T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
TÜRK SANATLARI TASARIMI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZHİP SANATINDA BOYUT ALGISI

YEŞİM KARAMIK JANDAR
217B7006

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ MEHMET NUHOĞLU

2025

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
TÜRK SANATLARI TASARIMI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZHİP SANATINDA BOYUT ALGISI

YEŞİM KARAMIK JANDAR
217B7006
ORCID NO: 0000-0002-6890-6568

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ MEHMET NUHOĞLU

MART 2025

YEŞİM KARAMIK JANDAR tarafından hazırlanan “Tezhip Sanatında Boyut Algısı” başlıklı çalışma, **11/03/2025** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Türk Sanatları Tasarımı Programında **YÜKSEK LİSANS** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	**İmza**
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet NUHOĞLU	……

Jüri Üyeleri	**İmza**
Doç. Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN	……
Dr. Öğr. Üyesi Ali Rıza ÖZCAN	……

ÖZET

TEZHİP SANATINDA BOYUT ALGISI

Bu çalışma, İslam Sanatının bir disiplini olan tezhip sanatının boyut algısı hakkındadır. Çalışmada öncelikle İslam düşüncesinin; evren, mekân, suret, anlam, doğa, bakış ve görme anlayışı doğrultusunda gelişen İslam Sanatının temel ilkeleri, anlatım dili ve uygulamalarının tezhip sanatına etkisi incelenmiştir. Tezhipte perspektif dışında belli tekniklerle sağlanan boyut algısının farklı şekillerde var olduğu tespit edilerek, bu algının Batı Sanatında gelişen perspektif bakışla ilişki ve etkileşimi açıklanmıştır. İslam Sanatının; ikonografi ve natüralist tasvir uygulamalarına bakışı ortaya koyulmuştur. Bu bakışın tezhip sanatının ilkelerini belirlediği tespit edilmiştir. Soyut anlatım, stilizasyon, kavram ressamlığı ve cansız-dekoratif tasvir gibi kavramlarla tanımlanan tezhip sanatının gelişimine bütüncül bakışla yaklaşılarak total mirasın günümüzdeki tezhip uygulamalarına etkisi değerlendirilmiştir. Batı Sanatında gelişen perspektifin; geometrik mekân tasarımı, ışık ve renk kullanımı, gölgelendirme ve nokta-çizgi-biçim ilişkisi üzerinden yansıttığı öznel bakışın, İslam Sanatının bir kolu olan tezhip sanatında nasıl anlaşıldığı ve karşılandığı tetkik edilmiştir. Tüm geleneksel sanatlar gibi tarihi-sosyolojik zemine dayalı bir anlam dünyasına sahip olan tezhip sanatının, çağımızda nasıl bir sanat dili ve form geliştirdiği incelenmiştir. İslam Sanatının evrene ve eşyaya bakışa yüklediği anlamın, perspektifi de içeren birçok farklı bakışı ve görme çeşidini kapsadığı, dolayısıyla perspektif bakışın tezhip sanatına entegre edilebileceği, Türk rokokosu üslubundan başlayarak günümüze kadar bu yönde çaba gösterildiği tespit edilmiştir. Sanatın, içinde geliştiği toplumların inanç, bilgi ve değerleriyle şekillendiği açıktır. Çağımızda; güncel bilimsel anlayışlara dayanan evren kavrayışının sanata yansıması kaçınılmazdır. Çalışmamızda İslam Sanatının; görme ve bilme arasında ilişki kurduğu, görmeyi akli bir süreç olarak tanımladığı, bu süreçte hayal gücünün etkisini ve her görüntünün izafi olduğunu kabul ettiği vurgulanmıştır. Bu sebeple, yaşayan bir sanat dalı olarak tezhip sanatının, boyut algısını yansıtmada yeni teknik ve formlar geliştirmesi, bu sanatın temel mantığıyla çelişmeyen doğal bir süreç olacaktır. Geliştirilecek yeni teknik ve formların, tezhip sanatının geleneksel anlam dünyasına, tarihsel birikimine ve ilkelerine uyumlu bir şekilde entegre edilmesi müzehhipler için en önemli meseledir.

Anahtar Kelimeler: İslam Sanatı, Tezhip, Kavram Ressamlığı, Soyut Anlatım, Perspektif.

ABSTRACT

DIMENSION PERCEPTION IN ILLUMINATION ART

This study is about the dimension perception of illumination art, which is a discipline of Islamic Art. In the study, first of all, Islamic thought; The effects of the basic principles, expression language and practices of Islamic Art, which developed in line with the understanding of universe, space, form, meaning, nature, perspective and vision, on the art of illumination were examined. It has been determined that the perception of dimension provided by certain techniques other than perspective in illumination exists in different ways, and the relationship and interaction of this perception with the perspective view developed in Western Art has been explained. Islamic Art; His perspective on iconography and naturalistic depiction practices has been revealed. It has been determined that this view determines the principles of the art of illumination. By approaching the development of the art of illumination, which is defined by concepts such as abstract expression, stylization, concept painting and inanimate-decorative depiction, from a holistic perspective, the effect of the total heritage on today's illumination practices has been evaluated. The perspective developing in Western Art; It has been examined how the subjective view reflected through geometric space design, use of light and color, shading and point-line-form relationship is understood and welcomed in the art of illumination, which is a branch of Islamic Art. It has been examined how the art of illumination, which has a world of meaning based on historical-sociological grounds, like all traditional arts, has developed an artistic language and form in our age. t has been determined that the meaning that Islamic Art attaches to the view of the universe and things covers many different views and types of vision, including perspective, and therefore perspective view can be integrated into the art of illumination, and efforts have been made in this direction starting from the Turkish rococo style until today. Iit is clear that art is shaped by the beliefs, knowledge and values of the societies in which it develops. In our age; It is inevitable that the understanding of the universe based on current scientific understandings will be reflected in art. In our study, Islamic Art; It was emphasized that he established a relationship between seeing and knowing, defined seeing as a mental process, and accepted the effect of imagination in this process and that every image is relative. For this reason, as a living art form, the art of illumination developing new techniques and forms to reflect the perception of size will be a natural process that does not contradict the basic logic of this art. The most important issue for illuminators is to harmoniously integrate the new techniques and forms to be developed into the traditional meaning, historical background and principles of the art of illumination.

Keywords: Islamic Art, Illumination, Conceptual Painting, Size Perception, Perspective.

ÖN SÖZ

Tez konum olan "Tezhip Sanatında Boyut Algısı" üzerinde düşünmeye başlamam, 18 yıl önce tezhip sanatının renkli ve büyülü dünyasına adım atmamla birliktedir. Bir endüstriyel tasarımcı olarak, üç boyutlu düşünce ve üretimden iki boyutlu çalışmaya geçmek birçok şeyi sorgulamama sebep oldu. Bu sorgulama eşimle ve tezhip hocalarımla yaptığım uzun ve verimli sohbetlerle gelişti. Tasavvuf düşüncesi üzerine olan okumalarım ve dinlemelerim ile de beslendi. Dolayısıyla bu çalışma tezhip sanatına dair 18 yıllık pratik tecrübenin yanı sıra, bu sürenin başından beri süren teorik düşünce ve tartışmalara da dayanmaktadır.

Tezhip sanatında ilk hocam olan Prof. Dr. Candan Nemlioğlu'na ve sırasıyla üzerimde büyük emeği olan hocalarım Cemile Baybura, Mafirat Eraslan, Nilüfer Kurfeyz ve Selim Sağlam'a beni yetiştirdikleri için minnet borçluyum. Prof. Dr. Candan Nemlioğlu, Nilüfer Kurfeyz ve Selim Sağlam'ın teşvikleri olmasaydı akademik bir çalışmaya cesaret edemezdim. Bunun için de ayrıca minnettarım.

Yıldız Teknik Üniversitesi'nde eğitim alma imkânı bulmak gerçekten heyecan vericiydi. Burada derslerimize gelen her hocadan istifade ettim. YTÜ'deki eğitimim sırasında bana çok şey katan ve ufkumu açan değerli hocalarıma; özellikle de Prof. Dr. İlhan Özkeçeci'ye ve Doç. Dr. Ertan Toy'a teşekkür ederim.

Tez çalışmam boyunca beni yönlendiren ve daima destek olan değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Nuhoğlu'nun yardım ve teşvikleri olmasaydı bu tezi hazırlamak mümkün olmazdı. Değerli hocama ayrıca minnet ve şükran borçluyum.

Beni yüksek lisans yapmam konusunda teşvik eden, tez konumu belirlemede, literatür taramasında, redakte ve tashihlerde, özellikle de Arapça, Farsça ve Osmanlı Türkçesi kaynakları tarayıp tercüme etmede yardımcı olan değerli eşim Yetkin İlker Jandar'a teşekkürü bir borç bilirim.

Anlayış ve desteğiyle daima yanımda olan kızım Elifnur Azra'ya ve aileme de teşekkür ederim.

Gerek öğrencilik hayatımda gerek tez çalışmam esnasında bana hep moral veren ve yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen değerli dostum Hatice Altan'a ayrıca teşekkür ederim.

Yeşim KARAMIK JANDAR

Mart, 2025; İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET iv
ABSTRACT v
ÖN SÖZ vi
İÇİNDEKİLER vii
ŞEKİLLER LİSTESİ xii
KISALTMALAR LİSTESİ xxxv
1. GİRİŞ 1
1.1. Çalışmanın Amacı ve Önemi 1
1.2. Çalışmanın Kapsamı 3
1.3. Çalışmanın Yöntemi 5
2. TEZHİP SANATI 7
2.1. Tezhibin Tanımı 7
2.2. Tezhip Sanatının Kökeni ve Kaynakları 9
2.2.1. İslam Sanatı 10
2.2.2. Türk Sanatı 23
2.2.3. İran Sanatı 27
2.2.4. Yunan Sanatı 29
2.2.5. Roma Sanatı 30
2.2.6. Çin Sanatı 32
2.2.7. Hint Sanatı 38
2.2.8. Mâniheist Resim Sanatı 40
2.2.9. Budist Resim Sanatı 46
2.2.10. Hristiyan İkonografisi ve Tasvir Sorunu 48
2.3. Tezhip Sanatında Motifler 54
2.3.1. Bitkisel Motifler 55
2.3.1.1. Yapraklar 55
2.3.1.2. Stilize Çiçekler 56
2.3.1.3. Rumiler 60
2.3.1.4. Geometrik Motifler 62
2.3.1.5. Zencerek ve Düğüm 64
2.3.1.6. Bulut 64
2.3.1.7. Çintemani 65

2.3.1.8. Hayvan Figürleri 66
2.3.1.9. Münhani 67
2.3.1.10. Tığ 67
2.4. Tezhip Sanatında Kompozisyon 68
2.4.1. Desen Çeşitleri 72
2.4.1.1. Pano Özelliği Taşıyan Desenler 73
2.4.1.2. Pano Özelliği Taşıyan Serbest Desenler 73
2.4.1.3. Pano Özelliği Taşıyan Simetrili Desenler 74
2.4.1.4. Pano Özelliği Taşıyan Ters Simetrili Desenler 74
2.4.1.5. Pano Özelliği Taşıyan Dönme Hareketi Gösteren Desenler 75
2.4.1.6. Ulama (Report) Desenler 75
2.4.1.7. Tam Simetrili Ulama Desenler 76
2.4.1.8. Yarı Simetrili Ulama Desenler 76
2.4.1.9. Simetrisiz Ulama Desenler 77
2.4.1.10. Çark-ı Felek Tarzında Ulama Desenler 77
2.4.1.11. Geometrik Desenler 77
2.4.1.12. Kenar Bezemeleri 78
2.5. Tezhip Sanatında Kullanılan Malzemeler 81
2.6. Tezhip Sanatında Boyama Teknikleri 83
2.6.1. Zemini Boyalı, Düz Tezhip 83
2.6.2. Akıtma Tekniği 84
2.6.3. Tarama Boyama Tekniği 85
2.6.4. Noktalama Tekniği 85
2.6.5. Kademeli Boyama Tekniği 86
2.6.6. Negatif Boyama Tekniği 86
2.6.7. Hâlkari Tekniği 87
2.6.8. Zer-şikâf Tekniği (Renkli Hâlkari) 88
2.6.9. Foyalı Hâlkari 88
2.6.10. İğne Perdahı Tekniği 89
2.6.11. Zerefşan Tekniği 90
2.6.12. Zer-ender-zer Tekniği 91
2.6.13. Zerendûd Tekniği 92
3. TEZHİPTE BOYUT ALGISININ OLUŞUMU 94
3.1. İslam Düşüncesinde Evren ve Mekân Anlayışı 94
3.1.1. Batınilik ve Doğanın Birliği İlkesi 97

3.1.2. Simya Geleneği ve Maddenin Değişkenliği 101
3.1.3. Kelam Atomculuğu 103
3.1.4. Mutezile ve Yokluğun Nesnel Varlığı 105
3.1.5. Meşşailik ve Boşluğun Reddi 106
3.1.6. Nazariyatçılık ve Matematiksel Düzen 109
3.1.7. İşrakilik ve Varlık-Işık İlişkisi 113
3.1.8. Tasavvuf ve Varlığın Birliğinde Hayal-Suret İlişkisi 115
3.2. İslam Sanatlarında Soyut Anlatım 119
3.3. Tezhipte Geometrik Derinlik 127
4. TEZHİPTE NATURALİZME YÖNELİM 146
4.1. Perspektifin Gelişimi 146
4.1.1. İbnü'l Heysem'in Kitab'ül Menâzir'i ve İslam Sanatı 146
4.1.2. Düzlemden Boyuta Nokta ve Çizgi 153
4.1.2.1. Nokta 153
4.1.2.2. Çizgi 155
4.1.2.3. Biçim 162
4.1.2.4. Resimde Işık-Gölge 162
4.1.2.5. Renk 170
4.1.2.6. Renk Teorileri 171
4.1.2.7. Rengin Oluşumu ve Renk İlişkileri 173
4.1.2.8. Kontrast 175
4.1.2.9. Renklerin Sembolik Anlamları 178
4.1.3. İslam'da Görüş ve Bakışın Anlamı: Perspektifi Aşan Bakışlar 183
4.1.3.1. Rüyet 186
4.1.3.2. Nazar 188
4.1.3.3. Basar 188
4.1.3.4. Rasad 190
4.1.3.5. Şuhud 190
4.1.3.6. Keşf 191
4.1.3.7. Ayn (Iyân) 191
4.1.3.8. Firâset 192
4.1.3.9. İdrak 193
4.1.3.10. Burhan 193
4.1.3.11. Tecelli 194
4.1.4. Perspektif 195

5. DÖNEMLER DÖNÜŞÜMLER VE ÜSLUPLAR 207
5.1. Abbasiler Devri Bağdat Okulu 208
5.2. Endülüs-Mağrib Üslubu 219
5.3. Fatımi Üslubu 227
5.4. Selçuklu Devri 232
5.5. Memlük Üslubu 242
5.6. İlhanlılar Devri I. Tebriz Okulu 253
5.7. Celayiri Okulu 269
5.8. I. Şiraz Okulu 276
5.9. Herat Okulu 278
5.10. II. Şiraz Okulu 291
5.11. Buhara Okulu 295
5.12. Türkmen (Karakoyunlu ve Akkoyunlu) Devri 300
5.13. Safeviler Devri II. Tebriz Okulu 319
5.14. Babürlüler Okulu 338
5.15. Kazvin Okulu 354
5.16. İsfahan Okulu 358
5.17. Kaçarlar Devri Tahran Okulu 369
5.18. Cezayir Tezhip ve Minyatür Okulu 373
5.19. Osmanlı Tezhip ve Minyatür Okulu 378
5.19.1. XIV.-XV. Yüzyıllar 378
5.19.2. XVI. Yüzyıl 388
5.19.3. XVII. Yüzyıl 413
5.19.4. XVIII.-XIX. Yüzyıllar 422
5.19.5. XX. ve XXI. Yüzyıllar 446
6. TEZHİPTE YENİ ANLAYIŞ KARMA SANATLAR DÖNEMİ 454
6.1. Tezhip Sanatında Levha Tezyinatı 458
6.2. Levha Çeşitleri 461
6.2.1. Zahriye Sayfası 461
6.2.2. Serlevha 469
6.2.3. Tuğra /Ferman 471
6.2.4. Hilye-i Şerif 476
6.2.5. Esmâ-i Hüsnâ (El-Esmâü'l-Hüsnâ) 485
6.2.6. Celi Levhalar 489
6.2.6.1. Satır Formunda Celi Levhalar: 489

6.2.6.2. İstifli Celi Yazılar 494
6.2.6.3. Müsennâ Celi Levhalar 502
6.2.6.4. Zerendûd Levhalar 508
6.2.7. Kıt'a 511
6.2.8. Serbest Tasarımlı Levhalar 516
7. SONUÇ 556
KAYNAKÇA 562

