emekli) ^{ID}

Retired-Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi
Kültür Varlıklarını Koruma Yüksek Lisans Programı
Middle East Technical University Faculty of Architecture
Cultural Heritage Preservation Master's Program
bakirer@metu.edu.tr

Meryem ACARA ^{ID}

Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi
Bölümü- Sivas/Türkiye
Cumhuriyet University, Faculty of Letters, Department of Art
History - Sivas/Turkey
meryemacaraeser@cumhuriyet.edu.tr

Muhammet Lütfü KİNDİĞİLİ ^{ID}

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim
Bölümü- Erzurum/Türkiye
Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Department of Basic
Education - Erzurum/Turkey
muhammet.kindigili@atauni.edu.tr

Selçuk SEÇKİN ^{ID}

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölümü- İstanbul/Türkiye
Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Arts and Sciences,
Department of Art History - Istanbul/Turkey
selcuk.seckin@msgsu.edu.tr

Selman CAN ^{ID}

Marmara Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sanat
Tarihi Bölümü- İstanbul/Türkiye
Marmara University Faculty of Humanities and Social Sciences
Department of Art History - Istanbul/Turkey
selman.can@marmara.edu.tr

Yusuf BİLEN ^{ID}

Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü- Isparta/Türkiye
Süleyman Demirel University, Faculty of Fine Arts, Department
of Traditional Turkish Arts - Isparta/Turkey
yusufbilen@sdu.edu.tr

Zeynep ORAL ÇAKMAKÇI ^{ID}

Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Müzecilik Bölümü-
İzmir/Türkiye
Dokuz Eylül University, Faculty of Letters, Department of
Museology - İzmir/Türkiye
zeyneporals@yahoo.com

Mustafa ÇETİNASLAN ^{ID}

Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü-
Konya/Türkiye
Selçuk University Faculty of Letters Department of Art History -
Konya/Turkey
mcetinaslan@gmail.com

Tümay HAZİNEDAR COŞKUN ^{ID}

Manisa Celal Bayar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat
Tarihi Bölümü- Manisa/Türkiye
Manisa Celal Bayar University, Faculty of Arts and Sciences,
Department of Art History - Manisa/Turkey
tumayhazinedar@yahoo.com



Palmet Dergisi

Journal of Palmette

Hakkında

Palmet Dergisi, Atatürk Üniversitesi tarafından yayınlanan hakemli, açık erişimli, yalnızca çevrimiçi bir dergidir. Dergi, Mart ve Eylül aylarında olmak üzere hem Türkçe hem de İngilizce olarak yılda iki kez yayınlanmaktadır.

Palmet Dergisi, Türk-İslam Sanatı, Bizans Sanatı ve Batı Sanatı hakkında; dönem, üslup, sanatın geçirdiği değişim ve dönüşümler ile bunların nedenlerini inceleyen özgün çalışmalara yer vermektedir. Dergiye gönderilen yazılar, araştırma ve yayın etiğine uygun şekilde değerlendirilmektedir.

Palmet Dergisi, Türk Sanatı, İslam Sanatı, Bizans Sanatı, Ortaçağ Sanatları, Avrupa Sanatı, Çağdaş Sanatlar alanında en yüksek bilimsel kaliteye sahip çalışmalarını yayınlamayı amaçlamaktadır.

Palmet Dergisi, İslam Sanatı, Bizans Sanatı, Ortaçağ Sanatları, Avrupa Sanatı, Çağdaş Sanatlar ilgili literatüre katkı sunacak, özellikle araştırma, derleme, akademik çeviri, tanıtım ve eleştiri yazılarını yayınlamaktadır. Derginin temel amacı, mimari, süsleme, resim ve el sanatları alanında üretilen bilimsel bilgiyi geniş bir platforma yaymaktır. Dergi bunu yaparken araştırmacıları, eğitim uygulayıcılarını ve politika yapıcılarını ortak bir kesişim noktasında buluşturmayı hedeflemektedir.

Derginin hedef kitlesi, sanat eserleri ve sanat üslupları alanına ilgi duyan ya da bu alanda çalışan araştırmacılardan oluşmaktadır.

Özetleme ve İndeksleme

Palmet Dergisi aşağıdaki özetleme ve indeksleme veri tabanlarında yer almaktadır:

• EBSCO • ERIH Plus • ProQuest • EBSCO- Art & Architecture Source • Gale Cengage

Sorumluluk Reddi

Dergide yayınlanan yazılarda ifade edilen ifadeler veya görüşler, editörlerin, yayın kurulunun ve/veya yayıncının görüşlerini değil, yazar(lar)ın görüşlerini yansıtır; editörler, yayın kurulu ve yayıncı bu tür materyaller için herhangi bir sorumluluk veya yükümlülük kabul etmemektedir.

Açık Erişim Politikası

Palmet Dergisi açık erişimli bir yayındır.

2024 Mart ayından itibaren dergide yayınlanan tüm içerik, [Creative Commons Attribution-NonCommercial \(CC BY-NC\) 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) lisansı ile yayınlanmaktadır. Bu lisans, içeriğin ticari olmayan amaçlarla paylaşılmasını ve adapte edilmesini sağlayarak dergide yayınlanan araştırmaların yayılmasını ve kullanılmasını teşvik eder.

Mart 2024'den önce yayınlanan içerik, geleneksel telif hakkı kapsamında lisanslanmıştır ancak arşiv ücretsiz olarak hâlâ erişime açıktır.

Tüm yayımlanan içerikler <https://dergipark.org.tr/tr/pub/palmet> adresinden çevrimiçi olarak ücretsiz olarak erişilebilir.

Daha önce yayınlanmış içeriği, figürleri, tabloları veya diğer herhangi bir materyali basılı veya elektronik formatta kullanırken yazarlar, telif hakkı sahibinden izin almakla sorumludur. Bu konuda yasal, mali ve cezai sorumluluklar yazar(lara) aittir.

Yazarlara Bilgi'nin güncel versiyonuna <https://dergipark.org.tr/tr/pub/palmet/writing-rules> adresinden ulaşabilirsiniz.

Palmet Dergisi

Journal of Palmette

About the Journal of Palmette

Journal of Palmette is a peer-reviewed, open access, online-only journal published by Atatürk University. The journal is published twice a year, in March and September, in both Turkish and English.

Journal of Palmette, Turkish-Islamic Art, Byzantine Art and Western Art; It includes original studies that examine the period, style, changes and transformations of art and their causes. Manuscripts submitted to the journal are evaluated in accordance with research and publication ethics.

Journal of Palmette aims to publish studies of the highest scientific caliber in the field of Turkish Art, Islamic Art, Byzantine Art, Medieval Arts, European Art, Contemporary Arts.

Journal of Palmette publishes research, review, academic translation, introduction and criticism articles that will contribute to the literature on Turkish Art, Islamic Art, Byzantine Art, Medieval Arts, European Art, Contemporary Arts. The main purpose of the journal is to disseminate the scientific knowledge produced in the field of architecture, decoration, painting and crafts to a wide platform. In doing so, the journal aims to bring together researchers, educational practitioners and policy makers at a common intersection.

The target audience of the journal consists of researchers who are interested in or working in the field of works of art and art styles.

Abstracting and Indexing

Journal of Palmette is covered in the following abstracting and indexing databases;

• EBSCO • ERIH Plus • ProQuest • EBSCO- Art & Architecture Source • Gale Cengage

Disclaimer

Statements or opinions expressed in the manuscripts published in the journal reflect the views of the author(s) and not the opinions of the editors, editorial board, and/or publisher; the editors, editorial board, and publisher disclaim any responsibility or liability for such materials.

Open Access Policy

Journal of Palmette is an open access publication.

Starting on March 2024, all content published in the journal is licensed under the [Creative Commons Attribution-NonCommercial \(CC BY-NC\) 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) which allows third parties to use the content for non-commercial purposes as long as they give credit to the original work. This license allows for the content to be shared and adapted for non-commercial purposes, promoting the dissemination and use of the research published in the journal.

The content published before March 2024 was licensed under a traditional copyright, but the archive is still available for free access.

All published content is available online, free of charge at <https://dergipark.org.tr/tr/pub/palmet>

When using previously published content, including figures, tables, or any other material in both print and electronic formats, authors must obtain permission from the copyright holder. Legal, financial and criminal liabilities in this regard belong to the author(s).

You can find the current version of the Instructions to Authors at <https://dergipark.org.tr/tr/pub/palmet/writing-rules>



İletişim (Editör) Contact (Editor)

Gül GEYİK

Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Erzurum, Türkiye

✉ gul.geyik@atauni.edu.tr

✉ palmet@atauni.edu.tr

🌐 <https://dergipark.org.tr/tr/pub/palmet>

☎ +90_442 231 81 52

İletişim (Yayıncı) / Contact (Publisher)

Atatürk University

Atatürk University, Erzurum, Turkey/
Atatürk Üniversitesi Rektörlüğü 25240
Erzurum, Türkiye

✉ ataunijournals@atauni.edu.tr

🌐 <https://bilimseldergiler.atauni.edu.tr>

☎ +90 442 231 15 16

Palmet Dergisi

Journal of Palmette

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ-RESEARCH ARTICLES

- 1 **Ortaköy Esmâ Sultan Yalısı'nın Bilinmeyen Yönleri**
The Unknown Aspects of the Esmâ Sultan Mansion in Ortaköy
Selman CAN
- 6 **What Purposes Did This Serve? An Unusual Glass Vessel from The Archaeological Museum of Kastamonu**
Hangi Amaçla Kullanıldı? Kastamonu Arkeoloji Müzesinden Alışılmadık Bir Cam Kap
Ömür Dünya ÇAKMAKLI- Uğur ÖZYILMAZ
- 19 **Tasavvufta Nefis-Ejder Sembolizmi Çerçevesinde Hz. Musa'nın Asasının Halvette Kullanılan Derviş Çeyizlerine Etkisi**
The Effect of the Staff of Prophet Moses on the Dervish Dowries Used in Khalwat within the Context of the Nafs-Dragon Symbolism in Sufism
Elif CEYLAN EROL
- 28 **Üsküdar Yeni Valide Çeşmesinde Palmet Motifinin Simgesel Kullanımına Dair İzlenimler**
Impressions on the Symbolic Use of Palmette Motif in Uskudar Yeni Valide Fountain
Resul YELEN
- 38 **Edirne Kuşçu Doğan Camii Haziresi'ndeki Mezar Taşlarının Tipolojik ve Estetik Analizi**
Typological and Aesthetic Analysis of the Tombstones in the Graveyard of Edirne Kuşçu Doğan Mosque
Murat KARADEMİR
- 52 **The Iconography of Birds Offered at the Temple After Childbirth in Byzantine Art**
Bizans Sanatında Doğum Sonrası Mabede Sunulan Kuşların İkonografisi
Ozan HETTO
- 59 **Hindistan'daki Kalenderî Derviş Tasvirleri**
The Depictions of Qalandar Dervish in India
Mert ŞAHİN
- 72 **Şeker Ahmed Paşa'nın Manzara Resimlerinin Kant'ın Yüce Konsepti Doğrultusunda Yorumu**
Interpretation of Seker Ahmed Pasha's Landscape Paintings in Line with Kant's Concept of the Sublime
Deniz DEMİR
- 79 **Sacred Candle And Candlelight Scenes in Western Medieval And Early Renaissance Art**
Batı Orta Çağ ve Erken Rönesans Sanatında Kutsal Mum ve Mum Işığı Sahneleri
Derya DAŞDEMİR- Simge ÖZER PINARBAŞI
- 84 **Sâsâni Dönemi Dokumacılığı**
Sassanid Period Wearing
Sohrab NIAZI- Aydın UĞURLU
- Hakem Listesi**
Reviewer List



Palmet Dergisi

Journal of Palmette

2022 yılında yayın hayatına başlayan Palmet Dergisi, kısa sürede ÜAK tarafından Uluslararası indeksler arasında kabul edilen; EBSCO, ERIH Plus, ProQuest, EBSCO- Art & Architecture Source ve Gale Cengage'e Kabul edilmiştir. 7. sayı ile birlikte yayın hayatına devam eden Palmet Dergisi'nin bu sayısında; mimari, mimariye bağlı süsleme, mezar taşı, dokuma sanatları, cam eserler, ikonografik ve felsefi yorumlardan oluşan çalışmalar okuyucularımıza sunulmuştur.

Değerli çalışmalarını için yazarlarımıza, bu çalışmalarını değerlendiren hakemlerimize, yayın ve danışma kurulumuza, teknik ekibimize ve siz kıymetli okuyucularımıza teşekkürlerimizle...

Gül GEYİK

Editör

FROM THE EDITOR

Journal of Palmette, which started its publishing life in 2022, has been accepted to EBSCO, ERIH Plus, ProQuest, EBSCO- Art & Architecture Source and Gale Cengage, which are accepted among the international indexes by ÜAK in a short time. In this 7th issue of Journal of Palmette, which continues its publishing life with its 7th issue, works on architecture, architectural ornamentation, tombstones, weaving arts, glass works, iconographic and philosophical interpretations are presented to our readers.

We would like to thank our authors for their valuable works, our referees who evaluated these works, our editorial and advisory board, our technical team and you, our valuable readers...

Gül GEYİK

Editor



Ortaköy Esmâ Sultan Yalısı'nın Bilinmeyen Yönleri

The Unknown Aspects of the Esmâ Sultan Mansion in Ortaköy

Öz

Ortaköy'de yer alan Esmâ Sultan Yalısı, Boğaziçi yalıları arasında hakkında en az bilgiye sahip olduğumuz yapılardan biridir. Osmanlı tarihi içerisinde hanım sultanların isim benzerlikleri nedeniyle yayınlarda çok sık olarak karıştırıldıkları ve tarihsel olayların akışına aykırı bilgilerle tanıtıldıkları görülmektedir. Esmâ Sultan ismi de bunlar arasındadır. Ortaköy'de yer alan Esmâ Sultan Yalısı, Hazine-i Hassa tarafından bir hanım sultan için inşa ettirilmiş bir yapı değildir. Yalı, İstanbul'un en tanınmış tüccarlarından Sarraf Maksud tarafından 1849 yılında inşa ettirilmiştir. 1900 yılında bu ailenin varislerinden alınan yalı Esmâ Sultan'ın oğullarına tahsis edilmiş, dolayısıyla bu tarihten sonra yapı Esmâ Sultan Yalısı olarak anılmaya başlanmıştır. Yapının alımından sonra detaylı bir tamiratı yapılır ve bazı ek binalar inşa edilir. Esmâ Sultan Yalısı Cumhuriyet'in ilanına kadar oğulları tarafından kullanılır. 1924'te hanedanın yurt dışına çıkarılması üzerine yapı satılmış, tütün deposu olarak kullanılmıştır. 1952 yılında Saffet Baştımâr tarafından satın alınmıştır. Üst katı marangozhane, alt katı çelik, kömür deposu olarak kiraya verildiği dönemde 1 Mart 1975 günü yanmıştır. Osmanlı Arşivi'nden elde edilen yeni belgeler ile Esmâ Sultan Yalısı'nın inşa süreci ve kullanımı ilk kez bu çalışmada ortaya konulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yalı, Esmâ Sultan, Osmanlı Arşivi, Boğaziçi, II. Abdülhamid.

Abstract

The Esmâ Sultan Mansion, located in Ortaköy, is one of the least documented structures among the Bosphorus mansions. It is observed that throughout Ottoman history, the names of female sultans have often been confused in publications due to their similarities, and they have been presented with information that contradicts the flow of historical events. Among these names is that of Esmâ Sultan. The Esmâ Sultan Mansion in Ortaköy was not constructed by the Hazine-i Hassa for a female sultan. The Esmâ Sultan Mansion in Ortaköy was not a structure constructed by the Hazine-i Hassa for a female sultan. The mansion was built in 1849 by Sarraf Maksud, one of Istanbul's most prominent merchants. In 1900, the mansion was acquired from the heirs of this family and designated for the sons of Esmâ Sultan, after which it began to be known as the Esmâ Sultan Mansion. After the acquisition, a detailed renovation of the mansion was carried out, and additional buildings were constructed. The Esmâ Sultan Mansion was used by her sons until the proclamation of the Republic. After the exile of the Ottoman dynasty in 1924, the structure was sold and repurposed as a tobacco warehouse. In 1952, it was purchased by Saffet Baştımâr. While the upper floor was rented out as a carpentry workshop and the lower floor served as storage for steel and coal, the mansion was destroyed by fire on March 1, 1975. With new documents obtained from the Ottoman Archive, the construction process and usage of the Esmâ Sultan Mansion are revealed for the first time in this study.

Keywords: Mansion, Esmâ Sultan, Ottoman Archive, Bosphorus, Abdülhamid II.

Selman CAN 

Marmara University Faculty of Arts and Sciences, Art History Department, İstanbul, Türkiye.
selman.can@marmara.edu.tr



Geliş Tarihi/Received: 23.10.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 16.12.2024
Yayın Tarihi/Publication Date: 29.03.2025

Cite this article: Can, S. (2025). The Unknown Aspects of the Esmâ Sultan Mansion in Ortaköy. *Journal of Palmette*, 7, 1-5.

Atıf: Can, S. (2025). Ortaköy Esmâ Sultan Yalısı'nın Bilinmeyen Yönleri. *Palmet Dergisi*, 7, 1-5.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Ortaköy'de yer alan Esmâ Sultan Yalısı, Boğaziçi yalıları arasında hakkında en az bilgiye sahip olduğumuz yapılardan biridir. Yapıya ismini veren Esmâ Sultan'ın kimliği ve yapıyla olan ilişkisi günümüze kadar tam olarak açıklanamamıştır. Esmâ Sultan Yalısı, Ortaköy'ün Osmanlı tarihinde en revaçta olduğu 19. yüzyılda inşa edilir. Özellikle hanım sultanların kendilerine özel yaşam alanları oluşturmaya başladıkları bu dönem; saray hayatının dışı açıldığı, batılılaşmayla birlikte hayat standartlarının ve alışkanlıkların değiştiği bir sürece şahitlik eder.

Sultan Abdülmecid'in 1848-1854 yılları arasında inşa ettirdiği Ortaköy Camii ve çevresi semtin odak noktası haline gelir. Cami ile birlikte derenin ıslahı yapılarak üzerine bir köprü inşa edilir (BOA EVd. 13463). İşte Esmâ Sultan Yalısı da ilk sahibi Sarraf Maksud tarafından semtin değerini ve prestijini artıran bu imar faaliyetleri sırasında inşa edilecektir.

Ortaköy'deki Esmâ Sultan Yalısı'nın Osmanlı tarihindeki hangi Esmâ Sultan'a ait olduğu karıştırılmıştır. Sultan I. Abdülhamid'in kızı Esmâ Sultan'ın Kaptan-ı Derya Çuhadar Hüseyin Paşa ile evlendikten sonra hayatının bir bölümünü bu yapıda geçirdiğine ilişkin bilgiler tarihsel gerçeklikten uzaktır (Öndeş, 2003, s.129). Sultan V. Murad'ın kızı Fatma Sultan, Meclis-i Ayan üyelerinden İbrahim Faik Bey'in oğlu Mahmud Refik Bey ile 1907 yılında evlendiğinde yeni çifte abları Fehime Sultan Sarayı'nın yakınındaki Esmâ Sultan Yalısı'nın tahsis edildiğine dair bazı yayınlarda bilgiler yer alsa da doğru değildir (Yolcu, 2018, s.39; Şimşek, 2011, s.23). Fatma Sultan'a tahsis edilen yapı Hatice ve Naime Sultan Yalısı arasındaki Alaaddin Bey Yalısı'dır ve 18 Aralık 1906 tarihinde Sultan II. Abdülhamid tarafından ihvan edilmiştir (BOA. MLEEM. 582/63-82).

Mimar Vedat Tek üzerine çalışmaları bulunan Dila Gümüş aynı hatayı tekrarlayarak Vedat Bey'in 1908'de tamirat keşif defteri hazırladığı Fatma Sultan Yalısı'nı Esmâ Sultan Yalısı olarak kabul etmiştir (Gümüş, 2019, s.212). Ortaköy'deki yalılar hakkında araştırmalar yapan Özlem Atalan'da da benzer bir yanlışlık dikkat çekmektedir (Atalan, 2008, s.121). Nahid Sırrı Örik ve ondan alıntı yapan Necdet Sakaoğlu her hangi bir belgeye dayanmadan Esmâ Sultan Yalısı'nı önce Sultan Abdülmecid'in kızı Naile Sultan'ın kullandığını, onun vefatından sonra eşi Çerkez Mehmet Paşa'nın Esmâ Sultan ile evlenip yalıda oturmaya devam ettiğini belirtmektedirler (Örik, 2002, s.83 ; Sakaoğlu, 2015, s.633).



Görsel 1. Ortaköy Esmâ Sultan Yalısı

Yalıya İsmi Veren Esmâ Sultan

Osmanlı tarihi içerisinde hanım sultanların isim benzerlikleri nedeniyle yayınlarda çok sık olarak karıştırıldıkları ve tarihsel olayların akışına aykırı bilgilerle tanıtıldıkları görülmektedir. Esmâ Sultan ismi de bunlar arasındadır. Sultan III. Ahmed'in kızı Esmâ

Sultan (1726-1788) ile Sultan I. Abdülhamid'in kızı Esmâ Sultan (1778-1848) ayırt edilebilmek için "Büyük Esmâ" ve "Küçük Esmâ" olarak isimlendirilmişlerdir (Aykan, 2019, s.29). Küçük Esmâ Sultan'ın Kuruçeşme civarındaki yalısıyla Ortaköy'deki Esmâ Sultan Yalısı bazı yayınlarda karıştırılmış, her iki yapının da I. Abdülhamid'in kızına ait olduğu bilgisine yer verilmiştir (Duran, 2007, s.62). Ortaköy'de yer alan Esmâ Sultan yalısı ise Sultan Abdülaziz'in kızı Esmâ Sultan'ın (1873-1899) oğulları için alındığından yapı onun adıyla anılmıştır. Sultan Abdülaziz'in kızı Esmâ Sultan 21 Mart 1873 Perşembe günü Dolmabahçe Sarayı'nda doğar (BOA.TS.MA.d.494). Doğumu nedeniyle Osmanlı hanedan geleneği içerisinde doğan çocuklar için Hazine-i Hümayun tarafından hazırlanan hediyeler Harem-i Hümayun'a gönderilir (BOA.TS.MA.e.421/20-5).

Uluçay ve Sakaoğlu, Esmâ Sultan'ın annesinin Sultan Abdülaziz'in başkbalı Gevheri Hanım olduğunu belirtmeler de yeni tespit ettiğimiz arşiv belgesine göre Nesrin Hanım'dır (Uluçay, 1992, s.165; Sakaoğlu, 2015, s. 645). Esmâ Sultan dışında Şehzade Mehmet Şevket Efendi ve Emine Sultan'ın da annesi olan Nesrin Hanım, Esmâ Sultan üç yaşındayken vefat eder. Vefatından sonra yıllık 17530 kuruş geliri üç çocuğu arasında paylaşılır (BOA. İ.DH. 750-61268). Bir adı da Neşerek olan Nesrin Hanım, Çerkes asıllı olup Kuzey Kafkasya'nın Karadeniz sahilindeki Soçi Şehrinde 1848 yılında doğmuştur. Çerkeslerin Zevş Kabilesi'nin liderlerinden olan babası İsmail Bey ile birlikte 1859'da İstanbul' a gelir. Osmanlı idarecileri ile iyi ilişkiler kuran İsmail Bey'in kızı Nesrin Hanım, Sultan Abdülaziz döneminde saraya alınır ve gözdeleler arasına girer (Açba, 2007, s.91). Nesrin Hanım, Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilip 4 Haziran 1876'da katledilmesinden sonra hastalanır, 12 Haziran 1876'da vefat eder ve Yeni Cami Türbesi'ne defnedilir (Uluçay, 1992, s163).

Babası ve annesini çocuk yaşta kaybeden Esmâ Sultan'ı ağabeyi Yusuf İzzeddin himayesine alıp büyütür ve eğitimi ile özel olarak ilgilenilir (Sakaoğlu, 2015, s.645). Esmâ Sultan'ın 1885 yılında on iki yaşındayken kardeşi Mehmet Şevket Efendi ile birlikte yer aldığı fotoğrafı elimizdeki tek olgun görselidir (BOA. TS.MA.e. 579 / 9). Çok genç yaşta 6 Ocak 1899'da tifo ve kuşpalazı hastalığından vefat eder (BOA. İ.HUS. 71-42).



Görsel 2. Esmâ Sultan kardeşi Mehmet Şevket Efendi ile birlikte (BOA.TS.MA.e.579/9-64)

Esma Sultan'ın Çerkes Mehmet Paşa İle Evliliği

Damat Çerkes Mehmet Paşa 1845'de Esmâ Sultan'ın annesi gibi Soçi'de doğar. Babası Ubuh kabilesinden Hasan Bey, annesi Kudenat hanımdır. 1864 yılında Çerkes sürgünü esnasında ailesiyle birlikte İstanbul'a gelir. Askeri mektebe giderek mezun olur (Açba, 2007, s.131). Sultan II. Abdülhamid'in seryaverliğine kadar yükselir ve aylık sekiz bin kuruş maaş almaya başlar (BOA. HHD. 1344). Padişah yaverlerinin künye defterine göre Damat Mehmet Paşa, piyade olarak 1871'de askerliğe girmiş, 1879 tarihinde Mirliya iken yaverliğe atanmıştır. Murassa Mecidi ve Osmanî Nişanı ile altın ve gümüş İmtiyaz Madalyası sahibidir (BOA.Y.MTV. 115/98).



Görsel 3. Esma Sultan'ın eşi Ferik Mehmet Paşa (İ.Ü.Nadir Eserler 91193).

Sultan II. Abdülhamid 1887 yılında Mehmet Paşa ile Sultan Abdülaziz'in kızı Esma Sultan'ın evlenmesine karar verir (BOA. İ.DH. 1051 / 82525). Esma Sultan ile birlikte aynı dönemde ablaları Saliha ve Nazime Sultan ile II. Abdülhamid'in kızı Zekiye Sultan'ın da evlilikleri için hazırlık yapılır. Her bir sultanın çeyizleri için II. Abdülhamid iki yüz bin kuruş ihşanda bulunur (BOA. Y.MTV. 36 / 49).

Esma Sultan'ın Çerkes Mehmet Paşa ile evliliğinden Hüseyin Hayreddin, Mehmed Sadeddin ve Bedreddin adında üç oğlu olur. Sakaoğlu, oğulları dışında bir kızı (Mihriban) olduğunu ve beşinci çocuğunu doğururken öldüğünü belirtir (Sakaoğlu, 2015, s.646). Buna karşın Uluçay, dördüncü çocuğunu doğururken hayatını kaybettiğini yazmaktadır (Uluçay, 1992, s.165). Ancak her iki bilgi de yanlış olup Esma Sultan tifo ve kuşpalazından hayatını kaybetmiştir (BOA.İ.HUS.71-42). Esma Sultan'ın kızı olduğuna ilişkin ise belgelerde hiçbir bilgi bulunmamaktadır.

Ortaköy Sarraf Maksud Yalısı

Osmanlı ekonomisi içerisinde kredi vermek, para bozmak ve para muhafaza etmek gibi işleri yapan sarraflar, çoğunlukla üst düzey devlet adamalarının hizmetinde çalışmaktaydılar. Sarrafların büyük çoğunluğunu Ermeni, Rum ve Yahudiler oluşturmaktaydı. Devlet

hazinesinin gelirlerinin düzenli bir şekilde işletilebilmesi için hayati öneme sahip olan iltizam ve malikâne sektörü de sarrafların kefil olması veya finansman temin etmesine bağlıydı (Arslan, 2019, s.48). 19. yüzyıl içinde yaşamış en önemli tüccarlardan biri olan Sarraf Maksud 4 Mart 1840 tarihli nüfus defterine göre Ortaköy sahilinde on altı numaralı hanede oturmaktadır. Ortaköy kıyı şeridinde oturan Ermeni sarraflara ilişkin Bostancıbaşı Defterleri'nin 1823 tarihli olanında Sarraf Maksud'un ismi geçmemektedir (Arslan, 2019, s.15). Muhtemelen bu tarihten sonra Ortaköy'de oturmaya başlamış olmalıdır. Ancak eşi Tekohi, semtin yerlilerindedir. Zira 1865'te öldüğünde ailesi Ortaköy'deki eski mezarlığa gömülmesi için devletten talepte bulunduğu; "mütevaffiyenin ecdadı Ortaköy arkasında kain kabristanda medfun bulunduğu" denilerek izin verilmiştir (BOA.MVL.487/60-2). 1840'da kaydı tutulan nüfus defterindeki bilgilerde Sarraf Maksud ile ilgili şu bilgiler yer almaktadır; kırk yaşındadır, kumral bıyıklıdır, beş yaşında Sagam, üç yaşında Evanis ve bir yaşında Sebuhan isminde üç oğlu vardır (BOA. NFS.d. 94). Evanis aileye ilişkin diğer kayıtlarda Simon olarak da geçmektedir. Diğer iki oğlu Artin ve Mikail ile kızları Parsi ve Nikdar 1840'tan sonra doğmuşlardır (Vakıf Su Defterleri, 2003, s.127).

1855 yılında Kırım Savaşı'nın mali yükü ve Hazine-i Hassa'nın giderlerinin artması sonucu devlete yirmi bin kese borç veren Kamondo, Zarifi ve Misiyani gibi önde gelen Galata bankerleri arasında yer alan Sarraf Maksud, Osmanlı idarecilerine daima yakın olmuştur (İpek, 2011, s.215). Sarraf Maksud'dan sonra oğulları da ticari zenginliklerini artırmış, merkezi idareye borç vermeye devam etmişlerdir.

Maksudzade Simon önemli bir tüccar olmasının yanında Ermeni Patrikhanesi Meclisi Cismani Reisi sıfatını da taşımaktaydı (BOA. Y.A.HUS. 299/51-2). Ermeni meselesinin 1890'lı yıllarda Osmanlı idaresinin en önemli sorunu haline gelmesi sürecinde alınabilecek tedbirler konusunda devlete bağlı kalıp yardımcı olmuş ancak bu girişimleri Ermeni komitelerinin hedefi haline gelmesini sağlamış ve 1894 yılında bir suikast ile öldürülmüştür (Bayır, 2019, s.824).

Esma Sultan Yalısı, Sarraf Maksud tarafından 1849 yılında inşa ettirilen bir yapıdır. Ortaköy'de 1848 yılında çıkan bir yangın sonucu harap olan eski yalısını yenileyen Sarraf Maksud, rıhtım inşası ruhsatı için Ticaret Nezareti'ne 28 Ağustos 1849 tarihli bir dilekçe ile başvurarak şu hususları belirtir (BOA. İ. MVL.151-4296-1):

Bi-kazallahu teâlâ geçen sene Ortaköy'de vuku bulan harikte sahilhane-i abidem dahi harikzede olarak saye-i merahimvaye-i hazret-i şahane inşasına mübaşeret olunmakta bulunmuş ise de sahilhane-i / mezkurun rıhtımlarının bazı mahalleri dahi şikest ve hedm olmuş olduğundan muhtac-ı tamir olmuş olmakla merahim-i aliyyelerinden müsterhamdır ki Ticaret Nazırı devletlü paşa hazretlerine havalesiyle rıhtım-ı mezkurun / nizamı vechile tamir ve tecdidine ruhsat ita buyrulması babında emr-ü ferman devletlü fehmetlü efendim hazretlerindir. Bende Sarraf Maksud Kulları.

Ticaret Nezareti'nin görevlendirdiği bir mimar yerinde yaptığı incelemede Sarraf Maksud'un kendi yalısı yanındaki boş arsayı da satın aldığı ve iki rıhtımı birleştirerek inşa ettiğini, bundan dolayı elli arşın denize tecavüz edeceğini tespit eder. Bu durum 12 Eylül 1849'da kaleme alınan belgede şu ifadelerle dile getirilir (BOA. İ.MVL. 151-4296-2):

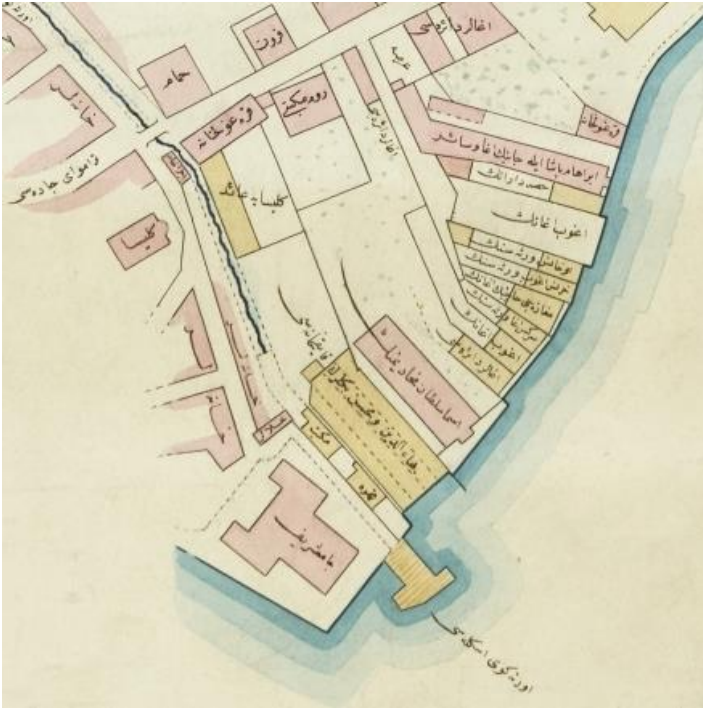
... mahsus ebniye halifesi irsal olunarak tanzim ettirilen bir kıta haritasına nazaran mersumun / muahharen mübayaa eylediği yalı arsasının rıhtımlarını inşa etmekte bulunduğu yalısı rıhtımıyla birleştirecek olmasından dolayı terbian elli arşın miktarı denize tecavüz olunacağı anlaşılıp buna ise / ruhsat itası irade-i seniyyeye mütevakkıf bulunmakla...

Meclis-i Vâla'da yapılan görüşmede "inşa edeceği rıhtım yalısı önünde bulunan kadim ve atik rıhtımına müsavi olarak birleştirecek demek olduğundan bunda yeis ve mazarrat görülmemiş" denilerek Sarraf Maksud'a izin verilir (BOA. İ.MVL. 151-4296-3).

Sarraf Maksud'un 1859'da ölümünden sonra ailenin lideri olan Simon Bey, Ortaköy'deki yalının da kullanıcısı olmuştur. 1890'lı yıllarda Ortaköy'de yaşayan Hagop Mintzuri yapıyı Sarraf Simon Bey'in yalısı olarak tanımlamaktadır (Mintzuri, 2002, s.49).



Görsel 4. Ortaköy Vapı İskelesi ve Esmâ Sultan Hazretleri'nin mehadimlerinin (oğullarının) sahilhanesiyle sair Ermeni Yalıları ve Fehime Sultan Hazretleri'nin kayıkhanesi. (İ.Ü. Nadir Eserler 779).



Görsel 5. Esmâ Sultan Yalısı'nı gösteren kroki. (BOA.PLKp.600/1).

Sarraf Maksud Yalısı'nın Esmâ Sultan'ın Oğulları İçin Alınması

Esmâ Sultan'ın vefatından sonra geride kalan oğulları Sadeddin, Bedreddin ve Hayreddin Efendiler için Ortaköy Camii'nin kuzeyinde yer alan Sarraf Maksud'un 1849 yılında inşa ettirmiş olduğu yalı, Sultan II. Abdülhamid'in iradesi ile satın alınır. Hazine-i Hassa Nezareti tarafından gerçekleştirilen bu alımda Sarraf Maksud'un varislerinin vekaletini Kolvelyan isiminde bir avukat üstlenir (Vakıf Su Defterleri, 2003, s.4).

Hazine-i Hassa Nazırı Ohannes Efendi tarafından 21 Ekim 1900

tarihinde saraya sunulan tezkirede; Sultan II. Abdülhamid'in iradesi doğrultusunda merhum Esmâ Sultan'ın oğulları için Ortaköy'deki yalının satın alınma işlemlerinin resmi olarak tamamlandığı, defter-i hakani nezareti (tapu dairesi) tarafından senedinin hazırlandığı ve Ermeni Hastanesi Kilisesi Vakfı'na ait mahal için de Patrikhane'den temessükün (tasarruf belgesi) temin edildiği belirtilir (BOA. HH.İ. 131 / 10).

Osmanlı hanedanına mensup kişiler için yapılan yalı ve köşkların saray teşrifatı çerçevesinde olması gereken birimleri bulunmaktadır. Harem ve selamlık daireleri ile ağalar dairesi, hamam, mutfak, arabalık ve müstemilat gibi unsurların çözüme kavuşturulması gerekmektedir. Esmâ Sultan Yalısı devlet eliyle inşa ettirilmiş olmayıp 1849'da semtte yaşayan bir Ermeni sarraf tarafından yaptırıldığı için satın alınma işlemleri başladıktan hemen sonra yapı içerisinde ve çevresinde bir takım inşâi faaliyete girilir. Ana yapı tamir edilmiş ve ihtiyaç duyulan ek binaların yapımı gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalar için yüz kırk dört bin sekiz yüz on kuruş harcama yapılır (BOA.HH.THR 1371/84-1).

Yalıda Sarraf Maksud'un tasarrufunda olan yarım masura (lüle) ma-i leziz (içme suyu) bulunmaktadır. Onun ölümünden sonra yedi çocuğuna geçmiş, onlardan da yirmi bir hisseye bölünmüştür. Bu suyun da Esmâ Sultan'ın oğullarına satışı için 18 Kasım 1901 tarihinde ayrı bir satış senedi düzenlenir (Vakıf Su Defterleri, 2003, s.45).

Esmâ Sultan Yalısı Cumhuriyet'in ilanına kadar oğulları tarafından kullanılır. 1924'te hanedanın yurt dışına çıkarılması üzerine yalı satılmış, tütün deposu olarak kullanılmıştır. 1952 yılında Saffet Baştımara tarafından satın alınmıştır. Üst katı marangozhane, alt katı çelik, kömür deposu olarak kiraya verildiği dönemde 1 Mart 1975 günü yanmıştır (Erdenen, 2006, s.421).

Değerlendirme ve Sonuç

Ortaköy Esmâ Sultan Yalısı, Boğaziçi'nin en tanınan yapılarından biri olmasına rağmen tarihi karanlıkta kalmış bir eserdir. Esmâ Sultan'ın 1899'da vefatından sonra 1900 yılında oğulları için alınan yalı önce "Esmâ Sultan Mehadimi (oğulları) Sahilhanesi" olarak adlandırılmış, sonrasında ise yalnızca Esmâ Sultan Yalısı olarak tanınmıştır. Yapı Esmâ Sultan'ın adı ile anılsa da kendisi burada hiç oturmamıştır.

1 Mart 1975'te çıkan bir yangınla tamamen harap olan yapının unsurları ve tarihsel kimliği Osmanlı Arşivi'nde yaptığımız çalışmalarla ortaya çıkarılabildiği görülmüştür. 1849 yılında Sarraf Maksud tarafından inşa ettirilen yapının dönemin sanat anlayışına uygun olarak neoklasik tarzda yapılmıştır. Cephelerde kullanılan üçgen ahnlıklar, ritmik dikdörtgen pencere dizileri ve katları ayıran silmeler bu üslubun yansımalarıdır. Saltanata ait yalıların geniş cepheleri denize bakarken burada doğu-batı ekseninde kılıçlama olarak kıyıya yönelmesi yapının banisiyle ilgilidir. Zira Osmanlı toplumsal düzeni içerisinde bir teamül olarak gayrimüslimlerin yalıları geniş cepheleriyle denize doğru inşa edilmemektedir.

Yapının mimarına ilişkin herhangi bir kayda ulaşılamamıştır. Bazı çalışmalarda Sarkis Balyan ismi geçse de tarihsel verilerle uyuşmamaktadır. Resmi mimarlık kurumları eliyle inşa edilmeyen bir yapı olduğu için arşivlerde kaydına rastlanmamaktadır.

Hanedana mensup kişilere ait köşk ve yalıların saray teşrifatının uzantısı olan görevlilere ait birimler de inşa edilmiştir. Esmâ Sultan Yalısı devlet eliyle yaptırılmadığından satın alındığında yapı üzerinde bir takım işlevsel değişikliklere gidilmiştir. Muhtemelen yapı satın alındıktan sonra kara tarafı harem, deniz tarafı da selamlık olarak kullanılmış olmalıdır. Hizmet eden ağalar için iki birimin oluşturulduğu Osmanlı Arşivi'nde tespit edilen bir krokiden

anlaşılmıştır. Bunlardan birincisi yalının kuzeyinde kıyıda yer alırken diğeri bahçenin kuzey batısındadır. Günümüze ulaşmayan iki ağalar dairesinden kuzey batıda olanın ne zaman ortadan kalktığı tespit edilememiştir. Ancak kıyıda bulunan ahşap ağalar dairesi 1965'lerde çöktükten sonra yıkılmıştır. Bu yapı elde yeterli bilgiler bulunduğundan yeniden ihya edilebilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

Açba, H. (2007). *Son Dönem Osmanlı Padişah Eşleri; Kadın Efendiler*, İstanbul.

Arslan, H (2019). *Son Bostancıbaşı Defterlerine Göre Boğaziçi ve Haliç Sahilleri*, (Tez No: 589138), (Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı), İstanbul, <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Atalan, Ö. (2008). *Boğaziçi Kıyı Yerleşmelerinin Tarihsel Değişim Süreci ve Koruma Yöntemleri Üzerine Bir Araştırma; Ortaköy Kuruçesme Sahili*, (Tez No: 245123), (Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Anabilim Dalı), İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=wXD5RaurpS196S_ZCEsi6A&no=30YWbbYcl46aC8sDWUW2Bg

Aykan, E. (2019). *III. Ahmed'in Kızı Büyük Esmâ Sultan*, (Tez No: 581062), (Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı), Balıkesir. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Bayır, Ö. (2019). Osmanlı Arşivi'nin Ermeni Araştırmaları Açısından Önemi ve Belgelere Göre Ermeni Toplumuyla Münasebetler. *1000. Yılında Türk-Ermeni İlişkileri, Atatürk Araştırmaları Merkezi Yayınları*, Ankara.

Duran, T. (2007). *I. Abdülhamid'in Kızı Esmâ Sultan'ın Hayatı (1778-1848)*. (Tez No: 214771), (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat araştırmaları Enstitüsü Türk Tarihi Anabilim Dalı). İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=J3LehIIBBD7sTnrNk1vFZg&no=jd9qrul440i2sY06W6s-w>

Erdenen, O. (2006) *Boğaziçi Sahilhaneleri II*, İBB Kültür Yayınları, İstanbul.

Gümüş, M.D. (2019). II. Meşrutiyet Dönemi'nde V. Murad'a İade-i İtibar: Mimar Vedad (Tek) Bey'in Türbe Düzenlemesi. *Art-Sanat Dergisi*. 11, 207-224.

İpek, N. (2011). *Selanik ve İstanbul'da Seçkin Yahudi Bankerler*. (Tez No: 287753), (Doktora Tezi, İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı), İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=Ndh25ykLUwsI5gRxA-jkbg&no=y3W5sBhqslwMorZQiWaYg>

Mintzuri, H. (2002). *İstanbul Anıları (1897-1940)*, İstanbul.

Öndeş, O. (2003). Boğaziçi'ni Çevreleyen Hayatlar: Boğaziçi Yalıları. *Antik Dekor*, 77, 128-132.

Örik, N.S. (2002). *Bilinmeyen Yaşamlarıyla Saraylılar*. İstanbul.

Sakaoglu, N. (2015). *Bu Mülkün Kadın Sultanları*. İstanbul.

Şimşek, M.S. (2011). *İstanbul'un 100 Yalısı*. İBB Kültür Yayınları.

Uluçay, M.Ç. (1992). *Padişahların Kadınları ve Kızları*. Ankara.

Vakıf Su defterleri Boğaziçi ve Taksim Suları 2 (2003). İstanbul Su Külliyesi XXXI, İSKİ Yayınları, İstanbul.

Yolcu, C. (2018). Sofya'da Medfun Bir Osmanlı Sultanı V.Murad'ın Kızı Fatma Sultan. *Toplumsal Tarih*, 289,38-42.

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi

BOA EVd. 13463.

BOA. HHd. 1344.

BOA. HH.İ. 131 / 10.

BOA.HH.THR 1371/84-1.

BOA. İ.DH. 750-61268.

BOA. İ.DH. 1051 / 82525.

BOA. İ.HUS. 71-42.

BOA.İ.HUS.71-42.

BOA. İ. MVL.151-4296-1.

BOA. İ.MVL. 151-4296-2.

BOA. İ.MVL. 151-4296-3.

BOA. ML.EEM. 582/63-82.

BOA.MVL.487/60-2.

BOA. NFS.d. 94.

BOA.TS.MA.d.494.

BOA.TS.MA.e.421/20-5.

BOA. TS.MA.e. 579 / 9.

BOA. Y.A.HUS. 299/51-2.

BOA.Y.MTV. 115/98.

BOA. Y.MTV. 36 / 49.



Ömür Dünya ÇAKMAKLI 

Karabuk University, Department of
Archaeology, Karabük, Türkiye.
odcakmakli@karabuk.edu.tr

Uğur ÖZYILMAZ 

Karabuk University, Department of
Archaeology, Karabük, Türkiye.
ozyilmaz18@gmail.com



Geliş Tarihi/Received: 21.01.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 03.03.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 29.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding author:
Ömür Dünya ÇAKMAKLI

Cite this article: Çakmaklı, Ö.D. & Özyılmaz, U. (2025). What Purposes Did This Serve? An Unusual Glass Vessel From The Archaeological Museum Of Kastamonu. *Journal of Palmette*, 7, 6-18.

Atf: Çakmaklı, Ö.D. & Özyılmaz, U. (2025). Hangi Amaçla Kullanıldı? Kastamonu Arkeoloji Müzesinden Alışılmadık Bir Cam Kap. *Palmet Dergisi*, 7, 6-18.



Content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-
NonCommercial 4.0 International License.

What Purposes Did This Serve? An Unusual Glass Vessel from The Archaeological Museum of Kastamonu

Hangi Amaçla Kullanıldı? Kastamonu Arkeoloji Müzesinden Alışılmadık Bir Cam Kap

Abstract

Glass has been utilized throughout history across a diverse range of fields, including the medical and beauty industries, burial rituals, lighting instruments, architecture, and tableware. Its applications encompass various purposes, forms, types, and decorative styles. Glass artifacts, produced using various techniques since their inception, have gained widespread prominence, particularly following the discovery of the free-blowing method. This technique has established glass as a dominant material across all previously mentioned sectors. In certain instances, the identification of the functional areas of these objects is relatively straightforward. This can be attributed to the fact that familiar forms adhere to established traditions and have been designed and manufactured consistently over an extended period, thereby fulfilling the same functional role. However, certain examples identified during archaeological excavations or recorded in collections present atypical forms. It is challenging to ascertain the function and period of certain artifacts that cannot be contextualized, particularly as they are not derived from archaeological excavations and thus remain subject to interpretation. The case of the Kastamonu Museum, as discussed in this study, is a notable example that deserves interpretation alongside other similar, though rare, instances. In addition to presenting a rare artifact to the archaeological community, the application of 'experimental archaeology' to support our interpretations of the artifact underscores the significance of this study.

Keywords: Glass, Roman Period, Kastamonu Museum, Anatolia, Paphlagonia.

Öz

Camın tarih boyunca medikalden güzellik sektörüne, ölü gömme ritüellerinden aydınlatma araçlarına, mimariden masa kaplarına kadar pek çok farklı alanda, pek çok farklı amaçla, farklı form, farklı tip ve farklı dekorasyonla kullanıldığı bilinmektedir. Kimi durumlarda bu objelerin kullanım alanlarını saptamak oldukça kolaydır. Çünkü alışıldık formlar bir geleneği takip ederek çok uzun seneler aynı şekilde tasarlanır ve aynı şekilde üretilirler; aynı fonksiyona hizmet ederler. Fakat arkeolojik kazılar sırasında saptanan ya da koleksiyonlarda belgelenen kimi örnekler formları ile sıra dışı bir şekilde karşımıza çıkar. Özellikle arkeolojik kazı buluntusu olmadığından kontektst içerisinde tespit edilemeyen kimi buluntuların işlevini belirlemek ve kullanım dönemini tespit etmek oldukça zordur ve yorumlamaya açıktır. Bu çalışmada sunulmakta olan Kastamonu müzesi örneği de aynı şekilde, çok nadir olan benzer örneklerden yola çıkılarak yorumlanmaya ihtiyaç duyan sıra dışı bir örnektir. Bu kadar nadir bir eseri arkeoloji dünyasına tanıtmamızın yanı sıra, eserle ilgili yorumlamalarımızı "deneysel arkeoloji" metotlarından faydalanarak desteklemek ise bu çalışmanın önemini perçinlemektedir.

Anahtar Kelimeler: Cam, Roma Dönemi, Kastamonu Müzesi, Anadolu, Paphlagonia.

Introduction

Many ancient glass artifacts do not meet the necessary criteria for accurate dating and functional determination. This limitation stems from the recyclable nature of glass, which was frequently repurposed for secondary production in antiquity. Furthermore, the inherent fragility of glass results in artifacts suitable for typological studies being rarely identified during archaeological excavations. One of the most significant factors that exacerbates this adverse situation in Ancient Anatolia is the quantitative deficiency in glass studies. In conclusion, in contexts where excavation findings are inadequate and literature reviews are incomplete, museum collections hold significant importance, regardless of whether they have been acquired through confiscation or donation.

The example of the Kastamonu Museum (Figure 1) holds considerably valuable in this context¹. The artefact, which was incorporated into the museum collection through confiscation in 2011, is attributable to the ancient region of Paphlagonia, where the museum is situated; however, the precise location of its excavation and the specific stratum to which it belongs could not be ascertained².

The significance of the artefact is primarily attributable to its rarity. Our research has unveiled that a mere 13 instances have been documented to date, among them two originating from Anatolia, one of which pertains to the artifact housed at the Kastamonu Museum, the subject of our present analysis.

All specimens were produced using the free-blowing technique. Each specimen features a -shaped mouth, a narrow, elongated cylindrical neck, a spherical body, and a flat, slightly concave base. Their most prominent characteristic is their exceptionally narrow spout. All specimens fall within the pale blue to pale green color spectrum. The rim may be either rounded or unworked; however, the specimens typically display minor variations in size and detail³.



Figure 1. Drawing and photograph of the Kastamonu Vase.

Parallel Findings and Challenges in Origin and Dating Research

Unfortunately, very few artifacts can be traced back to their origins, and even fewer have been uncovered through scientific archaeological excavations. Among the identified artifacts, only those from Lete (Greece) (Antonaras, 2017, p.103-104), Arles (France) (Quicherat, 1874, p.74), and Albenga (Italy) (Antonaras, 2017, p.104) are classified as excavation finds. It has been reported that the vase housed in the Damascus National Museum is an artifact originating from Raqqa (<https://glass.museumwnf.org/database-item/mwnf3/objects/ISL/sy/Mus01/15/en>), while the vase housed

in the Louvre Museum is attributed to Tibériade (probable Syro-Palestinian production) (<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010281453>). Additionally, the artifact located in the Gaziantep Medusa Glass Museum is sourced from the Yozgat-Çorum-Çankırı regions (Çakmaklı&Höpken, 2015, p.79-80). The artifact housed in the Kastamonu Museum originates from the region in which the museum is situated; however, its precise provenance remains unclear. The origins of the artifacts housed in the collections of the Cologne Museum (La Baume & Salomonson 1976, 44, no.104), Amphipolis Museum, Israel Museum, Eftthrafi Polyteleia exhibition and Allaire Collection are also currently unknown. Therefore, the issue of provenance is relevant to the majority of the identified artifacts. However, the available data suggests that similar types of artifacts were distributed across various provinces of the Roman Empire. In instances where the provenances are uncertain and similar types of artifacts are dispersed across extensive regions, it is prudent to refrain from making assertions regarding the production sites of such artifacts.

One of the adverse consequences associated with the predominance of artifacts that are not derived from excavated contexts is the challenge of accurately dating these objects. At this juncture, we will employ contextualized examples to perform a stylistic analysis grounded in these instances.

The Lete artifact (Figure 2) is derived from the region known as Villa Rustika. T. Antonaras, who conducted a comprehensive analysis of the artifact, posits that the stratigraphic layer corresponding to its introduction is dated to the 2nd-3rd centuries AD, aligning with the destruction layer of the structure. However, he also acknowledges that the majority of other glass artifacts recovered from the surrounding area are predominantly dated to the 1st and 2nd centuries AD. (Antonaras, 2017, p.104)⁴.



Figure 2. Vase found in Lete (Antonaras, 2017, p.103).



Figure 3. Vase found in Arles (Quicherat, 1874, p.74).

¹ The research documented herein was conducted in accordance with the "Scientific Research Protocol" dated July 1, 2024, and assigned the identification number E-74130190-152.99-5457098, in collaboration with the Kastamonu Provincial Directorate of Culture and Tourism. The copyright for the photographs and drawings utilized in this publication is held by the Ministry of Culture and Tourism, General Directorate of Culture and Museums, Kastamonu Museum.

² Due to the circumstances surrounding the artifact's arrival at the museum, it is impossible to ascertain the precise location of its discovery with certainty. However, based on information obtained from museum

experts, it is indicated that the individual who identified the artifact recovered it from the surrounding region.

³ See footnote 8 for a discussion of these variations.

⁴ T. Antonaras notes that the artifacts from this specific region, when evaluated within the context of the site's characteristics, may have been utilized over an extended period by members of the same family, functioning as a form of "family heirloom" for approximately one century (mid-1st century AD to mid-3rd century AD) (Antonaras 2017, p.104).



Figure 4. Vase found in Albingaunum Necropolis (<https://www.fotos-reiseberichte.de/italienische-riviera/albenga/roemisches-glas.htm>)

All information regarding the Arles find (Figure 3) is derived from the collection of M. Augier, a noted collector. M. Augier acquired several artifacts unearthed during the road excavations conducted for the development of the route connecting Arles to Montpellier. The historian Jules Quicherat interviewed with M. Augier and subsequently disseminated the information concerning these artifacts to the academic community (Quicherat, 1874, p.73-82). Based on this information, we conclude that the artifact within the scope of our study originates from the Roman necropolis known as Aliscamps in Arles. It was discovered at the same stratigraphic level as the other artifact depicted in the figure⁵, suggesting that both may represent grave finds (Quicherat, 1874, p.80-81).

Conversely, the study does not offer information regarding the dating of the artifact; however, T. Antonaras, in his analysis of these artifacts with a focus on the Lete find, ascribed a date to the 1st and 2nd centuries AD. He also noted that the archaeological contexts provide support for this chronological assessment (Antonaras, 2017, p.104).

The final artifact (Figure 4) associated with this group, which may be classified as a result of archaeological excavation, originates from the necropolis excavation in Albenga. The excavation results indicate that the group of artifacts associated with the context in which the artifact was discovered dates to the 1st and 2nd centuries (Massabò, 2001, 122-123, no. 71). The consistency of this dating with previous examples is significant in the context of addressing dating discrepancies.



Figure 5. Vase from the National Museum in Damascus (<https://glass.museumwnf.org/database-item/mwnf3/objects/ISL/sy/Mus01/15/en>).

⁵ The artifact in question was characterized as a "thermometer" by the sellers during the acquisition phase of the collection (Quicherat, 1987, p. 81).

⁶ Information regarding the vase housed in the Damascus Museum is accessible through the online catalog of the "Museum with No Frontiers.". In the museum catalogue, it is acknowledged that the artifact in question is of Islamic origin, specifically dating to the Abbasid period, with a suggestion that Raqqa may have served as

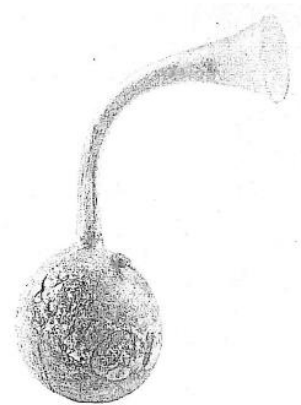


Figure 6. Vase from the Israel Museum (Brosch, 2003, 347 no: 458).



Figure 7. Vase from the Medusa Glass Museum in Gaziantep (Höpken & Çakmaklı, 2015, p. 79, cat.no.140).

As previously discussed, the provenance and dating of museum and collectible vessels pose significant challenges due to the uncertainty surrounding their precise origins. However, there are instances within this category where a general location can be established based on the information provided to collectors, among other sources. The first specimen whose provenance has been discussed is preserved in the National Museum in Damascus⁶ (Figure 5), and it has been proposed that it originated in Raqqa, Syria (<https://glass.museumwnf.org/database-item/mwnf3/objects/ISL/sy/Mus01/15/en>). It can be confidently asserted that the city played a pivotal role not only as a center for archaeological discoveries related to glass but also as a critical production hub in the history of glass. Archaeological evidence indicates that Raqqa served as a production center during the Abbasid period, renowned for the manufacture of a substantial quantity of glass vessels (Handerson and others, 2005). Additionally, three distinct archaeological sites associated with primary glass production have been identified in this region, dating from the 8th to the 9th, 11th, and 12th centuries (Handerson and others, 2004). The dating assigned to the vase housed in the Damascus Museum indicates that it belongs to the Islamic period (9th to 10th centuries AD.), likely corresponding to an era in which the city demonstrated significant prominence in the production of glass and glass vessels. (<https://glass.museumwnf.org/databaseitem/mwnf3/objects/ISL/sy/Mus01/15/en>) Another comparable artifact from the Islamic period (Figure 6), of unknown provenance, is located in the Israel Museum (Brosch, 2003, p. 347, no.458). T. Antonaras noted that the vases housed in the Damascus and Israel Museums were inaccurately attributed to the Islamic period; he subsequently dated these vases to

the production center, given its significance as a prominent center for glass production during this era. (<https://glass.museumwnf.org/database-item/mwnf3/objects/ISL/sy/Mus01/15/en>) Conversely, both stylistic analysis and comparisons with analogous examples indicate that it may be more appropriate to date the artifact to the Roman period.

the Early Roman Imperial Period (Antonaras, 2017, p. 104, footnote.1153-1154).

The vase (Figure 11), acquired by the Louvre Museum through acquisition, is believed to have originated from the Syria-Palestine region and was likely discovered in Tiberias. It is dated to the last quarter of the 1st century AD and the 2nd century AD (75-200 AD) (<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010281453>).

The Medusa Glass Museum in Gaziantep houses glass artifacts from a collection acquired at various dates. Similar to much of the museum's collection, the artifact under examination in this study (Figure 7) was recovered from the Yozgat-Çorum-Çankırı region. Based on comparative analysis with analogous examples, this artifact is dated to the period between the 1st and 3rd centuries (Höpken&Çakmaklı, 2015, 79). Another artifact, potentially discovered in Crete and dated to the late 1st to early 2nd century AD, is displayed in the temporary exhibition titled *Efthrafsti Polyteleia* (Antonaras, 2017, p. 104, footnote.1158).

Analogous finds from Cologne (Figure 8), Amphipolis (Figure 9) and Allaire Collection (Figure 10) also present issues related to provenance. While the vases from the museums of Cologne and Amphipolis have been dated to the 1st and 2nd centuries AD based on analogous finds (La Baume & Salomonson, 1976, p. 44; Antonaras 2017, p. 104)⁷, the vase from the Allaire collection has not been assigned a specific date. Although it was noted that experts ascribed the same chronological framework to the other artifacts, it was emphasized that this particular artifact exhibits a distinct base type that sets it apart from the others⁸ (<https://ancientglass.wordpress.com/2019/08/15/roman-glass-guttus-2/>). It is noteworthy that there are two examples from the Amphipolis Museum that have yet to be published⁹ (Antonaras, 2017, p. 104, footnote.1159).



Figure 8. Vase from The Cologne Museum (La Baume & Salomonson, 1976, 44, no.104).



Figure 9. Vases from the Museum of Amphipolis (<https://maps.app.goo.gl/84Cq1B6xwByBJzcdA>)



Figure 10. Vase from The Allaire Collection (<https://ancientglass.wordpress.com/2019/08/15/roman-glass-guttus-2/>).

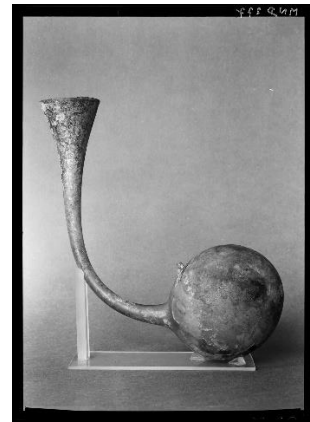


Figure 11. Vases from the Museum of Louvre (<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010281453>).

To summarize the distribution of vessels with known or probable provenance centers, it can be stated that four vessels are located in Greece, two vessels are situated in Anatolia (including one find from the Kastamonu Museum), two vessels originate from Palestinian Syria (one of which is housed in the Louvre Museum in France), and one vessel each is located in Italy, and France. The provenance centers or even the regions of the remaining finds have not been determined. It has been observed that all of the aforementioned findings—bearing in mind that there are very few examples in the literature—exhibit minimal variation in basic characteristics such as form, size, and color. This finding reinforces the hypothesis that some of the vessels may have originated from the same workshop. Conversely, determining the specific region in which this workshop was situated is challenging due to the extensive geographical distribution of the artifacts.

Perspectives on the Utilization of the Vessels

Firstly, it has been noted that certain vessels have not yet been incorporated into the existing literature. For the group beyond these examples, there exists a range of expert opinions regarding the areas of application. Conversely, despite the considerable similarity of the vessels in terms of their technical characteristics, the divergent perspectives among experts concerning the uses of these artifacts have delineated the primary focus of this study.

Although the artifact is presented as a "milk pump" in the museum's

⁷ SearchCulture.gr, a national portal that disseminates information regarding the Amphipolis Vase, attributes a chronological range to the artifact, specifically from 100 BC to 200 AD. (<https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/mnam/000150-789145?language=en>).

⁸ The parallel examples all exhibit a concave base, rendering them incapable of standing independently. Conversely, the example from the Allaire collection features a base ring, which enables it to maintain a stable standing position. Another distinctive feature of the work is its three cut-line

decorations (<https://ancientglass.wordpress.com/2019/08/15/roman-glass-guttus-2/>). With the exception of the examples from the Kastamonu Museum and the Allaire Collection, all of the vases are undecorated. The decorated examples in question feature common and relatively straightforward decorative techniques, such as simple cut-line decoration or irregular counted ribs, which do not obstruct the visibility of the contents.

⁹ The photograph utilized in this study was sourced from Google visitor photos of the Amphipolis Museum (<https://maps.app.goo.gl/84Cq1B6xwByBJzcdA>).

exhibition area, research suggests that such bottles may have fulfilled medical or chemical functions. In addition to serving as milk pumps in nursing, they may have been utilized as urine bottles or distillation vessels until the Medieval period (Höpken & Çakmaklı, 2005, s. 79).

Similar to the artifact exhibited at the Medusa Museum, the rationale for the use of the Arles artifact pertains to its relation to chemistry. Researcher J. Quicherat posits that the pitcher component, which is no larger than a pinhole, likely served a function analogous to the safety tubes incorporated into chemical apparatuses (Quicherat, 1874, p. 80-81). At this juncture, it is important to note that the artifact under consideration is classified as a grave find and was discovered in conjunction with the other object illustrated in Figure 3. Although the individuals who sold the second item to the collector described it as a "thermometer" (Quicherat, 1874, p. 81). its precise function remains uncertain. Nevertheless, if it can be established that the objects were employed in the fields of chemistry or medicine, the identity of the grave owner may be inferred.

The hypothesis that the vase housed in the Damascus Museum may have served as a vessel utilized in the field of chemistry is bolstered by the observation that its decorative elements were removed to facilitate the examination of the chemical reactions occurring within it (<https://glass.museumwnf.org/database-item/mwnf3/objects/ISL/sy/Mus01/15/en>). Similarly, the vase housed in the museum in Cologne is characterized as a "distillation flask" (La Baume & Salamonson, 1976, 44). The vase displayed in the Louvre Museum is similarly referred to as a "retort," suggesting its utilization in the process of distillation (<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010281453>).

In contrast to the aforementioned interpretations, which align more closely with medical or chemical functions, the most distinct proposal was posited for the Lete artifact. A comprehensive commentary on the subject was presented by T. Antonaras, who conducted an analysis of the Lete example. He posited that the most significant insight into the utilization of the vase lies in the presence of the lugs on the vessel. His explanation is as follows:

The moment that the body walls are heated enough at the desired spot, they are pierced with an abrupt, violent movement of the rod, which is equally swiftly removed transforming the blob into the conical spout. These lugs were probably used to control the flow of the contents, which due to the obliqueness of the neck could not flow if extra air was prevented from entering the vessel body from another point. Thus, the user could stop or allow the flow of the vessel's contents by sealing or opening the hole of the lug/spout with his/her finger. This flow-control system must have been particularly useful at events such as banquets and for libation offerings (Antonaras, 2017, p. 103-104)¹⁰.

The Vase from the Kastamonu Archaeological Museum and an Interpretation of the Functional Contexts of Comparable Artifacts

The vase from the Kastamonu Museum (Figure 12-13), identified as originating from one of the centers within the region and consequently classified within the Paplagonia glass typology, exhibits similarities to other analogous artifacts in nearly all of its physical characteristics. It has a height of 16,5 cm, a maximum length of 18 cm, a rim diameter of 5,1 cm, and a spout diameter of 1 mm. The production technique employed is characterized by free blowing. The rim remains unworked and exhibits a funnel shape, complemented by a narrow, elongated neck and a spherical body. The slightly concave base precludes the vessel from standing flat. The

aforementioned features regarding the measurements¹¹ and characteristics of the form are, on average, comparable to other analogous finds. In contrast to the other artifacts, which are predominantly undecorated and plain, the Kastamonu example incorporates ornamental elements, featuring irregular ribs on the body. Although these ribs, created with the assistance of glassmaking tools, are primarily confined to the body, it has been observed that they irregularly extend onto the curved neck.



Figure 12. General view of the vase in the Kastamonu Museum.



Figure 13. Detail view of the vase in the Kastamonu Museum.

The technical characteristics enumerated above serve as the sole initial criterion for ascertaining the function of the artifact, as it is not an artefact of archaeological excavation, and the contextual information pertaining to the find remains unknown. In our literature review for parallel examples, we identified that experts have documented the utilization of these artifacts in various contexts. These include their application in distillation processes, in medical or chemical fields for the measurement and dosing of liquids, in nursing functions such as breast pumps or baby bottles, and as daily vessels for banquets and beverages, where the spout serves a flow control function¹².

Reflections on Glass in Experimental Archaeology

At this stage of our study, considering the diversity of opinions regarding the parallel examples, we have employed the method of "experimental archaeology" to ascertain the function, as there is no consensus even among the excavated examples. To achieve this objective, subsequent to the study conducted at the Kastamonu Museum, we facilitated the production of an accurate replica of the vase (Figure 14-15) by undertaking comprehensive technical

¹⁰ Another expert who opposes the potential function of distillation and advocates for the use of libations is B. Massabò. Professor B. Massabò noted that he had observed a similar vase from the Albingaunum necropolis in the Museum of Hanià (Crete) and that it was a grave find. He posits that these specific vases are linked to the concept of the funerary banquet (On January 20, 2025, we engaged in written communication with Professor B. Massabò. We would like to express our sincere gratitude for his valuable insights.)

¹¹ Among the specimens for which measurements can be accurately determined, the only specimen exceeding a maximum length of 20 cm is located in the Damascus Museum (<https://glass.museumwnf.org/database-item/mwnf3/objects/ISL/sy/Mus01/15/en>).

¹² See page 17-18 of the appendix table for a compilation of perspectives regarding the utilization of the findings.

measurements of the original artifact¹³.

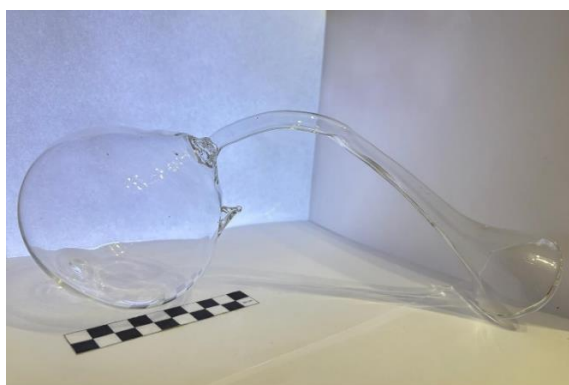


Figure 14 -15. Replica of the Vase from the Kastamonu Museum.

Liquid filling and draining tests were conducted on the replica (Figure 16-21). It was observed that in instances where the slanted and narrow neck hinders the efficient entry and exit of the liquid, the presence of the spout facilitates the escape of air, thereby enhancing the ease of filling or draining the liquid. However, this function is hindered by the positioning of the spout. However, this function is handicapped by the positioning of the spout.



Figure 16-17. Fluid Filling with the Spout in Both Closed and Open Positions.

To provide a more detailed and descriptive explanation: The drainage of liquid from the artifact can only be achieved by inverting it, such that the mouth of the vase is oriented upwards. In this inverted position, the spout remains elevated, facilitating the entry of air and thereby restoring the liquid flow from the funnel mouth to its normal state. Furthermore, manipulating the spout with a finger in this orientation proves effective in regulating the volume of liquid discharged. However, it is our contention that if the primary function of the artifact was to enable control over the inlet and outlet of the liquid, the spout should have been oriented in the opposite direction.