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Kubbet'üs Sahra'nın Asma Yaprakları İle Tasarlanmış Kubbe Eteği. 16
Şekil 2. Kubbet'üs Sahra'nın Mimari Planı. 17
Şekil 3. Hırbet'ül Mefcer'den Zemin Mozaiklerinden Bir Örnek. 18
Şekil 4. Hırbet'ül Mefcer'den Alçı Oymalardaki Bitkisel Bezemelere Örnek. 18
Şekil 5. Mişatta Sarayı Giriş Kapısından Bir Detay, Pergamon Müzesi, Berlin. 19
Şekil 6. Hişam Sarayı Yer Mozaiklerinden..... 20
Şekil 7. Pazırık Halısı..... 25
Şekil 8. İskit Sanatına Ait Örnekler; 1. Kemer Tokası, Azerbaycan, M.Ö. 7-4. Yüzyıl, 2. Ukrayna, M.Ö. 4. Yüzyıl, 3.4. Ve 5. Arzhan Kurganı, M.Ö. 7-8. Yüzyıl, Sibirya. 26
Şekil 9. M.S. 8 Yüzyıl, Avarlar Dönemine Ait Kemer Tokaları. 26
Şekil 10. Turan Görünümlü Batı Göktürk ve Ak Hun Türk Erkekleri, Miho Müzesi, Japonya..... 27
Şekil 11. Sasani Dönemi; 1. British Müzesi 2. The Metropolitan Müzesi, 8. Yüzyıl, 3. İran, 4. Yüzyıl, Tahran Müzesi. 28
Şekil 12. 5-7. Yüzyıl, Sasani Dönemine Ait Tabaklar. 28
Şekil 13. 6. Yüzyıl Sasani Dönemine Ait Alçı Duvar Kabartmaları. 28
Şekil 14. Yunan Palmet Desenleri ve Çeşitli Bordürler..... 29
Şekil 15. M.S.115, Suriye'de Bulunan Baalshamin Tapınağı'nın Alçı Duvar Süslemelerine Ait Örnekler. 29
Şekil 16. Kariye Müzesinden Motif Kompozisyon Detaylarından Örnekler..... 31
Şekil 17. 13. Yüzyıl, Bizans Lahit Ön Paneli. 31
Şekil 18. Şam Ümeyye Cami'ndeki Bizans Tarzı Süslemeler. 32
Şekil 19. 2.Yüzyıl Dönemine Ait İpek Dokuma. 33
Şekil 20. 6-8. Yüzyıl, Gu Kaizhi'nin Tang Hanedanlığı Döneminde Kopyalanan Parşömenden Detay..... 34
Şekil 21. 5-6. Yüzyıl, Yungang Mağaralarından Kuzey Wei Duvar Resimleri..... 34
Şekil 22. Todai Tapınağı Buda Heykeli. 35
Şekil 23. 6-7. Yüzyıl, Tang Dönemine Ait Eserler. 36
Şekil 24. 6-7. Yüzyıl, Tang Dönemine Ait Gümüş Kupa. 37
Şekil 25. 7-8. Yüzyıl, Batı Han Dönemi Seramik Kap; Bulutumsu Rumi Karakterli Bitkisel Motifler Arasındaki Ejderha Ve Foniks Figürleri. 37

Şekil 26. 1173-76 Tarihli, Sakyamuni Buddha, Zhang Shengwen Tarafından, Song Hanedanı Dönemi..... 38
Şekil 27. 9-10 Yüzyıl, Ath-Khamba Tapınağını Oyma Süslemeleri. 39
Şekil 28. 9-10 Yüzyıl, Mala Devi Tapınağı Duvar Süslemeleri. 40
Şekil 29. 8. Yüzyıl, Kasr'ül Hayri'l Garbi Kalesinin Yer Fresklerinden..... 41
Şekil 30. 9-11. Yüzyıl, Maniheist Mağara Duvar Resmi, Hayat Ağacı..... 42
Şekil 31. 9-11. Yüzyıl, Bezeklik Mağaralarından Duvar Resimleri. 43
Şekil 32. Uygur Yazmalarından Bitkisel Motifler. 44
Şekil 33. Bezeklik Mağarası 3. Seviye, Bitkisel Motifler İçeren Duvar Resmi..... 45
Şekil 34. Bezeklik 20. Mağaradaki Duvar Süslemesi, Diz Çökmüş Ve Buda'ya Dua Eden Figürler..... 47
Şekil 35. 897 Tarihli, Buda Ve 5 Gezegen..... 47
Şekil 36. 1500 Yıllarına Ait, İç İçe Geçmiş Kufi Yazı, TSMK. Hazine 2152, S.9b. 52
Şekil 37. Sade ve Tek Dilimli Yaprak İle Salyangozlu Sade ve Kıvrımlı Yaprak Çizimlerine Ait Örnekler..... 55
Şekil 38. Çok Dilimli, Katlı, Kıvrımlı Yaprak Örnekleri. 56
Şekil 39. Hatayi Çiçeği Ve Bölümleri..... 57
Şekil 40. Penç Motifinin Çizim Aşamaları Ve Katmerli Penç Örnekleri. 57
Şekil 41. Goncagül Çizim Aşaması Ve Muhtelif Goncagül Örnekleri..... 58
Şekil 42. Kara Memi Desenlerinden Yarı Stilize Çiçekler. 58
Şekil 43. Ali Üsküdari'nin Çiçek Çalışmaları. 59
Şekil 44. Sade Ve Kanatlı Rumi Motifinin Anatomik Çizimi. 61
Şekil 45. A. Ayrılma Rumi, B. Kanatlı Rumi, C. Sencide Rumi, D. Simetri Ekseninde Düğüm, E. Tepelik, F. Ortabağ Rumi Örnekleri. 61
Şekil 46. A. Münhanili Rumi, B. Hurdeli Rumi, C. Sarılma Rumi, D. Yapraklı Rumi, E. Çiçekli Rumi, F. Dilimli Rumi. 61
Şekil 47. Konya Sırçalı Medrese Ve Kayseri Huant Hatun Cami Batı Portalı..... 62
Şekil 48. Manisa Muradiye Cami Müezzin Mahfilindeki Geometrik Süsleme..... 63
Şekil 49. Niğde Sungur Bey Camii Ahşap Kapı Kanatlarındaki Geometrik Süsleme. 63
Şekil 50. Saltanat Kayığı Tavan Süslemesi Ve Ağızkara Hanı İç Portal Rozetin Geometrik Süslemeleri..... 63
Şekil 51. Zencerek Örnekleri. 64
Şekil 52. Düğüm Örnekleri. 64
Şekil 53. Bulut Motifi Örnekleri, Serbest Ve Yığma Bulutlar, Serbest Kıvrımlı Bulutlar, Ayırma Bulut. 65
Şekil 54. Çintemani Motifi..... 66
Şekil 55. Topkapı Sarayı Müzesi Sünnet Odası Çini Panodan Detaylar. 66

Şekil 56. Münhani Motifi İle Yapılan Düzenleme Örnekleri. 67
Şekil 57. Soldan Sağa Doğru XIV, XV, XVI, XVII Ve XVIII. Yüzyıllara Ait Tığ Örnekleri. 68
Şekil 58. Simetri Çizgileri İle Tasarım Alanının Bölümlendirilmesi. 69
Şekil 59. İpliklerle Oluşturulmuş Düzenleme. 70
Şekil 60. 1. Merkezsel Paftalama, 2. Köşebentli Sayfa Tasarımı Ve Ortasında Salbekli Dairesel Plan Örneği. 71
Şekil 61. Desen Kanaviçesi Ve Detaylandırılması. 72
Şekil 62. Rikkat Kunt'un Saz Yolu Üslubunda Serbest Desen Çalışması. 73
Şekil 63. Topkapı Kara Ahmet Paşa Cami Pencere Alınlığı Çini Panosu, ½ Simetrili Desen. 74
Şekil 64. Bir Sayfanın Başlık Tezhibi, ¼ Simetrili Desen Örneği. 74
Şekil 65. Rikkat Kunt'un Tasarladığı Ters Simetrili Desen Planı. 75
Şekil 66. Altıgen İznik Çinisi Ve Rikkat Kunt'un Tasarladığı Çark-I Felek Deseni. 75
Şekil 67. 16. Yüzyıl Duvar Çinilerinden Bir Örnek. 76
Şekil 68. Yatay Eksende Çoğalan Ulama Desen. 76
Şekil 69. Sultan Ahmet Cami Çinilerinden, Simetrisiz Ulama Deseni. 77
Şekil 70. Sultan Ahmet Cami Kadınlar Mahfili, Çark-I Felek Tarzında Ulama Deseni. 77
Şekil 71. Kayseri Mahperi Hatun Külliyesi Taş Bezemelerinden, Geometrik Planın Oluşturulması. 78
Şekil 72. Arasuyu Örnekleri. 79
Şekil 73. Tekşerit Desen Örnekleri. 79
Şekil 74. Hatayi Motifleriyle Tek İplik Deseni. 80
Şekil 75. Rikkat Kunt'a Ait Çift İplik Deseni. 80
Şekil 76. Üç İplik Deseni. 80
Şekil 77. Enine Düz Simetrili Kenar Süslemesi. 80
Şekil 78. Kitabeli Kenarsuyu Süslemesi. 80
Şekil 79. Münhanili Kenarsuyu Süslemesi. 81
Şekil 80. Bağdat Ekolü (Kuş Kanadı) Kenar Süslemesi. 81
Şekil 81. Divan-I Yusuf Emir, Hatime Tezhibi, SK Ayasofya 3883. 83
Şekil 82. 2016, Hat; Yılmaz Turan, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz Ve Selim Sağlam, Zemin Renkli Ve Altın İle Akıtma Örneği. 84
Şekil 83. Tezhip; Necati Sancaktutan. Tezhipli Bir Levhanın Koltuk Detayı, Akıtma Zemin Üzeri, Sıvama Altın İle Boyanmış Motifler. 84
Şekil 84. 2021, Tezhip; Yeşim Karamık Jandar, Hâlkari Altın Üzeri Lacivert Tarama Tekniği. 85

Şekil 85. 2023, Tezhip; Yeşim Karamık Jandar, Hilye-İ Şerif Tezhibinden Detay, Güller, Gala Çiçeği Ve Lacivert Zemin Gölgelendirmesi Noktalama Tekniği İle Boyanmıştır. 86
Şekil 86. Tezhip; Necati Sancaktutan, Zahriye Sayfası Detayı, Motifler Kademeli Boyama Tekniği İle Renklendirilmiştir. 86
Şekil 87. 2012, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam, Negatif Boyama Tekniği İle Tığ Motifinden Kenarsuyu Bordürü. 87
Şekil 88. Macid Ayral'ın Celi Sülüs Yazısı, Tezhip: Rikkat Kunt, Kenarsuyu Hâlkari Bezeme. 87
Şekil 89. Nurgül Özkeser'e Ait Zer-Şikâf Halkâr Örneği. 88
Şekil 90. Tezhip; Necati Sancaktutan, Zer-Şikâf Hâlkari Örneği. 88
Şekil 91. Kitâb El-Kânûn Fi't-Tıb, Zahriye Sayfası, İri Bitkisel Bezemedeki Foyalı Hâlkari Örneği. 89
Şekil 92. Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam, "Yıldız Sarayı" İsimli Eserden İğne Perdah Örnekleri. 90
Şekil 93. Hat; Hasan Çelebi, Tezhip; Faruk Taşkale, Natüralist Üsluplu Gül Motifleri İle Halkari Ve Zerefşan Bezemeli Hilye-İ Şerif. 91
Şekil 94. Firdevs Bakkal'ın Tezhip Çalışmalarından Detaylar, Zer-Ender-Zer Boyama Örnekleri. 91
Şekil 95. Sami Efendi'nin Celi Sülüs Yazısı, Osman Yümni Efendi'nin Tezhibi İle Zerendûd Levha. 92
Şekil 96. 1460 Tarihli, Şiraz, Türkmen Dönemi, Hamse-İ Nizami'den İki Farklı Minyatür, Çeşitli Mekanların Aynı Sahnede Kullanımına Dair Örnekler. 95
Şekil 97. İhvan-I Safa'ya Göre Kozmik Hiyerarşi. 100
Şekil 98. Küpoktahedron Ve Açılımı. 105
Şekil 99. 4 Eşkenar Üçgenden Meydana Gelen Tetrahedron. 111
Şekil 100. A. Biruni'nin Daireyi 4'e Bölmesi Ve 12 Burcun Oluşumu B. Zodyak Sembolleri Arasındaki İlişkileri Gösteren Dairesel Diagramlar. 112
Şekil 101. Perdenin Kaldırılarak Her İki Duvarında Görüldüğü Kıssanın Son Sahnesi, Nizami-İ Gencevi'nin İskendername'sinden, NYMM. 121
Şekil 102. Buhara Kalyan Cami. 125
Şekil 103. El-Rifa'i Cami'nin Girişinde Yer Alan Mukarnaslar, Kahire, Mısır. 126
Şekil 104. Aşık Paşa Türbesi, Giriş Portalı İstiridye Formundadır. 127
Şekil 105. 1472-74 Yılları, Memlük Dönemi, Sultan Kayıtbay'ın Türbesi. 128
Şekil 106. Topkapı Sarayı Parşömenlerinden, Geometrik Düzenleme. 131
Şekil 107. 18 Kollu Yıldız Kompozisyonu. 132
Şekil 108. Altıgen Tabanlı Geometrik Örüntü. 133
Şekil 109. Şam Emeviyye Camii Pencere Şebekeleri. 134
Şekil 110. Sultan III. Mesud Minaresi, Rumi Ve Sekizgen Geometrik Süsleme. ... 134

Şekil 111. Karahanlılar Dönemine Ait Ayşe Bibi Türbesinin Sekizgen Planlı Tuğla Üzeri Oyma Tekniği İle Yapılmış Terakota Süslemesi. 135
Şekil 112. Tastir Tekniği İle Oluşturulan 1/8 Simetrili Geometrik Düzen Örneği. . 136
Şekil 113. Attarin Medresesi Duvar Çini Süslemesinden Bir Detay. 137
Şekil 114. Sivas Şifaiye Medresesi Kolon İçine Yerleştirilmiş On İki Yüzlü Ve Açılımı. 138
Şekil 115. On İki Yüzlü Bir Geometrik Şeklin Açılımından Oluşan Geometrik Bir Tasarım Örneği..... 138
Şekil 116. Baybars Mushaf'ı Zahriye Sayfası..... 144
Şekil 117. Şeyh Hamdullah'ın Yazdığı Mushaf'ın Zahriye Sayfasındaki Geometrik Düzenleme..... 145
Şekil 130. Lacivert Zemin Üzerinde Çintemani Bezeme, SK. Fatih 4285, 701. 154
Şekil 131. 2008, Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam'ın "Şukufe" Adlı Eserinden Noktalama Tekniği İle Boyama Detayı..... 154
Şekil 132. 2011 Tarihli, Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam'ın Tezhip Detayı. 155
Şekil 133. İstanbul Beykoz Konaklar, Çatılar..... 156
Şekil 134. 2019 Tarihli, Hacer Çakmaktaş'a Ait Bir Levha Tezyinatından Detay. 156
Şekil 135. 2018, Yeşim Karamık Jandar, Tezhip Detayı, Motifin Formuna Göre Kavisli Taramalar İle Boyut Kazanan Motiflere Örnektir. 157
Şekil 136. Tezhip Desen Kurgusunda Oluşturulan Temel Helezon Hareketleri..... 158
Şekil 137. 2006 Tarihli Figen Tekiner'in Tezhiplediği Eser Detayı, Renklerle Motiflerin Desen İçinde Görünürlüğünün Ortaya Çıkmasına Ait Bir Örnek. 158
Şekil 138. Değişik Çizgilerin Yarattığı Duygusal Anlamlar. 159
Şekil 139. 2022 Tarihli, Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam'ın "Tavaf" Adlı Eseri. . 160
Şekil 140. Bulut Kanatlı Aslan İle Evrenin Mücadelesi, TSMK H. 2153 Vr. 18b. . 161
Şekil 141. Rumi Motifleri İle Oluşturulmuş Kapalı Biçimler..... 162
Şekil 142. 1305, Giotto Di Bondone, Ağıt (Mesih'in Yası), Scrovegni Şapeli. 165
Şekil 143. Picasso. 1953. "Modelin Üzerindeki Gölge", Kudüs. 166
Şekil 144. Gölgenin Nesneler Üzerine Etkisi. 167
Şekil 145. Işık Kaynağının Olmadığı Halde Gölgenin Nesneyi Ortaya Çıkarması. 169
Şekil 146. 2016, tezhip; Yeşim Karamık Jandar, Albaraka Koleksiyonu, motif zeminlerinde gölgelendirme..... 169
Şekil 147. 2012-13 Tarihli, Tezhip; Münevver Üçer, "Lale Güzellemesi" Adlı Eser. 170
Şekil 148. Soldan Sağa Tarihsel Sıra İle Newton, Moses Haris, Lambert, Runge Ve Johannes Itten'nin Renk Çemberleri..... 172
Şekil 149. Soldan Sağa Doğru: Wilhelm Ostwald'ın Renk Sistemi, Albert Munsell'in Renk Diyagramı Ve Renk Sistemi. 173

Şekil 150. Renklerin Armonisi. 176

Şekil 151. 2021-24, Başak Balcı'nın Üç Farklı Eserinin Renklendirmelerinde Armoni Kurallarına Uyumu. 176

Şekil 152 2024, Tezhip; Yeşim Karamık Jandar, Hilye-İ Şerif Detayı, Armonili Renklerin Kullanımı. 176

Şekil 153. Tarih: 2022-23, Tezhip; Nurbanu Tosun, Lacivert Fonda Sıcak Renklerin, Altın Fonda Koyu Tonların Uygulanması. 177

Şekil 154. Tarih: 1137, Hat; Muhammad Al-Zanjani, Selçuklu Dönemi, İran. 178

Şekil 118. Lorenzetti'nin "Müjde" İsimli Eseri. 198

Şekil 119. 1533-1536 Tarihli, Matrakçı Nasuh'un, İzmit'i Betimleyen Minyatürü. 199

Şekil 120. Bir Nesnenin Üç Farklı Yönden Gösterimi. 200

Şekil 121. 2007 Tarihli Nazlı Durmuşoğlu'nun Eser Detayı, Tam Stilize Çiçeklerin Üstten Ve Yandan Görünen Yüzleri, Teknik Resim Anlatımını Anımsatmaktadır. 200

Şekil 122. 1534-41tarihli, Michelangelo'nun "Son Hüküm" Freski, Sistine Şapeli. 201

Şekil 123. 1605 Tarihli, Haçova Savaşı Minyatürü, Divan-I Nadiri, TSMK H. 889, Y.7a. Minyatürde Ters Perspektif Kullanım Örneği. 202

Şekil 124. Bir, İki Ve Üç Kaçışlı Perspektif. 203

Şekil 125. 2018 Tarihli Tezhip; Banu Altınay'ın "Kıyam" Adlı Eseri. 203

Şekil 126. 2023 Tarihli, Tezhip; YKJ, Hilye-İ Şerif Detayı, Etekte Tek Kaçışlı Perspektif Düzenlemesi. 204

Şekil 127. 1889 Tarihli, Rus Devlet Müzesi'nde Bulunan Ivan Aivazovsky'nin "Fırtınadaki Gemi Enkazı" Adlı Eseri, Hava Perspektifi Örneği. 205

Şekil 128. 1888 Tarihli, Vincent Van Gogh'un Teras Cafe Adlı Eseri, Kröller Müller Müzesi. 205

Şekil 129. *2016* Tarihli, Zehra Çekin'in, *"*Gökkubbe*"* Adlı Eseri. 206

Şekil 155. Cavsak'ul Hakani Sarayı, Duvar Resmi. 208

Şekil 156. 9. Yüzyıl Samarra Ulu Camii Alçı Duvar Kabartma Asma Yaprağı Detayı. 209

Şekil 157. 9. Yüzyıl Samarra Alçı Süsleme Detayı. Berlin Devlet Müzesi. 209

Şekil 158. 9. Yüzyıl Samarra Alçı Süsleme Detayı. Berlin Devlet Müzesi. 210

Şekil 159. 9. Yüzyılda Kahire'de Samarra Tarzında İnşa Edilen Tolunoğlu Camii Alçı Duvar Kabartma Desenleri. 210

Şekil 160. Nişabur'da Bulunan Samanilere Ait Abbasi Üslubunda Alçı Duvar Kabartma Panel. Altı Köşeli Yıldızlardan Oluşmuş Düzenli Çokgen Sisteme Sahip Bir Kompozisyon. 211

Şekil 161. Semerkant'ta Afrasyab Bölgesinde Bulunan Samanilere Ait Alçı Duvar Kabartma Panel. 211

Şekil 162. İran, Nişabur'da Tepe Medresesi Bölgesindeki Kazılarda Bulunan Ve 9. Yüzyıla Tarihlenen Sıva Üzeri Boyalı Panel. Panelde, Yalancı Mermer Deseni

Üzerine Münhani Motifi İle Pul Görünümü İşlenmiş, Stilize Edilmiş El Ve Göz Figürleri de Kullanılmıştır..... 211
Şekil 163. İran, İsfahan, 993 Tarihli Kufi Yazılı Mushaf Sayfası. 212
Şekil 164. 10. Yüzyıla Ait Tezhipli Ve Beyaz Zencerek Desenli Mushaf Zahriye Sayfası, British Museum, London..... 213
Şekil 165. Hattat İbn Bevvab'ın Yazdığı Mushaf'tan Zahriye Sayfası, CBL..... 213
Şekil 166. Kitabü't Tiryak, 1199 Tarihli Yazma. 214
Şekil 167. 1237 Tarihli Yazma, Vasıti'nin Tezhiplediği Makamat. 215
Şekil 168. Vasıti'nin 1237'de Tezhiplediği Makamat Nüshasında Bakışımlı Minyatürler (Bibliotheque Nationale, Arabesk 5847, Fol. 101). 215
Şekil 169. Soldaki; 1218-19, Kitab Al-Aghani, Musul. Mısır Ulusal Kütüphanesi. Sağdaki; 1218–1219, Kitāb Al-Aghānī, Musul. İstanbul, Millet Kütüphanesi, Feyzullah Efendi Bölümü 1566. 216
Şekil 170. 1000-1050 Tarihli, Irak, 2 Farklı Mushaf'tan Zahriye Sayfası..... 217
Şekil 171. 11. Yüzyıl, Hattatı Osman İbn Hüseyn Al-Varrak Olan Kur'an Sayfası, Irak Veya İran. 218
Şekil 172. Elhamra Sarayı, Hayat Ağacı Formunda Dekoratif Alçı Uygulaması.... 220
Şekil 173. 1182-3 Tarihli, Endülüs Mağribi Hatlı Kur'an Sayfası Ve Arka Sayfa, Valensiya, İÜK, A6754..... 220
Şekil 174. Medinet'üz Zehra Sarayı'ndan Oyma Panellerdeki Bitkisel Motifler.... 221
Şekil 175. 18. Yüzyıla Tarihlenen Delail'ül Hayrat Yazması Zahriye Sayfası, Mağrib..... 222
Şekil 176. 10. - 11. Yüzyıl, Kurtuba Yapımı Fildişi Oyma Pano. 223
Şekil 177. 13. Yüzyıl, Endülüs Üslubunda Mushaf Zahriye Ve Hatime Sayfaları.. 223
Şekil 178. 13.Yüzyıl, Hadis-İ Bayad Va Rayad Adlı Hikâye Kitabından Minyatürlü Sayfalar. 224
Şekil 179. 14. Yüzyıl, Mağrib Yapımı Mushaf Zahriye Sayfası, TSMK, E. H. 27. 225
Şekil 180. 1729-30, Mağrib (Fas) Yapımı Mushaf Hatime Sayfası Ve Sure Başı Tezhibi, Kahire, MUK, Nr.25. 226
Şekil 181. Fatımi İşi Fildişi Pano, Berlin Devlet Müzesi. 227
Şekil 182. Zerendûd Hat, Kayrevan Müzesi. 228
Şekil 183. 1125 Tarihli, Kahire'deki El-Akmar Camii'nin Giriş Kapısı Üzerindeki Madalyon, Hz. Muhammed'in Adının Tekrarlandığı Dairesel Bir Alan Bulunmaktadır. Merkezde İse Hz. Ali'nin Adı Yer Almaktadır. 229
Şekil 184. Ahşap Paneller, Kahire İslam Eserleri Müzesi. 230
Şekil 185. Fatımi Devri Kahire Salih Tala Camii Ahşap Stüko, Kahire İslam Sanatları Müzesi..... 230
Şekil 186. Fatımi İşi Fildişi Çerçeve, Berlin İslam Eserleri Müzesi..... 231

Şekil 187. Mısır Da Qus Şehrindeki Cami Ahşap Minber Detay Çiziminin Taş Baskı Fotoğrafı. 232

Şekil 188. Ayyuki'nin Varaka Ve Gülşah Mesnevisinin Mümin Muhammed Hoyi Tarafından Tezhiplenen Nüshası, TSMK. 233

Şekil 189. 1278 Tarihli Mushaf Sayfaları, CBL, Is.1466, Fol. 1a. 234

Şekil 190. 11.Yüzyıl, Mushaf Sayfası, İran Veya Cizre. 235

Şekil 191. 11. Yüzyıl, Mushaf Sayfası, Irak Veya İran. 235

Şekil 192. İbn Arabi'nin Fütuhat-I Mekkiyye'sindeki Varlık Mertebeleri Diyagramı Ve Antalya'daki Evdir Han Taç Kapısındaki Geometrik Süsleme Arasındaki İlişki. 236

Şekil 193. 1278 Tarihli, Mesnevi-İ Şerif'inden Bir Sayfa, Kadim Nüsha, Konya MMK, 51, Fol. 208b. 237

Şekil 194. 1228 Tarihli, Lataʾif Al-ʿAlaʾiyya (Zencani'nin Siyasetnamesi), Alanya, SK, Aşir Efendi 316, Fol. 1a. 238

Şekil 195. 1314-15 Tarihli Mushaf Sayfası, Konya, 1314–15, MMK, 12-1, Fol. İiia. 239

Şekil 196. 1366 Tarihli, Sultan Veled'in Mesnevisi, Erzincan, ONB, Cod. Mixt. 1594, Fol. 159a. 240

Şekil 197. 1368 Tarihli, Divan-I Kebir, Erzincan, MMK, 68, Fol. 2a Ve Son Sayfa 66a. 240

Şekil 198. 1368 Tarihli, Divan-ı Kebir, Erzincan, MMK, 68, Fol. 3a. 241

Şekil 199. Memlük Sultanı Kayıtbay'a Sunulan İmam Busuri'nin El-Kevâkibü'd-Dürriye (Kaside-İ Bürde) Adlı Eserinin Tezhipli Sayfası. 242

Şekil 200. Kalavun Külliyesi, Kahire. 243

Şekil 201. Kayıtbay Camii Sebili, Kahire. 243

Şekil 202. 1334 Tarihli Memlük Mushaf'ı, Hatime Sayfası. 244

Şekil 203. 1334 Tarihli, Memlük Devrine Ait, Hariri'nin Makamat'ının El Yazması. 245

Şekil 204. 1334 Tarihli, Yuhanna İncili Nüshasının Memlük Üslubuyla Tezhiplenmiş Zahriye Sayfası Ve Hz. Davut'un Mezmurları Kaleme Alışını Tasvir Eden Sahne. 247

Şekil 205. Baybars Mushaf'ı, 6. Cilt Zahriye Sayfası, 1304-1306 Tarihli. 248

Şekil 206. 1368-1388 Tarihli, Memlük Emirlerinden Argun Şah El-Eşrefi İçin Yazılan Ve Süslenen Mushaf Sayfası. 249

Şekil 207. Sultan Eşref Şaban'ın Annesi Khwand Baraka'nın Medresesine Vakfettiği Ve 1367–1369 Tarihleri Arasında Tamamlanan Mushaf'ın Zahriye Sayfalarından. 250

Şekil 208. Sultan Eşref Şaban'ın Annesi Khwand Baraka'nın Medresesine Vakfettiği Ve 1367– 69 Tarihleri Arasında Tamamlanan Mushaf'ın Zahriye Sayfalarından. . 251

Şekil 209. Sultan Eşref Şaban'ın Yazdırdığı 1371 Tarihli Mushaf'ın Zahriye Sayfası. 252

Şekil 210. Cami'üt Tevarih'in Edinburgh Nüshası, Muhtemelen Merâga Astronomi Okuluna Bağlı Astronomlar Çalışırken. 254

Şekil 211. 1307, Cami'üt Tevarih Edinburgh Nüshası, Selçuklu Sultanı Melikşah'ın Tahta Çıkışı. 254

Şekil 212. 1297-99, Ubeydullah İbn Cebrail Buhtişu'nun Menafi'ül Hayevân'ından. 255

Şekil 213. 1290 Tarihli Ata Melik Cüveyni'nin Tarih-İ Cihangûşâ'sından, Üç Farklı Sayfa. 256

Şekil 214. Cami'üt Tevarih'in Şemse Formunda Zahriye Sayfası. 258

Şekil 215. 1307- 1311 Tarihli, Reşüdiddin Fazullah'ın Mecmuayı Reşidiye'sinin Zahriye Sayfaları. 258

Şekil 216. 1335 Tarihli, Büyük Moğol Şehnamesi, Büyük İskender'in Hindistan Seferinden Bir Sahne Ve Büyük İskender'in Vefatı. 259

Şekil 217. 1307 Tarihli, Cami'üt Tevarih Edinburgh Nüshası, Hz. Musa'nın Tanrı İle Konuşması. 260

Şekil 218. 1307 Tarihli, Cami'üt Tevarih Edinburgh Nüshası, Hz. Peygamber'in Doğumu. 260

Şekil 219. Cami'üt Tevarih, Bavyera Eyalet Kütüphanesi, Doğa Manzarası. 261

Şekil 220. Olcaytu Mushaf'ı Zahriye Sayfası. 262

Şekil 221. 1289 Tarihli, Yakut El-Mustasimi, Mushaf Zahriyesi, Bağdat. 263

Şekil 222. 1295 Tarihli, Yakut El-Mustasimi, Mushaf Zahriyesi, Bağdat, NK. 263

Şekil 223. 1307-08 Tarihli, Ahmed El-Sühreverdi Tarafından Kopyalanan Ve Muhammed İbn Aybek İbn Abdullah Tarafından Tezhiplenen Mushaf'tan İki Sayfa. Muhakkak Yazısı. Bağdat, TİEM. 264

Şekil 224. 1323 Tarihli, Hattat Mübarekşah İbn Kutb Tebrizi'nin Yazdığı Mushaf'ın Zahriye Sayfası. 264

Şekil 225. Olcaytu Han'a Atfedilen 1302-8 Tarihli Bağdat Mushaf'ından. Ahmed El-Suhreverdi Tarafından Yazıldığı Kabul Edilir. Nakkaş Muhammed Bin Aybek Bin Abdullah Tarafından Tezhiplenmiştir. 265

Şekil 226. Olcaytu Han'a Atfen Hattat Ali Bin Muhammed Bin Zeyd Tarafından Yazılan 1310-1311 Tarihli Mushaf'ın Tezhipli Sayfalarından. 266

Şekil 227. 1302-1309 Tarihli, Hattat Ahmed El-Suhreverdi'nin Muhammed Bin Aybek Bin Abdullah Tarafından Tezhiplenen Mushaf'ından Zahriye Sayfası. 267

Şekil 228. 1325, Hattat Argun İbn Abdullah El-Kâmili'nin Yazdığı Ve Nakkaş Muhammed İbn Seyfeddin'in Tezhiplediği Bir Mushaf Zahriye Sayfası, Bağdat. 268

Şekil 229. 1330 Tarihli, Hattat Argun İbn Abdullah El-Kâmili'nin Yazdığı Bir Mushaf Zahriye Sayfası. 268

Şekil 230. Nigârger Cüneyd Bağdadi'nin Tezhiplediği Divan-I Hacu-Yu Kirmani'den Sayfalar. 270

Şekil 231. Ahmet Celayiri Divanında Tasvir Edilen Attar'ın Mantık'üt Tayr'ında Geçen Yedi Vadiden Talep Ve Aşk Vadisi. 271

Şekil 232. Ahmet Celayiri Divanında Tasvir Edilen Attar'ın Mantık'üt Tayr'ında Geçen Yedi Vadiden Marifet Ve İstiğna Vadisi. 271

Şekil 233. Ahmet Celayiri Divanında Tasvir Edilen Attar'ın Mantık'üt Tayr'ında Geçen Yedi Vadiden Tevhid Ve Hayret Vadileri. 272

Şekil 234. Ahmet Celayiri Divanında Tasvir Edilen Attar'ın Mantık'üt Tayr'ında Geçen Yedi Vadiden Fena /Fakr Vadisi. 272

Şekil 235. Siyah Kalem'in Moğol Düğümü Motifi Olan Bir Çizimi. 273

Şekil 236. Büyük Celayiri Şehname'sinin Günümüze Ulaşan Minyatürlerinden.... 274

Şekil 237. Hattat Ve Nakkaş El-Hac Mecdeddin İbn Ahmed El Afifi El Kazvini Tarafından Yazılan, Tezhiplenen Mushaf'ın Zahriye Ve Serlevhası. 275

Şekil 238. Şeyh Uveys Celayiri İçin Hazırlanmış Bir Yazmadan Bölüm Başı Tezhibi. 275

Şekil 239. Celayiri Dönemi, 1410 Tarihli Mushaf Zahiresi. 276

Şekil 240. Câcermi'nin Mu'nis'ül Ahrar'ından, 1341 Tarihli. 277

Şekil 241. Şiraz Şehnamesi, Şiraz, 1330 Tarihli. 277

Şekil 242. 1445 Tarihli, Mesnevî, Herat, TİEM Nr. 1906, V. 3a. 279

Şekil 243. Şahruh'un Oğlu Muhammed Juki'ye Atfedilen Juki Şehnamesi'nden Bir Sayfa. 280

Şekil 244. 1430 Tarihli, Baysungur Şehnamesi'nden. 281

Şekil 245. 1434 Tarihli Olan Hattat Şems El-Baysunguri'nin Mushaf'ı, Herat, TİEM Nr. 294, V. 1a. 282

Şekil 246. Orman Parşömeni, Saray Albümünden, 15. Yüzyıl Herat, TSMK, H. 2153, Fol. 34r. 283

Şekil 247. Saray Albümünden, 15. Yüzyıl Herat, TSMK, H. 2153, Fol. 94r. 283

Şekil 248. Kahire De Bulunan Herat Okuluna Ait Ve Süslemeleri Behzad'a Atfedilen Bostan-I Sadi Nüshası. 284

Şekil 249. Herat Okulu, Bostan-I Sadi Yazmasından Zahriye Ve Serlevha, Kahire, Dar Al-Kutub'ül Mısriyye, Adab-I Farisi 22, Folio 2b Ve 3b. 285

Şekil 250. Mushaf-I Şerif, TSMK, HS.4- V.1b-2a, Hattatı Muhammed Bin Sultanşah El-Herevî, Serlevha Sayfası Ve Detayları, 1485 Tarihli. 286

Şekil 251. Kelile Ve Dimne, TSMK, R.1022-V. 3a-2b, Serlevha Sayfası, 1429 Tarihli. 287

Şekil 252. Hattat Cafer-İ Tebrizî, Kelile Ve Dimne, TSMK, H.362- V.2a-1b, 1430-31 Tarihli. 287

Şekil 253. Sultan Hüseyin Baykara Divanından İki Karşılıklı Sayfa, Hattat Sultan Ali El-Meşhedi, 1500 Tarihli, Herat. 288

Şekil 254. Farnese Kupası Ve Herat Okulundan Muhammed Hayyam'ın Çizimi, 1433 Tarihli. 289

Şekil 255. Hattat Sultan Ali Meşhedi, 1450 Tarihli, Herat. 289

Şekil 256. 1430 Tarihli Baysungur Şehnamesinden, Tahran, Gülistan Sarayı Kütüphanesi, No. 61 Or No. 716. 290

Şekil 257. Hattat Sultan Ali Meşhedi Tarafından Ali Şir Nevai İçin Kaleme Alınan Ve Minyatürleri Behzat'a Atfedilen 1486 Tarihli Gülistan-I Sadi Nüshasından. 290