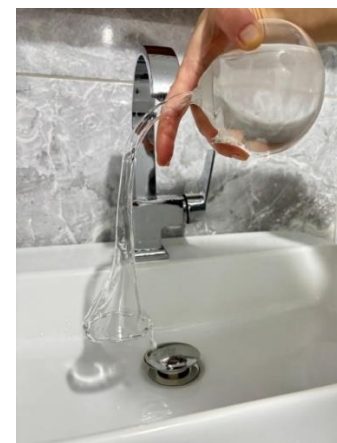


Figure 18-19. Drainage of liquid from the vase in two distinct holding positions with the spout in an open position.

¹³ We extend our gratitude to glass artist Mustafa Cem Kılıç of the Eskişehir Camgöbeği Glass Workshop for his

contributions to the production of this work.



Figure 20-21. Drainage of liquid from the vase in two distinct holding positions with the spout in an closed position.

Another intended use recommended by experts is the nursing function, wherein it is utilized as a milk pump or baby bottle. At this juncture, it is important to recall that in the original vase, the spout features an opening that is as narrow as the tip of a pin. This feature was retained in the replica, and the hole of the spout was created using the same methodology. Our experiments with the breast pump indicated that it is not feasible to pump by inhaling through the mouth with the assistance of a wooden or glass rod affixed to the spout¹⁴.

Although the alignment of the funnel mouth and the spout in the same direction, prior to the invention of plastic tubing, suggests that the spout could be used with a glass or wooden tube—similar to a pipette—it is essential for the spout hole to be wider to enable effective pumping functionality as a breast pump. Moreover, positioning the spout in parallel alignment with the onset of the neck is likely to enhance the pumping efficiency. Additionally, it is evident that the glass or wooden tube connected to the spout should be designed with a sloped orientation. Although it is posited that such an arrangement could have been produced by a manufacturer aiming to create a breast pump, the improper positioning of the spout on the artifact raises questions regarding this possibility. Furthermore, the presence of an unworked rim on the artifact significantly diminishes the likelihood of skin contact, even when accounting for the effects of polishing¹⁵.

The final hypothesis posits that this collection of vessels was utilized in laboratory settings for distillation or analogous processes. The conclusion drawn from our experimental study suggests that this hypothesis may be valid. In addition, the non-porous structure of glass, along with the ease of visual observation of contents within glass containers, renders glass an unequivocal preferred choice for laboratory applications. Consequently, it is evident that throughout history, significant efforts have been made to utilize glass in various laboratory processes. It is highly probable that this purpose was specifically oriented towards the "distillation"¹⁶ function.

The distillation method prioritized in our experimental study is the "Bain-maria method" (Figure 22-23), which is periodically compatible with the dating of the group of artifacts that constitute the focus of our research¹⁷. The method is named after an ancient

alchemist from the 1st to 3rd centuries AD, referred to as "Maria the Jewess" or "Maria the Alchemist." (Patai, 1994, p. 79). Our understanding of her contributions is primarily derived from the writings of Zosimos, who is recognized as the first biographically documented alchemist in history (Escolano & Poveda, 2022, p. 77). Another reason for choosing the Bain-maria method in the experiment is the susceptibility of the glass group in question, which may have been produced in the early and/or middle phases of the Roman period, to thermal stress, which causes the glass to crack due to temperature differences when in contact with heat. The bain-marie method mitigates the risk of glass cracking by positioning the glass vessel directly over a heat source. This risk reduction is attributed to the relatively constant boiling points of water and alcohol, which ensures that when the distillation flask is submerged in water, the temperature remains below 100 degrees Celsius, thereby significantly decreasing the likelihood of cracking. However, it is important to note that this method is exclusively applicable for the distillation of water, which has a boiling point of 100 degrees Celsius, as well as for liquids that require heat below this threshold (e.g., ethyl alcohol, which has a boiling point of 78.4 degrees Celsius). In contrast, the distillation of metals, such as gold, necessitates higher temperatures that cannot be achieved using the bain-marie technique. In summary, this represents a technique for mitigating thermal stress in the processes of water and alcohol distillation.

Our experiments demonstrated that simple mixtures, such as water and alcohol, can be effectively separated in a glass vessel utilizing the bain-marie method (Figure 24). From the mixture within the apparatus, the boiling alcohol initially evaporated through the elongated neck of the artifact. Upon reaching the funnel's aperture, the vapor cooled and subsequently condensed, accumulating in droplets within the collection container. However, for this process to operate efficiently, it is essential to simultaneously cool the neck of the artifact to ensure that a majority of the vapor is captured in liquid form. This cooling can be accomplished by applying cold water to the neck. In the absence of cooling water, there is an elevated likelihood that some of the evaporated alcohol will be lost. Nevertheless, a successful distillation process was observed even in the absence of cooling. These findings suggest that the artifact may represent a primitive form of a modern retort utilized for distillation in the field of chemistry.



¹⁴ M. Obladen notes that the design of breast pumps has evolved in accordance with the materials available throughout history. In antiquity, the ancient Greeks utilized ceramic guttus types to both empty the breast and nourish the infant. Subsequently, the Romans developed glass milk pumps. Additionally, mothers themselves employed these pumps to facilitate the elevation of retracted nipples (Obladen 2012, p. 669-670)

¹⁵ Within the vase group, the Kastamonu Vase, which is the focus of this study, along with the examples from the Gaziantep Medusa Museum and the Albingaunum necropolis, were produced with unworked rims. In contrast, the rim is absent in the Lete Vase. Additionally, no documentary evidence was found for the artifact from the Efthrafsti Polyteleia Exhibition.

¹⁶ Distillation is an ancient separation technology employed for the separation of liquid mixtures, with origins that can be traced back to the chemists in Alexandria during the first century A.D. (Halvorsen, 2001, p. 28). In contemporary times, distillation has emerged as the predominant industrial separation technology. The

traditional distillation technique comprises three principal components: a still (cucurbit), a delivery tube (solen) in conjunction with a distillation head (ambix), and a receiving vessel (bikos). The term "ambix" was subsequently adapted into "alembic" through its Arabic origin (al-), and during the Middle Ages, the term "alembic" frequently referred to the entire distillation process (Rasmussen, 2008, p. 31).

¹⁷ The vases preserved in Kastamonu, Cologne, the Gaziantep Medusa, Amphipolis and the Efthrafsti Polyteleia Exhibition Museum, as well as those documented as excavation finds from the Albingaunum necropolis, Arles, and Lete, are dated to the early phases of the Roman Empire. (For comprehensive information, please refer to the appendix section)

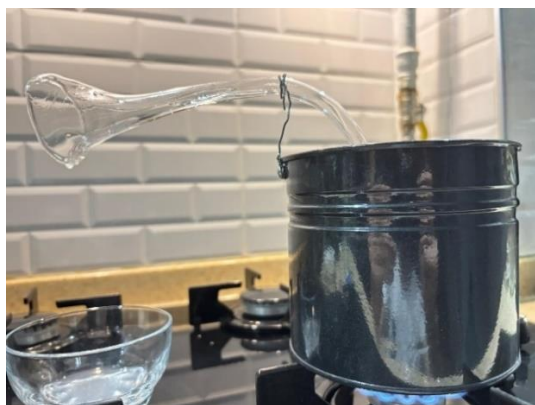


Figure 22, 23. Distillation analysis of a simple alcohol denatured-water mixture using the bain-marie method.

Contemporary retorts lack the funnel-shaped mouth found in earlier designs. Instead, they have a distinct spout at the top of the body for introducing liquids. This spout is sealed with a stopper during the distillation process. In contrast, earlier vessels do not require a stopper; their mouth and neck design allows for both the capture of evaporated liquids and the easy addition of new liquids. On the other hand, the spout is essential for facilitating air evacuation during the ingress and egress of liquid through the narrow and curved neck. It is critical that the aperture of the spout does not exceed the diameter of a pinhead, as this restriction prevents the loss of vapor from the liquid intended for separation during distillation. Consequently, the design of the spout and the constriction of its bore are well-suited for the artifact's application in distillation processes.

In addition, direct distillation is not necessary in this context. Historically, various types of bain-marie vessels equipped with double boilers have existed. One such example can be observed in the illustration by Filippo Vlstadio Patricio in his 1528 study, *COELVMPHILO SOPHORVM SEV DE SECRETIS* (Figure 25). This illustration prominently features a vessel with a funnel mouth, which bears a striking resemblance to the apparatus that is the focus of this article (Vlstadio Patricio, 1528, p. xiv). This vessel is designed to condense and collect the evaporated liquids within the depicted system.

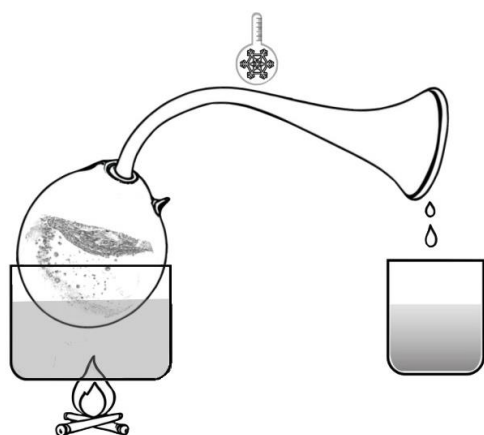


Figure 24. Illustrating a simple distillation apparatus.

In summary, based on the aforementioned experimental results supported by archaeological data, we conclude that, although the specific organization of use during the functional processes of the vase group under study could not be precisely determined—particularly regarding the temperature requirements and the

potential for a cooling process during distillation—it is our assessment that the artifacts functioned as laboratory vessels and were most likely utilized for distillation purposes.



Figure 25. Illustration of distillation apparatus by Vlstadio Patricio (Vlstadio Patricio, 1528, p. xiv).

Concluding Remarks

The fields of chemistry and medicine, while distinct disciplines, can be regarded as interconnected domains within the context of our subject, due to their fundamentally organic relationship. Both possess ancient historical roots. Both individuals have systematically refined their techniques over time and have progressively broadened the range of tools and materials employed in their work. Both demonstrate an indispensable reliance on glass due to its transparent properties, particularly in conjunction with the glassblowing techniques developed during Roman times.

The earliest known evidence suggests that the Epipaleolithic period, spanning approximately 20,000/18,000 BC to 10,000/9,000 BC, is associated with the initial discoveries in the field of medicine¹⁸.

Although its emergence, unlike that of other branches of science, was rooted in superstition, magic, or astrology, it was soon recognized that chemistry is also an indispensable discipline. The chemical production of copper can be traced back to approximately 4500 BC, subsequently leading to the production of bronze (3700 BC), tin (2500 BC), lead (1700 BC), and iron (1500 BC) (Szydło, 2022, p. 2). The Sumerians are credited with the discovery of various chemical techniques, including distillation, extraction, and sublimation, around 3500 BC. (Levey, 1955, p. 24-27).

It is evident that both fields possess ancient historical roots, and their organic relationship is apparent in terms of their objectives and methodologies. Chemistry is as indispensable as health sciences in areas such as disease prevention, diagnosis, and treatment. For instance, organic chemistry serves as the foundation of pharmaceutical chemistry and plays a critical role in the discovery and development of chemical compounds that enhance human health (Çelik, 2024, p. 45). In conclusion, if the vase group examined in our study is indeed a distillation vessel, as we propose, it can be classified as a component of a laboratory setting applicable to either the field of chemistry or health-related disciplines. Another piece of evidence that supports our hypothesis concerning the function of the vase group is the finds from Arles. Numerous archaeological studies have demonstrated that medical artifacts have been discovered in the

¹⁸ The trepanation hole of a 50-year-old man discovered in the Vasilyevka II cemetery near Kiev, Ukraine,

represents the earliest documented medical intervention of the Epipaleolithic period (Taştemür, 2015, p. 32).

graves of physicians¹⁹. The same is likely true for the alchemists of antiquity. Regrettably, it is not possible to verify this for the group of vases that is the focus of our study, as the provenance of most of the artifacts remains uncertain²⁰.

Nonetheless, the Arles finds have been classified as funerary artifacts, despite the absence of concrete evidence from a scientifically conducted excavation in their records. It is also significant to note that both contexts of Arles finds are associated with medical or chemistry-related themes (see.fig.3).

There exist varying opinions regarding the period during which this group of vases was produced. While the prevailing consensus indicates the 1st and 2nd centuries, some scholars propose a range of dates extending back to the Islamic period. At this juncture, the excavated specimens possess significant importance, as they denote the early phases of the Roman Empire, thereby providing a foundational basis for our chronological assessment. Moreover, the construction techniques utilized in the vessels, along with the decorative elements.

As indicated in the text, the introduction of the vase group that constitutes the focus of our study—specifically, the analysis of the vase from the Kastamonu Museum—holds significant importance due to the rarity of such artifacts in the archaeological literature. This significance is further amplified by our methodological approach, which is notable for the limited number of instances in which experimental methods have been applied to archaeological glassware. In this context, the Kastamonu Museum vase significantly enhances the archaeological glass history of Anatolia and Paphlagonia, as well as contributing to the history of medicine and chemistry in its capacity as a laboratory vessel.

¹⁹ For examples of doctors' graves where archaeological medical finds have been identified, refer to the following sources: Lazar (2019, p. 80-94), Garland (2018, p. 85-102), Hensen et al. (2004, p. 81-100).

²⁰ The Lete vase is an artifact acquired through excavation; however, the excavation archive is deficient in

comprehensive data regarding the vase. Nevertheless, T. Antonoras, taking into account the preservation condition of the artifact, posits that it may potentially be a funerary find. (Antonoras 2017, p. 207, cat.no 313)

Appendix

Abbreviations: H.: Height; RDm.: Rim Diameter; mxDm.: Maximum Diameter; SDm: Spout Diameter, BDm: Body Diameter

Fig.	Loc.	Find Spot	Description	Date	Ref.	Function
1	Kastamonu (Türkiye)	Paphlagonia Region (Anatolia)	H: 16 cm RDm.5.1 cm SDm. 0.1 cm. Complete Blue Green Squat globular body. Horizontal shoulder with pinched vent-spout. Long vertical tubular neck, curving at right angle towards a funnel mouth with unworked rim. The body is decorated with 5 ribs.	1 st -2 nd cen.AD.		Laboratory equipment (Distillation Flask)
2	Unspecified	Lete– Villa Rustica (Thessaloniki Prefecture)	Fragment. Translucent greenish.	1 st end – early 2 nd cen.	Antonaras, 2017, p. 103,104, no.54., cat.no.313	Libation Offering Object
3	Borély Museum (Marseille, France)	Alyscamps necropolis (Arles)	H.6 cm. RDm.: 5.5 cm. BDm 9 cm. Complete Squat globular body. Horizontal shoulder with pinched vent-spout. Long vertical tubular neck, curving at right angle towards a funnel mouth with rounded rim.	1st century for stylistic reasons (Antonaras, 2017, s: 104)	Quicherat, 1874, p. 74; Morin 1913, 182, fig. 460	Chemistry?
4	Aquileia, Museo Civico del Patriarcato (Italy)	Albingaunum necropolis	H. 18.7 cm. BDm. 8.4 cm. Complete. White-Translucent. An oval-shaped body. Horizontal shoulder with pinched vent-spout. Long vertical tubular neck, curving at right angle towards a slightly funnel mouth with unworked rim.	Late 1st century AD to early 2nd century AD	Antonaras, 2017, p.104; Massabò 2001, p.122-123, no. 71; https://www.fotosreiseberichte.de/italienischeriviera/albenga/romisches-glas.htm	Medical Implement
5	National Museum in Damascus (Syria)	Raqqa? (Syria)	H.: 22.2 cm mxDm.9.6 cm Complete White-Translucent An oval-shaped body. Horizontal shoulder with pinched vent-spout. Long vertical tubular neck, curving at right angle towards a slightly funnel mouth with rounded rim.	9 th -10 th cen. AD. (Abbasid)	https://glass.museumwnf.org/database/item/mwnf3/objects/ISL/sy/Mus01/15/en	Chemistry?
6	Israel Museum (Israel)	Unknown	H.23.2 Complete Colorless Globular body, Horizontal shoulder with pinched vent-spout. Long vertical tubular neck, curving at right angle towards a slightly funnel mouth with rounded rim. .	Islamic period	Brosch 2003, p. 347 no:458	Medical Implement
7	Medusa Museum of Archaeological Glass	Yozgat–Çorum–Çankırı Region	H.18.2 cmç	1 st - 3 rd century AD.	Höpken & Çakmaklı,	Milk Pump / Distilleries' utensil

	Artifacts (Gaziantep/Türkiye)		R.Dm. 3.2 cm mx.Dm. 8 cm Almost Complete Blue Green Globular body, horizontal shoulder, cracked off rim, curved neck, little nozzle (spout) with fire rounded rim.		2015, p. 79, cat.no.140.	
8	Cologne Museum (Germany)	Unknown	H.16 cm. Complete Blue Green An oval-shaped body. Horizontal shoulder with pinched vent-spout. Curved Neck, Funnel shaped mouth	1 st -2 nd cen.AD. ?	La Baume & Salomonson 1976, p. 44, no.104.;	Distillation flask
9	Museum of Amphipolis (Greece)	Unknown	Two artifacts are available. Both vases exhibit identical forms. H.17 cm. D. 9.5 cm. – H.13 D.7 Translucent An oval-shaped body. Horizontal shoulder with pinched vent-spout.	100 BC – 200 AD.	Antonaras, 2017, p. 104, footnote.115 9 https://maps. app.goo.gl/8 4Cq1B6xwBy BjzcdA ; https://www. searchculture .gr/aggregate r/edm/mnam /000150- 789145?lang uage=en	Unspecified
10	Ancient Glass Blog of The Allaire Collection (Nico F. Bijnsdorp Collection)	Eastern Mediterranea, probably Syria	H.18.8 cm RDm 3.9 cm Base Diameter: 4.8 cm Weight: 76 gr. Complete Transparent Squat globular body with pushed in base ring. Horizontal shoulder with pinched vent-spout. Long vertical tubular neck, curving at right angle towards a funnel mouth with rounded and thickened rim. The body decorated with three horizontal encircling lines	Unspecified	https://ancie ntglass.word press.com/20 19/08/15/ro man-glass- guttus-2/	Unknown
11	Efthrafi Polyteleia Exhibiton	Unspecified	Unspecified	1 st -2 nd cen.AD.	Antonaras, 2017, p. 104, footnote.115 8	Unknown
12	Louvre Museum	Tiberias	H. 23.2 cm, RDm. 8.5 cm, BDm. 15.5 cm, Complete, Transparent. Oval-shaped body with horizontal shoulder, pinched vent-spout. Long vertical tubular neck, curving at right angle to funnel mouth with rounded rim.	1 st -2 nd cen.AD.	https://collec tions.louvre.f r/en/ark:/533 55/cl010281 453	Distillation flask

Yazar Katkıları: Fikir: ÖÇ. UÖ. Tasarım: ÖÇ.U.Ö Kaynaklar: ÖÇ., U.Ö Malzemeler: ÖÇ., U.Ö Veri Toplama ve/veya işleme: ÖÇ, U.Ö Analiz ve/veya yorum: ÖÇ, U.Ö. Literatür Taraması: ÖÇ, U.Ö. Yazıyı yazan: ÖÇ., U.Ö Eleştirel İnceleme: ÖÇ, U.Ö

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Author Contributions: Concept: ÖÇ. UÖ. Design: ÖÇ. UÖ. Supervision: ÖÇ. UÖ. Resources: ÖÇ. UÖ. Materials: ÖÇ. UÖ. Data Collection and/or Processing: ÖÇ. UÖ. Analysis and/or Interpretation: ÖÇ. UÖ. Literature Search: ÖÇ. UÖ. Writing Manuscript: ÖÇ. UÖ. Critical Review: ÖÇ. UÖ.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

References

Antonaras, A. C. (2017). *Glassware and glassworking in Thessaloniki: 1st century BC – 6th century AD*. Archaeopress Roman Archaeology (Vol. 27). Oxford: Archaeopress Publishing Ltd.

Brosh, N. (2003). Glass in the Islamic period. In Y. Israeli (Ed.), *Ancient glass in the Israel Museum: The Eliahu Dobkin collection and other gifts*, 319-383, The Israel Museum.

Çelik, S. M. (2024). *Tip ve Sağlık Bilimleri ile Organik Kimya*. In A. Yiğit & A. İmece (Eds.), *Organik Kimya ve COF*, 37-45, Özgür Yayınları, Retrieved from <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub596.c2507>, on 15.01.2020.

Escolano & Poveda, M. (2022). Zosimos Aigyptiakos. Identifying the imagery of the “visions” and locating Zosimos of Panopolis in his Egyptian context. *Arys: International Journal of the History of Archaeology*, 20, 77-134. Retrieved from <https://doi.org/10.20318/arys.2022.6793>, on 20.01.2025.

Garland, N. (2018). Linking magic and medicine in early Roman Britain: The ‘doctor’s’ burial, Stanway, Camulodunum. In A. Parker & S. McKie (Eds.), *Material approaches to Roman magic: Occult objects and supernatural substances*, 85-102. Oxbow Books. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/j.ctvh1dnfj.11>, on 10.01.2025.

Hensen, A., Wahl, J., Stephan, E., & Berszin, C. (2004). *A female doctor from Roman Heidelberg*. *Archaeologisches Korrespondenzblatt*, 34(1), 81-100.

La Baume, P., & Salomonson, J. W. (1976). *Römische Kleinkunst: Sammlung Karl Löffler*. Römisch-Germanisches Museum.

Handerson, J., McLoughlin & S., McPhail, D.S., (2004). Radical Changes in Islamic Glass Technology: Evidence for Conservatism and Experimentation with New Glass Recipes from Early and Middle Islamiq Raqqa, Syria, *Archaeometry*, v.46, no.3, 439-468.

Handerson, J., Challis, K., O’Hara, S., McLoughlin, S., Gardner, A. & Priestnall, G. (2005) Experiment and Innovation: Early Islamic Industry et al-Raqqa, Syria, *Antiquity*, v.79, no.303, 130-145.

Halvorsen, I. J. (2001, May), *Minimum Energy Requirements in Complex Distillation Arrangements* (Thesis No: 2001:43) [Degree of Dr. Ing], Department of Chemical Engineering Norwegian University of Science and Technology, Norway.

Höpken, C., & Çakmaklı, Ö. D. (2015). *Fragile splendour: Glass in the Medusa collection in Gaziantep*. Verlag Dr. Rudolf Habelt GmbH.

Levey, M. (1955). Evidences of ancient distillation, sublimation and extraction in Mesopotamia. *Centaurus*, 4(1), 23-33.

Lazar, I. (2019). A doctor in the town – The family plot no V. with Roman medical instruments in Budva. In V. Četković (Ed.), *Nova antička Duklja X*, 80-92, JU Muzeji i galerije Podgorice.

Massabò, B. (Ed.). (2001). *Magiche trasparenze: I vetri dell’antica Albingaunum (Exhibition Catalogue)*. Antheios.

Obladen, M. (2012). Guttus, tiralatte and teterelle: A history of breast pumps. *Journal of Perinatal Medicine*, 40, 669-675. Retrieved from <https://doi.org/10.1515/jpm-2012-0120>, on 20.01.2025.

Quicherat, J. (1874). De quelques pièces curieuses de verrerie antique. *Revue Archéologique, Nouvelle Série*, 15’e année, 28(1), 73-82.

Patai, R. (1994). *The Jewish alchemists: A history and source book*. Princeton University Press.

Rasmussen, S. C. (2008). Advances in 13th century glass manufacturing and their effect on chemical progress. *Bulletin for the History of Chemistry*, 33(1). Retrieved from <https://www.researchgate.net/publication/244787044>, on 19.01.2025.

Szydło, Z. A. (2022). The Beginnings of Chemistry: From Ancient Times until 1661. *Pure and Applied Chemistry*, 2022, aop. Retrieved from <https://doi.org/10.1515/pac-2022-0203>, on 20.01.2025.

Taştemür, E. (2015). Eskiçağ’da Tıp’ta Cam Kullanımına İlişkin Gözlem ve Kanıtlar, *Seleukia* (V), 21-50.

Vlstudio Patricio, P. (1528). *Coelumphilo Sophorum seu de Secretis* (p. XIII).

Internet Sources

Bijnsdorp, N. F. (2019, August 15). Guttus of Nico F. Bijnsdorp. *Ancient Glass Blog of The Allaire Collection*. <https://ancientglass.wordpress.com/2019/08/15/roman-glass-guttus-2/> Access Date: 15.01.2025.

Louvre Museum. (2022, September 22). Cornue. *Louvre Collections*. Retrieved February 12, 2025, from <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010281453> Museum with No Frontiers. (n.d.). Glass vessel possibly for chemistry. MWNF Galleries. <https://glass.museumwnf.org/database-item/mwnf3/objects/ISL/sy/Mus01/15/en> Access Date: 15.01.2025 Access Date: 15.01.2025

Purucker, E. (n.d.). Römisches Glas. *Fotos Reiseberichte*. <https://www.fotos-reiseberichte.de/italienische-riviera/albenga/roemisches-glas.htm> Access Date: 17.01.2025

Tozzi, C. (2023, September). Two artifacts related to our article from the Amphipolis Museum. Google.

<https://maps.app.goo.gl/84Cq1B6xwByBJzcdA> Access Date:
15.01.2025

Hellenic Ministry of Culture and Sports. (n.d.). *Glass vase* (Accession
No. 000150-789145). SearchCulture.gr.
<https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/mnam/000150-789145?language=en> Access Date. 20.01.2025



Elif CEYLAN EROL 

Independent researcher
İstanbul, Türkiye
mgececy@gmail.com



Tasavvufta Nefis-Ejder Sembolizmi Çerçevesinde Hz. Musa'nın Asasının Halvette Kullanılan Derviş Çeyizlerine Etkisi

The Effect of the Staff of Prophet Moses on the Dervish Dowries Used in Khalwat within the Context of the Nafs- Dragon Symbolism in Sufism

Öz

Tasavvuf terbiyesinde nefis Allah'ın razı olmayacağı şeyleri emretmesi yönü ile terbiye edilmesi gereken bir kavram olarak görülmüştür. Bu terbiye ise nefsin özelliklerinin bilinmesi ve buna yönelik terbiye metodlarının uygulanması ile mümkündür. Nefis özellikleri bakımından genelde muhtelif hayvanlara benzetilerek anlatılmıştır. Bunların başında ejder/yılan sembolizmi gelmektedir. Nefis-ejder sembolizminde nefsin terbiyesine bağlı olarak değişen olumlu ya da olumsuz anlatım söz konusudur. Tasavvufta nefis-ejder sembolizminde Hz. Musa'nın asasının ejdere dönüşmesi hadisesi en önemli kaynaktır. Belirli metodlarla terbiye edilmiş nefis Hz. Musa'nın asasının ejder olunca batıl olan şeyleri yutması gibi kişi için tehlikeli olmaktan çıkmaktadır. Tasavvufun müesseseseleşmiş hali olan tarikatlarda nefis terbiyesi için kişilerin meşreplerine göre farklı yöntemler uygulanmıştır. Bu yöntemlerden birisi de halvettir. Halvet dervişin mürşidinin izni ile belirli kurallara riayet ederek, halvethâne, çilehâne gibi bölümlerde zikir ve tefekkürle meşgul olmasıdır. Halvette kişinin uyanık kalması esastır bundan dolayı da halvethâneler uzanarak uyumanın mümkün olmayacağı kadar küçüktür. Dervişin halvette oturur vaziyette istirahati için destek mahiyetinde kullandığı derviş çeyizlerinden müttekâ, muîn ve zerdeste türü eserlerde çoğunlukla baş kısımları stilize ejder figürü şeklinde tasarlanmıştır. Bu çalışmamızda nefis-ejder sembolizmi çerçevesinde Hz. Musa'nın asasının halvette kullanılan derviş çeyizlerine etkisi yazılı ve görsel kaynaklar çerçevesinde araştırılmıştır. Ejder figürü nefis kavramı ile alakalı olarak muhtelif derviş çeyizlerinde süslemede tasavvufun ortak sembolik dilini yansıtabilecek şekilde sıklıkla kullanılırken halvette kullanılan çeyizlerde Hz. Musa'nın asasının gerek sembolik gerek biçimsel açıdan eserlere etki ettiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Hz. Musa'nın asası, nefis-ejder sembolizmi, halvet, derviş çeyizi.

Abstract

In Sufi discipline, the nafs is seen as a concept that needs to be tamed in terms of ordering things that Allah would not be pleased with. This discipline is possible accordingly by knowing the characteristics of the nafs and applying the methods of discipline. In terms of its characteristics, the nafs is generally described by being likened to various animals. The dragon/snake symbolism is foremost important of these. In the nafs-dragon symbolism, there is a positive or negative expression that changes depending on the discipline of the nafs. In Sufism, the incident of Moses' staff turning into a dragon is the most important source of nafs-dragon symbolism. The nafs that has been tamed by certain methods ceases to be dangerous for the person, just as the staff of Moses became a dragon and swallowed the superstitious things. In the sufism, which are the institutionalised form of Sofi, different methods have been applied according to the character of the people for nafs discipline. One of these methods is khalwat. Khalwat is the dervish's engagement in dhikr and contemplation in sections such as "halvethâne, çilehâne" etc. with the permission of the dervish's murshid and in compliance with certain rules. In khalwat, it is essential for the person to stay awake and khalwat are so small that it is not possible to sleep lying down. Among the dervish dowries used by the dervish as a support for resting while sitting in the khalwat, the heads of the dervish dowries such as müttekâ, muîn and zerdeste are mostly designed as stylised dragon figures. In this study, within the framework of the nafs-dragon symbolism, the effect of the staff of Hz. Moses on the dervish dowries used in khalwat has been investigated within the framework of written and visual sources. While the dragon figure is frequently used in various dervish dowries in relation to the concept of the soul in a way that reflects the common symbolic language of Sufism, it was observed that the staff of Hz. Moses influenced the works both symbolically and stylistically in the dowries used in khalwat.

Keywords: Staff of Hz. Moses, nafs-dragon symbolism, khalwat, dervish dowry.

Geliş Tarihi/Received: 22.11.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 04.03.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 29.03.2025

Atf: Ceylan Erol, E. (2025). Tasavvufta Nefis-Ejder Sembolizmi Çerçevesinde Hz. Musa'nın Asasının Halvette Kullanılan Derviş Çeyizlerine Etkisi. *Palmet Dergisi*, 7, 19-27.

Cite this article: Ceylan Erol, E. (2025). The Effect of the Staff of Prophet Moses on the Dervish Dowries Used in Khalwat within the Context of the Nafs-Dragon Symbolism in Sufism. *Journal of Palmette*, 7, 19-27.



Content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-
NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Tasavvufta terbiye edilmesi gereken ve farklı mertebeleri olan nefis sūfler tarafından özellikleri açısından değişik hayvan ya da kavramlarla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Kaynaklarda¹ nefis-hayvan sembolizmi çerçevesinde ejder nefsin terbiye edilme durumuna bağlı olarak olumlu ya da olumsuz anlamların yanı sıra nefsi aldatan dünyayı temsil edecek şekilde kullanılmıştır. Nefis terbiye edilmemesi durumunda ejder gibi kişiye zarar veren bir konumdayken tasavvufta belirli metotlarla terbiye edilmiş olan nefis Hz. Musa'nın asasının ejdere dönüşüp batıl olan şeyleri yutması gibi kişiye yardımcı ve faydalı konuma geçmektedir.

Bu çalışmamızda nefis-ejder sembolizmi ve Hz. Musa'nın asası arasındaki bağlantı ile bunun nefis terbiye metodu olarak halvette oturma düzeninde kullanılan müttekâ, muîn, zerdeste türü eserlere anlam ve form açısından etkisi araştırılmıştır. Erken dönemlerde sūfler nefis kavramının özellikleri, hileleri, terbiye edilme yolları hakkında görüşler bildirirken (Uludağ, 2006, s. 527) tasavvufun müessesleşmiş hali olan tarikatlarda döneminde nefsin özelliklerinin hayvan metaforları ile anlatılması yaygınlaşmıştır. Araştırmamızda Hz. Musa'nın asasının mucizevi olarak ejdere dönüşmesinin nefis kavramı ile bağlantısı ve halvette kullanılan derviş çeyizlerine gerek biçimsel gerek sembolik olarak etkisi tasavvuf tarihi açısından değil görsel ve yazılı kaynaklar çerçevesinde ilgili derviş çeyizleri özelinde ele alınmıştır. Çalışmamız sembolik açıdan etkileşimi araştırmayı amaçladığı için müttekâ, muîn, zerdeste türü eserlerin malzeme, teknik, süsleme gibi özellikleri genel olarak tanıtılmış, ilgili eserler için örnek görseller eklenmiş, katalog/envanter türü bir inceleme yapılmıştır. Hz. Musa'nın asasına dair tespitler için farklı dönem ve eserlerde yer alan minyatürlerden yararlanılmıştır. Nefis, ejder, halvet ve Hz. Musa'nın asası kavramları dinler ve kültürler tarihi açısından tez, kitap, makale gibi muhtelif çalışmalara da konu olmuştur. Bu nedenle çalışmamızda her biri başlı başına kapsamlı araştırma konuları olan bu kavramlara ele aldığımız derviş çeyizleri kapsamındaki anlamları dikkate alınarak değerlendirilmiştir.

Tasavvufta Nefis-Ejder Sembolizmi ve Hz. Musa'nın Asası

Nefis Arapça bir kelime olup "nefese" kökünden türemiştir (Ögke, 1997, s. 13) ve kelâm, felsefe, tasavvuf gibi sahalarda görüş bildiren kişilerin nefse kendi düşünce sistemlerine göre anlamlar yükleyerek değerlendirmeye çalışmalarından dolayı kullanıldığı alana göre ifade ettiği anlamlar çeşitlenmiştir (Ögke, 1997, s. 16). Nefis kelimesi sözlüklerde "benlik, bir şeyin kendi varlığı" (Abdürrezzak Kâşânî, 2004, s. 557) "can, ruh, varlık, zat, beden, hevâ-heves, bedenden kaynaklanan süflî arzular" (Uludağ, 2006, s. 526) "insanın biyolojik ihtiyaçları, şahıs" (Devellioğlu, 2004, s. 818) gibi anlamlara gelmektedir. Nefis En'âm Suresi 93. Ayette "ruh", Bakara Suresi 235. Ayette "kalp, gönül", Mâide Suresi 116. Ayette "Allah'ın Zatı" anlamlarında kullanılmıştır (Rağib el-İsfahânî, 2012, s. 1076). Nefsin özelliklerinin, mertebelerinin bilinmesi, kişinin nefisini tanıması hususları tasavvuf alanında önemli olmuş, (Ögke, 1997, s. 45) seyr-i sülûk açısından farklı mertebelerle temsil edilen, mücadele ve terbiye edilmesi gereken bu kavram "köpek, fare, tilki, Firavun, Nemrut, cehennem, hırsız, yılan/ejder" (Uludağ, 2006, s. 528) gibi sembollerle ilişkilendirilerek anlatılmıştır. Sūfler nefsin öfke, haset, kibir gibi kötü nitelikleri (Abdürrezzak Kâşânî, 2004, s. 558) üzerinde durmuş, nefsin varlığı değil dünyaya meyli ve Hakk'ın razı olmayacağı şeyleri emretmesi kötü görülerek onun eğitilmesi, terbiye edilmesi konularına dikkat çekilerek (Uyar, 2016, s. 178) bunun için farklı metotlar uygulanmıştır.

İnsanda nefis-i cemâdî (taş, maden gibi cemâdatta olan nefis), nefis-i nebatî (bitkilerdeki nefis), nefis-i hayvanî (hayvanlardaki nefis), nefis-i insanî (insandaki nefis) olmak üzere dört nefis mevcuttur (Sonuç, t.y, s. 25-26) ve nefis-i insanî bedende asıl hâkim olan güçtür. Bu nefis

hayvanî nefse üstün geldiği zaman insan kemâl sahibi bir kişi olmaktadır. Tasavvufi terbiyede de diğer üç nefsi kontrol altına alıp bu son nefse erişmek esastır (Ögke, 1997, s. 67). Tasavvuf terbiyesinde nefis, nefis-i emmâre, nefis-i levvâme, nefis-i mühlime, nefis-i mutmainne, nefis-i râziye, nefis-i marziye, nefis-i kâmile/safiye şeklinde yedi mertebeye ayrılmıştır (Sonuç, t.y, s. 26-27). Her mertebenin sıfatları vardır. Nefis-i emmârenin sıfatları hırs, kibir, hased, şehvet, gazap, levvâmenin sıfatları ucb, kahr ve mekr, mühlimenin kanaat, sabır, tövbe, teslimiyet, mutmainnenin ibadet, şükür, tevekkül, rıza, râziyenin ihlas, riyazet, vera', marziyenin tefekkürdür (Seyyid Mustafa Rasim Efendi, 2008, s. 1131).

Nefis özellikleri ejder/yılan sembolizmi çerçevesinde Mesnevi'de "nefis ağzı açık, sinsi bir yılan" (Çobanoğlu Aksüt, 2017, s. 30), "nefis ağzını açmış bir yılan gibi pusuda beklemektedir" (Yılmaz, 2011, s. 127) şeklinde ifade edilirken Tâcü'l-Arûs adlı eserde ise nefsinin isteklerini yerine getiren kişinin durumu evinde yılan bulduran ve bu yılan kendisini sokup öldürünceye kadar onu besleyen kişinin haline (İbn Atâullah el-İskenderî, 2018, s. 61) benzetilmiştir. Bu ifadelerde nefsin terbiye edilmediğinde tıpkı bir ejder/yılan gibi kişiyi -manevi durumuna zarar vererek- büyük felakete sürükleyeceğine işaret edilmiş, "Nefis ejderhası yoksulluğa, fakirliğe düşerse elinde bir kurtcağıza dönüşür" (Yılmaz, 2011, s. 129) ifadesi ile de bu felaketlerden korunmak için nefis terbiyesi vurgulanmıştır. Yılan kişi için dışarıda olan bir tehlikeye nefis içinde taşıdığı bir düşmandır ve ona karşı sürekli dikkatli olması gerekmektedir. Terbiye edilmiş bir nefis ise sahibi için düşman olmaktan çıkmaktadır. Bu kapsamda ejder olumlu anlamlar taşıyacak şekilde menkıbelerde manevi gücün sembolü olarak yılanın/ejderin kamçı olarak kullanılması, kerametlerde ejder üzerinde tasarruf sahibi olunması şeklinde yer almıştır (Esin, 1970, s. 176).

Ejder/yılan figürü tarih boyunca farklı kültürlerde muhtelif anlamlarla yer bulmuştur. Tasavvufi açıdan terbiye edilmesi gereken nefis ejdere benzetilmiştir. Bu terbiye de manevi bir mücadele gerektirmektedir. Bu anlam çerçevesinde bakıldığında sadece Anadolu'da değil Hint, Çin, İran kültürlerinde, Avrupa'da farklı medeniyetlerde ejderle mücadele efsanelere ve inanışlara konu olmuştur. Efsanelerde ejder öldürme kahramanlık, hakimiyet gibi anlamları ifade etmiştir. Babil'i Marduk'un Tiamat'ı, İbrani Danyal'ın Bel'i, Hint İndra'nın Vritra'yı, Grek Herakles'in Hidra gibi ejder/yılanları öldürmeleri bunlara örnektir (Yöndemli, 2006, s. 155-156). Ejderle mücadele İslamiyet'te tasavvuf kültüründe de yer almış, bunun kaynakları arasında Hz. Ali'nin ejderle mücadele etmesi de etkili olmuştur. Huneyn Cengi'nde kılıçların kesmediği yılan ağzından ateşler çıkan, çok güçlü bir canlı şeklinde tasvir edilmiş ve bu yılan Hz. Ali'nin önünde "Müslüman olduğunu" açıklamıştır (Çetin, 1997, s. 409). Sarı Saltuk, Otman Baba, Hacım Sultan'ın ejderha ile mücadelelerini anlatan menkıbeler tasavvuf kültüründe ejderle mücadeleye örnektir (Çoruhlu, 2014, s. 48). Bu menkıbelerde ejder zarar veren konumundadır ve bu açıdan da nefsin, İslam'ın önündeki engellerin sembolüdür (Gülegül, 2012, s. 117).

Yılan semavi dinlerde Hz. Adem ve Hz. Havva'nın cennetten yeryüzüne inmelerinde etken olduğu için olumsuz bir anlam çerçevesinde kullanılmıştır (Sivri & Akbaba, 2018, s. 54). Tevrat'ta yılanın Hz. Havva'yı "kandırarak" yasak meyveyi yemesine sebep olması nedeni ile olumsuz yönü vurgulanmışken (Yöndemli, 2006, s. 42) Hıristiyanlıkta deri değiştirmesi günahın arınmanın sembolü olarak görülmüş, su içmeden önce zehrini bırakması ile de kiliseye girmeden önce günahların dışarıda bırakılması arasında ilişki kurulmuştur (Yöndemli, 2006, s. 287). İslam inancında da yılan Hz. Adem ile Hz. Havva'nın yasak meyveyi yemesi ve cennetten çıkması ile ilişkilendirilmiş (Sözeri, 2000, s. 12-13), semavi dinlerde ejdere yüklenen bu anlam tasavvufta nefsin kötü sıfatlarını temsil etmesinde de rol oynamıştır.

Hz. Musa'nın asası ile nefis arasında ortak sembol ejderdir. Asa farklı toplumlarda sosyal ve dini hayatta kullanılan bir alettir. Yılan-asa

¹ Tarikat pirlerinin ve sūfler eserleri, menâkıbnâmeler nefis-ejder sembolizminin işlendiği kaynaklardır. Mesnevi'deki kullanımlarda nefsin özellikleri bakımından ejderle temsil edildiği görülmektedir (Yılmaz, 2011, s. 127; Çobanoğlu Aksüt, 2017, s. 30). Abdülkâdir Geylânî Cilâû'l-Hâtr Fil-Bâtin Ve'z-Zâhir adlı eserinde (Gürer, 2000, s. 34), Yazıcıoğlu Mehmed Efendi'nin Muhammedîye adlı

eserinde (Çelebioğlu, 1998, s. 171), Atabetü'l Hakâyik adlı eserde (Edib Ahmed b. Mahmud Yükneci, 1951, s. 90) yılan ile dünya ilişkilendirilmiştir ki bu kullanımlarda dünyanın süs ve güzelliklerinin geçici olması ve bu hususta insanın dikkatli olması konuları vurgulanmıştır. Bu bakımdan dolaylı anlatımla da olsa nefis-ejder sembolizmi işlenmiştir.

ilişkisi çerçevesinde bakıldığında asalarda yılan figürünün tasvir olarak yer aldığı örnekler vardır. Örneğin Şamanların davullarında, asalarında yılan figürleri işlenmiştir ve yılanın gücünün bu tasvirler vasıtasıyla şamana geçtiğine inanılmaktadır (Sivri & Akbaba, 2018, s. 62). Ancak yılanın asaya dönüşmesi, asa ve sopa olarak kullanılmasının ilk örneği Kur'an-ı Kerim'de Hz. Musa'nın asasının yılan dönüşmesinde görülmektedir (Yöndemli, 2006, s. 160). Ejdere dönüşerek Firavunun sihirbazlarının sihirlerini yutan asa aynı zamanda denizin yarılmasında, kayadan su çıkmasında da kullanılmıştır (Schimmel, 2004, s. 57). Bu açıdan ejdere dönüşen asanın Allah'ın izni ile tekrar Hz. Musa'nın birçok işte kullandığı asa olması ile ejderha gibi olan nefsin seyr-i sülûkla terbiye edilince yararlı hale gelmesi arasında ilişki kurulmuştur (Schimmel, 2016, s. 130).

Asa kelime olarak "sopa, değnek" anlamlarındadır (Devellioğlu, 2004, s. 41) ve tarih boyunca sosyal-dini alanda "maddi ve manevi kudret" göstergesi (Ayverdi, 2011, s. 179) olarak taşınmış, kullanıldığı alana göre semgellik yansıtmıştır. Kaynaklarda Hz. Adem'den itibaren peygamberlerden bazılarının asaları ile ilgili bilgiler mevcut olmakla birlikte İslam literatüründe an fazla Hz. Musa ve asası üzerinde durulmuştur. Kur'an-ı Kerim'de Hz. Musa'nın asası Bakara Suresi 60. Ayette², A'râf Suresi 107.³, 117.⁴, 160. Ayette⁵, Tâ-Hâ Suresi 18-21.⁶, 77. Ayette⁷, Şuara Suresi 32.^{8,45,9}, 63. Ayette¹⁰, Neml Suresi 10. Ayette¹¹ ve Kasas Suresi 31. Ayette¹² yer almıştır.

Hz. Musa'nın asasını ilk olarak Hz. Adem cennetten yanına alarak getirmiş ve bu asa peygamberler vesilesi ile Hz. Şuayb'dan Hz. Musa'ya geçmiştir (Bursevî, Rûhu'l Beyân Tefsîri, c. 3, 1997, s. 255). İki çatalı olan asanın çatalları karanlıkta ışık yaymaktadır (Bursevî, Rûhu'l Beyân Tefsîri, c. 1, 1997, s. 157). Hz. Musa'nın asasını bırakması ve onun yılan dönüşmesi ile ilgili rivayete göre asa önce kendi kalınlığında sarı bir yılan dönüşmüş sonra şişerek büyümüştür. Erkek bir ejderhaya dönüşen bu asa önüne ne gelirse yutan, dişlerinden şiddetli bir ses duyulan ve gözleri ateş gibi yanan bir canlı şeklinde anlatılmıştır (Bursevî, Rûhu'l Beyân Tefsîri, c. 5, 2019, s. 224-225).

Tâ-Hâ Suresi 18. Ayette geçen "Musa 'O benim asamdır, yürürken ona yaslanırım, onunla davarlarımı yaprak silkelerim, ayrıca onunla daha pek çok ihtiyaçlarımı karşılarım' dedi." ibaresi ve takibinde asanın ejdere dönüşmesi insanın nefsinde nispet ettiği her şeyin insanı yutacak bir yılan olduğunun sembolüdür (Yakar, 2019, s. 249). Asanın eski haline gelmesi ise Hz. Musa'nın bu durumdan istiğfar etmesi ve kalben Allah'a dönmesi, zarar ve fayda sağlayanın Allah olması anlamlarında yorumlanmıştır (Yakar, 2019, s. 250). Diğer yandan Hz. Musa'nın asası hakkında "yürürken ona yaslanırım" ibaresi ve kendisine "Asanı at" emrinin gelmesi iman eden kişinin Allah'tan başka dayandığı her şeyi bırakıp sadece Allah'a dayanması gerektiğine işaret eder (Bursevî, Rûhu'l Beyân Tefsîri, c.6, 1997, s. 139). Nefis terbiye edildiğinde -ejderin tekrar asa olup Hz. Musa'ya hizmet etmesi gibi- sahibinin tasarrufuna girmektedir. Bu anlam çerçevesinde tasavvuf açısından önemli olan kişilerin yazılı ve görsel kaynaklarda yılan, aslan gibi nefisle ilişkilendirilen canlılara hükmetmesi konuları işlenmiştir. Bunlardan en yaygınları arasında

ise yılanın/ejderin kamçı olarak kullanılması gelmektedir (Görsel 1).



Görsel 1. Hacı Bektâş-ı Velî ve Karaca Ahmet Sultan'ın Karşılaşmasında Karaca Ahmet'in Yılanı Kamçı Olarak Kullanması (Jong, 1992, s. 238)(Res. No. 11.8).

Nefis Terbiye Metodu Olarak Halvet ve Halvette Kullanılan Derviş Çeyizleri

Tarikatlarda nefis terbiyesi için muhtelif metotlar ilgili tarikatın âdâb ve erkânı çerçevesinde kişinin meşrebine göre uygulanmıştır. Halvet tasavvufta dervişin bazı kurallara riayet ederek tek başına, genellikle tekke, dergâh ya da camilerde bulunan halvethâne/çilehâne olarak adlandırılan bölümlerde zikirle meşgul olmasını ifade eden bir terimdir. Dervişin halvette kalma süresi kırk gün olduğu için "halvet, çile, erbaîn" kelimeleri aynı anlamı ifade edecek şekilde kullanılmıştır (Devellioğlu, 2004, s. 320). Halvete belli nefis mertebesine gelmiş derviş manevi durumuna göre şeyhinin müsaadesi ile girmektedir ve her dervişin halvet çıkarması gibi bir zorunluluk yoktur. Dervişin halvette halktan uzaklaşıp gönülünü Allah'a yönlendirmesinden maksadı halkın şerrinden emin olmak değil kendi şerrinden insanların selamette olmaları niyetidir. İlk durumda kişi kendisini diğer insanlardan üstün gördüğü için kibirli olurken ikinci durumda nefisini hakir gördüğü için mütevazı olmaktadır (Erginli, 2006, s. 317).

Kur'an-ı Kerim'de tarikatlarda uygulanan halvete lafız olarak işaret eden bir ayet yoktur (Suad el-Hakîm, 2004, s. 593). Bakara Suresi 51. Ayet¹³ ve A'râf Suresi 142. Ayetteki¹⁴ Hz. Musa'nın 40 gün Tur'da kalması halvetin Kur'an'ı Kerim'deki dayanaklarıdır. Bunun yanı sıra halvetin kaynağı olarak Hz. Peygamber'in^{s.a.v} Hira Dağı'nda yalnız kalması, Ramazan aylarında itikafa çekilmesi, Hz. Meryem'in mabedde tek başına kalması da gösterilmektedir (Konur, 2000, s. 25; Cebecioğlu, 2014, s. 193). Bu kaynaklara dayanarak ilk dönemlerde bazen bir mağara bazen de bir kuyu halvet mekânı olarak kullanılabilmiştir. Tarikatların kurulması ile birlikte sonraki dönemlerde halvetin şekli de belirli kurallara bağlanmış ve bunun için halvethâne/çilehâne olarak adlandırılan bölümler inşa edilmiştir. Bu bölümler küçük, dervişin dikkatini dağıtmayacak şekilde sade ve genellikle de karanlık mekânlar olup dervişin namazı cemaat ile

² "Bir zamanlar Musa kavmi için su dilemişti. Biz de 'Asan ile taşa vur' demiştik. Bunun üzerine o taştan on iki pınar fıskırdı, her insan içeceği yeri bildi. 'Allah'ın rızından yeyin için ama yeryüzünde kötülük ederek fesad çıkarmayın (dedik).'" Bakara Suresi 60. Ayet (Davudoğlu, 1993, s. 10).

³ "Bunun üzerine (Musa) asasını yere bıraktı. Bir de ne görsünler! O kocaman bir ejderha (oluvermiş).'" A'râf Suresi 107. Ayet (Davudoğlu, 1993, s. 165).

⁴ "Biz de Musa'ya 'Asanı bırak!' diye vahy ettik. Bir de baktılar ki asa onların bütün uydurduklarını yutuyor!" A'râf Suresi 117. Ayet (Davudoğlu, 1993, s. 165).

⁵ "Biz onları (İsrailoğullarını) ayrı ümmetler olarak on iki torunlara ayırdık. (Tih sahrasında) kavmi (Musa'dan) su istediği vakit 'Asan ile taşa vur!' diye (vahyettik). Hemen taştan on iki kaynak fıskırdı. Her kabile su alacakları yeri belledi. Bulutu da üzerlerine gölgelik yaptık. Kendilerine kudret helvası ile bildircin (kuşu) indirdik. 'size verdiğimiz rızıkların temizlerinden yeyin!' dedik. Ama onlar bize zulmetmediler, kendilerine zulmediyorlardı." A'râf Suresi 160. Ayet (Davudoğlu, 1993, s. 172).

⁶ "Musa 'O benim asamdır. Ben ona dayanırım, onunla davarlarımı yaprak silkelerim. Benim onda daha başka hacetlerim de vardır' dedi.", "(Allah Teâlâ) 'Bırak onu ya Musa' buyurdu.", "Musa da onu bıraktı, bir de ne görsün! Asa yılan olmuş koşuyor!", "Allah Teâlâ 'ut onu korkma! Biz onu eski haline çevireceğiz' buyurdu." Tâ-Hâ Suresi 18-21 Ayet (Davudoğlu, 1993, s. 314).

⁷ "Ve hakikaten Musa'ya şöyle vahyetti: kullarımla geleceğin (Mısır'dan) yürü de asanı vurarak onlara denizde kuru bir yol aç. Bu suretle yetişilmekten korkmazsın, (boğulmaktan da) endişe etmezsin." Tâ-Hâ Suresi 77. Ayet (Davudoğlu, 1993, s. 318).

⁸ "Bunun üzerine (Musa) asasını bıraktı. Bir de ne görsün! Asa açıkça bir ejderha oluverdi!" Şuara Suresi 32. Ayet (Davudoğlu, 1993, s. 369)

⁹ "Bunun üzerine Musa asasını bırakverdi. Bir de ne görsünler! O bütün uydurduklarını yutuyor!" Şuara Suresi 45. Ayet (Davudoğlu, 1993, s. 370).

¹⁰ "Bunun üzerine Musa'ya 'Asan ile denize vur!' diye vahyettik. (Vurunca) deniz yarılakaldı. Her parçası kocaman bir dağ gibi oluverdi." Şuara Suresi 63. Ayet (Davudoğlu, 1993, s. 371).

¹¹ "Asanı bırak! (O da bıraktı). Derken onu çevik bir yılan gibi deprenir görürverince dönüp kaçtı ve geri dönmedi. 'Ya Musa korkma! Benim huzuruma peygamberler korkmaz!' Neml Suresi 10. Ayet (Davudoğlu, 1993, s. 378).

¹² "Asanı bırak! diye nida geldi. Musa onu çevik bir yılan gibi hareket ediyor görünce, öyle bir dönüp kaçtı ki arkasına bile dönmedi. 'Ya Musa! Beri dön ve korkma. Çünkü sen emin olanlardansın.'" Kasas Suresi 31. Ayet (Davudoğlu, 1993, s. 390).

¹³ "Bir zamanlar Musa ile kırk gece (Tur'da vahy için) sözleşmiştik. Sonra onun arkasından siz buzağıyı (ilah) edindiniz ve bu halinizle zalimlerden oldunuz." Bakara Suresi 51. Ayet (Davudoğlu, 1993, s. 9).

¹⁴ "Biz de Musa ile otuz gece (niyazda bulunması için) sözleştik ve ona bir on daha ilave ettik. Böylece Rabbinin tayin ettiği vakit kırk gece olarak tamamlandı. Musa kardeşi Harun'a 'kavminin içinde benim yerimi tut. İslaha çalış. Fesad çıkarılanların yoluna gitme' dedi." A'râf Suresi 142. Ayet (Davudoğlu, 1993, s. 168).

kılabilmesi için çoğunlukla tevhidhâne kısmı ile bağlantılıdır. Derviş halvet süresince sadece abdest ve namaz için halvethânedeki çıkmakta sonrasında kimse ile konuşmadan geri dönmektedir (Tanman, 1997, s. 388).

Halvette esas olan uyanık kalıp zikirle meşgul olmaktır ve bundan dolayı bu mekânların mimarisi kişinin uzanıp uyumasına imkân vermeyecek kadar dardır. Halvethânedeki ayakların yan yana getirilip dizlerin çekilmesi ve ellerin de kuşak gibi dizlerden geçirilmesiyle ortaya çıkan oturuş tarzına "kurfusâ" adı verilmektedir (Yahyâ Âgâh b. Sâlih el-İstanbulî, 2002, s. 243; Yahyâ b. Sâlih el-İslâmbolî, 2006, s. 217). Dervişin halvetteki oturma düzenini muhafaza edebilmesi için müttekâ, muîn, zerdeste ve çile kolanı türünde eserler kullanılmıştır. Bunlardan çile kolanı yaklaşık dört parmak endeki pamuk iplikten kalınca örülmüş, iki ucu birbirine birleşik bir kolandır. Derviş bunu dizlerini karnına çekmiş vaziyette uyurken boyun ve dizlerden geçirilerek kullanılmaktadır. Müttekâ, muîn ve zerdeste işlevleri açısından halvetteki dervişin uzanarak uyumaması için faydalandığı desteklerdir. Müttekâ "dayanılacak değnek" demektir (Devellioğlu, 2004, s. 789) ve derviş bunu alnına koymakta böylece oturur vaziyette uyumaktadır.



Görsel 2. Madeni Müttekâ, Uzunluk 53cm, Ankara Etnografya Müzesi Env. No. 392, Ankara Etnografya Müzesi Arşivi.



Görsel 3. Ahşap Müttekâ, Uzunluk 59,5cm, Cenan Eğitim Kültür ve Sağlık Vakfı Müzesi Env. No. E-149 (Ceylan Erol 2019).



Görsel 4. Baş Kısmı Düz Satırlı Müttekâ, Uzunluk 86cm, Ankara Vakıf Eserleri Müzesi Env. No. 2213, Ankara Vakıf Eserleri Müzesi Arşivi.



Görsel 5. Baş Kısmı Tek Kollu Maden Müttekâ, Akhisar Müzesi Env. No. 1762, Uzunluk 62cm, (Ceylan Erol 2018).

Muîn "yardımcı" anlamına gelmektedir (Devellioğlu, 2004, s. 676) ve dervişin diz üstü oturur vaziyetteyken koltuk altına koyduğu eserdir.



Görsel 6. Muîn, Kütahya Müzesi E_0049 (Altunkaynak-Duğan, 2018, s. 591) (Resim 22).

Zerdeste muîn ile işlevsel açıdan aynı amaçla kullanılmaktadır ve ismi dikkat çekmektedir. Zer altın anlamında olup seyr-i sülûk sırasındaki riyazet ve zorluk sembolü olarak kullanılmaktadır (Seccâdî, 2007, s. 520).



Görsel 7. Madeni Zerdeste, Uzunluk 66cm Ankara Etnografya Müzesi Env. No. 4445, Ankara Etnografya Müzesi Arşivi.



Görsel 8. Ahşap Zerdeste, Uzunluk 55cm, Akhisar Müzesi Env. No. 1773, (Ceylan Erol, 2018).

Form açısından bu eserler baş ve gövde kısımlarından oluşmaktadır. Müttekâlarda baş kısmında alnın koyulduğu bölüm genelde hilal (Görsel 2) nadiren de düz satırlı (Görsel 4) biçimli olup baş iki kolludur. Başın iki yanına uzana kollar ahşap eserlerde tek (Görsel 3), madeni olanlarda tek (Görsel 5) ya da biri yukarı diğeri aşağı bakar vaziyette çift kolludur (Görsel 2). Müttekâlarda gövdeler köşeli, dilimli ya da silindirik formlarda olup küt bir uçla sonlanmaktadır. Muînlerin başı hilal formludur ve tek kol mevcuttur (Görsel 6). Gövde çokgen ya da silindirik olup gövde üzerinde farklı formlardaki bileziklerle hareketlilik sağlanmaktadır ve küt ya da sivri bir uçla

sonlanmaktadır. Zerdester biçim olarak daha çok asa, şeşper türü eserlere benzemektedir (Görsel 8). Gövde formu olarak bu tür eserlerde dört köşeli, dilimli, silindirik formlar görülmektedir. Gövde üzerlerinde yer alan farklı formlardaki bileziklerle de hareketlilik sağlanmıştır (Görsel 7).

Malzeme olarak bu tür eserlerin yapımında ahşap (Görsel 3-4,8) ya da maden (Görsel 2, 5-7) kullanılmış, yapım tekniği olarak ahşap olanlarda oyma ve elle şekillendirme, maden olanlar ise dövme ve döküm teknikleri uygulanmıştır. Eserlerde süslemeyi yazı, bitkisel, geometrik ve figürün yanı sıra ilgili tarikata ait semboller oluşturmaktadır. Eserlerin baş ve gövdelerinde bitkisel süsleme olarak rumi, palmet, servi, yaprak, stilize küçük çiçekler (Görsel 9); geometrik süsleme olarak baklava dilimi, zikzak, noktali bezeme(Görsel 10) ; yazılı süsleme olarak Kelime-i Tevhid, ayetler, şahıs ya da pir isimleri (Görsel 11); nesneli süsleme olarak teber, tâc-ı şerif gibi derviş çeyizleri kullanılmıştır (Görsel 11). Figürlü süslemeyi ise stilize ejder figürleri oluşturmaktadır ve eserlerin baş kısımlarında (Görsel 2, 6-7) işlenmiştir.



Görsel 9. Baş kısmı Rumi Motifi Şeklinde Kollara Sahip Müttekâ, İstanbul Galata Mevlevihanesi Müzesi Env. No. 169, İstanbul Galata Mevlevihanesi Müzesi Arşivi.



Görsel 10. Stilize Geometrik ve Yazı Süslemeleri Olan Müttekâ, İstanbul Galata Mevlevihanesi Müzesi Env. No. 92/5, İstanbul Galata Mevlevihanesi Müzesi Arşivi.



Görsel 11. Yazılı ve Nesneli (Teber) Süslemeye Sahip Zerdeste, Akhisar Müzesi Env. No. 1775, (Ceylan Erol 2018).

Ejder tarikatlara ait keşkül, nefir, teber, çerağ, alem, Rifâi gülü, Rifâi tığı gibi eserlerde sıklıkla kullanılmıştır. Bu durum tasavvufî açıdan ejderin temsil ettiği sembolik dilin tarikatlarda ortak olarak kullanımının yansıması olmakla birlikte ejder figürüne kullanıldığı çeyiz türüne göre daha özel bir simgesellik de yüklenmiştir. Bu kapsamda halvette kullanılan müttekâ, muîn ve zerdeste türü eserlerin tasarımlarında en belirgin sembolik yaklaşım Hz. Musa'nın asası üzerinden olmuştur. Geç dönem En'am-ı Şeriflerindeki "Hz. Musa'nın Asası" tasvirlerinde (Görsel 22-23) asanın formu ile müttekâların benzer olduğu görülmüş, ilgili tarikat eşyalarının biçimsel ve buna bağlı olarak sembolik açıdan Hz. Musa'nın asası ile olan ilişkisini tespit etmek amacı ile görsel kaynaklardaki "Hz. Musa'nın Asası" tasvirlerine (Görsel 13-21) bakılmıştır. Farklı dönem ve kaynaklardaki tasvirlerde asanın müttekâ, muîn ve zerdeste türü eserlerde gördüğümüz biçimsel özelliklerde örnekleri tespit edilmiştir. Gerek nefis terbiye metodu olan halvetin kaynakları arasında Hz. Musa'nın Tur'da kırk gün kalmasının yer alması gerekse Hz. Musa'nın asasının görsel örneklerdeki formları ile halvette kullanılan eserlerin formlarının benzerliği ilgili eserler ile Hz. Musa'nın asası arasında biçimsel ve asanın ejdere dönüşmesi açısından sembolik bağlantı olduğunu göstermektedir.

Hz. Musa'nın Asası ve Müttekâ-Muîn-Zerteste Türü Eserler

Hz. Musa'nın Topkapı Sarayı'nda yer alan asasının yanı sıra minyatürlerde ve geç dönem En'am-ı Şeriflerinde bu asaya dair tasvirler vardır. Kısas-ı Enbiya, Zübdetü't-Tevârîh, Ahval-ı Kıyamet, Falname, Kırk Vezir Hikaleleri gibi eserlerde bu asa Hz. Musa'nın mucizesi olarak ejdere dönüşmüş halde ya da normal asa olarak tasvir edilmiştir. Hz. Musa'nın asasının Dâbbetü'l-Arz ortaya çıktığında onun elinde olacağı ve bu asa ile müminlerin yüzlerini aydınlanırken Hz. Süleyman'ın mührü ile de kafirlerin burunlarının kırılacağına dair rivayete (Çelik, 2013, s. 49) istinaden Osmanlı görsel sanatlarında Dâbbetü'l-Arz'ın elinde asa vardır.¹⁵ Bu tasvirlerde Hz. Musa'nın asası farklı formlarda resmedilmiştir. Topkapı Sarayı'nda yer alan ise uç kısımda çatallı uzun bir asadır (Görsel 12).

¹⁵ "Söylenen başlarına geleceği (kıyamet yaklaştığı) vakitte onlar için yerden bir 'Dâbbe' çıkarırız. O hayvan insanların ayetlerimize kesin olarak inanmadıklarını kendilerine söyler." Neml Suresi 82. Ayet

(Davudoğlu, 1993, s. 385).



Görsel 12. Hz. Musa'nın Asası, TSM Env. No. 21/65 (Keşkül Dergisi, 2014, s. 34).

Kısa-ı Enbiya'nın muhtelif nüshalarında Hz. Musa'nın asası benzer özelliklerde mucizeler kapsamında tasvir edilmiştir. Bu nüshalardan NYPL Spencer Persian Kol. Ms.1 y.89a'da (1577) (Görsel 13), BSB Diez A fol.3 y.106b'de (1577) (Şani, 2016, s. 10) asa ejdere dönüşmüş halde sihirbazların sihirlerini yutarken görülmektedir (Görsel 14).

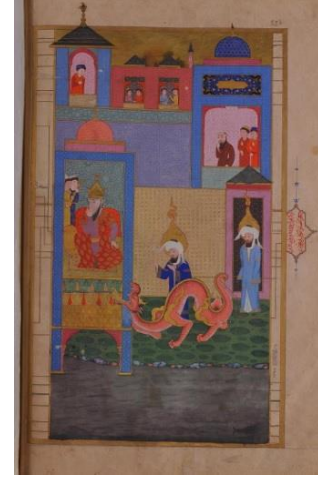


Görsel 13. Hz. Musa'nın Ejdere Dönüşen Asasının Sihirbazların Sihirlerini Yutması, NYPL Spencer Persian Kol. Ms.1 y.89a (Şani, 2016, s. 221) (Resim 55).

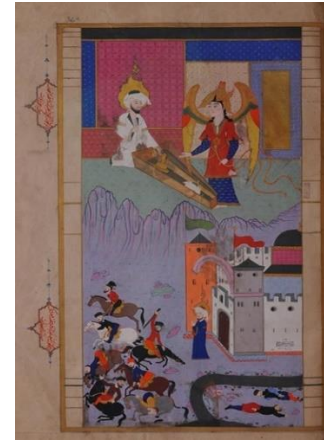


Görsel 14. Hz. Musa'nın Ejdere Dönüşen Asasının Sihirbazların Sihirlerini Yutması, BSB Diez A fol.3 y.106b (Şani, 2016, s. 224) (Resim 58).

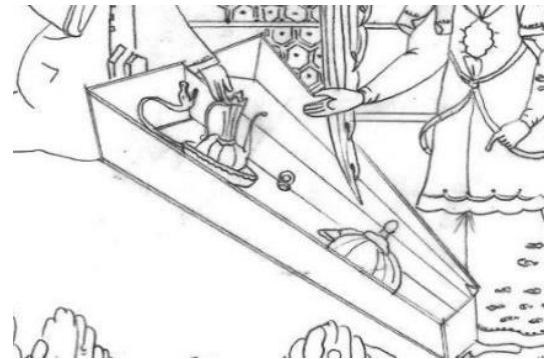
TİEM 1973 envanter numaralı Zübdetü't-Tevârîh'te 32b'de (1583) (Akyüzlü, 2024, s. 28) Hz. Musa'nın asasının Firavun önünde ejdere dönüşmesi sahnesi tasvir edilmiştir (Görsel 15). 36a'da yer alan tasvirde ise Hz. İsmail'e içerisinde Hz. Musa'ya ait sarık, asa ve peygamberlerin kalplerinin yıkanması için kullanılan kabın (Akyüzlü, 2024, s. 125) olduğu tabutun gelmesi sahnesi vardır. Burada asa tek yöne doğru uzanan baş kısmı ejder figürü ile sonlanan bir formdadır (Görsel 16-17).



Görsel 15. Hz. Musa'nın Asasının Firavun Önünde Ejdere Dönüşmesi, TİEM 1973 Zübdetü't-Tevârîh 32b, (Akyüzlü, 2024, s. 105) (Resim 21).



Görsel 16. Hz. İsmail'e Gelen Tabut, TİEM 1973 Zübdetü't-Tevârîh s.36a (Akyüzlü, 2024, s. 123) (Resim 24).



Görsel 17. Hz. İsmail'e Gelen Tabut İçerisinde Hz. Musa'nın Asası, TİEM 1973 Zübdetü't-Tevârîh, (Akyüzlü, 2024, s. 124) (Çizim 17).

Hz. Musa'nın elinde normal bir asa olarak tasvir edildiği örneklere Kırk Vezir Hikâyelerinin minyatürlü nüshalarında rastlanmaktadır.¹⁶

¹⁶ Çerçeve hikâye geleneğinde kaleme alınmış bu hikâyelerin ilk örnekleri 15. yüzyıldan günümüze

gelmiştir. Bu hikâyelerin minyatürlü nüshalarından birisi de Uppsala Üniversitesi Carolina Rediviva

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde Türkçe Yazmalar Bölümü'nde T.7415 (Haral, 2020, s. 210) yer alan minyatürlü nüshada Hz. Musa'nın Uc b. Unk'u öldürmesi tasvirinde Hz. Musa elindeki asası ile tasvir edilmiştir (Görsel 18).



Görsel 18. Hz. Musa'nın Uc b. Unk'u Öldürmesi, İÜ T.7415, 40a, (Haral, 2020, s. 226)(Resim 20).