Şekil 258. 1438 Tarihli Hamse-İ Hacu-Yu Kirmani'den, Şiraz. 291

Şekil 259. 2. Şiraz Ekolü Hamse-i Nizami'den, 1442-1444. 292

Şekil 261. İskender Sultan'ın Şiir Antolojisinden, 1410, Şiraz. 292

Şekil 260. Şiraz 1410 Tarihli Nizami'nin Heft Peyker Mesnevisinden Bir Minyatür. 292

Şekil 262. 2. Şiraz Ekolü Hamse-İ Nizami'den Tezhipli Sayfa. 293

Şekil 263. Astronom Muhammed İbn Yahya Kaşi'nin İskender Sultan'a Sunduğu Burç Haritası, 1411, Şiraz Ya Da İsfahan. 294

Şekil 265. Şeybaniler Tarafından Herat'tan Buhara'ya Götürülen Mir Ali Herevi'nin Buhara Dönemi Eserinden Farsça Beyitler. 296

Şekil 264. Şeybânîler Tarafından Herat'tan Buhara'ya Götürülen Mir Ali Herevi'nin Buhara Dönemi Eseri. 296

Şekil 266. 16. Yüzyıl Şeybaniler Dönemi Herat, Kur'an Zahiresi. 297

Şekil 267. Buhara Okulundan Hattat Müzehhip Mahmud Ve Hattat Sultan Muhammed Nur Tarafından Yazılan Ve Müzehhip Şeyh Zade Tarafından Herat'ta Tezhiplenen, 1524-1525 Tarihli Hamse-İ Nizami Nüshasının Zahiresi. 298

Şekil 268. Ali Şir Nevai'nin Seb'a Seyyare Mesnevisinden, 1553 Tarihli, Buhara, Bodleian Kütüphanesi MS. Elliott. 299

Şekil 269. Gülistan-I Sadi'den, 1547 Tarihli, Buhara. 299

Şekil 270. Pir Budak Şiraz Sarayı, 1455-60 Dolayları Ebu'l Fath Pir Budak (Ö. 1466), Karakoyunlu Hükümdarı Cihanşah'ın (H. 1439-1467) En Büyük Oğluydu. 300

Şekil 271. Timurlu Devri Tezhip Özelliklerinin Görüldüğü Bir Karakoyunlu Hamse-İ Nizamî Nüshasının Serlevhası, TSMK H. 761. 301

Şekil 272. Na'im Al-Din Shirazi İbn Sadr Al-Din Al-Mudhahhib Tarafından Tezhiplenen Şehname, 201r Ve 451 Nolu Sayfalar, Aga Khan Museum AKM269. 302

(1400. Yılında Kuran-ı Kerim, 2010)Şekil 273. Akkoyunlu Şehzadesi Sultan Halil Bin Uzun Hasan Döneminde, Şiraz'ın Akkoyunlulardan Safevilere Geçmesi Döneminde Yapılmış Karma Bir Eser, Mushaf Serlevhası. 303

Şekil 274. Hüsrev Ve Behram Çubin Savaşta, Derviş Muhammed, Tebriz, Hamse-İ Nizami'den. 305

Şekil 275. Karakoyunlu Devri, Abdullah Katib İsfahani İmzalı 1463 Tarihli Hamse-İ Emir Hüsrev Dihlevi'nin Bölümbaşı Tezhipleri. 306

Şekil 276. Akkoyunlu Türkmen Sarayında Yapılmış Eser, Yüz Tasvirleri Ve Daha Gerçekçi Doğa Tasvirleri İle Kumral Üsluptan Ayrışır. "Ata Binen Şehzade Bahçede Sohbet Ederken", Divan-I Ali Şir Nevâî, 1471 Tarihli, KMK, No.68 Edbtürkî Mim, Y.18b. 307

Şekil 277. Sultan Halil İçin Hazırlanmış Divan-I Hidayet, Serlevha Ve Metin Arası Tezhipli Sayfaları, 1470'li Yıllar, CBL. 308

Şekil 278. Kumral Üslubun Görüldüğü, Sultan Halil Dönemi Saray Nakkaşhanesinde Yapılmıştır. Meclis Sahnesi, Hamse-İ Nizamî, 881/1476, Şiraz, TSMK, R.874, Y.1b. 308

Şekil 279. Müntehabât-I Gazeliyyât Adlı Eser 1474-75 Tarihlidir. Abdürrahîm-İ Hârizmî, Sultan Halil'e İthafen El-Sultanî Ünvanıyla İmzalamıştır. 310

Şekil 280. Mushaf Serlevha Sayfası, 1480 Yılı Civarında Şiraz'da Hazırlanmıştır. TİEM 509. 311

Şekil 281. Pîr Budak İçin Hazırlanmış Eser, Abdurrahmân-I Hârizmî Tarafından 1456 Tarihinde İstinsah Edilmiştir. Divan-I Kasım, TİEM 1986, 15. Yüzyılın En Güzel Örneklerinden Biridir. 312

Şekil 282. Sultan Halil İçin Hazırlanmış, Divan-ı Kasım Envâr'dan Serlevha Ve Ayrılmış Tek Bir Yaprak,1470'li Yıllar, KHK, Mss1040a. 313

Şekil 283. Kur'an Sayfası, Zeynülâbidîn B. Muhammed El-Kâtib Tarafından Yazılmış, 1483 Tarihli. 314

Şekil 284. Nizâm Ed-Dîn Ebû Muhammed İlyâs B. Yûsuf Tarafından Yazılmıştır.1453'te Karakoyunlular Tarafından Tamamlandığı Düşünülmektedir. Serlevha Tezhibi, TSMK H.779. 314

Şekil 285. Mihr-İ Müşteri Adlı Eserden Serlevha Sayfası, Şeyh Muhammed B. Fahr Ed-Din Ahmed El-Ensârî Tarafında 1499-1500 Tarihinde İstinsah Edilmiştir. TSMK H. 831. 315

Şekil 286. Şehname-İ Firdevsî, Firdevsî Mahlaslı Ebu'l Kasım Mansur Tarafından Yazılmıştır. Şiraz, TİEM 1978. 316

Şekil 287. Sultan Halil Döneminde Başlanmış Esere, Sultan Yakup Döneminde Devam Edilmiş, Safevi Şahı İsmail Döneminde Tamamlanmıştır. Abdürrahîm El-Ya'kūbî Eliyle Tebriz'de İstinsah Edilmiştir. TSMK H. 762 Hamse-İ Nizamî. 317

Şekil 288. Abdürrahîm El-Ya'kūbî Eliyle Tebriz'de İstinsah Edilmiştir. TSMK H. 762 Hamse-İ Nizamî. 318

Şekil 289. Müzehhip Kemaleddin Behzad'a Ait Bir Minyatür, Herat, 1523-24 Tarihli. 320

Şekil 290. Mushaf-I Şerif, Zahriye Tezhibi, Hattatı Abdülkadir Al- Hüseyni, 1560-1580 Tarihli, Şiraz. 321

Şekil 291. Mushaf-I Şerif, Serlevha, Cüz Ve Felâk Suresi Sayfası, Falname Sayfası, Hattatı Abdülkadir Al- Hüseyni, 1560-1580 Tarihli, Şiraz. 322

Şekil 292. TİEM No 1984, 1549 Tarihli Şehname Nüshasından; Kırda Eğlence Meclisi. 323

Şekil 293. Mushaf, TİEM 247, Vr. 8b Serlevha Sayfası, Hattatı Abdülkadir B. Abdülvehhap Bin Şahmîr El Hüseynî, Şiraz, 1580 Tarihli. 324

Şekil 294. Hamse-İ Nizami'den Vakvak Üslubu, 1536 Tarihli, Şiraz. 326

Şekil 295. 16. Yüzyıl Şiraz, Mushaf-I Şerif, Zahriye Tezhibi, TSMK K. 170, Var. 1b. 327

Şekil 296. 1556-1565 Arası Molla Cami'nin Heft Evreng'inden. 329

Şekil 297. 1535 Tarihli, Şehname-İ Tahmasb'tan, Müzehhib Sultan Muhammed, Tebriz. 329

Şekil 298. Mushaf-I Şerif Serlevha Tezhibi, Şemseddin B. Muhammed B. Emir Ali El- Tebrizi, 1565 Tarihli, TİEM 489. 330

Şekil 299. Şehname-i Tahmasb'tan, Müzehhib Mir Musavvir, Tebriz, 1535 Tarihli. 332

Şekil 300. Hamse-i Nizami'den, Tebriz, 1539-43 Tarihli. 333

Şekil 301. Şehname-i Tahmasb, 1535 Tarihli, Ünvan Sayfası Tehran, Museum Of Contemporary Art. 335

Şekil 302. Hamse-i Nizami, Tebriz, 1481 Tarihli, Hattatı Abdurrahim El Yakubî, TSMK H.762. 336

Şekil 303. 1588-1630 Tarihli, Gülşen Albümü, Vr.27b-28a, 43 Cm X 27 Cm, Babür Hanedanlığı, Tahran Gülistan Sarayı. 338

Şekil 304. Soldaki Minyatür; Hamzaname'den, 1567, Sağdaki Basavan Minyatürü Molla Cami'nin Baharistan'nından 1595. 339

Şekil 305. Soldaki Basavan Minyatürü Molla Cami'nin Baharistan'nından 1595, Sağdaki Miskin'in Minyatürü Divan-I Hafızdan 1590. 340

Şekil 306. Ekber Şah'a Atfedilen Hamse-İ Nizami Nüshasından, 1593-95 Tarihli. 341

Şekil 307. Mushaf-I Şerif, Keşmir, 1814 Tarihli, Serlevha, TİEM 3384. 343

Şekil 308. Mushaf-ı Şerif, Keşmir, 19. Yüzyıl Başı, Serlevha, TİEM 488. 344

Şekil 309. Mushaf-ı Şerif Lake Cilt Kabı, Keşmir, 1814, Serlevha, TİEM 3384. ... 345

Şekil 310. Emir Hüsrev Dihlevi'nin Hamsesi, 1597-98 Tarihli. 346

Şekil 311. Şah Cihan Albümünden, Müzehhip Nanha, 1620 Tarihli. 347

Şekil 312. Şah Cihangir Albümü'nden, Bichitr'in Minyatürlediği Bir Sayfa, 1622-1627 Tarihli. 348

Şekil 313. 1590-95 Yıllarına Tarihlenen Babürlülere Ait Cami-Üt Tevarih Yazmasından Dharm Das'a Atfedilen Minyatür. 349

Şekil 314. 1625 Tarihli, Minyatür Sahnesi, Şehzade Dara Şukuh'un Meclisi, Kraliyet Albümünden. 349

Şekil 315. Abdülhamid Lahori Tarafından Kaleme Alınan Ve Şah Cihan Devrini Anlatan Padişahname'nin Zahriye Sayfalarından Biri. 350

Şekil 316. Kesu Das'a Ait Minyatür, Tarih-i Hanedan-ı Timuriyye'den Şehzade Salim'in Doğum Kutlamaları. 351

Şekil 317. Babür El Yazması, 18. Yüzyıl, Ünvan Sayfası Tezhibi. 352

Şekil 318. Babür Dışı, Eyalet Tarzı Kabul Edilen Dekan-Kaşmir Üslubu, Soldaki Minyatür Bijapur, 1600, Sağdaki Hat İçi Tezhip Bezemesi Bengal 1860-70. 353

Şekil 319. Babür Dışı, Eyalet Tarzı Kabul Edilen Dekan-Kaşmir Üslubu, Golcando, 1572. 353

Şekil 320. 1550-60 Tarihli, Falname Adlı Kitaptan 2 Sahne. 355

Şekil 321. 1570-78 Tarihli Nakkaş Muhammedi'nin Figürleri. 356

Şekil 322. Kazvin Okuluna Ait 1578 Tarihli Minyatür; Gündelik Hayattan Bir Sahne. 358

Şekil 323. 1587-1609 Tarihli, Mantıku't Tayr Serlevha Tezhibi, Şah I. Abbas Döneminde Bir Araya Getirilmiştir. Müzehhibi Zeyn El-Abidin'dir (İmzalı) Ve Farsça Nestâ'lik Hattı Sultan Ali Meşhedî Tarafından Yazılmıştır, İsfahan, MM, NY, ABD, Env. No. 63.210. 359

Şekil 324. 1605 Tarihli, Muhammed Kasım'ın Minyatürü. 360

Şekil 325. Soldaki; 1598 Tarihli Hattat Mir İmad'a Ait Çalışma. Sağdaki; 1590 Tarihli, Sadık Bey Tarafından Yapılan Ve Zal'in Simurg Tarafından Kurtarılma Sahnesini Gösteren Minyatür, Şah I. Abbas Şehname'sinden Bir Sayfa. 361

Şekil 326. Rıza Abbasi'nin Figürlü Minyatürleri, Soldan Sağa Doğru; 1602, 1627, 1631, 1633 Tarihlidir. 362

Şekil 327. 1615, Mir İmad Albümü'nden, St Petersburg (Album E 14, Sheet 95b). 363

Şekil 328. Rıza Abbasi, Gül U Murg Üslubu. 364

Şekil 329. Muhammed Zaman'ın 2 Minyatürü. 1. 1650 Tarihli, Holofernes'in Kesik Başıyla Judith, 2. 1675-6 Tarihli, Rüstem'in Doğumu Ve Simurg'un Yardımı Hikayesini Anlatan Şehname'den Bir Sayfa. 365

Şekil 330. 1664 Tarihli Davis Albümünden. 365

Şekil 331. Hattatı Ahmed Nairizi, Müzehhibi Muhammed Hadi, Zahriye Sayfası. 366

Şekil 332. İsfahan Çehel Sütun Sarayı'nın Duvar Resimlerinden, Hümayun Şah İle Şah I. Tahmasb'ın Buluştuğu Nevruz Bayramı Kutlaması. 368

Şekil 333. 1. Muhammed Şah Kaçar'ın 1835 Tarihli Fermanı 2. Ahmed Şah Dönemi, 1916 Tarihli Belge. 370

Şekil 334. 1799-80 Tarihli, Mirza Baba'nın Albümünden, Gül Dalları Ve Bahar Dalına Konmuş Bülbül, İÜK, F.1424, Y.11a Ve Y.10b. 370

Şekil 335. Sani El Mülk Ebu'l Hasan Gıffari'nin Binbir Gece Masalları Tercümesi'ndeki Minyatürlerinden. 371

Şekil 336. 19. Yüzyıl Lake Cilt Kapağı. 372

Şekil 337. 1901 Tarihli, Abdullah Han Amir Nizam Karagözlü İçin Yazılmış Mushaf-I Şerif Serlevha. 373

Şekil 338. 1828 Tarihli, Muhammed İbn El-Hafaf, Na'l-İ Şerif, Cezayir Ulusal Antika Ve İslam Sanatları Müzesi. 374

Şekil 339. 1918 Tarihli La Vie De Mohammed, Prophète d'Allah (Hz. Muhammed'in Hayatı) İsimli Kitaptan Muhammed Racim' E Ait Tezhip Örnekleri. 374

Şekil 340. İslam'ın Öyküsü Veya İslam Tarihi Adlı Kitaptan, Muhammed Racim'e Ait Minyatür Ve Tezhip Çalışması. 375

Şekil 341. Muhammed Racim'e Ait İki Çalışma: Soldaki Cezayir Düğün Töreni, Sağdaki İslam Ve Hıristiyan Filosu Arasında Bir Deniz Savaşı, Cezayir Ulusal Güzel Sanatlar Müzesi. 376

Şekil 342. Soldan Sağa Doğru Cezayir Okulunun Çağdaş Çalışmaları: 1. Nedjoua'ya Ait Fatıma'nın Eli 2. Tahar Boukeroui'ye Ait Tezhipli Hat Levha 3. Mustapha Adjaout'a Ait Serbest Tezhipli Levha. 377

Şekil 343. Osmanlılardan Kalan En Eski Tezhipli Yazma Eser, 1434-1455 Tarihli, Makâsıdü 'L-Elhan, TSM. R.L726, Vr.Lb-2a. 380

Şekil 344. Aşık Paşa'nın (1272-1333) Garib-Nâme Veya Aşık Paşa Divanı Olarak Bilinen Türkçe Eserinin, Tam Sayfa Zahriye Tezhibi, 1329. 381

Şekil 345. Şair Ahmedî' Nin (1334-1413) İskendernâme'sinin Venedik'te Bulunan Nüshası, 15. Yüzyıl Ortası, Edirne..... 383

Şekil 346. Hüner-Name Adlı Eserden, II. Mehmed'in Edirne'deki Cülûs Töreni, 1451..... 383

Şekil 347. Sabuncuoğlu Şerefeddin'in Cerrahiyetü'l-Haniyye Adlı Eserinden Minyatürlü Bir Sayfa..... 383

Şekil 348. Nakkaş Sinan Bey Tarafından Yapılan II. Mehmet Resmi..... 384

Şekil 349. Hattat Ahmed B. Hüseyin El Mısri Tarafından Yazılan Firuzabadi'nin Kamusu'l Muhit Vel-Kabusi'l-Vasıt Adlı Eserinin Tezhibi, Bursa, 1455..... 385

Şekil 350. En- Nihaye Fi Garaibi'l- Hadis, Fatih Saray Nakkaşhânesi'nde Tezhiplenmiş Başlık, SK. Süleymaniye 1025..... 386

Şekil 351. Baba Nakkaş Albümünden, Baba Nakkaş Üslubunu Gösteren Desen Çalışmaları, İÜNEK. F.1423, V.13a Ve V.61a..... 387

Şekil 352. İbni Sina'ya Ait Kitâb El-Kânûn Fi't-Tıb Adlı Kitabın Baba Nakkaş Üsluplu Zahriye Sayfası, NK, 3571. 387

Şekil 353. İbn Esir El-Cezerî Tarafından Yazılmış, Camiü'l- Usul Fi Hadisi'r-Resul Adlı Eser Fatih İçin Hazırlanmış Ve Baba Nakkaş Üslubu İle Tezhiplenmiştir, Edirne, 1465, SK, Turhan Valide 48..... 388

Şekil 354. Hattı Şeyh Hamdullah'a Ait Olan Mushaf-I Şerif, 1494 Tarihli, Fatih Devri Tezhibi Etkili Zahriye Sayfası, TİEM. 402, V. 1b-2a..... 389

Şekil 355. Şeyh Hamdullah'ın Nesih Hattıyla Sultan II. Bayezid İçin Yazdığı Mushaf'ın Serlevhası. 390

Şekil 356. Şeyh Hamdullah'ın Yazdığı 1492 Tarihli Mushaf'ın, Timur-Herat Üslubunun Etkisinin Görüldüğü Zahriye Sayfası, TSMK, YY. 913, V. 1b Ve 2a.. 391

Şekil 357. Mushaf-ı Şerif, Müzehhip Hasan B. Abdullah Tarafından Tezhiplenmiş, İstanbul Üslubu Tasarım Düzenlemesine Sahip Zahriye Sayfası, TSMK. A.5, V. 1a. Ve Temellük Kitabesi-Ara Zahriye, V. 370 B. 393

Şekil 358. Uzun Firdevsî Lakaplı Bursalı Şerafeddin'in Yazdığı Süleymannâme,1500, Dublin Chester Beaty Kütüphanesi T 406.1..... 394

Şekil 359. 1498 Tarihli, Bahram Gur Siyah Köşkü'nde, Ali Şir Nevai, Hamse, TSM, H799, Y. 127a. 395

Şekil 360. Bahçede Melekler, Cami, Tuhfetü'l Ahrar, 1530 Tarihli, TSM, R914, Y. 2a. 395

Şekil 361. 1517 Tarihli, Yavuz Sultan Selim Dönemine Ait Bilinen Tek Mushaf-ı Şerif, Hattatı Halilullah İbn Mahmud Şah Olup Muhammed İbn Ali El-Fakîh Behammî Tarafından Tezhiplenmiştir. TİEM 224..... 396

Şekil 362. Şahkulu İmzalı, Behram Mirza Albümünden Ejderha Sahnesi, New York Metropolitan Müzesi. 396

Şekil 363. Şahkulu'nun, Bir Ejderi Zümrüd-Ü Anka Kuşuyla Karşılıklı Tasviri Ve Hançeri Yapraklar, Cleveland Museum Of Art, 1944.492. 397

Şekil 364. Veli Can İmzalı Hatayi Üzerinde Sülün Kuşu, TSMK. E.H. 2836, 8a... 398

Şekil 365. Kanuni'nin Şehzadesi Mehmet İçin, 1540'ta Hazırlattığı Farsça Kırk Hadis Kitabının İç Kapak Bezemesi, TSMK. EH. 2851..... 400

Şekil 366. Ahmet Karahisari Mushaf-I Şerifi, Serlevha Tezhibi Kara Memi Tarafından Yapılmıştır, 1546-47, TSMK Y.Y. 999..... 400

Şekil 367. Muhibbî Divanı'ndan Sayfalar. 401

Şekil 368. Osmanlı Devrine Ait Tâcü't-Tevârîh'ten Minyatürlü İki Sayfa. (İÜ Ktp., TY, Nr. 5970, Vr. 14a, 365b)..... 401

Şekil 369. Matrakçı Nasuh'un 1537 Tarihli Eserinde Yer Alan İstanbul'u Betimlediği Minyatürü..... 402

Şekil 370. Hünername Adlı Eserden İki Sayfa. 403

Şekil 371. Âşık Çelebi'nin (Ö. 979/1572) Türk Edebiyatı Tarihinde En Ön Sırada Gelen Şairler Tezkiresi Meşâirü'ş-Şuarâ'nın İlk Sayfası; Divan Şairi Lâmiî Çelebi Ve Sâdî Çelebi'nin Tasvir Edildiği Sayfa. MK., Ali Emîrî Efendi, Tarih, Nr. 772, Vr. 418b..... 405

Şekil 372. Tarihçi, Şair Ve Yazar Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (Ö. 1600) Nusretnâme Adlı Eserinden, Sağdan Sola Doğru; 1. Âlî'nin Lala Mustafa Paşa'yı Ziyaretindeki Ziyafet 2. Âlî'nin Serdar Lala Mustafa Paşa İle Konya Mevlevihanesi'ni Ziyareti 3. Âlî'nin Lala Mustafa Paşa'yı Ziyaretindeki Ziyafet Minyatürleri (TSMK, Hazine, Nr. 1365, Vr. 34b, 36a, 93b). 405

Şekil 373. Lâmiî Çelebi'nin Kitâb-I Maktel-İ Âl-İ Resûl Adlı Eserinden Minyatürlü İki Sayfa, İstanbul Arkeoloji Müzeleri Ktp., Nr. 253, Vr. 40a-B. 406

Şekil 374. 1558 Tarihli, Süleymânnâme'den Sultan Süleyman'ın Topkapı Sarayı'nda Cülusu, TSMK, H., Nr. 1517, Vr. 18b-18a..... 406

Şekil 375. 1558-9 Tarihli, Hattat; Abdullah El- Kırîmî, Mushaf-I Şerif, TİEM 385. 407

Şekil 376. 1561-62 Tarihli, Nakkaş Nigârî'nin Murakka Albümünden, Şehzade Selim Hedefe Ok Atarken. TSMK, H., Nr. 2134, Vr. 2b-3a..... 408

Şekil 377. Iıı. Murad Dönemi, Seyyid Lokman'ın Yazdığı, Dünya Tarihi İle İlgili Zübdetü't-Tevârîh'in Bölüm Başı Tezyini..... 409

Şekil 378. Tsmk H. 2248 Envanterli Albümün Tezhipli Sayfalarından Örnekler... 410

Şekil 379. 1560 Tarihli, Ketebesi Olmayan Mushaf-ı Şerif..... 411

Şekil 380. Hattatı Pir Mehmed B. Şükrullah (Ö. 1580) Olan, 1553 Tarihli Mushaf-ı Şerif'in Serlevhası, TİEM-411..... 412

Şekil 381. Iıı. Murad Dönemi Nusretnâme Adlı Eserin; Ünvan, Fihrist Ve Hatime Sayfası, Tsmk, H.1365, 187b V-188a Ve 264b- 265a. 413

Şekil 382. 1660, Ramazan B. İsmail Tarafından Yazılmış, Mushaf-ı Şerif, SK-Kasidecizade 1. 414

Şekil 383. Gaznevi Mecmua-İ Eş'ar'dan Şükûfe Örnekleri, İÜK. T5461. 414

Şekil 384. 17.Yüzyıl, Aka Mehmed Bin Ziyaeddin El-Merâgî Hattı İle Zahriye Sayfası. 415

Şekil 385. Silsilnâme-İ Osmaniyye, II. Süleyman'ın Cülusu İçin Hazırlanmıştır, Çiçek Resimlerinin Arka Sayfalarında Portreler Yer Alır. 416

Şekil 386. Nakkaş Hasan Tarafından Tezyin Edilen I. Ahmed Tuğrası. 416

Şekil 387. 1668/9 Tarihli Çiçek Bezemeli Bir Murakka, TSMK H 2307. 416

Şekil 388. 1680 Tarihli, Abdullah B. Âdem Tarafından Yazılmış Mushaf-ı Şerif. . 418

Şekil 389. Güzel Yazı Albümünden, Kalender Paşa'nın Vasl Sanatlı Sayfa Örnekleri, TSMK H. 2171, 49b, 46b. 418

Şekil 390. I. Ahmet Albümü, Kat'ı Ve Vasl Tekniği İle Geometrik Düzenlemeler, Tsmk B. 408. 419

Şekil 391. 1605 Tarihli, Divan-ı Nadiri, TSMK H. 889, y. 22a ve y.10a. 420

Şekil 392. 1586 Tarihli, Divan-I Nadiri'den Osmanlı-Kırım Ve Safevi Kuvvetleri Arasında Geçen Serav Muharebesini Anlatan Minyatür Sahnesi. 420

Şekil 393. 1699 Tarihli Delâilul-Hayrât Ve Şevârikul-Envâr, Ankara Milli Kütüphane, 06 Mil Yz A 3842. 421

Şekil 394. Hafız Osman'ın Hilye-İ Şerifleri, Soldaki SHM. No. 11671 Y.12., Sağdaki 1691-1692 Chester Beatty, Dublin, CBL T 559.4. 422

Şekil 395. *TSMK. Y. 332.* 424

Şekil 396. Ali Üsküdarî'nin Mecmua-ı Gazeliyyat'daki Şükûfe Çalışmaları..... 424

Şekil 397. Ali Üsküdari'nin Lake Yazı Altlıkları Ön Bezemesi. 425

Şekil 398. 1729 Tarihli, Hattı Yedikuleli Seyyid Abdullah, Tezhibi Ali Üsküdari İmzalı Mushaf'ın Serlevhası. 426

Şekil 399. 1806 Tarihli Mushaf-ı Şerif. 427

Şekil 400. Dîvân-I Hâzik Yazmasının Ruganî Kabı, TSMK. E.H.1682, Sağdaki 1804 Tarihli Kitap Kabı İÜ. NEK, T. 1288, Dîvân-I Râtib. 429

Şekil 401. 18. Yüzyıl Hilye-i Şerif. 430

Şekil 402. 1795 Tarihli, Esma İbret Hanım'ın Yazdığı Hilye-i Şerif, TİEM 2763. 430

Şekil 403. İzzet Mehmed Paşa Vakfiyesi, 1796 Tarihli, V. 1b, V. 32a, 32b. Ünvan Ve Hâtime Sayfası. 431

Şekil 404. 2 Farklı Delâilü'l-Hayrât Nüshasından Mekke Medine Tasvirli Sayfaları, Soldaki Kat. 15, İÜ. NEK, A 6909, V.17b-18a., Sağdaki Kat.18, TSMK, YY.1191, V. 13b-14a. 431

Şekil 405. 1778 Tarihli, Mahmud Celaleddin Efendi'nin Yazdığı Mushaf'ın Serlevhası, Halili Koleksiyonu QUR 1076. 432

Şekil 406. 1720 Tarihli, Levni'nin Surnâme'sinden, III. Ahmed'in Çadırı, TSMK 3594/51b. 432

Şekil 407. 1730 Tarihli, Levni'nin Silsilname'sinden Tahtta Oturan III. Ahmed Ve II. Osman Çizimleri İle Sarayda Çalışan Bir Kadın Çizimleri, TSMK Inv. A 3109, Fol 22v, Fol 1b-2 Ve Inv. 2164/15b. 433

Şekil 408. Abdullah-I Buhârî Albümünden İki Minyatür, İÜ Ktp., TY, Nr. 9364. . 434

Şekil 409. 1793 Tarihli, Zenanname'den Sadabad'da Piknik Ve Bir İranlı Kadın Figürü, British Library Or. 7094. 434

Şekil 410. Zenânnâme Adlı Eserinde Mahalle Baskınını Tasvir Eden Bir Minyatür, İÜ Ktp., TY, Nr. 5502, Vr. 148a. 435

Şekil 411. Hûbânnâme Adlı Eserden, Köçek Dansı Ve Bir Avrupalı Beyefendisi. 435

Şekil 412. 1. 1789 Tarihli Şeyh Galip Divanı, Pesend Üslubu İle Bezenme Cilt İçi 2. 1805 Tarihli, Esseyid Mehmed El- Üsküdari Tarafından Süslenmiş, Delâ'ilü'l-Hayrât, Pesend Üslubu Örneği. 437

Şekil 413. Ali En-Nakşibendî Er-Râkım Tarafından Elifbâ Cüzünde Ayaklarına Gül Motifleriyle Hacim Kazandırılan Sütun Örneği, TSMK, No. E.H.436, Y.1b-2a. ... 437

Şekil 414. 1817 Tarihli, Hat; Mehmet Şakir, Tezhip; Feyzullah Efendi, Mushaf Serlevha. 438

Şekil 415. 1806 Tarihli Hattat Muhammed Emin Izzetî'nin Yazdığı Mushaf'ın Atâullah Efendi Tarafından Bezenen Serlevha Sayfası. 439

Şekil 416. 1807 Tarihli, Hafız Halilü'l Hüdâî Hattı İle Ali El-Nakşîbendi Er-Rakım'ın Tezyin Ettiği Mushaf-I Şerif 1. Serlevha 2. Ketebe Sayfası 3. Hadikatü'l-Cevami Adlı Eserden İÜK TY. 8842. 440

Şekil 417. Mehmed Şevki Efendi Hattı İle Yazılmış Mushaf Serlevhası. 441

Şekil 418. 1837 Tarihli, Kazasker Mustafa İzzet Hattı İle Serlevha. 441

Şekil 419. 1808–1813 Tarihli, Dîvân-I İlhâmi, Manzara Resimleri, TSMK, H. 912, V.3b, V.9a. 442

Şekil 420. 1853-1854 Tarihli Mir Mustafa Celaleddin'in İcazetnamesi. 442

Şekil 421. 1878 Tarihli Hasan Tahsin Efendi'nin Yazdığı Hilye-i Şerif. 443

Şekil 422. 1823 Tarihli, II. Mahmud Vakfiyelerinden, Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivinden, 189 K. Ve 1814 Tarihli 191 K. No' Lu Vakfiye Defterlerinden Sayfalar. 444

Şekil 423. 1. Mevlevi Sikkesinin İçine, "Dost, Yâ Hazret-İ Mevlâna Muhammed Celaleddin-İ Rumî" İbaresini İstiflenmiştir. Sehpanın Üzerine, Kaddese'llâhu Sirrahu'l- 'Âlî (Allah Onun Yüce Sırrını Mukaddes Kılsın) İbaresini Yazılıdır. 2. Mehmet Şefik Efendi'nin Müsenna Zerendûd Levha. 444

Şekil 424. Mehmed Şakir Hattı İle Mushaf Serlevha Sayfası, SSM/ 101-0183/ V. 2b-3a. 445

Şekil 425. 1827 Tarihli, Mahmud B. Abdülhamid Han Ketebeli Ahmed Atâullah Tarafından Tezhiplenen Levha, TSMK G. Y-481. 445

Şekil 426. Soldaki; Edirnekari Tekke Levha, Hat; Hattat Sabit Efendi, 1849. Sağdaki; Mevlevi Destarı Formunda Sülüs Levha "Ya Hazreti Mevlâna", Rokoko Tezhipli. 446

Şekil 427. 1943 Tarihli, Zerendûd Levha Tezyini; İsmail Hakkı Altunbezer. 447

Şekil 428. Xx. Yüzyıl, Hattı Emin Efendi, İsmail Hakkı Altunbezer Tarafından Tezhiplenmiş Levha, Özel Koleksiyon. 448

Şekil 429. 1874 Tarihli Hat; Kazasker Mustafa İzzet Bey'in Yazdığı Hilye-i Şerif, 1948 Tarihli Tezyinatı Muhsin Demironat Tarafından Yapılmıştır. 449

Şekil 430. 1945-53 Tarihli, Fatih Divanı'nın Tezhipli Alanları, Tezhip Rikkat Kunt, Minyatürler Selim Turan Tarafından Yapılmış, Fatih Divanı Kıt'a 39, 26 Ve 32... 450

Şekil 431. Cahide Keskiner'in Minyatür Çalışmalarına Örnekler. 451

Şekil 432. Hat; Halim Özyazıcı'nın (1898- 1964) Sülüs Hattı İle "Ashâb-I Kehf" Levhası. 451

Şekil 433. Makı'li Yazı Örneği; "Kelime-İ Tevhid", 1483 Tarihli Abdurrahim-İ Mısri Türbesinin Oymalı Ağaç Kapısı Detayı. 455

Şekil 434. Bursa Ulu Cami'nden Süslü Kufi Örneği. 455

Şekil 435. Soldan-Sağa Ve Üstten-Alta Doğru Sıra İle; Muhakkak, Reyhani, Sülüs, Nesih, Tevki, Rikā', Talik Ve Divani Yazı Örnekleri. 455

Şekil 436. 1372 Tarihli, Memlük Dönemine Ait Kaside-i Bürde Adlı Eserin, Sağ Sayfa Kat'ı Ve Sol Sayfa Aynı Desenin Dişi Kalıbı Kullanılarak Yapılmış Renklendirmesi. 456

Şekil 437. 1565 Tarihli, Şah Mahmud Nişâburi Albümü, Oyma Bahçe, İÜNEK F1426, 47a. 457

Şekil 438. Hatib Mehmed Efendi'nin Şal Örneği Ebrusu, Necmeddin Okyay'ın Çiçekli Ebrusu, Mustafa Düzgünman'ın Hercâi Menekşe Ebrusu. 457

Şekil 439. 1857 Tarihli, Delâ'ilü'l-Hayrât, Kitap Kapağı Ve Muhafazası. Demsa Koleksiyonu, 2721. 458

Şekil 440. 1849 Tarihli Murakka, Kasidetü'l-Bürde Adlı Eserden Beyitler İçermektedir. 461

Şekil 441. 2014 Tarihli, Zerenderzer Sergisinde Sergilenen Firdevs Bakkal'ın Yaptığı Halkari Beyzi Zahriye Sayfası, Zeki Cemal Özen Koleksiyonu. 463

Şekil 442. Zehra Artuç'un, 19. Devlet Türk Süsleme Sanatları Yarışması Sergisinde Yer Alan "Samanyolu" Adlı Eseri. 464

Şekil 443. 2017 Tarihli, Geleceğin Ustaları-5 Yarışmasında, Emine Burçin Yılmaz'ın Eseri Birincilik Ödülü Almıştır. 464