Osmanlı döneminde Dâbbetü'l-Arz tasvirleri Tercüme-i Miftah-ı Cifr el-Câmi, Ahvâl-ı Kıyamet ve Falnâme eserlerinin nüshalarında görülmektedir. Bu eserlerin resimli nüshaları dönem olarak 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başına aittir (Yaman, 2012, s. 47). Tercüme-i Miftah-ı Cifr el-Câmi'de yer alan bir tasvirde Dâbbetü'l-Arz'ın elindeki asa ejder başlı olarak tasvir edilmişken (Görsel 19) Falnâme'de normal bir asa olarak görülmektedir (Görsel 20-21).



Görsel 19. Elinde Hz. Musa'nın Asası ile Dâbbetü'l-Arz, Tercüme-i Miftah-ı Cifr el-Câmi TSM Kütüphanesi, Bağdat 373, vr 291b. (Yaman, 2012, s. 56) (Resim 1).



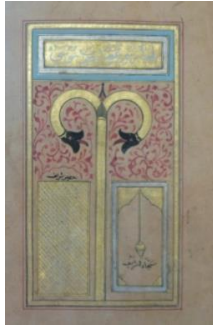
Görsel 20. Elinde Hz. Musa'nın Asası ile Dâbbetü'l-Arz, Falnâme, TSM Kütüphanesi H.1703, vr.22b (Yaman, 2012, s. 56) (Resim 4).



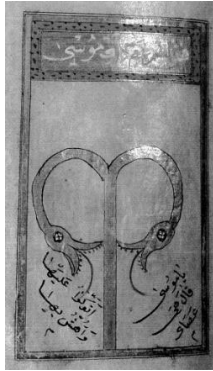
Görsel 21. Elinde Hz. Musa'nın Asası ile Dâbbetü'l-Arz, Falnâme, TSM H.1702, vr.47b (Yaman, 2012, s. 57) (Resim 6).

Hz. Musa'nın asasının tasvir edildiği eserler arasında En'âm-ı Şerif de yer almaktadır. En'âm Suresi'nin faziletlerinden dolayı bu surenin Yâsîn ve Mülk Sureleri ile birlikte güzel hatla yazılıp, tezhip ve ciltlenmesi ile oluşturulan En'âm-ı Şeriflere (Işık, 1995, s. 170) zamanla hilye-i şerif, bazı dualar (Memiş, 2021, s. 87-88) ya da tarikat mensuplarının okuduğu evrâd metinleri de ilave edilmiştir. En'âm-ı Şeriflerden bazılarında çeşitli tezhip süslemelerinin yanı sıra Mekke, Medine, Mescid-i Aksa, Hücre-i Saâdet, Hz. Musa'nın asası gibi tasvirler de yer almıştır (Memiş, 2021, s. 94).

Victoria University McPherson Library'de bulunan 18. yüzyıla ait bir En'âm-ı Şerif'te (Witkam, 2010, s. 104) Hz. Musa'nın asasının baş kısmı iki kollu olup kollar ejder figürleri ile sonlanmaktadır (Görsel 22). Hz. Musa'nın asasının benzer bir tasviri de Lilly Library'de bulunan ve 1850-1900 arasına tarihlenen En'âm-ı Şerif'te (Görsel 23) vardır (Gruber, 2010, s. 143).



Görsel 22. Victoria University McPherson Library'de Bulunan En'am-ı Şerifte Hz. Musa'nın Asası (Witkam, 2010, s. 123).



Görsel 23. Lilly Library'de Bulunan En'am-ı Şerifte Hz. Musa'nın Asası (Gruber, 2010, s. 143) (Resim 4.15).

Görsel kaynaklarda Hz. Musa'nın asasının farklı formlarda tasvir edildiği görülmektedir. Kırk Vezir Hikayeleri'ndeki Hz. Musa tasvirlerinde (Görsel 18) ve bazı Dâbbetü'l-Arz tasvirlerinde (Görsel 20-21) normal sopa/asa şeklindedir ve günümüzde Topkapı Sarayı Kutsal Emanetler'de yer alan asaya (Görsel 12) benzer örneklerdir. Asanın mucize sonucu ejdere dönüşmüş halinin tasvirlerinde bir eşya olarak asa değil ejderha şeklinde yer almıştır. Dâbbetü'l-Arz'ın elinde başı ejder figürü şeklinde sonlanan tasvir (Görsel 19) TİEM 1973 Zübdetü't-Tevârîh'te yer alan ve kutsal tabut içindeki asa tasviri ile (Görsel 16-17) benzerlik gösterse de Zübdetü't-Tevârîh'teki asa baş kısmının bir yöne doğru kol şeklinde uzanması ile farklılık göstermektedir. Geç dönem En'am-ı Şeriflerinde ise Hz. Musa'nın asası diğer tasvirlerden farklı olarak baş kısmı iki yana doğru uzanan ve aşağı doğru bakan uçları ejder formunda tasarlanmış olarak yer almaktadır (Görsel 22-23).

Hz. Musa'nın asasının biçimsel olarak halvette kullanılan eserlere etkisi konusunda görsel kaynaklara bakılarak değerlendirme yapıldığında müttakâ türü eserler (Görsel 2-5) ile En'am-ı Şeriflerdeki (Görsel 22-23), muîn türü eserlerle (Görsel 6) "kutsal tabut" içerisindeki (Görsel 16-17), zerdesteler (Görsel 7-8) ile de Dâbbetü'l-Arz'ın elinde başı ejder figürü şeklinde sonlanan asa tasviri (Görsel 19) arasında benzerlik mevcuttur. En'am-ı Şeriflerdeki asa tasvirlerinin minyatürlerde benzer örneği yoktur.

Sonuç

Nefis tasavvuf açısından Allah'ın razı olmayacağı şeyleri emretmesinden dolayı terbiye edilmesi gereken bir kavram olarak görülmüştür. Terbiyesi için manevi bir mücadele gerektiren nefsin farklı yönleri ejder/yılanla sembolizmi ile ifade edilmiştir. Tarihi süreçte ejder/yılanla mücadele muhtelif medeniyet ve inançlarda hakimiyet, kahrmanlık, üstünlük gibi anlamlar çerçevesinde metafor olarak sıklıkla kullanılmıştır. Tasavvufi açıdan nefsin ejderle/yılanla temsil edilmesinde Hz. Adem ve Hz. Havva'nın cennetten çıkması hadisesinin yanı sıra Hz. Ali'nin ejderle mücadele anlatıları da etkili olmuştur. Nefis ve ejder arasındaki ortak özellik ikisinin de kişi için zararlı olmasıdır. Bu hayvanlar bünyelerindeki zehir, sessiz hareket

etmeleri gibi özelliklerinden dolayı dikkatli olunması gereken canlılardır. Bu bağlamda insan da ejderha gibi olan nefsinin karşısındadır. Bu bağlamda insan da ejderha gibi olan nefsinin karşısındadır. Diğer yandan bir canlı olarak yılanı dünyada tamamen yok etmek mümkün olmadığı gibi nefsi öldürmek, yok etmek de mümkün değildir. Bu nedenle tasavvufta nefsin terbiyesi kavramı üzerinde durulmuştur.

Tasavvufta nefis terbiyesi için gerek kişinin meşrebine gerekse nefsin farklı özelliklerine göre muhtelif metotlar uygulanmıştır. Bu metotlardan halvet her tarikatta uygulanmamıştır ve her dervişin halvete girmesi gibi bir mecburiyet de yoktur. Nefis terbiyesinde belirli mertebelere gelmiş derviş şeyhinin müsaadesi ile halvethâne/çilehâne gibi bölümlerde halvete girmektedir. Halvette esas olan Hakk'ı zikretmek olduğu için uzanarak uyuma yoktur ve mimari de buna göre tasarlanmıştır. Oldukça dar olan halvethânelerde dervişin oturur vaziyette kalması, uyku durumunda da bu hali koruması için çile kolunu, müttakâ, muîn, zerdeste türü derviş çeyizleri kullanılmıştır. Bu eserlerden başın ejder figürü ile sonlandığı örnekler (Görsel 2,5-7) nefis-ejder sembolizmi çerçevesinde Hz. Musa'nın asasının ejdere dönüşmesi hadisesinin yansımalarını taşımaktadır.

Halvette kullanılan çeyizler ile Hz. Musa'nın asası arasında nefis-ejder sembolizmi kapsamında ilişki vardır. Tarihi süreçte asa sosyal ve dini alanda kullanılan bir semboldür. Sosyal hayatta asa elindeki kişinin hakimiyetini yansıtırken dini şahsiyetlerin elinde kötülükleri uzaklaştıran, şifa veren vb. anlamlara bürünmüştür. Farklı formlardaki asaların üzerinde yılan tasvirleri işlenebilmiştir ancak asanın yılanla dönüşmesi, yılanın asa gibi kullanılması Kur'an-ı Kerim'de Hz. Musa'nın asası örneğinde görülmektedir. Hz. Musa'nın ailesi ile yolculuk ettiği sırada gerçekleşen hadisede Allah'ın kendisine "elindekini ne olduğunu" sorması üzerine Hz. Musa "o benim asamdır, ona dayanırım..." şeklinde cevap vermiştir. Müttakâ, muîn, zerdeste türü eserler de halvette dervişin dayanakları olmaları açısından işlevsel olarak Hz. Musa'nın asası ile ilişkilendirilmektedir. Diğer yandan dayanak olarak kişiye hizmet eden bu aleti Hz. Musa Allah'ın emri ile bıraktığında ejdere dönüşmüştür. Bu yönü ile halvetteki çeyizler arasında bir ilişki kurulduğunda ise iki durum ortaya çıkmaktadır. Kişinin Allah'tan başka dayandığı nefsanî şeyler zahire bir dayanak gibi görünse de aslında gaflet içerisinde olması durumunda ona zarar verebilecek birer ejderhadır. Buna karşılık asanın ejder olduğunda Hz. Musa'ya ya da inananlara zarar vermeyip batıl olanları yutması gibi terbiye edilen nefis de kişinin hakimiyetine girerek ona zarar verememektedir. Kişi nefsinin ejderha sıfatlı olmasının idraki ile ona karşı daima uyanık olursa asanın ejder sıfattan çıkıp dayanak olması gibi nefsi de dervişe hizmet edecek duruma gelebilmektedir.

Halvette kullanılan derviş çeyizlerinde ejder figürlerinin başlarının aşağı eğik, zararsız vaziyette tasvir edilmesi (Görsel 2, 5-7) bu anlamlar çerçevesinde değerlendirildiğinde bu çeyizlerin derviş nefsi ile ilgili bir hatırlatıcı olmasının ve nefis terbiyesinde belli mertebeye gelmiş dervişin halvete girmesinin de sembolüdür. Derviş dünyaya ait sebepleri gönlünden çıkarınca nefsi onun için bir tehdit olmaktan ziyade dervişin elinde adeta etkisiz bir yılan haline gelmektedir. Ancak ejder gibi olan nefsin ölmesi söz konusu değildir ve halvette de nefsi öldürmek gibi bir amaç yoktur, esas olan onun terbiye edilmesidir. İlgili derviş çeyizlerinde baş kısmının etkisiz bir ejder şeklinde tasviri nefis ejderhasının hep uyanık için hazır beklediğinin, ona karşı gaffete düşmemenin hatırlatıcısıdır. Derviş halvette yaşadığı müşahedeleri, ulaştığı makamları muhafaza etmeli ve bunu ömrü boyunca yapmalıdır.

Hz. Musa'nın asası sihirbazların sihirlerini yutmak için ejder olmuştur yani batıl karşısında ejderha olup bunları ortadan kaldırmıştır. Aynı asa Hz. Musa ve kavmini Firavundan kurtarmak için Kızıldeniz'in yarılmasında ve kayadan su çıkmasında da araçtır. Halvet tamam olup halk arasına çıkan derviş tıpkı eserler üzerindeki tasvirlerdeki gibi ejder şeklindeki nefsinin alt edip ona boyun eğdirmiştir ve bu durumu halvetten sonra da halk arasında devam

ettirmeli, Hz. Musa'nın asasının kavmi için Kızıldeniz'i yarması gibi derviş de nefisini Hakk için halka hizmette kullanılmalıdır.

Sonuç olarak tarikatlarda nefis terbiye metodu olarak uygulanan halvette kullanılan derviş çeyizlerinden müttekâ, muîn ve zerdestelerde baş kısmı ejder figürü şeklinde tasarlananlarda (Görsel 2,5-7) Hz. Musa'nın asasının ejdere dönüşmesi hadisesinin nefis-ejder sembolizmi kapsamında biçimsel ve sembolik açılardan etkisi görülmektedir. Halvette kullanılan çeyizler ile Hz. Musa'nın asası arasında biçimsel açıdan etkileşime dair bir değerlendirme görsel kaynaklar üzerinden yapılabilmektedir. Topkapı Sarayı'nda yer alan Hz. Musa'nın asası uç kısımda çatallı ve uzundur (Görsel 12). Kısas-ı Enbiya, Zübdetü't-Tevârîh gibi 16-17. yüzyıllara ait minyatürlerde Hz. Musa'nın asası daha çok ejdere dönüşmüş olarak tasvir edilmiştir (Görsel 13-15). Tasvirlerde asanın normal asa olarak yer aldığı örnekler (Görsel 18, 20-21) az olmakla birlikte ejder başlı şekilde sonlanan tasvirler de yaygındır (Görsel 16-17, 19) ve bu örnekler muîn-zerdeste türü eserlerle benzerdir. 18.-19. yüzyıllardaki En'âm-ı Şeriflerde yer alan Hz. Musa'nın asası tasvirlerinde (Görsel 22-23) ise bu asa müttekâ türü eserlerle çok yakın benzerlik göstermektedir. En'âm-ı Şeriflerdeki asa tasvirlerinin minyatürlü yazmalarda benzerinin olmaması ilgili eserlerin tarikat mensupları için veya tasavvuf mensubu birisi tarafından mı resimlendiği sorusunu akla getirmekle birlikte buna dair bir bilgiye rastlanmamıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

Abdürrezzak Kâşânî (2004). Tasavvuf Sözlüğü Letâifu'l-a'lâm fi işaretü ehli'l-ilhâm, (Çev. Ekrem Demirli), İstanbul.

Akyüzü, M. (2024). *TİEM 1973 Envanter Numaralı Zübdetü't-Tevârîh Adlı Yazma Eserin Minyatürlerinin İncelenmesi*. (Tez No: 853239), (Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı), Sakarya.

Altunkaynak-Duğan, S. (2018). Kütahya Müzesi Tarikat Eşyaları. Kütahya Müzesi 2017 Yıllığı. (Haz. Serdar Ünana), 5, Ankara, 547-597.

Ayverdi, İ. (2011). Asâ. Kubbealtı Lugatı Misalli Büyük Türkçe Sözlük, 2. İstanbul.

Bursevî, İ. H. (1997). Rûhu'l Beyân Tefsiri, (Ed. Mehmet Doğru), c. 1, İstanbul.

Bursevî, İ. H. (1997). Rûhu'l Beyân Tefsiri, (Ed. Mehmet Doğru), c. 3, İstanbul.

Bursevî, İ. H. (2019). Rûhu'l Beyân Tefsiri, (Ed. Mehmet Doğru), c. 5, Ankara.

Bursevî, İ. H. (1997). Rûhu'l Beyân Tefsiri, (Ed. Mehmet Doğru), c. 6, İstanbul.

Cebecioğlu, E. (2014). Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü. İstanbul.

Çelebioğlu, Amil (1998). Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları. İstanbul.

Çelik, H. (2013). Kur'an'da 'Dâbbetü'l-Arz. G.O.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 1, 41-57.

Çetin, İsmet (1997). Türk Edebiyatında Hz. Ali Cenknâmeleri. Ankara.

Çobanoğlu Aksüt, Seda (2017). Mevlana'nın Mesnevi'sinde Yılan ve Ejderha Motifi. 9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Ordu, 20-23 Kasım 2017, 27-38.

Çoruhlu, Yaşar (2014). Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi. Konya.

Davudoğlu, A. (1993). Kur'an-ı Kerim ve İlahî Meâlî. İstanbul.

Devellioğlu, F. (2004). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lâgat. Ankara.

Edib Ahmed b. Mahmud Yükneci (1951). Atabetü'l Hakayik. (Haz. Reşid Rahmeti Arat), İstanbul.

Erginli, Z. (2006). Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü. İstanbul.

Esin, Emel (1970). Selçuklu San'atı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe'leri. Selçuklu Araştırmaları Dergisi, 1, Ankara, 161-203.

Gruber, C. (2010). A Pious Cure-All: The Ottoman Illustrated Prayer Manual in the Lilly Library. In The Islamic Manuscript Tradition: Ten Centuries of Book Arts in Indiana University Collections. (Ed C. Gruber), Bloomington : Indiana University Press, 116-153.

Gülegül, G. (2012). *Türk Folklorunda Yılan*. (Tez No: 324988), (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı), Ankara.

Gürer, Dilâver (2000). Abdülkâdir Geylânî'nin Fazla Tanınmayan Bir Eseri Gilâü'l-Hâtır Fil-Bâtın Ve'z-Zâhir. (Ed. Th. Zarcone, E. İşin, A. Buehler), Journal of the History of Sufism, 1-2, İstanbul, 21-51.

Haral, H. (2020). Kırk Vezir Hikâyeleri Minyatürleri Üzerine Bir İnceleme. Art-Sanat, 13, 205-243.

İşık, E. (1995). En'âm Süresi. TDV İslâm Ansiklopedisi. c. 11, İstanbul, 169-170.

İbn Atâullah el-İskenderî(2018). Hikmet Tacı (Tâcü'l-Arûs). (Çev. Eser Sazak), İstanbul.

Jong, F. D. (1992). Pictorial Art of the Bektashi Order. The Dervish Lodge Architecture, Art and Sufism in Ottoman Turkey. (Ed. R. Lifchez, Oxford, 228-241.

Konur, H. (2000). İbrâhîm Gülşenî. İstanbul.

Memiş, M. (2021). Sanatlı Yazma Kitaplardan En'âm-ı Şerifler ve Özellikleri. Sadırlardan Satırlara Hat Sanatı ve Hattatlar. (Ed. İbrahim Özcoşar, Ali Karakaş, Ziya Polat, İsmail Kanbaz, Uğur Yiğiz), İstanbul, 85-97.

Ögke, A. (1997). Kur'an'da Nefs Kavramı. İstanbul.

Rağib el-İsfahanî(2012). Müfredât. (Çev. Abdülhakî Güneş ve Mehmet Yolcu), İstanbul.

Schimmel, Annamaria (2004). Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri. (Çev. Ekrem Demirli), İstanbul.

Schimmel, A. (2016). İslâmın Mistik Boyutları. (Çev. Ergun Kocabıyık), İstanbul.

Seccâdi, S. C. (2007). Tasavvuf ve İrfan Terimleri Sözlüğü. (Çev. hakkı Uygur), İstanbul.

Seyyid Mustafa Rasim Efendi(2008). Tasavvuf Sözlüğü (İstılahât-ı İnsân-ı Kâmil). (Haz. İhsan Kara), İstanbul.

Sivri, Medine; Akbaba, Canan (2018). Dünya Mitlerinde Yılan. Folklor/edebiyat, 96, 53-64.

Sonuç, A. T. (ty). İslâm Tasavvufunda Olgunlaşma Yöntemleri. İstanbul.

Sözeri, Tankut (2000). Kültürlerde Şahmeran. İstanbul.

Suad el-Hakîm(2004). İbnü'l Arabî Sözlüğü (Çev. Ekrem Demirli), İstanbul.

Şani, A. (2016). İshak b. An-Nişaburi'nin Kısas-ı Enbiya'sının Beş Minyatürlü Nüshasının İncelenmesi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Tanman, B. (1997). Halvethâne. TDV İslâm Ansiklopedisi. s. 15, İstanbul, 388-393.

Uludağ, S. (2006). Nefis. TDV İslâm Ansiklopedisi. c. 32, İstanbul, 526-529.

Uyar, M. (2016). Tasavvufta Kavramlar Arasındaki Anlamsal Bağların Mahiyeti Üzerine Bir Deneme: Nefs ve İlgili Kavramlar Örneği. Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 40, 167-195.

Witkam, J. J. (2010). The Islamic Manuscripts in the Mcpherson Library, University of Victoria. Journal of Islamic Manuscripts, 1, 101-142.

Yahyâ Âğâh b. Sâlih el-İstanbulî. (2002). Tarikat Kiyafetlerinde Sembolizm. (Ed. Yusuf Özbek), İstanbul.

Yahyâ b. Sâlih el-İslâmbölî. (2006). Tarikat Kiyafetleri. (Haz. M. Serhan Taysi ve Mustafa Aşkar), İstanbul.

Yakar, H. (2019). *Kur'an'da Hz. Musa'nın Üç Asa Mucizesi Örneğinde Tefsir Kaynaklarının Değerlendirilmesi*. (Tez No: 544876), (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Ana Bilim Dalı Tefsir Bilim Dalı), İstanbul.

Yaman, B. (2012). Osmanlı Resim Sanatında Dâbbetü'l Arz. Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 29, 41-57.

Yılmaz, S. (2011). Mesnevi'de Geçen Hayvan Metaforlarının Tasavvufi Yorumu, (Tez No: 279040), Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslâm Bilimleri Anabilim Dalı Tasavvuf Bilim Dalı), Konya.

Yöndemli, Fuat (2006). Hayat Ağacı Ejder Yılan. İstanbul.

Üsküdar Yeni Valide Çeşmesinde Palmet Motifinin Simgesel Kullanımına Dair İzlenimler

Impressions on the Symbolic Use of Palmette Motif in Uskudar Yeni Valide Fountain

Resul YELEN 

Istanbul Medeniyet University, Faculty of Letters, Department of Art History, İstanbul, Türkiye
resul.yelen@medeniyet.edu.tr



Öz

Üsküdar Yeni Valide Külliyesi, Üsküdar İskele Meydanı'nın güneyinde ve Mihrimah Sultan Külliyesi'nin karşısındadır. Külliye Rabia Emetullah Gülnûş Sultan tarafından 1708-1711 yılları arasında inşa edilmiştir. Kompleks cami, türbe, hazire, sebil, iki çeşme, muvakkithane, hünkâr kasrı, imaret ve sıbyan mektebinden oluşmaktadır. Bânî Gülnûş Emetullah Sultan 1640'ların başında Girit'te doğmuştur ve Venedikli bir aileye mensuptur. Girit'in fethi zamanında Osmanlı Sarayı'na getirilmiştir. Gülnûş Sultan, Padişah IV. Mehmed'in eşi olmasının yanı sıra Sultan II. Mustafa ile Sultan III. Ahmed'in de annesidir. Gülnûş Sultan sarayda "haseki" ve "valide sultan" ünvanlarıyla Osmanlı Devleti'nin önemli bir kadın figürüdür. Hayır sahibi kadın sultan olarak ayrıca Mekke'de imaret, Galata ve Sakız Adası'nda cami ve Edirne'de çeşme inşa ettirmiştir. Üsküdar'daki külliye'nin doğusundaki çeşme, süsleme özellikleriyle Osmanlı bezemesinde yeni bir anlayışın oluşumuna öncülük eden eserlerdendir. Çeşmenin aynalık bölümündeki kâse içinde meyve tasvirleri ile dilimli yarım daire biçimindeki kemeri dışında tepelik kısmının ortasındaki büyük palmet motifini dikkat çekmektedir. Palmetin içi kıvrımlı bitkisel desenlerle doldurulmuştur, alt kısmında ise dokuz tane kuş tüyünü andıran düzenleme bulunmaktadır. Araştırmacıların genellikle palmet ve ters yelpaze olarak adlandırdıkları bu süsleme kadim bir figür olan çift başlı kartal motifini anımsatmaktadır. Kartalın yüz bölgesi soyut anlayış ile palmet biçiminde oluşturulmuş kuyruk kısmı ise gerçekçi anlayışla kabartılmıştır. Birçok uygarlık tarafından arma olarak kullanılan çift başlı kartal imgesi güç, hâkimiyet, hükümdarlık ve sultanlık gibi anlamlar ihtiva etmektedir. Gülnûş Valide Sultan'a ait bir çeşmede kullanımı ise Sultan'ın yaşam serüveni ve içtimai konumu ile yakından alakalıdır. Bu kadim sembolik tercihin Osmanlı taş süslemesinde kullanılması motif ve anlam sürekliliğini göstermesiyle de ayrıca nazar-ı dikkatleri çekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Üsküdar Yeni Valide Külliyesi, Rabia Emetullah Gülnûş Sultan, Çeşme, Palmet, Çift Başlı Kartal

Abstract

The Uskudar Yeni Valide Complex is located south of Uskudar Iskele Square and opposite the Mihrimah Sultan Complex. The complex was built by Rabia Emetullah Gülnûş Sultan between 1708-1711. The complex consists of a mosque, a mausoleum, a cemetery, a sebil, two fountains, a muvakkithane, a hünkâr pavilion, an imaret and a school for childrens. Gülnûş Emetullah Sultan was born in Crete in the early 1640s and belonged to a Venetian family. She was brought to the Ottoman Palace at the time of the conquest of Crete. Gülnûş Sultan was the wife of Sultan Mehmed IV and the mother of Sultan Mustafa II and Sultan Ahmed III. Gülnûş Sultan was an important female figure of the Ottoman Empire with the titles of 'haseki' and 'valide sultan' in the palace. As a charitable sultan, she also built an imaret in Mecca, mosques in Galata and Chios, and a fountain in Edirne. The fountain to the east of the complex in Üsküdar is one of the works that pioneered the formation of a new understanding in Ottoman decoration with its ornamental features. Apart from the depictions of fruit in a bowl on the fountain and the sliced semicircular arch, the large palmette motif in the centre of the crown draws attention. The palmette is filled with curved floral patterns, and there are nine feather-like arrangements at the bottom. This ornamentation, which researchers generally call palmette and inverted fan, is reminiscent of the double-headed eagle motif, an ancient figure. The face of the eagle is formed in the form of a palmette with a stylised approach, while the tail is embossed with a realistic approach. The image of the double-headed eagle, used as a coat of arms by many civilisations, contains meanings such as power, dominance, sovereignty and sultanate. Its use in a fountain belonging to Gülnûş Valide Sultan is closely related to the Sultan's life adventure and social position. The use of this ancient symbolic preference in Ottoman stone ornamentation also draws attention to the continuity of motif and meaning.

Keywords: Uskudar Yeni Valide Complex, Rabia Emetullah Gülnûş Sultan, Fountain, Palmette, Double Headed Eagle

Açıklama: Bu metin Uluslararası 12. Üsküdar Sempozyumu'nda, (İstanbul, 2023) "Üsküdar Yeni Valide Çeşmesinde Palmet Motifinin Kullanımı Üzerine Düşünceler" isimli özet bildiri ile sunulmuştur. Hiçbir şekilde tam metin olarak yayınlanmamıştır. Çalışma yeni veri ve bilgilerle makale olarak düzenlenmiştir.

Explanation: This text was presented at the 12th International Üsküdar Symposium (Istanbul, 2023) with the summary paper titled "Thoughts on the Use of Palmette Motif in Üsküdar Yeni Valide Fountain". It has not been published as a full text in any way. The study has been edited as an article with new data and information.

Geliş Tarihi/Received: 29.12.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 11.03.2025

Yayın Tarihi/Publication Date: 29.03.2025

Atf: Yelen, R. (2025). Üsküdar Yeni Valide Çeşmesinde Palmet Motifinin Simgesel Kullanımına Dair İzlenimler. *Palmet Dergisi*, 7, 28-37.

Cite this article: Yelen, R. (2025). Impressions on the Symbolic Use of Palmette Motif in Uskudar Yeni Valide Fountain. *Journal of Palmette*, 7, 28-37.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Türk İslam mimarisi araştırmalarında bânî ve sanatçı arasındaki ilişki ile bânînin bir mimari faaliyette ne kadar etkili olduğu halen aydınlatılması gereken bir alandır. Orta Çağ ve Osmanlı dönemi kaynakları bânîlerin imar etkinliklerini oldukça ciddiye aldıkları ve kimi örneklerde bizzat inşa alanını ziyaret ettikleri bilinmektedir. Tasarım ve inşa aşamasında da bânîlerin fikirlerinin alındığı ve beğenmediği kısımların değiştirildiği belirtilmektedir. Sultan, devlet adamı ve hanedan üyesi kadınların bânîliklerini üstlendiği imar faaliyetleri aynı zamanda bir güç temsiliyeti de olduğu için kamusal yapılarda plan ve süslemeye özellikle itina gösterildiği anlaşılmaktadır. Bilhassa devletin başkentinde inşa edilen her bir yapı aynı zamanda saltanatın da hâkimiyetini sembolize ettiği için daha fazla özen gösterilmiştir. Türk İslam geleneğinde bir şehir fethedildiğinde ilk işlerden biri imar ve bayındırlık faaliyetleridir. Şehrin merkezi noktalarında İslamiyet'in sembolü olan cami ve minareler yükseltilirken, şehri çevreleyen surlar üzerine Orta Asya Türk Sanatı geleneğinin devamı niteliğinde kartal ve aslan gibi saltanat arması figürler yerleştirilmiştir. Dışarıdan gelen yabancılara şehrin hâkimini gösteren bu armalar özellikle Konya ve Diyarbakır surlarında dikkat çekici sayıdadır. Benzer bir hâkimiyet sembolü olan ve devlet adına basılan sikkelerde de bu armalar kullanılmıştır. Osmanlı Devleti kurulduğunda arma geleneğinin yazıyla sürdürüldüğü ve figüratif süslemeye olan mesafeli bir anlayışın kamusal yapılarda ortaya çıktığı görülmektedir. Benzer şekilde sikkelerde de figür yerine yazı ve tuğraya yer verilmiştir. Orhan Gazi döneminde kullanılmaya başlayan tuğra, zamanla yaygınlaşmış ve bânîlik yapılan eserlerin üzerine de işlenir hale gelmiştir. Tuğra da tıpkı figürlü armalar gibi saltanatın ve sultanın hâkimiyetini sembolize etmektedir.

Anadolu Selçuklu Dönemi'nde, Orta Asya ve İran'dan getirilen süsleme motifleri kullanılmıştır. Osmanlı'da ise, İslami süsleme kompozisyonları sade bir üslup içerisinde değerlendirilmiştir. Osmanlı mimari süsleme repertuarında her dönem belirgin unsur bitkisel ve geometrik motiflerle yapılan kompozisyonlardır. Osmanlı bezeme dünyasında figür sınırlı bir kullanım alanına sahiptir. Figürlü süslemeler saray ve konut gibi sivil mimari yapılarda ya da el sanatları ürünlerinde tercih edilmiştir. Özellikle hanedanla ilişkili kişiler tarafından inşa ettirilen anıtsal yapılarda hayvan figürü kullanılmamasına dikkat edilmiştir. Bu çekinceli yaklaşım dönemin süsleme anlayışında hayvan figürüne sıcak bakılmamasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca Avrupa'yla diğer Türk devletlerine nazaran daha yakın bir ilişkiye sahip olan Osmanlı'nın kendi üslubunu korumak adına da böyle bir tutum sergilediği düşünülmektedir. Ancak batılılaşma döneminde Avrupa etkilerinin çok hızlı bir şekilde süsleme repertuarına nüfuz ettiği görülmektedir. Lale Devri'yle birlikte başlayan süreç gitgide yoğunlaşarak kendini göstermiştir. Fakat figürlü süsleme anıtsal kamu yapılarında yine de tercih edilmemiştir. Bu durum devletin ilk kurulduğu dönemden itibaren bünyesinde taşıdığı bir idari ve dini anlayışa işaret etmektedir. Bazı istisnai misaller stilize de olsa Orta Çağ Türk İslam hayvan figürlü arma geleneğinin yüzyıllar sonra yeniden ortaya çıktığını göstermektedir. Bunun örneklerinden bir tanesi de Gülnüş Emetullah Sultan tarafından yaptırılan Üsküdar Yeni Valide Külliyesi'ndeki anıtsal çeşmenin tepelik kısmındaki palmet-dilimli kuyruk ile şekillendirilen motifin olabileceği düşünülmektedir.

Gülnüş Emetullah Sultan'ın hayatı ve bânîlik yaptığı eserler

Rabia Emetullah Gülnüş Sultan, 1640'lı yılların başında Girit adasında doğmuştur ve kendisinin Rum ya da Venedikli Verizzi ailesine mensup olduğu düşünülmektedir. Girit'i fetheden Deli Hüseyin Paşa tarafından 4-6 yaşlarında esir alınmış ve güzelliği ile dikkat çektiği için İstanbul'a getirilerek Saray'ın himayesine verilmiştir. Hoş görünüşünden dolayı "Gülnüş" ismi verilen bu kız çocuğu ileride

hasekisi olacağı IV. Mehmed ile aynı yaşlardadır (Görsel 1-2). Gülnüş Emetullah, Avcı lakaplı Sultan IV. Mehmed'in eşi olarak 1664'te Şehzade Mustafa'yı (II. Mustafa) 1673'te ise Şehzade Ahmet'i (III. Ahmet) dünyaya getirmesiyle haseki ünvanını almıştır (Koçu, 1968, s. 5039, 5040; İpşirli, 1996, s. 248-249; Sakaoğlu, 2015, s. 270, 285, 295, 299-300). Şehzade Mustafa'nın doğumu sebebiyle IV. Mehmed, Gülnüş Sultan'ı sürekli yanında tutmuştur. Balkan şehirlerinde konaklayan ve avlanmaya iştiağı olduğu bilinen IV. Mehmed, Gülnüş Sultanı da beraberinde götürmüştür. Filibe, Yanbolu, Karınbad, Teselya ve Dimetoka gibi şehirleri ziyaret etmiştir. Bunların yanı sıra Gülnüş Sultan'ın seferlere de eşlik ettiği bilinmektedir. 1672 yılında Kamanice'nin fethi zamanında kiliseler camiye çevrilirken bu ibadethanelerden birinin ismine de Emetullah Sultan adı verilmiştir. Kaybedilen topraklar, savaşlar ve özellikle 1683 yılındaki II. Viyana Kuşatmasındaki başarısızlık nedeniyle bir müddet sonra IV. Mehmed tahttan indirilerek ailesi ve Gülnüş Sultan Eski Saray'a gönderilmiştir. II. Süleyman ve II. Ahmet dönemlerinden sonra 1695 senesinde II. Mustafa'nın tahta oturmasıyla bu kez Valide Sultan ünvanını alarak tarih sahnesine çıkmıştır (Özgüleş, 2013, s. 44-48; İpşirli Argıt, 2014, s.32-39). 22 Şubat 1695'te Sakız Adası, tekrar Osmanlıların eline geçmiş ve Kale'nin kenar mahallelerindeki bazı kiliseler Serasker İbrahim Paşa ve Valide Sultan adına, camiye tebdil edilmiştir (Örenç, 2019, s.7). Hatta Galata'da 1696 yılında çıkan bir yangında Katoliklere ait San Françesko Kilisesi büyük bir zarar görmüş, kullanılamaz hale gelmiş ve Valide Sultan namına cami yapımı için el konulmuştur. Özellikle o dönem Osmanlı Devleti'ne karşı Kutsal İttifak saflarında bulunan Venedik'e ait devlet armalarının bulunması da camiye dönüştürülmesinde etkili olmuştur (Yıldız, 2020 s. 98-101). Valide Sultan'ın II. Mustafa'nın seferi sırasında Kırım Hanı'na mektup yazarak desteğini istemesi onun ne denli yönetim işlerine karıştığını göstergesidir. Yönetim merkezinin fiili olarak İstanbul yerine Edirne'ye kayması, ekonomik sorunlar ve Şeyhülislam Feyzullah Efendi'nin yönetimine karşı hoşnutsuzluk ayaklanmaları beraberinde getirmiştir. Gülnüş Sultan'a da mektup yazılmış ve danışılarak II. Mustafa'nın tahttan azledilmesi ve diğer oğlu III. Ahmet'in devletin başına geçirilmesi istenmiştir. Edirne Vak'ası olarak bilinen bu olayda Gülnüş Sultan'ın yine yönetimde etkili olduğu ve ona da danışılması dikkat çekmektedir. III. Ahmet'in başa geçmesiyle de yine Valide Sultanlığı devam etmiştir (Özcan, 1994, s. 445-446; Özgüleş, 2013, s. 48-58). III. Ahmet döneminde de siyaset sahnesinde yer alan Gülnüş Sultan hayır eserleri inşa ettirmeyi de sürdürmüştür. Galata'da su yolları, çeşmeler ve Hac güzergâhı üzerinde bulunan yollarda köprü inşası Valide Sultan tarafından yaptırılmıştır. Ayrıca Cezayir dolaylarındaki Oran'ın fethiyle bölgedeki Katolik kiliseleri camiye tebdil edilirken bir tanesi Valide Sultan adına çevrilmiştir (Güler, 2006, s. 33-54; Kalafat, 2011, s.36-116; Özgüleş, 2013, s. 115-451). İsveç Kralı'nın Osmanlıya sığınmasında ve Rusya'ya yapılacak seferde de Valide Gülnüş Sultan'ın da etkili olduğu belirtilmektedir. Hatta Ruslar üzerine sefere çıkılmadan, Üsküdar Yeni Valide Camii henüz tamamlanmadan Cuma namazı için hazırlanmış ve açılış merasimi yapılmıştır. Prut Savaşı'nda (1711) zafer elde edilmesine rağmen istenilen antlaşmanın yapılmaması bazı hoşnutsuzlukları doğurmuştur. Baltacı Mehmed'in Valide Sultan'a gönderdiği belgede ona hitabında "Asiye Siret, Meryem Seriret, devletlü..." gibi ifadelerle yer verilmiştir (Özgüleş, 2013, 55-56). Gülnüş Emetullah Sultan 5-6 Kasım 1715 senesinde Edirne'de vefat etmiş ve naaşı inşa ettirdiği Valide-i Cedid Camii'ndeki türbesinde toprağa verilmiştir. Yukarıda da bahsedildiği gibi Gülnüş Emetullah Sultan çok sayıda eser bina ettirmiştir ve hayırsever bir kadın sultan olarak bilinmektedir. Galata'da su yolları ve çeşmeler gibi hayırlar yaptırılmıştır. Edirne'de yine namazgâhı bir çeşmenin varlığı da bilinmektedir (Berksan, 1998; Özgüleş, 2014, s. 27-38; Özgüleş, 2013, s.187-195).



GörSEL 1. Gülnüş Emetullah Sultan'ın yağlı boya portresi (TSM, Portreler, nr. 17144), İpsirli, 1996, s.248).



GörSEL 2. Nicolas De Larmessin tarafından çizilen Gülnüş Sultan Gravürü, (gallica.bnf.fr).

Gülnüş Sultan'ın inşa ettirdiği ve Türk mimarlık tarihinin önemli yapılarından olan Üsküdar Yeni Valide Külliyesi onun en önemli bânîlik faaliyetidir. Naaşının da bu külliyeyle defnedilmesi böyle bir vasiyetinin olabileceğine ve bu yapıya verdiği önemi de ortaya koymaktadır. Valide-i Cedid Külliyesi Üsküdar'ın İskele Meydanı'nın güneyinde, Hakimiyet-i Milliye, Balaban ve Uncular Caddeleri ile İmam Nasır Sokağı'nın keşiştiği yerde bulunmaktadır. Külliye Rabia Emetullah Gülnüş Sultan bânîliğinde, 1708-1711 yılları arasında ve farklı zamanlarda yapımı tamamlanmış mekânlardan oluşmaktadır. Dış avlu duvarları ile çevrili külliye'nin odağında merkezi planlı, sekiz destekli ve şadırvanlı avluya sahip cami yer almaktadır. Caminin kuzeyinde sıbyan mektebi, dükkanlar, hela ve imaret bölümü bulunmaktadır. Caminin batısında "İmam Çeşmesi" olarak adlandırılan su yapısı, harimin güneydoğu köşesinde de yapıya bitiştirilmiş "Hünkâr Kasrı" yer almaktadır. Yine caminin güneydoğu köşesinde bu kez dış avlu duvarı arasında anıtsal bir çeşme, sebîl, çokgen planlı ve üzeri açık türbe ile muvakkithane (19. yüzyıl) mevcuttur (Erol Canca, 2004, s.90-104; Güler, 2006, s.34-36; Neftçi, 2010, s.139-163; Gündoğdu, 2012, s.115-137; Kalafat, 2011, s. 43-116; Özgüleş, 2013, s. 318-427), (GörSEL 3). Külliye'nin mimarı kesin olarak bilinmemektedir. Üzerinde en çok durulan isim ise dönemin mimar başı Kayserili Mehmed Ağa olsa da bu durum tartışmalıdır (Erdoğan, 1962, s. 15).

Valide-i Cedid Külliyesi mekân kurgusu, plan düzeni ve süsleme programı ile Klasik Osmanlı Mimarisi özelliklerini gösterse de bezemeleri ile Lale Devri'ne geçişi hissettirmektedir. Özellikle yapımı camiden önce tamamlanan kuzeydoğu köşedeki abidevi çeşme tezyinat programı ile dikkat çekmektedir.



GörSEL 3. Üsküdar Yeni Valide Külliyesi

Üsküdar Yeni Valide Külliyesi Kuzeydoğu Çeşmesi ve Bezeme Özellikleri

Yeni Valide Külliyesi bünyesindeki çeşmelerden anıtsal olanı kuzeydoğu yönde, dış avlu girişinin yanında, meydana bakacak şekilde, külliye çevre duvarı ve sebile bitişik inşa edilmiştir. Tezyinat programı ile mimari süslemede batılılaşmanın habercisi olan bu çeşme Osmanzade Taib tarafından kaleme alınan üzerindeki kitabeye göre h. 1121 m. 1709'da tamamlanmıştır. Böylece çeşmenin inşasının camiden önce bitirildiği anlaşılmaktadır. 1709'da nihayetlendirilen çeşmenin hangi baş mimar döneminde inşa edildiği ise muğlaktır. Ağaoglu'nun çalışmasına göre Halil Ağa'nın 1708-1709, Kayserili Mehmed Ağa'nın ise 1709-1713 tarihinde baş mimarlık yaptığı anlaşılmaktadır (Ağaoglu, 2018, s.590).

Mermer malzemeden inşa edilmiş çeşme hafifçe dışa taşkındır. Çeşme en dıştan tepelik kısmına kadar kum saati biçiminde başlık ve altlıklara sahip ince burmalı sütünce ile sınırlandırılmıştır. Sonra gelen kenar bordürlerinde basit motif sıraları, mukarnas dizisi ve boş alanlar bulunmaktadır. Kitabe ve ayna taşı bölümleri ayrı olarak en dışta dış sırası ve palmet – kıvrık dal dizilimi ile çerçeve içine alınmıştır. Ayna taşı ve çeşme lülesini içerisine alan niş kenarlardan yine kum saati formulu altlık ve başlıklı yivli sütünce ile bezenmiştir. Üzerinde mukarnas dizilimi bulunan ayna taşı, çerçeve içerisine alınmıştır ve yoğun bir süsleme programına sahiptir. Ayna taşının iki yanında, dikey bir şekilde üçerli olarak yerleştirilmiş, farklı tipteki sehparların üzerindeki kâse içerisine meyve tasvirleri oyulmuştur. Bezemede limon, şeftali, elma, nar, armut ve üzerine bıçak saplanmış karpuz betimlemeleri yer almaktadır. Ayna taşının merkezi, dikdörtgen silmeler ile iki bölüme ayrılmıştır. Alt kısımdaki lüle, çifte dilimli kemer içerisine alınmış ve üzerine gülbezek yerleştirilmiştir. Lülenin iki yanına ise servi ağacı ve üzerine üzüm salkımı ile kıvrımlı dallar tasvir edilmiştir. Üst bölümde ise yan yana yerleştirilmiş, iki çifte kulplu vazo içerisinde Türk resim sanatında sıklıkla kullanılan envaitürlü çiçek motifleri tasvir edilmiştir. Vazodaki çiçek süslemelerinin her biri farklı düzende yapılmıştır. Ayna taşının üzerindeki kavsara kemeri, mukarnas dizileri arasında istiridye kabuğu biçimindedir. Kemer köşeliklerinde dilimli kabaralar yer alırken zemin rumi, kıvrık dal ve palmet desenleri ile doldurulmuştur (GörSEL 4).

Üstteki kitabe panosu yatay ve dikey dörderli sıralama ile 16 kartuş halinde oluşturulmuştur fakat alt köşelerde yer alan iki kartuşta sadece bitkisel süsleme motifleri mevcuttur. Kartuşlar arasındaki dilimli boşlukların içerisi çiçek ve yaprak desenleri ile tezyin edilmiştir. Celfî tâlik yazı türü olarak hakkedilen kitabe Osmanzade Tâib tarafından kaleme alınmıştır (Aynur & Karateke, 1995, s. 115-116; Egemen, 1993, s.298-301; Tanışık, 1945, s.298-302).

Kitabe:

Mehd-i 'ulyā devḥa-i gülşen-sarāy-ı saltanat
Māder-i Sultān Ahmed Hān-ı fārūḫ-ihtisāb
Yümn-ile tarḥ-efgen-i bünyād olup bu çeşmeye
Eyledi dil-teşnegān-ı Üskūdār-ı neşve-yāb
Oldular ğarḳ-ı zülāl-ı çeşmesār-ı mekremet
Cān verirken bir içim şu ḥasretinden şeyḫ ü şāb
Gelsin İskender içip bulsun ḥayāt-ı sermedī
Gezmesin zulmette var iken bu 'ayn-ı müstetāb
'Ālem-i dünyāda bu ecriñ mükāfātı muḥāl
Ede Kevşer ile Cennet'te telāfi Bū Türāb
Derc edip bir beyte Tā'ib iki tā'rīḫ-i laṭīf
Her gelen 'aṣṣāna der Hızr eyleyip sevḳ-i şavāb
Vālide Sultān bünyād etti bu nev çeşmeyi 1121
Rūḫ-ı pāk-i Muştāfā 'aşḳına gel iç āb-ı nāb 1121
 (Aynur & Karateke, 1995, s. 115–116).

Çeşmenin tepelik bölümü dikkat çekici bir hüviyete sahiptir. Tepelik ters ve düz palmetlerden oluşan bir altlık üzerine yerleştirilmiştir. Tepelik kısmının kenarlarında birer yarım palmet, ortada ise merkezdeki daha yüksek olmak üzere üç adet palmet motifi mevcuttur. Üç boyutlu olarak tasarlanan bu motiflerin yüzeyleri ve boş kısımları oluklu oyma tekniğinde kıvrık dal, rumi ve palmet desenleriyle dolgulanmıştır. Kompozisyonda çalışma konusunu da oluşturan ortadaki palmetin alt kısmı nazar-ı dikkati çekecek bir görünüme sahiptir. Ortadaki palmet alt tarafa doğru bir kartal/kuş kuyruğunu andırarak gerçekçi betimleme ile teşkil edilmiş bir motifle devam ettirilmiştir. Bu motif dış bükey olarak şekillendirilmiş, bitişik ve yanlara doğru küçülen ınsal biçimdedir (Görsel 5). Bu süsleme motifi hakkında bazı araştırmacılar ters yelpaze veya ters sorguç gibi eşyalarla benzeşim kurmuşlardır. Bu süsleme deseni, üstteki palmet ile bir bütünü teşkil ederek çift başlı kartal / kuş süslemesinin yarı stilize yarı realist anlayışıyla yeniden ifade edilmiş bir yorumu olduğu düşünülmektedir. Kadim bir süsleme olan çift başlı kartal uygulamasının sembolik olarak Osmanlı döneminde de kullanılması dönemsel ve kişisel bir anlayışın tezahürü olmalıdır. Neden böyle bir tercihin olduğunu anlamak için de Türk bezeme tarihi uygulamalarına bakmak gerekmektedir.



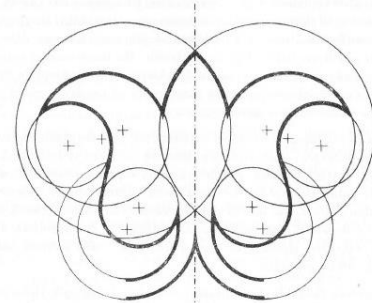
Görsel 4. Üsküdar Yeni Valide Külliyesi Çeşmesi

Görsel 5. Üsküdar Yeni Valide Çeşmesi'ndeki Palmet ve Dilimli Kuyruk.

Türk Sanatında Palmet Motifi ve Çift Başlı Kartal (Kuş) İmgesi

Türk süsleme sanatlarında yoğunlukla ve sevilerek tercih edilen "palmet" motifinin kökeni ve ortaya çıkışı kesin olarak bilinmemektedir. Ancak Sümer, Mısır, Asur, Grek ve Roma gibi Antik Çağ medeniyetlerinde kullanılması kökenin oldukça eskiye dayandığını ortaya koymanın yanında yaygınlığını da göstermektedir. Benzer bir şekilde İslam öncesi Türk toplumlarında

da geniş bir biçimde tercih edilmiştir. Hunlara ait I. nolu Pazırık Kurganı'ndaki at-koşum takımlarında bazı motiflerin palmet formunda olması Türklerin bu şekle aşina olduklarını göstermektedir. Büyük Selçuklu, Zengi ve Eyyubi gibi devletlerin süsleme repertuarında olan palmet motifi, Selçuklu Çağı Anadolu'sunda taş ve çini malzeme üzerinde sıklıkla ve farklı biçimlerle kullanılmıştır. Osmanlı Döneminde palmet deseninin görünürlüğü azalsa da bezeme kompozisyonlarındaki varlığı devam etmiştir. Bitkisel süsleme alt başlığında değerlendirilen palmet motifi, düşey eksenin iki yanındaki simetrik parçalardan teşkil edilmektedir. Palmet süslemesinin çok değişik tipleri olmakla beraber; ana motif, merkezdeki sivri ucu dışa açılan yanlardaki yaprakların dairesel hareketle sapa bağlanmasıyla elde edilmektedir (Görsel 6-7). Bahsedilen bu ana tip üzerinde sanatçıların muhayyilesiyle birlikte farklı ve çok sayıda palmet tipleri oluşmuştur. Stilize bir nebati bezeme olan palmetin hangi bitkiden esinlenerek ortaya çıktığı tam olarak tespit edilemese de biçimsel olarak palmiye ağacına ve bir ele benzetilmiştir. Latince'deki "palma" kelimesi beş rakamını ifade etmektedir ve bundan dolayı palmiye ağacına ve beş rakamına da ilham olduğu için bu motife palmet ismi verilmiştir (Mülayim, 1976, s.141-152; Gündoğdu, 1993, s.197-211; Baş, 2013, s.414-416). Nevruz çiçeği veya lale yerine kullanıldığını yahut bunların karıştırıldığını ifade eden görüşler de bulunmaktadır (Çakmaklıoğlu Kuru, 1997, s.37-42; Duran, 1997, s.125-171). Çok alt tipinin olması ve değişken biçimde kullanılması palmetin hangi bitkiden ilham alınarak şekillendirildiğini tespit edilmesini zorlaştırmaktadır. Ayrıca bazı araştırmacılar palmet motifi yerine farklı olarak rûmî tepelik veya tepelikli rûmî isminin kullanılmasının daha doğru olduğunu ifade etmektedir (Doğanay, 2003, s.179-180; Birol & Derman, 2012, s.183). Ancak temelde bütün çiçekler merkezde tepelikten yanlara açılan taç yapraklarından meydana gelmektedir. Bu nedenle palmet motifinin tek bir çiçekten esinlendiğini düşünmek yerine farklı birçok çiçeğin versiyonları olarak değerlendirilebilmektedir. Palmetin Türk süsleme sanatındaki kullanımına bakıldığında ilk örneklerinde hayvan üslubunun da etkisiyle figürlerle iç içe kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu dönemde palmet motifi soyut nitelikte bitkisel bir süsleme olmasının yanı sıra figüratif bezemelerle beraber de kullanılarak zengin biçimler kazanmıştır. Bilhassa kartal / kuş figürleriyle olan bağlantısı dikkat çeken görünüşler oluşturmaktadır. Bu durum Orta Çağ Türk İslam süsleme sanatlarında da sürdürülmüştür.



Görsel 6. Palmet Motifinin Ana Tipi (S. Mülayim, 1976, s.146).



Görsel 7. Pazırık Kurganı'nda Çıkan Palmet Biçimli Nesnelerin Çizimi (Rudenko'dan alıntılanan Gündoğdu, 1993 s.210).

Çift başlı kartal süslemesi gerçekçi, iki boyutlu ya da stilize olarak

birçok medeniyet veya kültürde kullanılmış beynelmilel bir motiftir. Aslında bu süsleme kullanımı çağdaş zamanda amacına göre değişkenlik göstererek güncelliğini korumuş ve tercih edilmeye devam etmektedir. Kartalın diğer kuşların ulaşamayacağı yüksekliklerde uçması, çok nadir insana yakın yerlerde olması ve gökyüzünde tek başına hâkimiyet kurması gibi nedenlerle insanlar tarafından deruni anlamlar yüklenmesine vesile olmuştur. Tarihi vesikalardan ve kullanım yerlerinden bu kadim betimleme; koruyuculuk, hâkimiyet, tılsım, kudret, arma, güneş ve gökyüzü gibi sembolik anlamlar ihtiva etmektedir. Bunların yanı sıra savaşçı ve saldırgan oluşu ile uzun ömür sürerek neslinin devamını sağlamasıyla hükümdar ve eşini de temsil etmektedir. Kartal motifinin tarihsel kökenine baktığımızda Mezopotamya'da, Sümerlerde, Hititlerde, Asya toplumlarında ve bilhassa İslamiyet öncesi Türklerde kullanıldığı görülmektedir. Şamanist inanç sisteminde kartal ve benzeri yırtıcı kuşlar simgesel anlamlar içermektedir. Şamanlar Gök Tanrı ile bağ kurabilmek için yırtıcı kuş görünümüne de bürünebilmektedir. Şaman'ın göğe yükselirken kullandığı hayat ağacının tepesindeki kartal, Gök Tanrı'nın kudretini özümlemektedir. (Peker, 1989, s.10-215; Esin, 2004, s.248-252; Ögel, 2010, s.109-110, 585-599; Baş, 2013, s.435-439; Çoruhlu, 2014, s.7-20). Hun Devleti zamanında da Gök Tanrıyı temsil eden kartal Göktürklerde Kültigin'in tacında da arma olarak karşımıza çıkmaktadır. Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu dönemlerindeki mimaride, metal işlerinde, dokumalarda ve minyatür gibi sanatlarda kartal motifi farklı anlamlar yüklenerek kullanılmıştır (Öney, 1972, s.145-156; Gündoğdu, 1976, s.455-464; Peker, 1998, s.32-33). Kartalın çift başlı olarak resmedilmesi ile var olan güçlerinin artırılması ve sanatkârlardaki estetik duygusunu da öne çıkarmaktadır. Çift başlı kartalın İslam sanatında ilk görüldüğü yer Büveyhilere ait kumaş sanatındadır ve Fatimilerde de hanedan temsilcileri arasında görülmektedir. Orta Çağ'da Orta Asya, Mısır, Sicilya, Bizans, Avusturya-Macaristan ve Rusya coğrafyasında çift başlı kartal hanedan/kraliyet arması olarak karşımıza çıkmaktadır. İslam sanatında kartal motifinin hayli sevilmesinin nedenlerinden bir tanesi de Hz. Muhammed'in kullandığı sancağın kartal, karakuş ve atmaca anlamını karşılayan "ukab" tabiridir (Baş, 2013, s.438).



Görsel 8. Konya Kalesi'nde Çift Başlı Kartal Süslemesi



Görsel 9. Divriği Ulu Camii'ndeki Çift Başlı Kartal Örneği



Görsel 10. Niğde Hüdavent Hatun Kümbeti Çift Başlı Kartal Motifi



Görsel 11. Niğde Sungur Bey Cami Çift Başlı Kartal Süslemesi



Görsel 12. Erzurum Çifte Minareli Medrese'deki Çift Başlı Kartal Figürü



Görsel 13. Erzurum Yakutiye Medresesi'ndeki Çift Başlı Kartal Motifi



Görsel 14. Kayseri Döner Kümbet'teki Çift Başlı Kartal İmgesi

Türklerin Orta Asya'daki medeniyetlerinden Anadolu'yu da içine alan yaşam serüvenlerinde kartal / çift başlı kartal motifi sanat eserleri üzerinde sürekli uygulama alanı bulmuştur. Büyük Selçuklu dönemine ait gümüş bir tabakta detaylı işlenmiş çift başlı kartal tasviri bulunmaktadır. Selçuklu Çağı Anadolu'sunda çift başlı kartal;

Diyarbakır Dış Kale burçlarında, Konya Kalesi ve saraylardan getirilip müzeye konan taş eserlerde, Divriği Ulu Camii'nde, Niğde'deki Hüdavent Hatun Türbesi ve Sungur Bey Camii'nde, Erzurum'daki Çifte Minareli Medrese ve Yakutiye Medresesi'nde, Kayseri Döner Kümbet'te çift başlı kartal tasvirleri mevcuttur (Görsel 8-14). Bu taş plastik örnekler dışında Kubadabad Sarayı çinilerinde, Sivas ve Tokat yöresi bazı mezar taşlarında, Anadolu Selçuklu dönemine ait kumaş parçasında, sikke ve mühürlerde, ahşap kapı ve rahlelerdeki el sanatları örneklerinde de çift başlı kartal düzenlemesinin örnekleri görülmektedir. Beyşehir Kubadabad sarayından çıkarılan çiniler üzerindeki çift başlı kartalların yanında es-sultan yazısının bulunması özellikle I. Alâeddin Keykubat'ın saltanat arması olarak çift başlı kartal kullandığı fikrini güçlendirmektedir.

Yukarıda adı zikredilen örnekler incelendiğinde kartalların baş kısımları iki yöne bakacak şekildedir ve bazı örneklerde kulak kısımları belirgindir. Gövde geniş tutulmuş ve pençeler açık vaziyette verilmiştir. Kartalların kuyrukları ise dilimli, iki yana açılmış dilimli veya ters palmet formunda işlenerek çeşitlilik sağlanmıştır. Çiniye nakşedilmiş bazı örnekler üzerindeki "es-sultan" ve "el-muazzam" gibi ifadelerle hükümdarlık - güç vurgulanmıştır (Görsel 15). Yine Konya Kalesi'ne ait bir örnekte karşılıklı kartallar arasında "es-Sultan" yazısı hakkedilmiştir.

Örneklere bakıldığında çift başlı kartal motifinin sıklıkla palmet deseni ile birlikte işlendiği görülmektedir. Özellikle kuyruk bölümleri bazı misallerde sadece ters palmet kullanılarak yapılmıştır. Bunun dışında rumi deseni de motif ya da figüratif formda kartalla beraber kullanılmıştır. Aslında bitkisel süslemelerin zoomorfik bezemeyeyle birleştirilerek teşkil edildiği çok örnek mevcuttur. Bu iki farklı süsleme türünün birleşimi Türk sanatında sanatkarlar tarafından sevilerek uygulanan bir çalışmadır. Kartalın kanatları rumi şeklinde ve bir ejderi anımsatacak biçimde resmedilmiştir. Ayrıca iki kartal başı arasına da palmet motifi eklenecek örnekler de mevcuttur. Çift başlı kartalın bazı örneklerinde figüratif süslemeden bağımsız olarak konturları şematik olarak stilize edildiğinde ortaya palmet motifinin çıktığı görülmektedir (Peker, 1989, çizim 100), (Görsel 16). Böylece hayvan betimlemelerinin soyutlanmasıyla bitkisel motiflerin tezahür ettiği anlaşılmaktadır. Örnekler incelendiğinde Orta Asya Türk Sanatının etkileriyle birlikte Orta Çağ Anadolu'sunda bitkisel motifler ile figürlerin iç içe geçtiği anlaşılmaktadır. Çoğu örnekte de kuyruk yerine palmet ya da rumi motifi eklendiği ve birbirinin yerine kullanıldığı anlaşılmaktadır.

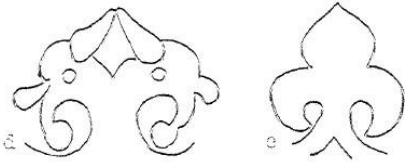
benzetildiği için araştırmacılar tarafından böyle tanımlanmıştır. Bazı murassa yelpazelerde (Görsel 17) kuş tüylerinin kullanıldığı da bilinmektedir (Tufan, 2023, s.121). İstanbul ve Üsküdar'daki diğer çeşmelerde görülen bitkisel motifler ve akantüs yapraklı bazı süslemeler için geçerli olsa da Yeni Valide Külliyesi Çeşmesi'nde böyle olmadığı düşünülmektedir. Palmet motifinin tarihsel zoomorfik ilişkisi ve gelişimi dikkatli bir şekilde takip edildiğinde çeşmede kullanılan motifin nasıl ve neden çift başlı kartal olarak değerlendirildiği daha iyi anlaşılmaktadır. Kartalın baş bölümü soyutlanırken kuyruk kısmı gerçekçidir ve dokuz dilimlidir. Bu dilimli kuyruk biçiminin benzerlerini Büyük Selçuklu Dönemine ait gümüş tepside, özellikle Konya Kalesi'ne ait taş plastik süslemede, Divriği Ulu Camii taçkapısındaki örneklerde, Niğde'deki Hüdavent Hatun ve Sungur Bey Camii'ndeki kartal motiflerinde, Erzurum Çifte Minareli ve Yakutiye Medresesi taçkapılarındaki misallerde ve yeni bulunan II. Gıyaseddin'e ait mühür örneğinde görebilmekteyiz (Görsel 8-14). Konya Alaaddin Köşkü alçı buluntusunda (Öney, 1968, resim 23), Selçuklu Dönemi rahle örneğinde (Karaçağ, 2008, foto 4, şekil 3), Niğde Sungur Bey Camii'nde ve aynı camideki bir halıda (19. yy. sonu 20. yy. başı) kartal başları arasında palmet motifi dikkat çekmektedir (Çelik, 2002, s. 45-59, resim 6), (Görsel 18-20). Benzer olarak Anadolu'nun Cezire bölgesine ait olduğu düşünülen ve günümüzde David Koleksiyonunda bulunan bir örnekte çifte aslanın başları palmet şeklinde verilmiştir (<https://www.davidmus.dk/islamisk-samling/sten-og-stuk/item/1177?culture=en-us> erişim tarihi 13.08.2023). Yine İslam Dönemi ve Bizans sanatında görülen bazı seramiklerde palmet tipi başa ve rûmî biçiminde kanatlara sahip figüratif süslemeler de bulunmaktadır (Doğer, 1999, s.42-43), (Görsel 21).



Görsel 17. Kuş Tüylü Murassa Yelpaze (TSM, Env. No.2 3598, Ö. Tufan, 2023 s.121).

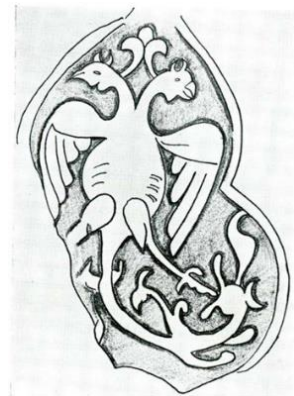


Görsel 15. Es-Sultan Yazılı Selçuklu Çini Örneği

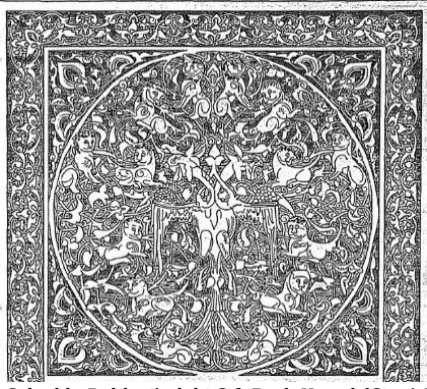


Görsel 16. Çift Başlı Kartal ve Palmet Çizimi Örneği (A. U. Peker, 1989, çizim 100).

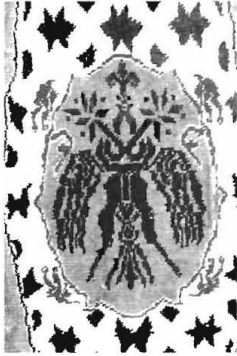
Gülnüş Emetullah Sultan'ın Çeşmesindeki Hükümdarlık Alâmeti
 Üstte zikredilen tarihi misaller bağlamında Gülnüş Emetullah Sultan'ın inşa ettirdiği Yeni Valide Külliyesi'nin bir parçası olan ve Üsküdar Meydanı'na bakan çeşmesinin tepelik bölümü soyutlanmış çift başlı kartal ile hâkimiyet, güç ve sultanlık imgesi olarak teşkil edildiği düşünülmektedir. Çift başlı kartalın baş kısmı palmet ile stilize edilmiş fakat kuyruk kısmı ise gerçekçi görünümüne yakın işlenmiştir. Çift başlı kartal simgesi olarak anlamlandırılan bu motif hakkında farklı olarak ters yelpaze ve sorguç gibi tanımlamalar da yapılmıştır. Aslında bu durum kuyruk kısmının yelpazeye



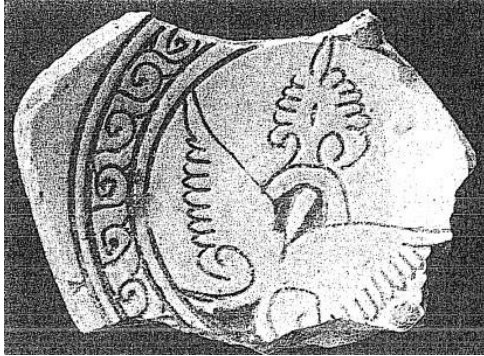
Görsel 18. Konya Alâeddin Köşkü Alçı Çift Başlı Kartal (G. Öney, 1968, Res.23).



Görsel 19. Selçuklu Rahlesi'ndeki Çift Başlı Kartal (Çiz. A.Karaçağ, D. Karaçağ, 2008, s.185).



Görsel 20. Niğde Müzesi'nde Sergilenen Halı'daki Çift Başlı Kartal Motifi (A. Çelik, 2002, s.54).



Görsel 21. Palmet ve Kanat Süslemeli Bizans Seramik Örneği (L. Doğer, 1999, s.43).

Osmanlı plastik mimari öğelerde kartal, doğan veya diğer kuş figürleri fazla kullanılsa da birçok el sanatında uygulama alanı bulmuştur. Topkapı Sarayı'ndaki Has Oda'nın kuzey revakında, Kanuni dönemine tarihlenen duvar resminde ejder ve fantastik bir kuş olan sîmurg kullanıldığı ortaya çıkmıştır (Doğanay, 2021, s.4-25). Özellikle avcı konulu minyatürlerde avcı kuşlarla ilgili sahneler mevcuttur. İslam Öncesi Türklerde görülen avcılık geleneği Osmanlı döneminde sistematik ve kurallı bir hale getirilmiştir. Saray içerisinde avcı kuşların yetiştirilmesiyle alakalı vazifeli kişilerin olduğu bilinmektedir. Bundan dolayı Osmanlı minyatür sanatında avcı kuşlarla ilgili çok sayıda örnekle karşılaşılacaktır. Hünernâme isimli eserde birçok olayın yanı sıra padişahın çıktığı av merasimleri ve beraberindekiler de betimlenmiştir (Görsel 22). Bu minyatürlerde padişahların avlanması, görevliler, av hayvanları ve avcı kuşlar da resmedilmiştir (Türkmen, 2009, s.79-95). Ayrıca Osmanlı padişahları arasında yaygın olan bu av eğlencesi ve merasimi Gülnûş Emetullah Sultan'ın hasekisi olduğu IV. Mehmed'de de görülmektedir. IV. Mehmed'in avlanmaya olan iştiağı, tarihte onun "Avcı Mehmed" olarak anılmasına sebebiyet vermiştir (Özcan, 2003, s.414-418). Bu av merasimlerine Gülnûş Emetullah Sultan'ın da eşlik ettiği bilinmektedir. Osmanlı Sanatında kuş ve avcı kuş figürlerinin realist

işlendiği bir diğer alan kayıklardır. Saltanat kayıklarının gemibaş olarak adlandırılan kısımlarında bitkisel süslemeler, alem, çeşitli hayvan betimlemeleri ile avcı kuş figürleri de kullanılmıştır (Beydiz, 2015, s.17-34), (Görsel 23). Bunların dışında dokumalarda ve metallerde de kuş ve kartal gibi figürlerin sıklıkla tercih edildiği bilinmektedir.



Görsel 22. II. Bayezid'in Av Sahnesindeki Avcı Kuşların Görünümü (Anafarta, 1969, s.18).



Görsel 23. Osmanlı Saltanat Kayığında Avcı Kuş Biçimli Gemibaş Figürü (Airport Magazin).

Bu açıklamalarla birlikte yapı sanatkarının hangi saiklerle bu motifi tercih ettiğini, neden yarı stilize olarak düşündüğünü ve niçin çeşmenin üstüne yerleştirdiği soruları akla gelmektedir. Cevaplar Gülnûş Sultan'ın hayat hikâyesinde ve Osmanlı dönemi siyaset – sanat anlayışında gizlidir.