Şekil 444. 2018 Tarihinde Yeditepe Bianeli'nde, Keşif Adlı Sergide Sergilenen, Zeynep İlgü'nün "Kutbû'n-Nur" Adlı Eseri. 465

Şekil 445. 2020 Tarihli, Geleceğin Ustaları -7 Yarışması, Tezhip Dalında Aslıhan Şentürk' Ün "Mavi Kelebekler" İsimli Eseri. 465

Şekil 446. 2021 Tarihli, Emine Solak'ın Geleceğin Ustaları-8 Yarışmasında, Tezhip Dalında 1. Ödülü Alan Eseri. 466

Şekil 447. 2021 Tarihli, Neslihan Gülbahar Ekinci'nin Geleceğin Ustaları -8 Yarışmasında, Tezhip Dalında 2. Ödülü Alan Zahriye Sayfası Çalışması. 466

Şekil 448. 2023 Tarihli, Halenur Bakkal'ın Zahriye Çalışması. 467

Şekil 449. 2016 Tarihli, Firdevs Bakkal'ın El Burda Yarışmasında Birincilik Aldığı Klasik Tezhip Zahriye Sayfası. 468

Şekil 450. 2023 Tarihli, 21. Devlet Türk Sanatları Yarışmasında, Tezhip Tasarımı Alanında Başarı Ödülü Alan Saliha Doğan'ın "Cennet Kapıları" Adlı Eseri. 468

Şekil 451. 2012 Tarihli, Halenur Bakkal'ın Serlevha Tezyini. 469

Şekil 452. 2023 Tarihli Serlevha, Hat; Said Abuzeroğlu, Tezhip; Sevgi İrteş. 470

Şekil 453. 2018 Tarihli Elif Nurcihan Güler'in Tezyin Ettiği Serlevha. 470

Şekil 454. 2020 Tarihli, Tasarımı Ahmet Özlü'ye, Uygulaması Gülsüm Tuba İlhan'a Ait Serlevha Çalışması. 471

Şekil 455. 2014 Tarihli, Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam' In "Kanuni Devri" İsimli Serbest Levha Tasarımı. 473

Şekil 456. 2020 Tarihli, Tezhip: Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam'ın Eseri; Bir İstanbul Silüeti Üzerinde, II. Abdülhamid Zerendûd Tuğrası Ve Taçta Osmanlı Arması Yer Almaktadır. 474

Şekil 457. Eda Şahan'ın İki Adet Tuğra Formunda Besmele Ve Ferman Çalışması. 475

Şekil 458. 2016 Tarihli, Hüsna Kılıç'ın Düzenlediği Levha, Fatih Sultan Mehmet'in Zerendûd Tuğrası. 475

Şekil 459. Hilye-i Şerif Levhasının Bölümleri. 477

Şekil 460. 2002 Tarihli Hilye-i Şerif Hat; Hüseyin Kutlu, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz, Selim Sağlam. 478

Şekil 461. 1994 Tarihli, Hilye-i Şerif; Tezhip; Şehnaz Biçer. 479

Şekil 462. 2014 Tarihli Hilye-i Şerif, Hat; Kenan Yüksel, Tezhip; Yeşim Karamık Jandar. 480

Şekil 463. 2016 Tarihli Hilye-i Şerif, Hat: Turan Sevgili, Tezhip Eda Funda Özkan. 481

Şekil 464. 2019 Tarihli Şeyma Çınar'ın Tezyin Ettiği Hilye-i Şerif. 482

Şekil 465. 2020-22 Tarihli Hilye-i Şerif, Hat; Turan Sevgili, Tezhip; Asiye Kafalıer. 482

Şekil 466. 2022 Tarihli, Hat; Abdul Wahab Ali Hasan Saif, Tezhip; Emine Güngör Tuştaş. 483

Şekil 467. 2023 Tarihli Hilye-i Şerif, Hat; Fatih Özkafa, Tezhip; Yeşim Karamık Jandar. 484

Şekil 468. 2008 Tarihli Esmâ-İ Hüsna, Hat; Fatih Özkafa, Tezhip; Esra Özkafa. 485

Şekil 469. 1998 Tarihli, Esmâ-İ Hüsna Ve Âyet'el- Kürsi, Hat; Hüseyin Kutlu, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam. 486

Şekil 470. Esma-Ül Hüsna Levha, Tezhip; Fatma Hande Topbaş. 487

Şekil 471. 2013 Tarihli, Hat; Zeynep Çolak, Tezhip; Yeşim Karamık Jandar. 488

Şekil 472. 2010 Tarihli Ayet-El Kürsi. Hat; Erol Dönmez, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam. 490

Şekil 473. 2007 Tarihli, Hat; Hüseyin Kutlu, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam. 491
Şekil 474. Tezhip; Faruk Taşkale, “Gül-Ü Muhammed” Adlı Eser. (Ahmet Avlanmaz Koleksiyonu) 491
Şekil 475. 2014 Tarihli, Hat; Levent Karaduman, Tezhip; Gülsüm Tuba İlhan. 492
Şekil 476. 2020 Tarihli Levha, Hat; Erol Balcı, Tezhip; F. Zehra Durmuş Ayyıldız. 492
Şekil 477. Hat; Hüseyin Öksüz, Tezhip; Emine Susoy. 493
Şekil 478. 2023-24 Tarihli Levha, Hat; Fuat Başar, Tezhip; Berre Filoğlu. 494
Şekil 479. 2024 Tarihli Levha, Hat; Hasan Çelebi, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam. 495
Şekil 480. 2011 Tarihli, İbrahim Suresi Yazılı Levha, Hat; Âdem Sakal, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam. 496
Şekil 481. 2014-15 Tarihli, A’raf Suresi 23. Ayet Yazılı Levha, Hat; Levent Karaduman, Tezhip; Gülsüm Tuba İlhan. 497
Şekil 482. 2016 Tarihli Levha, Hat; Nuria Garcia Masip, Tezhip; Abdülhamit Yılmaz. 497
Şekil 483. 2021 Tarihli Levha, Hat; Hüseyin Kutlu, Tezhip; Sevgi İrteş. 498
Şekil 484. Celi İstifli Hat, Tezhip; Figen Tekiner. 499
Şekil 485. 2001 Tarihli, Hat; Hasan Çelebi 2001, Tezhip; Fatma Hande Topbaş. 500
Şekil 486. 2022 Tarihli, Ahmet Özlü’nün Rokoko Tarzı Tezhip Levhaları. 500
Şekil 487. 2020 Tarihli, Ayşenur Kadakçı Velioğlu’nun Eseri. 501
Şekil 488. Hat; Turan Sevgili, Tezhip; Fatma Akkoyunlu, "Nefsin Mertebeleri Ve Hiçlik Makamı" 502
Şekil 489. 2023 Tarihli, 4’lü Vav’ın Klasik Tezhip Tezyini; Sevgi İrteş. 503
Şekil 490. 2004 Tarihli, Sülüs, Müsenna Celi Sülüs Levha. Hat; A. Erol Dönmez, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam. 504
Şekil 491. 2013 Tarihli “Ya Musavvir” Müsenna Levha, Hat; Ceyhun Öydem, Tezhip; Yeşim Karamık Jandar. 505
Şekil 492. 2017 Tarihli, Hat; Erol Dönmez, Tezhip; Şehnaz Biçer. 506
Şekil 493. 2011 Tarihli, Uluslararası Cezayir Demokratik Halk Cumhuriyeti Kültür, Tezhip Ve Minyatür Festivali Yarışması, Tezhip Dalında 1.Lik Ödüllü Eser. Hat: Gürkan Pehlivan, Tezhip: Emine Gençtan. 507
Şekil 494. 2014 Tarihli, Hat; Hüseyin Gündüz, Tezhip; Münevver Üçer. 508
Şekil 495. 2017 Tarihli Levha, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam’ ın “Payitaht” Adlı Eseri. 509
Şekil 496. Şehnaz Biçer’in 2019 Tarihli Zerendûd Levhası. Mavi Ton Renkler İle Boyut Kazandırılmış Zemin Üzerinde, Cambridge Cami’nin Ahşap Çatı Konstrüksiyonu, Geometrik Bir Form Olarak Esere Yansıtılmıştır. 510

Şekil 497. 2015 Tarihli, Zerendûd Levha, Hat; Hüseyin Hüsnü Türkmen, Celi Divani Yazıda İstanbul'un Fethini Anlatan Hadis-i Şerif Yazılıdır. 510

Şekil 498. 2017 Tarihli Zerendûd Levha, Hat; Hüseyin Hüsnü Türkmen. 511

Şekil 499. 2003 Tarihli, Hat; Fevzi Günüç, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam'ın Kıt'a Levha Çalışması. 512

Şekil 500. 2024 Tarihli, Hat; Halim Efendi, Tezhip; Selma Kalkan'ın Kıt'a Levha Çalışması. 512

Şekil 501. 2018 Tarihli, Tezhip; Zehra İpek, Felak Ve Nas Surelerinden Oluşan Kıt'a Levha Çalışması. 513

Şekil 502. 1847 Tarihli Hat; Kazasker Mustafa İzzet Efendi, 2019 Tarihli Tezhip; Fatma Özçay..... 513

Şekil 503. Hat; Hüseyin Öksüz, Tezhip; Emine Susoy, Klasik Tezhip Ve Minyatürlü Kıt'a Levha Tasarımı. 514

Şekil 504. 2021 Tarihli Hat; Ali Hüsrevoğlu, Tezhip; Yeşim Karamık Jandar'ın Kıt'a Levha Çalışması. 514

Şekil 505. 2022 Tarihli, Hat; Ayşenur Kul, Tezhip; Fatma Akkoyunlu'nun Tasarladığı Zerendûd Kıt'a Levha. 515

Şekil 506. İranlı Minyatür Sanatçısı Mahmoud Farshchian'ın Bir Minyatür Çalışması. 519

Şekil 507. 2024 Tarihli, Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam'ın "Efsun" İsimli Eseridir. 521

Şekil 508. 2024 Tarihli, Nilüfer Kurfeyz, Selim Sağlam'ın "İlham" İsimli Eseri... 522

Şekil 509. 2023 Tarihli, Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam' In "Şükür" İsimli Eser. 523

Şekil 510. 2016 Tarihli, Zerendûd Hat Fetih Suresi, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam. 524

Şekil 511. 2008 Tarihli, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam'ın, "Şefkat" İsimli Eseri..... 525

Şekil 512. 2018 Tarihli, Neslihan Gülbahar Ekinci'nin Serbest Levha Tasarımı.... 526

Şekil 513. 2018 Tarihli, Neslihan Gülbahar Ekinci'nin "Vuslat" Adlı Eseri. 527

Şekil 514. Zeliha Yücel, "Vahdet"..... 528

Şekil 515. 2024 Tarihli, Serap Bostancı'nın, Selçuklu Tarzı Geometrik Geçme Planlı, Serbest Çalışması. 528

Şekil 516. "Boğaz Ve Erguvan" Tezhip; Zülal Çay. 529

Şekil 517. Firdevs Bakkal'ın Özgün Tezhip Çalışması. 530

Şekil 518. 2008 Tarihli, Tezhip; Orhan Dağlı. 531

Şekil 519. 2024 Tarihli, Feyza Turinay Şen'in "Yusuf'un Kuyusu" Adlı Eseri. 532

Şekil 520. Tezhip; Emine Süsoy. 533

Şekil 521. 2023 Tarihli, Zeynep İlgü'nün "Denge" Adlı Eseri. 534

Şekil 522. 2016 Tarihli, tezhip; Zehra Çekin'in "Zuhur ve Nur" adlı eseri..... 535
Şekil 523. 2020 Tarihli Ayşenur Kadakçı Velioğlu'nun Tezyin Ettiği Eser. 536
Şekil 524. 2024 Tarihli, Hüsna Kılıç'ın Renk Geçişli, Klasik Tezhip Motifleri İle Tezyin Ettiği Özgün Tezhip Çalışması. 537
Şekil 525. 2020 Tarihli, Tezhip; Meral Cantürk' E Ait Serbest Tasarım Levha. 537
Şekil 526. 2018-24 Tarihli, Elif Nurcihan'ın Tezhip Ve Kat'ı İle Yaptığı Eserlerden Detaylar. 538
Şekil 527. 2018 Tarihli, Şehnaz Biçer. 539
Şekil 528. 2018 Tarihli, Şehnaz Biçer'in, "Geçiş" Ve "Kaknüs" İsimli Eser Ve Detayları. 540
Şekil 529. 2022 Tarihli; Gülnihal Küpeli 'Nin Eserleri. 541
Şekil 530. 2013 Tarihli Tezhip; Münevver Üçer. 542
Şekil 531. 2018 Tarihli, Tezhip; Münevver Üçer'in "Esma-İ Hüsna" İsimli Eseri. 542
Şekil 532. 2018 Tarihli, Kevser İbrahimoğlu, "İstanbul" Adlı Eseri. 543
Şekil 533. 2018 Tarihli, Ayşe Nurgül Kabasakal Ve Songül Sümen Ak'ın, "Dönemler" Adlı Çalışması. 544
Şekil 534. 2014 Tarihli, Tezhip; Ayşe Nurgül Kabasakal'ın Serbest Levha Çalışması. 545
Şekil 535. 2015 Tarihli, Tezhip; Emine Gençtan. 546
Şekil 536. 2018 Tarihli, Tezhip; Figen Tekiner Ve Sedefkar Birkan Kıncı'nın, "Meşk" Adlı Eseri. 547
Şekil 537. 2018 Tarihli, Asiye Kafalıer Dönmez'in "Buluşma" Adlı Eseri. 548
Şekil 538. 2018 Tarihli, Tezhip; Asya Yıldız, "Arş'tan Arz'a" Adlı Çalışma. 549
Şekil 539. 2022 Tarihli, Tezhip Ve Uygulama Emel Türkmen, Kat'ı Aslı Türkmen, "Arşın Sesi" Adlı Çalışma. 549
Şekil 540. 2018 Tarihli, Tezhip; Ayşe Sultan Şahin. 550
Şekil 541. 2018 Tarihli, Tezhip; Emine Örnek, "Zümrüd-Ü Anka". 551
Şekil 542. 2018 Tarihli, Tezhip; Esra Arman, "Cive-i İcaz" Adlı Eseri. 552
Şekil 543. 2018 Tarihli, Tezhip; Esra Öztürk, "Vukuf-İ Zaman" Adlı Eseri. 552
Şekil 544. 2018 Tarihli, Tezhip; Kevser Çetin, "Hüsn-Ü Mücerred" Adlı Eseri. ... 553
Şekil 545. 2018 Tarihli, Tezhip; Ayşenur Büyüknalçacı Özkır'ın, "Kelebeğin Dansı" Adlı Eseri. 554
Şekil 546. 2010- 17 Tarihli, tezhip; Melek Şen Yıldırım'a ait eser. 555

KISALTMALAR LİSTESİ

AGM : Aga Khan Müzesi
BM : British Müzesi
CBL : Chester Beatty Library
İÜK : İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
İÜNEK : İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi
KMK : Kahire Millet Kütüphanesi
MK : Millet Kütüphanesi
MÖ : Milattan Önce
MS : Milattan Sonra
NK : Nuruosmaniye Kütüphanesi
NYMM : New York Metropolitan Müzesi
MMK : Mevlâna Müzesi Kütüphanesi
MUK : Mısır Ulusal Kütüphanesi
SSM : Sakıp Sabancı Müzesi
TSMK : Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı ve Önemi

Modern Çağda geleneksel sanatların yaşatılması, farklı dinamiklere ve motivasyonlara bağlıdır. Şüphesiz ki modern öncesi dönemde kurulan ve gelişen sanatlar, ait oldukları medeniyet ve kültür dünyasının anlam dünyası içinde bir misyona sahiptiler. Bu anlam dünyasından besleniyor, bu anlam dünyasını kendi anlayışları doğrultusunda yansıtıyor ya da aktarıyorlardı. Dolayısıyla geleneksel sanatların kendi klasik dönemlerindeki ilkeleri, formları ve aktarımları, tarihi-sosyolojik bir zemine dayanmaktaydı. Günümüzde geleneksel bir sanat ile uğraşmanın anlam dünyası ve bağlamı ise kaçınılmaz olarak farklılaşmıştır.

Bir Timurlu müzehhibinin, bir Osmanlı hattatının ya da bir Safevi nakkaşının sanatçı kimlikleri ve eserleri, içinde yaşadıkları toplumun onlara yüklediği anlam ve değerle bağlantılı olarak şekillenmiştir. Bir cemiyetin içinde "yaşayan" sanat ve sanatkâr, o cemiyetin inanç, duygu, düşünce ve bilgi dünyasıyla çevrilidir. Sanatın dili kaçınılmaz olarak inancın ve düşüncenin de dilidir. Dolayısıyla bir Memlük Mushafının tezhibinde, bir Osmanlı Hilyesinin hattında ya da bir Babürlü yazmasının minyatürlerinde, yaşayan bir toplumun, o toplumda yaşayan bir sanatın diliyle aktarılan; inanç, duygu ve düşünce dünyası görülür.

Günümüzde ise bir müzehhibin tezhip sanatıyla uğraşma motivasyonunun ve bu sanata yüklediği anlamın bağlamı doğru anlaşılmalıdır. Çağdaş bir müzehhip, tezhip sanatını nostaljik bir yaklaşımla yani geçmişe duyduğu özlem ve hayranlıkla icra ediyor olabilir. Mirasçılık mantığıyla, bir geleneği yaşatmak için gayret ediyor olabilir. Tarihsel hazineleri sergileyen bir müzecilik mantığına dayalı kendi anlayışını, reprodüksiyon bir üretimle sınırlayabilir. Ya da geleneksel bir sanatı modern çağda hem kendi anlam dünyasından kopmadan yaşatacak hem de çağını yansıtacak bir sanat diline ve forma kavuşturacak bir çabanın sorumluluğunu üstlenmek zorundadır. Bu sorumluluğu üstlenecek müzehhiplerin misyonu; geliştirecekleri sanat dilini ve

formları, tezhip sanatının genetik yapısına ve tarihsel birikimine uyumlu şekilde ekleyerek, geleneği tecdit etmek (yenilemek) olacaktır.