Rabia Emetullah Gülnûş Sultan çocuk yaşlarda saraya getirilmiş, ileriki zamanda IV. Mehmed'in eşi olarak, "Haseki" ünvanını almıştır. Kendisi, II. Mustafa ve III. Ahmed'in anneleri olduğu için de "Valide Sultan" titrini üzerinde taşımıştır. Rabia Emetullah Gülnûş Hatun, Kösem ve Hatice Turhan Sultan gibi etkili kadınlardan sonra, devlet yönetiminde söz sahibi olan bir kadın sultandır. IV. Mehmed ile seferlere çıkmış ve ona Balkanlar'da eşlik etmiştir. II. Mustafa ve III. Ahmed dönemlerinde siyasette söz sahibi olmuş ve uluslararası politikalarla ilgili mevzularda önemli rol oynamıştır. Hatta, oğulları arasındaki taht değişimine kendisi de dâhil edilmiştir. Fethedilen yerlerdeki kiliselerden bazıları, Gülnûş Sultan adına camiye çevrilirken, Galata'da Katoliklerin yanan kilise arazisi üzerine siyasi nedenlerden dolayı cami yaptırılmıştır. Prut Savaşı seferi öncesinde devlet erkânı Yeni Valide Camii'nin açılışına katılmışlardır. Ayrıca hac yolları üzerindeki inşaa faaliyetleri ve yaptırdığı çeşmeleriyle de öne çıkmaktadır. Bu dönemsel olaylar, Rabia Emetullah Gülnûş Sultan'ın güç odağı olduğu, hâkimiyet alanını ve valide sultanlık makamını kavi bir şekilde hissettirmektedir. Çeşme kitabesinde ve mezar taşı kitabesinde, yine kuvvet ve sultanlık ibareleri belagatli cümlelerle de gösterilmiştir. Mezar taşındaki "Burası zafer kazanan gazi ve Allah'ın desteğine mazhar olan Sultan Ahmed Han'ın annesi iffetli kadınların efendisi, hayır ve hasenat sahibi, "parlak saltanat ve hilafet güneşinin doğuşuna vesile olan" Valide Sultan'ın kabridir" ifadesi ile, din ve devletteki rolünü anlatmaktadır (Önkal, 2017, s.399-400). Muzaffer Özgüleş'in belirttiği bir belgeye göre, Baltacı Mehmed Paşa tarafından kendisine sunulan mektupta, "Asiye siret ve Meryem seriret" gibi hitap cümleleri vardır (Özgüleş, 2013, s.56). Hz. Meryem ve Hz. Asiye

gibi iki farklı İbrahimi dindeki ulvi kemale ermiş kadınlarla bağlantı kurmuştur. Tarihteki önemli kadınlarla bağdaşım yapmak bir Selçuklu geleneğidir ve Anadolu Selçuklu çağında kadın sultanlar için benzer tabirler de kullanılmaktadır. Mahperi Hunat Hatun ve Melike Adile'nin adının geçtiği kitabelerde benzer yüceltici sıfatlar bulunmaktadır (Bekmez, 2021, s.313-314). Ayrıca çeşmenin kitabesinde geçen "Gelsin İskender içip bulsun hayât-ı sermedî..." ifadesi dikkat çekmektedir. Buradaki "İskender" lafzı "İskender'in göğe çıkışı" sembolizmini hatırlatmaktadır ki bazı eserlerde bu ikonografik sahne için bir fantastik kartal türü olan grifon kullanılmaktadır (Erginsoy, 1978, s.317; Baş & Bekmez, 2022, s.45).

Rabia Emetullah Gülnüş Sultan'ın yaptırdığı çeşme, Üsküdar'ın merkezi bir yerinde ve oradan geçenlerin dikkatini çekecek bir şekilde konumlandırılmış ve planlanmıştır. Dönemin valide sultanı, devlet işlerinde elde ettiği gücün bir yansıması olarak mimari ve süslemeden faydalanmıştır. Osmanlı mimari geleneği dikkate alındığında, sultanların ve validelerin bânîlik yaptığı, özellikle başkent İstanbul'daki yapılarla bizzat ilgilendikleri bilinmektedir. Rabia Emetullah Gülnüş Hatun'un da bu külliye ile yakından ilgilendiği ve süsleme programında onun beğenisinin hâkim olduğu varsayılabilir. Çeşmede kullanılan ve yapının diğer süsleme programından farklı olan motif, muhtemelen özellikle seçilmiş ve konumlandırılmıştır. Osmanlı sultanlarında benzer anlayışla çeşme ya da kapı üzerinde tuğralar işlendiği görülmektedir. Tuğra, Türk İslam geleneğinde armanın yazıyla şekillenmiş versiyonudur. Orta Çağ Türk İslam yönetimlerinde devlet, saltanat veya sultanın arması çoğunlukla aslan ve çift başlı kartal gibi hayvanlarla temsil edilmiştir. Osmanlı Devleti Memluklu geleneğinin de etkisiyle figürlü süslemeye mesafeli durmuş ve armalarında yazı kullanmayı tercih etmiştir. Rabia Emetullah Gülnüş Sultan'ın Osmanlı sultanı olmadığı için tuğra kullanması hoş karşılanmaz muhtemelen tepki de çekirdi. Ancak geleneğin de etkisiyle stilize edilmiş gizli bir kartal motifi aslında devletin saklı gücünün kendisi olduğunu yüzyıllar ötesinden günümüze sanat vasıtasıyla dile getirmektedir. Rabia Emetullah Gülnüş Sultanı temsil ettiğini düşündüğümüz çift başlı kartalın neden yarı stilize olduğu ise Osmanlı dönemindeki figüratif süslemeye olan mesafeli duruştan kaynaklandığı düşünülmektedir.



Görsel 24. Gülnüş Emetullah Sultan'ın Galata'daki Çeşmesi (www.mustafacambaz.com)

Yine Gülnüş Sultan'ın bânîliğinde inşa edilen Galata'daki bir çeşmenin (1697) ayna taşı bezemesinde servi ağacı motiflerine benzer dilimli kubbe ve stilize ejder biçimli alem kullanılması dikkat çekmektedir (Egemen, 1993, s.298-299). Bu süslemedeki kubbenin dilim sayısı incelediğimizde Üsküdar Yeni Valide Çeşmesi'ndeki soyut çift başlı kartal motifindeki kuyruk gibi dokuz adettir (Görsel 24). Alemlerdeki hilal bölümlerinin bazı örneklerde ejder biçiminde şekillendirildiği bilinen bir gerçekliktir. Galata'daki bu çeşmenin de aleminde stilize bir ejder görünümünün varlığı Gülnüş Sultan'ın her iki çeşmesinde soyut figür kullanıldığını göstermektedir. Ayrıca Yeni Valide Cami'nin harim mekanındaki kemerlerin üzengi taşının alt kısımlarında yine

çeşmedeki gibi palmet – dilimli uygulama vardır fakat burada ters biçimde işlenmiştir (Görsel 25).



Görsel 25. Üsküdar Yeni Valide Külliyesi Cami Harim Mekanındaki Süsleme

Sonuç

Tarihteki önemini hâlen koruyan Üsküdar Şehri kadın sultanlar için adeta hayırda yarıştıkları alana dönüşmüştür. Kanuni Sultan Süleyman'ın kızının yaptırdığı Mihrimah Sultan Camii, III. Murad'ın annesi Valide Nurbânu Sultan'ın Atik Valide Külliyesi, Kösem Valide Sultan'ın inşa ettirdiği Çinili Camii Külliyesi ve IV. Mehmed'in Hasekisi, II. Mustafa ve III. Ahmed dönemleri Validesi Rabia Emetullah Gülnüş Sultan'ın Yeni Valide Külliyesi adeta Üsküdar'a vurulan Kadın Sultan mühürleridir. Gülnüş Sultan'ın hayat sergüzeştine baktığımızdaki olaylar onun bir "devlet/sultan" kadın ünvanını taşıdığını ve bunun da çeşme üzerindeki soyut çift başlı kartal bezeme ile nasıl sanatkârane hülâsa edildiği görülmektedir. Gülnüş Sultan'ın hasekisi olduğu, Avcı Mehmed olarak bilinen IV. Mehmed ile sürekli av merasimlerine katılması ve bu faaliyetlerde avcı kuşların kullanılması da bu motifin belirmesinde siyaset – sanat bağlamının tesirini de düşündürmektedir. Bu arma ve temsil, çeşmenin en üst noktasında ve hemen sebilin yanındaki türbede medfun olan Gülnüş Sultan ile beraber meydana bakmaktadır. Kadim sembolik gelenek ve bir Türk arması olan çift başlı kartal Orta Asya'dan Selçuklu Çağı'na ve Osmanlı'ya devleti temsil eden bir simge olarak geçmiştir. Divriği Ulu Camii, Kayseri Döner Kümbet, Erzurum Çifte Minareli (Hatuniye) Medrese ve Niğde Hüdavent Hatun Kümbeti gibi çift başlı kartal armasına sahip yapılar kadın bânîler tarafından inşa edilmiştir. Bu dikkat çekici husus yine Selçuklu geleneğini göstermektedir. Anadolu Türk mimarisinde çift başlı kartal örneklerinin çoğunun palmet motifi ile birlikte verilmesi ve bazı bezemelerde iki kartal başının arasında bulunan palmet deseniyle dilimli kuyruğun varlığı Emetullah Gülnüş Sultan Çeşmesi'ndeki soyut süslemeyi açıklamaktadır. Yapının mimarı tam olarak bilinmese de Kayserili Mehmed Ağa'nın adı zikredilmektedir. Kendisini eğer çeşmenin de yapımında rol aldığını düşünürsek Döner Kümbeti gören birinin çift başlı kartal motifini işlemesi tesadüf olmaması gerekir. Mimar / sanatkar kim tasarladıysa bu arma – motifi çift başlı kartalın hangi anlamları ihtiva ettiğini bilecek kadar tarihsel entelektüel bilgiye sahip, döneminin sanat anlayışına ters düşemeyip soyutlama yapacak kadar da mahir birisidir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

Ağaoğlu, M. (2018). Hassa Baş Mimarı Kayserili Mehmed Ağa ve Görev Yaptığı Yıllarda İstanbul'da İnşa Edilen Yapılar. M. Y. Erler & A. Ş. Duymaz (Eds.), Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler 'de Akademik Araştırmalar-I (s. 587-654). Gece Kitaplığı.

Anafarta, N. (1969). Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları. Doğan Kardeş - Yapı ve Kredi Bankası.

Ayan Birol, İ. & Derman, Ç. (2012). Türk Tezyîni San'atlarında Motifler. Kubbealtı.

Aynur, H. & Karateke, H. T. (1995). III. Ahmed Devri İstanbul Çeşmeleri (1703-1730). İ.B.B. yayınları.

Baş, G. (2013). Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimari Yapılarında Süsleme. TTK.

Baş, G. & Bekmez, A. (2022). Ortaçağ Türk-İslam Kültüründe Ayna ve Sembolik Anlamları Üzerine Bir Değerlendirme. G. Baş & A. Bekmez (Eds.), Ortaçağ Anadolu'sunda Sanat ve Sembolizm, (s. 27-68). Kriter Yayınevi.

Bekmez, A. (2021). Selçuklu Çağı Anadolu Türk Mimarisinde Kadının Rolü. Kriter Yayınevi.

Berksan, E. (1998). *II. Mustafa ve III. Ahmed'in Valideleri Emetullah Gülnüş Sultan ve Vakıfları*, [İstanbul Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi].

Beydiz, M. G. (2105). İstanbul Deniz Müzesi'ndeki Kayıklar ve Gemilerde Kullanılan Ağaç Süslemeler (1828-1918) (Tez No: 422376) [İstanbul Üniversitesi].
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Çakmakoğlu Kuru, A. (1997). Orta Asya Türk Sanatında Palmet ve Lale Motiflerinin Değerlendirilmesi Hakkında Bir Deneme. *Belleten*, 61, 37-41.

Çelik, A. (2002). Niğde Sungur Bey Camii'nde Bulunmuş Olan "Çift Başlı Kartal Figürlü Halı" Üzerine Düşünceler. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 45-59.

Çoruhlu, Y. (2014). Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi. Kömen Yayınları.

Doğanay, A. (2003/1). Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbelerinde Tezyinat (Tez Özeti). *Dîvân İlmi Araştırmalar*. 14, 165-184.

Doğanay, A. (2021). Yüzyıllar Sonra Topkapı Sarayı'nda Ortaya Çıkarılan Ejder-Simurg Karşılaşması Üzerine. *Milli Saraylar*, 21, 4-25.

Doğar, L. (1999). İslam Sanatı Etkisinde Palmet Motifli Sırlı Bizans Seramikleri. *Arkeoloji ve Sanat*, 88, 40-43.

Duran, R. (1997). Türk Süsleme Sanatlarının Ortak Motifi Nevruz Çiçeği. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, II, 125-171.

Egemen, A. (1993). İstanbul'un Çeşme ve Sebilleri. Artıtan Yay.

Erdoğan, M. (1962). Lâle Devri Baş Mi'marı Kayseri'li Mehmed Ağa. İstanbul Fetih Cemiyeti.

Erol Canca, G. (2004). Gülnüş Emetullah Valide Sultan/Yeni Valide Külliyesinin

Lale Devri Mimarisi İçindeki Yeri. Z. Kurşun, A. E. Bilgili vd., (Eds.), Üsküdar Sempozyumu I, C.2 (s. 90 -104). Üsküdar Belediyesi.

Esin, E. (2004). Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler. Kabalci.

Güler, M. (2006). Gülnüş Vâlide Sultan'ın Hayatı ve Hayrâtı-I. Çamlıca Bas. Yay.

Gündoğdu, H. (1976). *Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik* [İstanbul Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi].

Gündoğdu, H. (1993). İkonografik Açından Türk Sanatında Rûmi ve Palmetler. Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan, (s. 197-211). Hacettepe Üni. Edb. Fak.

Gündoğdu, H. (2012). Osmanlı Klasik Dönem Sonu Külliye Anlayışı Bağlamında Üsküdar Yeni Valide Külliyesi. S. F. Göncüoğlu (Eds.), Uluslararası Üsküdar Sempozyumu VII, C.I, (s.115-137). Üsküdar Belediyesi.

İpşirli Argıt, B. (2014). Rabia Gülnüş Emetullah Sultan 1640-1715. Kitap Yayınevi.

İpşirli, M. (1996). Gülnüş Emetullah Sultan. TDV İslam Ansiklopedisi, C. 14, (s. 248-249). Türkiye Diyanet Vakfı.

Kalafat, M. (2011). *Gülnüş Emetullah Sultan'ın Bâniliği* (Tez No: 296048) [Erciyes Üniversitesi].
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Karaçağ, D. (2008). Mevlânâ Müzesi'ndeki Lakeli Selçuklu Rahlesi. *Ekev Akademi Dergisi*, 35, 171-185.

Koçu, R. E. (1968). Emetullah Sultan (Gülnüş) "Emetullah Sultan Çeşmesi". İstanbul Ansiklopedisi, C.9, (s. 5039-5040). Koçu Yayınları.

Mülayim, S. (1976). Selçuklu Palmet Motiflerinin Tipolojisi. *Anadolu*, 20, 1976, 141-152.

Neftçi, A. (2010). Üsküdar Yeni Valide Camisi'nin Yapım Hikayesi. S. Ögel, Turgut Saner vd., (Eds.), Sanat Tarihi Defterleri 13-14 Filiz Özer'e Armağan, (s.139-163). Ege Yayınları.

Ögel, B. (2010). Türk Mitolojisi, C.1. Türk Tarih Kurumu.

Öney, G. (1968). Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi. *Belleten*, 32, 125, 25-36.

Öney, G. (1972). Anadolu Selçuk Mimarisinde Avcu Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal. Malazgirt Armağanı, (s.145-156). TTK.

Önkal, H. (2017). Osmanlı Hanedan Türbeleri. Atatürk Kültür Mer. Yay.

Örenç, A. F. (2009). Sakız Adası. TDV İslam Ansiklopedisi, C. 36, (s. 6-10). Türkiye Diyanet Vakfı.

Özcan, A. (1994). Edirne Vak'ası. TDV İslam Ansiklopedisi, C. 10, (s. 445-446). Türkiye Diyanet Vakfı.

Özcan, A. (2003). Mehmed IV. TDV İslam Ansiklopedisi, C. 28, (s. 414-418). Türkiye Diyanet Vakfı.

Özgülüş, M. (2013). *Gülnüş Emetullah Sultan'ın İmar Faaliyetleri*, (Tez No: 428523) [İstanbul Teknik Üniversitesi Doktora Tezi].
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Peker, Ali Uzun, *The Double-Headed Eagle Of The Seljuks A Historical Study*, (Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi A.B.D. yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul, 1989.

Peker, A. U. (1998). Ortaçağ Anadolu Mimarisinde Anlam. *Arkeoloji ve Sanat*, 85, 29-38.

Sakaoğlu, N. (2015). Bu Mülkün Sultanları. Alfa Bas. Yay.

Tanişık, İ. H. (1945). İstanbul Çeşmeleri II, Beyoğlu ve Üsküdar Cihetleri. Maarif Matbaası.

Tufan, Ö. (2023). Sofra Araç Gereçleri Koleksiyonu. Topkapı Sarayı, C.II, (s.99-124). Milli Saraylar Başkanlığı.

Türkmen, N. (2009). Avcı Kuş İkonografisi ve Hünernâme'deki Betimlemeleri. *Acta Turcica*, 1, 79-95.

Ülker, E. (1978). İslam Maden Sanatının Gelişmesi. Kültür Bakanlığı Yay.

Yıldız, K. (2020). Bitmeyen Bir İskan Tartışması: Galata'da Yeni Valide ve Arap Camileri Etrafında Katolik – Müslüman Çekişmesi (1693-1713). *Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, 34, 93-117.

İnternet Adresleri:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84543563/f191.item> erişim tarihi: 14.11.2023

<https://www.davidmus.dk/islamisk-samling/sten-og-stuk/item/1177?culture=en-us> erişim tarihi 13.08.2023

https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=37370 erişim tarihi: 15.11.2023

<https://core.ac.uk/download/pdf/38305386.pdf> erişim tarihi: 10.02.2025

Görsel Listesi:

Görsel 1. Gülnüş Emetullah Sultan'ın yağlı boya portresi (TSM, Portreler, nr. 17144, M. İpşirli, 1996, 248)

Görsel 2. Nicolas De Larmessin tarafından çizilen Gülnüş Sultan Gravürü, (gallica.bnf.fr)

Görsel 3. Üsküdar Yeni Valide Külliyesi

Görsel 4. Üsküdar Yeni Valide Külliyesi Çeşmesi

Görsel 5. Üsküdar Yeni Valide Çeşmesi'ndeki Palmet ve Dilimli Kuyruk

Görsel 6. Palmet Motifinin Ana Tipi (S. Mülayim, 1976, s.146)

Görsel 7. Pazırık Kurganı'nda Çıkan Palmet Biçimli Nesnelerin Çizimi (Rudenko'dan alıntılan H. Gündoğdu, 1993 s.210)

Görsel 8. Konya Kalesi'nde Çift Başlı Kartal Süslemesi

Görsel 9. Divriği Ulu Camii'ndeki Çift Başlı Kartal Örneği

Görsel 10. Niğde Hüdavent Hatun Kümbeti Çift Başlı Kartal Motifi

Görsel 11. Niğde Sungur Bey Cami Çift Başlı Kartal Süslemesi

Görsel 12. Erzurum Çifte Minareli Medrese'deki Çift Başlı Kartal Figürü

Görsel 13. Erzurum Yakutiye Medresesi'ndeki Çift Başlı Kartal Motifi

Görsel 14. Kayseri Döner Kümbet'teki Çift Başlı Kartal İmgesi

Görsel 15. Es-Sultan Yazılı Selçuklu Çini Örneği

Görsel 16. Çift Başlı Kartal ve Palmet Çizimi Örneği (Ali Uzay Peker, 1989, çiz. 100)

Görsel 17. Kuş Tüylü Murassa Yelpaze (TSM, Env. No.2 3598, Ö. Tufan, 2023 s.121)

Görsel 18. Konya Alâeddin Köşkü Alçı Çift Başlı Kartal (G. Öney, 1968, Res.23)

Görsel 19. Selçuklu Rahlesin'de Çift Başlı Kartal (Çiz. A.Karaçağ, D. Karaçağ, 2008, s.185)

Görsel 20. Niğde Müzesi'nde Sergilenen Halı'daki Çift Başlı Kartal Motifi (A. Çelik, 2002, s.54)

Görsel 21. Palmet ve Kanat Süslemeli Bizans Seramik Örneği (L. Doğer, 1999, s.43)

Görsel 22. II. Bayezid'in Av Sahnesindeki Avcı Kuşların Görünümü (Anafarta, 1969, s.18)

Görsel 23. Osmanlı Saltanat Kayığında Avcı Kuş Biçimli Gemibaş Figürü (Airport Magazin)

Görsel 24. Gülnüş Emetullah Sultan'ın Galata'daki Çeşmesi (www.mustafacambaz.com)

Görsel 25. Üsküdar Yeni Valide Külliyesi Cami Harim Mekanındaki Süsleme

Edirne Kuşçu Doğan Camii Haziresi'ndeki Mezar Taşlarının Tipolojik ve Estetik Analizi

Typological and Aesthetic Analysis of the Tombstones in the Graveyard of Edirne Kuşçu Doğan Mosque



Murat KARADEMİR 

Selçuk University, Faculty of Literature,
Department of Art History, Konya-Türkiye
karademir22@hotmail.com



Öz

Bu çalışma, Edirne'de bulunan Kuşçu Doğan Camii haziresindeki mezar taşlarını tipolojik ve estetik açıdan incelemektedir. Osmanlı mezar taşı sanatının önemli örneklerinden olan bu taşlar hem sanatsal hem de tarihsel bir değer taşıyan kültürel miras unsurlarıdır. Çalışmada, hazirede tespit edilen 25 mezar taşı; form, malzeme, süsleme, başlık tipleri ve kitabe özellikleri bakımından değerlendirilmiştir. Mezar taşlarının tarihlendirilmesi sırasında tarihi bilinen örnekler temel alınmış, tarihi bilinmeyen mezar taşları ise benzer özellikler taşıyan Edirne ve Anadolu'daki diğer mezar taşlarıyla karşılaştırılarak analiz edilmiştir. İncelemeler sonucunda mezar taşlarının, Osmanlı döneminde mezar taşı sanatının estetik ve teknik anlamda nasıl zirveye ulaştığını gözler önüne serdiği belirlenmiştir. Başlık tipleri ve süslemeler, mezar sahibinin sosyal statüsü, mesleği veya cinsiyetini yansıtırken, kitabeler, dönemin edebi üslubunu ve dini inançlarını ifade etmektedir. Özellikle "Edirnekâri" adı verilen yerel tarzın bazı taşlarda belirgin şekilde gözlemlenmektedir. Bu çalışmayla, Kuşçu Doğan Camii haziresinde bulunan mezar taşlarının sanatsal zenginliği ve tarihsel önemi vurgulanmıştır. Mezar taşlarının, Osmanlı sanatının genel özellikleri ve Edirne'nin bu sanattaki özel yeri açısından detaylı bir şekilde ele alınması, bölgedeki kültürel mirasın korunması ve gelecek nesillere aktarılması açısından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Edirne, Kuşçu Doğan Camii, Hazire, Mezar, Mezar Taşı.

Abstract

This study examines the tombstones in the burial ground of Kuşçu Doğan Mosque, located in Edirne, from a typological and aesthetic perspective. These tombstones, which are significant examples of Ottoman tombstone art, are cultural heritage elements that carry both artistic and historical value. The study evaluates 25 tombstones identified in the burial ground in terms of form, material, ornamentation, headstone types, and inscription features. In the dating process, tombstones with known dates were taken as a reference, while those without specific dates were analyzed by comparing them with similar tombstones found in Edirne and Anatolia. The findings reveal that these tombstones illustrate how Ottoman tombstone art reached its peak in terms of aesthetics and technique. The headstone types and ornamentation reflect the social status, profession, or gender of the deceased, while the inscriptions express the literary style and religious beliefs of the period. Notably, the local style known as "Edirnekâri" is prominently observed on some of these tombstones. This study highlights the artistic richness and historical significance of the tombstones in the Kuşçu Doğan Mosque burial ground. A detailed examination of these tombstones in relation to the general characteristics of Ottoman art and Edirne's unique place in this artistic tradition contributes to the preservation of cultural heritage and its transmission to future generations.

Keywords: Edirne, Kuşçu Doğan Mosque, Graveyard, Grave, Gravestone.

Geliş Tarihi/Received: 31.01.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 14.03.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 29.03.2025

Atf: Karademir, M. (2025). Edirne Kuşçu Doğan Camii Haziresi'ndeki Mezar Taşlarının Tipolojik ve Estetik Analizi. *Palmet Dergisi*, 7, 38-51.

Cite this article: Karademir, M. (2025). Typological and Aesthetic Analysis of the Tombstones in the Graveyard of Edirne Kuşçu Doğan Mosque. *Journal of Palmette*, 7, 38-51.



Content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-
NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Edirne Kuşçu Doğan Camii, Babademirtaş Mahallesi, Kuşçu Doğan Camii Sokak'ta, 242 ada ve 2 numaralı parsel üzerinde yer almaktadır. İnşa kitabesi bulunmayan yapıyı çeşitli kaynaklarda "Kurt Doğan", "Kuş Doğan", "Korucu Doğan Bey" ve "Doğan Ağa" gibi çeşitli isimlerle anılan Doğan Bey'in¹ yaptırdığı belirtilmektedir (Meriç, 1963, s. 446; Peremeci, 1939, s. 78). İnşa tarihi bilinmeyen yapının II. Murat'ın tahta geçtiği 1421 yılı ile Kuşçu Doğan'ın vefat tarihi olan 1462 yılları arasında yaptırılmış olabileceği düşünülmektedir (Bayrakal, 1998, s. 37). Kare planlı ve tek kubbeli kâgir cami küçük bir yapıdır. Harimin kuzey batısında tek şerefeli minaresi bulunmaktadır. Dört tarafı duvarlarla çevrili bir avlu ile çevrili olan yapının kuzey, güney ve doğusunda hazire yer almaktadır.

Edirne, Osmanlı dönemi mimari ve sanatsal mirasının en önemli merkezlerinden biri olarak, zengin tarihsel geçmişiyle dikkat çeker. Şehrin çeşitli yapıları ve bu yapılarla ilişkilendirilen mezar taşları, Osmanlı sanatının estetik anlayışını ve toplumun sosyo-kültürel yapısını anlamamıza ışık tutan önemli belgeler niteliğindedir. Bu bağlamda, Edirne'nin Kuşçu Doğan Camii haziresinde yer alan mezar taşları, döneminin sanat anlayışını ve kültürel birikimini yansıtan eşsiz örnekler arasında yer alır.

Türklerin tarih boyunca yaşadığı geniş coğrafi yayılım ve bu süreçte karşılaştıkları farklı etnik unsurların kültürel etkileri, ölü gömme gelenekleri ve mezar taşı yapımında önemli değişim ve dönüşümlere yol açmıştır. İslamiyet'in kabulü ile birlikte, Orta Asya'da görülen balballar, tamgalı taşlar ve petroglifler, yerini İslami motiflerin ve yeni formların etkili olduğu mezar taşı geleneklerine bırakmıştır (Çetin, 2019, s. 40). Bu dönüşüm, sadece inanç sisteminin değişmesiyle sınırlı kalmamış; aynı zamanda Türklerin karşılaştıkları diğer medeniyetlerin sanat ve estetik anlayışından etkilenerek mezar taşı yapımında zengin ve çeşitli bir kültürel miras ortaya çıkarmıştır.

Anadolu'nun Türkleşme sürecinde, Selçuklu ve Beylikler döneminde mezar taşları belirgin bir şekilde şekillenmiş, gelişmiş ve yaygınlaşmıştır. Bu dönemin en dikkat çekici örneklerinden biri, 11. ve 14. yüzyıllar arasına tarihlendirilen Ahlat Mezarlığıdır. Dünyanın en büyük Türk-İslam mezarlıklarından biri olan bu alandaki mezar taşları hem boyutları hem de üslupsal özellikleriyle anıtsal bir nitelik taşımaktadır (Karamağaralı, 1992, s. 44).

Osmanlı döneminde mezar taşı yapımı, beyaz mermerin zarafeti üzerinde şekillenen edebi üslup, sembol ve simgeler, mezar taşlarındaki başlık çeşitleri ve süslemelerle estetik bir boyut kazanarak zirveye ulaşmıştır. Osmanlı dönemde mezar taşları, yalnızca birer anıt değil, aynı zamanda dönemin estetik anlayışını ve toplumsal kimliklerini yansıtan sanat eserleri haline gelmiştir (Çağlar&Eralaca, 2018, s. 162).

Bu araştırma haziredeki tüm mezar taşlarını kapsamamakta ancak belirlenen kriterlere göre (kitabe, süsleme ve korunma durumları) seçilen 25 mezar taşı üzerinden bir değerlendirme yapmaktadır. Kuşçu Doğan Camii haziresinde ele alınan mezar taşları, tipolojik çeşitlilikleri, estetik formları ve üzerlerindeki süslemelerle, Osmanlı mezar taşı sanatının inceliklerini gözler önüne sermektedir. Mezar taşları, yalnızca birer sanat eseri değil, aynı zamanda ölen kişilerin kimliklerini, toplumsal statülerini ve inanç dünyalarını yansıtan tarihsel belgelerdir. Bu haziredeki taşların form, süsleme ve yazıt özellikleri dönemin kültürel yapısını anlamak için zengin bir kaynak oluşturmaktadır.

Bu çalışmada, Kuşçu Doğan Camii haziresinde tespit edilen mezar

taşları tipolojik ve estetik özellikleri bakımından incelenmiştir. Mezar taşlarının malzeme, form, süsleme ve kitabe özellikleri detaylı bir şekilde analiz edilmiş; aynı zamanda diğer Osmanlı dönemi mezar taşları ile karşılaştırmalı bir değerlendirme yapılmıştır. Katalogdaki mezar taşları en erken tarihten en geç tarihliliye doğru kronolojik bir düzen içinde sıralanarak oluşturulmuştur. Tarih ibaresi olmayan mezar taşlarının tarihlendirilmesi, bölgedeki benzer mezar taşlarıyla yapılan karşılaştırmalar sonucu belirlenmiştir. Değerlendirme bölümünde ise mezar taşları; mezar tipleri, taş formları, başlık biçimleri, süsleme özellikleri, kullanılan malzeme ve teknik ile kitabe metinleri açısından incelenmiştir. Ayrıca, mezar taşlarının Edirne ve Anadolu'daki benzer örneklerle karşılaştırılması yapılarak daha geniş bir perspektif sunulmuştur. Böylece, hem bu hazirede yer alan mezar taşlarının sanatsal zenginliği ortaya konmuş hem de Osmanlı mezar taşı geleneğinin Edirne'deki özgün yansımaları araştırılmıştır.

Katalog

Katalog No: 1
İnceleme Tarihi: 16.07.2024
Tarihi: H. 1078/M. 1667-68
Mezar Formu: Toprak
Biçimi: Gövdesi Çokgen Kesitli, Edirnekâri
Uzunluk: 94 cm.
Çap: 23 cm
Yazı Türü: Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlik
Malzemesi: Mermer Tekniği: Zemin Oyma

Ayrıntılı Tanım: Mezar taşı, çokgen kesitli bir gövdeye sahip olup, merkezde konik bir form oluşturacak şekilde gövde kenarları yukarı doğru uzatılarak birleştirilmiştir. Kitabe çerçevesi altı sataradan oluşmakta olup, üst kısmında sivri kaş kemer izlenmektedir. Kemerin birleşim yerinden yukarıya uzanan palmet motifi, süslemenin ana unsurlarından birini oluştururken, köşeliklerde simetrik olarak yerleştirilmiş daireler dikkat çekmektedir. Bu süsleme anlayışı, Edirne'de yaygın olarak görülen ve estetik detaylarıyla öne çıkan mezar taşı üslubunun bir parçası olup, bölgeye özgü bir karakter taşımaktadır ve genellikle "Edirnekâri" olarak adlandırılmaktadır (Özer, 2007; s. 511; Kökrek, 2015, s. 18; İşli, 1998, s. 447).



¹ II. Murat ve Fatih döneminde yeniçeri ağalığı yapan Kuşçu Doğan, 1451 yılındaki yeniçeri isyanına öncülük ettiği için azledilmiştir (Bayrakal, 1998, s. 37). 1462 tarihli vakfiye kayıtlarına göre, Doğan

Bey'in bu tarihte hayatta olmadığı bilinmektedir (Gökbilgin, 1993, s. 228).

Katalog No: 2**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** H. 1083/M. 1672-73**Mezar Formu:** Toprak**Biçimi:** Gövdesi Dikey Dikdörtgen Formlu, Sivri Kemer Tepelikli**Uzunluk:** 87 cm**En:** 34 cm**Kalınlık:** 7 cm**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlik**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

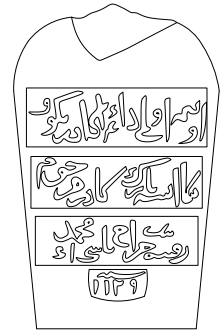
Ayrıntılı Tanım: Mezar taşının gövdesi düşey dikdörtgen forma sahiptir ve üstü sivri kemer tepelik ile tamamlanmıştır. Kitabe metni, tarih bölümü de dahil olmak üzere iki satırdan oluşmakta olup, satırlar enine yerleştirilmiş dikdörtgen formdaki kartuşlarla birbirinden ayrılmıştır. Gövde yüzeyinde herhangi bir süsleme bulunmamakta, sade bir tasarım anlayışı benimsenmiştir.

**Katalog No:** 3**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** H. 1126/M. 1714-15**Mezar Formu:** Toprak**Biçimi:** Gövdesi Silindirik Formlu, Erkek Başlıklı**Uzunluk:** 95 cm**Çap:** 30 cm**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlik**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

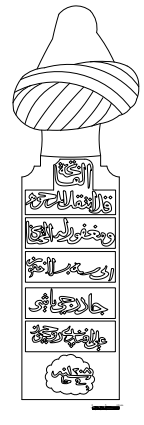
Ayrıntılı Tanım: Mezar taşı, düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahiptir ve dar, kısa bir boyun kısmının ardından çapraz sarıklı kavuk başlık ile tamamlanmıştır. Sade bir görünüme sahip olan başlığın üzerindeki sarık, soldan sağ alta doğru çapraz bir eğimle sarılmış olup, üst kısmında "V" biçiminde bir boşluk oluşmaktadır. Kitabe metni, serlevha ve tarih bölümü dahil olmak üzere altı satırdan oluşmakta ve satır araları enine silmelerle ayrılmaktadır. Gövde yüzeyinde herhangi bir süsleme bulunmamakta, taşın genel kompozisyonu sade bir tasarım anlayışını yansıtmaktadır.

**Katalog No:** 4**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** H. 1129/M. 1716-17**Mezar Formu:** Toprak**Biçimi:** Gövdesi Dikey Dikdörtgen Formlu, Sivri Kemer Tepelikli**Uzunluk:** 49 cm**En:** 24 cm**Kalınlık:** 4 cm**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Sülüs**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

Ayrıntılı Tanım: Mezar taşı, düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olup, üst kısmı sivri kemer tepelikle tamamlanmıştır. Tepeliğin üst bölümü kırılmış durumda olup, özgün formunu kısmen kaybetmiştir. Kitabe metni, tarih bölümü de dahil olmak üzere dört satırdan oluşmakta ve satırlar enine silmelerle birbirinden ayrılmaktadır. Gövde yüzeyi herhangi bir süsleme içermemekte olup, sade bir tasarım anlayışını yansıtmaktadır.

**Katalog No:** 5**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** H. Cemâziyelevvel 1208/ M. 19 Aralık 1793**Mezar Formu:** Toprak**Biçimi:** Gövdesi Dikey Dikdörtgen Formlu, Erkek Başlıklı**Uzunluk:** 140 cm**En:** 31 cm**Kalınlık:** 12 cm**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlik**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

Ayrıntılı Tanım: Düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olan mezar taşında, geniş bir boyun kısmı aracılığıyla dar dağın başlığa geçiş sağlanmaktadır. Üst kısımda, birbirine enli sarık dilimleriyle sarılmış kavuk, uzun bir formda dışarı doğru uzanmaktadır. Kitabe metni, satır araları enine silmelerle ayrılmış şekilde yedi satırdan oluşmakta olup, tarih bölümü dilimli oval bir kartuş içerisine yerleştirilmiştir. Gövde yüzeyi sade bir görünüme sahiptir.



Katalog No: 6**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** 18. Yüzyıl²**Mezar Formu:** Toprak**Biçimi:** Gövdesi Dikdörtgen Yatay Kesitli, Erkek Başlıklı**Uzunluk:** 47 cm**En:** 18 cm**Kalınlık:** 5 cm**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlik**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

Ayrıntılı Tanım: Düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olan mezar taşında, kısa ve dar bir boyun bölümünün üzerinde örfi destarlı sarık başlık bulunmaktadır. Sarık dilimleri enine şekilde düzenlenmiş olup, başlık belirgin bir simetriye sahiptir. Kitabe metni, serlevha ve tarih bölümü dahil olmak üzere beş satırdan oluşmakta ve satır araları enine silmelerle ayrılmaktadır. Gövde yüzeyi sade bir tasarıma sahip olup, herhangi bir süsleme içermemektedir.

**Katalog No:** 7**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** 18. Yüzyıl³**Mezar Formu:** Toprak**Biçimi:** Gövdesi Silindirik Formlu, Erkek Başlıklı**Uzunluk:** 60 cm**Çap:** 19 cm**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlik**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

Ayrıntılı Tanım: Düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olan mezar taşında, geniş bir boyun kısmı aracılığıyla darlaşan başlığa geçiş sağlanmaktadır. Üst kısımda, birbirine enli sarık dilimleriyle sarılmış kavuk, çok hafif şekilde dışarı taşmaktadır. Satır araları enine silmelerle ayrılmış olan kitabenin görünen kısmı altı satırdan oluşmaktadır. Gövde yüzeyi sade olup, herhangi bir süsleme bulunmamaktadır.

**Katalog No:** 8**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** H. 1228/M.1812-13**Mezar Formu:** Toprak**Biçimi:** Gövdesi Dikey Dikdörtgen Formlu, Hotoz Başlıklı**Uzunluk:** 55 cm**En:** 22 cm**Kalınlık:** 4 cm**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlik**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

Ayrıntılı Tanım: Düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olan mezar taşında, uzun ve dar bir boyun bölümünün üzerinde hotoz başlık yer almaktadır. Kitabe metni, serlevha ve tarih bölümü dahil olmak üzere altı satırdan oluşmakta olup, satır araları soldan sağa hafif eğimli enine silmelerle ayrılmıştır. Gövde yüzeyi sade bir tasarıma sahiptir.



² Mezar taşının tarihi toprak altında kaldığı için kesin tarihi belirlenmemektedir. Fakat üslup ve dönem özellikleri göz önünde bulundurularak, Edirne Beylerbeyi Camii haziresindeki benzer örneklerle (Baş, 2009, s. 553) yapılan karşılaştırmalar sonucunda 18. yüzyıla ait olduğu değerlendirilmiştir.

³ Mezar taşının tarihi toprak altında kaldığı için kesin bir tarihlendirme yapılamamıştır. Fakat 15-17. yüzyıllara tarihlenen kavuklarda başlığın ya hiç görünmemesi ya da çok az belirgin olması, 18-19.

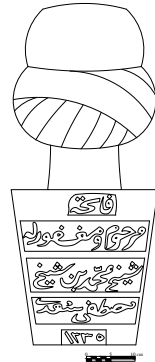
yüzyıllarda ise başlığın daha belirgin şekilde görünmesi dikkate alınarak değerlendirilmiştir. (Çal, 2000, s. 209). Edirne Gazi Mihal Camii haziresinde bulunan ve 18. yüzyıl başlarına tarihlenen benzer mezar taşları ile yapılan karşılaştırmalar sonucunda (Doğan, 2009, s. 857), bu mezar taşının da 18. yüzyıla ait olduğu düşünülmektedir.

Katalog No: 9**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** H. 1229/M.1813-14**Mezar Formu:** Toprak**Biçimi:** Gövdesi Dikey Dikdörtgen Formlu, Erkek Başlıklı**Uzunluk:** 83 cm**En:** 27 cm**Kalınlık:** 5 cm**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlik**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

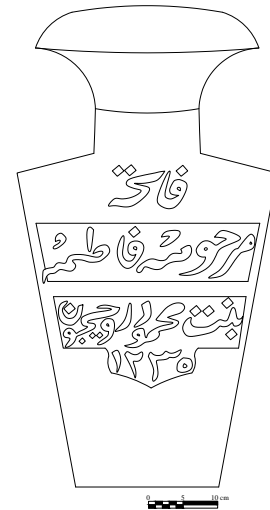
Ayrıntılı Tanım: Düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olan mezar taşında, kısa ve dar bir boyun bölümünün üzerinde örfi destarlı sarık başlık bulunmaktadır. Sarık dilimleri enine düzenlenmiş olup, başlık belirgin bir simetriye sahiptir. Kitabe metni, serlevha ve tarih bölümü dahil olmak üzere yedi satırdan oluşmakta ve satır araları soldan sağa eğimli enine silmelerle ayrılmaktadır. Gövde yüzeyi oldukça sadedir.

**Katalog No:** 10**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** H. 1235/M.1819-20**Mezar Formu:** Toprak**Biçimi:** Gövdesi Dikey Dikdörtgen Formlu, Erkek Başlıklı**Uzunluk:** 54 cm**En:** 20 cm**Kalınlık:** 6 cm**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlik**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

Ayrıntılı Tanım: Düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olan mezar taşında, kısa ve dar bir boyun bölümünün üzerinde kâtibi kavuk başlık yer almaktadır. Başlık, ince dikey dikişlere sahip olup, üzerindeki sarık kavuğu bütünüyle sarmakta, ancak üst bölümde dar bir şerit sarılmadan bırakılmaktadır. Kitabe metni, serlevha ve tarih bölümü dahil olmak üzere beş satırdan oluşmakta ve satır araları enine silmelerle ayrılmaktadır. Gövde yüzeyi sade olup, herhangi bir süsleme bulunmamaktadır.

**Katalog No:** 11**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** H. 1235/M. 1819-20**Mezar Formu:** Toprak**Biçimi:** Gövdesi Dikey Dikdörtgen Kesitli, Hotoz Başlıklı**Uzunluk:** 52 cm**En:** 20 cm**Kalınlık:** 6 cm**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Sülüs**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

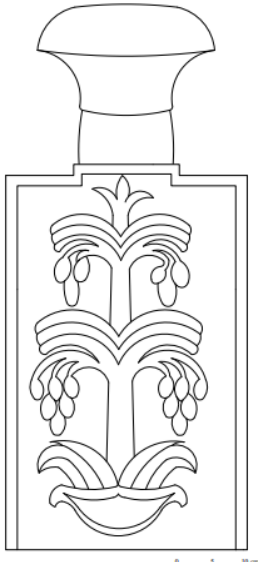
Ayrıntılı Tanım: Düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olan mezar taşında, kademeli uzun ve dar bir boyun bölümünün üzerinde hotoz başlık yer almaktadır. Kitabe metni, serlevha ve tarih bölümü dahil olmak üzere dört satırdan oluşmakta olup, satır araları enine silmelerle ayrılmıştır. Gövde yüzeyi sade bir tasarıma sahiptir.



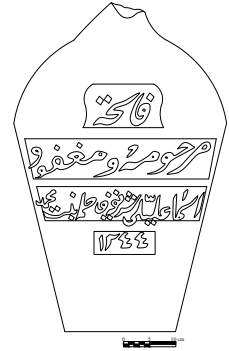
Katalog No: 12**Mezar Formu:** Açık Sandık Mezar**Biçimi:** Baş Taşı; Gövdesi Dikey Dikdörtgen Formlu, Hotoz Başlıklı. Ayak Taşı; Gövdesi Dikey Dikdörtgen Formlu, Bitkisel Tepelikli**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** H. 1240/ M.1824-25**Baş Taşı:** 65x28x12 cm. **Sandık:** 67x45x14 cm.**Malzemesi:** Mermer**Tekniği:** Zemin Oyma**Yazı Türü:**

Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlik

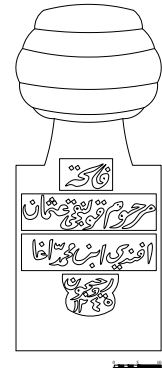
Ayrıntılı Tanım: Düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olan mezar taşında, kademeli ve dar bir boyun bölümünün üzerinde hotoz başlık bulunmaktadır. Kitabe metni, serlevha ve tarih bölümü dahil olmak üzere sekiz satırdan oluşmakta olup, satır araları soldan sağa eğimli enine silmelerle ayrılmıştır. Baş taşının arka yüzünde, kâse içinden yükselen hurma ağacı motifi dikkat çekmektedir. Hurma ağacı, yaprakları ve salkımları ile detaylı bir şekilde işlenmiş olup, tepesi kısmında lale motifi yer almaktadır. Sandık mezarın dört yüzeyinde de akantus yaprağı motifleri kullanılmış olup, bitkisel bezemelerle süslenmiş detaylı bir işçilik sergilenmektedir. Mezar taşı üzerindeki bu motifler, sembolik anlamlarıyla dikkat çekerken, dönemin sanat anlayışını ve estetik yaklaşımını yansıtmaktadır.

**Katalog No:** 13**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** H. 1244/M.1828-29**Mezar Formu:** Toprak**Biçimi:** Gövdesi Dikey Dikdörtgen Formlu, Sivri Kemer Tepelikli**Uzunluk:** 53 cm**En:** 27 cm**Kalınlık:** 4 cm**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlik**Malzemesi:**Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

Ayrıntılı Tanım: Düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olan mezar taşının üst kısmı, sivri kemer tepelik ile tamamlanmıştır. Ancak sivri kemerin üst bölümü kırılmış durumdadır. Kitabe metni, serlevha ve tarih bölümü dahil olmak üzere dört satırdan oluşmakta olup, satır araları enine silmelerle ayrılmıştır. Gövde yüzeyi sade bir tasarıma sahiptir.

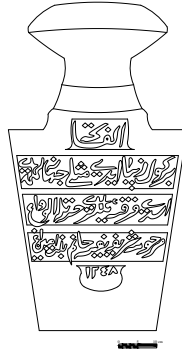
**Katalog No:** 14**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** H. 1245/M. 1829-30**Mezar Formu:** Toprak**Biçimi:** Gövdesi Dikey Dikdörtgen Formlu, Erkek Başlıklı**Uzunluk:** 61 cm**En:** 24 cm**Kalınlık:** 8 cm.**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlik**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

Ayrıntılı Tanım: Düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olan mezar taşında, geniş ve kısa bir boyun kısmının ardından örfi destarlı sarık başlık yer almaktadır. Sarık dilimleri enine yönlendirilmiş olup, başlık belirgin bir simetriye sahiptir. Kitabe metni, serlevha ve tarih bölümü dahil olmak üzere beş satırdan oluşmakta ve satır araları enine silmelerle ayrılmaktadır. Gövde yüzeyi sade olup, herhangi bir süsleme bulunmamaktadır.



Katalog No: 15**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** H. 1248/M. 1832-33**Mezar Formu:** Toprak**Biçimi:** Gövdesi Dikey Dikdörtgen Formlu, Hotoz Başlıklı**Uzunluk:** 62 cm**En:** 28 cm**Kalınlık:** 6 cm**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlik**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

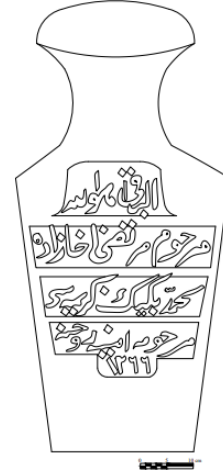
Ayrıntılı Tanım: Düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olan mezar taşında, uzun ve dar bir boyun bölümünün üzerinde hotoz başlık yer almaktadır. Kitabe metni, serlevha bölümü dahil olmak üzere beş satırdan oluşmakta olup, satır araları enine silmelerle ayrılmıştır. Gövde yüzeyi sade bir tasarıma sahip olup, herhangi bir süsleme bulunmamaktadır.

**Katalog No:** 16**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** H. 1252/ M.1836-37**Mezar Formu:** Toprak**Biçimi:** Gövdesi Dikey Dikdörtgen Formlu, Hotoz Başlıklı**Uzunluk:** 47 cm**En:** 18 cm**Kalınlık:** 5 cm**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlik**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

Ayrıntılı Tanım: Düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olan mezar taşında, uzun ve dar bir boyun bölümünün üzerinde hotoz başlık bulunmaktadır. Kitabe metni, serlevha ve tarih bölümü dahil olmak üzere beş satırdan oluşmakta olup, satır araları enine silmelerle ayrılmıştır. Gövde yüzeyi oldukça sadedir.

**Katalog No:** 17**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** H. 1266/M. 1849-50**Mezar Formu:** Toprak**Biçimi:** Gövdesi Dikey Dikdörtgen Formlu, Hotoz Başlıklı**Uzunluk:** 51 cm**En:** 22 cm**Kalınlık:** 4 cm**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlik**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

Ayrıntılı Tanım: Düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olan mezar taşında, kısa ve dar bir boyun bölümünün üzerinde hotoz başlık bulunmaktadır. Kitabe metni, serlevha ve tarih bölümü dahil olmak üzere beş satırdan oluşmakta olup, satır araları enine silmelerle ayrılmıştır. Gövde yüzeyi sade bir tasarıma sahiptir.

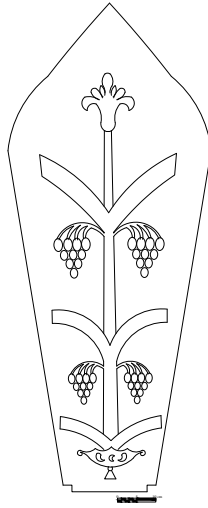


Katalog No: 18**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** H. 1277/M. 1860-61**Biçimi:** Baş Taşı; Gövdesi Dikey Dikdörtgen Formlu, Erkek Başlıklı.

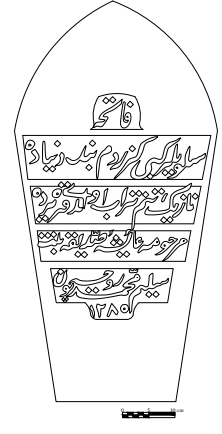
Ayak Taşı; Gövdesi Dikey Dikdörtgen Formlu, Sivri Kemer Tepelikli.

Baş Taşı; 132x31x8 cm. Ayak Taşı; 110x33x10 cm.**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlik**Mezar Formu:** Kapak Taşlı Mezar**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

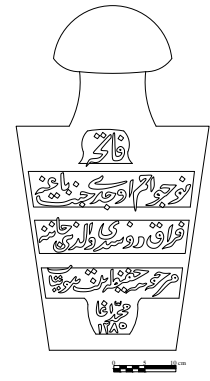
Ayrıntılı Tanım: Düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olan mezar taşında, uzun ve geniş bir boyun bölümünün üzerinde Mecidiye kalıplı fes başlık bulunmaktadır. Fesin üst çapı alt çapından biraz daha geniş olup, sağ tarafında püskül bulunmaktadır. Yukarıdan aşağıya doğru eğim oldukça az olup, alt ve üst çap arasındaki mesafe geniş tutulmuştur. Kitabe metni, serlevha ve tarih bölümü dahil olmak üzere on iki satırdan oluşmakta olup, satırlar ikiyeşerli olarak dikdörtgen kartuşlar içinde düzenlenmiştir. Ayak taşının gövdesi düşey dikdörtgen formda olup, sivri kemer tepelikle tamamlanmıştır. Yüzeyinde, ayaklı ve çift kulplu bir kâse içinden yükselen selvi ağacı motifi yer almakta, ağacın etrafı üzüm salkımlarıyla bezenmiştir. Bitkisel motiflerle oluşturulan bu kompozisyon, dönemin estetik anlayışını yansıtan sanatsal bir işçiliğe sahiptir.

**Katalog No: 19****İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** H. 1285/M.1868-69**Mezar Formu:** Toprak**Biçimi:** Gövdesi Dikey Dikdörtgen Formlu, Sivri Kemer Tepelikli**Uzunluk:** 67 cm**En:** 29 cm**Kalınlık:** 5 cm.**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlik**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

Ayrıntılı Tanım: Düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olan mezar taşının üst kısmı, sivri kemer tepelikle tamamlanmıştır. Kitabe metni, serlevha ve tarih bölümü dahil olmak üzere altı satırdan oluşmakta olup, satır araları enine silmelerle ayrılmıştır. Gövde yüzeyi sade bir tasarıma sahip olup, herhangi bir süsleme bulunmamaktadır.

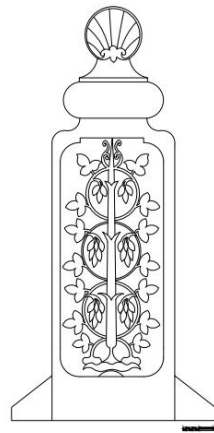
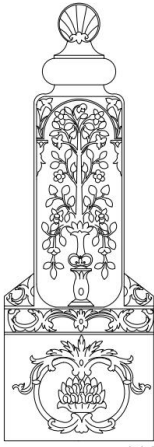
**Katalog No: 20****İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** H. 1285/M. 1868-69**Mezar Formu:** Toprak**Biçimi:** Gövdesi Dikey Dikdörtgen Formlu, Hotoz Başlıklı**Uzunluk:** 48 cm**En:** 23 cm**Kalınlık:** 5 cm**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlik**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

Ayrıntılı Tanım: Düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olan mezar taşında, geniş ve kısa bir boyun bölümünün üzerinde hotoz başlık bulunmaktadır. Kitabe metni, serlevha bölümü dahil olmak üzere altı satırdan oluşmakta olup, satır araları enine silmelerle ayrılmıştır. Gövde yüzeyi sade bir tasarıma sahip olup, herhangi bir süsleme içermemektedir.

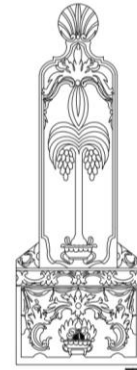
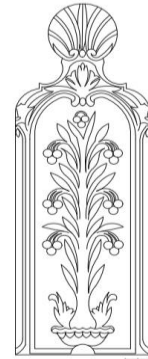


Katalog No: 21**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** 19. Yüzyıl⁴**Biçimi:** Gövdesi Dikey Dikdörtgen Formlu, Hotoz Başlıklı**Baş Taşı;** 170x55x15 cm. Sandık; 174x57x48 cm.**Mezar Formu:** Açık Sandık Mezar**Malzemesi:** Mermer**Tekniği:** Zemin Oyma

Ayrıntılı Tanım: Düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olan mezar taşında, geniş ve kademeli bir boyun bölümünün üzerinde hotoz başlık bulunmaktadır. Kitabe metni bulunmayan mezar taşının ön yüzeyinde, vazo içinden yükselen yapraklı bir gül ağacı motifi dikkat çekmektedir. Gül ağacının alt kısmında, kaideli bir vazo daha yer almaktadır. Gövdenin üst bölümü yarım daire kemer formunda tamamlanmıştır. Arka yüzeyde ise selvi ağacı motifi bulunmaktadır. Selvi ağacı, etrafını saran ve onu boğumlayan üzüm salkımları ile asma yapraklarıyla birlikte işlenmiştir. Sandık mezarın dar yüzeylerinde, kâse içinde kayısı meyvesi motifi yer almakta olup, kompozisyon akantus yaprakları ile çevrelenmiştir. Geniş yüzeylerde ise ortada kâse içinde kayısı meyvesi, her iki kenarda ise kâse içlerinde üzüm salkımları işlenmiştir. Baş ve kenarlarda yer alan eşkenar dörtgenlerin içinde üzüm salkımı ve armut motifleri görülmektedir. Taşın süsleme anlayışı, Osmanlı dönemi mezar taşlarında görülen detaylı bitkisel bezeme geleneğini yansıtmaktadır.

**Katalog No: 22****İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** 19. Yüzyıl⁵**Biçimi:** Gövdesi Dikey Dikdörtgen Formlu, Erkek Başlıklı.**Baş Taşı;** 182x51x12 cm. Ayak Taşı; 175x47x12 cm. Sandık; 180x65x46 cm.**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlîk**Mezar Formu:** Açık Sandık Mezar**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

Ayrıntılı Tanım: Düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olan mezar taşında, kademeli ve dar bir boyun bölümünün üzerinde Mecidiye kalıplı fes başlık bulunmaktadır. Kitabe metni, serlevha bölümü dahil olmak üzere sekiz satırdan oluşmakta olup, satırlar enine silmelerle ayrılmıştır. Ayak taşı, düşey dikdörtgen kesitli tasarlanmış olup, ön yüzeyinde kâse içinden yükselen zeytin ağacı meyvesi ve yaprakları yer almaktadır. Arka yüzeyde ise çift kulplu bir kâse içinden yükselen hurma ağacı işlenmiş olup, ağacın yaprakları ve hurma meyvesi detaylandırılarak tasvir edilmiştir. Tepelik kısmı, zarif akantus yaprağı motifleriyle süslenmiştir. Sandık mezarın dört yüzeyinde de akantus yapraklarının çevrelediği kartuşlar içinde çeşitli meyve motifleri dikkat çekmektedir. Bu kartuşlar içerisinde, çift kulplu kâse içinde nar, kayısı ve armut meyveleri tasvir edilmiştir. Mezar taşının süsleme anlayışı, Osmanlı mezar taşı sanatında görülen doğal unsurların kullanıldığı detaylı işçiliği yansıtmaktadır.



⁴ Kadın mezar taşlarında 18. yüzyıldan itibaren hotoz başlığının kullanılmaya başlanması (Koçu, 1967, s. 116) ve süsleme olarak vazodan çıkan gül ağacı ile akantus yaprakları dikkate alındığında mezar taşının 19. yüzyıla ait olduğu değerlendirilmiştir.

⁵ Mezar taşının tarih bölümü okunamadığı için kesin tarihi belirlenememektedir. Ancak başlık tipine bakıldığında, Mecidiye kalıplı feslerin ağırlıklı olarak 19. yüzyılda mezar taşlarında kullanıldığı görülmektedir. Bu doğrultuda, incelenen örneğin 19. yüzyıla ait olduğu değerlendirilmektedir.

Katalog No: 23**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** 19. Yüzyıl⁶**Mezar Formu:** Toprak**Biçimi:** Gövdesi Silindirik Formlu, Erkek Başlıklı**Uzunluk:** 51 cm**En:** 22 cm**Kalınlık:** 4 cm**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlik**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

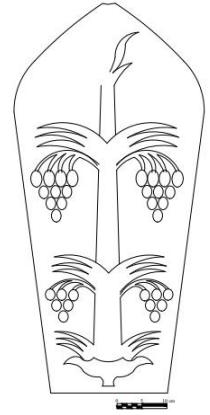
Ayrıntılı Tanım: Silindirik formda bir gövdeye sahip olan mezar taşında, kısa ve dar bir boyun bölümünün üzerinde kâtibi kavuk başlık bulunmaktadır. Kitabe metni, serlevha bölümü dahil olmak üzere sekiz satırdan oluşmakta olup, satır araları enine silmelerle ayrılmıştır. Gövde yüzeyi sade bir tasarıma sahiptir.

**Katalog No:** 24**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** 19. Yüzyıl⁷**Mezar Formu:** Toprak**Biçimi:** Gövdesi Dikey Dikdörtgen Formlu, Hotoz Başlıklı**Uzunluk:** 51 cm**En:** 22 cm**Kalınlık:** 4 cm**Yazı Türü:** Osmanlı Türkçesi/Celî Tâlik**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

Ayrıntılı Tanım: Düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olan mezar taşında, kısa ve dar bir boyun bölümünün üzerinde hotoz başlık bulunmaktadır. Kitabe metni, serlevha bölümü dahil olmak üzere altı satırdan oluşmakta olup, satır araları enine silmelerle ayrılmıştır. Gövde yüzeyi sade bir tasarıma sahiptir.

**Katalog No:** 25**İnceleme Tarihi:** 16.07.2024**Tarihi:** 19. Yüzyıl⁸**Mezar Formu:** Toprak**Biçimi:** Gövdesi Dikdörtgen Yatay Kesitli, Sivri Kemer Tepelikli**Uzunluk:** 67 cm**En:** 26 cm**Kalınlık:** 4 cm**Malzemesi:** Mermer **Tekniği:** Zemin Oyma

Ayrıntılı Tanım: Düşey dikdörtgen formda bir gövdeye sahip olan mezar taşının üst kısmı, sivri kemer tepelik ile tamamlanmıştır. Gövde yüzeyinde, kâse içinden yükselen hurma ağacı motifi yer almakta olup, ağacın meyve ve yaprakları detaylı bir şekilde tasvir edilmiştir. Kitabe metni bulunmayan bu mezar taşının tarihi bilinmemektedir.



Değerlendirme

Osmanlı mezar taşları, Osmanlı kültür ve sanatının en özgün unsurlarından biri olarak, dönemin sanat anlayışını, sosyal yapısını ve inanç dünyasını yansıtan önemli bir kültürel miras niteliği taşır. Bu taşlar, sadece bir mezar taşı olmanın ötesinde, toplumsal kimliklerin, mesleklerin, dini inançların ve sanatsal eğilimlerin simgeleri olarak işlev görmüşlerdir. Osmanlı mezar taşları, sadece birer sanat eseri değil, aynı zamanda tarihî belgeler olarak da kabul edilir. Taşlardaki süslemeler ve yazıtlar, dönemin estetik anlayışını ve toplumsal yapısını anlamamıza yardımcı olurken, aynı zamanda Osmanlı toplumunun ölüm anlayışına ve ahiret inancına dair önemli ipuçları verir.

Çalışma Edirne'nin tarihî dokusunu yansıtan önemli bir unsur olan Kuşçu Doğan Camii haziresindeki mezar taşlarını ele alarak, bu alanda hem yerel hem de genel tarih yazımına katkıda bulunacak özgün bir araştırmayı ortaya koymaktadır. Çalışma, mezar taşlarının form, süsleme ve tipoloji özelliklerini inceleyerek bu eserlerin dönemsel ve sanatsal özelliklerini detaylı bir şekilde aktarmaktadır.

Bu çalışmada hazirede incelenen 25 adet mezar taşı, malzeme ve teknik, tipoloji, form, süsleme ve kompozisyon özellikleri bakımından detaylı bir biçimde ele alınmıştır. Her mezar taşı ayrı ayrı

⁶ Kâtibi kavuk, 1828 yılında II. Mahmud tarafından çıkarılan kıyafet nizamnamesinden önce, memurların mevki ve unvan gözetmeksizin kullandıkları bir kavuk türüdür (Ayverdi, 2005, s. 1605). Bu nedenle mezar taşının 19. yüzyıla ait olduğu değerlendirilmektedir.

⁷ Kadın mezar taşlarında hotoz başlığının 18. yüzyıldan itibaren yaygın olarak kullanılmaya başlanması dikkate alındığında (Koçu, 1967, s. 116) mezar taşının 19. yüzyıla ait olduğu düşünülmektedir.

⁸ Hurma ağacı motifi, farklı dönemlerde mezar taşlarında yer almış olsa da Edirne'de yaygın olarak görülen bu motifin incelenen mezar taşındaki kompozisyonu 19. yüzyıla aittir. Edirne Muradiye Camii haziresinde bulunan ve benzer özellikler taşıyan 14 mezar taşı da 19. yüzyıla tarihlendirilmektedir (Kalkan, 2015, s. 278).

kataloglanmış ve elde edilen veriler metne aktarılmıştır. Ayrıca, mezar taşlarının analizi sırasında benzer örneklerle karşılaştırmalar yapılarak daha geniş bir perspektif sunulmuştur. İncelenen mezar taşları, mezar ve başlık tipleri, kullanılan malzeme ve teknikler ile süsleme detayları açısından değerlendirilmiştir.

Mezar Tipleri

Kuşçu Doğan Camisi'nde incelenen mezar taşlarının çoğunluğu toprağa gömülü durumdadır. Bununla birlikte, doğrudan toprağa gömülü olmayan ve mezar tipolojisi açısından belirgin özellikler taşıyan örnekler de mevcuttur. Yapılan incelemeler sonucunda üç farklı mezar tipi tespit edilmiştir: kapak taşı (pehleli) mezarlar, toprak mezarlar ve sandık tipi mezarlar. Tipoloji belirlenirken, Giresun'daki mezar taşları üzerine yapılan çalışmalar (Çal & İltar, 2011, s. 14-15) ile Yenikapı Mevlevihanesi Haziresi'nde gerçekleştirilen (Tibet vd., 1996, s. 242-46) tipolojik analizler temel alınmış ve benzer bir sınıflandırma yöntemi uygulanmıştır. İncelenen hazirede yapılan gözlemler sonucunda, toprağa gömülü durumda bulunan bazı baş ve ayak taşlarının birbirleriyle uyumlu olmadığı ve bazı mezarların da mevcut taşlarına ait olmadığı belirlenmiştir. Katalogda incelenen 25 adet mezar taşından 21 tanesi (Kat. No: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 23, 24 ve 25) toprak mezar tipindedir.

İncelenen mezar taşlarından biri (Kat. No: 18) kapak taşı (pehleli) mezar tipine ait olup, yapısal özellikleri itibarıyla bu gruba dahil edilmektedir. Kapak taşı mezarlar mezarın üstünü bütünüyle kaplayan tek parça mermerden yapırlar ve ortalarında yuvarlak delik bulunur (Çal&Çal Ataoğuz, 2008, s. 5). Mezar taşlarından üçü (Kat. No: 12, 21 ve 22) açık sandık mezar tipindedir. Sembolik lahit de denilen bu tip genellikle tek parça taştan oyulur (Barişta, 1994, s. 1073).

Mezar Taşı Tipleri

Osmanlı mezar taşları, başta erkek ve kadınlara ait olmalarına göre değişen tipolojilere sahiptir. Erkeklerle ait mezar taşlarında genellikle kavuk, fes, serpuş gibi başlık motifleri yer alırken, kadınlara ait taşlar daha sade bir şekilde süslenmiş ve genellikle çiçek motifleriyle bezenmiştir.

H. Çal ve G. İltar'ın tipolojisinde mezar taşları, erkek ve kadın taşı ayrımı yapılmaksızın, gövde kesitinin dikdörtgen, kare, çokgen ya da yuvarlak şekline, taşın ön görünümüne ve başlık taşıyıp taşıyamamasına göre sınıflandırılmıştır (Çal&İltar, 2011, s. 16-22).

Kuşçu Doğan Camii haziresinde incelenen mezar taşlarında, genellikle dikey dikdörtgen gövde formu yaygın olarak görülmektedir. Örneklerden 17 tanesi (Kat. No: 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22 ve 24) gövdesi dikey dikdörtgen formu ve başlıklıdır. Mezar taşlarının üç tanesi (Kat. No: 3, 7 ve 23) gövdesi silindirik formu ve başlıklıdır.

Haziredeki mezar taşlarının dört tanesinin gövdesi dikey dikdörtgen formu ve sivri kemer tepeliklidir. Selçuklulardan beri bilenen bu tip (Önder, 1969, s. 11), Beylikler döneminde oldukça yaygındır (Aydoğdu, 1997, s. 230). Anadolu Türk mezar taşlarında her dönemde sıklıkla kullanılmıştır (Çal&Çal Ataoğuz, 2008, s. 10). İncelenen mezar taşlarından Kat. No: 12'nin ayak taşı dikey dikdörtgen formu ve bitkisel tepeliklidir. Kat. No: 18'in ayak taşı ise gövdesi dikey dikdörtgen formu ve sivri kemer tepeliklidir.

Katalogda incelenen mezar taşlarından bir tanesinde (Kat. No: 1) Edirne'ye özgü bir form olan ve buradan yayılarak "Edirnekâri" adıyla

anılan tasarım özelliği görülmektedir. Edirne'ye has detaylar barındıran bu mezar taşlarının, Edirneli ustalar tarafından yapıldığı ve yine Edirne'de üretildiği anlaşılmaktadır (İşli, 1998, s. 447). Edirnekâri çokgen kesitli tip uygulanmıştır. Bu formda, kitabelik genellikle sivri kaş kemerle tamamlanırken, kilit noktasından yukarı doğru stilize bir lale veya palmet motifi uzanmaktadır. Kemerin köşeliklerinde birer gülbezek bulunurken, çokgeni oluşturan kenarlar yukarı doğru hafifçe yükselerek merkezde konik bir biçimde birleşmektedir. Bu tasarım anlayışı, 20. yüzyıla kadar etkisini sürdürmüştür (Kurtişoğlu Apa, 2018, s. 40). Benzer örneklere, Keşan yöresi mezar taşlarından iki adet (Karademir vd., 2023, s. 192), Edirne Sarıca Paşa Camii haziresinde dört adet (Karademir vd., 2020, s. 551) ve Edirne Beylerbeyi Camii haziresinde üç adet (Baş, 2009, s. 551) olmak üzere rastlanmaktadır.

Başlık Tipleri

Osmanlı mezar taşlarında başlık tipleri, kişinin toplumsal statüsünü, mesleğini, dini kimliğini veya unvanını yansıtan önemli bir unsurdur. Başlık tipleri, dönemin sosyal yapısını ve estetik anlayışını anlamada kilit bir role sahiptir. Mezar taşlarının en üstte bulunan kısmı serpûş, başlık, sikke, börk, kalpak, papah, külah, kavuk, sarık, amâme gibi adlarla anılmaktadır (Gündoğdu&Şeyban, 2021, s. 275).

Kuşçu Doğan Camii haziresindeki mezar taşlarında başlıklı mezar taşı formu yaygın olarak kullanılmıştır. Hazirede bulunan tarihi mezar taşlarına ait başlık tipolojisi, Halit Çal ve Gazanfer İltar'ın oluşturduğu tipoloji temel alınarak incelenmiş (Çal&İltar, 2011, s. 28), farklılık gösteren başlıklar ise Edirne'deki hazirelerle karşılaştırılarak belirlenmeye çalışılmıştır.

Haziredeki mezar taşlarında en çok uygulanan başlık tipi hotoz başlıktır. Farklı boyut ve çeşitlerde olmak üzere toplamda dokuz adet (Kat. 8, 11, 12, 15, 16, 17, 20, 21 ve 24) mezar taşında hotoz başlık uygulanmıştır. Hotoz başlıklar, saçın üzerini örten ve saraylı, çimdik, kürdi, fesli gibi kendi içinde farklı gruplara ayrılan bir Osmanlı mezar taşı başlık türüdür (Altier, 2012, s. 23). Bu form 19. yüzyıl ortalarına kadar yoğun bir şekilde kullanılmıştır (Gündoğdu, 2016, s. 40). Kat. No: 20 ve 24'te görülen bir mantarı andıran biçimli hotoz başlık, H. Çal ve Ö. Ataoğuz Çal tarafından "K-2" tipolojisi başlığı altında incelenmiştir (Çal&Ataoğuz, 2008, s. 25). Bu tipte boyun kısmı aşağıdan yukarı doğru daralır ve tepe kısmı bombelidir. Kat. No: 8, 11, 12, 15, 16 ve 17'de görülen düz formu hotoz başlığı H. Çal ve Ö. Ataoğuz Çal "K-3" tipolojisi başlığı altında incelemişlerdir (Çal&Ataoğuz, 2008, s. 25). Bu başlıkta boyun kısmı aşağıdan yukarı genişler ve başlığın üst kısmı düzdür. Kat. No: 21'deki soğan biçimli hotoz başlığın örneklerini Keşan yöresi mezar taşlarında bir örnekte (Karademir vd., 2023, s. 195) ve Samsun'da bir kadın mezarında görmek mümkündür (Nefes, 2002, s. 53).

Katalogda incelenen üç mezar taşında (Kat. No: 6, 9 ve 14) örfi destarlı sarık başlık yer almaktadır. Hafif yana eğimli şekilde düzenlenmiş sarık dilimleri, üst kısımda dikey bir sarık dilimi ile sonlandırılmıştır. Bu başlık tipi, Laqueur tarafından "J" tipi şeklinde sınıflandırılmış ve 18. yüzyıldan itibaren ilmiyenin üst kademesinde tören kavuğu olarak kullanıldığı ifade edilmiştir (Laqueur, 1997, s. 155). Kastamonu Atabey Gazi Camii haziresindeki beş örnekte meslek belirtilmemiştir (Çal&Ataoğuz, 2008, s. 19).

İncelenen örneklerden ikisinde (Kat. No: 10 ve 23) kâtibî kavuk bulunmaktadır. Kâtibî başlıklar, mezar sahibinin mesleği hakkında doğrudan bilgi vermez; ancak genellikle orta dereceli memurlar ve esnaf gruplarına ait olduğu bilinmektedir (Laqueur, 1997, s. 150). Bu

başlık tipine, Anadoluhisarı Sultan II. Bayezid Han Mezarlığı'ndaki 70 mezar taşından 11 tanesi (Yılmaz, 2009, s. 14), Konya mezar taşlarından bir tanesi (Kara&Danışık, 2005, s. 42) ve Edirne Sarıca Paşa Camii haziresindeki mezar taşlarından iki tanesi (Karademir vd., 2020, s. 597) örnek olarak gösterilebilir.

Hazirede incelenen mezar taşlarından iki tanesinde (Kat. 5 ve 7) dardağan başlık yer almaktadır. Keçe veya külah üzerine geniş ya da dar şekilde sıkça sarılmasıyla oluşturulan dardağan serpûş, yeniçeri serpûşlerinden biri olarak kabul edilen ve hacimli bir görünüme sahip olan bir başlık türüdür (Gündoğdu, 2021, s. 276). Bu tipte birbirine enli sarık dilimlerinin üzerindeki kavuğun dışarı çıktığı görülmektedir. N. İşli ve M. Kökrek dardağan başlık için altı farklı tipe yer vermiştir (İşli&Kökrek, 2006, s. 14-39). H. P. Laqueur, bu başlık tipini "E" tipi başlığı kategorisinde değerlendirerek yedi farklı alt tipe ayırmıştır (Laqueur, 1997, s. 147-49).

Kat. No: 3'ün başlığı çapraz sarıklı kavuk başlık olarak düzenlenmiştir. Bu başlıkta enine dilimli başlığın üzerindeki sarık, soldan sağa çapraz eğimli olarak sarılmıştır. Hazire ve mezarlıklarda çok yaygın kullanılmayan bu tip Edirne Üç Şerefeli Camii haziresinde iki örnekte (Arslan, 2007, s. 464), Keşan yöresi mezar taşlarında bir örnekte (Karademir vd., 2023, s. 194) ve Edirne Muradiye Camii haziresinde beş örnekte (Kalkan, 2015, s. 252) görülmektedir.

İncelenen örneklerden iki tanesinde ise (Kat. No: 18 ve 22) Mecidiye kalıplı fes başlık yer almaktadır. Başlığın alt çapı üst çapa göre daha dardır. Paşalar, kâtip ve hizmetliler bu tür fesleri giymiş olmakla birlikte, meslek grupları arasında kesin bir ayırım bulunmamaktadır. İstanbul Eyüp'te tespit edilen 26 fesli başlıktan 12 tanesi Mecidiye kalıbında şekillendirilmiştir (Çal, 2000, s. 292). Alt ve üst çap arasındaki eğim azdır. Laqueur bu başlığı "X-1" tipinde incelemiştir (Laqueur, 1997, s. 157). Edirne Muradiye Camii haziresinde dokuz örnekte (Kalkan, 2015, s. 261), Edirne Sarıca Paşa Camii haziresinde ise üç örnekte görülmektedir (Karademir vd., 2020, s. 589).

Süsleme

Osmanlı mezar taşlarında süsleme, Osmanlı sanatının zevkini ve dönemin estetik anlayışını yansıtan önemli bir unsurdur. Bu süslemeler, mezar taşı sahibinin sosyal statüsünü, mesleğini, cinsiyetini ifade eden ayrıntılarla bezenmiştir. Mezar taşlarında dönemselsel ve bölgesel farklılıklar nedeniyle süslemeler de çeşitlenmiştir. İncelenen mezar taşları 17 ve 19. yüzyıl arasına tarihlendiğinden süslemelerdeki değişim ve gelişim de iyi izlenebilmektedir.

Ele alınan mezar taşlarında ağırlıklı olarak bitkisel ve nesnel süsleme görülmektedir. Bu motifler arasında selvi ağacı (Kat. No: 18 ve 21), hurma ağacı (Kat. No: 12,22 ve 25), gülbezek (Kat. No: 1), palmet (Kat. No: 1), üzüm (Kat. No: 12, 18 ve 21), akantus (Kat. No: 12 ve 22), gül (Kat. No: 21), lale (Kat. No: 12), zeytin ağacı (Kat. No: 22), nar (Kat. No: 22), kayısı (Kat. No: 21 ve 22), armut (Kat. No: 22), vazo ve kâse (Kat. No: 12, 18, 21, 22 ve 25) motifleri yer almaktadır.

Selvi ağacı, Osmanlı mezar taşlarında ve genel olarak İslam sanatında sembolik anlamı olan bir motiftir. Mezar taşlarında sıkça kullanılan bu motif ölümsüzlük ve sonsuz hayat ile ilişkilidir (Çulpan, 1961, s. 141). Keşan yöresi mezar taşlarında selvi ağacı motifi iki örnekte (Karademir vd., 2023, s. 195), Edirne Gazi Mihal Camii haziresinde dört örnekte (Doğan,

2009, s. 844) ve Muradiye Camii haziresinde sekiz örnekte (Kalkan, 2015, s. 287) görülmektedir.

Hurma ağacı motifi, İslam kültüründe kutsal bir anlam taşıyor ve pek çok yönüyle mezar taşlarında da kullanılmıştır. Cennete özgü meyve ve ağaçlardan sayılan hurma ağacının bol meyve taşıyan dalları üremeyi ve bereketi simgeler (Laqueur, 1997, s. 131). Edirne Üç Şerefeli Camii haziresinde altı örnekte (Arslan, 2007, s. 452), Giresun mezar taşlarında altı örnekte (Çal&İltar, 2011, s. 48), Edirne Sarıca Paşa Camii haziresinde yedi örnekte (Karademir vd., 2020, s. 599) görülmektedir.

İncelenen bir örnekte gülbezek motifi alınlık kısmında içi boş olarak verilmiştir. Mezar taşlarında gülbezek motifinin kullanıldığına dair örnekler arasında Beylerbeyi Camii haziresinde dört (Baş, 2009, s. 562) ve Gazi Mihal Camii haziresinde dört örnek (Doğan, 2009, s. 837) gösterilebilir. Edirnekâri formlu mezar taşının tepeliğinde görülen palmet motifi kitabeyi saran iki kolla aşağı uzanır. Keşan yöresi mezar taşlarında iki örnekte (Karademir vd., 2023, s. 195) ve Beylerbeyi Camii haziresinde 19 örnekte (Baş, 2009, s. 559) palmet motifi yer almaktadır.

Gül, Osmanlı mezar taşlarında en çok karşılaşılan ve en derin anlamlara sahip motiflerden biridir. Bu motifin örnekleri Edirne Gazi Mihal Camii haziresinde 14 örnekte (Doğan, 2009, s. 836), Edirne Muradiye Camii haziresinde 12 örnekte, Keşan yöresi mezar taşlarında iki örnekte (Karademir vd., 2023, s. 195) görülmektedir.

Akantus yaprağı, uzun yaprakları ve kıvrımlı formuyla mezar taşlarında sık görülen bir motiftir (Biçici, 2008, s. 57). İncelenen örneklerde akantus yaprağı motifi daha çok süslemeleri çevreleyen bir şekilde betimlenmiştir. Giresun mezar taşlarından 27 örnekte (Çal&İltar, 2011, s. 45), İnegöl mezar taşlarında 19 örnekte ayak taşının alınlığında ve sekiz örnekte baş taşının alınlığında (Çetinaslan, 2014, s. 45) ve Gazi Mihal Camii haziresinde sekiz örnekte (Doğan, 2009, s. 835) akantus yaprağı motifi görülmektedir.

Lale motifi, incelenen örneklerde selvi ağacının ucunda yer almaktadır. Kastamonu Atabey Camii haziresindeki mezar taşlarından dört örnekte (Çal&Ataoguz Çal, 2008, s. 36), Üç Şerefeli Camii haziresinde 11 örnekte (Arslan, 2007, s. 454) ve Sarıca Paşa Camii haziresinde sekiz örnekte (Karademir vd., 2020, s. 599) görülmektedir.

Zeytin ağacı motifi, katalogda ele alınan mezar taşlarından sadece bir örnekte görülmektedir. Zeytin ağacı, dalı ve zeytin taneleri ile birlikte betimlenmiştir. Edirne Beylerbeyi Camii haziresinde de bu motif 1860 tarihli bir mezar taşında dal ve zeytin taneleri ile tasvir edilmiştir (Baş, 2009, s. 561).

Hazirede incelenen örneklerde vazo ve kâseler yalnız değil, içlerinden selvi ve hurma ağacı gibi çeşitli motifler çıkar şekilde tasvir edilmiştir. Vazo motifleri 16. yüzyılda çoğunlukla sade çalışılmışken sonraki asırlarda daha ayrıntılı işlenmiş, özellikle mezar taşları ve çeşmeler üzerinde sıkça kullanılmıştır (Çal&İltar, 2011, s. 43). Kastamonu Atabey Gazi Camii haziresindeki mezar taşlarından altısında (Çal&Ataoguz

Çal, 2008, s. 28), Edirne Üç Şerefeli Camii haziresinde 13 örnekte (Arslan, 2006, s. 457) ve Konya'daki Osmanlı türbelerindeki mezar taşlarından bir tanesinde (Fatma Hatun Lahiti) vazo ve vazodan çıkan çiçek motifleri yer almaktadır (Türk&Kara, 2021, s. 856). Meyve kâsesi olarak betimlenen kâselerin içlerinde kayısı, üzüm, armut ve nar meyveleri yer almaktadır. Bu tarz meyve tabağı motifleri mezarda yatan kişinin öteki dünyadaki mekânının cennet olması şeklinde; yaşayanlar tarafından belirtilen dileğin, kitabe dışında aynı zamanda tasvir yoluyla ifadesidir (Çoruhlu, 1998, s. 119). Kayısı motifi, Üç Şerefeli Camii haziresinde 10 örnekte (Arslan, 2007, s. 383), Sarıca Paşa Camii haziresinde iki örnekte (Karademir vd., 2020, s. 599) görülmektedir. Armut motifi Muradiye Camii haziresinde 171 numaralı örnekte yer almaktadır (Kalkan, 2015, s. 270). Nar motifi ise Sarıca Paşa Camii haziresinde dört örnekte Karademir vd., 2020, s. 599) ve Beylerbeyi Camii haziresinde beş örnekte (Baş, 2009, s. 556) görülmektedir.

Malzeme ve Teknik

Edirne Kuşçu Doğan Camii haziresinde incelenen mezar taşlarının hepsi mermer malzemenin yapılmıştır. Mermer malzemenin dayanıklılığı, işlenebilirliği ve zarafeti, mezar taşlarında kullanılmasını önemli ölçüde etkilemiştir. Doğal olarak sert bir malzeme olduğundan ve dış etkenlere karşı uzun yıllar dayanabildiğinden mezar taşlarında ağırlıklı olarak mermer malzeme tercih edilmiştir. İncelenen mezar taşlarında yazı ve süslemelerin hepsi zemin oyma tekniğinde işlenmiştir.

Kitabe Metni

Mezar taşları üzerinde yer alan kitabelerde; Başlangıç İfadesi, Tanrıdan İstek, İnsanlardan İstek, Meslek, Sülale Adları, Ölenin Adı, Tarih gibi ifadeler bulunur (Çetinaslan, 2014, s. 56; Laqueur, 1997, s. 81). İncelenen iki örnekte (Kat. No: 21 ve 25) kitabe bulunmamaktadır.

İncelenen tüm örneklerde yazı dili olarak Osmanlı Türkçesi kullanılmıştır. Kat. No: 4 ve 11'de yazı hattı olarak Celi sülüs, diğerlerinde Celi Tâlik hat kullanılmıştır. Mezar taşlarında tarih bölümü genellikle kitabe metninin en altında yer almıştır. Tarih kısmı toprak altında kalmış (Kat. No: 6, 7, 22, 23 ve 24) ya da kitabesi bulunmayan (Kat. No: 21 ve 25) mezar taşları üslup ve form özellikleri dikkate alınarak yakın bölgelerdeki mezar taşları ile karşılaştırılmış ve buna göre bir tarihlendirme yapılmıştır.

Sonuç

Bu çalışma, Kuşçu Doğan Camii haziresinde yer alan mezar taşlarını tipolojik ve estetik açıdan inceleyerek, Osmanlı mezar taşı sanatının Edirne'deki özgün yansımalarını ortaya koymayı amaçlamıştır. İnceleme sonucunda, mezar taşlarının yalnızca birer anıt değil, aynı zamanda tarih, sanat ve toplumsal yapı hakkında önemli bilgiler sunan kültürel miras unsurları olduğu görülmüştür. Mezar taşlarında kullanılan başlık biçimleri, süsleme detayları, kitabe metinleri ve yapım teknikleri, dönemin estetik anlayışını ve mezar taşı geleneğinin sanatsal zenginliğini yansıtmaktadır.

Tarihi bilinmeyen mezar taşlarının, bölgedeki benzer örneklerle karşılaştırılarak tarihlendirilmesi, taşların dönemsel özelliklerinin

daha iyi anlaşılmasını sağlamıştır. Haziredeki kapak taşlı mezarlar ve açık sandık tipi dışındaki mezarlar hazire içinde karmaşık vaziyette sıralanmıştır. İncelenen mezar taşlarından en erken tarihli H. 1078/M. 1667-68, en geç tarihli ise H. 1285/M.1868-69 yıllarına aittir. Yapılan incelemeler sonucunda hazirede en çok kullanılan mezar tipinin toprak mezar olduğu görülmüştür. Mezar taşı tipi olarak ise dikdörtgen gövdeli yatay kesitli form daha çok uygulanmıştır. Hazirede incelenen mezar taşları, Edirne'deki diğer hazirelerde yer alan mezar taşları ile üslup, biçim ve süsleme unsurları açısından benzerlik göstermektedir. Ayrıca mezar taşları üzerinde yapılan detaylı analizler, Edirne'nin Osmanlı dönemi mezar taşı sanatındaki yerini ve önemini ortaya koymuştur.

Bu çalışmayla, Kuşçu Doğan Camii haziresindeki mezar taşları bir bütün olarak ele alınmış, benzer örneklerle yapılan karşılaştırmalar sayesinde Osmanlı mezar taşı sanatının genel karakteristiğine dair yeni veriler sunulmuştur. Bu bağlamda, mezar taşlarının korunması, belgelendirilmesi ve gelecek nesillere aktarılması adına yapılacak çalışmalara katkı sağlaması hedeflenmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Bu çalışma Selçuk Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Projeleri (BAP) Koordinatörlüğü tarafından (Proje No: 24401013) desteklenmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: This study was supported by the Selçuk University Scientific Research Projects (BAP) Coordination Unit (Project No: 24401013).

Kaynaklar

Altıer, S. (2012). Çanakkale Kumkale Beldesi Türk mezarlığındaki mezar taşlarının Türk sanat tarihi açısından değerlendirilmesi. B. Sayılır (Ed.), Kumkale tarihi Türk mezarlığı içinde (ss. 17-34). Çanakkale Valiliği.

Arslan, A. (2007). Edirne Üç Şerefeli Camii haziresi mezar taşları. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tez. No: 205568.

Aydoğdu, G. (1997). Amasya mezar taşları. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tez No: 63263.

Ayverdi, İ. (2005). Kâtibi. Kubbealtı lügati – misalli büyük Türkçe sözlük (C. 2, s. 1605), İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Barışta, H. Ö. (1994). Konya İnce Minareli Medrese Müzesi'ndeki 15-16. yüzyıl sembolik lahitlerden örnekler. XII. Türk Tarih Kongresi Bildiriler III, 1073-1077.

Baş, E. (2009). Edirne Beylerbeyi Camii haziresinde bulunan mezar taşları. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tez No: 241030.

Bayrakal, S. (1998). Edirne'deki tek kubbeli camiler. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tez No: 71686.

Biçici, H.K. (2008). Manisa müzesinde teşhirde bulunan Osmanlı mezar taşlarından örnekler Türkiye. A. Boran, O. Aytekin & M. Top

- (Ed.), Prof.Dr. Uluçam armağanı içinde (ss. 55-70). Ankara: Van Çevre ve Kültür Derneği Yayınları.
- Çağlar, İ. M. & Eralaca, H. (2018). Mezar taşlarının göç ve iskân tarihi araştırmalarında yardımcı kaynak olarak kullanımı: Karkın ve Çobanisa örneği. M. Duranlı, R. K. Haykiran & G. K. Demir (Ed.), I. Türk-İslam mezar taşları kongresi içinde (ss. 162). Aydın.
- Çal, H. (2000). İstanbul Eyüp'teki erkek mezar taşlarında başlıklar. İ. Çalışkan (Haz.), Tarihi, kültürü ve sanatıyla III. Eyüp sultan sempozyumu tebliğler içinde (ss. 207-225). 28-30 Mayıs 1999. İstanbul: Eyüp Belediyesi.
- Çal, H. & İltar, G. (2011). Giresun ili Osmanlı mezar taşları. Giresun Valiliği Yayınları.
- Çal, H. & Çal, A. Ö. (2008). Kastamonu Atabey Gazi Camisi ve Türbesi haziresindeki mezar taşları. Kastamonu Belediyesi.
- Çetin, O. (2019). Osmanlı mezar taşlarının önemi ve sanatsal boyutu. Cujoss, 43(1), 39-52.
- Çetinaslan, M. (2014). Taşların dili İnegöl mezarlıkları ve mezar taşları. İnegöl Belediyesi.
- Çoruhlu, Y. (1999). Eyüp ve çevresindeki mezar taşlarında görülen kâse içinde meyve tasvirlerinin sembolizmi. O. Sak (Haz.), Tarihi, kültürü ve sanatıyla II. Eyüp sultan sempozyumu tebliğler içinde (ss. 119). 8-10 Mayıs 1998. İstanbul: Eyüp Belediyesi.
- Çulpan, C. (1961). Serviler I-II. İsmail Akgün Matbaası.
- Doğan, B. (2009). Edirne Gazi Mihal Camisi haziresindeki mezar taşları. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tez No: 241064.
- Gökbilgin, M. T. (1993). Edirne şehrinin kurucuları. Edirne'nin 600. Fethi yıldönümü armağanı kitabı içinde (ss. 161-179). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Gündoğdu, O. (2016). Üsküdar-Ahmediye Külliyesi haziresi mezar taşları başlık tipolojisi. Eurasian Art & Humanities Journal, 6, s. 33-45.
- Gündoğdu, O. & Şeyban, L. (2021). Sakarya Osmanlı mezar taşlarından örneklerle dardağan serpuşlar. İstem, 19(38), 273-302.
- İşli, N. (1998). Edirne mezarları ve taşları. N. İşli & M. S. Koz (Ed.), Edirne: Serhattaki Payitaht (ss. 445-447). Yapı Kredi Yayınları.
- İşli, N. & Kökrek, M. (2006). Yeniçeri mezar taşları. Turkuaz Yayınları.
- Kalkan, C. Y. (2015). Edirne Muradiye Camisi haziresi mezar taşları. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tez No: 423664.
- Kara, H. & Danışık, Ş. (2005). Konya mezarlıkları ve mezar taşları. Meram Belediyesi.
- Karademir, M., Demirtaş, M., & Soy, N. B. (2020). Edirne Sarıca Paşa Camii haziresi mezar taşları. M. Kandemir, Y. Koparan, O. Erdal & C. Karakız (Ed.), Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk sanatının dünü bugünü içinde (ss. 577-610). Konya: Palet Yayınları.
- Karademir, M., Kunt, İ. & Demirtaş, M. (2023), Keşan yöresi tarihi mezar taşları. Selçuk Türkiyat, 58, 167-202.
- Karamağaralı, B. (1992). Türk mimari eserlerinde Ahlat mezar taşları. Elila Yayınları.
- Koçu, R. E. (1967). Türk giyim kuşam ve süslenme sözlüğü. Sümerbank Kültür Yayınları.
- Kökrek, M. (2015). Edirnekârî şahideler. Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi, 58(346), 18-21.
- Kurtişoğlu Apa, G. (2018). Sadelikten gösterişe Edirne Osmanlı dönemi mezar taşları. Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 8(16), 32-56.
- Laqueur, H. P. (1997). Hüve'l-baki, İstanbul'da Osmanlı mezarlıkları ve mezar taşları. (S. Dilidüzgün, Çev.). Türk Vakfı Kültür Yayınları.
- Meriç, R. M. (1963). Edirne'nin tarihi ve mimari eserleri hakkında. Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri, I, 439-536.
- Nefes, E. Samsun yöresinde bulunan mezar taşları. Yayınlanmamış doktora tezi, On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tez No: 122601.
- Önder, M. (1969). Konya mezar taşlarında şekil ve süsler. Türk Etnografya Dergisi, 12, 5-15.
- Özer, M. (2007). Edirne'deki Osmanlı dönemi mezarlıkları-hazireler, mezar taşları ve türbeler. Konya Kitabı, 10, 507-524.
- Peremeci, O. N. (1939). Edirne tarihi. Edirne ve Yöresi Eski Eserleri Sevenler Kurumu.
- Türk, H. & Kara, H. (2021). Konya'daki Osmanlı Türbeleri'nde mezar taşları. Hitit İlahiyat Dergisi, 20(2), 836-875.
- Tibet, A., Işın E. & Yelkenci, D. (1996). Yenikapı Mevlevihanesi haziresi. A. Tibet & J. L. Bacque (Haz.), İslam Dünyasında mezarlıklar ve defin gelenekleri içinde (ss. 242-248). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Yılmaz, H. (2009). Anadoluhisarı Sultan II. Bayezıd Han mezarlığı mezar taşları (Pafta No: 54). Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tez. No: 253391.

The Iconography of Birds Offered at the Temple After Childbirth in Byzantine Art

Bizans Sanatında Doğum Sonrası Mabede Sunulan Kuşların İkonografisi



Ozan HETTO 

Ministry of Culture and Tourism, Sinop
Archaeology Museum Directorate, Sinop,
Türkiye
ozanhetto@hotmail.com



Abstract

The continuation of the lineage through childbirth and the role of motherhood are among the most significant attributes that sanctify a woman. By nature, the menstrual cycle and postpartum bleeding have led, especially in monotheistic religions, to the perception of a woman's blood as impure during these periods. During this time, entering the temple, participating in worship, and engaging in marital relations were considered sinful and prohibited. According to Jewish beliefs, a purification ritual had to be performed after childbirth by offering a pair of birds (doves or turtledove) at the temple.

These offerings, in accordance with Jewish traditions, were sacrificial in nature. In Christian art, depictions of this ritual are encountered in scenes such as the Presentation of Jesus in the Temple. The practice, rooted in Jewish tradition, continued until the crucifixion of Jesus, who was perceived as the ultimate sacrifice. In Christianity, Jesus' self-sacrifice on the cross symbolically abolished animal offerings, leading to the replacement of doves with other elements.

This study examines the ritual of offering birds after childbirth and its reflections in Byzantine art. In particular, the Presentation of Jesus in the Temple scenes highlights the traces of birds presented as purification offerings by women. Furthermore, specific examples reveal varying depictions of this ritual. This work aims to analyze the artistic transformation and reinterpretation of women's purification offerings, specifically bird sacrifices, within the context of Byzantine art.

Keywords: Byzantine Art, Women, Postpartum Purification, Bird Depictions, Christian Iconography

Öz

Kadının doğurarak soyu sürdürmesi ve anne olması onu kutsallaştıran en önemli özelliğidir. Doğası gereği menstrüasyon döngüsü ve doğum sonrası kanama süresi özellikle tek tanrılı dinlerde kadının kanının bu süreçte kirliliği kabul edilmesine yol açmıştır. Bu dönemde tapınağa girmesi, ibadet etmesi ve eşiyile cinsel birliktelik yaşamaması günah kabul edilip yasaklanmıştır. Yahudi inancı gereğince doğumdan sonra tapınağa bir çift kuş (güvercin ya da kumru) sunarak arınma töreni gerçekleştirilmelidir. Yahudi geleneklerine uygun olarak gerçekleştirilen bu sunular birer kurban niteliği taşımakla birlikte Hristiyan resim sanatında İsa'nın ya da Meryem'in tapınağa taktimi sahnelerinde bu ritüele dair tasvirler ile karşılaşmaktadır. Yahudi geleneğinde uygulanan bu ritüel, İsa'nın çarmıhta kendini kurban edişine kadar devam etmiştir. Ancak Hristiyanlıkta, İsa'nın nihai kurban olarak kabul edilmesi, hayvan kurbanını sembolik anlamda sonlandırmış ve güvercinlerin yerini başka unsurlara bırakmasına yol açmıştır.

Bu çalışma, doğum sonrası tapınağa adak sunma ritüelini ve bu ritüelin Bizans tasvir sanatındaki yansımalarını incelemektedir. Özellikle, İsa'nın Mabede Takdimi sahnelerinde, kadınların arınma adakları olarak sunulan kuşların izleri dikkat çekmektedir. Bununla birlikte, spesifik örneklerde bu ritüelin farklı tasvir biçimleri de görülmektedir. Çalışma, Bizans resim sanatında kadınların arınma ritüeli olan yakmalık kuş sunularını ele alarak, bu ritüelin sanatsal bağlamdaki değişim ve dönüşümünü analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bizans Sanatı, Kadın, Doğum Sonrası Arınma, Kuş Tasvirleri, Hristiyan İkonografisi

Geliş Tarihi/Received: 07.01.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 10.03.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 29.03.2025

Cite this article: Hetto, O. (2025). The Iconography of Birds Offered at the Temple After Childbirth in Byzantine Art. *Journal of Palmette*, 7, 52-58.

Atf: Hetto, O. (2025). Bizans Sanatında Doğum Sonrası Mabede Sunulan Kuşların İkonografisi. *Palmet Dergisi*, 7, 52-58.



Content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Introduction

The ability of women to give birth has historically been regarded as more than a mere biological distinction; it has been imbued with socio-cultural meanings. This phenomenon has led to the female figure assuming diverse roles, both sacred and societal. In the evaluation of archaeological data available to us today, scholars have initially debated the existence of a "mother goddess" model for the Paleolithic period, particularly through the lens of female figurines from this era (Delporte, 1979; Dixson & Dixson, 2011, p. 1-11; Kolankaya Bostancı, 2014, p.191-204; Maktal Canko, 2020, p.129-142). According to these researchers, fertility has held both biological and spiritual significance for human communities since the early Paleolithic period, leading to the emergence of concepts like the "Mother Goddess." However, more recent archaeological findings reveal that this perception was not universally applicable across all periods and societies. In many cultures, patriarchal structures constrained the position of women. Notably, the recently discovered Neolithic sites of Göbeklitepe and Karahantepe in Anatolia provide the earliest known evidence of such patriarchal systems (Ayaz, Çelik, & Çakmak, 2022, p. 122-142; Karul, 2021, p.21-31).

However, the fertility capacity of women has often been central to many religious and ritual practices. For instance, in the Ancient Near East, particularly in Mesopotamia, postpartum women left offerings in temples as an expression of gratitude to the gods (Stol, 2016, p.152-155). These rituals were performed to ensure the protection of the mother and child, with offerings including ceramic objects, figurines, and food items. Similarly, in ancient Greece, offerings dedicated to the childbirth goddesses Eileithyia or Artemis were an integral part of postpartum rituals (Wise, 2007, p. 71-100). Archaeological findings reveal female figures and votive bowls present in various sacred sites, emphasizing their ritual significance. In the Judeo-Christian tradition, childbirth is associated with both sanctity and, through the concept of "original sin," a spiritual burden. This duality influenced the development of postpartum purification and reintegration rituals from the early periods of Christianity. In the Jewish tradition, as reflected in the Hebrew Bible, practices such as the dedication of newborn male children to the temple and the offering of sacrifices following the ritual of circumcision are particularly notable (Hetto, 2023a, p. 134-142). In particular, the gifts presented in scenes of the Presentation of Jesus at the Temple highlight the continuity of this ritual in Christian iconography.

In the Byzantine period, the reflections of these rituals in artworks are particularly noteworthy. Depictions associated with women's postpartum offerings establish a strong connection with religious and social practices. In this context, bird figures presented as offerings hold a special place in Christian iconography, serving both as symbols of purification and as mediators of sanctity. This study will examine the role of bird figures within the iconographic and ritual contexts of women's postpartum rituals.

Women, Birth and Beliefs

A woman's most significant physiological attribute, the ability to give birth, is portrayed in the Abrahamic religions as a process tainted by original sin. Following this first transgression, the greatest punishment bestowed upon humanity is, without doubt, the state of mortality (Genesis 3:23). However, alongside this, it is observed that additional punishments were imposed on women, and all women born into the world were condemned to the same punishment (Genesis 3:16). In response to a woman's seductiveness and sinfulness, God imposed the punishment of painful childbirth upon her (Genesis 3:16). In parallel, the woman's menstrual cycle, as part of the punishment of childbirth, has been regarded as a symbol of sin and impurity within Judaism and Christianity. The perception of this

cycle, which enables a woman's fertility, as impure is explicitly stated in Jewish, Christian, and Islamic beliefs, and this attitude has formed the foundation for demeaning approaches toward women (Leviticus. 15:19; Leviticus. 15:24; Say. 19:11; Qur'an 2:222).

This is clearly articulated in Leviticus 15:19, which states: "When a woman has her regular flow of blood, the impurity of her menstrual cycle will last seven days, and anyone who touches her will be unclean until evening." This passage contributed to the increasing abstraction of a woman's position within society, particularly from Antiquity through the Middle Ages, due to this special condition (Englard-Schaffer, 1983, p. 132-145). The Jewish philosopher Philo of Alexandria, who lived between 20 BCE and 50 CE, described a woman's life as one of seclusion, emphasizing that, beyond this special cycle, a woman should live isolated from society within the confines of the home (D'Angelo, 2007, p.63-88; Taylor, 2006, p.173-361). Essentially, all these views that affect a woman's life are considered as a consequence of Eve's sin.

This situation is also explained by the woman's inability to play an active role in the continuity of the lineage. Even within the Jewish tradition, which traces lineage through the mother, women have been viewed as having flaws and deficiencies that prevent them from ensuring the continuation of the family line (Berman, 1973, p.5-28). One of the clearest examples of this situation is the account in the Torah of Lot's relations with his daughters (Genesis 19:35). This narrative clearly illustrates a woman's inability to ensure the continuation of the family line through the male. Lot's daughters made him drunk and engaged with him, resulting in the birth of male children. This act may appear to be a way of securing the continuation of the family line. However, it also underscores the seductive and sinful role attributed to women, a role that has persisted since the original sin. In fact, this narrative clearly shows that, once again, the woman deceived and seduced the man after the original sin.

Therefore, throughout the Ancient and Medieval periods, particularly within Jewish and Christian traditions, women were considered ritually unclean during their menstrual cycles and postpartum periods. According to these beliefs, a woman who gave birth to a male child was regarded as ritually impure for a total of forty days: seven days during menstruation and an additional thirty-three days following childbirth. During this period, her participation in temple or church rituals was strictly forbidden (Leviticus 12:1-8). If a woman gave birth to a female child, the duration of this prohibition was doubled (Leviticus 12:5). Indeed, the concept of impurity attributed to women during this period, which is extended in the case of giving birth to a female child, is clearly reflected in these laws. In other words, these laws implicitly suggest that giving birth to a female child is viewed negatively. Furthermore, according to the Torah's laws, women were required to offer a sacrifice after the prescribed period following childbirth in order to reintegrate into the temple cult (Leviticus 12:6-8). Thus, it is emphasized that in order for a woman to return to worship, she must perform an atoning sacrifice (Hetto, 2023a, p. 131-142). In effect, a woman is obligated to pay the price of her impurity at every stage of her life.

Birds as Atonement Offerings and Their Iconographic Development

Birds, which acquired iconographic significance through their association with the Torah and the Bible in Christian art, held a prominent position in Byzantine art, serving a variety of purposes. In this context, bird figures in Byzantine art can be categorized and analyzed based on the locations of their depictions and the symbolic meanings they convey (Hetto, 2023a, p. 131-142). Among these categories, doves and turtledoves occupy a particularly significant place, especially in scenes of temple offerings.

Before examining the iconography of the dove and its

representations, it is essential to briefly review the rituals associated with women's offerings in the temple after childbirth. This tradition of offerings was influenced by the ancient customs of Mesopotamia and was transmitted to Christianity through Judaism. The following directive is explicitly stated in the Torah: "When the days of a woman who has given birth to a boy or a girl are completed, she shall bring a one-year-old lamb as a burnt offering and a pair of doves or two young turtledove as a sin offering, and present them to the priest at the entrance to the Tent of Meeting." (Torah, Leviticus 12:6-8).

This statement indicates that women were required to make an offering in the temple after childbirth as part of purification rituals. Although the nature of the offerings varied according to the economic status of the women, burnt offerings, in particular, held significant importance. This practice should be regarded as a reflection of Judaism's deeply rooted and enduring tradition.

In Jewish beliefs and traditions, this form of offering, whose scope, content, and practice are detailed in the Torah, has been observed by Jews since ancient times (Watts, 2006, p. 125-137). As an expression of devotion and commitment to God, burnt offerings have never lost their significance in Jewish religious practice. Among the earliest examples of burnt offerings are Abel's sacrifice, through which he gained God's favor by offering the best of what he had, and Noah's thanksgiving sacrifice following the flood (Torah, Genesis, 4:4; Torah, Genesis, 8:20; Korucu Yağız, 2019, p. 201-203). In the story of Manoah and his wife, the burnt offering also appears as a symbolic element (Torah, Judges 13:19-23). When evaluated in light of the information provided in the Torah, it demonstrates that the offering is based on the principle of voluntariness.

Although large livestock, such as cattle or bulls, were generally preferred for burnt offerings, it is noteworthy that birds were recommended as burnt offerings after childbirth. The origin of this practice can be traced back to the Torah, specifically to Noah's sacrifice after the flood, where he offered birds on the altar. Genesis 8:20 states: "Noah built an altar to the Divine, and took of every clean animal and of every clean bird, and offered burnt offerings on the altar." This narrative provided the foundation for the use of birds as burnt offerings, which gradually became more widespread (see Fig. 1.) Additionally, Leviticus 1:3-10 provides the following instruction: "If someone's offering is a burnt offering from the birds, they are to offer a dove or a pigeon." This passage highlights the specific types of birds to be offered, indicating that the details of these offerings were clearly defined. The preference for birds, especially in post-childbirth rituals, also suggests that such offerings offered an economic and practical alternative.



Fig.1. The Sacrifice of Noah, Church of San Marco, 13th century, Veneto-Byzantine School. (<https://www.mediastorehouse.com/fine-art-finder/artists/byzantine-school/life-noah-noah-offers-thanks-altar-22462314.html>)

¹The dove was also interpreted as a symbol of fertility in early Chinese mythology. In addition to this interpretation in Eastern beliefs, it is evident that this bird shares similar iconographic traits in many different societies across various geographical regions. (Bruce, 2008, p. 61; Lewis & Llewellyn-Jones,

The choice of doves and turtledove as burnt offerings becomes clearer when considering their deep iconographic interpretations, which help explain why these two birds were selected over others. Both of these birds are symbolically associated with love, compassion, and peace. Starting with the dove, we encounter a long and rich iconographic history.

Since nearly the earliest periods of human history, the dove has been associated with purity, peace, and beauty. In many Pagan religions, it was linked with goddesses, particularly within the contexts of love, beauty, and sexuality¹. This interpretation led to the depiction of the dove as a symbolic figure in various texts and representations, associated with the goddess Ishtar in Sumerian mythology, Aphrodite in Greek mythology, and the famous Semiramis, known for her beauty, in Syrian myths. In this context, doves have been symbolically linked with feminine power for an extended period, and as a symbolic figure, they have been depicted in the Mediterranean and Near Eastern regions from early times (Hetto, 2023a, p. 277).

With the advent of Judaism, the first of the monotheistic religions, the dove came to symbolize not only purity and cleanliness but also peace (Baldock, 1990, p. 92; Bruce, 2008, p. 61). In the Torah, the first encounter with this iconographic interpretation of the dove is found in the story of Noah's flood. Genesis 8:11 states, "The dove returned to him in the evening, and in her beak was a freshly plucked olive leaf. Then Noah knew that the waters had receded from the earth." With this narrative, the dove became a symbol of peace between God and humanity. Thus, in depictions related to the Torah, the dove is seen as a symbol of forgiveness and reconciliation. Additionally, in Judaism, the dove also appears as a sacrificial animal offered by women to the temple after childbirth (see Fig.2.a).



Fig. 2. (a.) The dove returning to Noah on the ark, Catacombs of Saints Peter and Marcellinus, Rome, 3rd century. (https://www.didatticarte.it/Blog/?page_id=23258) (b.) The Annunciation, 12th century, Church of Santa Maria dell'Ammiraglio, Palermo (<https://www.christianiconography.info/sicily/annunciationMartorana.html>) (c.) Ravenna Arian Baptistery, Dome Mosaic, Detail of the Baptism of Christ, 5th century (Stierlin, Stierlin, & Buchet, 2014, p. 84).

When it comes to Christianity, the dove is found to be the most frequently mentioned bird in the Bible compared to other species (Hetto, 2023a, p. 278). In Christian art, depictions of the dove often appear alongside the cycles of Christ and Mary, as well as in scenes selected from the life stories of various religious figures.² Perhaps the most unique iconographic interpretation of the dove can be found in the Annunciation scenes. In Byzantine art, the dove is frequently depicted in scenes such as the Annunciation to Anna or the Annunciation to Mary, where it is often associated with the Holy Spirit (see Fig. 2.b). However, beyond its representation as the Holy Spirit, the primary iconographic interpretation of the dove in these scenes is that of the announcement of good news. Just as the dove, returning to the ark with an olive branch after the flood, heralded life, it also takes on the role of a messenger of life (birth) in this context, acquiring a specific iconographic meaning (Hetto, 2023a, p. 278).

Another interpretation of the dove in Christian iconography is its association with the Holy Spirit. The only instance in the biblical texts

2018, p. 254)

² For further iconographic details on doves, see also. Poeschke, 1972.

where the dove is explicitly described as the Holy Spirit occurs during the baptism of Jesus. As stated in the Gospel of Matthew, "As soon as Jesus was baptized, he came up out of the water. At that moment heaven was opened, and he saw the Spirit of God descending like a dove and alighting on him. And a voice from heaven said, 'This is my Son, whom I love; with him I am well pleased.'" (Matthew 3:16-17; Mark 1:10; Luke 3:22). As can be understood from this passage, the Holy Spirit is clearly depicted in the silhouette of a dove. In Byzantine art, although the Holy Spirit is represented in various forms, the most common depiction is that of a dove (see Fig.2.c). Apart from this dove interpretation, the Holy Spirit is also depicted as a cloud in the scenes of the Metamorphosis/Transfiguration (Matthew 17:1-13; Luke 9:28-36) and as fire in the Pentecost scenes (Acts 2:1-5; Cavarnos 2001, s. 63)³.

Another type of burnt offering, which women presented as a dedication to the temple after childbirth, is the turtledove. There is limited information available regarding the iconography of the turtledove. Similar to the dove, the turtledove appears as a symbol of purity and devotion in the history of world religions, and it is a bird species that has been associated with women in many belief systems.

For example, in Hindu mythology, the turtledove appears as a symbol of the love attributed to women in creation myths. In Albanian mythology, the turtledove is depicted as a being that women transform into (Bonney, 2000, p. 64). Apart from its associations with women, turtledoves, particularly in the Mediterranean and the Middle Eastern hinterland, have been interpreted as symbols of mother goddesses, much like doves. For instance, in Crete and Canaan, sculptures dedicated to goddesses or temple priestesses often depict the turtledove as a sacred source of inspiration (Stone, 2000, p. 235). In Greek mythology, this bird has gained significance within the context of beauty, love, and loyalty. In this regard, it has become one of the symbolic animals of goddesses, especially those like Athena, who embody sacred virginity (Olgunlu, 2010, p. 75).

In pre-Christian Judaism, the turtledove, which came to symbolize purification and forgiveness, was a type of offering brought by women to the temple after childbirth, similar to the dove. In this context, its offering to the temple and the associated rituals share the same characteristics as those of the dove. However, compared to the dove, turtledoves are depicted much less frequently in Byzantine painting.

Depictions of Birds as Offerings to the Temple in Byzantine Painting

In the Byzantine world, one of the rituals that developed following childbirth was the ritual of presentation at the temple and the subsequent return to worship. This practice was shaped particularly by narratives found in sacred texts. In Byzantine painting, it is evident that a specific compositional scheme was developed based on these narratives. Among the scenes depicting significant moments in the lives of Jesus and Mary, the "Presentation of Jesus at the Temple" stands out with its extensive visual repertoire. The Gospel of Luke provides a detailed explanation of this ritual, serving as the iconographic foundation for this scene (Luke 2:22-40).

In the Gospel of Luke, Mary's purification ritual and the presentation of Jesus at the temple are described in detail. The recognition of Jesus as the Messiah by two elderly individuals, Simeon and Anna, is also part of this narrative. However, the other three Gospels (Matthew,

Mark, and John) do not mention this event. Luke's account connects this ritual to certain Jewish laws referenced in the Old Testament (Exodus 13:2, 12-15; Leviticus 12:2-8).

In the visual depictions of this scene, the gestures exchanged between the priest and Mary are frequently emphasized. Jesus is portrayed either in Mary's arms or standing alone on the ground. Behind Mary stands her betrothed, Joseph, who is often depicted holding a pair of birds. These birds symbolize the offerings brought to the temple as a purification sacrifice. In some scenes, the birds appear in the hands of a different figure instead of Joseph, reflecting variations in iconographic representation.

An intriguing transformation in the composition of this scene is observed in medieval and later European painting, specifically in the depictions of the Presentation at the Temple. In these scenes, the figure of the infant Jesus is brought into a central position within the composition. A particularly notable element is the depiction of the infant Jesus holding a bird in each hand. The representation of these birds, originally offered by women as purification sacrifices in the temple, in the hands of Jesus reflects a distinct iconographic evolution. However, as the scope of this study is limited to examples from the Byzantine period, European painting will not be addressed in this context.⁴

Returning to Byzantine painting, bird figures prominently appear in scenes related to the "Presentation of Jesus at the Temple." These scenes generally display a certain harmony and a partially standardized composition, which is evident upon examining various examples within Byzantine art. In this context, bird figures are often depicted in the background as subtle details behind the central figures of Jesus, Mary, and the priest. However, while some presentation scenes completely omit bird figures, those that do include such representations are notably abundant, demonstrating their significant presence in the visual repertoire.

In most of these depictions, sacrificial offerings represented as a pair of white doves are prominently shown being brought to the temple in the hands of specific individuals. However, an early and significant example, the "Presentation of Jesus at the Temple" scene in the Church of Santa Maria Maggiore, presents a depiction that diverges from this classical compositional arrangement. In this instance, a pair of doves and a pair of turtledoves, brought as offerings to the temple, are depicted directly at the entrance of the temple, in front of the architectural structure behind the priest (see Fig.3). The placement of the doves not in the hands of Mary and Joseph but directly at the temple's doorway stands out as an intriguing iconographic innovation. This arrangement represents an interpretation that departs from the classical iconographic composition of the scene and carries a symbolic significance emphasizing the temple's doorway.

³ The depiction of the dove frequently encountered in these representations gaining the meaning of the Holy Spirit, particularly from the early Byzantine period, led to objections from religious figures. It is especially evident that key proponents of the Monophysite movement repeatedly rejected this depiction. During the debates surrounding the concept of the Father, Son, and Holy Spirit (the Trinity) established at the First Council of Nicaea, Monophysite clergy argued that the dove should not be depicted as the Holy Spirit. They contended that it was wrong to personify the Holy Spirit, who is above all, in such a physical form (Mango, 1972, p. 43-44; Maguire, 2012, p. 33). Referencing events in the Bible, they maintained that the Holy Spirit only took the form of a dove once and that this did not correspond to the true appearance of the Holy Spirit. However, despite these debates, the iconographic interpretation of the dove as the Holy Spirit, especially in its depiction as gliding from above to below, could not be prevented in Christian and Byzantine iconography. The white dove, depicted gliding downward in many

scenes or compositions, gained symbolic meaning as the Holy Spirit, not just in the Baptism of Christ scenes.

Apart from these three distinct iconographic interpretations, the dove was also used in specific associations. For instance, in artistic depictions, a dove emerging from the mouth of a dying person symbolized the soul, while its inclusion in representations of the Virgin Mary or certain saints linked it to spiritual inspiration (Clement, 1871, p. 4-5). In this context, the doves associated with various religious figures could be seen as a proof of the sanctity of the individuals they accompanied. In addition to the interpretation of sanctity, the presence of doves also alluded to the chastity and purity of these figures (Clement, 1871, p. 11).

⁴ For detailed information on this subject, see. Key & Inanan, 2020

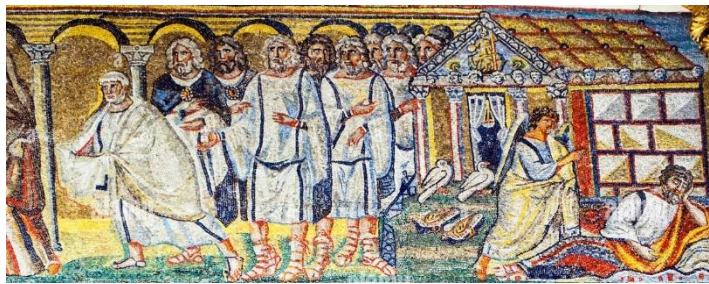


Fig.3. The Church of Santa Maria Maggiore, Detail of the Presentation of Jesus at the Temple Scene (<https://www.alamy.com/stock-image-fifth-century-mosaics-in-the-basilica-di-santa-maria-maggiore-rome-162547845.html>)

It is believed that the birds in early Christian and Byzantine art represent the souls of the believers (Cirlot, 2001, p. 28; Hetto, Koroğlu, & Çorağan, 2022, p. 212; Hetto, 2023a, p. 271; Hetto, 2023b, p. 271). In this context, the temple, as the place where God's words reach people, forms an important iconographic detail.⁵ In this scene, the two doves preparing to enter the temple through its door symbolize Mary's devout nature and the vow accepted by God in terms of their representation. Furthermore, the depiction of the doves and pigeons as freely roaming suggests that the birds were included in the scene as a reflection of the Old Testament tradition. This is because, considering the theological debates of the early centuries of Christianity, Mary's pregnancy as a divine gift from God and her giving birth to Jesus should not be regarded as a situation requiring atonement from a theological perspective.

A similar example with an iconographic meaning can be found in a mosaic uncovered during excavations at the ruins of the church known today as Balatlar Church, located in the center of Sinop, in the northern part of Anatolia. This mosaic, dating to the 6th century, is a floor mosaic (see Fig. 4). According to a Greek dedication inscription found in the mosaic, it was commissioned as an offering to the church by a prominent aristocratic woman of the city named Pelagia. In the center of the mosaic, a pair of doves are depicted eating at a bird feeder that symbolizes the church. One of the doves is reaching its head toward an opening in the feeder. These birds, by consuming the seeds that represent God's word, symbolize people who take in and internalize God's divine message⁶. The composition of the mosaic suggests that it represents an offering made after childbirth. Similar to the example in Santa Maria Maggiore Church, the birds are not depicted in the hands of a human figure but directly at the threshold of the temple. This characteristic is notable both iconographically and symbolically. Additionally, the white dove depicted flying down toward the feeder in the Pelagia mosaic represents the Holy Spirit, indicating that the scene is a depiction of a sacred moment. Another white dove, located in the upper left part of the composition, is added to the scene as a symbol of a woman's innocence and purity, frequently found in annunciation scenes (Hetto, 2023b, p. 280). The manner in which the composition is presented is significant in terms of how it handles well-known subjects with an entirely new compositional arrangement in Byzantine art.

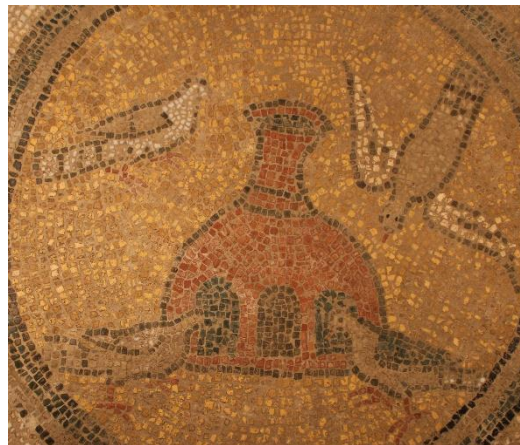


Fig.4. Sinop Balatlar Church Excavation, 6th Century, Pelagia Mosaic Detail (Hetto, 2023a, fig.5)

One of the significant features of the Pelagia mosaic in the Sinop Balatlar Church is that it represents an offering made by a woman after childbirth, as part of the ritual prescribed by the Torah. As mentioned earlier, according to the Torah laws, women were required to wait for a period after childbirth, according to their strength, and once this period had passed, they were expected to make a donation to the temple and offer burnt offerings (see Fig.5). The Pelagia mosaic, as can be inferred from the iconography of its composition, represents such an offering made by an aristocratic woman from Sinop after childbirth. Not only the depiction of doves and turtledoves in the central composition but also the various bird representations placed within the geometric patterns of the mosaic panel show the birds dedicated to the church (Hetto, 2023a, 131-142).



Fig.5. Sinop Balatlar Church Excavation, 6th Century, Pelagia Mosaic (Hetto, 2023a, fig.3).

As is well known, in Christianity, the act of Jesus sacrificing himself on the Cross (or, in other words, his self-sacrifice) permanently abolished the need for animal sacrifices (Moscicke, 2018, p. 66). By sacrificing himself, Jesus fulfilled the sacrificial duty, meaning that Christians no longer needed to offer animal sacrifices. As a result, instead of the bird offerings typically seen in the Torah laws,

⁵ For detailed information regarding the shape of the temple, the position of the birds, and the identity of the other figures added to the scene, see. Grabar, 1936, p. 216-217; Warland, 2003, p. 127-141.

⁶ In one of His parables, Jesus compares the word of God to seeds. For this narrative, see Hetto, 2023a, p. 134; Hetto, 2023b, p. 281.

symbolizing burnt offerings, the Pelagia mosaic presents a scene where the donor, a woman who remains faithful to Christian teachings while also adopting aspects of Torah law, creates a mosaic panel that reflects this dual approach. This mosaic can be interpreted as a way of fulfilling the ritual of offering a bird to the church without shedding blood, in accordance with both Christian doctrine and the Torah. This aspect should be considered an important detail in the study of both Byzantine art and Christian rituals.



Fig. 6. Menologion of Basil II, The Presentation of Christ in the Temple Scene, Vat.gr.1613, 11th century (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613/)

After these early examples in Byzantine painting, especially from the 11th century onwards, Temple Presentation scenes, in which birds are typically depicted as offerings presented by Mary's betrothed, Joseph, are frequently encountered in Byzantine art and follow a specific iconographic pattern. One clear example of this is the Menologion of Basil II (see Fig. 6). In this example, one of Joseph's hands is covered by his garment, while the other hand is shown openly. The depiction of figures surrounding sacred figures with their hands covered by their garments or their hands shown in a closed position is a common motif in Byzantine art, symbolizing respect and humility. In this example, Joseph's hands are also depicted in this manner, conveying the same meaning. The pair of white doves he holds represents the burnt offerings Mary presented at the temple.

Depictions of these sacrificial birds are also found in several examples, including the Karabaş Church in the Kayseri Soğanlı Valley, dated to the 11th century, the Gümüşler Monastery in Niğde, the Palatine Chapel in Palermo from the 12th century, the Santa Maria Basilica in Trastevere, Rome from the 13th century, and an icon from the Saint Catherine Monastery in Sinai, also dated to the 13th century (see Fig. 7). In all of these examples, the birds presented by Joseph are held in his hands, which are covered by his garment. In each case, the birds depicted as white are understood to be doves. The more frequent depiction of a white dove, as opposed to a turtledove, in this ritual is particularly noteworthy. The white dove, in line with the iconographic meanings discussed earlier, likely had a more prominent role in these scenes. This is because, in addition to its other symbolic connotations, the dove also represents Mary's purity, chastity, and divine blessing.

In various examples of post-Byzantine painting, it can be observed that the birds held directly by Joseph are now depicted inside a basket or cage. This shift may be considered a trend of the period. However, this is a question that can only be answered after careful thought and

extensive research.



Fig. 7. a. Karabaş Church in Kayseri, Detail of the Presentation in the Temple Scene of Jesus (https://www.instagram.com/gezsen_kayseri), b. Santa Maria Basilica in Trastevere, Rome, Detail of the Presentation in the Temple Scene of Jesus (<https://corvinus.nl/2016/01/11/rome-santa-maria-in-trastevere/>), c. Gümüşler Monastery in Niğde, Presentation in the Temple Scene of Jesus (<https://arkeofili.com/>)

Conclusion

The depiction of women as the central figures of sin in religious history, since the first sin, reveals a situation in which their sin is perpetually present. However, this situation does not seem to be fully resolved even with the atonement brought by Christ's sacrifice on the Cross for humanity. As is understood from the holy texts, women have had to repay the guilt of the original sin with every newborn child. Therefore, women have been subjected to a series of purification rituals after childbirth. Among these rituals, the bird offering, which particularly appears in visual arts, reflects a significant moment in the purification practice of women.

In art historical research, the focus is often placed on the person being offered to the temple, namely Jesus or the Virgin Mary, during these offering scenes⁷. However, another crucial detail tends to be overlooked. The primary perception that forms the focal point of these scenes is the person being presented at the temple. However, in the standardized presentation scenes of the temple in Byzantine art, the artists or patrons who created these depictions have often left the background elements of the woman's purification and her offering to God in the background. This detail is symbolized by a pair of doves or turtledoves in the temple offering scenes of Byzantine art. Even though these birds find their place as the faint heroes of the standard scene in Byzantine art, sometimes, as seen in Santa Maria Maggiore, they are added as symbols freely wandering in the scenes on their own. What is even more interesting is that an early Byzantine mosaic

⁷ In the scenes of the Presentation of Mary at the Temple, the offering of birds is generally not depicted. Instead, in Byzantine representations, Mary is not shown as a young virgin child but rather as a miniature adult, emphasizing that she is already filled with grace and virtue. Since these scenes primarily focus on Mary's chastity and purity, the offering made by her mother, Anna, is typically not included. This is because, as previously mentioned, in Jewish tradition, the ritual of temple presentation and sacrificial offering was to be performed within a specific timeframe. However, Mary's presentation at

the temple occurred outside this prescribed period and represents a distinct act of dedication. Unlike the ritual offerings made by women after childbirth for purification, Mary's presentation signifies the consecration of a pure and untouched virgin to the temple. Therefore, it should be considered separately not only from these postnatal rituals but also from the Presentation of Jesus at the Temple, which belongs to a different theological and ritualistic context.

found in the excavations of the Balatlar Church presents this concept of offering, drawn from the laws of the Torah, in a Christian synthesis. In Byzantine art, the birds, which have always appeared as burnt offerings, are given a new Christian identity and a new breath with this example. This is one of the unique examples where, with the symbolism of the offering at the center of the composition and the depiction of birds throughout the panel, an offering of birds without shedding blood is immortalized through painting. At this point, it is clearly seen how an unshakable Christian identity, which also absorbs the laws of the Torah, integrates the burnt offering after childbirth into the order of the new religion.

In this context, doves and turtledoves, symbols of purity, cleanliness, love, and peace, once again appear in the depictions as intermediary figures in women's salvation. These birds, once again, are closely associated with women and their rituals, symbolizing their connection to women's lives and their roles in rituals.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

References

Ayaz, O., Çelik, B., & Çakmak, F. (2022). Status Society: Sociological Thinking of Göbekli Tepe and Karahan Tepe in the Context of Social Stratification. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 1(56), 122-142.

Baldock, J. (1990). *The Elements of Christian Symbolism*. Great Britain.

Berman, S. (1973). The Status of Women in Halakic Judaism. *Tradition: A Journal of Orthodox Jewish Thought*, 2(14), 5-28.

Bonnefoy, Y. (2000). *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü I*. Ankara.

Bruce, M. (2008). *Signs & Symbols: An Illustrated Guide to Their Origins and Meanings*. London.

Cavarnos, C. (2001). *Guide to Byzantine Iconography*. Boston.

Cirlot, J. (2001). *A Dictionary of Symbols*. London.

Clement, C. (1871). *A Handbook of Legendary and Mythological Art*. New York.

D'Angelo, M. (2007). Gender and Geopolitics in the work of Philo of Alexandria: Jewish piety and Imperial family values. *Mapping gender in ancient religious discourses*, 63-88.

Delporte, H. (1979). *L'Image de la Femme dans l'Art Préhistorique*. Paris.

Dixon, A., & Dixon, B. (2011). Venus figurines of the European paleolithic: symbols of fertility or attractiveness? *Journal of Anthropology*(1), 1-11.

Englard-Schaffer, N. (1983). Review Essay on Blu Greenberg's on Women and Judaism: A View From Tradition. *Tradition: A Journal of Orthodox Jewish Thought*, 2(21), 132-145.

Grabar, A. (1936). *L'empereur dans l'art byzantin: recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*. Paris.

Hetto, O. (2023a). *Erken Bizans Döneminde Aristokrat Bir Kadına Adanmış Pelagia Mozaığı ve İkonografisi. Halime Hüryılmaz'a Armağan/Egenin Ruhunu Yaşamak* (s. 131-142). içinde Ankara: Bilgin Yayınları.

Hetto, O. (2023b). Sinop Balatlar Kilisesi Örnekleri Işığında Erken Bizans Dönemi Mozaiklerindeki Kuş Figürlerinin İkonografisi. *Journal of Mosaic Research*(16), 269-289.

Hetto, O., Köroğlu, G., & Çorağan, N. (2022). Sinop Balatlar Kilisesi'nden Refrigerium Konulu Mozaik Pano ve Bizans İkonografisindeki Yeri. *Art - Sanat* (17), 193-217.

Karul, N. (2021). Buried buildings at pre-pottery neolithic Karahantepe. *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi*(82), 21-31.

Key, F., & İnanan, F. (2020). İsa'nın Mabede Takdimi Sahnesinin Görsel Anlatım Biçimleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Journal of Mosaic Research*(13), 149-169.

Kolankaya Bostancı, N. (2014). *Paleolitik Çağ Kadınları. Armizzi-Engin Özgen'e Armağan* (s. 191-204). içinde Ankara: TTK Yayınları.

Korucu Yağız, F. (2019). *Bizans Tasvir Sanatında Kurban Sahneleri*. PhD Thesis, Mimar Sinan Fine Arts University. Istanbul.

Lewis, S., & Llewellyn-Jones, L. (2018). *The Culture of Animals in Antiquity A Sourcebook With Commentaries*. New York.

Maguire, H. (2012). *Nectar And Illusion Nature In Byzantine Art And Literature*. Oxford.

Maktal Canko, D. (2020). *Ana Tanrıçadan İmparatoriçeye: Erken Bizans Döneminde Kutsallık ve İktidar. Prehistoryadan Günümüze Kadın* (s. 129-142). içinde Ankara: Bilgin Yayınları.

Mango, C. (1972). *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*. Englewood Cliffs.

Moscicke, H. (2018). Jesus as Goat of the Day of Atonement in Recent Synoptic Gospels Research. *Currents in Biblical Research*, 1(17), 59-85.

Olgunlu, A. (2010). *Ana Tanrıçadan Mevlana'ya*. İstanbul.

Poeschke, J. (1972). Taube. *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Cilt 4, s. 424-243). içinde Freiburg im Breisgau: Verlag Herder.

Stierlin, H., Stierlin, A., & Buchet, A. (2014). *Ravenne: capitale de l'empire romain d'Occident*. Paris.

Stol, M. (2016). *Women in the Ancient Near East*. Berlin.

Stone, M. (2000). *Tanırlar Kadınken*. İstanbul.

Taylor, J. (2006). Jewish women philosophers of first-century Alexandria: Philo's' Therapeutae'reconsidered. Oxford.

Warland, R. (2003). Arch of S. Maria Maggiore in Rome. *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*(17), 127-141.

Watts, J. (2006). Ölâh: the rhetoric of burnt offerings. *Vetus Testamentum*, 1(56), 125-137.

Wise, S. (2007). *Childbirth Votives and Rituals in Ancient Greece. Ohio: PhD Thesis, University of Cincinnati*.

Hindistan'daki Kalenderî Derviş Tasvirleri

The Depictions of Qalandar Dervish in India



Mert ŞAHİN 

Independent researcher
Türkiye
mertsahinms@yahoo.com



Öz

Tasavvuf, İslam'ın zuhur ettiği ilk yüzyıl içerisinde vuku bulan siyasi, toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimler neticesinde oluşmaya başlamıştır. Dört Halife devrinin sona ermesiyle İslam coğrafyasındaki toplulukların siyasi ve toplumsal çekişmeleri, akabinde gelen Emevî devrinde Arap kabile üstünlüğünün kabul görmesine yol açmıştır. Bu üstünlük, Gayri Arap Müslümanlar üzerinde baskı kurmaya başlamıştır. Başlayan bu baskı, Abbasi devrinde de muhtelif sebeplerle devam etmiştir. Baskılara karşı bir mistik direniş veya tepki olarak tasavvufun güçlenmesine sebep olmuştur. Siyasi ve toplumsal karışıklıkların en fazla etkilediği zümre olan esnaflar, tasavvuf düşüncesinin hâkim olduğu topluluk haline gelmiştir. Tasavvuf, etkili olduğu bölgelerde daha önceden var olan kültürlerle harmanlanmış ve buldukları bölgelerde tekke/dergâh halinde örgütlenmiştir. Bu yayılım sırasında ortaya çıkan Melamilik akımı, Horasan ve Maveraünnehir'de taraftar bulmuştur. Melamilik'in bir kolu niteliğinde ortaya çıktığı düşünülen Kalenderilik, tasavvuf tasavvurundan yaşam tarzına, giyim kuşam geleneğinden İslami kurallara kadar muhtelif alanlarda, siyasi ve toplumsal düzenden dışlanan topluluklarda doğmuş, gelişim ve yayılım göstermiştir. Kalenderilik'in yayılım gösterdiği sahalardan biri de Hindistan'dır. Bu çalışmada, Babür Resim/Minyatür Okulu atölyelerinden çıkan bazı Kalenderî dervişlerine ait resim örnekleri çalışmanın merkezini oluşturmaktadır. Günümüzde dünyanın farklı müzelerinde muhafaza edilen ve XVI. yüzyıla tarihlenen portreler ile çeşitli anlatımları süsleyen sahneler, kompozisyon ve giyim kuşam açısından değerlendirilecek; Osmanlı ve İran resim okullarında üretilen örneklerle mukayese edilerek sanat tarihi camiasına tanıtılması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hindistan, Kalenderiyye, Kalenderi, Derviş, El Yazması, Resim.

Abstract

Sufism began to take shape as a result of the political, social, economic, and cultural transformations that occurred within the first century of Islam's emergence. With the end of the Rashidun Caliph era, political and social conflicts among communities in the Islamic world led to the dominance of Arab tribal superiority during the Umayyad period. This dominance placed pressure on non-Arab Muslims. This pressure continued in the Abbasid period for various reasons. This oppression contributed to the strengthening of Sufism as a form of mystical resistance or reaction. The tradesmen, who were among the groups most affected by political and social turmoil, became a community in which Sufi thought prevailed. Sufism blended with the pre-existing cultures of the regions where it spread and established itself in the form of tekkes or dergahs. During this expansion, the Malamatiyya movement emerged, gaining followers in Khorasan and Maveraünnehir. Qalandariyya, which is considered a branch of Malamatiyya, developed and spread among communities excluded from the political and social order, shaping their way of life, clothing traditions, and interpretations of Islamic rules. One of the areas where Qalandariyya spread was India. This study focuses on visual representations of Qalandari dervishes found in the works produced by the Babur Painting/Miniature School workshops. The portraits, which are preserved in various museums around the world today and date back to the 16th century, along with illustrated narrative scenes, will be evaluated in terms of composition and clothing. Additionally, these depictions will be compared with examples produced in the Ottoman and Persian painting schools, aiming to introduce them to the community of art history.

Keywords: India, Qalandariyya, Qalandar, Dervish, Manuscript, Painting.

Geliş Tarihi/Received: 23.01.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 12.03.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 29.03.2025

Atf: Şahin, M. (2025). Hindistan'daki Kalenderî Derviş Tasvirleri. *Palmet Dergisi*, 7, 59-71.

Cite this article: Şahin, M. (2025). The Depictions of Qalandar Dervish in India. *Journal of Palmette*, 7, 59-71.



Content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Kalenderiyye Tarikatı

Kalender¹ kelimesinin, Farsçada "iri yarı, kaba" anlamındaki "kalanter", Grekçede yine aynı anlamdaki "kaletoz", Sanskritçede ise "töreyi bozan" anlamındaki "kalandara" kelimesinden geldiği düşünülmektedir (Azamat, 2001, s. 253-256), (Ocak, 1999, s. 5-7).

Kalenderiyye tarikatının teşekkülünde, IX. yüzyılda ortaya çıkan Melâmîlik büyük rol oynamıştır. Kurucusu hakkında kesin ve net bilgiler olmamakla birlikte, Kalenderîler ve Melâmîler, diğer tarikatların halktan ayrılmasını ve kendilerini üstün görmesini doğru bulmamış; şahsî kisse, ibadet yeri, zikirle sülûk ve vakıftan geçinme gibi tarikat esaslarını reddetmişlerdir (Gölpınarlı, 1971, s. 157-161). Kalenderîlerin ve Melâmîlerin ortak özellikleri sebebiyle kimi zaman birlikte anılmış ve münferit bir düşünce olduğu kabul edilmeye başlanmıştır (Azamat, 2001, s. 253-256), (Gölpınarlı, 1971, s. 157-161), (Ocak, 1999, s. 11-15). Emel Esin, Kalenderîleri Uygurlardaki Budizm ve Maniheizm bahşi adlı din adamlarıyla mukayese eder ve bu bahşilerin, İslamiyet'i kabul edenler arasında Kalenderî dervişlerinin temelini oluşturduğunu belirtmektedir (Esin, 2019, s. 44-46). Kalenderiyye'nin âdâb ve erkânı hakkında en önemli bilgileri, Hâce Abdullah-ı Herevî/Ensârî'nin kaleme aldığı Kalendername isimli eser vermektedir. Herevî'nin aktardığı bilgilere göre, Kalenderî dervişleri kıldan külahlar giyip şarabını içmiş, dünyanın bütün nimetlerine yüz çevirmiş kişilerdir (Hâce Abdullah-ı Ensârî, 2012, s. 42-47).

Abdülbaki Gölpınarlı, Kalenderiye maddesinde, "kalender" unvanını şiirde ilk kullanan kişinin 1010 yılında vefat eden Baba Tahir-i Uryan olduğunu belirtmektedir. Gölpınarlı'nın aktardığı dizeler şöyledir:

"Ben o rindim ki adım Kalender;

Ne evim var, ne barkım;

Ne manastırım var, ne tekkem.