Günümüzde tezhip sanatının çözümlenmesi gereken en önemli meselesi; Rönesans'tan post modern döneme kadar Batı Sanatının yaşadığı gelişim süreci ile aynı tarihsel aralıkta İslam Sanatının yaşadığı dönüşüm süreci arasındaki ilişkinin nasıl yorumlanacağı ve günümüzdeki geleneği yenileme çabalarına nasıl katkı sağlayacağıdır.

Sanat tarihi literatüründe İslam Sanatı – Batı Sanatı etkileşimi; mekânı yansıtan matematiksel perspektifin kabulü ya da reddi, bakış, görme ve görüntünün anlamlandırılması ve natüralist tasvir anlayışının değeri gibi ana başlıklar üzerinden yorumlanmaktadır. Bu çalışma; İslam düşüncesinin bakış ve görme teorileriyle şekillenen tezhip sanatında, Batı sanatına mâl edilen perspektif bakışın ve boyut algısının nasıl karşılık bulduğunu incelemeyi hedeflemektedir.

Tezhip Sanatında perspektif bakışın ve boyut algısının temel meselesi derinliğin ifadesidir. Aslında iki boyutlu bir mekân olan kâğıt, levha ya da duvar düzlemine işlenen süslemeler, kendi gerçekliklerinde bir boyut algısını yansıtırlar. Bu algı, görülen iki boyutun nasıl kullanıldığıyla şekillenir. Kavramsal bir resim çalışması, stilize figürler veya motifler arasındaki oranın/orantının ya da kullanılan renk paletinin, fiziki gerçekliğe yakınlığıyla natüralist bir doku yansıtabilir. Bu doku, farklı bakışları esas alan muhtelif tekniklerle mekânı ve boyutu ifade eder. Farklı bakışlarla görselleştirilen mekân kavrayışlarındaki çoğulculuk, İslam Sanatını Batı Sanatından daha kapsamlı bir anlayışa sahip kılmıştır.

İslam Sanatı – Batı Sanatı etkileşimi; sentezle sonuçlanan diyalektik bir süreç olarak mı okunmalıdır yoksa bir dejenerasyon süreci olarak değerlendirilip geleneği yaşatmak için steril bir anlayışa mı dönülmelidir? Bu sorunun cevabı zaman içinde ortaya çıkacaktır. Ancak tezhip sanatının bugününe ve geleceğine dair cevapları ararken, bütüncül bir bakış açısıyla onun geçmişini ve dönüşüm evrelerini analiz edip anlamak gerekmektedir.

Bu çalışmada tezhip sanatını anlayabilmek için öncelikle İslam Sanatının arka planındaki düşünce yapısı, bu yapıya dayanan temel ilkeleri ve tarihsel pratiği değerlendirildi. Literatür taraması yaparken, tezhip sanatı hakkında daha önce yapılan akademik çalışmaların genellikle seçilen bir dönem aralığında motif analizleriyle

sınırlı teknik değerlendirmelerden ibaret olduğu görüldü. Tezhip sanatını dağınık parçalar halinde inceleyen bütünlükten uzak literatürün; temellendirme, kavramlaştırma, isimlendirme, dönemlendirme ve değerlendirme sorunları taşıdığı tespit edildi. Bu sorunları aşabilmek için farklı bir bakış açısı oluşturmaya ve bütüncül bir yaklaşımla hareket etmeye gayret edildi.

Bu çalışmada Gestalt Kuramının; "bütün parçaların toplamından daha fazlasını ifade eder" görüşü ile hareket edilerek bütünsel yaklaşım; parçalar arasındaki irtibatları ve eksik parçaları görebilmek için kullanılmıştır. Dönemlerini ve okullarını birlikte değerlendirerek tezhip sanatı, tezhip sanatını diğer geleneksel sanatlar ile birlikte değerlendirerek İslam Sanatı, İslam Sanatını İslam düşünce ve inanç ekolleri ışığında değerlendirerek İslam Medeniyetinin tarihi-sosyolojik anlam dünyası kavranmaya çalışıldı. Bu kavrayış, sadece öncelik-sonralık ilişkisi üzerinden değil aynı zamanda tüm ardışıklık ve paralellikleri içerecek şekilde; temel ilkeleri, bu ilkelerin pratik yorumlarını ve tezhip sanatının tüm dinamizmi içerisinde sabitlerini ve değişkenlerini doğru tespit etmeye odaklanmıştır.

Elde edilen veriler doğrultusunda ve kendi anlam dünyası içinde tezhip sanatında boyut algısının nasıl oluştuğu, geliştiği ve dönüştüğünün ortaya koyulması amaçlandı.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Tez konusu olan tezhip sanatında boyut algısını ortaya koyabilmek için meselenin teorik arka planı ve pratik görünümleri beş bölümde incelendi.

Birinci bölümde önce tezhip sanatının tanımı ve süsleme sanatlarında altın kullanımının anlamı incelenmiştir. Ardından tezhip sanatının kökeni ve ona belli açılardan kaynak teşkil eden; İslam öncesi Türk Sanatı, İran Sanatı, Yunan Sanatı, Roma Sanatı, Çin Sanatı, Hint Sanatı, Maniheist Resim Sanatı ve Budist Sanatı kısaca değerlendirilmiştir. Bu mirasa dayanan ama kendi özgün anlayışını geliştiren İslam Sanatının bakış açısı ve temel ilkeleri ortaya koyulmuştur. Hristiyan ikonografisi ve tasvir sorunu başlığı altında; İslam Sanatının figüratif ve natüralist tasvir uygulamaları karşısında teorik yaklaşımı açıklanmıştır. Bu teorik yaklaşıma dayanan tezhip sanatının motif grupları, kompozisyon kuralları ve uygulama teknikleri üzerinden tarihsel pratiği değerlendirilmiştir.

İkinci bölümde, tezhipte boyut algısının oluşumu; İslam Sanatını doğrudan yönlendiren düşünce akımları ve bu akımlar bağlamında şekillenen evren ve mekân anlayışları çerçevesinde incelenmiştir. Batınilik, Simya Geleneği, Kelam Geleneği, Mutezile, Meşşailik, Nazariyatçılık (Matematiksel Düşünce), İşrakilik ve Tasavvuf düşüncesinin İslam Sanatının ilkelerine yansımaları değerlendirilmiştir. Bu düşünsel arka plan ve evren-mekân anlayışı doğrultusunda İslam Sanatlarında soyut anlatımın ve tezhipte geometrik derinliğin gelişimi açıklanmıştır.

İslam Sanatının teşekkül sürecinde ortaya atılan düşünce ve temel ilkeler doğrultusunda şekillenen çok katmanlı boyut algısı pratiği, teknik motif analizleriyle değil düşünsel arka planıyla değerlendirilmiştir. Bu düşünsel arka planda boyutu oluşturan katmanlar, fiziki dünyadaki boyutları temsilen kullanılan matematiksel perspektifi kapsadığından, tezhip uygulamalarına etkileri vurgulanmıştır.

Üçüncü bölümde, tezhip sanatında natüralizme yönelim konusu işlenmiştir. İbn'ül Heysem'in Batı düşüncesinde perspektif ve optik başlıkları altında yankılanan bakış ve görme hakkındaki düşüncelerinin tezhip sanatına nasıl yansıdığı değerlendirilmiştir. İslam düşüncesinde görüş ve bakışın farklı seviyelerini açıklayan kavramsal zemin üzerinden, perspektifi aşan bakış anlayışları incelenmiştir. Rüyet, nazar, basar, rasad, şuhud, keşif, ıyân, feraset, idrak, burhan ve tecelli kavramları izah edilerek görme-bilme ilişkisi üzerinden görmenin akli bir süreç olarak anlaşıldığı üzerinde durulmuştur. Bu anlayış doğrultusunda; fiziki görüşü aşan görüşün farklı mertebeleri olduğu, görmeyi sağlayan akli sürece zihnin hayal kuvvesinin etki ettiği ve bilginin görünenden yola çıkarak görünmeyeni kavramakla elde edildiği bir anlam dünyasının varlığı tartışılmıştır. Bu anlam dünyasının; İslam Sanatlarında ve tezhipte soyutlamaya/stilizasyona dayanan kavram ressamlığının gelişiminde ana etken olduğu kanaatine ulaşılmıştır. Buna paralel olarak Batı Sanatında gelişen perspektif bakışın neticesinde ışık ve renk kullanımı, gölgelendirme ve nokta-çizgi-biçim ilişkisi uygulamalarının tezhip sanatındaki boyut algısına nasıl yansıdığı örneklerle incelenmiştir.

Dördüncü bölümde tezhip sanatının dönem, dönüşüm ve üslupları incelenmiştir. Abbasi, Endülüs-Mağrip, Fatımi, Selçuklu, Memluk, İlhanlı I. Tebriz, Celayiri, I. Şiraz, Herat, II. Şiraz, Buhara, Türkmen Devri, Osmanlı, Safevi II. Tebriz, Babürlü, Kazvin, İsfahan, Kaçar ve Cezayir tezhip-minyatür okullarında gelişen üslup ve uygulamalar örnekleri üzerinden değerlendirilmiştir. Böylece tezhipte güncel

çalışmalara zemin olmaya devam eden okullar ve dönemlerin günümüzdeki motif, desen ve kompozisyon havuzunu oluşturduğu görülmüştür. Tezhipte matematiksel perspektif dışında belli tekniklerle sağlanan boyut algısının her dönemde farklı bir şekilde var olduğu açıklanmıştır. Tezhipte okullar ve dönemler incelenirken, başta belirlediğimiz bütüncül bakış doğrultusunda tezhip ve minyatür eserleri birlikte değerlendirilmiştir. Bu yaklaşımın sebepleri; minyatür kavramının aslında sonradan ortaya çıkması, tezhip ve minyatür uygulamalarının aynı atölyelerde aynı sanatçı (nakkaş) grubu tarafından yapılmış olması ve çoğu minyatür eserinin içinde yoğun tezhip motifleriyle bezeli büyük alanlar bulunmasıdır. Bu doğrultuda minyatür uygulamaları içinde gelişen doğa gözlemciliği, natüralist eğilimler ve yeni teknikler değerlendirilerek tezhip sanatındaki boyut algısına yansımaları irdelenmiştir. Böylece bakışın gelişimi; figüratif ve mekânsal yapıdaki minyatür sanatında tarihsel olarak takip edilerek, soyut-dekoratif bir sanat olan tezhipteki yansımaları ortaya koyulmuştur.

Dördüncü bölümü tamamlarken literatür eksikliği sebebiyle Altınordu Devleti ve Kırım Hanlığı döneminde, Buhara ve Hive Hanlıkları dönemlerinde, Doğu Türkistan, Endonezya, Malezya ve Orta Afrika tarihinde tezhip sanatının gelişimine dair örneklendirme yapılamamıştır. Tezhip sanatının bu sahalardaki tarihsel serüveni, yapılacak saha odaklı akademik araştırmalarla aydınlanabilecektir.

Beşinci ve son bölümde ise 18. Yüzyılda gelişen Osmanlı rokoko üslubu ile perspektif bakışın tezhip sanatına girişi değerlendirilmiştir. Süheyl Ünver'in önerdiği ve literatürde kısmen kabul edilen adıyla Türk Rokoko üslubunun, ortaya koyduğu yeni bakış açısıyla çağdaş tezhip sanatına olan etki ve katkıları vurgulanmıştır. 20. ve 21. Yüzyıllarda gelişen; tezhip sanatına perspektif bakış açısıyla boyut kazandırma çabaları, bu doğrultuda incelenmiştir.

Sonuç kısmında ise, tez boyunca elde edilen veriler ışığında tezhip sanatı panoramik bir yaklaşımla irdelenmiş, tezhip sanatında boyut algısının nasıl aktarıldığı ve anlaşıldığı analiz edilmiştir.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Tezhip Sanatında boyut algısı konulu tezin hazırlık çalışması iki aşamalı olarak ele alınmıştır. İlk aşama olan eser metninin yazımında literatür taraması yapılarak basılı

ya da dijital olarak yayınlanmış kitaplar, paylaşıma açılmış tez ve makaleler ile şahsıma ait kitap arşivinden faydalanılmıştır. İkinci aşama ise, bu tezde bahsedilen konuları destekleyici görsel malzemenin toparlanmasıdır. Görsel veriler, internet üzerinden dijital olarak yayınlanmış kitap, paylaşılmış tez ve makalelerin yanında internet sayfası bulunan müze ve sanat galerilerinin herkese açık paylaşımlarından alınmıştır. Son dönem sanatçılarının yaptığı çalışma görselleri ise paylaşımları herkese açık olan sanatçılara ait internet kaynaklarından, sanatçıların sosyal medya sayfalarındaki paylaşımlardan ve sergi kataloglarından toplanarak örnekleme oluşturulmuştur. Ayrıca tez ile ilgili olan kendi tezhip çalışmalarımdan da konu anlatımında görsel destek için faydalanılmıştır. Çalışma, nitel araştırma yöntemi ile yapılmıştır.

Bir sanat geleneğini geçmişteki ve çağındaki tüm bağlamlarıyla keşfetmeye yönelik akademik tutumlarıyla; Hans Belting'in *Floransa ve Bağdat*: *Doğuda ve Batıda Bakışın Tarihi* ve Oleg Grabar'ın *Erken Dönem İslam Sanatı* ve *İslami Görsel Kültür* adlı çalışmaları ile Mahmut Şevket İpşiroğlu'nun kavram ressamlığı tespitini ortaya koyduğu *İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları* adlı çalışması, bizim tezimiz açısından yol gösterici olmuştur.

Tezi meydana getiren beş ana bölümü oluşturan alt başlıklarda, incelenen konuların açıklanması sonunda, gerekli görüldüğü ölçüde ve konu kapsamı içerisinde teknik değerlendirmeler yapılmıştır. Sonuç bölümünde ise tüm elde edilen veriler bir araya getirilerek netice ortaya konulacaktır.

2. TEZHİP SANATI

2.1. Tezhibin Tanımı

Tezhip (التذهيب), Arapça bir kelime olup, İslam Sanatında ve Türk Sanat Tarihinde el yazması eserlerin tamamının ya da bir bölümünün tezyini/süslenmesi anlamına gelen bir sanat dalının ismidir. İslam Sanatının ilk dönemlerinde aynı anlamda hüsna (güzelleştirme) ve albasa (elbise/giydirme) kavramları da kullanılmıştır. (Grabar O. , 2022a, s. 105-106) Tezhip; yazma eserlerde kullanılan bu sebeple de ince fırça tekniğiyle yapılan ve motif büyüklüğü yazıyla orantılı olarak belirlenen süsleme metodudur. Yüzyıllar içerisinde gelişen tezhip sanatında, bölgelere ya da dönemlere göre özgün yönelimler görülse de saray nakkaşhânelerinin ve usta-çırak ilişkisinin tesiriyle temel bir üslup birliği ortaya çıkmıştır. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 25) Tezhip sanatında kullanılan ve geliştirilen motif dağarcığı; mimari süslemeden çini sanatına, halı dokumadan maden işçiliğine, kalem işinden ciltçiliğe kadar birçok paralel sanat dalında kullanılmıştır ve kullanılmaktadır.

Tezhibe "hattın/yazının elbisesi" denilmesi, bu ilk dönem kullanımın bir yansımasıdır. Tezhip kelimesi, Arapça altın (zeheb, ذهب) kelimesinden türemiştir ve altınlama anlamına gelir. Yine aynı kelime esas alınarak tezhip sanatçılarına müzehhip denilmiştir. (Birol İ. A., 2012, s. 61-62) Ancak tezhip sadece altın kullanılarak uygulanan bir sanat değildir. Ortaya konulan kompozisyon, üretilen motifler ve süslenen metnin bağlamına uygun şekilde seçilen farklı tür ve renkte boyalar, altın ile yapılan bu süslemelere eşlik eder.

Arapların *Munemnemet* (منمنمة), Türklerin Minyatür (مینیاتور) ve İranlıların Nigârgerî (نگارگری) diye isimlendirdiği sanat dalı aslında tezhibin bir parçasıdır. Zaten minyatür kelimesi Latince ve Fransızcadan gelen *minium nature* /*minor nature* şeklindeki kullanımın kısaltılmış hali olarak sonradan ortaya çıkmış bir isimlendirmedir. (Mahir F. B., 2020, s. 118) Klasik dönemde; tezhip, tezyin, minyatür, kât'ı ve ebru gibi disiplinleri kapsayan geniş anlamdaki tezhip sanatı için nakış ve resim, müzehhipler için nakkaş ve ressam isimleri de kullanılmıştır. (Doğanay, 2012, s. 79) XV. Yüzyıl Herat okulu nakkaşlarından Cafer Tebrizi; tarh (resim ve süsleri düzenleme), güzâr (süsleme taslağının çizimi, boyanması ve cilalanması) ve dibâçe (dolu dolu süslemek) kavramlarını da kullanmıştır. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 12)

Tezhip sanatının; süslemelerde altın kullanma geleneği ile ilişkisi, altına yüklenen anlama dayanır. Camilerde kubbe, mihrap gibi mimari alanların süslenmesinde ve kitap süsleme sanatlarında altın, ışığın sembolü olarak aydınlık ve kutsallık sayılır. İhtişam ve zenginlik göstergesi sayılan altın ile süslenmiş giyim de mertebe göstergesidir. (Güler, 2010, s. 38) Kitap sanatlarında özellikle Mushaf-ı Şerif süslemelerinde yoğun olarak kullanılmıştır. Minyatür sanatında da buna benzer bir gönderme vardır; önemli kişilerin başına ışık sembolizmini gösteren, altından ateş formu (hâle) konulmuştur. (Güler, 2010, s. 80)

Sanatta sarı renk ile ışık özdeşleşmiş, tarih boyunca güç, tanrısal ışık ve güneşi simgelemek için altın kullanılmıştır. (Güler, 2010, s. 2) Işık, zekâ ve bilgeliği de sembolize eder. (Yıldırım Ö. G., 2018, s. 53) Parlaklığı sebebiyle ışığın simgesi olarak altın kullanımı, Tanrısal ışık sembolizminde de görülmektedir. Duyularla algılanabilen ışık kaynağı olan güneş; Eski Mısır, Hitit, Pers ve Hinduizm inançlarında Tanrı olarak kabul edilmişti. Zerdüşt dininde ışık kaynağı olan ateşe tapma vardı. Güneş ışığı sonsuzluğu, yok olmamayı ifade ediyordu. Altın da rengi ve değerli madeni özelliği ile tanrısal imajları oluşturmada sembol olarak kullanılan bir malzemedir. (Güler, 2010, s. 53) Semavi dinlerde altın kullanımı, benzer anlamlar yüklenerek devam etmiştir.