Gündüz oldu mu senin civarında döner dururum,

Gece olunca da başımı kerpiçlere kor, yatar uyurum."

Baba Tahir-i Uryan ve Hâce Abdullah-ı Herevî'nin Kalenderî dervişleri hakkında verdikleri bilgiler, onların dünyaya yüz çevirmeleri açısından benzerlik göstermektedir (Gölpınarlı, 1971, s. 157-161).

Kalenderiyye tarikatı, ancak bazı Kalenderî derviş liderleriyle teşkilatlanabilmiştir. Bu teşkilatlanmalar, Kalenderiyye tarikatının kolları şeklinde teşekkül etmiş ve müridlerin isimleriyle veyahut da lakaplarıyla anılmaya başlanmıştır. Söz konusu kollar şunlardır: Cevlakiyye, Haydariyye, Camiler, Şems-i Tebrizîler, Edhemiyye, Babailer, Abdallar, Celâlîler, Torlaklar, Medarîler, Haksariyye ve Bektaşiyye'dir (Karamustafa, 2008, s. 81-102).

Fahreddin Mübarek Şah'ın Âdâb'ü'l-harb ve's-şecâ'a isimli eserinde, hal, hareket ve tavırlarından dolayı Kalenderî dervîşi olduğu intibasını uyandıran bir zahid ile Gazneli Hükümdarı Hüsrev Şah (1160-1221) arasındaki olaydan bahsedilmektedir. Bir gün, başında boynuzlarla süslü deri bir börtük ve sırtında kara keçi postundan pelerini olan bir dervîş, sultanın sarayındaki tahta oturur. Saray halkı, bu duruma müdahale etmek bir yana, saygıyla ona ne istediğini sorar. Dervîş, "Beni buraya dervîşler ve mutasavvıflar gönderdi. Sultanlık iddiasında bulunan kişiye gidin ve masraflarımız için üç yüz bin adli dirhem vermesini söyleyin; aksi takdirde, saltanatı ancak rüyasında görür." der. Bu sözler, sultanın yakınındaki bir görevli tarafından kendisine aktarılır. Sultan, dervîşin durumunu öğrenince, "Onu hazineye götürün, ne istiyorsa verin. Ayrıca kendisine bildirin ki saltanatımıza zarar vermesin ve dilediği zaman istediği kadarını alabileceğini bilsin," diye emir verir. Bu anlatı, Türk hükümdarları ile tasavvuf ehli zatlar arasındaki ilişkiyi göstermesi açısından önemlidir (Karamustafa, 2008, s. 11), (Kaya, 2021, s. 200).

Seyyahlar ve elçi kabileleri, Kalenderîler hakkında oldukça geniş bilgiler vermektedir. Ankara Savaşı'ndan (1402) sonra Kastilya Kralı III. Henry, Emir Timur'a elçi olarak Ruy Gonzales de Clavijo'yu göndermiştir. Clavijo, seyahati sırasında Erzurum ve Avnik arasındaki "Delilarkent" isimli bir kentten, başında "Delibaba" adında bir zıtnı bulduğu ve ona bağlı dervîşlerden bahsetmektedir. Dervîşlerin aktardığına göre, şehrin çevresindeki Müslüman sakinlerin buraya gelip sadaka vererek şifa bulduklarını belirtmişlerdir. Emir Timur'un da bu şehirde konakladığı ve Delibaba ile vakit geçirdiği ifade edilmektedir. Clavijo, dervîşler için Kalenderî tanımını kullanmasa da onların saç ve sakallarının olmadığını ve yaz kış demeden neredeyse çıplak gezdiklerini söylemektedir. (Clavijo, 1928, s. 139-140).

1551 yılında, Fransa Kralı II. Henri tarafından Gabriel d'Aramon'un elçilik kfilesıyla İstanbul'a gönderilen Nikolas de Nikolay, Kalenderîler hakkında şu bilgileri vermektedir; Kalenderî dervîşlerinin bazılarının saç ve sakallarını kısa kestiklerini, bazılarının ise hiç kesmediklerini; tamamen ya da neredeyse çıplak gezdiklerini; cinsel perhiz uyguladıklarını; boyun, kulak, kol ve cinsel organlarına halkalar taktıklarını; kimilerinin postlarla örtüldüğünü; çeşitli uyuşturucu maddeler ile alkol tükettiklerini; boynuzdan yapılmış çalgılar çaldıklarını; fal baktıklarını ve İstanbul halkı tarafından pek sevilmediklerini ifade etmektedir. (Brafman, 2009, s. 153-158), (And, 1994, s. 289-295).

Kalenderî dervîşleri, genellikle yarı çıplak ve yalınayak dolaşan, bazen saçları ve sakalları tamamen tıraşlı olan çardarp olarak bilinir (Vahid, 2014, s. 27-35). Bellerinde miyanbend adlı kemer, boyunlarında halka ve vücutlarına sarılmış zincirler taşırlar. Yanlarında keşkül (dilenme kâsesi) ve nefir (boynuzdan yapılmış üflemler çalğı) bulundurlar. Kulaklarında ise mengüş adı verilen küpeler bulunur. Ekseriyetle herhangi bir hankâh, dergâh ya da tekkeye bağlı olmaksızın göçebe bir yaşam sürdürürler. (Azamat, 2001, s. 253-256), (Ocak, 1999, s. 9), (Karamustafa, 2008, s. 11-15).

Hindistan'da İslam ve Tasavvufun Yayılışı

İslam ordularıyla Hindistan ordularının ilk münasebeti, Emevîler devrinde vuku bulmuştur (Crawford, 2013, s. 214-216). Muhammed bin Kasım es-Sekafî komutasındaki Emevî ordusunun, 710-711 yıllarında Hindistan'ın Sind bölgesini fethetmesiyle birlikte Hintliler ile İslamiyet arasındaki ilk temas gerçekleşmiştir (Friedmann, 1993, s. 405-406). General Kasım'ın fethinden sonra İslamiyet'in Hindistan'daki yayılımı sekteye uğramış ve X. yüzyılın sonlarında başlayan Gazneli akınlarına kadar duraksama dönemine girmiştir. Gazneli Mahmud, Hindistan'a on yedi sefer düzenlemiş ve pek çok şehri fethetmişse de Lahor dışında fethedilen şehirlerde kalıcı olamamıştır. Buna mukabil, Lahor'a Orta Asya ve İran'dan çok sayıda bilim insanı ve mutasavvıf yerleştirilmiş ve İslamiyet'in Hindistan coğrafyasında yayılmasına önemli katkıda bulunulmuştur. VIII. yüzyılda başlayan İslamlaşma, Babürülüler dönemine kadar muhtelif Müslüman hanedanlar sayesinde devam etmiştir (Özcan, 1994, s. 75-81).

VII. yüzyılda tasavvuf okulları oluşmuş ve mensupları fikirlerini insanlığa yaymaya başlamıştır. Bu yayılma süreci ancak XI. yüzyılda Hindistan coğrafyasında başlamıştır. Hindistan'daki tasavvuf faaliyetleri, Semerkant, Buhara, Türkiye ve muhtelif Arap bölgelerinden gelen dervîşler ve sufiler sayesinde gerçekleşmiştir (Khan, 2023, s. 1-2). Sufi grupları Hindistan'a geldiğinde bölgedeki Sindce ve Pencapça dilleriyle karşılaşmış; buna karşılık Arapça, Farsça ve Türkçe vaaz vermiş ve kitleleri Müslümanlığa davet etmişlerdir (Schimmel, 1975, s. 240). Sufilerin gelmesiyle birlikte Hindistan'da Çiştîyye, Kadiriyye, Nakşibendiyye, Sühreverdiyye, Şettâriyye ve Kalenderiyye gibi tarikatlar zuhur etmiştir (Khan, 2023, s. 4, 79), (Rizvi, 1975, s. 1-2). Hindistan'daki tarikatların büyük

¹ "Hindistan'daki Kalenderî Dervîş Tasvirleri" isim ile 16-19 Ekim 2024 tarihleri arasında Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi'nde düzenlenen 28. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi

kitlelere ulaşmasının en önemli sebebi ise sufilerin gayrimüslim veya inançsız kişilere gösterdiği hoşgörü ve saygıdır (Khan, 2023, s. 1-2).

Kalenderiyye Tarikatının Hindistan'a Tesiri

Kalenderî dervişlerinin Hindistan'a tesiri XIII-XIV. yüzyıllara tekabül etmektedir. 1221 yılında Moğolların Hemedan şehrinin istila etmesi sırasında Fahreddin-i Irakî, istilladan kaçan Kalenderî dervişleri ile tanışmış ve onların âdâb ve erkânına uyup Kalenderî dervîşi olarak önce İsfahan'a, daha sonra da Hindistan'a gitmek üzere yola koyulmuştur. Irakî, yolculuk sırasında çıkan bir fırtına sebebiyle kafleden kopmuş, Şeyh Bahaeddin Zakeriyya'ya sığınmış ve onun müridi olarak emrine girmiştir (Ocak, 1999, s. 52), (Karamustafa, 2008, s. 70).

Türkiye'den Hindistan'a giden Şah Hızır-ı Rumî isimli Kalenderî dervîşin, alışılmışın dışında bir yol seçerek Delhi'de teşkilatlanıp bir dergâh açtığı, Çiştîyye şeyhi Kutbuddin Bahtiyâr el-Uşî ile birbirlerine hilâfet verdikleri ve akabinde Şah Hızır'ın Türkiye'ye geri döndüğü bilinmektedir (Digby, 1984, s. 84). "Mülhid" namıyla anılan, kalendermeşrep bir dervîş olan Nur Türk'ün, Delhi Türk Sultanlığı'nın tek kadın hükümdarı Raziye Begüm (1205-1240) devrinde, Şii mezhebinin İsmailî koluna mensup kişilerle birlikte isyan tertiplemediği bilinmektedir (Esin, 1985, s. 27). Tarihçi Ziyâü'd-Din-i Baranî'nin aktardığına göre, 1279-1281 yıllarında Bengal Valisi Tuğrul'un yakın dostluk içinde olduğu, "Sultan Dervîş" namıyla anılan Seyyid Ebubekr-i Tûsî-i Kalenderî-i Haydarî ve emrindeki Sîdî Müvelleh ile Ramazan-ı Kalender mürşitleri, Delhi şehrinin dışında dergâhlar kurmuştur (Digby, 1984, s. 60-65), (Ocak, 1999, s. 51), (Karamustafa, 2008, s. 74-75).

Bu dönemin dikkat çeken isimlerinden biri de XIV. yüzyılın başlarında hayatta olan ve Osman-ı Merendî olarak tanınan Lâl Şahbaz Kalenderî'dir. Bazı kaynaklar, onun Kalenderiyye'nin Cevlâkiyye kolunun kurucusu Cemâleddîn-i Sâvî'nin müridi olduğunu öne sürerken, diğerleri Şeyh Baba İbrahim'in, Sâvî'nin halifesi olarak Lâl Şahbaz Kalenderî'nin hocası olduğunu belirtmiştir (Digby, 1984, s. 70; Karamustafa, 2008, s. 73-74).

Şerefüddîn Pânîpetî, diğer adıyla Şah Bû Ali Kalender, Irak'tan Hindistan'a göç eden bir aileye mensuptur. Eğitimi yarıda bırakıp Kalenderîlerle tanışmış ve onların dünyadan el çekmiş yaşam tarzını benimsemiştir. Delhi Türk Sultanı I. Gıyâseddin Tuğluk Şah, hükümdar olmadan önce onu ziyaret etmiştir. Anadolu'ya giderek Şemseddîn-i Tebrîzî ve Mevlânâ ile görüştüğüne dair rivayetler vardır; ancak bunun gerçeği yansıtmadığı belirtilmektedir (Yazıcı, 1994, s. 90-91). Bu bilgiler ışığında, Kalenderiyye tarikatının muhtelif kollarının Hindistan'daki faaliyetleri sadece dinî alanlarla sınırlı kalmamış, zaman zaman siyasi rolleri de üstlenmiştir.

Katalog

Bu çalışma kapsamında, başta Amerika ve Avrupa'daki müzeler ile çeşitli müzayedede şirketlerinin katalogları taranmış ve 27 adet tasvir tespit edilmiştir. Bu tasvirlerin bir kısmı bir kitabın içerisinde yer alırken, bir kısmı ise kitaptan günümüze kalan tek parça hâlinde bulunmaktadır. Söz konusu tasvirler, edebî ve tarihî eserlerin içerisinde yer almakta olup, bu çalışma kapsamında 8 adet tasvir seçilmiştir.

I. Tutiname'den Bahilistan Kralının Huzurunda Krallar Kralı ve Dervîş Tasviri

Tutinâme, Sanskritçe Sukasaptati (Bir Papağanın Yetmiş Hikâyesi) isimli eserden etkilenerek, 1560 yılında Ziyaeddin Nahşabî tarafından yazılmıştır. Eser, Maimûnîs adındaki bir tüccarın kervana katılmasıyla başlar. Eşi Khojasta, yalnız kalmaması için ona bir papağan hediye eder. Papağan, 52 gece boyunca Khojasta'ya hikâyeler anlatır. Bu hikâyeler genellikle sadakat ve bağlılık

temalarına odaklanmaktadır. Resimlerin ve tasvirlerin nakkaşları, Mir Seyyid Ali ve Abdüssamed isimli sanatçılardır. Eserdeki hikâyelerden biri, Bahilistân Kralı ile fakir bir dervîş arasındaki olayları konu alır. Dervîş, Bahilistân Kralı'na esir düşmüştür. Esareti sırasında prensesi görüp ona âşık olur ve kraldan prensesle evlenmek istediğini belirtir. Ancak kral, kızını dervîşe vermemek için ona imkânsız görevler verir. Bunlardan biri, Krallar Kralı'nın kellesini getirmesidir. Dervîş, gidip durumu Krallar Kralı'na izah eder ve Krallar Kralı, dervîşin bu görevi başarmasına yardımcı olur. Sonunda, dervîş Krallar Kralı'nın başını alarak Bahilistân Kralı'nın huzuruna çıkar (Lee ve Chandra, 1963, s. 1-9). Kompozisyonda, Bahilistân Kralı tahtında oturmakta, arkasında hizmetçileriyle birlikte sarayın havuzlu bahçesinde durmaktadır. Karşısında, dervîş sözünü tutmuş ve Krallar Kralı'nın başını alıp Bahilistân Kralı'na getirmiştir. Resimde, dervîşin sakalsız olduğu, başında kürkten yapılmış bir pagri sarığı, belinde ise yine kürkten ya da hayvan postundan yapılmış bir peştamal bulunduğu görülmektedir. Dervîşin bedenine zincirler sarılı olup, kulağında mengüş adı verilen bir küpe takılıdır (Görsel 1) (Beach, 1992, s. 21-25) (Seyller, 1992, s. 292-308).

II. Hamzaname'den Bakkal Mesbah ve Ayyar / Casus Perran Tasviri

Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sinde, sahabe Suheyb-i Rûmî'nin, Cahiliye devrinden kalma Antername'yi okuduğu sırada Hz. Muhammed'in yanına geldiği ve bunun yerine amcası Hamza'nın zaferlerinin neşredilip okunmasını söylediği anlatılır. Bu rivayete dayanarak, Hamzanâme'nin ilk yazarının Suheyb-i Rûmî olduğu iddia edilmektedir. Eser, Müslüman dünyasında büyük ilgi görmüş ve çeşitli dillere tercüme edilerek okunmuştur (Ateş, 2024, s. 7-10). Ebü'l-Fazl el-Allamî'nin müellifi olduğu ve 1598 yılında tamamlanan Ayn-ı Ekberî adlı eserde Hamzanâme hakkında bilgiler yer almaktadır. Ebü'l-Fazl el-Allamî, Hamzanâme'nin saray atölyesinin en maharetli nakkaşları tarafından, 1562'den 1577'ye kadar süren titiz bir çalışma sonucunda hazırlandığını belirtmektedir (Ebü'l-Fazl el-Allamî, 1927, s. 115).

Tasvirde önce gelen sayfa günümüze ulaşmadığı için kesin bir açıklama yapmak mümkün değildir; ancak diğer sayfalarındaki anlatımlardan yola çıkılarak tahmin yürütülmektedir. Nakkaş Dasavanta ve Mithra tarafından resmedildiği düşünülen kompozisyon, Hz. Hamza'nın oğlu İbrahim'in aniden ortadan kaybolmasının akıbetini araştırmakla görevlendirilen Ayyar/Casus Perran'ın, kâfirlerin şehrinde bir Müslüman olan Bakkal Mesbah ile karşılaşmasını tasvir etmektedir (Görsel 2). Karşılaşmanın ardından Mesbah, Perran'ı evine davet eder ve İbrahim'in kurtarılması için bir plan yapmaya koyulur. Mesbah, evinin bahçesindeki eyvanın önünde yer alan taraçanın üzerinde Perran ile görüşmektedir. Hizmetkârları sofraya hazırlığıyla meşgulken, çevresindekiler kurtarma planını dinlemektedir. Mesbah'ın evi, bir esnaf evinden çok daha görkemlidir ve sahibinin varlıklı biri olduğu anlaşılmaktadır. Dikkat çeken bir diğer unsur, evin duvarlarında, mesleğiyle örtüşmeyen savaş aletlerinin bulunmasıdır. Perran, sakalsız olup, başında kürkten yapılmış bir pagri sarığı, sırtında bir kaplan postu ve üzerine geçirilmiş bir nefir taşımaktadır. Belindeki peştamal, zilli bir kemerle tutturulmuştur. Perran'ın kulağında mengüş adı verilen bir küpe, boynunda kolyeler, ayak bileklerinde halhaller bulunmakta ve bedenine zincirler sarılıdır (Seyller, Wheeler, Koch, Owen ve Franz, 2002, s. 168), (Kossak, 1997, s. 32-33), (Mumtaz, 2023, s. 99-100).

III. Hamzaname'den Sungur Belhi ve Lulu, Eski Bir Ayyar/Casus Olan Baba Bahşa Tasviri

1562-1577 yılları arasında hazırlanan Hamzaname'deki bir diğer hikâye, Sungur Belhi ile Lulu'nun Said Faruk Nezhad'ı kurtarma maceralarını konu almaktadır. Sungur Belhi ve Lulu, kurtarma sırasında kullanmak üzere uyuşturucu/bayılıcı ilaç bulmaya çalışırken, eski bir ayyar/casus olan Baba Bahşa'nın dört müridi ile karşılaşır. Müridler, Sungur Belhi ile Lulu'yu Baba Bahşa ile tanıştırmak için huzura çıkarırlar. Nakkaş Dasavanta ve Muhlis

tarafından resmedildiği düşünülen kompozisyonda, Sungur Belhi ile Baba Bahşa selamlaşırken tasvir edilmiştir (Görsel 3). Baba Bahşa, bir postun üzerinde, saçlı ve sakallı olarak oturmakta, önünde ise gada ve keşkül bulunmaktadır. Müridleri arkasında sıralanmıştır. Sungur Belhi'nin arkasında ise bir keşkül içinde bang hazırlanmakta; çevrede silahlar, postlar, nefir, keşkül ve şamdan yer almaktadır. Baba Bahşa'nın başında kürklü bir börk, kulağında mengüş küpe, belinde peştamal, oldukça süslü bir kemer ve kemere iştirilmiş bir hançer bulunmaktadır. Ayrıca boynunda kolyeler, ayak bileklerinde halhallar, el bileklerinde bilezikler, bacaklarında ve kollarında pazu bantları görülmektedir. Müridleri ise başlarında pagri sarıkları, bellerinde peştamallar, sırtlarında şallar ve postlar taşımaktadır. Süslü kemerlerinde keşkül, ziller ve hançerler yer almaktadır. Müridler, Baba Bahşa kadar görkemli olmasa da muhtelif takılarla süslenmişlerdir. (Seyller, Wheeler, Koch, Owen ve Franz, 2002, s. 198), (S.C. Welch, 1978, s. 44-45).

IV. Gezgin Derviş Tasviri

British Müzesi'nde tek sayfa olarak muhafaza edilen, gezgin bir derviş portresi bulunmaktadır (Görsel 4). Kuvvetle muhtemelen bir murakka/album içinde yer almış olmalıdır. Portre, boya kullanımı ve teknik açısından 1570-1590 yıllarına tarihlenmekte ve Nakkaş Mukund'a atfedilmektedir. Hindistan'daki insan prototipine aykırı olarak açık tenli, mavi gözlü ve neredeyse çardarp denecek şekilde tıraşlı olarak, mengüş küpesiyle tasvir edilmiştir. Dervişin elinde yılanvari veya ejderha başlı zafar takiyye isimli bir asa ve asaya bağlanmış yoga-patta bulunmakta, diğer elinde ise bir çıkın tutmaktadır. Dervişin üzerinde, çakman cema olarak adlandırılan, etek kısmı dizlerde biten bir kaftan ve kürklü farzi bir cema/kaftan giymektedir. Kaftana turuncu tonlarında uçanan bir pelerin yerleştirilmiştir. Alt bedeninde, dizlerinin altında biten pacema isimli bir şalvar bulunmaktadır. Belinde dairevi bir toka ile kemer tutturulmuş olup, kemere bağlı püsküllü ziller ve keşkül yer almaktadır. Dervişin bacak, kol ve gövdesinde zincirler, boynunda ise zilli kolyeler bulunmaktadır (Welch, 1978, s. 44), (Seyller, Wheeler, Koch, Owen, ve Franz, 2002, s. 75), (Calza, 2012, s. 197), (Mumtaz, 2023, s. 141), (Brand ve Lowry, 1986, s. 76-79).

V. Ekber Şah ve Derviş Tasviri

Aga Khan Müzesi'nde muhafaza edilen diğer bir tasvir, "Şirin Kalem" lakabına sahip Nakkaş Abdüssamed tarafından nim-kalem tekniğiyle 1585-1587 yılları arasında resmedildiği düşünülmektedir (Görsel 5). Bu tasvirde, Ekber Şah'ın avlanmak için kırdı bulunduğu sırada bir dervişle karşılaşması betimlenmektedir. Resimde, Ekber Şah, köklerinden gümüşü mavi bir derenin çıktığı çınar ağacının altında oturarak dinlenmektedir. Şah'ın etrafında, av mahiyetinde bulunan adamları onun atını ve silahlarını taşımaktadır. Şah, karşısındaki dervişle iletişim hâlinindedir. Ekber Şah'ın seyisinin ayağının altında, siyah mürekeple Arap harfleriyle yazılmış "evvel" kelimesi göze çarpmaktadır. Bu yazı, resmin daha sonraki bir dönemde yapılmış olma olasılığını ortadan kaldırarak eserin, hükümdarın kendi dönemiyle çağdaş olduğunu ortaya koymaktadır (Seyller, 2000, s. 179).

Derviş, saçlı ve sakallıdır; mengüş küpesi takmakta ve başında pagri sarığı bulunmaktadır. Sırtında bir post olup, postun üzerine bir nefir geçirilmiştir. Derviş, paçeması üzerine bir peştamal sarmış ve bu peştamal, püsküllü zilleri olan bir kemerele tutturmuştur. Kemere bir hançer iştirilmiş olup, kemere asılı olan keşkülü aşağıya sarkmaktadır. Kompozisyonun etrafında çeşitli hayvanlar bulunmakta ve dağların arasında bir şehir görünmektedir. (Canby, 1998, s. 110-111), (Welch ve S.C. Welch, 1982, s. 162-167), (Mumtaz, 2023, s. 91-93, 137).

VI. Kayalıklardaki Derviş Ziyaret Eden Şehzadelerin Tasviri

Cleveland Sanat Müzesi'nde muhafaza edilen bu tasvirin nakkaşı bilinmemekle birlikte, 1590'lı yıllarda nim-kalem tekniği ile yapılmıştır. Tasvir, şehzadelerin savaş öncesinde başarıya ulaşmak amacıyla silahlarını kutsatmak için kayalık bir arazideki mağarada

yaşayan farklı tarikatlardan gelen dervişlerle görüşmeye geldikleri bir sahneyi tasvir etmektedir. Şehzadelerden biri, bir grup dervişle karşılıklı otururken resmedilmiştir. Şehzadenin arkasındaki adamlar ise kutsanması için silahları getirmektedirler. Diğer şehzade ise elindeki bir parça bitkiyi dervişin keşkülüne bırakırken gösterilmiştir. Derviş, sakalsız olarak başında kürkten yapılmış bir başlık giymekte ve üzerine çakman cema adını taşıyan, kürkten yapılmış uzun bir kaftan giymektedir. Kaftanının üzerine bir kemer kuşanılmış olup, kemere takılı vaziyette bir çıkın, ziller ve bir hançer bulunmaktadır. Bu unsurlar, dervişin dini ve kültürel kimliğini simgelerken, aynı zamanda dönemin sosyal ve dini yapısını yansıtmaktadır. Bu kompozisyon, dini sembollerle yüklü bir atmosfer yaratırken, aynı zamanda dönemin estetik anlayışını da gözler önüne sermektedir. (Görsel 6), (Heeramaneck, 1984, s. 168), (Quintanilla, DeLuca, Ashtiany, Fraser, Glynn, Lal ve Carvalho 2016, s. 195).

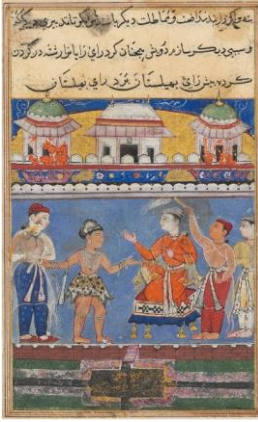
VII. Gülistan'dan Sadi'nin Fakir Derviş ile Mücadelesi Tasviri

Cincinnati Sanat Müzesi'nde muhafaza edilen bu tasvir, Sadi-i Şirazi'nin Gülistan isimli eserinden bir hikâyeyi anlatmaktadır. Resim, Nakkaş Dhram Das tarafından yaklaşık 1595 yıllarında yapılmış olup, Sadi-i Şirazi ve bir fakir dervişin zenginlik ve fakirlik hakkındaki görüşlerinin çatışması sonucu çıkan bir tartışmayı konu almaktadır (Görsel 7). Kompozisyonda, Sadi-i Şirazi, revaklı bir yapının önündeki taraçada, fakir derviş ile tartışırken resmedilmiştir. Etraflarında ise sadhu, yogi ve çeşitli tarikatlara mensup Müslüman dervişler, tartışmayı izlemektedir. Derviş, saçlı ve sakallı olup, başında kürklü bir pagri, sırtında bir posttan yapılmış pelerin, omuzundan beline doğru inen bir yoga-patta (çile kolani) ve belindeki peştamal ile zilli bir kemerle tutturulmuş şekilde tasvir edilmiştir. Ayrıca, belindeki kemere asılı bir keşkül de dikkat çeker. Resmin yazı kuşağında, put yapan Azer ile dervişin tavrı mukayese edilerek, zenginlik ve fakirlik anlayışlarının felsefi bir karşıtlık oluşturduğu belirtilmektedir. Bu hikâye, dönemin dini, kültürel ve toplumsal yapısını simgeliyor ve görsel öğelerle derin bir anlam katmanı oluşturuyor. (Zimmerman, 1975, s. 44), (Şadi-i Şirazi, 1980, s. 483-492).

VIII. Baharistan'dan Sultan ve Derviş Tasviri

Bodleian Kütüphanesi'nde muhafaza edilen diğer bir tasvir ise, Zerrin Kalem olarak bilinen Muhammed Hüseyin Keşmirî tarafından istinsah edilen Molla Cami'nin Baharistan isimli eserindedir (Molla Cami, 1970, s. 34). Eser, 1595 yıllarında Nakkaş Lal tarafından yapılmıştır. Himmet sahibi bir derviş, bir padişah ile dost olmuştur. Dostlukları sayesinde saraya istediği gibi girip çıkarken, bu misafirliği ve dostluğu suistimal ettiğini düşünerek, kimseye bir şey demeden elini eteğini saraydan çekmiştir. Bir süre sonra padişah, bir geçitten geçerken dervişe rastlar ve ona niçin gelmediğini sorar. Derviş, bu durum üzerine, "Niçin gelmiyorsun?" sorusunun, "Niçin geliyorsun?" sorusundan daha hoş olduğunu söyler. Kompozisyonda padişah, atının üzerinde etrafındaki mahiyeti ile birlikte şehrin dışında kayalıkların arasında ilerlerken gösterilmektedir. Derviş ise, padişaha yönelmiş ve iletişim kurar vaziyette resmedilmiştir. Derviş, saçlı ve sakallı bir şekilde, başında kürkten bir pagri, sırtında posttan bir pelerin ve postun üzerine sırta geçirilmiş bir nefir, üzerinde ise çakman cema ismini taşıyan, eteği diz seviyesinde biten bir kaftan, belinde keşkül ve süsler asılı bir kemer, alt bedeninde ise pacema isimli bir şalvar bulunmaktadır (Görsel 8), (Topsfield, 2008, s. 33-34).

Katalog Görselleri



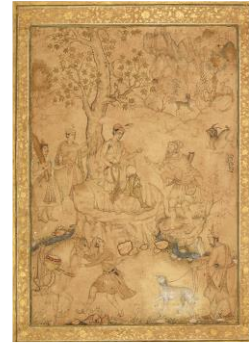
Görsel 1. Tutiname'den Bahilistan Kralının Huzurunda Krallar Kralı ve Derviş (Katalog no:1962.279.46.a) (The Cleveland Museum of Art, 2024).



Görsel 4. Gezgin Derviş Portresi (Katalog no: 1983,0727,0.1) (The British Museum, 2024)



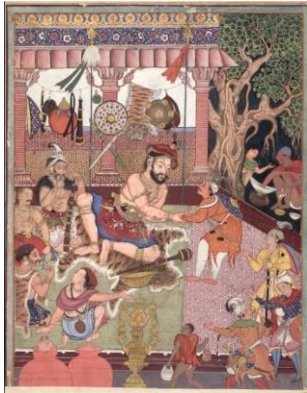
Görsel 2. Hamzaname'den Bakkal Mesbah ve Ayyar / Casus Perran (Katalog no:24.48.1) (Metropolitan Museum of Art, 2024).



Görsel 5. Ekber Şah ve Derviş (Katalog no: AKM 141) (Aga Khan Museum, 2024)



Görsel 6. Kayalıklardaki Derviş Ziyaret Eden Şehzadeler (Katalog no: 2013.302.a) (The Cleveland Museum of Art, 2024)



Görsel 3. Sungur Belhi ve Lulu, Eski Bir Ayyar/Casus Olan Baba Bahşa ile Buluşması (Katalog no: BI 8770-59) (Museum für Angewandte Kunst, 2024).



Görsel 7. Sadi'nin Fakir Derviş ile Mücadelesi (Katalog no:1950.288) (Cincinnati Art Museum, 2024).



Görsel 8. Baharistan'dan Sultan ve Derviş (Katalog no: MS. Elliott 254 Fol.17b) (The Bodleian Library, 2024).

Değerlendirme ve Sonuç

Araştırmanın bu bölümünde, katalogda yer alan Kalenderî dervişi tasvirlerini resmeden nakkaşlar ve eserleri hakkında bilgiler sunulmuş; aynı zamanda, bu tasvirleri yapan nakkaşlara dair ihtilafı görüşlere değinilmiştir. Ayrıca, Kalenderî dervişlerinin giyim kuşamı, kullandıkları ritüel eşyalar (mengüş, kemer, keşkül vb.) ve bu eşyaların tarihsel süreçte nasıl ortaya çıktığı ile zaman içinde nasıl şekillendiği detaylı bir biçimde ele alınmıştır.

Babür Resim Okulu'ndaki Kalenderî tasvirleri, Türk-İslam resim ekolünün farklı şubeleri olan Safevî ve Osmanlı dönemine ait tasvirlerle mukayese edilmiştir. Ayrıca, Babür İmparatorluğu'nun çok dinli Hindistan'a bakış açısı ve çeşitli dinî liderlerle olan münasebetleri ele alınmıştır. Bölümün sonunda, Kalenderî dervişlerinin tasvirlerde bu kadar sık yer almasının sebepleri üzerine bir öneriye de yer verilmiştir.

1560 tarihli Tutiname' nin Nakkaş Mir Seyyid Ali ve Abdüssamed tarafından yapıldığı düşünülmekte ve ifade edilmektedir (Görsel 1). Ancak, Şah Tahmasb'ın döneminde, 1530'lu yıllarda Tebriz'de hazırlanan Şah Tahmasb'ın Şehnamesi' nin hazırlık aşamasında görev alan nakkaşlar arasında bulunan bu ustaların, çizim tekniği ve boya kullanımı açısından bu eserin onlara ait olması pek mümkün gözükmemektedir. Hamzaname ile Tutiname aynı dönemde hazırlanmaya başlanmıştır. Nakkaş Mir Seyyid Ali ve Abdüssamed, her iki eserin yapım aşamasında başlarında bulunmuş ve organizasyonlarını üstlenmişlerdir. İran'dan gelen nakkaşlar ve Hintli ustaların ortak yapımından ortaya çıkan Tutiname, Babür Resim Okulu'nun başlangıç eserlerinden biridir (Beach, 1992, s. 28-29), (Welch, 1976, s. 21).

Hamzaname, Babür tarafından akla ve doğaya aykırı, uzunluğu sebebiyle oldukça zorlama bir yalan olarak betimlense de Ekber Şah tarafından beğenilen ve sevilen bir hikâyedir. Eser, Nakkaş Mir Seyyid Ali ve Abdüssamed'in kontrolünde/amirliğinde hazırlanmıştır. Hazırlanma süreci yaklaşık on dört yıl sürdüğü için eserin bünyesindeki resimler, son sayfalara doğru teknik ve boya açısından gelişim göstermektedir. (Beach, 1987, s. 59-62).

Perran, Baba Bahşa ve müridleri Kalenderî dervişi kılığında resmedilse de metnin içinde derviş ve Kalenderî lafızları geçmemektedir. Ancak, "ayyar" kelimesi ile tanımlanmışlardır. Araştırmacılar, "ayyar" kelimesini kullanmak yerine bu zatlara, hikâyedeki görevlerinden dolayı casus yakıştırması yapmışlardır. Ayyar kelimesi hem olumlu hem de olumsuz manada kullanılmıştır. Olumsuz manada serseri, gezgin, gece hırsızı ve aldatıcı gibi anlamları taşırken, olumlu manada ise civanmert ve savaştan gözünü sakınmayan gibi anlamlar içermektedir (Cahen ve Hanaway, 1982, s. 159-163). Ayrıca, Vahidi'nin XVI. yüzyılda kaleme aldığı Hâce-i Cihân ve Netice-i Cân isimli eserinde, Kalenderiyye ve ondan doğan çeşitli

tarikatlara mensup dervişler için "ayyar" tanımı kullanılmaktadır (Vahidi, 2014, s. 171).

British Müzesi'nde muhafaza edilen folyodaki derviş tasviri, Murad Khan Mumtaz tarafından kaleme alınan Faces of God: Images of Devotion in Indo-Muslim Painting, 1500-1800 adlı eserinde Bektaşî dervişi olarak bilim dünyasına tanıtılmıştır (Mumtaz, 2023, s. 141-142). Bu iddianın dayanağı ise yine aynı müzede muhafaza edilen British Albümündeki Bektaşî dervişi tasviridir. Yazar, her iki dervişin elindeki asayı, kulaklarındaki küpeleri ve kemer tokalarının temel formlarını mukayese ederek bu görüşü ortaya atmıştır (Görsel 9). Ancak, Suraiya Faroqhi, Anadolu'da Bektaşilik adlı eserinde, Bektaşiliğin yalnızca Osmanlı Devleti'nin hâkim olduğu bölgelerle sınırlı kaldığını kanıtlarıyla ortaya koymaktadır (Faroqhi, 2003, s. 191-193). Bu nedenle, her iki dervişin temel benzerliklerinin kaynağının, Kalenderiyye tarikatının esasları gereği olduğu ifade edilmektedir.



Görsel 9. A: Britih Albümü Bektaşî Dervişi (The British Museum, 2024), B: Gezgin Derviş Portresi (The British Museum, 2024).

Aga Han Müzesi'nde muhafaza edilen diğer tasvir ise, "Şirin Kalem" lakabına sahip olan Nakkaş Abdüssamed tarafından yapılan, Ekber Şah ile dervişin resmedildiği kompozisyonudur. Bu eser, kuvvetle muhtemel bir edebi eserin bünyesinde değil, bir albüm için hazırlanmış ve hamînin siparişi üzerine yapılmıştır. Hükümdar ile dervişin karşılaşması, oldukça sık tekrarlanan bir kompozisyonudur. Babür Resim Okulu'nun kurucularından olan Nakkaş Abdüssamed, Safevi Tebriz Resim Okulu'nun geleneklerini devam ettirmek için yerli ustalarla münakaşalar yaşamıştır. Ancak, Nakkaş Abdüssamed yaşamının son dönemlerinde, Ekber devrinin Hint ve İran geleneklerinin karışımı olan sanat anlayışına yönelmiştir. Bu karışımın dolaylı olarak, Nakkaş Abdüssamed'e bir ikinci nakkaşın yardım ettiği veya eseri tamamladığı düşünülmektedir (Guy ve Britschgi, 2011, s. 54-57), (Soucek, 1987, s. 169-175).

Cincinnati Sanat Müzesi'nde muhafaza edilen diğer tasvir, Sadi-i Şirazi'nin Gülistan isimli kitabından bir hikâyeyi anlatmaktadır. Nakkaş Dhram Das tarafından yaklaşık 1595 yıllarında yapıldığı düşünülen tasvirin bir diğer örneği ise XVII. yüzyıla tarihlenen ve Keir Koleksiyonu'nda muhafaza edilmektedir. Keir Koleksiyonu'ndaki tasvirde yazı kartuşu bulunmamakta, renk farklılıkları ve desen/süslemelerde farklılıklar gözükmemektedir (Görsel 10 A). British Kütüphanesi'nde muhafaza edilen, Ekber Şah döneminde saray atölyesine Sadi'nin Gülistan Kitabı sipariş edilmiş ve Timur devri tarzına uygun şekilde hazırlanması istenmiştir (Görsel 10 B). Mimari ve peyzaj, Timur devri özelliklerini bünyesinde muhafaza etse de figürler Babür giyim kuşam özelliklerini sergilemektedir. Buradaki mücadelede ise derviş, Kalenderî dervişi değil, sıradan bir Sufi dervişi olarak tasvir edilmiştir (Meredith-Owens, 1968, s. 44), (Robinson, Skelton, Spuhler, Fehervari, Watson ve Wilson, 1989, s. 213-214).



A

B

Görsel 10. A: Keir Koleksiyonu Sadi ve Derviş (Dallas Museum of Art, 2024), B: Ekber Şah Dönemi Sadi ve Derviş (The British Library, 2024).

Bodleian Kütüphanesi'nde muhafaza edilen diğer tasvir ise, Molla Cami'nin Baharistan isimli eserinden, sultan ve dervişin hikâyesini Nakkaş Lal tarafından 1595 yılında yapılmıştır (Görsel 8). Nakkaş Lal, Ebü'l Fazl el-Allami'nin Ayn-ı Ekberi isimli eserinde mahir ustalar arasında zikredilmektedir (Ebü'l Fazl el-Allami, 1927, s. 117). Saray atölyesindeki en fazla eseri olan nakkaşlardan biridir. Eserlerin eskizlerini genellikle kendi yaparken, boyama esnasında başka nakkaşları da çalışmaya katmıştır. Araştırmacı H. Tul Bushra'nın aktardıklarına göre, John Seyller eseri Mukund'a atfeder; ancak kayalıkların çizimi, gökyüzüne yakın mimarinin istifleme şekli ve figürlerin yüzlerinin ince ve uzun olması, hem Mukund'un hem de Lal'in karakteristik özelliklerindedir. Cleveland Sanat Müzesi'nde 1590'lı yıllara tarihlenen tasvirdeki figürler de Nakkaş Lal ve Mukund'un tekniğine benzer bir teknikle yapılmıştır (Görsel 6). Her iki usta nakkaş tarafından yapılmış olabileceği gibi, onların tekniğini takip eden bir nakkaş tarafından da yapılmış olması kuvvetle muhtemeldir (Das, 1998, s. 68-83), (Bushra, 2016, s. 14), (Heeramaneck, 1984, s. 168), (Quintanilla ve diğerleri, 2016, s. 195).

Babür Şah ve Humayun Şah dönemlerinde başlıklar, Türk tipindedir. Bunlar, bir tepeliğin etrafına sarılan destarlardan oluşmaktadır. Ancak, Ekber Şah döneminde buna ek olarak bir sarık tipi olan pagri, Hindistan giyim kuşamına dahil olmuştur. Pagri sarığının destarı, pamuktan veya ipekten yapılmış kumaşlardan yapılmıştır. Pagri, yüze gelen tarafından başın arka tepe noktasına doğru uzayan bir bağlık türüdür. Destar, tepeliğe sarılmadığı için başta sabit tutmak amacıyla kumaş veya mücevherli bantlar bulunmaktadır. Katalogda yer alan dervişlerden Tutiname, Hamzaname, Gülistan, Baharistan ve Ekber Şah ile konuşan dervişin bağlıkları kürkten pagri sarıklarındır. Hamzaname'deki Baba Bahşa'nın müridlerinden bazıları kumaştan yapılmış pagriler takmaktadır. Pagrileri sabitlemek amacıyla mücevher ve kumaşlardan oluşan bantlar yerleştirilmiştir; yer yer sorguçlar da eklenmiştir. Baba Bahşa'nın ve şehzadenin sadaka kabul eden derviş ise kürkten börtükler takmaktadır (Chaudhary, 2015, s. 25-27), (Bhushan, 1958, s. 32).

Kalenderî dervişlerinin giyim kuşamlarına değinecek olursak, peştamal ile belden aşağı kısımlarını veya edep yerlerini örtmeleri ve sırtlarına post geçirmeleri bilinmektedir (Ocak, 1999, s. 9), (Karamustafa, 2008, s. 11-15). Diz çevresine kadar uzanan bu peştamallar, Abdülhakî Gölpinarlı ve Nurhan Atasoy'a göre boyutuna rağmen tennurenin kendisi olduğu ve Kalenderiyye tarikatından, muhtelif tarikatlara geçtiğini belirtmektedir. Kalenderî dervişlerinin sırtlarına aldıkları post, haydari / haydariyye denilen giysinin tezahürüdür. Haydari / haydariyye hırkası muhtelif tarikat müridlerinin ve kalender dervişlerinin giydikleri kolsuz bol gömlektir (Atasoy, 2005, s. 225-226).

Haydari / Haydariyye isminin kökeniyle ilgili farklı rivayetler

bulunmaktadır. Bir rivayete göre tarikatın kurucusu Şeyh Kutbüddin Haydar, nefsiyle mücadele etmek için kolsuz bir çuval giymiştir. Bir başka anlatımda Hz. Ali'nin, savaşta kollarını kaybeden Cafer bin Ebu Talib'in yasını tutarak hırkasının kollarını kestirdiği belirtilir. Bir diğer rivayet ise Hz. Ali'nin bir gün hırkasının kollarını uzun bulması ve omuz hizasından kestirmek istemesiyle ilgilidir. Bunun için bir Yahudi terziye gider ve isteğini dile getirir. Terzi, bu isteğe şaşırarak Hz. Ali'ye "Bu delidir." der. Hz. Ali ise sakince, "Elhamdülillah, Habibullah doğru söyledi." diye karşılık verir. Hz. Ali'nin bu sözle ne kastettiğini sorunca, şu açıklamayı yapar: "İman ehlinin başka dinden olan birinin iman ehline deli demesi, Allah'ı çok zikreden birine mecnun denmesi, İslam'ın fazileti ve şerefine bir göstergesidir." Hz. Ali'nin bu açıklaması çevresindekilerin dikkatini çeker ve hırkanın kolları kesildikten sonra Haydari ismiyle anılmaya başlanır. Son olarak, Hayber Kalesi'nin kapısını kaldırırken hırkasının kollarının yırtılması ve kolsuz olarak giymesi de Haydari isminin kökenine dair bir başka rivayet olarak aktarılır. Tarikat mensupları, hırkanın omuz kısmına eklenen parçaların Hasan ve Hüseyin'i simgelediğini belirtmişlerdir. (Atasoy, 2005, s. 225-226).

Katalogda yer alan Kalenderî dervişlerinin bazıları, Babür giyim kuşamına uygun olarak cema adı verilen kaftanlar giymektedir (Görsel 4-6-8). Cema, XII. yüzyılda Delhi Türk Sultanlığı döneminde Kuzey Hindistan giyim kuşamına dahil olmuştur. Babür Devleti döneminde ise Hindu prensler, kumandanlar ve tüccarlar tarafından da kullanılmaya başlanmıştır. Cema, belden üst kısmı dar, belden alt kısmı ise daha geniş olan uzun paltoya verilen isimdir. Çakman, çakdar ve farzi olmak üzere çeşitli tipleri bulunmaktadır (Fabri, 1960, s. 13-14, 25). Cemanın diz seviyesinde son bulan haline çakman cema denmektedir. 1595'li yıllara tarihlenen Baharistan'da yer alan tasvirde derviş çakman cema giymektedir (Görsel 8) (Lewandowski, 2011, s. 148). British Müzesi'nde tek sayfa şeklinde muhafaza edilen gezgin bir derviş portresi, yakası kürklü çakman cema boyutunda farzi giymektedir. Farzi cemalar, ekseriyetle soyluların kış mevsiminde giydikleri bir giysidir. Dervişin bu giysiyi kendi imkânları dâhilinde edinmesi güçtür; kuvvetle muhtemel bir hediye edilmiş olmalıdır (Görsel 4), (Chaudhary, 2015, s. 22). Cleveland Sanat Müzesi'nde muhafaza edilen, 1590'lı yıllara tarihlenen tasvirdeki dervişin kıyafeti, tamamı kürkten yapılmış bir çakman cema'dır. Bu şekilde Atasoy ve Gölpinarlı'nın bahsettiği haydari denilen kıyafete benzemektedir (Atasoy, 2005, s. 225-228).

Hindistan'daki Kalenderî dervişlerinin, farklı coğrafyalardaki Kalenderî dervişleri gibi, kürkten/hayvan postundan börtük, külah ve peştamal kullanmalarının yanı sıra, Hindistan'a özgü pagri sarığı ve "cema" adlı kaftanı da giymeleri, dervişlerin yerel giyim tarzlarını reddetmediklerini; aksine, bu unsurları kumaş yerine kürk veyahut hayvan postundan yaparak kendilerine özgü hale getirdiklerini göstermektedir.

Tarikat mensuplarının kemer kullanmalarının sebebi, Miraç gecesinde Hz. Cebrail'in Hz. Muhammed'e kemer kuşatmasıdır. Bundan dolayı sünnet olarak kabul görmüş ve sahabe tarafından tatbik edilmiştir. Kemer kuşanmanın manası, tarikatlara göre muhtelif anlamlar içermekle beraber, Kalenderiyye tarikatında mücerretliği, mürşide bağlılığı ve Allah'a olan aşka bağlılığı simgelemektedir. Kemerlerin üzerinde kimi zaman bazı manaları olan palheng ve habbe isimli taşlar yer almaktadır. Kalenderilerin verdikleri mana, palhengi kuşanan kişilerin haram işleyen ve mücerretlikten atılmış olarak görülmüşlerdir. Habbe'nin kaynağı ise, Hz. Muhammed ve Hz. Ebubekir'in müşriklerden gizlenmek için Sevr Mağarası'na sığındıkları rivayetine dayanmaktadır. Mağarada, Hz. Ebubekir bir yılan tarafından zehirlenir, ateşler içinde suya ihtiyaç duyar, ancak mağarada su bulunmamaktadır. Hz. Muhammed, bakla büyüklüğünde bir taşı Hz. Ebubekir'in ağzına koyar ve susuzluğunu giderir. Bu rivayete göre, gezgin dervişler seyahat sırasında habbe isimli taşları kullanmışlardır (Atasoy, 2005, s. 228-229), (Ceylan Erol, 2023, s. 84-89). Sadece Kalenderiyye'de değil, diğer tarikatların giyim

kuşamlarında da kıyafetlerde cep bulunmamaktadır. Cep bulunmamasından dolayı, dervişlerin eşyaları kimi zaman kemerlere, kimi zaman da ciltbendlere iliştilmektedir. Katalogda yer alan dervişlerin kemerlerinin tokaları, palhengi, kemerlerinden sarkan çeşitli süsler ise habbeleri temsil etmeleri kuvvetle muhtemeldir.

Kalenderî dervişlerinin giyim kuşamının diğer bir parçası takılardır. Boyunlarındaki halka ve kolyeler, Hz. Ali'ye olan tam bağlılıklarını, bilezikler haram el uzatmamalarını, halhaller ise günaha doğru yönelmemeyi simgeler. Vücutlarına doladıkları zincirler ve çanlar/ziller, sema benzeri dini ritüelleri sırasında çıkardıkları sesler ise dansa eşlik etmekte, onları görünmeyen varlıklardan muhafaza etmeye yardımcı olmakta, ayrıca seyahatleri sırasında çıkarılan bu sesler, yırtıcı hayvanları uzaklaştırmak amacıyla da kullanılmıştır (Karamustafa, 2008, s. 84-85). Baba Bahşa ve British Müzesi'nde muhafaza edilen derviş tasvirlerinde çapraz olarak takılmış kolye bulunmaktadır. "Chinnavira" isimli bu kolyeler, genellikle savaşçılar tarafından kullanılan ve korunma sağladığı düşünülen bir tılsımdır (Dar, 2019, s. 488).

Kalenderî dervişlerinin kullandıkları küpelere "mengüş" ismi verilmektedir. Muhtelif tarikatlarda kullandığı mengüş, mücerretliği yani evlenmemeye ant içmeyi göstermektedir. Mengüşün bir diğer manası ise pişmanlık ve tövbe sembolü olmasıdır. Mengüşler, demir, pirinç, necef taşı ve gümüşten yapılmış olup şeklen dairesel formlar kullanılmıştır (Atasoy, 2005, s. 240-241), (Çetin, 2011, s. 177). Türkolog Gunnar Jarring, mengüşün Budist ve Hindu geleneklerinden Kalenderiyye tarikatına geçtiğini ve güneşi simgelediğini belirtmektedir (Jarring, 1987, s. 25-39).

Müziyen Maragalı / Meragalı Abdülkadir' in doğum tarihi net olarak bilinmesi de 1350-60 yılları arası dünyaya geldiği düşünülmektedir. İlk etapta Celayirliilerin yanında daha sonra ise Timur hanedanına müziyen olarak hizmet etmiştir (Bardakçı, 1986 s. 19-23). Abdülkadir'e atfedilen Farsça olarak kaleme alınan Rast Kar-ı Haydarname isimli bestesinde dizeler şöyledir;

نمونه ای است به گوش سپهر حلقه زر

ز طوق حلقه به گوشان قطب الدین حیدر

Gökyüzünün kulağındaki ateşten/güneşten halka gibidir,

Kutbüddin Haydar'ı takip edenlerin taktığı küpe.

Kutbüddin Haydar'ı takip edenlerin gökyüzündeki güneş halkasını kulaklarına nişan olarak takacakları zikredilmektedir (Kent, 1995, s. 37). Maragalı / Meragalı Abdülkadir'in bestesi, Jarring' in bulgusunu kuvvetlendiren niteliktedir.

Kalenderî dervişlerinin yanlarından ayırmadıkları bir diğer obje ise keşkülüdür (Görsel 11 A.B.). Keşkül, abanoz ağacı, Hindistan cevizi kabuğu, seramik ve muhtelif madenlerden üretilen, kayık benzeri taslardır. İki ucuna yakılan bağlarla kimi zaman elde taşınan, kimi zaman boyuna geçirilen, kimi zaman da beldeki kemere takılmaktadır. Seyr-i sülûk esnasında dervişlere verilen keşkül kasesi ile dilenmesi istenmiştir. Dervişler, kâseyi diğer insanlara uzatarak para ve yiyecek dilenmişlerdir. Dilenme sayesinde nefsin terbiye edilmesi amaçlanmıştır (Atasoy, 2005, s. 244-247), (Ceylan Erol, 2023, s. 94-97). Keşkül, sadece Kalenderiyye tarikatı mensuplarının değil, diğer tarikatlara mensup kişilerin de kullandıkları bir ritüel eşyasıdır. Bektaşî dervişleri ve Rum Abdalları, keşküllerini alıp, müridlerinin müsaadesiyle "selmana çıkma" ritüeli sayesinde dilenerek nefislerini köreltirler (Altier, 2008, s. 106).

Hindistan'daki Budizm, Jainizm, Hinduizm ve muhtelif alt kollarına mensup gezgin ve fakir dervişlerin taşıdıkları dilenme kasesine

Kamandalu denmektedir. Şişkin karınlı ve boyunlu olan bu kaplar, maden ve seramikten imal edilmiştir. Keşişler, Kalenderî dervişleri gibi bu kaselerle dilenerek nefislerini köreltmişlerdir (Warrier, 2014, s. 15). Katalogda yer alan ve Cincinnati Sanat Müzesi'nde muhafaza edilen tasvirde, Şair Sadi ve Kalenderî dervişin münakaşasını izleyen keşişlerden biri Kamandalu isimli dilenme kasesini taşımaktadır (Görsel 11 C). Aynı sahnede Kalenderî dervişinin keşkül taşıırken, gayrimüslim keşişin Kamandalu isimli kâseyi taşıması, Nakkaş Dhram Das'ın her iki kâse arasındaki farkı bildiğinin kanıtı niteliğindedir.

Kalenderî dervişlerinin kullandıkları boynuzdan yapılan üflemler çalgılar nefir, sur, nafurun, derviş borusu ve yuf borusu isimlerini almaktadır. Kalenderî dervişleri bu çalgıları bellerine veya sırtlarına asarak taşımışlardır. Kalenderî dervişleri şehirde nefir üflediği zaman, diğer kalenderileri içkiye, yemeğe davet etmek ve tehlike çağrısı olarak kullanmaktadırlar. Yolculuğa çıkmadan önce ve gidecekleri yere vardıklarında nefir çalınarak çevrelerine haber verilmiştir. Yolculukları sırasında yırtıcı hayvanları ürkütme amacıyla da nefir üfledikleri bilinmektedir (Görsel 12), (Atasoy, 2005, s. 243), (Ceylan Erol, 2023, s. 103-104).



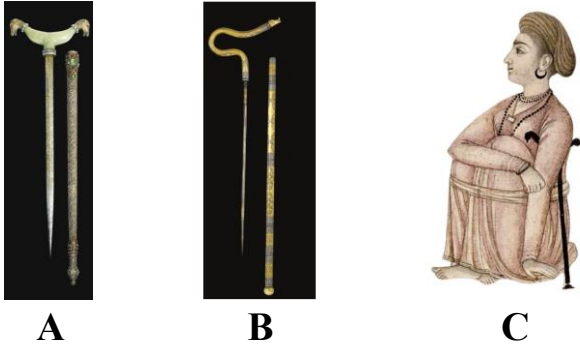
Görsel 11. A. Bakır Keşkül (XVI.yüzyıl) (Victoria and Albert Museum, 2024) B. Hindistan Cevizinden Keşkül (XIX.-XX.yüzyıl) (The Metropolitan Museum of Art, 2024) C. Sadi'nin Fakir Derviş ile Mücadelesi Tasvirinden Kamandalu Taşıyan Keşiş (Cincinnati Art Museum, 2024).



Görsel 12. Nefir, Sur, Derviş Borusu, Yuf Borusu (Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 2024).

Kalenderiyye ve muhtelif tarikat mensuplarının çilehanelerde inzivaya çekilip, Allah'ı zikrederken, çeşitli dayanak asaları kullanılmaktadır. Hindistan'da Müslümanlar Zafer Takiyye, Hindularda Danda olarak adlandırılan bu asa, Türkiye ve çevre coğrafyada mütteka, müin, ve zerdeste isimleriyle kullanılmaktadır. Dervişler bu asaları kimi zaman kol altlarına, kimi zaman da başlarını / alınlarını dayamak suretiyle inzivada ibadet etmişlerdir (Görsel 13). Ahşap ve madenden imal edilmiş çeşitli boylar ve ebatlarda yapılmışlardır (Ceylan Erol, 2023, s. 107-109), (Macgregor, 2023, s. 220).

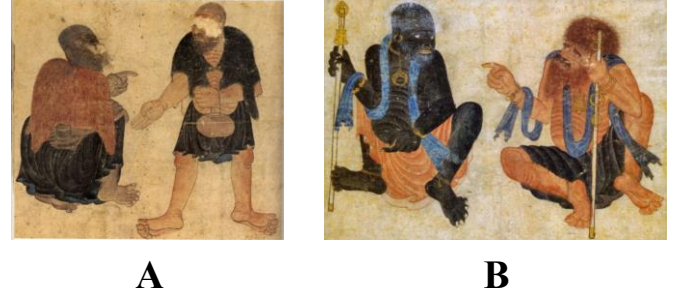
Hindistan'da yoga patta, Türkiye'de çile kolanı olarak isimlendirilen eşya ise kullanım sebebiyle zafer takiyye / mütteka aynıdır. Gayrimüslim keşişler yoga pattayı lotus oturuşunda kullanırken, Müslüman dervişler dizlerini karnına çekerek kendilerini bu kolana dolayıp ibadet etmektedirler (Ceylan Erol, 2023, s. 109), (Feuerstein, 2011, s. 99, 423).



Görsel 13. A.B.Zafer Takiyye / Mütteka (Sotheby's, 2024), (Sotheby's B, 2024) C.Zafer Takiyye ve Yoga Pattalı Kadın Mürid (The British Museum, 2024).

Bilinen en eski Kalenderî derviş tasvirleri, Mehmed Siyah Kalem'in yaptığı örneklerdir. XIV.-XV. yüzyılın başlarına tarihlenen bu tasvirler, dervişlerin günlük yaşam sahnelerini betimlerken, aynı zamanda dönemin giyim tarzları, dini semboller ve sosyal yapıları hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Kalenderî dervişlerinden biri, çömelmiş bir şekilde resmedilmiştir; beline sarılmış siyah bir peştamal, sırtında ise kahve ve kırmızı tonlarında bir post yer almaktadır. Bu tür kıyafetler, dönemin dini ve kültürel bağlamına uygun olarak, dervişin sade yaşam tarzını simgeler. Diğer Kalenderî derviş ise, ayakta ve çömelen dervişe doğru yönelmiş bir şekilde betimlenmiştir. Bu dervişin elinde bir keşkül, sırtında siyah bir post, belinde ise siyah bir peştamal sarılıdır. Ayrıca, her iki dervişin yüzleri, bir çardarp şeklinde stilize edilmiştir ve bu yüzlerin tahrip edilmiş olması, genellikle dini figürlerin anonimleşmesi amacıyla yapılan bir sanatsal tercihi yansıtır (Görsel 14 A), Mehmed Siyah Kalem'in yaptığı bir başka tasvirde ise, siyah bir Kalenderî derviş ile beyaz bir Kalenderî derviş tartışma halinde resmedilmiştir. Bu sahne, dervişlerin farklı kökenlerden ve sosyal gruplardan geldiklerini, ancak ortak bir inanç ve yaşam biçimini paylaştıklarını gösterir. Her iki dervişin de çömelmiş şekilde oturdukları, birbirlerine yönelmiş oldukları görülmektedir. Dervişler, bellerine peştamal dolamış ve boyunları ile kollarına şallar dolamışlardır. El bileklerine bilezikler, ayak bileklerinde halhallar, boyunlarında ise kolyeler takılmıştır. Elleri ise geleneksel olarak dervişlerin taşıdığı asalar yer almaktadır. Siyah dervişin kulağında bulunan mengüş, bu dervişin evlenmemeye ve mücerretliğe olan bağlılığını simgeler (Görsel 14 B), (İpşiroğlu, 1985, s. 37-38), (Esin, 2019, s. 1-12).

Mehmed Siyah Kalem'in tasvirleri ile Babür devrinde resmedilen dervişler arasındaki benzerlik, giyim kuşam açısından oldukça dikkat çekicidir. Her iki dönemde de, dervişlerin sade ve gösteriştan uzak giysiler tercih ettikleri, dini bir mütevazılığı ve ruhaniyeti simgeleyen öğelerin sıkça kullanıldığı görülmektedir. Siyah Kalem'in eserlerinde ve Babür dönemi tasvirlerinde, dervişlerin kıyafetleri genellikle fonksiyonel olup, dini ritüellere ve tasavvufi anlayışa uygun olarak seçilmiştir. Bu benzerlik, iki kültür arasındaki dini ve kültürel bağların bir yansıması olarak da değerlendirilebilir.



Görsel 14. A.B. Mehmed Siyah Kalem'in Kalenderî Tasvirleri (M.Ş. İpşiroğlu, 1985, s. 62-63).

1530'lu yıllarda, Nakkaş Sultan Muhammed tarafından Safevi döneminde Tebriz'de resimlenen Hafız Divanı'ndaki, literatüre "Dünyevi Sarhoşluk" olarak geçen tasvirde, farklı gruplara mensup sufi dervişleri ve melekler, bir köşkteki büyük küplerden çıkan içkiyi içip, müzik eşliğinde dans etmektedir. Müzisyenler arasında Kalenderî dervişleri de bulunmaktadır. Dervişler, çardarp şeklinde traşlı bir şekilde, bellerinde peştamal, sırtlarında ise postlar sarınmış, kulaklarında mengüş bulunurken, bir tanesinin başında sivri bir külâh yer almaktadır (Görsel 15 A), (Grabar, 2009, s. 92).

Safevi döneminin diğer bir eseri olan Mecalisü'l Uşşak'ta yer alan 1552 tarihli bir tasvirde, Fahreddin İraki ve aralarına katılan Kalenderî derviş topluluğuyla Hindistan'a göç etmeleri resmedilmiştir (Görsel 15 B). İraki, en önde kafilenin başını çekerken, aralarına karışan Kalenderî dervişleri bir sancakla peşinden nefir çalarak ilerlemektedir. Kalenderî dervişlerinin bellerinde peştamal, sırtlarında postlar bulunmaktadır. Kemerlerine takılmış ciltbendler, bazılarının elinde keşkül, mütteka, sopa, şamdan ve çıkınlar yer almaktadır. Kalenderilerin kulaklarında alametleri olan mengüşler bulunmaktadır (Arnold, 1965, s. 113).



Görsel 15. A. Hafız Divanı'ndan Dünyevi Sarhoşluk (Harvard Art Museum, 2024) B. Fahreddin İraki ve Kalenderiler Hindistan Yolunda (The Bodleian Library, 24, 2024).

Sultan III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed'in 1582 yılında gerçekleşen sünnet düğününü anlatan Surname-i Hümayun, İntizami mahlaslı bir yazar ve Nakkaş Osman'ın ekibi tarafından resmedilmiş ve 1588 yılında tamamlanmıştır (Atasoy, 1997, s. 13-17). İstanbul'daki çeşitli tarikat mensupları, III. Murad'ın önünden geçit töreni yapmaktadır. Dikili taşın yanında Kalenderiyye mensubu çardarp dervişler görünür; beline kemerle peştamal sarmış, bir elinde keşkül tutarken, diğer eliyle nefir çalmaktadır. Diğer derviş, yakası açık bir kaftan giymiş, sırtına ise post almıştır (Görsel 16 A). Suhreverdi'nin 1600'lü yıllara tarihlenen Camiü's-Siyer isimli eserinde, Mevlana ile Şems-i Tebrizi'nin Konya'da karşılaşması

anlatılmaktadır. Şems'in arkasında, elinde bir nefir, sırtında post ve başında külah bulunan, mengüşlü bir kalenderî dervîşi bulunmaktadır (Görsel 16 B) (Bağcı ve diğerleri, 2006, s. 247-249), (Değirmenci Tural, 2006, s. 83-84).



Görsel 16. A. Surname-i Hümayun Dervişlerin Geçiti (N. Atasoy, 2005, s. 16) B. Mevlana'nın Şems-i Tebrizi ile Karşılaşması (Bağcı, Çağman, Renda, ve Tanındı, 2006, s. 248).

British Albümü'nde yer alan 1620'li yıllara tarihlenen iki dervîş tasviri oldukça dikkat çekicidir. Avrupalıların çarşı ressamlarına sipariş ettiği kıyafet albümlerinin parçası olan tasvirlerde bir dervîş Haydari, diğeri ise Torlak olarak isimlendirilmiştir. Her iki dervîşin bir elinde nefir, diğeri elinde ise keşkül, bellerinde kemerle tutturulmuş bir peştamal, sırtlarında post bulunmaktadır. Haydari dervîşinin başında, sırtındaki post ile aynı desene sahip, posttan bir külah/başlık geçirilmiştir. Her iki dervîşin vücudunda dağlama ve bıçak gibi kesici bir alet ile yapılmış yaralamalar gözükmetedir. Torlak olarak isimlendirilen dervîş çardarp hâlidir. Bu haliyle torlak dervîşi, Kalenderiyye'nin Cevlakiyye koluna mensup dervîşlere benzemektedir (Görsel 17 A-B), (And, 2018, s. 199).



Görsel 17. A. Haydariyye Dervîşi (The British Museum, 2024) B. Torlak Dervîşi (The British Museum, 2024).

Babür İmparatorluğu'nun kurucusu Babür Şah, İslam'a olan bağlılığını açıkça gösterse de, Hindistan'daki dini çeşitliliği göz önünde bulundurarak, Hinduizm ve diğer dini topluluklarla barışçıl bir ilişki kurmayı hedeflemiştir. Babür'ün yönetimi, özellikle Hindu çoğunluğa karşı hoşgörülü bir politika izlediği ve dini gruplar arasında denge sağlamaya özen gösterdiği bir dönem olarak dikkat çeker. O, sadece Müslüman tebaasının değil, Hinduların ve diğer inanç topluluklarının da haklarını korumaya yönelik bir yönetim anlayışına sahipti. Babür, Hindistan'da farklı dini grupların varlığını kabul ederek, imparatorluğu içinde sosyal huzuru sağlamayı başarmıştır. Babür'ün oğlu Hümayun Şah, babasının bu dini hoşgörü anlayışını devam ettirmeye çalışmıştır. Ancak, Hümayun'un yönetimi, Hindistan'daki dini gruplar arasındaki hassas dengeleri koruma açısından daha karmaşık bir hal almıştır. Hümayun, imparatorluk içindeki dini çeşitliliği yönetmekte zorlanmış ve döneminde dini

çatışmalar zaman zaman yönetimi güçleştirmiştir. Ekber Şah ise Babür İmparatorluğu'nun en yenilikçi hükümdarlarından biri olarak öne çıkar. Ekber'in en dikkat çekici dini reformlarından biri, "Din-i İlahî" adı verilen yeni bir inanç sistemini oluşturmasıdır. Bu sistem, İslam, Hinduizm, Budizm, Jainizm ve diğer dini öğretileri sentezleyerek ortak bir dini anlayış yaratmayı amaçlıyordu. Ekber'in bu reformu, Hindistan'daki dini grupları birleştirmeye yönelik bir strateji olarak görülebilir. O, sadece teoride değil, uygulamada da hoşgörüyü benimseyerek, devlet yönetiminde farklı dinlerden kişilere yer vermiş ve çok kültürlü bir yönetim anlayışı geliştirmiştir (Palabıyık, 2022, s. 132-156), (Amber, 2022, s. 39,45), (Aydın, 2024, s. 2039-2052). Bu süre zarfında Babürlü tahtına geçen muhtelif hükümdarlar, hemen hemen tüm dini önderlerle hoşgörülü münasebetler kurmuştur. Bu ilişkiler, Babür resim sanatına da yansımış ve kompozisyonlar halinde resmedilmiştir (Görsel 18 A-B).



Görsel 18. A. Babürname'den Babür Şah, Sadhu Tapınağında (The Walters Art Museum, 2024) B. St. Petersburg Murakkası/Albümlünde Ekber Şah ve Gosain Jadrup (Harvard Art Museum, 2024).

Kalenderî dervîşlerinin resimlenmesinin en temel sebebi, Babür Resim Okulu'nun mihenk taşları olan 1560 tarihli "Tutiname" ve 1562-77 yılları arasında hazırlanan "Hamzaname" olması kuvvetle muhtemeldir. Eşe olan sadakati anlatan ve öğütler veren Tutiname, bilhassa Babür Sarayı'nın haremde okunmaktadır. Hamzaname ise, Babür Şah için biraz zorlama bir anlatı olsa da, Ekber ve devam eden hükümdarlar tarafından tutkuyla okunmuştur. Aşar Devleti'nin Sultanı Nadir Şah, 1739 yılında Hindistan'a bir sefer düzenlemiş ve başarılı olmuştur. İran'a dönerken götürdüğü ganimetler arasında Babürlülerin meşhur Tavus Tahtı ve birçok mücevher olsa da, Babürlü Sultanı Muhammed Şah, Ekber Şah'ın emriyle yapılan Hamzaname'yi geri vermesi için Nadir Şah'a yalvarmıştır (Welch, 1978, s. 44). Babür hanedanı ve saray halkının Tutiname ve Hamzaname'ye olan tutkuları nakkaşlar tarafından fark edilmiş ve patronlarının zevklerine karşı sessiz kalmayıp, daha sonra yapılacak olan dervîş tasvirlerine prototip olmuş olması diğer bir ihtimaldir.