Hristiyanlıkta azizlerin ikonalarının başında görülen altından hâle, Tanrının ışığından pay alan önemli kişilerin başlarında kullanılır. (Güler, 2010, s. 34) Altın kullanımı, Batı kültürüne Helenistik dönemde Budizm'den geçen bir gelenektir. Ahiret yaşamını vurgulamak için dini resim zeminlerini altın ile boyamışlardır. (Giderer, 2017, s. 78) Fonda kullanılan altın ile sonsuzluk ve uhrevilik simgelenirken, haç, kitap gibi altınla boyanan objelerde kutsallık vurgulanmaktadır. Kilise dekorlarında, kitap ve minyatürlerde altın kullanımı kutsallığın sembolik anlatımıdır. (Güler, 2010, s. 77) Altın sarısı, ışığın gücü ile maddenin yücelmesidir. Öteki dünyanın kapısı gibidir. Altının bozulmaz yapısı ve parlaklığı, Tanrının ışığı ile ilişkilendirilir. (Yıldırım Ö. G., 2018, s. 50)

Güzeli ve iyiliği ifade etmesiyle dünya âleminde hakikati hatırlatan altın rengi, ışıkla ilişkilendirilir. Nurani bedenin ruh latifesiyle ilişkilendirilen sarı renk, ışığın gölgesinin oluştuğu, içsel aydınlanmanın yaşandığı bölgedir. Hayal eden ruhun bölgesinde, anlaşılan ile algılanan arasındaki çizgide yer alır. (Cabrera, 2019, s. 133)

Aslında beyaz ışık perdesizdir ve algılanamaz. Bu ışık, güneşten gelen ilk ışıktır. Işığın duyularla ilk algılanabilen tonudur. Işığın temel izi, ilk gölgesidir. Filozof ve kelamcı Kadı Said Kummi (vft. 1692), Kabe'nin yapılışı ile ilgili eserinde, Kabe'nin diğer âlemler ile bağlantısını sağlayan ışık için şu yorumda bulunur: "*Eğer altın sarısı diye bir renk varsa bunun nedeni aynı zamanda evrensel doğanın algılanabilir ışıklara yakın olmasından ve var olan dünyada dinlenmesinden, onda somutlaşmasından ve fiziksel gerçekliğin kanunlarının boyası ile boyanan izlerini ona basmasındandır.*" (Cabrera, 2019, s. 132)

2.2. Tezhip Sanatının Kökeni ve Kaynakları

Tezhip Sanatının kökenini ve kaynaklarını tespit etmek, bu sanatın ilkelerini ve gelişim sürecini doğru değerlendirebilmek için gereklidir. İslam Sanatının temel kategorilerinden biri olan tezhip sanatı, öncelikle içinde oluştuğu İslam medeniyet ve kültür havzasının ürünüdür. Dolayısıyla formlarını ve kompozisyonlarını ortaya koyarken ya da figür ve desenlerini üretirken; İslam inancının ilkelerinin yanı sıra İslam düşüncesinin kelam, felsefe, tasavvuf ve bilim alanlarında geliştirdiği matematik, fizik ve metafizik düşüncelerden beslenmiştir. Bu yapısal ilişki, tezhip sanatının İslam medeniyeti içindeki konumunu iki ana doğrultuda incelemeyi ve belirlemeyi zorunlu kılar. Birinci doğrultu, İslam Sanatının; mimari, kalem işi, dokuma, seramik ve maden işlemeciliği gibi kronolojik olarak daha önce gelişen dallarının, tezhip sanatının ilkeleri, motif grupları, formları ve üslupları üzerindeki etkisidir. İkinci doğrultu, İslam düşüncesinin temel disiplinlerinde geliştirilen düşüncelerle ortaya konulan insan, evren, tabiat, zaman, mekân ve bilgi anlayışlarının, genelde İslam Sanatı özelde ise tezhip sanatı üzerindeki doğrudan etkisidir.

Tezhip sanatının kaynakları, bu disiplinin bir süsleme sanatı olması ve bir "kitap" süsleme sanatı olması bakımından iki ayrı bağlamda ele alınmalıdır. Bir süsleme sanatı olarak tezhibin üretip geliştirdiği motif ve desen havuzu tarihi-sosyolojik perspektifle değerlendirildiğinde, bu sanatın; İslam coğrafyasının tevarüs ettiği eski medeniyetlerin birikimi ile Çin ve Hint medeniyet havzaları gibi komşu sanat geleneklerinin canlı etkisini, kendi ilkeleri ve öz tasarımları doğrultusunda başarılı bir şekilde harmanladığını gösterir. Diğer yandan tezhibin bir "kitap" süsleme sanatı oluşu dikkate alındığında, İslam Sanatının klasik çağının başlangıcına kadar varlığını sürdüren ancak daha sonra kademeli olarak ortadan kaybolan/kaldırılan Mâniheist

resim sanatının etkisi ile Bizans ve Budist kitap süsleme sanatlarının katkısını incelemek gerekir.

2.2.1. İslam Sanatı

Sanat kelimesi, Kur'an'da geçen sun' (صنع) kelimesinden türetilmiştir. Ragıp İsfahani'nin *Müfredat*'taki açıklamalarına göre sun', bir fiili icat etmektir. Ancak her fiil sun' değildir. Sun' ifadesi, sadece Tanrı'dan veya Tanrı'nın lütfu ile insanlardan sadır olabilen "güzel" işler hakkında kullanılır. *Bu, her şeyi sapasağlam yapan Allah'ın sanatıdır* (صنعالله الذي اتقن كل شيءٍ) (Neml Suresi 27/88) ayeti, İslam'a göre gerçek sanatkârın kim olduğuna işaret eder. (İsfahani R. , 2007, s. 80, c. 2)

Sanat tarihi literatüründe, İslam Sanatı kavramının doğru bir kavramlaştırma olup olmadığı tartışılmış ve bu konuda belirleyici olacak şu sorular sorulmuştur: Bir sanat eserini, İslam'a ait kılan nedir? İslam inancına ve İslam toplumuna atfedilen sanat eserlerinin formlarında, onları İslami kılan müşterek bir unsur var mıdır? (Grabar O. , 2022a, s. 115) Bu sorulara iki yaklaşım üzerinden cevap verilebilecektir. Birincisi sembolik yaklaşımdır. Bir inanca, topluma ya da döneme atfedilen yapı ve eserler, görsel olarak algılandıklarında, kültürel bir aidiyet ve ilişki kurabilecek özelliklere sahip midir? Eğer bu özellikler atfedilen kaynağa aidiyet ve ilişki sağlıyorsa, belirleyici bir karakterden bahsedilebilecektir. Minare ve mukarnas formlarının İslam inancı ve kültürü ile olan bağı, bu formların anlamları, varlıkları ve amaçlarını belirler. Bu formlar, İslam'a aidiyetle sembolleşen anlamları yüzünden, İslam toplumu ile etkileşimde bulunan diğer kültürler tarafından alınmamış ve kullanılmamıştır. İkinci yaklaşım ise ikonografik yaklaşımdır. Genellikle bir kitabe ve bir nişten oluşan mihrap, kıble yönünü göstermesi ve Peygamberin ebedi rehberliğini vurgulamasıyla, inancın doğrudan bir simgesidir. Bir arkeolojik kazıda arkeologlar, minaresi ya da başka bir belirli birimi bulunmayan bir binanın kalıntılarında kıbleye dönük bir niş tespit ederlerse bu yapının bir mescit olduğunu tasdik edeceklerdir. Bu da mihrabın ikonografik bir simge olduğunu gösterir. Bu ikonografik simge, anıtlaşan eserlerde kopyalanıp geliştirilerek model haline getirilmiştir. (Grabar O. , 2022a, s. 116-119) İslam toplumuna atfedilen sanatsal faaliyet ve eserlerde, aidiyeti gösteren sembolik formlar ve belirleyici simgesel unsurlar bulunduğu için, İslam Sanatı kavramlaştırması mümkün olmaktadır. İslam Sanatının gelişim süreci boyunca formlar, işlevler ve

kavramlar belirli değişimler gösterse de bu üçü arasındaki ilişkiye ait kendine has bir anlam dizgesi sürekliliği ve bütünlüğü sağlamıştır. (Grabar O. , 2022a, s. 122)

İslam Sanatı kavramı, İslam dininin tezahürü ve yayılışı ile oluşan İslam toplumunun, çağlar boyu yaşadığı coğrafya üzerinde ortaya koyduğu eserlerle çerçevesi çizilen sanatsal üretimi ifade eder. Bu sanat, Miladi 610 yılından günümüze gelene kadar geçen 15 asır boyunca, üç kıtaya yayılan bir sahada çok sayıda etnik topluluk tarafından müştereken üretilen medeniyet ve kültür mirasının ortak karakterini yansıtır. Ortak karakter ifadesi, İslam sanatı eserlerinin; estetik bakış açısı ve manevi amaçları açısından ahenkli bütünlüğünü ve İslam'ın ruhu ile uyumunu vurgulamaktadır. İslam Sanatı, İslam dini ve medeniyetine ait öz değerlerin en belirgin dışavurumlarından biridir. Sanatın temel arayışı olan estetik güzelliği Tanrısal bir nitelik olarak gören ve Tanrı'yı Cemil (الجميل) yani "mutlak güzel" adıyla da isimlendiren İslam inancına göre sanat, bu güzelliği iki farklı yönde yansıtır. İslam Sanatında Tanrı'nın varlığı ve yaratımı, onun Zahir (الظاهر) yani ortaya çıkan, belirgin olan anlamındaki isminin tesiriyle, olgu ve olaylar dünyasındaki eserleri ve görünür şeyleri bürüyen ve güzellik veren bir örtüdür. Aynı zamanda Tanrı'nın Batın (الباطن) yani gizli olan, görünmeyen anlamındaki isminin tesiriyle İslam Sanatı; eserlerin ve görünür şeylerin içindeki/özündeki saf ve mutlak varlık olan Tanrı'yı hatırlatma vazifesini üstlenir. (Burckhardt, 2005, s. 1)

İslam Sanatının oluşumunda etkili olan kavramlardan biri de güzellik anlamına gelen hüsn (حسن) kelimesinden türeyen ve hem iyilik hem de yaptığı işi güzellikle yapmak anlamlarına gelen ihsan (الإحسان) kavramıdır. İhsan sahibi olan insanlara muhsin denilmektedir. Muhsin (محسن) olan kişi, hem ne yaptığını çok iyi bilen hem de yaptığı işi en güzel şekilde yapabilen insandır. (Çağrıcı, 2000, s. 544-546) (Koç T. , 2023, s. 17) Kur'an'da; *Kim muhsin* (محسن) *olarak yüzünü Allah'a çevirirse* (esleme / اسلم) *onun mükafatı Rabbinin katındadır. Onlar için hiçbir korku yoktur, onlar mahzun da olmazlar* (Bakara Suresi 2/112) ve *Allah muhsin olanları sever* (Maide Suresi 5/93) gibi ayetlerle ihsan sahibi olanlar övülmüştür. Cebrail hadisi olarak bilinen ve Buhari ile Müslim gibi muteber hadis kitaplarında sahih kabul edilen hadis rivayetinde, ihsan kavramı da açıklanmaktadır. Cebrail'in insan suretine girerek Peygambere sorular sorduğu bu rivayette, *İhsan nedir?* Sorusuna Peygamber; *İhsan Allah'a sanki O'nu görüyormuş gibi ibadet etmendir* (birçok rivayette; *ibadet etmendir* yerine *amel etmendir* yani iş yapmandır ifadesi geçmektedir). *Çünkü sen O'nu görmüyorsan da O*

seni görmektedir cevabını vermiştir. (Tatlı, 2005, s. 226) Burada ihsan yani güzellikle iş yapmak kavramı ile görmek fiili arasında kurulan ilişki önemlidir. İslam'ın iman ile kavranmasının ve imanın estetik düzeyde tezahürünün sonucu olan ihsan; güzellikle iş yapmak yani Allah'ı görür gibi ve Allah'ın gördüğü bilinciyle iş yapmaktır. (Koç T. , 2023, s. 9)

İslam Sanatı; İslam'ın getirdiği tevhid inancının hâkim olduğu coğrafyada, ulusal kimlik ve kültürler üzerindeki tesirleriyle bu kimlik ve kültürleri birbirlerine yakınlaştırmıştır. İslam'ın tüm çağlara ve toplumlara hitap etme iddiasını taşıyan evrensel mesajının bir formu olarak İslam Sanatı, aynı ruh birliği içinde olan farklı biçim ve tarzlar geliştirmiştir. İslam inancının ana ilkelerine bağlı kalmak kaydıyla, kendi medeniyet havzasına dahil olan tüm kültürlerin, geleneklerin ve estetik zevklerin kendini ifade edebileceği esnekliğe ve çeşitliliğe imkân vermiştir. İslam Sanatı, sadece dini-ikonografik bir yapı olarak kalmamış, hayatın içinde olan her türlü alan ve eşya, estetik bir bilinçle süslenip dekore edilmiştir. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 8)

İslam Sanatının; anlamı, içeriği ve çerçevesi, bu şekilde belirlendikten sonra, Batılı sanat tarihçileri tarafından tercih edilen arabesk kavramının niçin doğru bir isimlendirme olmadığı ortaya çıkar. Çok sayıda medeniyetin ve kültürün farklı sanat anlayışlarını, süsleme geleneklerini, motif ve figür birikimlerini, kendine has bir tarzda işleyerek yeni bir karakter ortaya koyan bu sanatın, tek bir ulusa ya da kültüre atfedilmesi, yanlış bir bakış açısı ve eksik bir değerlendirme olacaktır. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 10-11)

İslam dininin ibadet merkezi olan ve Beytullah yani "Allah'ın evi" kabul edilen Kâbe, kendisi tam anlamıyla bir sanat eseri olmasa da İslam Sanatının anlam dünyası açısından bir ilk sanat eseri konumundadır. Yapısal özellikleri ve kendisine yönelen ibadet pratikleri ile Kâbe, İslam sanatının sembolik diliyle ifade ettiği ilke ve düşüncelerin tohumu gibidir. Hz. İbrahim tarafından inşa edilmesi sebebiyle "köken"e bağlılığı ifade ettiği gibi namaz ve hac gibi dünyanın her yerindeki Müslümanları "birleştirmeyi" hedefleyen ibadetlerdeki kıble rolüyle aynı zamanda "merkez" noktasıdır. (Burckhardt, 2005, s. 3)

Kâbe'nin ismine de yansıyan kübik yapısı, İslam'ın temeli olan tevhid (birlik/monoteizm) inancının temsili açısından "ilahi bir geometri" işidir ve altı cihete de yönelen düzlemsel birer cephesi olan bu yapının sürekli bir örtü (kisve) ile

kaplanması onun soyut ve esrarlı anlam derinliğine işaret eder. Bu örtü, Abbasiler çağından beri, tezhip sanatına da adını veren altından yapılma harflerle işlenmiş siyah bir kumaştan ibarettir. Beytullah yani ilahi bir mesken olan Kâbe bu özelliğiyle, İslam'ın fizik ve metafizik mekân anlayışlarını birleştirerek aynı zamanda aşkın ve içkin açılımlara sahip bir mekân ve evren tasavvurunu mümkün kılar.

Küp, merkezi anlamıyla bütün fiziksel mekanların sentezi ve bütün yönlerin birleşimidir. Kâbe örneğinde tavan ile yücelik ve taban ile aşağı evren arasında düzlemsel örtüşme var iken diğer cihetler ana yönlere karşılık gelmez. Dört ana yöne Kâbe'nin köşeleri (rükn/erkan) karşılık gelir. Çünkü binanın köşe direkleri aynı zamanda evrenin taşıyıcı direkleri kabul edilen ana yönlerle özdeşleşmiştir. Kâbe'den Arş'a kadar uzanan bir eksen olduğu ve semavâtın (göklerin) her katında bu eksenle kesişen bir Kâbe bulunduğu, her Kâbe'nin o kattaki melekler ve göksel varlıklar tarafından tavaf edildiği kabul edilir. Bu yüzden yeryüzündeki Kâbe'yi tavaf eden Müslümanlar, gökyüzünün dönüş eksenini takip ederler. (Burckhardt, 2005, s. 4-5)

Yeryüzünün belirli bir noktasında konumlanan ve tüm âlemlerin/tüm evrenin merkezi gibi görülerek Müslümanların namazda yöneldiği, hacda ise çevresinde döndüğü Kâbe, aynı zamanda insanın cüz'i iradesinin Tanrısal külli irade ile bütünleşmesini ifade eden bir mekandır. Belirli zaman dilimlerinde dünyanın her yerinden ve her