Kalenderîlik, tasavvufun en özgün ve marjinal kollarından biri olarak, siyasi ve toplumsal düzenin dışında kalan gruplar arasında benimsenmiş ve farklı coğrafyalarda, özellikle Hindistan'da önemli bir varlık göstermiştir. Babür resim sanatında, Kalenderî dervîşleri yalnızca dini figürler olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel kimliklerin bir yansıması olarak ele alınmıştır. Nakkaşlar, tasvirlerde Kalenderî dervîşlerinin kıyafetlerini, takılarını, keşkül ve nefir gibi ritüel objelerini detaylı bir şekilde resmetmiştir. Hindistan'daki Kalenderî dervîş tasvirleri ile Osmanlı ve Safevî resimlerindeki Kalenderî dervîş tasvirleri, giyim kuşam, âdâp ve erkân açısından belirgin benzerlikler göstermektedir.

Günümüz Türkiye sınırları içerisinde doğan Mevleviyye, Bektaşiyeye ve Bayramiyye gibi tarikatların etki alanı yalnızca Osmanlı sınırları içerisinde kalmıştır. Hindistan'daki Kalenderiyye tarikatının gelişimine katkıda bulunan önemli dinî liderlerin bir kısmının Türkiye'den gitmiş olması, diğer bir kısmının ise Orta Asya kökenli

Türklerden oluşması dikkat çekicidir. Teşkilatlanmasını tam anlamıyla gerçekleştiremeyen Kalenderiyye tarikatı mensuplarının, binlerce kilometre ötedeki köklü bir medeniyetin içerisinde, buldukları tüm coğrafyada hemen hemen aynı giyim kuşam ve lakaplarla yer alması oldukça ilginçtir.

Kalenderiyye, yalnızca bir tasavvuf ekolü olmanın ötesinde, sanatsal üretime ilham veren ve estetik anlayışı derinden etkileyen güçlü bir kültürel kimliktir. Kalenderî dervişlerinin kendine özgü yaşam tarzı, kıyafetleri ve mistik öğretileri, sadece tasavvufî bir yol olarak kalmamış, aynı zamanda sanatın farklı dallarında, özellikle de görsel sanatlarda yankı bulmuştur. Babür resim sanatı içerisinde Kalenderî dervîşi figürlerinin yaygın biçimde işlenmesi, bu geleneğin sanat dünyasındaki derin izlerini ortaya koymakta ve sanatsal ifadesinin ne denli güçlü olduğunu kanıtlamaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

Altier, S. (2008). Bektaşî İkonografisi Üzerine Bir Deneme: Hacı Bektaşî Veli Müzesi'ndeki Figürlü Keşkül-ü Fukaralar. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17, 101-116.

Amber, S. (2022). Bâbürlü Toplumundaki Dinî Hayata Dair Genel Bir Değerlendirme. *Yeni Fikir Dergisi*, 14, 37-47.

And, M. (2018). Osmanlı Tasvir Sanatları 2: Çarşı Ressamları (Yayına Hazırlayan: Tülün Değirmenci ve M. Sabri Koz).Yapı Kredi Yayınları.

And, M. (1994). 16.Yüzyılda İstanbul: Kent, Saray, Günlük Yaşam. İstanbul: Akbank Yayınları.

Atasoy, N. (1997). 1582 Surname-i Hümayun: Düğün Kitabı. Koçbank Yayınları.

Atasoy, N. (2005). Derviş Çeyizi: Türkiye'de Tarikat Giyim Kuşam Tarihi. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Ateş, M. (2024). Hamza-name 53.Cilt (Transkripsiyonlu Metin-İmla-Bağlamli Dizin ve İşlevsel Sözlük), Uşak Üniversitesi Doktora Tez.

Aydın, T. (2024). 16. yüzyılda Sentetik Bir Din: Ekber Şah'ın Din-i İlahî'si Üzerine. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 11, 2038-2055.

Azamat, N. (2001). Kalenderiyye. *İslam Andiklopedisi XXIV* (s. 253-256). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., & Tanındı, Z. (2006). Osmanlı Resim Sanatı. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Bardakçı, M. (1986). Maragalı Abdülkadir. Pan Yayıncılık.

Beach, M. C. (1987). Early Mughal Painting. Harvard University Press.

Beach, M. C. (1992). The New Cambridge History of India : Mughal and Rajput Painting. Cambridge Universty Press.

Bhushan, J. B. (1958). The Costumes and Textiles of India. Taraporevala's Treasure House of Books.

Bilge, R. (1980). Bostan ve Gülistan. İstanbul: Zafer Matbaası.

Brafman, D. (2009). Facing East: The Western View of Islam in Nicolas de Nicolay's "Travels in Turkey". *Getty Research Journal*,1, 153-160.

Brand, M., & Lowry, G. D. (1986). Akbar's India: Art From The Mughal City of Victory. The Asia Society Galleries Press.

Bushra, H. T. (2016). Gulshan Muraqqa': An Imperial Discretion. University of Missouri-Kansas City Master Thesis.

Cahen, C., & Hanaway, W. L. (1982). Ayyar. *Encyclopaedia Iranica*, III, 159-163.

Calza, G. C. (2012). Akbar: The Great Emperor of India. Skira Press.

Canby, S. R. (1998). Princes, Poets & Paladins: İslamic and Indian Paintings From The Collection of Prince and Princess Sadruddin Aga Khan. The British Museum Press.

Chaudhary, P. (2015). A Study Of Mughal Emperial Costumes And Designs During 16th And 17th Century. Aligarh Muslim University Ph.D. Thesis.

Clavijo, R. G. (1928). Embassy To Tamerlane 1403-1406. George Routledge & Song LTD.

Crawford, P. (2013). The War of the Three Gods: Romans, Persian and the Rise of İslam. Pen & Sword Military Press.

Çetin, Ö.H. (2021). Paris Bibliotehque Nationale'de Bulunan Od.7-4 Nolu Albüm Resimlerindeki Derviş Giyim-Kuşamları. İçinde, Anadolu Kültürlerinde Süreklilik ve Değişim Dr. A. Mine Kadıroğlu'na Armağan.

Dar, N. A. (2019). Impact of Kushanas on Kashmir. *International Journal of Management, IT & Engineering*, 9, 482-490.

Das, A. K. (1998). Mughal Master Futher Studies. Marg Publications.

Değirmenci Tural. T. (2006). Farklı İnançlar, Farklı Kıyafetler: Osmanlı Resim Sanatında Gezici Dervişler. *ST Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 1, 78-98

Digby, S. (1984). Qalandars and Related Groups: Elements of Social Deviance in the Religious Life of the Delhi Sultanate of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. İçinde, *Islam in Asia C.I* (s. 60-108). Magnes Press.

Ebü'l Fazl el-Allami. (1927). Ayn-ı Ekberi. çev. H.Blochmann. Low Prince Publications.

Ensari, H. A. (2012). Dil -ü Can: Varidat, İlahiname, Kalendername ve Makulat Risaleleri, Çev. Hasan Almaz. Semerkand Yayınları

Erol, E. C. (2023). Türkiye Müzelerinden Örneklerle Türk İslam Sanatında Tarikat Eşyaları. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Esin, E. (1985). "Eren" Les Dervis Heterodoxes Turcs D'Asie Centrale Et Le Peintre Surnomme "Siyah Kalam". *Turcica*, 17, 7-49.

- Esin, E. (2019). *Cinlere Ayna Tutan Nakkaş Mehmed Siyah Kalem*. Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Fabri, C. (1960). *A History of Indian Dress*. Orient Longmans Private LTD.
- Faroqhi, S. (2003). *Anadolu'da Bektaşilik*. Simurg Yayınevi.
- Feuerstein, G. (2011). *The Encyclopedia of Yoga And Tantra*. Shambhala Publications.
- Friedmann, Y. (1993). Muhammed b. al-Kasim. *The Ecyclopaedia od Islam VII* (s. 405-406). İçinde, Brill Press.
- Gölpınarlı, A. (1971). *Kalenderiye*. Türk Ansiklopedisi (s. 157-161). İçinde, Milli Eğitim Basımevi.
- Grabar, O. (2009). *Images en terres d'Islam*. RMN Press.
- Guy, J., & Britschgi, J. (2011). *Wonder of The Age: Master Painters of India 1100-1900*. The Metropolitan Museum Press.
- Heeramaneck, A. N. (1984). *Masterpieces of Indian Painting: From the Former Collections of Nasli M. Heeramaneck*. Heeramaneck Press.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1985). *Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem*. Ada Yayınları.
- Jarring, G. (1987). *Dervish and Qalandar: Texts Form Kashghar*. Regiac Societatis Humaniorum Letterarum Lundensis, 1-39.
- Karamustafa, A. T. (2008). *Tanrının Kuraltanımaz Kulları: İslam Dünyasında Derviş Toplulukları (1200-1550)*. Yapı Kredi Yayınları.
- Kaya, M. B. (2021). *Âdâbu'l-Harb ve'ş-Şecâ'a Adlı Eserin İlk Yedi Bölümünün Çevirisi ve Değerlendirmesi*. Ankara Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.
- Kent, S. (1995). *Abdülkadir Meragi Hayatı, Eserleri'nin Usül ve Güfte Açısından İncelenmesi*. İstanbul Teknik Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.
- Khan, N. R. (2023). *Sufisim in India and Central Asia*. Routledge Press.
- Kossak, S. M. (1997). *Indian Cort Painting 16th – 19th century*. The Metropolitan Museum of Art Press.
- Lee, S. E., & Chandra, P. (1963). *A Newly Discovered Tuti-Nama and The Continuity of The Indian Tradition of Manuscript Painting*. The Cleveland Museum of Art Press.
- Lewandowski, E. J. (2011). *The Complete Costume Dictionary*. The Scarecrow Press.
- Macgregor, A. (2023). *The India Museum Revisited*. Ucl Press.
- Meredith-Owens, G. M. (1968). *Handlist of Persian Manuscripts 1895-1966*. The British Museum Press.
- Molla Cami, (1970). *Baharistan*. Çev. Kilisli Rifat: Çınar Matbaası.
- Mumtaz, M. K. (2023). *Faces of God: Images of Devotion in Indo-Muslim Painting, 1500–1800*. Brill Press.
- Ocak, A. Y. (1999). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Sufilik: Kalenderiler*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özcan, A. (1994). *Hindistan. İslam Ansiklopedisi XVIII* (s. 75-81). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Palabıyık, M. H. (2022). *Tarihte 'Dinsel Çoğulcu' ve 'Kültürel Çoğulcu' Bir Tecrübe Olarak Ekber Şah'ın (1556-1605) Reformları ve Yabancılaşma. Geçmişten Günümüze Türkiye-Hindistan İlişkileri Uluslararası Sempozyumu Bildirileri* (s. 127-161). Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Quintanilla, S., De Luca, D., Ashtiany, M., Glynn, C., Lal, R., & Carvalho, P. M. (2016). *Mughal Paintings: Art and Stories*, The Cleveland Museum of Art. The Cleveland Museum of Art Press.
- Rabinson, B., Skelton, R. W., Spuhler, F., Fehervari, G., Watson, O., & Pinder-Wilson, R. (1989). *Islamic Art in the Keir Collection*. Faber and Faber Press.
- Rizvi, S. A. (1975). *A History of Sufism in India*. Munshiram Manoharlal Publisher Pvt.Ltd.
- Roger Jr, M. F. (1975). *Cincinnati Art Museum Handbook*. Cincinnati Art Museum Press.
- Schimmel, A. (1975). *Mystical Dimensions of Islam*. The University of North Carolina Press.
- Seyller, J. (1992). *Overpaintng in The Cleveland Tutinama*. *Artibus Asiae*, 52, 283-318.
- Seyller, J. (2000). *A Mughal Code of Connoisseurship*. *Muqarnas*, 17, 177-202.
- Seyller, J., Wheeler, T. M., Koch, E., Owen, A., & Franz, R. (2002). *The Adventures of Hamza*. Smithsonian Institution Press.
- Soucek, P. P. (1987). *Persian Artists in Mughal India: Influences and Transformations*. *Muqarnas*, 4, 166-181.
- Thomas W. Arnold. (1965). *Painting in Islam: A Study of The Place of Pictorial Art in Muslim Cultura*. Dover Publications.
- Topsfield, A. (2008). *Paintings From Mughal India*. The Bodleian Library Press.
- Vahidi. (2014). *Hace-i Can ve Netice-i Can*. Akçağ Yayınları.
- Warrier, S. (2014). *Kamandalu: The Seven Sacred Rivers of Hinduism*. Mayur University Press.
- Welch, A., & Welch, S. C. (1982). *Arts of The Islamic Book: The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan*. Cornell University Press.
- Welch, S. C. (1976). *A King's Book of Kings: The Shah-nameh of Shah Tahmasp*. The Metropolitan Museum Press.
- Welch, S. C. (1978). *Imperial Mughal Painting*. George Braziller Press.
- Yazıcı, T. (1994). *Ebu Ali Kalender. İslam Ansiklopedisi C.X* (s. 90-91). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Görsel Kaynaklar

Aga Khan Museum. (2024, Kasım 1). Akbar and a Dervish. Aga Khan Museum: <https://collections.agakhanmuseum.org/collection/artifact/akbar-and-a-dervish-akm141> adresinden alındı.

Cincinnati Art Museum. (2024, Kasım 1). The Dispute Between Sacdi and a Dervish About Wealth and Poverty. Cincinnati Art Museum: <https://www.cincinnatiartmuseum.org/art/explore-the-collection?id=19835860&title=The-Dispute-Between-Sacdi-and-a-Dervish-About-Wealth-and-Poverty> adresinden alındı.

Dallas Museum of Art. (2024, Kasım 1). Miniature Painting- Yogi and Dervish in Dispute. Dallas Museum of Art: <https://dma.org/art/collection/object/5342919> adresinden alındı.

Harvard Art Museum. (2024, Kasım 1). 1937.20: Emperor Akbar and Gosain Jadrup, Folio from the St. Petersburg Muraqqa' Albums. Harvard Art Museum: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/216627> adresinden alındı.

Harvard Art Museum. (2024, Kasım 1). 988.460.2: Earthly Drunkenness (painting recto; text verso), illustrated folio from a manuscript of Divan of Hafiz. Harvard Art Museum: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/303418> adresinden alındı.

Metropolitan Museum of Art. (2024, Kasım 1). Misbah the Grocer Brings the Spy Parran to his House", Folio from a Hamzanama (The Adventures of Hamza). Metropolitan Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447752> adresinden alındı.

Museum für Angewandte Kunst. (2024, Kasım 1). Songhur und Lulu werden von dem Spion Baba Bachscha willkommen geheissen. Museum für Angewandte Kunst: https://sammlung.mak.at/de/collect/songhur-und-lulu-werden-von-dem-spion-baba-bachscha-willkommen-geheissen_200272 adresinden alındı.

Sotheby's. (2024, Kasım 1). A dervish crutch and scabbard with Mughal jade handle and Ottoman mounts, India and Turkey, 18th century. Sotheby's: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/arts-of-the-islamic-world-110223/lot.297.html> adresinden alındı.

Sotheby's. (2024, Kasım 1). Two Steel Dervish Staffs, India, 19th-20th century. Sotheby's: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/arts-of-the-islamic-world-110223/lot.297.html> adresinden alındı.

The Bodleian Library. (2024, Kasım 1). Bodleian Library MS. Elliott 254. The Bodleian Library: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/56911adf-3d32-4a52-a9c6-653eb5bd6cb7/surfaces/fdc706a7-bcc1-4817-99f9-5e53aacba6b6/> adresinden alındı.

The Bodleian Library. (2024, Kasım 1). Bodleian Library MS. Ouseley Add. 24. The Bodleian Library: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/7f010f0d-a12f-41e9-8eb6-fd9db60eae7d/surfaces/9d0f2bc6-3b82-476d-958b-ef810fd441a9/> adresinden alındı.

The British Library. (2024, Kasım 1). The British Library Catalog.

The British Library: <https://imagesonline.bl.uk/asset/10688/> adresinden alındı.

The British Museum. (2024, Kasım 1). album; painting. The British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1928-0323-0-46-90 adresinden alındı.

The British Museum. (2024, Kasım 1). album; painting. The British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1928-0323-0-46-91 adresinden alındı.

The British Museum. (2024, Kasım 1). album; painting. The British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1928-0323-0-46-93 adresinden alındı.

The British Museum. (2024, Kasım 1). drawing; album (?). The British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1936-0111-0-60 adresinden alındı.

The British Museum. (2024, Kasım 1). painting; album (detached folio). The British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1983-0727-0-1 adresinden alındı.

The Cleveland Museum of Art. (2024, Kasım 1). A prince visiting a holy man in a rocky landscape. The Cleveland Museum of Art: <https://www.clevelandart.org/art/2013.302> adresinden alındı.

The Cleveland Museum of Art. (2024, Kasım 1). The dervish brings the King of Kings before the king of Bahilistan, from a Tuti-nama (Tales of a Parrot): Seventh Night. The Cleveland Art Museum: <https://www.clevelandart.org/art/1962.279.46.a> adresinden alındı.

The Metropolitan Museum of Art. (2024, Kasım 1). Beggar's Bowl (Kashkul). The Metropolitan Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/786863> adresinden alındı.

The Walters Art Museum. (2024, Kasım 1). Babur and His Retinue Visiting Gor Khatri from the Baburnama (Book of Babur). The Walters Art Museum: <https://art.thewalters.org/detail/W.596.22B/> adresinden alındı.

Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. (2024, Kasım 1). Nefir. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/nefir--alet> adresinden alındı.

Victoria and Albert Museum. (2024, Kasım 1). Ascetic's Bowl. Victoria and Albert Museum: <https://collections.vam.ac.uk/item/O76927/ascetics-bowl-unknown/> adresinden alındı.

Şeker Ahmed Paşa'nın Manzara Resimlerinin Kant'ın Yüce Konsepti Doğrultusunda Yorumu

Interpretation of Seker Ahmed Pasha's Landscape Paintings in Line with Kant's Concept of the Sublime

Deniz DEMİR 

Lecturer Dr., Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Fine Art, Department of Basic Art Sciences Ankara/Türkiye
deniz.demir@hbv.edu.tr

Öz

Türk resim sanatının önemli ressamlarından olan Şeker Ahmed Paşa (1841-1906), Mekteb-i Harbiye'de ve daha sonra da Paris ve İtalya'ya gönderilerek sanat alanında gelişimini sürdürmüştür. Başarılı bir şekilde tamamladığı eğitim hayatından sonra kariyeri için önemli adımlar atmış, Saray tarafından da desteklenmiştir. Yeteneklerini çeşitli askeri okullar ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde verdiği derslerle geliştirmiştir.

Bunun yanı sıra Avrupa'da doğan çeşitli sanat akımlarından daha çok Romantizm, Realizm ve Empresyonizm etkileri yine eserlerinde kendini göstermektedir. Manzara resimlerinde bu akımlardan en çok doğanın yüceliğine de vurgu yapan Romantizm sanat akımının etkisi görülmektedir. Romantizm akımı, sanat, edebiyat, felsefe gibi birçok alanda etki eden bir akım olmuştur. Immanuel Kant (1724-1804) da bu akımı benimseyen ve etkisini eserlerinde hissettiren felsefecilerden biridir. Gerek Immanuel Kant ve Kant'ın yüce konsepti gerekse Şeker Ahmed Paşa ve eserleri hakkında çeşitli yayınlar yapılmış, yapılmaya da devam etmektedir. Bu çalışmada, Şeker Ahmed Paşa'nın manzara tabloları, Kant'ın yüce konsepti açısından bütüncül şekilde değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yüce, Kant, Manzara, Romantizm, Şeker Ahmed Paşa.

Abstract

Şeker Ahmed Pasha (1841-1906), one of the most important painters of Turkish painting, continued his development in the field of art by studying at the Mekteb-i Harbiye and then being sent to Paris and Italy. After successfully completing his education, he took important steps for his career and was supported by the Palace. He developed his talents through his lectures at various military schools and the Academy of Fine Arts.

In addition to this, the effects of Romanticism, Realism and Impressionism, rather than the various art movements born in Europe, are also evident in his works. In his landscape paintings, the influence of the Romanticism art movement, which emphasizes the sublimity of nature, is seen the most. The Romanticism movement has been a movement that has influenced many fields such as art, literature and philosophy. Immanuel Kant is one of the philosophers who adopted this movement and made its influence felt in his works. Various publications have been made and continue to be made about both Immanuel Kant and Kant's concept of the sublime and Şeker Ahmed Pasha and his works. In this study, Şeker Ahmed Pasha's landscape paintings are evaluated holistically in terms of Kant's concept of the sublime.

Keywords: Sublime, Kant, Landscape, Romanticism, Seker Ahmed Pasha.



Açıklama: Bu çalışma sürecinde, fikirlerinden ilham aldığım saygıdeğer hocam Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN'e sonsuz teşekkürlerimle...

Geliş Tarihi/Received: 27.01.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 18.03.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 29.03.2025

Atf: Demir, D. (2025). Şeker Ahmed Paşa'nın Manzara Resimlerinin Kant'ın Yüce Konsepti Doğrultusunda Yorumu. *Palmet Dergisi*, 7, 72-78.

Cite this article: Demir, D. (2025). Interpretation of Seker Ahmed Pasha's Landscape Paintings in Line with Kant's Concept of the Sublime. *Journal of Palmette*, 7, 72-78.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Türk resim sanatının ilk önemli ressamlarından olan Şeker Ahmed Paşa (1841-1906)'nın asıl adı Ahmed Ali'dir. Kendisi 1841 yılında Üsküdar'da doğmuş olup okul hayatı burada başlamıştır. Üsküdar İlkokulu'ndaki eğitiminin ardından 1855'te Tıbbiye Mektebi'ne kaydolmuş, bu okulda resme yetenekli olduğu anlaşılıp resim öğretmeni yardımcılığına getirilmiştir. Tıbbiye Mektebi'ndeki eğitimi sürecinde Ahmed Ali, tıbbin ve doktorluk mesleğinin kendisine uygun olmadığını anlamış ve 1856 yılında Mekteb-i Harbiye'ye geçiş yapmıştır. Mekteb-i Harbiye'deki öğrenciliği sürecinde de henüz on sekiz yaşında iken kendisine resim öğretmeni yardımcılığı görevi verilmiştir. Ahmed Ali bu okuldan teğmen (mülazım) olarak mezun olduktan sonra Sultan Abdülaziz (1861-1876) tarafından Paris'e gönderilerek, 1864-1865 yılları arasında Mekteb-i Osmani'de eğitimini sürdürmüştür. Sanatçı, Mekteb-i Osmani'de eğitimini sürdürürken bir yandan da Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda Gustave Boulanger (1824-1888) ve Jean-Leon Gerome (1824-1904)'un atölyelerinde resim yeteneğini geliştirme şansı bulmuş, mezun olduktan sonra Roma Ödülü'nü kazanarak üç ay Roma'da resim eğitimini pekiştirmiştir. Fransa-Prusya Savaşı nedeniyle İstanbul'a dönen Ahmed Ali Tıbbiye Mektebi'ne yüzbaşı rütbesi ile tayin edilmiş, aynı zamanda Beyazıt Mektebi, Zeyrek Mektebi, Kaptan İbrahim Paşa Mektebi ve Sultanahmet Sanayi Mektebi'nde resim hocalığı yapmıştır (Öndin, 2021, s. 7-13). Eğitim hayatını başarılı bir şekilde tamamlayan Şeker Ahmed Paşa, kariyer hayatında da önemli başarılarla imza atmıştır. Bunun başında Osmanlı resim sanatı bağlamında İstanbul'da sergilerin açılmasına öncülük ederek ilk resim sergilerini başlatması gelmektedir. Saray'ın hizmetine girip buradaki ilk tablo koleksiyonunu oluşturması da hem sanatçının kariyeri için hem de Türk resim sanatı için önemli bir gelişmedir.

Paris ve İtalya'da eğitim alma imkânı yakalayan Şeker Ahmed Paşa'nın eserlerinde, eğitim aldığı ve eserlerini görme şansı elde ettiği çeşitli sanatçıların etkisi hissedilmektedir. Bunun yanı sıra Avrupa'da doğan çeşitli sanat akımlarından daha çok Romantizm, Realizm, Empresyonizm ve Barbizon Okulu etkileri yine eserlerinde kendini göstermektedir. Manzara resimlerinde bu akımlardan en çok doğanın yüceliğine de vurgu yapan Romantizm sanat akımının etkisi görülmektedir. Romantizm akımı, sanat, edebiyat, felsefe gibi birçok alanda etki eden bir akım olmuştur. Immanuel Kant da bu akımı benimseyen ve etkisini eserlerinde hissettiren felsefecilerden biridir. Gerek Immanuel Kant ve Kant'ın yüce konsepti gerekse Şeker Ahmed Paşa ve eserleri hakkında çeşitli yayınlar yapılmış¹, yapılmaya da devam etmektedir. Bu çalışmada, Şeker Ahmed Paşa'nın manzara türündeki on iki eseri, Kant'ın yüce konsepti açısından bütüncül şekilde değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Immanuel Kant'ın Yüce Konsepti

Çalışma kapsamında incelenen eserlerde vurgulanan "yüce" konsepti, Aydınlanma Çağı filozoflarından olan Immanuel Kant (1724-1804)'ın öne çıkan felsefi düşüncelerinden biridir. Kant, "yüce"nin güzelle ilgili olduğunu, güzel ile yüce arasında bazı benzerlikler ve farklılıklar bulunduğunu ifade etmektedir. Bu iki kavramın estetik değer olarak benzerlikleri; her ikisinin de kendiliğinden haz veriyor, hoşya gidiyor olmasıdır. Yine her ikisi de duysal ve mantıksal olarak belirleyici yargı gücünü değil de düşündürücü yargı gücünü esas almaktadır. Bunun sonucunda doğan hoşlanma, 'hoş'ta olduğu gibi, duyuma dayanan bir hoşlanma olmayıp 'iyi' den duyulan belli bir kavrama dayanan bir hoşlanma da değildir. Ama her ikisi de estetik nitelikte bir hoşlanma olup ister güzel ister yüce olsun bir yargıyı dile getirmektedir. Estetiği niteleyen bu iki yargı, bireyseldir ve süje

bakımından genel-geçerlik isteyen yargılar olup bu iki kavram arasında farklılıklar da vardır. Güzel, nesnenin sınırlardan oluşan biçimini ilgilendirirken yüce, biçimsiz bir nesnede sınırsızlığı ifade etmektedir (Kant, 2020, s. 71-73).

Kant, yüce kavramını Matematik Yüce ve Dinamik Yüce olarak iki başlık altında ele almıştır. Matematik Yüce, kavranamayan bir büyüklük olarak kendini gösterirken dinamik yüce, bütün ölçüleri aşan bir kuvvettir. Örneğin bir çölün sınırsızlığı, "matematik yüce"dir, her yanı kasıp kavuran bir fırtına, kabarmış açık bir deniz de "dinamik yüce"yi ifade etmektedir. Her iki tür "yüce"de, ürktüçülük ve korkutuculuk söz konusudur. Her ikisinin de ortak yönü, insanın zihin yetisiyle, düşündüğü sonsuzluğu duyularıyla kavramayı bir görev olarak bildirmesidir. Fakat insan, böyle bir büyüklüğü ve kuvveti -duyularını aşacağından- kavrayamaz. İnsanın duyularını aşan bu büyüklük ve kuvvetler, insanı bir duyu varlığı olarak ezer. Bunun sonucu olarak da bu gibi objeler karşısında bir duyu varlığı olarak ezilmişlik duygusu ve acı hissedilir. Fakat insan, bu ezilmişlik duygusu hissettiren objeler karşısına akıl varlığı ve sonsuzluk idesi olarak çıkar. Akıl ideleri karşısında bütün büyüklükler küçülmeye mahkûm kalır. Duygu varlığı olarak insanı ezen bu büyüklükler ve kuvvetler, akıl ideleri karşısında küçülürler ve duysal olarak yenilip ezilme duygusu hissettiren objeleri bu kez, bir akıl varlığı olarak ezip yenme duygusu ile farklı bir haz duyulur. Bu, bir duyu varlığı olarak yenilmekten duyulan bir acı duygusunun karıştığı, biraz buruk bir hazı ifade etmektedir. Bu haz duygusu, akıl varlığı, duyuyüstü bir varlık olarak duysal varlık üzerinde kazanılan bir zafer duygusu olmakla beraber, akıl işe karışması nedeniyle de ahlaki nitelik taşıyan, yüce olarak ifade edilen duygudur. Buna göre; yüce, objede olan, objeye ait bir niteliği göstermez, tersine süjede meydana gelen bir duyguyu ifade eder. Bu duyu, bu gibi objeler karşısında bir saygıyı, bir derin hayranlığı ve bir ahlaki tavrı ortaya koyar (Kant, 2020: 74-87; Arat, 2012: 79-83). Şeker Ahmed Paşa'nın manzara resimleri incelendiğinde bu eserlerin bazılarında matematik yüce, bazılarında da dinamik yüce etkisi hissedilmektedir.

Şeker Ahmed Paşa'nın Eserlerinde Yüce Vurgusu

Şeker Ahmed Paşa'nın eserlerini; natürmort serisi, manzara serisi, natürmort ve manzara bireşimi serisi olarak üç başlık altında değerlendirmek mümkündür (Öndin, 2021, s. 39-85). Bu çalışmada, sanatçının manzara türündeki eserleri ile Kant'ın yüce konsepti arasındaki ilişkiye dikkat çekilmiştir. Söz konusu eserlerde konu, kompozisyon ve kurgu dikkat çekicidir. Şeker Ahmed Paşa'nın manzaralarında Kant'ın yüce konseptinin ifade ettiği anlamın karşılığı oldukça yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Örneğin; İstanbul Resim Heykel Müzesi koleksiyonunda yer alan 'Ormanın Sükûneti (Ormanda Yol)' adlı eserinde, doğadaki içsel olanı gösterebilmek için sanki var olan bir örtüyü kaldırmaktadır (Görsel 1). Eserde kullanılan ışık ile orman, sanki maddesinden soyutlanarak mağrurluğu vurgulamış, görünüş en yükseğe çıkarılarak yüce olan gösterilmiştir. Gözün hiçbir dirençle karşılaşmaksızın aralarında gidip geldiği ağaçlar ulvi duygusunu uyandırdığı kadar, özgürce gökyüzüne doğru uzanmaları, ormanı mistik ve gizemli bir mekâna dönüştürmektedir. Işık ve renk kullanımı ile biçimlerin sertliğini, direncini kendi iç görüşünde eriten sanatçı, dirençsiz yumuşaklığın karşılığı olan sükûneti görselleştirdiği gibi, resmine isim olarak da vermiştir. Sükûnet dengeyi karşılığı olarak ele alınırsa, resmin dengesi de renk ile ışık bütünleşmesi olarak sükûnet içindedir. Göz, dengeli dinginlikte sanki usul usul dolaşır haldedir. Burada renklerin tonları kadar renk birlikteliğinden oluşan uyum ve uyumun etkisi önem arz etmektedir. Eserde renkler arasında kurulan uyum ve kendisi uyum olan kâinat görünüşü olarak ortaya koyulmuştur. Burada sükûneti içinde barındıran orman, kendi kendisinin, kendisinden

¹ Detaylı bilgi için bkz. Necla Arat, "Kant Estetik'inde Güzel ve Yüce Değerleri", *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkiivi Dergisi*, S. 21, 2012, s. 69-83; Hüseyin Avni Baloğlu, "Şeker Ahmed Paşa'nın Sanatı ve Sanatçı Kişiliği", *Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Çanakkale, 2006; İkona Baytar, "Sonsuza Doğru "Uçsuz Bucaksız" Bir Yol ve Şeker Ahmed Paşa'nın Manzara Resimleri", *Art Sanat*, S. 10, 2018, s. 1-12; Oğuz Alp Dedeoğlu, "Yüce Kavramı Bağlamında Şeker Ahmed Paşa'nın "Ormandaki Oduncu" Resmi Üzerine Bir İnceleme", *Zeynep İnankur*

Armağanı Modernizmin Başkentleri, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 2021, s. 158-179; Doğan Göçmen, "Immanuel Kant'ın Güzellik ve Yücelik Duygusu Üzerine Gözlemleri", *Felsefe Logos Dergisi*, S. 42, 2011, s. 121-142; Nilüfer Öndin, *Türk Sanatının Büyük Ustaları-1 Şeker Ahmed Paşa*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2021.

aslında ayrı olmadığını ancak farklı olan bir gerçekliği dile getirmektedir. Şeker Ahmed Paşa'nın 'Ormanın Sükuneti' adlı eserinde olduğu gibi, nesnelere uzamı doldurmasına karşılık, maddenin yalın bir değişkeni olan ışık, boşluğu doldurmaz. Kendi içinde belli bir dengeye ve uyuma sahip olan gerçeklik dünyasındaki ışık, zamanda olan gerçek bir varlıkken, burada zamana gönderme yapmaz. Onun kullandığı ışık, ağaçların üzerindeki karanlık örtüyü bir derece atarak onları yarı aydınlık hale getirmektedir. Bu bağlamda, ışık ve ışık olmayanın bir biresimi olarak da okunabilen orman, ard arda oluşumu, diğer bir ifadeyle sanki zaman içinde akıp gideni durdurmaktadır. Durdurulan zaman için ihtiyaç duyulan boşluğu sanatçı, sadece nesnelere vermekle kalmamış, bu kavramı, nesnelere dışında da ortaya koymuştur (Öndin, 2018, s. 58-60; Öndin, 2021, s. 71-97).

Sanatçının Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu'ndaki 'Ağaçlık (Orman)' adlı eserindeki sınırsız boşluk anlayışı ormanı ikinci plana itmektedir (Görsel 2). Bu ikinci plana alma (altlama), doğanın ya da nesnelere göze görüldüğü gibi yansıtılması olmayıp, nesnenin, kendisinden çıktığı kapsamlı bir konseptin altına konulmuş olduğunu ifade etmektedir. Ormanın, kendinden daha kapsamlı olanın altına konularak daha kapsamlı olana bağlı kılınması, görüldüğünden daha derin bir anlamının olduğunu vurgulamaktadır (Öndin, 2011, s. 60).



Görsel 1. Ormanın Sükuneti, 1906, tuval üzerine yağlıboya, 78x120 cm, İRHM (Baytar, 2018, s. 10).



Görsel 2. Ağaçlık (Orman), 1894, tuval üzerine yağlıboya, 63,2x43,2 cm, Sabancı Koleksiyonu, (Baloğlu, 2006, s. 179).

'Ormanın Sükuneti' ve 'Ağaçlık (Orman)' tabloları yüce vurgusu açısından benzerlik göstermekle beraber 'Ormanın Sükuneti' adlı eserde simetrik düzenlemeye göre ağaçlarda bir sınırsızlık söz konusudur. Ayrıca ağaçların uzunluğu pek algılanamamaktadır. Öte yandan 'Ağaçlık' adlı eserde ağaçlar resmin kompozisyonun 2/3'lük kısmına, boşluk ise 1/3'lük kısmına yayılmıştır. Ancak boşluk kısmı ve yukarı doğru uzanan eksen yine ikiye ayrılmış olup sağ ve solda yer alan benzeri bitkiler, ortadaki geniş ve açık renklendirmeye birbirinden ayrılmışlardır. Işığın yansıması, ağaçların yüzeyine kısmen vururken yine aynı anda kompozisyonun eksenini oluşturmakta ve yukarıda gökyüzü ile birleşmektedir. Böylece eksenin sağ ve solunda kalan objeler (ağaçlar vs.) sınırsızlığa doğru uzanmaktadır. Ağaç eksenlerinin arasında kalan karanlık lekeler de bunu desteklemektedir.

İstanbul Milli Saraylar Koleksiyonu'nda bulunan 'Ormanın Işığı' adlı eserde iki yana yerleştirilmiş ağaçlar yukarı doğru uzadıkça ufku kapatan sınırlayan bir perspektiften görülürken aradaki ışık fazlaca yansıtılmış olup bu geçişi aurora (gizemli ışık, alacakaranlık) ile desteklemek istemiştir (Görsel 3). Burada dikkatler merkeze çekilmek suretiyle yanlardaki koyu gölgeli ağaç kompozisyonlarıyla parlaklık arasında kontrast oluşturulmuştur. Kant'ın tanımladığı dinamik yüce, bu resimde daha açık şekilde hissedilmektedir. Özellikle merkezde yer alan parlak ışık çevresinde karanlık ve yukarı doğru açılan renklerle hareketlilik sağlayan ağaçlarda, bu dinamizmi ve yüceliği hissetmek mümkündür. Ayrıca Kant'ın kavranamayan büyüklük olarak tanımladığı Matematik Yüce'nin etkisini ağaçların hareketlilik ve yukarı doğru uzanıp bitim noktasının daha da yükseldiği aydınlatılarak netleştirildiği desteklenmektedir.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde yer alan Ormanda Oduncu adlı eserde açık koyu renk kontrastları zemindeki bitkilerle ve ağaçlardaki yapraklarla yaratılmaya çalışılmış, ağaç kökleri yuvarlak ve koyu biçimde verilirken gölgelik kısımlarda yine bu kontrasta uygun şekilde bitki motiflerine yer verilmiştir (Görsel 4). Aslında oduncunun çok daha küçük bir alan kaplaması nedeniyle neredeyse farkına bile varılmayan bir kompozisyon oluşturulmuştur. Sınırı belirlenmeyen kompozisyonda yine farklı yönlerde uzanan yolların, ağaçların boyutunun tam olarak verilmeyişi de bu sınırsızlığı ve yüceliği vurgulamakla beraber bu eserdeki "yüce", "matematik yüce"dir. Kompozisyonun sol alt köşesinde eşeği ile birlikte betimlenen oduncunun ve onun önünde yere dizilmiş odunların alacakaranlıkta kontrastlarla ifadeye çalışıldığı dikkat çekmektedir. Bu oduncu ve eşeğinin oldukça küçük boyutlarda tasvir edilişi, doğanın insandan daha yüce olduğu görüşünü destekler niteliktedir (Öndin, 2021, s. 66-68).



Görsel 3. Ormanın Işığı, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 98x134 cm, Milli Saraylar Koleksiyonu, (Öndin, 2021, s. 61).



Görsel 4. Ormanda Oduncu, tuval üzerine yağlıboya, 140x181cm (Baytar, 2018, s. 7).

Bir özel koleksiyonda olan diğer bir 'Orman' tablosunda da ağaçlar sonsuza uzanmış gibi ard arda dizilmiş olup ağaçların uzunluk olarak bitim noktası algılanamamaktadır (Görsel 5). Önceki eserlerde görüldüğü gibi orta eksen burada da ışıkla yol gösterici olmakta, bunun iki yanına sıralanan büyüklü küçüklü ağaçlarla dikkatler sınırsızlığa doğru çekilmekte, diğerlerinde olduğu gibi yukarı doğru giden orta eksen, gökyüzünün aydınlığını, dolayısıyla yüceliği vurgulamaktadır. Bu eserde Kant'ın matematik yücesi daha ağır basmaktadır (Öndin, 2021, s. 65).

Sanatçının İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu'nda yer alan 'Ormanda Karaca' adlı tablosunda, sınırsız doğa içinde belirgin bir tipolojiye (karaca) vurgu yapmak amacıyla renk, hareket ve ışık birlikte kullanılarak yüce duygusu vurgulanmak istenmiştir (Görsel 6). Kompozisyonun orta alanı kısmen aydınlatılırken buraya asıl obje olan karaca yerleştirilmiştir. Karacanın karın kısmı daha canlı ve ışıklı gösterilirken bunun etrafında empresyonist etkiyle haleler ve giderek koyulaşan ağaçlarla bir tezat yaratılmıştır. Burada da yine aurora ve ağaçlarla meydana getirilen sınırsızlık vurgulanmak istenmiştir. Karacanın durağanlığına karşın geri plandaki ağaçlık ve bitkisel doğa ile sağlanan hareketlilik de tezat oluşturmaktadır. Bu bakımdan resimde Kant'ın dinamik ve matematik yüce tanımlarının karşılığı görülmektedir (Öndin, 2021, s. 78-79).

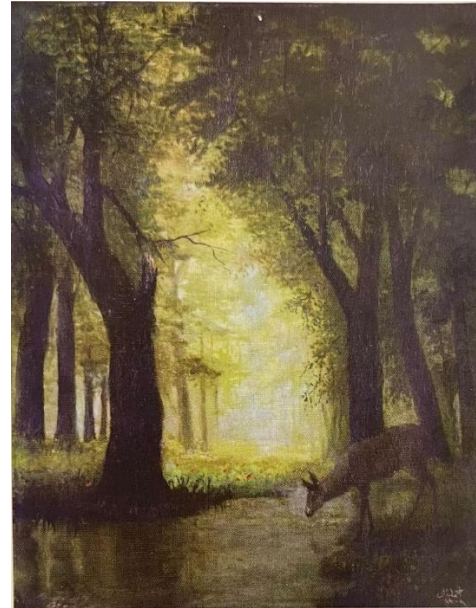


Görsel 5. Orman, 1893, tuval üzerine yağlıboya, 100x73 cm, Özel Koleksiyon (Öndin, 2021, s. 70).



Görsel 6. Ormanda Karaca, 1886-1887, tuval üzerine yağlıboya, 136,5x101 cm, İRHM, (Baytar, 2018, s. 6).

Ormanda Karaca adlı bir başka eser de Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu'nda yer almaktadır. Bu tabloda, sınırsız doğa içinde resmin sağ alt köşesinde matematik yüce, belli belirsiz karanlıkla özdeşleşen karaca figürüyle yine orta eksendeki renk, hareket ve ışık birlikte kullanılarak dinamik yüce duygusu vurgulanmak istenmiştir (Görsel 7). Kompozisyonun orta kesimi daha az bir ışıkla aydınlatılırken yine sağlı sollu yerleştirilmiş ağaç kompozisyonları yukarı doğru sınırsızlığı temsil etmektedir. Burada yine az ışıkla belirtilen kompozisyonun çevresinde, koyu gölgeli ağaçlar ve aynı potansiyeldeki canlı (karaca) figürü arasında bir farkındalık yaratılmaya çalışılmıştır (Öndin, 2021, s. 62).



Görsel 7. Ormanda Karaca, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 55x43,5 cm, Sakıp Sabancı Müzesi (Öndin, 2021, s. 62).

Şeker Ahmed Paşa, bir özel koleksiyonda yer alan 'Tarlada Koyun Sürüsü' adlı eserinde diğer bazı resimlerinde uyguladığı bir yöntem olan orta eksen belirtme fikri dikkat çekmektedir (Baloğlu, 2006, s. 185). Burada koyunlar orta eksene alınmış, bunların sağında ve solunda daha kısa ve durağan bitkilerden oluşan otlaklar görülmektedir. Ancak geride açıklı koyulu renklerle yapılmış olan orman vurgusu dikkat çekmekte, ormanın hemen üst hizasında da parlak ufuk kısmı gökyüzünde hareketli bulutlarla Kant'ın dinamik yüce tanımıyla uyum sağlayan bir görüntü vermektedir. Aşağıda daha sakin, yukarıda yüklü ve hareketli bulutlarla hem kontrast hem yücelik duygusu hem de sınırsızlık hissi bir arada verilmeye çalışılmıştır (Görsel 8). Dolayısı ile bu eserde Kant'ın hem matematik

hem de dinamik yücesi vurgulanmıştır. Şeker Ahmed Paşa, yine bir özel koleksiyonda bulunan 'Ormanda Koyun Sürüsü' (Baloğlu, 2006, s.184) adlı eserinde hemen hemen önceliklere yakın bir kompozisyon uygulamış, tablonun sağ tarafını yukarıdan aşağıya boş bırakırken, sol tarafı yani tablonun 2/3'lük kısmında ağaçlara ve hayvan figürlerine yer vermiştir (Görsel 9). Bu kısımda yine iki meyilli eksen esas alınmış, bunların arasından geçen yola koyun sürüsü ve onların önünde köpek ile eşek tamamlayıcı unsur olarak ele alınmıştır. Geniş tutulan ve ortasından sürünün geçtiği yolun iki yanına sıra ağaçlarla dizilerek daha önceki kompozisyonlara benzeyen bir düzenleme ortaya çıkmıştır. Burada asıl vurgulanmak istenen yine sağ tarafta bol miktarda ışığın dinamizme katkısıdır. Ağaçlar ise yine bir aurora oluşturmak suretiyle yüce duygusunu ve sınırsızlığı ifade edecek şekilde yolun iki yanına dizilmişlerdir. Bu bakımdan önceki eserde olduğu gibi bu eserde de bu eserde Kant'ın hem matematik hem de dinamik yücesi dikkat çekmektedir. Bitkilerin cinsi, eşeğin, köpeğin ve koyunların ayrıntısı yine net olmaktan uzak, bazıları sağ tarafta yoğunlaşan ışık nedeniyle ayrıntı bakımından netleşmemiştir. Işığın yoğun olduğu sağ üst tarafta gökyüzünü şekillendiren kuş sürüleri de yer ile gökyüzü arasında boşluğu doldurmaktadırlar.



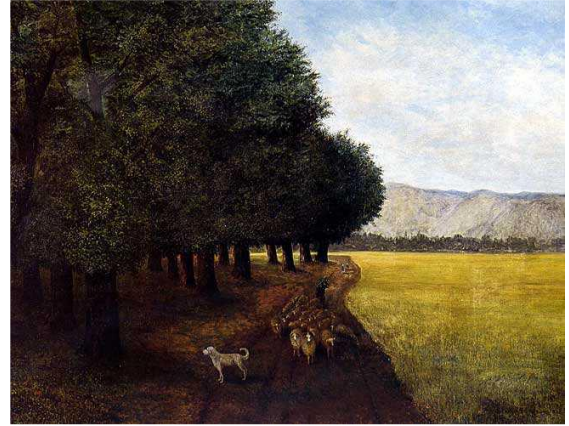
Görsel 8. Tarlada Koyun Sürüsü, tuval üzerine yağlıboya, 116x89 cm, Özel Koleksiyon (Baloğlu, 2006, s. 185).



Görsel 9. Ormanda Koyun Sürüsü, 1897, tuval üzerine yağlıboya, 90x130 cm, Özel Koleksiyon (Baloğlu, 2006, s. 184).

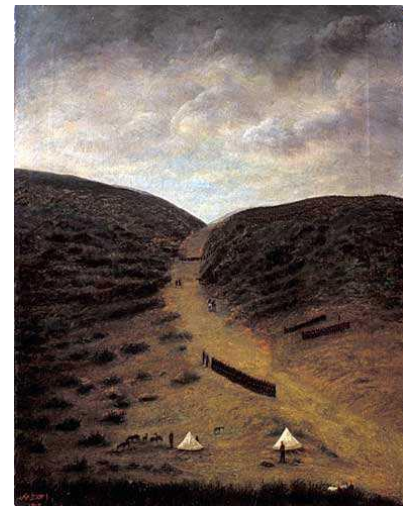
Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndaki 'Manzara' isimli tabloda bu kez yarı yarıya boşluk ve doluluk esas alınmıştır (Görsel 10). Boşluğu yol, sarı zeminli toprak geri planda orman ve dağ ile gökyüzünde hafif hareketlenmiş bulut kümeleri doldururken orta ekseninde yine çizgi halinde alt bölümde koyun sürüsü, çoban ve köpek tasvir edilmiştir. Yine burada sanatçının bir ekseni esas aldığı eksenin sol tarafına sıra sıra geniş yapraklı, kısa gövdeli ağaçlarla bir düzenlemeyi esas aldığı görülmektedir. Gerek ağaçlarda gerek koyunlarda ve manzarayı tamamlayan diğer unsurlarda kesin çizgiler

yerine sınırları zorlayan bir kompozisyonun oluşturulduğu dikkati çekmektedir. Burada daha durgun daha dingin bir kompozisyon oluşumuna zemin hazırlanmıştır. Resmin sol tarafındaki ard arda dizilmiş olan ağaçların uzunluk olarak bitim noktası algılanamamakta dolayısıyla izleyicide sonsuzluk hissi uyandırmaktadır. Bu bakımdan eserde Kant'ın matematik yüce'sinin vurgulanmış olduğu söylenebilir.



Görsel 10. Manzara, tuval üzerine yağlıboya, 140x175 cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, (Baloğlu, 2006, s. 183).

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'nda yer alan 'Talim Yapan Erler' adlı tabloda, Şeker Ahmed Paşa, yine net çizgisel ifadelerden kaçınarak iki yamaç arasındaki bir yol ile ekseni oluşturmaktadır (Görsel 11). Bu kez eksenin solundakiler yani askerlerin çadırları, atları ve sıra halindeki askerlere daha geniş yer ayrılırken sağ tarafta yamaçta dizilmiş diğer askerler yine belli belirsiz şekilde betimlenmişlerdir. Ortadaki yol daha aydınlık olup yolun sağ ve solundakiler kısmen alacakaranlıkta sınırları, çerçeveleri belli olmayacak şekilde tasvir edilmiştir. İki yamaçın birleştiği vadinin üst kısmında daha geniş ve daha aydınlık bir gök atmosferi yine sınırsız biçimde seyirciyi diğer tablolarla benzerliği konusunda düşündürmektedir. Yine bu eserde geçişler, cisimler arasında ve bitkiler arasında fark edilmekte ağaç yerine burada daha kısa çalı tipi bitkisel formların dingin bir görüntü ortaya koyduğu dikkat çekmektedir. Daha geride olan sıra askerler bir dinamizm meydana getirirken diğer figürler fark edilmeyecek derecede ikinci planda kalmışlardır gökyüzünün bulutlarla birlikte tasvir edilmesi Kant'ın dinamik yüce, orta ekseninde uzanan yolun sonunun belli olmayışı da matematik yüce tanımlarına uygunluk göstermektedir.



Görsel 11. Talim Yapan Erler, 1897-1898, tuval üzerine yağlıboya, 61,5x47, İRHM (Baloğlu, 2006, s. 164).

İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndaki 'Kayın Ağaçları' adlı tabloda Şeker Ahmed Paşa, yine "aurora" ya başvururken ortada yüksek, çıplak bir ağacın hâkimiyetini hemen bunun yanında yine orta ekseni temsil eden ışıklı düzenlemeyi esas almıştır (Görsel 12). Resmin 1/3'ünü temsil eden ağacın kökünün berisinde kalan sulu zeminde yine bir hayvanı (geyik) belli belirsiz ortam içinde tasvir etmiştir. Geyiğin bulunduğu alan ve yanındaki iri bitki topluluğu tam seçilemezken resmin 2/3'lük üst bölümü ortadaki ışığın etrafında derece derece diğer çıplak ağaçlarla dolgulanmıştır. Burada yine sanatçı ağaçla ekseni belirlerken bunların sınırsızlığı Kant'ın matematik yüce tanımıyla uygunluk göstermektedir.



Görsel 12. Kayın Ağaçları, tuval üzerine yağlıboya, 131x90, 5 cm (Baytar, 2018, s. 6).

Değerlendirme ve Sonuç

Şeker Ahmed Paşa'nın orman manzaralarında genellikle ormanın içine doğru giden yolun tam karşısından bakılır. Ağaçlar düzgün bir şekilde iki yana ayrılmış olup bunların sınırsızlığı ifade ettiği ve Kant'ın yüce konseptine uygun biçimde yerleştirildiği anlaşılmıştır. Koyun sürülerini resmettiği üç resmin her birisinde bu durum görülmekte ve sürü resmin tam ortasından izleyiciye doğru gelmektedir (Görsel 8-10). Sürüler iki eserde ormanın içinden geçerken (Görsel 8-9) diğerinde ormanın kenarından geçer vaziyette tasvir edilmiştir (Görsel 10). Buna rağmen üç resimde de boşluk doluluk oranı hayvan figürleri ya da ağaçlar kullanılarak başarılı bir şekilde dengelenmiştir. Boş, ağaçsız bir alanın resmedildiği manzara resimlerinde bile Şeker Ahmed Paşa, izleyiciyi yormamakta ve dengeyi yakalamaktadır. Bazı açık ufuklu manzara resimlerinde kompozisyonu başarıya ulaştırmak için mimari unsurlar da kullanmıştır (Görsel 11). Orman manzaralarında ağaçların oluşturduğu dikey hatlar dikkat çekicidir (Görsel 1-2). Ayrıca ağaçlar dikey hatları ile resimsel mekânı tanımlayan önemli unsurlardır. Manzaralarında yer alan kuş, köpek, ördek, ceylan, geyik, eşek ve insan figürleri, resme hareketlilik katmaktadır (Görsel 7-12). Birkaç resminde büyük boyutlu ele aldığı ve konunun önüne geçen ceylan ve geyikler ise hayli gerçekçi ve ayrıntılı şekilde işlenmiş (Görsel 6) olup ressamın bu konuları doğadan çalıştığı anlaşılmaktadır. Şeker Ahmed Paşa, yaptığı bu tablolarda genellikle bir eksen ve bu eksenin etrafında oluşturduğu kompozisyonlarda seyircileri derine, düşünceye sevk etmekte, bunların sınırlarını kesin hatlarla belli etmemekle de daha çok gizemli orman, geyik, karaca, koyun sürüsü, köpek, çoban, askerler vb. unsurlarla kompozisyonu işlemeye çalışmıştır. Ancak bunların bir yerde başlayıp bir yerde biten kesin çizgiler yerine sınırsızlığı ön plana çıkarmış olması Kant'ın yüce

anlayışıyla bağdaşmaktadır.

Kant'ın yüce konsepti "matematik yüce" ve "dinamik yüce" olarak iki başlık altında değerlendirilmektedir. Bu bağlamda sanatçı, "Ormanın Sükûneti" eserinde ağaçların bitim noktasının belli olmaması ve yolun bitsiz olması bakımından oluşturduğu sonsuzluk hissiyle matematik yücenin kavranamayan büyüklüğünü vermektedir (Görsel 1). "Tarlada Koyun Sürüsü" eserinde Kant'ın dinamik yüce dediği hareket hissi, bütün ölçüleri aşan bir kuvvet olarak bulutlarda yoğun bir şekilde hissedilmektedir (Görsel 8). "Ormanın Işığı" eseri (Görsel 3) ise hem matematik yücenin hem de dinamik yücenin eşit oranda görüldüğü bir his yaratmaktadır. Eserin ön kısmında belirgin olan ağaçların belli bir noktada kesilmesi sonsuzluk hissini vermektedir. Yapraklardaki hareket hissi ve resmin genelindeki aurora, resimdeki dinamizmi desteklemektedir. Sonuç olarak Şeker Ahmed Paşa'nın çalışmaya konu olan eserlerinden bazılarında matematik yüce, bazılarında dinamik yüce ağır basmakta iken çoğu eserinde hem matematik hem de dinamik yüce vurgusunun bir arada yapıldığı anlaşılmıştır. Ayrıca Kant'ın her iki tür "yüce"sinde, ürkütücülük ve korkutuculuk söz konusudur. Bu aciz bırakan hislerin yansıması da Şeker Ahmed Paşa'nın "Ormanda Oduncu" adlı eserinde görülmektedir. Burada eşiği ile tasvir edilen oduncu, resmin ana konusunu ve adını oluşturmasına rağmen resimde çok az yer kaplamaktadır. Dolayısıyla burada doğanın karşısında insanın küçüklüğü ve acizliği derinden hissedilmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Arat, N. (2012). "Kant Estetik'inde Güzel ve Yüce Değerleri", İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi, S. 21, s. 69-83.
- Baloğlu, H. A. (2006). "Şeker Ahmed Paşa'nın Sanatı ve Sanatçı Kişiliği", Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale.
- Baytar, İ. (2018). "Sonsuza Doğru "Uçsuz Bucaksız" Bir Yol ve Şeker Ahmed Paşa'nın Manzara Resimleri", Art Sanat, S. 10, s. 1-12.
- Dedeoğlu, O. A. (2021). "Yüce Kavramı Bağlamında Şeker Ahmet Paşa'nın "Ormandaki Oduncu" Resmi Üzerine Bir İnceleme", Zeynep İnankur Armağanı Modernizmin Başkentleri, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, s. 158-179.
- Doğan, M. H. (1998). Estetik, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.
- Geier, M. (2009). Kant'ın Dünyası, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Göçmen, D. "İmmanuel Kant'ın Güzellik ve Yücelik Duygusu Üzerine Gözlemleri", Felsefe Logos Dergisi, S. 42, 2011, s. 121-142.
- Kant, İ. (2006). Yargı Yetisinin Eleştirisi, Aziz Yardımlı (Çev.), İdea Yayıncılık, İstanbul.

Kant, İ. (2018). Güzellik ve Yücelik Duygusu Üzerine Gözlemler, Hil Yayınları, İstanbul.

Öndin, N. (2003). Biçim Sorunu; Varlıkta, Bilgide ve Sanatta, İnsancıl Yayınları, İstanbul.

Öndin, N. (2011). Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği 1850-1950, İnsancıl Yayınları, İstanbul.

Öndin, N. (2021). Türk Sanatının Büyük Ustaları-1 Şeker Ahmed Paşa, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Sacred Candle And Candlelight Scenes in Western Medieval And Early Renaissance Art

Batı Orta Çağ ve Erken Rönesans Sanatında Kutsal Mum ve Mum Işığı Sahneleri

Derya DAŞDEMİR 

Istanbul University, Faculty of Letters,
Department of Art History, İstanbul/Türkiye
derya.ing@hotmail.com

Simge ÖZER PINARBAŞI 

Istanbul University, Faculty of Letters,
Department of Art History, İstanbul/Türkiye
simge@istanbul.edu.tr

Abstract

This study critically examines the formal and semantic contexts of scenes depicting both illuminated and extinguished candles in Western art. Within the repertoire of religious imagery, candlelight functions as a symbol of the divine presence, representing the eye of God, while Christ is identified as the lux mundi (light of the universe). The iconographic themes associated with these periods encompass significant scenes such as the Nativity, the Birth of the Virgin Mary, the Annunciation, the Pietà, the Adoration of the Shepherds, and the Death of the Virgin. Moreover, the candle assumes symbolic connotations of desire, votive offering, and commemoration, which are intrinsically linked to these themes. Through a systematic semantic and formal analysis of these depictions, the study identifies the Revelations of St. Bridget as a fundamental textual source informing the use of candles and candlelight in artistic representations. Furthermore, it demonstrates that the inclusion of candle imagery varies across artworks in both semantic interpretation and stylistic execution. This research is grounded in an extensive theoretical framework informed by scholarly monographs, journal articles, and visual documentation. The study's methodological approach involves the systematic collection and organization of relevant materials, the construction of a rigorous analytical framework, and the critical examination of primary and secondary sources accessed through various research libraries. Additionally, visual references have been obtained from academically recognized repositories and credible national and international digital archives, thereby ensuring the study's methodological rigor and scholarly validity.

Keywords: Candlelight, Early Renaissance Art, Nativity, Annunciation, Pieta.

Öz

Bu makalenin konusu Batı sanatında Orta Çağ ve erken Rönesans dönemlerinde hem yanmakta olan hem de sönmük durumda betimlenen mumların bulunduğu sahneleri anlamsal ve biçimsel bağlamda değerlendirmektir. Batı sanatı bağlamında, dinsel imgeler repertuarında karşımıza çıkan mum ışığı sahneleri Tanrı'nın gözünü imlemekte ve İsa'nın evrenin ışığı olduğu anlamına gelmektedir. Söz konusu dönemlerin ikonografik temsilinde mumun yer aldığı sahneler İsa'nın Doğumu, Meryem'in Doğumu, Müjde, Pieta, Çobanların Secdesi, Kralların Secdesi, Meryem'in Ölümü, azizlerle ilgili ve kutsal figürlerin yer almadığı muma atfedilen istek, adak, anma gibi anlamlara sahip olan yapıtlardır. Yapılan araştırma neticesinde makaleye konu olan betimlerin anlamsal ve biçimsel incelenmesi sonucu mum ışığının yapıtlarda kullanımının kaynağı Azize Bridget'in Vahiyleri gösterilirken mum imgesine sahip sahnelerde anlamsal ve biçimsel olarak farklılıklar gözlenmiştir. Bu çalışma, yoğunluklu olarak sözü edilen teorik çerçevenin kurgulanışında faydalanılan kitaplar, makale çalışmaları, görsel materyaller ile oluşturulmuştur. Çalışmanın ortaya çıkışı gerekli materyallerin belirlenmesi, belli bir kurguyla ele alınması, bunlar oluşturulduktan sonra da ilgili araştırmaların başlatılmasıyla şekillenmiştir. Araştırma süreci çoğunlukla birincil veya ikincil kaynakların değerlendirilmesi ve çeşitli kütüphaneler aracılığıyla bu kaynaklara ulaşılmasıyla gelişmiştir. Görseller akademik referanslı veya ulusal-uluslararası çapta önem arz eden internet kaynaklarının ilgili sitelerinden alınan resimlerden oluşmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mum Işığı, Erken Rönesans Sanatı, İsa'nın Doğumu, Müjde, Pieta.

Açıklama: Bu çalışma "Batı Sanatında Mum Işığı Temsilleri" isimli doktora tez çalışmasından üretilmiştir.

Explanation: This article is produced from a PhD thesis named "Candlelight Representations In Western Art" by Derya Daşdemir.

Geliş Tarihi/Received: 24.02.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 23.03.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 29.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding author:
Derya DAŞDEMİR

Cite this article: Daşdemir, D. & Özer Pınarbaşı, S. (2025). Sacred Candle And Candlelight Scenes in Western Medieval And Early Renaissance Art. *Journal of Palmette*, 7, 79-83.

Atıf: Daşdemir, D. & Özer Pınarbaşı, S. (2025). Batı Orta Çağ ve Erken Rönesans Sanatında Kutsal Mum ve Mum Işığı. *Palmet Dergisi*, 7, 79-83.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Introduction

Although the symbolism of candles and light has undergone significant transformations in form and meaning throughout history, a fundamental continuity persists between the fire kindled by early humans and the candle flame ignited in contemporary times. This continuity is rooted in the shared human experiences of hope, desire, devotion to life, sacrifice, eternal happiness, and spiritual purification through transcendence. While the ritual of candle lighting has historically been integrated into sacred practices within an intellectual and theological framework, candlelight has also symbolized self-sacrifice for society, enlightenment, moral guidance, and ultimate salvation. The image of the candle has been attributed various meanings, extending from its act of burning to its gradual melting and eventual extinguishment.

Within the visual tradition of medieval religious art, candle and candlelight imagery have served as potent symbolic motifs, consistently present in Western artistic discourse, albeit with varying degrees of prominence across different periods. In the scenes analyzed within this study such as the Nativity, the Birth of Virgin, The Death of Virgin the lit candle signifies the presence of God and affirms Christ as the *lux mundi* (light of the universe). And also in depictions of saints where neither Christ nor the Virgin Mary is present, the candle assumes the role of the *oculus Dei* (eye of God), while simultaneously embodying broader symbolic concepts such as *vanitas*, *memento mori*, remembrance, and contemplation. Moreover, this study extends its analysis to secular scenes in which candle symbolism plays a significant role, emphasizing the semantic and symbolic diversity inherent in its artistic representation.

Light in A Metaphysical Context

In a metaphysical context, light is more than a physical phenomenon, it is a symbol of existence, knowledge, truth and divine power. In philosophical and religious traditions, light is often associated with the source of existence, consciousness and enlightenment. According to Plato (c. 428-347 B.C.), light is a means of accessing the World of Ideas, while Plotinus (205-270) treats light as a reflection of God (the One); light is at the top of the hierarchy of being and loses its power as it descends. The philosophers of the Middle Ages, on the other hand, considered light as a manifestation of divine knowledge and divinity. St Bonaventura (1217-1274) considered light in three forms (*lux*, *lumen*, *splendor*) and argued that it is one of the fundamental elements of the order existing in the universe. The Italian humanist Francesco Patrizi da Cherso (1529-97), on the other hand, saw light as the most fundamental principle of existence in the universe and placed it in a superior position to matter and form. In religious contexts, light is identified with the existence and wisdom of God and is considered a symbol of truth and enlightenment. To summarise, in metaphysical terms, light is not only a physical phenomenon, but also a symbol of existence, knowledge and divine truth.

In religions and belief systems, light is a symbol of holiness, knowledge, enlightenment and salvation. The Torah, the holy book of the Jews, has been accepted as light in the context of illuminating the path of humanity and guiding people. According to the first book of the Torah, Genesis, the creation of the universe begins with light in the heavens and ends with man. God realises the creation with light in six days, so that Adam can see the world from beginning to end. Jesus tells his disciples, "you are the light of the world"¹ to pave the way for humanity and illuminate the darkness like light. Again in the

Gospel of Luke, light is connected to salvation:

*"Sovereign Lord, as you have promised, you may now dismiss your servant in peace.
For my eyes have seen your salvation,
which you have prepared in the sight of all nations:
a light for revelation to the Gentiles, and the glory of your people Israel."*²

In Islam, the spiritual guidance of light, the illumination of God, is expressed by the concept of 'nur'. The verse in Surah An-Nur in the Qur'an expresses this situation:

*"Allah is the light of the heavens and the earth. His light is like a niche in which there is a lamp, the lamp is in a crystal, the crystal is like a shining star, lit from 'the oil of' a blessed olive tree, 'located' neither to the east nor the west, whose oil would almost glow, even without being touched by fire. Light upon light! Allah guides whoever He wills to His light. And Allah sets forth parables for humanity. For Allah has 'perfect' knowledge of all things."*³

Sacred Candle and Candlelight Scenes in Western Medieval and Early Renaissance Art

The tradition of using candles symbolically in medieval and early Renaissance scenes in Western art is based on the vision of St Bridgitte of Sweden⁴. The part of St Bridgitte's text on her vision of the Nativity that is relevant to this study is as follows:

"...When I was at the manger of the Lord in Bethlehem, I saw a Virgin, pregnant and most very beautiful, clothed in a white mantle and a finely woven tunic through which from without I could clearly discern her virginal flesh. Her womb was full and much swollen, for she was now ready to give birth. With her there was a very dignified old man; and with them they had both an ox and an ass. When they had entered the cave, and after the ox and the ass had been tied to the manger, the old man went outside and brought to the Virgin a lighted candle and fixed it in the wall and went outside in order not to be personally present at the birth. And so the Virgin then took the shoes from her feet, put off the white mantle that covered her, removed the veil from her head, and laid these things beside her, remaining in only her tunic, with her most beautiful hair-as if of gold - spread out upon her shoulder blades. She then drew out two small cloths of linen and two of wool, very clean and finely woven, which she carried with her to wrap the infant that was to be born, and two other small linens to cover and bind his head; and she laid these cloths beside her that she might use them in due time.

And when all these had thus been prepared, then the Virgin knelt with great reverence, putting herself at prayer; and she kept her back toward the manger and her face lifted to heaven toward the east. And so, with raised hands and with her eyes intent on heaven, she was as if suspended in an ecstasy of contemplation, inebriated with divine sweetness. And while she was thus in prayer, I saw the One lying in her womb then move; and then and there, in a moment and the twinkling of an eye, she gave birth to a Son, from whom there went out such great and ineffable light and splendor that the sun could not be compared to it. Nor did that candle that the old man had put in place give light at all because that divine splendor totally annihilated the material splendor of the candle. And so sudden and momentary was that manner of giving birth that I was unable to notice or discern how or in what member she was giving birth. But yet, at once, I saw that glorious infant lying on the earth, naked and glowing in the greatest of neatness. His

¹ Matta 5-14.

² Luka 2:29-32

³ Nür 71/35.

⁴ Bridget had religious visions from an early age, which influenced her whole life. She gave birth to eight

children, including St Catherine of Sweden. On the death of her husband in 1344, Bridget went into seclusion near the Cistercian monastery at Alvastra on Lake Vetter. She dictated revelations to the abbot, Peter Olafsson, who translated them into Latin.

flesh was most clean of all filth and uncleanness. I saw also the afterbirth, lying wrapped very neatly beside him. And then I heard the wonderfully sweet and most dulcet songs of the angels. And the Virgin's womb, which before the birth had been very swollen, at once retracted; and her body then looked wonderfully beautiful and delicate..." (Cornell, 1924, p. 21-22)

The earliest example of a scene with a candle in the Western artistic tradition is by the Florentine artist Niccolò di Tommaso⁵ (1339-1376). In the centre panel of the triptych "Vision of St Brigid of the Nativity", St Bridget is shown praying with her rosary on the right side of the scene, just as in her vision. The time is night, and the cave is brightly lit because the birth took place at night. The candle is at a high point in the cave and the reason for this brightness is not the candlelight, the cave is illuminated by the birth of child Jesus. Jesus, the light of the universe, was born (Figure 1).



Figure 1. Niccolò di Tommaso, Vision of St Brigid of the Nativity, Tempera on wood, After 1373.

Another example of one of the earliest works in which the candle is shown is the Master of Flamalle (Robert Campin). The artist's "The Nativity" depicts three different presentations from the life of Jesus on a single panel: the Nativity, the Midwives and the Adoration of the Shepherds. In the painting "The Nativity, the child Jesus and his family are shown on the threshold of a very dilapidated manger. The ox and donkey, who are expected to warm Jesus with their breath, are turned back. Mary in her white dress, the symbol of purity, kneels in front of Jesus. Behind Mary are the shepherds, and behind Joseph, who makes a screen with his hand so that the candle does not go out, there are two midwives. Light is an important symbolic element in Campin's scene, which has a very realistic narrative. The candle, which is depicted as lit even though it is daytime, gives the message that even though Jesus was born at night, darkness suddenly turns into light with his birth, that is, even the laws of nature harmonise (Figure 2).

The placement of the candle is different from the placement of the candle in Tommaso's example. While in Tommaso's painting the candle is placed on the wall in the upper right corner of the scene in the centre panel of the triptych, in Campin's painting Joseph is shown protecting the flame of the candle from the wind with his right hand to indicate that Jesus is the light as mentioned in the Bible (Zirpolo, 2008, p. 275). Therefore, the idea that the real light comes from Jesus lying on the ground is supported by the idea of the rising sun in the landscape, which is the symbol of Jesus (Cutler, 1968, p. 75).



Figure 2. Master of Flamalle /Robert Campin, Nativity, oil on wood, 1420.

Another scene in western art in medieval and early renaissance periods in which the image of the candle appears is "The Birth of Virgin". In the Birth of Virgin paintings, the candle creates a symbolic meaning such as a gospel, the eye of God. Jan de Beer (c.1475- 1528), in his painting "The Birth of Virgin" (Figure 3), treated the nativity scene as a domestic scene and equipped the room with details and everyday objects. In this room, where women busy with their duties join St Anna lying on the bed in prayer, the baby Mary is looking at her mother from the lap of one of the midwives. The artist's realistic and detailed style has transformed this holy scene into a genre painting. The candle in the gold-plated candlestick is depicted burning with all its vitality. The candlelight, which shows the sanctity of Mary's birth, symbolically fulfils the task of illuminating the room. Although it does not physically take place in the scene as a lighting element, it adds a mystical and spiritual meaning.

The scenes with candles, which we encounter in the Nativity scenes in the Netherlands, have started to diversify over time. The candle is no longer just an object held by Joseph, it has become an indispensable element of sacred scenes and has come to life in the hands of different figures in the interiors.



Figure 3. Jan de Beer, The Birth of the Virgin, oil on panel, c.1520.

Another scene in which candle scenes take place in the context of this study is the Annunciation to Mary. Although this story is not explicitly mentioned in the Bible, it is mentioned in the Gospel of Luke. The Annunciation was recognised as one of the twelve feasts and depictions of the Annunciation were widely practised. Joos van Cleve's (c.1485-1540/41) "The Annunciation" is set in a 16th century bedroom (Figure 4). The place where Gabriel comes to give the good news to Mary is a Dutch interior. The scenes with candles have

⁵ The first examples of this new iconography, based on Brigid's vision were created by Niccolò di Tommaso. This triptych, one of the earliest examples of the representation of the 'Nativity' and the

representation of the candle, is almost contemporary with the life of the saint and corresponds to her revelations, so that the painting has become a historical document.

diversified over time and maintain their symbolic meaning. While the candle in the upper left is clearly lit, the candles in the chandelier are not lit. Motifs such as the brightness of the scene and the light around the holy spirit show that the burning candle has a symbolic meaning. For the eye of God is already signalled by the burning candle.



Figure 4. Joos van Cleve, *The Annunciation*, oil on wood, c. 1525.

Originating in the 12th century in Byzantine art and appearing in the West from the 13th century onwards, Pieta scenes depict the mourning for the body of the dead Christ taken down from the cross⁶. In the Middle Ages, people believed that if they prayed in front of the original painting or copies of it, their 20,000 years in Purgatory would be reduced, so throughout the Middle Ages the image of the “Man of Sorrows” became one of the most popular ways of depicting Jesus.

Scenes of saints and saints with candles, which we also encounter outside the images of Jesus and Mary, are numerous and diversified in terms of meaning in the Early Renaissance period. The image of the candle is also seen in scenes with St Sebastian, St Ursula, St Barbara, St Martin and St Jerome (Hieronymus) (ca. 347-420 AD). In Ghirlandaio's (1448-1494) “St Jerome in his Study”, (Figure 5) which shows the saint, who translated the Bible into Latin, in his study, the saint is shown with his hand on his head, the genius-melancholic gesture⁷ of the period (Yüzgüller, Altun, 2016, p. 41,44). While the writing instruments and manuscripts in the room accompany the saint's scientific studies, the hourglass, inkwell and extinguished candle motif on the desk reflect his impermanence and at the same time transform the scene into a memento mori representation (Ady, 1924, p. 232; Davies, 1908, p. 33, 38).



Figure 5. Domenico Ghirlandaio, *St. Jerome in His Study*, fresco, 1480.

Conclusion

In the visual culture of the Middle Ages and Early Renaissance in Western art, the candle serves as a symbolic manifestation of the *oculus Dei* (eye of God) in compositions featuring both illuminated and extinguished candles. Beyond its association with Christ as the *lux mundi* (light of the universe), the candle also functions as a signifier of the Virgin Mary, denoting her presence and sanctity. In works where sacred figures are absent, candlelight operates as a symbolic substitute, alluding to their divine presence. Iconographically, candles appear in scenes such as the Nativity, the Birth of the Virgin, the Annunciation, the Adoration of the Shepherds, the Pietà, the Adoration of the Magi, the Death of the Virgin, and depictions of various saints.

In Nativity scenes, the candle motif, derived from the Revelations of St. Bridget, is incorporated into pictorial iconography, often represented as a candle held by Joseph. This iconographic tradition was widely adopted by Northern European artists, who introduced diverse variations of the motif. The candle in Joseph's hand appears both lit and extinguished in different representations; at times, it is placed within the stable, while in other instances, it is positioned alongside sacred figures.

The presence of the candle in depictions of the Birth of the Virgin, the Annunciation, and the Death of the Virgin underscores Mary's sanctity. In Birth of the Virgin scenes, the candle signifies her witnessing of her own birth and her role in illuminating the universe, akin to Christ. In Annunciation depictions, the candle is frequently extinguished, with residual smoke still visible upon the Archangel Gabriel's entrance, signifying the transition from earthly light to divine illumination. Conversely, in certain Gospel scenes, the candle remains lit, reinforcing Christ's divine radiance. In these contexts, the candle transcends its material

The candle is also a prominent element in depictions of saints, particularly in representations of contemplative figures such as St. Jerome. Furthermore, in portrayals of saints such as St. Jerome and St. Sebastian, the candle carries *vanitas* connotations, serving as a reminder of mortality and the transient nature of earthly existence. Additionally, candle imagery appears in other contexts related to votive practices, including scenes of offerings and supplications. Although rare, some works feature extinguished or melted candles with implicit sexual connotations, symbolizing ephemeral worldly pleasures. The motif of “Joseph with a Candle” became a standardized pictorial formula until the 16th century. However, with the artistic advancements of the Renaissance—particularly the development of perspective and nuanced light modulation—this motif underwent interpretative transformations, reflecting broader shifts in visual representation and theological symbolism.

Light has maintained its metaphysical, cosmological and religious meanings in different thought systems throughout history. While Aristotle considered light as a physical phenomenon, Plotinus saw light as a reflection of God and considered it the fundamental element of the hierarchy of being. St Bonaventura defined light in three ways (*lux*, *lumen*, *splendor*), giving it different dimensions, while Francesco Patrizi argued that light is the fundamental principle of the universe and considered it in a metaphysical and physical context. During the Renaissance period, Leonardo da Vinci defined shadow as the lack of light and stated that darkness ceased to be a frightening element over time. In religious beliefs, light is seen as a symbol of holiness and wisdom. In belief systems such as Christianity, Islam light has been the foundation of the divine realm and the symbol of the ascension of the soul. In Judaism, the Torah is regarded as a light

⁶ This subject is not mentioned in the Bible, but it is mentioned in the religious records of the late Middle Ages.

⁷ Melancholy, which is associated with many phenomena and moods such as mourning, grief, laziness, contemplation, sadness, madness, offers a rich world of images in parallel with the different meanings attributed to the concept (Yüzgüller, Altun, 2016, 41,44).

that guides humanity. In general, light has been regarded throughout history as a symbol of wisdom, holiness, guidance and spiritual ascension.

Luka 2:29-32

Nûr 71/35.

Author Contributions: Concept: D.D.S.Ö.P Design: S.Ö.P., D.D Supervision: S.Ö.P., D.D Resources: D.D., S.Ö.P. Materials: D.D., S.Ö.P. Data Collection and/or Processing: D.D., S.Ö.P. Analysis and/or Interpretation: D.D., S.Ö.P. Literature Search: D.D., S.Ö.P. Writing Manuscript: D.D., S.Ö.P. Critical Review: D.D., S.Ö.P.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Yazar Katkıları: Fikir: D.D., S.Ö.P. Tasarım: D.D., S.Ö.P. Kaynaklar: D.D., S.Ö.P. Malzemeler: D.D., S.Ö.P. Veri Toplama ve/veya işleme: D.D., S.Ö.P. Analiz ve/veya yorum: D.D., S.Ö.P. Literatür Taraması: D.D., S.Ö.P. Yazıyı yazan D.D., S.Ö.P. Eleştirel İnceleme: D.D., S.Ö.P.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Kaynaklar

Ady, J.M.C. (1924). *The Painters of Florence from the Thirteenth to the Sixteenth Century*, New York, E.P. Dutton and Co.

Borchert, T. H. (1997). *Rogier's St. Luke: The Case for Corporate Identification*, Rogier van der Weyden, St. Luke Drawing the Virgin: *Selected Essays in Context*, Ed. Carol J. Purtle, Turnhout, Brepols.

Cornell, H. (1924). *The Prophecies and Revelations of Saint Bridget (Birgitta) of Sweden, 7.Book, Chapter 21, Iconography of the Nativity of Christ*, Uppsala.

Cuttler, Charles D. (1968). *Northern Painting from Pucelle to Bruegel: Fourteenth, Fifteenth and the Sixteenth Centuries*, New York, Holt, Rinehart and Winston.

Davies, G. S. (1908). *Ghirlandaio*, London, Methuen and co.

Elliot, J. K. (2008) *The Apocryphical Jesus*, New York: Oxford University Press.

Hetherington, P. (1996) *The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fourna*, Oakwood Publications, California.

Tükel, U. and Arsal, Y. S. (2014) *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*, İstanbul, Kabalcı.

Yüzgüller, S. and Altun, C. G. (2016). Satürn'ün Çocukları: Batı Sanatı'nda Melancholia İmgesi, *Navisalvia: Sina Kabağaç'ı Anma Toplantısı 2016 Bildiri Kitabı*, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat.

White, M. (2002). *Leonardo İlk Bilgin*, Çev. Ahmet Aybars Çağlayan, İstanbul, İnkılap Kitabevi.

Zirpolo, L. H. (2008). *Historical Dictionary of Renaissance Art*, Scarecrow Press.

Matta 5-14.

Sâsâni Dönemi Dokumacılığı

Sassanid Period Wearing



Sohrab NIAZI 

Department of Traditional Turkish Arts,
Graduate Institute, Fatih Sultan Mehmet Vakıf
University, İstanbul, Türkiye
Niazisohrab24@gmail.com

Aydın UĞURLU 

Fatih Sultan Mehmet Vakıf University, Faculty
of Fine Arts, Department of Traditional
Turkish Arts, İstanbul, Türkiye
aydinmsu@hotmail.com



Açıklama: Bu çalışma "Sasani Dönemi Dokumacılığı" isimli tez çalışmasından üretilmiştir.

Explanation: This study was produced from the thesis titled "Sassanid Period Wearing".

Geliş Tarihi/Received: 11.11.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 28.01.2025

Yayın Tarihi/Publication Date: 29.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Sohrab Niazi

Cite this article: Niazi, S. & Uğurlu, A. (2025). Sâsâni Dönemi Dokumacılığı. *Palmet Dergisi*, 7, 84-93.

Atf: Niazi, S. & Uğurlu, A. (2025). Sassanid Period Wearing. *Journal of Palmette*, 7, 84-93.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Öz

Bu çalışma, MS 224-651 yılları arasında İran'ın İstehr kentinde kurulmuş olan Sâsâni İmparatorluğu'nun sanatsal ve kültürel mirasını ele almaktadır. Dördüncü büyük İran Hanedanı olarak kabul edilen ve Pers medeniyetinin altın çağını temsil eden Sâsâniler, öncüllerinin sanatsal ve kültürel değerlerini benimseyerek benzersiz bir sentez oluşturmuşlardır. "İranşehr" olarak adlandırılan bu dönemin coğrafi sınırları, günümüzde birçok ülkeyi kapsayacak şekilde geniş bir alana yayılmış, Sâsâni İmparatorluğu kültürel etkilerini Batı Avrupa'dan Afrika'ya, Çin'den Hindistan'a kadar uzanan geniş bir alana yaymıştır. Özellikle dokumacılık alanında önemli başarılar kaydeden Sâsâniler, karmaşık tasarımları ve çeşitli motifleriyle tanınmış, sanatları doğu ve batıda pek çok hayran kazanmıştır. Çalışma, Sâsâni dokumacılığının tarihçesini, dokuma türlerini, gelişimini ve motif ile desen kompozisyonlarını ele alırken, bu sanat dalının kraliyet politikalarındaki yerine ve sanatçıların yenilikçi yaklaşımlarına dikkat çekmektedir. Sâsânilerin estetik güzellik, teknik beceri ve kültürel anlamlarla dolu dokumaları, zaman ve mekânı aşan evrensel bir sanat formu olarak kabul edilmiştir. Bu çalışma aynı zamanda, Sâsâni motiflerinin dünyanın diğer bölgelerine nasıl yayıldığını ve çeşitli medeniyetler arasındaki kültürel alışverişin bir parçası haline geldiğini ortaya koymaktadır. Tüccarlar, gezginler ve fethedilen topraklardan gelen askerler aracılığıyla, Sâsâni kumaşları ve desenleri, İspanya'dan Çin'e kadar uzanan geniş bir coğrafyada etkili olmuş, Orta Çağ Avrupa sanatı üzerinde kalıcı izler bırakmıştır. Çalışmada Sâsâni dokumacılık sanatının bugüne kadar korunan parçaları üzerine bir değerlendirme yapılmış ve bu eserlerin tarihsel ve kültürel önemi vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sâsâni, Dokuma, Motif, Desen, Kumaş, Bezeme, Halı, Kilim

Abstract

This study deals with the artistic and cultural heritage of the Sasanian Empire, which was founded in the Iranian city of Istehr between 224-651 AD. Considered the fourth great Iranian dynasty and representing the golden age of Persian civilization, the Sassanids created a unique synthesis by adopting the artistic and cultural values of their predecessors. The geographical boundaries of this period, known as the "Iranshahr", were so vast as to encompass many countries today, and the Sasanian Empire spread its cultural influence over a wide area stretching from Western Europe to Africa, from China to India. The Sassanids were particularly successful in the field of weaving and were known for their intricate designs and various motifs, and their art won many admirers in the east and west. This study examines the history of Sasanian weaving, the types of weaving, its development, and the composition of motifs and patterns, emphasizing the place of this art form in royal policies and the innovative approaches of the artists. The Sasanian weavings, full of aesthetic beauty, technical skill and cultural meaning, have been recognized as a universal art form that transcends time and space. This study also reveals how Sasanian motifs spread to other parts of the world and became part of the cultural exchange between various civilizations. Through merchants, travelers, and soldiers from conquered lands, Sasanian fabrics and patterns were influential across a vast geography stretching from Spain to China, leaving a lasting mark on the art of medieval Europe. This study evaluates the surviving fragments of Sasanian weaving and emphasizes the historical and cultural significance of these artifacts.

Keywords: Sassanid, Weaving, Motif, Pattern, Fabric, Ornament, Carpet, Rug

Giriş

Dördüncü büyük İran Hanedanı olarak kabul edilen Sâsânî İmparatorluğu, 224-651 yılları arasında İran'ın İstehr kentini merkez alan; kültürel ve sanatsal bir dönüm noktası teşkil eden bir uygarlıktır. Bu dönem, Pers medeniyetinin altın çağını temsil ederken, kendinden önce gelen Persler (MÖ 550-330) ve Partlar (MÖ 247-MS 224) gibi imparatorlukların sanatsal ve kültürel değerlerinden beslenerek kendi benzersiz sentezini oluşturmuştur. Sâsânîlerin hüküm sürdüğü "İranşehr", yani "İranlıların memleketi", günümüzde İran, Irak, Azerbaycan, Ermenistan, Afganistan, Türkiye'nin doğusu, Suriye, Pakistan, Kafkaslar, Orta Asya ve Arabistan'ı içine alan geniş bir coğrafyayı kapsamaktadır. Bu imparatorluk, çeşitli kültürel etkileşimler, diplomatik ilişkiler ve çok sayıda savaşlar nedeniyle coğrafi sınırlarını aşarak Batı Avrupa'dan Afrika'ya, Çin'den Hindistan'a kadar uzanan bir kültürel etki bırakmıştır. Sâsânî Sanatı Bizans ile Yunan sanatına derin etkilerde bulunarak mimari ve sanatsal alışverişin bir köprüsü olmuştur (Sivrioğlu, 2023, s. 9), (Görsel 1).

Sâsânî Sanatı özellikle dokumacılığı, dönemin gelenek, görenek ve inançlarıyla sıkı sıkıya bağlı, kültürel bir gösterge olarak önem taşımaktadır. Karmaşık tasarımları ve desenleriyle tanınan Sâsânî dokumaları, "Bostan kemerindeki" sahneler gibi çeşitli desen ve giysi modellerini gösteren belgelerle sanatın derinliğini ve çeşitliliğini ortaya koymaktadır. Hayvan, kuş, çiçek ve bitkilerle zenginleştirilen bu dokumalar, aynı zamanda geometrik desenler ve sosyal hayatta kullanılan malzemelerin estetik görünümü ve kullanım şekillerini içermekte, böylece günlük yaşamla iç içe olduğunu göstermektedir.

Bu araştırma, Sâsânî dokumacılığının tarihçesini ele alarak dokuma türlerinin gelişimi ile motif ve desen kompozisyonları üzerine yoğunlaşmakta; Sâsânî kültürünün sanata nasıl yansıdığını ve devletin dokumacılığı nasıl ve ne şekilde desteklediğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Aynı zamanda, Sâsânî dokumacılarının yenilikçi yaklaşımları ve gelişmiş dokuma tezgâhları sayesinde karmaşık bitki ve hayvan motifli kumaşların gelişimine katkılarını dikkat çekilmektedir. Bu sanatsal yenilikler, Sâsânî sanatçılarının çevre ve İran halkının etnik kültürüne olan derin anlayışlarını vurgulamaktadır.

Sâsânî dokumalarının dünya sanat tarihindeki yeri ve önemi; malzeme, teknik, uygulama özellikleri, desen ve renk çeşitliliğiyle, doğu ve batıda yayılmasına neden olmuştur. Farklı ülkelerden dokumacılar ve tasarımcılar tarafından taklit edilmesi ise bunun kanıtıdır. Bu etkileşim, Sâsânî döneminden erken İslâm dönemine ve sonrasında Samani, Selçuklu ve Safevi dönemlerine kadar devam etmiş, Sâsânî sanatının küresel bir etki yaratmasını sağlamıştır. Bu kapsamlı miras, Sâsânî İmparatorluğu'nun sadece kendi zamanının değil, sonraki dönemlerin sanat ve kültürü üzerinde de kalıcı bir iz bıraktığını göstermektedir. Dolayısıyla, Sâsânî dokumaları, estetik güzelliği, teknik becerisi ve kültürel anlamlarıyla, zaman ve mekânı aşan evrensel bir sanat formu olarak kabul edilmekte ve değerlendirilmektedir. Çalışmada, Sâsânî dokumacılığı mirasının, tarih boyunca nasıl şekillendiği ve günümüze kadar nasıl etkiler bıraktığı derinlemesine incelenmektedir.

Sâsânî İmparatorluğunun Tarihçesi

Sâsânî İmparatorluğu, 224-651 yılları arasında varlık göstermiştir. İmparatorluk, Partlar'ın son kralı IV. Artabanus'un yenilgisinin ardından I. Ardeşir tarafından İstahr bölgesinde kurulmuştur (Şabani, 2015, s. 257). Sâsânî Devleti'nin resmi dini Zerdüştlük, resmi dili ise Pehlevicedir. İmparatorluğun coğrafi sınırları günümüz İran'ını, Irak, Azerbaycan, Ermenistan, Afganistan, Türkiye'nin doğusu, Suriye'nin bir kısmı, Pakistan, Kafkasya, Orta Asya ve Arabistan'ın bir kısmını kapsamaktadır (Frye, 1965, s. 188).

II. Hüsrev döneminde (590-628), günümüzde Mısır, Ürdün, Filistin ve Lübnan'da kalan bölgeler de kısa bir süre için İmparatorluğa dâhil olmuştur. Sâsânîler, kendi İmparatorluklarını "İranşehr" (İranlıların/Aryanların memleketi) olarak adlandırmışlardır. Sâsânî dönemi, Geç Antik Çağ'ı kapsamakta ve İran tarihinin en önemli ve etkili dönemlerinden biri olarak kabul edilmektedir (Naskali, 2009, s. 174-176).

Sâsânî sanatının kültürel etkileri, imparatorluğun fiziki sınırlarını aşarak Batı Avrupa, Afrika, Çin ve Hindistan'a kadar uzanmıştır, (Harita 1). Bu etkiler, Avrupa ve Asya'nın Orta Çağ sanatının şekillenmesinde dikkate değer bir rol oynamıştır. Sâsânî İmparatorluğu, son Sâsânî hükümdarı, Kralların Kralı III. Yezdigirt'in (632-651), erken Halifelik dönemi, yani ilk İslam Devleti ile girdiği 14 yıllık mücadele sonucunda yıkılmıştır (Zerrinkoob, 2014, s. 547-548).



Harita 1. Sâsânî Devleti Haritası ve sınırları

<https://www.cambridge.org/core/books/abs/manichaean-texts-from-the-roman-empire/sassanian-empire/0990DE49958BF15252D3F102D9C1B126> (Erişim Tarihi: 24.03.2025).

İran, çok çeşitli sanat formlarında zengin bir miras barındırmaktadır. Bunlar arasında dokumacılık, mimari, müzik, resim, seramik, kaligrafi, kuyumculuk ve heykel sanatı yer almaktadır. Sâsânî sanatı, öncelikle devletin resmi dini olan Zerdüştlüğü yansıtmakta ve özellikle kabartma ve yontularda bu dini temaların işlendiği görülmektedir (Litvinski, 1996, s. 66). "Hayat ağacı" motifinin Sâsânî sanatında önemli bir yer tuttuğu ve bu motifin adının zaman içinde değişmediği bilinmektedir (Kooper, 2000, s. 144), (Görsel 2).



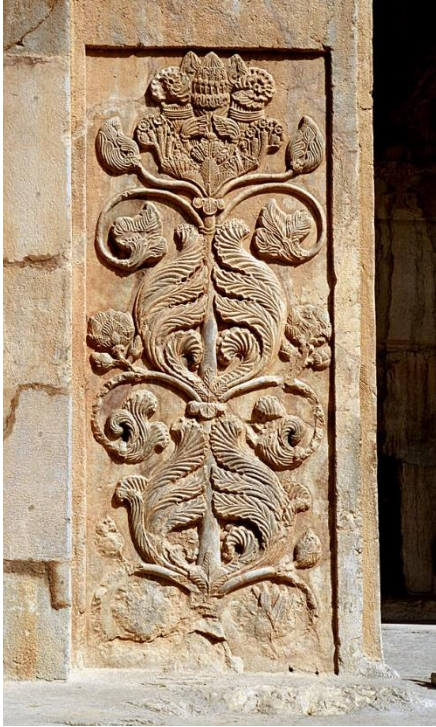
Görsel 1. Bitkisel ve geometrik tasarımlı duvar motifi.

M.S. 6. yüzyıl civarı, Mezopotamya, Ktesifon, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322659> (Erişim Tarihi: 27.08.2024)

Sâsânî döneminin mimari alanında en belirgin yapıları arasında saraylar öne çıkmaktadır. (Şadmehani, 2014, s. 168). Sâsânî

sanatında, taş kabartma ve yontuların içeriği genellikle Sâsâni şahlarının düşmanları üzerindeki zaferlerini ölümsüzleştirmek amacıyla kayalara işlenmiştir. Bu tasvirler av merasimlerini, düşmanlara boyun eğdirme sahnelerini, bayram şölenlerini ve hanedan üyelerinin portrelerini içermektedir (Görsel 3). Bu eserler, Sâsâni döneminin sanatının ve kültürünün zenginliğini ve çeşitliliğini gözler önüne sermektedir.

Sâsâni döneminde dokumacılık, dönemin kültürel değerleri ve inançlarıyla derinden bağlantılı olmakla birlikte, aşkın bir kültürel ifade olarak da öne çıkmaktadır. Sâsâni Devleti hükümdarları dokuma sanatını kraliyet politikalarının merkezine alarak dokuma atölyelerinin kurulmasını teşvik etmiş ve bu sanat dalını desteklemiştir (Görsel 4) (Riyazi, 2002, s. 27). Sâsâni dönemi dokumacıları, yeni desenler ve tasarımlar oluşturma konusunda yenilikçi çalışmalar yapmış ve karmaşık dokuma tekniklerini mümkün kılmak için dokuma tezgâhlarını geliştirmişlerdir.



Görsel 2. Tak-ı Bostan (Hayat ağacı), 6. yy. Sâsâni (Philippe Chavin)
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Taq-e_Bostan_-_tree_of_life.jpg
(Erişim Tarihi: 27.08.2024)

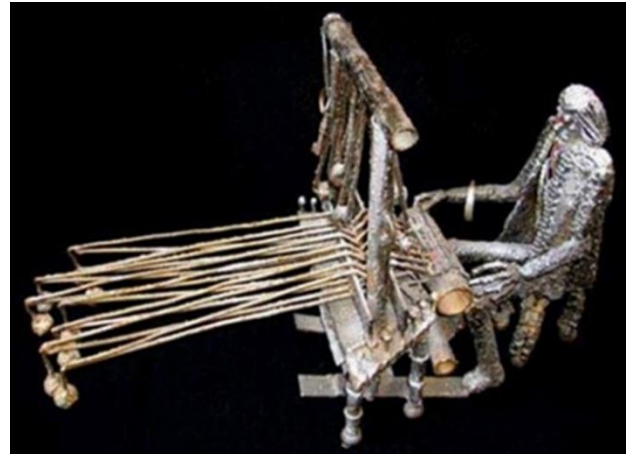


Görsel 3. Nakş-i Rüstem'de Sâsâni Kralı Şahpur'un Roma imparatoru Valerianus'u teslim olmaya zorladığı bir sahnenin yer aldığı taş kabartma (Diego Delso, 2016)
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Naghsh-e_rostam,_Ir%C3%A1n,_2016-09-24,_DD_12.jpg
(Erişim Tarihi: 27.08.2024)



Görsel 4. Taş Kabartması, Susa Louvre Müzesi,
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010176914> (Erişim Tarihi: 25.03.2025)

İran'ın Kirmanşah kentindeki eski bir yerleşim bölgesinde bulunan kralın yaşadığı ve misafirlerini ağırladığı saraya "Taq-ı Bostan" adı verilmektedir. Bu yapı kompleksindeki "Bostan kemerinde" Sâsâni giysi modellerini, dönemin dokumalarındaki desenleri gösteren çeşitli sahneler vardır. Geometrik şekiller ve daireler içerisinde horoz, tavuskuşu, kaz, ördek, at, kanatlı inek gibi mitolojik hayvan figürleri dikkat çekmektedir (Wilson, 1938, s. 115). İran'ın Arap hakimiyetine girmesinin ardından, İslami sanat ile İran sanatı, özellikle Sâsâni sanatına dayalı bir İslam sanatı olarak şekillenmiştir. İslami sanatı, Sâsâni İran, Mısır, Bizans ve Doğu sanatının etkilerini birleştirirken dokumacılık gibi sanat dalları da Sâsâni tarzında önemli bir değişiklik olmadan yaklaşık iki yüzyıl boyunca sürdürülmüştür. Erken İslam dönemi ile öncesindeki dokuma sanatı arasında niteliksel olarak bir fark bulunmamaktadır (Görsel 5) (Zaki, 1987, s. 227).



Görsel 5. İranlılar tarafından yapılan ilk tezgahlar
<https://khaneehsan.com/blog/history-of-clothing-in-Iran>
(Erişim Tarihi:11.05.2024)

Sâsâni dönemi, kumaş atölyelerinin yapısal değişikliğe uğramaması nedeniyle, dokumaların motif ve desen kompozisyonlarında büyük bir değişiklik olmamıştır. Bu döneme ait bazı ipek kumaşlar günümüze müze ve özel koleksiyonlar aracılığıyla ulaşmıştır, "Av Sahnesi" olarak tanımlanan sahneler bu sanatının gelişimini ortaya koyan en iyi örnekler arasında gösterilmektedir (Pope, 2008, s. 209).

Sâsâni kumaşlarının kalitesi yüksek seviyededir. Hatta Roma İmparatorunun bayrağı ve dönemin Fransa kralının giysileri bile Sâsâni dokumaları kullanılarak yapılmıştır. Bu durum, Sâsâni kumaşlarının uluslararası alanda da büyük bir değer gördüğünü kanıtlar niteliktedir (Görsel 6) (Zaki, 2003, s. 236).

Sâsâni kumaşlarının tasarımı, oyma, sıva ve gümüş işçiliği gibi diğer sanat dallarının tasarımlarıyla benzerlikler göstermektedir. İranlı dokumacıların hayvan figürlerine olan ilgileri, dokumalarında simurg, at, koç ve yaban domuzu gibi hayvan motiflerinin kullanılmasıyla kendini göstermiştir. Zamanla çoğu tekstil ürünü bozulup yok olmuş olsa da Avrupa müzelerinde korunan yaklaşık altmış kadar Sâsâni kumaş örneği günümüze ulaşmıştır (Pope, 2008, s. 97).

Sâsâni sanatının ayırt edici özelliklerinden biri, Simurg gibi efsanevi ve kompozisyonel gerçeküstü varlıkların motif olarak kullanılması olmuştur. Gerçeküstü yaratıklar İran mitolojisinde kutsal anlamlara sahip olmakla beraber sanatsal objelerde, özellikle tekstillerde sıklıkla yer almaktadır (Taheri, 2012, s. 60). Bu mitolojik yaratıklara ek olarak tasarımlarda çeşitli hayvan figürleri de kullanılmıştır.



Görsel 6. Sâsâni dokuma parçası, M.S. 6. yüzyıl civarı, İran, Şehr-i Kumis (antik Hekatompilus)
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/325991>
(Erişim Tarihi: 03.07.2024)

Sâsâni krallığı döneminde, Zerdüştlük dininin yeniden canlandırılması önemli bir gelişme olarak kaydedilmiştir. Avesta metinlerinde kutsal olarak kabul edilen Simurg, daire veya güneş şekilleri gibi dini simgeler, Sâsâni dokumalarının motiflerinde yer alan süslemeler arasında sayılmaktadır (Kristinsen, 1972, s. 23). Örneğin, bu kumaşlarda Zerdüş'tün kutsal bitkisi olarak bilinen "hayat ağacı" ve ateş tapınaklarının tasvirlerine rastlanmaktadır. Bu dini figürler genellikle iki hayvan, örneğin karşılıklı duran iki tavuk arasında konumlandırılan bir hayat ağacı ile temsil edilmektedir (Kristinsen, 1972, s. 49).

Sâsâni dokumalarının tasarımları, coğrafi kökenlerine bakılmaksızın, doğudan batıya geniş bir etki alanı yaratmıştır. Bu tasarımlar, Bizans imparatorluğuna dokumacı olarak gönderilmiş Sâsâni dokuma ustaları tarafından kullanılmış ve Bizans dokumalarında önemli etkisi olmuştur (Kristinsen, 1972, s. 495). Orta Çağ tekstilleri, Avrupa'da büyük bir etkiye sahip olmuş ve bilhassa Doğu'nun incelenen ipekl dokumalar, Orta Çağ Avrupa sanatının uzun bir süre Sâsâni sanatının etkisi altında kaldığı, günümüze ulaşan dokuma örneklerinden açıkça anlaşılmaktadır.

Sâsâni İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra dahi, Bağdat'ta dokuma atölyeleri ve Konstantinopolis'teki Bizans dokuma atölyeleri; Sâsâni sanatının eski örneklerini ve motiflerini kullanmaya devam etmiştir. Bu durum, Orta Çağ boyunca doğudan batıya taşınan dokumaların kültürel ve sanatsal bir köprü işlevi gördüğünü belirtmektedir. Erken İslam döneminde Sâsâni motiflerinin yayılmasında, Akdeniz kıyısındaki Müslüman ülkelerde de önemli bir rol oynadığı görülmüştür (Gırşman, 1972, s. 315).

Sâsâni dokuma sanatı içerisinde halı ve kilim üretimi de önemli bir yer tutmaktadır. Ne yazık ki, zamanla birçok halı ve kilim çürüyüp yok olmuştur. Günümüze ulaşan az sayıda eser, arkeolojik kazılarda keşfedilmiş ve bunlardan sınırlı sayıda parça korunabilmiştir. Bu nadir parçalar, koleksiyonerler ve dünya genelindeki müzeler tarafından saklanmaktadır. Yapılan araştırmalar sayesinde bu örneklerden bazılarına ulaşılmıştır (Görsel 7-10).



Görsel 7. Sâsâni Kilim Parçası zemin bordo rengi, baklava desenli, daire içinde çarkifelek motifi ve eli belinde karşılıklı insanlar görünmektedir. Baklava desenleri ördeklerle bölünmüştür.
textileart.com (Erişim Tarihi: 27.02.2020)



Görsel 8. Karşılıklı dört ördek ve ortadan kalp motifi

Görsel 9. Çarkifelek motifi

Görsel 10. Karşılıklı insan figürleri
textileart.com (Erişim Tarihi: 27.02.2020)

Mısır'da parçalar halinde bulunan ve günümüzde İsviçre'deki Abegg Vakfı'nda muhafaza edilen bir halı, Sâsâni halıları hakkında önemli bilgilere ulaşılmasını sağlamaktadır. Yün ve keten ipliklerinden dokunan halı, 6-7. yüzyıla tarihlenmektedir. 158x250 cm boyutlarındaki halı, kırmızı, Türk mavisi, açık mavi, lacivert, sarı ve yeşil renk iplerle dokunmuştur. Kenar bordürlerinde iki sıra halinde nilüfer çiçekleri tasvir edilen halının bordür iç zemininde üst üste beş sıra halinde yan yana üç kez tekrar eden çerçeve içine alınmış kanatlı bir at çizilmiştir. Çerçeve üstündeki ardışık sıralarda dört yapraklı çiçek motifleri yer almaktadır (Görsel 11) (Lemberg, 1988, s. 406).



Görsel 11. 158x250 cm boyutlarındaki halı, kırmızı, Türk mavisi, açık mavi, lacivert, sarı ve yeşil renklerle bezelidir. Kenar bordürlerinde iki sıra halinde nilüfer çiçekleri tasvir edilmiştir, (Lemberg 1988, s. 406).

Sâsâni Dokumalarının Motif ve Kompozisyon Özellikleri

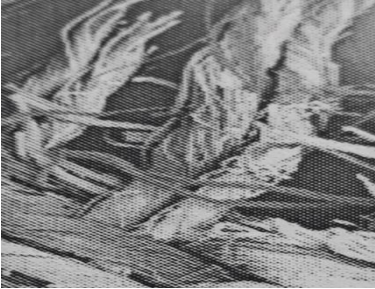
Eldeki bulgulara göre Sâsâni dokumacılığı tasarım açısından tekrarlanan daireler ve oval formların içine çeşitli hayvan figürleri (horoz, tavuskuşu, at, aslan gibi) yerleştirilmiş desenlerle dikkat

çekmektedir. Bu sanatta kullanılan hammadde koyun ve keçi gibi ehlileştirilmiş hayvanlardan elde edilen yünlerdir. Sâsânî dokumalarının yapısal özellikleri incelediğinde; bu dokumalarda kullanılan atkılarının sıklığının çözümlerinkinden fazla olduğu görülmektedir (Görsel 12, 13).

Sâsânî döneminde, insanların giysilerinde kullanılan desenler sadece Bostan kemeri kabartmalarında ve İran taş baskılarında değil, aynı zamanda gümüş ve altın kaplamalı objelerde, dokumalarda, alçı ve duvar resimlerinde de görülebilmektedir (Kristinsen, 1972, s. 23).

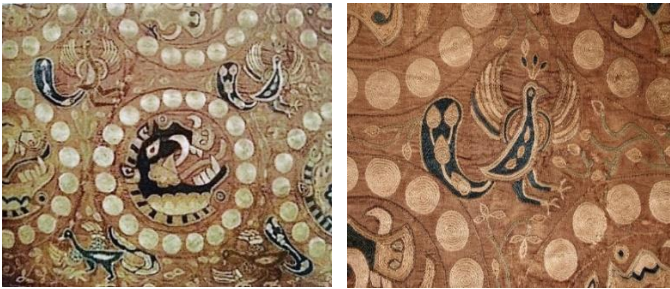


Görsel 12. Sâsânî dönemi dokumalarını düz olarak ve çift atkı kullanılırdı. *Güzel Sanatlar Dergisi, Bahar Dönemi, Tahran, 2011, s.45*



Görsel 13. Çift atkıdan bir detay *Güzel Sanatlar Dergisi, Bahar Dönemi, Tahran, 2011, s.45*

Sâsânî dokumalarında sembolik motiflerin kumaş üzerindeki desen kompozisyonlarında tercih edildiği görülmektedir (Görsel 14-15). Örneğin Astana Kurganı kazılarında bulunan ve M.S. 6-7. yüzyıla tarihlenen açık kahverengi zemin üzerine dokunan ipek kumaşın, merkezinde bir domuz kafası bulunan ve etrafı beyaz incilerle süslenmiş dairelerle bezendiği görülmektedir. Her bir dairenin dört köşesinde tavus kuşu figürleri ve bitkisel motifler yerleştirilmiştir. Bu motifler tam raportlar halinde tekrarlanarak desen kompozisyonunu oluşturmuştur (Gırşman, 1957, s. 2).



Görsel 14, 15. Domuz Başı Yuvarlak Desenli ve ayrıntısı. Dokuma, 7. Yüzyıl, İran, Afganistan veya Kazakistan, Düz dokuma ipek üzerine ipek bölme dikis nakışı, <https://opusmariss.wordpress.com/2017/11/09/central> (Erişim Tarihi: 16.12.2023)

Hayvan Figürleri

Sâsânî dokumacılığında kullanılan motifler ve desenler, kompozisyonun temelini oluşturmaktadır. Bu tasarımlarda, inci şeritlerle süslenmiş birbirine teğet büyük daireler veya oval geçmeler kullanılmaktadır. Büyük daire veya oval şekillerin içerisinde

genellikle birbirine bakan veya sırt sırta duran hayvan çiftleri tasvir edilmiştir. Bu hayvanlar arasında aslanlar, grifonlar ve çift başlı yaratıklar yer almaktadır.

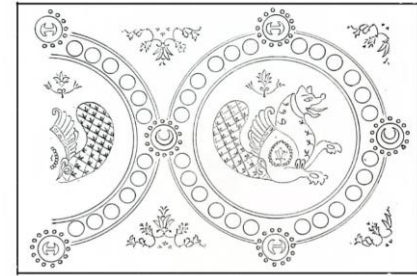
Günümüzde Paris'teki Tezyinat Sanatı Müzesi'nde sergilenen ve 7. yüzyıla tarihlenen Simurg deseni bir kumaş örneğinde bu şekilde düzenlenmiş bir kompozisyonun kullanıldığı görülmektedir (Görsel 16, 17, Çizim 1). İpek malzemelerden dokunmuş bu kumaşın zemini koyu ve açık yeşil renginde olup motiflerinden krem rengi iplik kullanılmıştır. Bu örnek, Sâsânî dokumacılığının hayvan figürlerini kullanma geleneğinin ve estetik anlayışının bir göstergesi olarak kabul edilmektedir (Gırşman, 1972, c.2., s. 229).



Görsel 16. Sırt sırta duran simurglar daireler içinde ve etrafında dizilmiş incilerle tasvir edilmiştir. M.S. 7. Yüzyıla tarihlendirilmiştir. Paris'teki Tezyinat Sanatı Müzesi'nde sergilenmektedir. (İran Ez Agaz Ta İslam Gırşman, c.2, s.229)



Görsel 17. Sırt sırta duran simurgların günümüze uyarlanmış dokuması (Dokuma: Niazi)



Çizim 1. Sırt sırta duran daire içine alınmış simurg dokumasının çizimi (Niazi)

Geometrik Motif ve Desenler

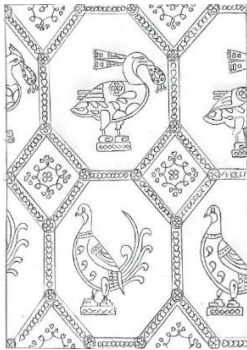
Sâsânî dokumacılığında geometrik motifler önemli bir yer tutmaktadır. Geometrik motifli Sâsânî dokumalarının desen kompozisyonları tam ve yarın raportludur. Sekizgen çerçeve ve karelerin yarım raportlu ağ şeklinde dizildiği motiflerin birbirine bağlandığı noktalarında eşkenar dörtgen formlar kullanılmıştır. Bu formların içi ise yine ay, inci, çiçek, yaprak gibi sembolik motifler ile dolgulanmıştır. Bu kumaşlarda her bir sekizgen içinde alternatif olarak sağa doğru bakan ördekler ve sol tarafa bakan kuş motifleri

sıralar halinde yerleştirilmiştir (Görsel 18, 19, Çizim 2). Özellikle 10. yüzyılda, bu ördeklerin yüzüyor ve uçuyor gibi daha gelişmiş bir şekilde tasvir edildiği görülmektedir (Barari ve Rahmati, 2017, s. 232).

Bu motiflerin aslında Çin işlemelerinde gerçekçi bir üslupta işlendiği görülmektedir. İran'ın Çin ile olan ticari ve kültürel ilişkilerinin sonucunda bu motiflerin İran'da yaygınlaştığı belirtilmektedir. Söz konusu motif ve desen kompozisyonları, kral ve çevresi tarafından av kıyafeti olarak tercih edilmekte ve bu tasarım aynı zamanda yaşamdaki hareketi simgelemektedir (Pope, 1959, s. 77).



Görsel 18. Sekizgen çerçeveler dörtgen içinde sağa doğru ilerleyen ördekler ve sol tarafa doğru ilerleyen horozlar yerleştirilmiştir. Bu motif yaşamdaki hareket simgesidir. (Karimi, 2021, s.31).



Çizim 2. Sekizgen eşkenar dörtgen (Niazi)



Görsel 19. Sekizgen ve eşkenar ızgaralı kumaşından yararlanılarak günümüze uyarlanmış dokuması (Dokuma: Niazi)

Bitkisel Motifler

Sâsâni dokumacılığı, bitkisel motif ve desenlerin zengin ve detaylı kullanımıyla bilinmektedir. Özellikle çiçek tasvirlerinde, çizimlerin simetrik ve merkezi bir ekseninde üstten ya da yandan resmedildiği görülmektedir. Bu süsleme biçimi dönemin sanat anlayışının bir

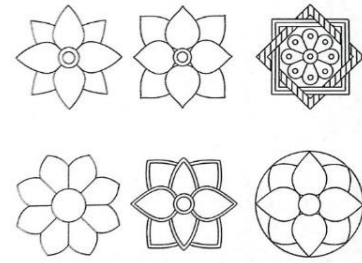
yansıması olarak kabul edilir ve genellikle yaprakların büyük bir çiçeğin altında iki yana yayıldığı ve içteki üç taç yaprağın, iki dış taç yaprak arasında konumlandığı görülmektedir (Çizim 3) (Fukai, 1991, s. 57).



Çizim 3. Bu bitkisel motifte yaprakların bir çiçeğin altında iki yana yayıldığı ve içteki yaprakların, iki dış taç yapraklarla şekillendirildiği görülmektedir. (Fukai 1991, s. 57)

Sekiz Köşeli Üstten Görünümlü Çiçek Motifleri

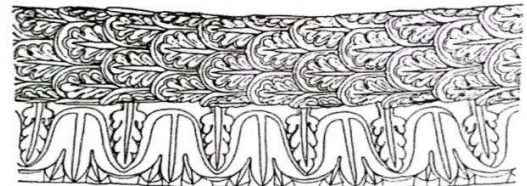
Genellikle merkezi bir daire ya da kare içine yerleştirilmiş çiçek motifleri temelde dört çift taç yaprağa sahiptir. Bu desenler, giysilerde manşetler ve kemerin orta şeridi gibi belirli alanlarda kullanılmaktadır. Ancak bazı durumlarda, taç yapraklar birbirini örtmeyebilmektedir (Çizim 4) (Fukai, 1991, s. 58).



Çizim 4. Bu motifimizde bir merkezin etrafında düzenli bir şekilde dört çift taç yaprakla süslenmiştir. Motifler taq-ı bostandaki duvarlarda taş süslemesinden alınmıştır. (Fukai 1991, s. 58)

Kemer Bitkisel Süslemesi (Taq-ı Bostan)

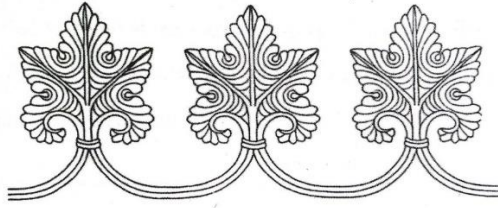
Sâsâni kralının sarayı olan Taq-ı Bostan'daki kemerin bitkisel süslemesi, tonoz kemerin tamamını kaplayan iki sıra bitkisel motif ile dikkat çekmektedir. Alt sıra, üç yaprağın uçlarının kemerle sınırlı olduğu çok yapraklı desenlerden oluşurken, üst sıra birbirini takip eden tomurcuk şeklindeki üç yapraktan meydana gelmektedir. Yan yaprakların birleşim yerlerinde oluşan boşluklar, sümbül benzeri çok yapraklı bitkilerle doldurulmuştur (Çizim 5) (Riyazi, 2002, s. 197).



Çizim 5. Taq-ı Bostan (Kemer bitkisel süslemesi), dönemi, yeri (Riyazi 2002, s. 197)

Asma Yaprığı Deseni

Saplarla birbirine bağlanan ve bir sıra oluşturan pençe şeklindeki asma yaprakları sıklıkla tercih edilmektedir. Genellikle kemerlerin önüne asılan kumaşların kenar tasarımında kullanılan bu kompozisyon başında taç bulunan kralla ilişkilendirilmektedir. Bu motifin daha eski örnekleri, Part dönemine ait Palmyra heykellerinde görülmektedir (Çizim 6) (Riyazi, 2002, s. 200).

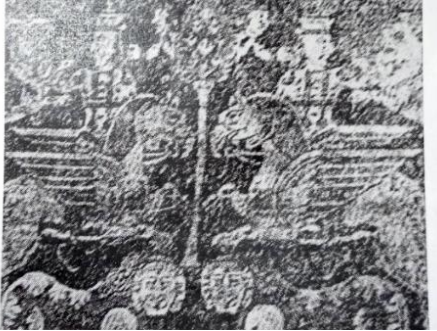


Çizim 6. Peçe şeklindeki yapraklar iki sap ile birbirine bağlanır. Aynı zamanda kralın tacının tasarımı bu örnekten esinlenerek hazırlanmıştır. (Riyazi 2002, s. 200).

Sembolik Motif ve Kompozisyonlar

Antik İran kültüründe griffin olarak isimlendirilen Grifon önemli bir sembolik varlık olarak kabul edilmektedir. Grifon, aslan gövdeli, kanatlı ve genellikle yırtıcı kuşların (kartal, şahin veya atmaca) yüzüne sahip kompozit bir varlıktır. Eski İran'da, grifonlar genellikle tanrıların hazinelerinin koruyucuları olarak tasvir edilmiştir. Bu durum onların kutsal varlıklar olarak koruyucu güce sahip olduğuna dair inancı yansıtmaktadır.

Sâsânî dönemine tarihlenen ipekli kumaşta simetrik bir düzende bir kralın grifonun sırtına binmesi tasvir edilmiştir. Bu tasvirde grifonlar ve efsanevi canavarlar, koruma ve kraliyet gücünün sembolleri olarak ön plana çıkmaktadır. İki grifon arasında, hayatı temsil eden bir hayat ağacı bulunmaktadır. Bu tasarımlarda, hayvanların kanatlarının paralel çizgilerle gösterildiği görülmektedir. Sâsânî kökenli olan bu desen Bizans başta olmak üzere diğer kültürler tarafından beğendiği ve sevildiği için benimsenmiş ve dokunmuştur (Beheştipur, 1964, s. 84). Bu özellik, Sâsânî sanatının diğer medeniyetler üzerindeki etkisinin bir göstergesi olarak kabul görmektedir (Görsel 20).



Görsel 20. Griffin İran kültüründe efsanevi, gövdesi aslan kafası yırtıcı kuşlara benzer bir yaratıktır.

Sâsânî dönemde tanrıların hazinelerinin ve hayat ağacının koruyucuları olarak tasvir edilmiştir. (Beheştipur, Sâsânî ipeği, 1964, s. 84).

Aslan'ın Ceylana Saldırması

Aslanın ceylana saldırması, Müslüman İspanya dokumalarında belirgin bir şekilde görülen ve Sâsânî temalarının doğrudan bir uyarlaması olarak kabul edilen ender örneklerden biri olarak gösterilmektedir. Bu tematik model, Sâsânî yemek takımlarında da izlenebilmektedir. Bu durum av hayvanlarının tasvirinin Sâsânî sanatında ne kadar yaygın olduğunu göstermektedir. Kumaşlar bu desenlerle dokunurken, aynı zamanda Endülüs'teki dokuma atölyelerinde de av hayvanları motifleriyle süslenmiş dokumalar üretildiği bilinmektedir. Özellikle, bir Sâsânî metal işçiliği örneği ve Endülüs dokuması (Görsel 21, Çizim 7), ceylana saldıran aslan tasvirini içermekte ve bu motifin, Sâsânî sanatının çeşitli alanlara nasıl ilham kaynağı olduğunu ortaya koymaktadır (Pope, 2008, s. 209).



Görsel 21. Müslüman İspanya dokumalarında ve Sâsânî yemek takımlarında da görülmektedir. Bu durum av hayvanlarının tasvirinin Sâsânî sanatında Aslanın ceylana saldırması ne kadar yaygın olduğunu göstermektedir (Pope, 1387, s.209).



Çizim 7. Aslanın ceylana saldırma sahnesinin çizimi (Niazi)

Hayat Ağacı

Sâsânî dönemi sanatında hayat ağacı motifinin önemli bir yeri bulunmaktadır. Bu motif, Minos dünyasının en kutsal sembolü olarak kabul edilmektedir. Türk kültüründe olduğu gibi İran kültüründe özellikle sedir ağacı, kutsallığın ve yenilenmenin bir simgesi olarak ön plana çıkmaktadır (Pervin, 2004). Hayat ağacı, yaşamın, sürekli değişim ve gelişimin bir temsili olduğu, ölümsüzlüğü ve sonsuz yaşamı ifade ettiği görülmektedir. Yeşil yaprakları, doğurganlık, büyüme ve yenilenmenin umudunu simgelemekte ve bu ağacın yapraklarının insan hastalıklarını tedavi edebileceğine inanılmaktadır. Hayat ağacının koruyucuları olarak görev yapan aslan ve efsanevi canavarlar arasında yer alan hayat ağacı, Sâsânî süsleme sanatının en önemli iki ögesidir. Hayat ağacı motifini bazen büyük bir saksının içinden çıkarak yaprakları ve meyveleri ile tasvir edilmektedir.

İslam'ın yükselişiyle birlikte, sedir ağacı, dini anlamını kaybederek süs eşyası olarak kullanılmaya başlanmıştır. Vatikan Müzesinde bulunan bir Sâsânî kumaşında tasvir edilen hayat ağacı motifinin her iki yanında birbirine bakan iki aslan ve bu aslanlara avcılar saldırırken, hayat ağacının kenarlarında iki kişi karşı karşıya durmaktadır (Görsel 22).

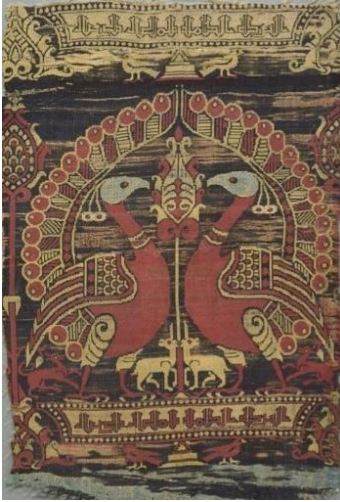


Görsel 22. M.S. 8. Yüzyıldan kalma, ipektan dokunmuş kumaş üzerine vahşi hayvanları avlayan dört adam yer almaktadır. Museo Sacro, Vatikan (Åse Eriksen- juni 2014)

https://www.kirketekstiler.com/samitum_weaving.htm.(Erişim Tarihi: 24.09.2024)

Yazılı Kompozisyonlar

Sâsâni ipek dokumalarından yoğun biçimde etkilenen Endülüs ipek dokumacılığı, tasarım ve motif seçiminde İran, Bizans ve Mezopotamya'nın etkilerini barındıran benzersiz bir stil geliştirmiştir. Bu kumaşlar, genellikle İslam topraklarının doğusundan esinlenen akbaba, aslan, kartal, kuş ve çeşitli bitki motifleri ve Arap yazısının düz ve köşeli çizgilerle yazılan kûfi yazı tarzına ev sahipliği yapmaktadır (Görsel 23, 24, Çizim 8). İlgili motiflerin bir kısmının kökeni, Bizans ve Roma aracılığıyla İspanya'ya aktarılan Sâsâni sanatına dayanmaktadır (Sami, 1960, s. 22). Bu bağlamda, söz konusu dokumaların bezemeleri Sâsâni dokumaları ile benzer özellikler göstermektedir. Üretim yerleri zaman zaman farklı bölgelere atfedilse de asli menşenin diğer ülkelerin sanatçıları tarafından uyarlanan Sâsâni kumaşları olduğu anlaşılmaktadır. Sâsâni dokumaları, dünya genelinde müzeler ve özel koleksiyonlar içinde muhafaza edilen ve önemli İran dokuma ürünleri grubunu oluşturan bir koleksiyon parçalarından oluşmaktadır.



Görsel 23. İpek Dokuma, M.S. 1100-1200 Kumaşın alt ve üst kısmında kûfi yazısı mevcuttur. Ortada bir hayat ağacının etrafında yüz yüze duran tavus kuşları ve tek boynuzlu keçileri tasvir etmektedir.
<https://www.netvikecom/blockheads.html>
(Erişim Tarihi: 09.07.2024)



Çizim 8. Hayat ağacının etrafında yüz yüze duran tavus kuşu motifinin çizimi (Niazi)



Görsel 24. Tavuskuşu ve hayat ağacı motifli Sâsâni ipekli kumaşından yararlanılarak yapılan günümüze yeniden uyarlanmış dokuması (Dokuma: Niazi)

Geometrik süsleme ile yazılı süslemeyi ortak bir paydada buluşturan tek yazı tarzı kûfi yazıdır. Görsel 20'de ipek kumaştan oluşan dikdörtgen parça (eni 24 cm, boyu 34 cm'dir), ortada bir hayat ağacının etrafında yüz yüze duran tavus kuşları ve tek boynuzlu keçileri tasvir edilmiştir. Üstte ve altta kuşlar ve "aynâli kûfi" yazılar bulunmaktadır (Görsel 25, 26). 1100-1200 yılları arasında Robert of Anjou'ya ait olduğu söylenen parçalı bir örtü aynı malzemeden yapılmıştır. (Dodds, 1992, s. 106).



Görsel 25-Görsel 26. (detay 1- 2)
<https://www.netvikecom/blockheads.html>
(Erişim Tarihi: 09.07.2024)

Sâsâni Motiflerinin Dünyanın Diğer Ülkelerine Aktarılmasının Nedenleri

Sâsâni dönemi, tekstil dokumacılığının büyük bir gelişme gösterdiği bir dönem olarak kayıtlara geçmiştir. Bu dönemde üretilen İran dokumaları, Avrupa'da geniş bir ilgi alanı bulmuştur. Orta Çağ'da Fransızlar bu kumaşların menşei hakkında bilgi sahibi olmamaları sebebiyle, denizlerin ötesinden, Uzak Doğu'dan Avrupa'ya ithal edildiklerini düşünmüşlerdir (Beheştipur, 1964, s. 86).

Değerli dokumalar, yüksek fiyatlarına rağmen, hafiflikleri ve kolay taşınabilirlikleri sayesinde, tüccarlar için daima cazip bir ticari mal olmuştur. Bu sebeple, Sâsâni tekstil tasarım ve dokumalarının

dünyanın diğer bölgelerine aktarılmasında, dokuma ihracatı önemli bir faktör olarak öne çıkmıştır. Tüccarlar ve gezginler, Sâsâni kumaşlarının Avrupa'ya taşınmasında kritik bir rol oynamışlardır. Bazı varlıklı bireyler, samimiyetlerini ve inançlarını gösterme amacıyla, kutsal emanetlerin saklandığı kutuları örtmek için bu değerli kumaşları kiliselere bağışlamışlardır (Tahiri, 2012, s. 8).

Batılı dokumacılar, bu eserlere ya doğrudan erişim sağlamış ya da Bizans aracılığıyla bu eserlerin taklitlerine ulaşmışlardır. Bu durum, Batılı sanatçıların Sâsâni eserlerini kopyalamalarına yol açmıştır. Müslüman tüccarlar ile Endülüs Emevileri'nin (756-1492) sürekli ticaret halinde olması da motiflerin aktarımında önemli bir etken olmuştur. Bu sayede Sâsâni dokumalarında kullanılmış tavuskuşu, simurg, hayat ağacı gibi motiflerin İspanyol dokumacıların dokuduğu kumaşların desenlenmesinde kullanıldığı görülmektedir. Sâsâni döneminde, Çin ve Hindistan ile yapılan ipek ticareti büyük ölçüde İran'ın kontrolünde olmuştur. İran'daki dokuma atölyelerinde ipek kumaşların üretildiği kaydedilmiştir. Bu durum, ipekli kumaşlara ilgi duyan Roma için İran kumaşlarının kullanılmasına neden olmuştur. İran kumaşlarının tasarımı ve etkisi, yüzyıllar boyunca Roma kumaş dokumalarını şekillendirmiş, bu sayede Sâsâni tarzı, dünyanın diğer bölgelerine yayılmıştır (Sami, 1960, s. 22).

Hristiyan ordularının Haçlı Seferleri sırasında İran sanatını ve kumaşlarını Avrupa'ya taşıdığı bilinmektedir. Bu durum, İspanyol dokumacılarının Sâsâni sanat eserlerine ve dokumalarına kolaylıkla erişebilmelerini sağlamıştır. Sekiz Haçlı Seferi'nin iki yüzyıl (1095-1270) boyunca Müslümanlar ile Haçlılar arasında gerçekleştiği ve Avrupalıların Andalar, Sicilya ile olan ve Doğu-Batı ticaret ilişkileri vasıtasıyla İslam ve İran medeniyetiyle tanıştığı kaydedilmiştir (El Hariri, 1992, s. 46).

Sonuç

Sâsâni İmparatorluğu, 224-651 yılları arasında varlık gösteren ve İran merkezli dördüncü büyük İran Hanedanlığı olarak tarih sahnesinde yerini almıştır. İmparatorluk, kültürel ve sanatsal alanda derin izler bırakarak Pers medeniyetinin altın çağını temsil etmiştir. Sâsâni dönemi, İran'ın yanı sıra Orta Doğu, Orta Asya ve Doğu Avrupa'daki birçok bölgeyi kapsayan geniş bir coğrafyada etkili olmuş, mimari, dokumacılık, metal işçiliği gibi çeşitli sanat dallarında önemli gelişmeler kaydetmiştir. Bu dönem, aynı zamanda Bizans, Afrika, Çin ve Hindistan gibi uzak bölgelere de kültürel etkilerini yayarak küresel bir mirasın temellerini atmıştır. Bu bağlamda Sâsâni dokumaları, hediyeleşme ve savaş ganimeti olarak önemli bir değere sahiptir.

Sâsâni sanatı, özellikle dokumacılık alanında önemli yenilikler ve gelişmeler sunmuş, bu alandaki ustalığıyla dikkat çekmiştir. Karmaşık desenler, detaylı motifler ve zengin renk kullanımıyla öne çıkan Sâsâni dokumaları, dönemin gelenek, görenek ve inançlarıyla sıkı sıkıya bağlı bir kültürel gösterge olarak kabul edilmiştir. Hayvan figürleri, bitkisel motifler, geometrik desenler ve dini semboller, Sâsâni dokumalarında sıklıkla karşımıza çıkan temalar arasında yer almaktadır. Bu sanatsal ifadeler, Sâsâni İmparatorluğu'nun kendi kültürel ve dini kimliğini yansıtırken, aynı zamanda çevresindeki topluluklarla olan etkileşimin bir göstergesi olarak da önem taşımaktadır.

Sâsâni dokumalarının dünya sanat tarihindeki yeri ve önemi, sadece teknik beceri ve estetik güzelliğiyle sınırlı kalmamış, bu eserlerin uluslararası alanda takdir görmesi ve farklı kültürler tarafından benimsenip taklit edilmesiyle de pekiştirilmiştir. Sâsâni sanatı, Erken İslam dönemi başta olmak üzere Samani, Selçuklu, Safevi dönemleri gibi sonraki dönemlerde de etkisini sürdürmüş, yaygın bir etki yaratmıştır. Özellikle Bizans, Büyük Seçuklular ve Anadolu Selçuklularına motif ve desen açısından önemli etkileri olmuştur. Hatta bu kültürlerden yüzyıllar sonra başta İspanyol ve İtalyan dokumaları olmak üzere çoğu Avrupa kültürünü motif, desen kompozisyonu ve renkleriyle etkilemiş olduğu anlaşılmaktadır.

Sâsâni dokumacılığı, zengin motif ve desen kompozisyonlarıyla döneminin ötesinde bir estetik anlayışını yansıtmaktadır. Bu eserler zaman ve mekânı aşarak evrensel bir sanat formu olarak kabul edilmektedir. Sâsâni sanatının, kültürel etkileşim ve alışverişin bir köprüsü görevi gördüğü, farklı medeniyetler arasında bir bağ kurduğu görülmektedir. Bu bağlamda, Sâsâni dokumacılığı ve sanatı, kültürel mirasın korunması ve gelecek nesillere aktarılması açısından büyük önem taşımaktadır. Bu kapsamlı miras, kültürel çeşitliliğin ve insanlık tarihinin zenginliğinin bir göstergesi olarak, sanat tarihçileri, araştırmacılar ve koleksiyonerler tarafından incelenmeye ve takdir edilmeye devam etmektedir.

Yazar Katkıları: Fikir: SN. AU. Tasarım: SN. AU Kaynaklar: SN. AU Malzemeler: SN. AU Veri Toplama ve/veya işleme: SN. AU Analiz ve/veya yorum: AU.SN Literatür Taraması: SN. AU Yazıyı yazan: SN. AU Eleştirel İnceleme: AU.SN

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Author Contributions: Concept: SN. AU Design: SN. AU Supervision: SN. AU Resources: SN. AU Materials: SN. AU Data Collection and/or Processing: SN. AU Analysis and/or Interpretation: AU.SN. Literature Search: SN. AU Writing Manuscript: SN. AU Critical Review: AU.SN.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Ahmed ibn Ali El Hariri. (1992). *Tarih-i Jenghaye Salibi*, (Abdullah NASERİ, Çev.), Tahran: Farhang ve İrşad-ı İslami.
- Barari & Rahmati (2017). *Tarih-i Tarhaye Minyatür Dar Tekstil-i İran*, Tahran: Nigar Yayınevi.
- Beheştipur, M. (1964). *Tarihçeye Sanat-ı Nessaciye İran* (C. 1). Tahran.
- Çoruhlu, Y. (2014). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, İstanbul.
- Frye, R. N. (1965). *The Heritage Of Persia*, Londra.
- Grişmen, R. (1957). *İran Ez Agaz Ta İslam*, (Muin Muhammed, Çev.),

Tahran: İntişarat-ı İlmi ve Ferhengi.

Karimi, S. (2020). Symbolism of Ducks Motif in Iran's Artworks, *Journal of Art & Civilization of the Orient*, 7(26), 21-30

Kristensen, Artur. (1989). *İran der Zaman-i Sâsânian*, (Yasmi Raşid, Çev.), Tahran.

Lemberg, M. Flury. (1988). *Textile Conservatin and Reserch*, Bern.

Litvinsky, A., Zhang G. & Şabani R. (1996). *History of Civilizations of Central Asia* (C. 3). Le Kremlin-Bicêtre: Unesco Pupliching, Franc.

Naskali, E. (2009). Sâsânîler, *TDV İslam Ansiklopedisi* (C.36), İstanbul, 174-176.

Pervin, E. (2004), *Türk Kültüründe Hayat Ağacı*, Ankara.

Pope, A.U. (1977). *Seyri Dar Hüner-i İran*, (Najaf Deryabandi, Çev.), Tahran: İlmi ve Farhangı Yayınevi.

Riyazi, M. R. (2002), *Tarhha ve nukuş-ı libasha ve baftehaye Sâsâni*, Tahran: Genjineye Hüner Yayınevi.

Şabani, Rıza. (2015). *Tarih-i İran*, Tahran: Nida Basımevi.

Şadmehani, R. N. (2004). *Tarih-i Ferheng-i İran*, Tahran: İntişarat-ı Nıgah.

Sami, A. (1960). Bafendegi ve Baftehaye İrani Az Doreye Kohan. *Tarihi Dergisi*, 3, 1-38.

Sivrioğlu, U. T. (2023). *Perslerin Ardından İran Sâsâniler Dönemi*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Uğurlu, A. (1997). Kilim, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (C.2), İstanbul, 1009-1010.

Wilson, C (1938). *Tarih-i Sanayy-i İran*, (Abdullah Faryar, Çev.), Tahran: Farhang Saray Yayınevi.

Zaki, M. H. (1987). *Tarih-i Sanayi İran Badaz İslam*, (Mohammad Ali Halili, Çev.), Tahran: İkbâl Yayınevi.

Zarrinkoob, R. (2014). *Tarih-i İran-ı Bastan*, (Sazman-ı Mütâala ve Tedvin-i Kitab-ı Ulum İnsani Daneşgahaye), Tahran.

İnternet Kaynakları

Anonim (2016, Mart 29). *Samitum*. https://www.kirketekstiler.com/samitum_weaving.htm Erişim Tarihi: 29.04.2024.

Anonim. (1999). *Başlıksız*. textileart.com Erişim Tarihi: 27.02.2020

Anonim. (2016, Mart 12). *Block Printed Fabric and Vikings*. <https://www.netvike.com/blockheads.html> Erişim Tarihi: 09.07.2024.

Anonim. (2017, Kasım 9). *Central Asian Boar's Head Roundel*. <https://opusmariss.wordpress.com/2017/11/09/central> Erişim Tarihi: 16. 12. 2023.

Anonim. (2020, Mayıs 23). *Textile Fragment*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/325991>

Erişim Tarihi: 03.07.2024.

Anonim. (2021, Ağustos 31). *La Fileuse*. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010176914> Erişim Tarihi: 25.03.2025.

Anonim. (2021, Mayıs 3). *Wall Decoration with Vegetal and Geometric Design*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322659> Erişim Tarihi: 27.08.2024.

Chavin, P. (2006, Eylül 3). *Taq-e Bostan - tree of life*. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Taq-e_Bostan_-_tree_of_life.jpg Erişim Tarihi: 27.08.2024.

Delso, D. (2016, 24 Eylül). *Naghsh-e Rostam*. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Naghsh-e_rostam,_Ir%C3%A1n,_2016-09-24,_DD_12.jpg Erişim Tarihi: 27.08.2024.

Gardner, I. & Lieu, S. N. C. (2009, Kasım 10). *Map 1 - The Sassanian Empire* <https://www.cambridge.org/core/books/abs/manichaeen-texts-from-the-roman-empire/sassanian-empire/0990DE49958BF15252D3F102D9C1B126> Erişim Tarihi: 24. 03. 2025.

Jameh, S. (2021, Ağustos 29). *Târikhche-ye Pûshâk dar Irân*. <https://khaneehsan.com/blog/history-of-clothing-in-iran> Erişim Tarihi: 11.05.2024.

HAKEM LİSTESİ/REVIEWER LIST

Doç. Dr. Meryem ACARA

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Sevinç EREN

Ordu Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

Doç. Dr. Gülberk BILECIK

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü

Doç. Dr. Tümay HAZİNEDAR COŞKUN

Manisa Celal Bayar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü

Dr. Elif CEYLAN EROL

Bağımsız Sanat Tarihçisi

Dr. Öğr. Üyesi Raziye Çiğdem ÖNAL

Karadeniz Teknik Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

Doç. Mehmet UYAR

Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi

Prof. Dr. Nilay ÇORAĞAN

Erciyes Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

Doç. Dr. Muzaffer YILMAZ

Necmettin Erbakan Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Demet TAŞKAN

Bozok Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

Doç. Dr. Erkan AYGÖR

Necmettin Erbakan Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

Doç. Dr. Lokman TAY

Akdeniz Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

Doç. Dr. Aytül PAPİLA

Beykent Üniversitesi İletişim ve Tasarımı Bölümü

Doç. Dr. Hasan UÇAR

Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

Doç. Dr. Ökkeş Hakan ÇETİN

Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

Prof. Dr. Gülgün YILMAZ

Trakya Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

Prof. Dr. Nalan TÜRKMEN

Marmara Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

Prof. Dr. Engin BEKSAÇ

Trakya Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

Prof. Dr. Mustafa ÇETİNASLAN

Selçuk Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Sevinç EREN

Ordu Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü

Doç. Dr. Hacer KARA

Necmettin Erbakan Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü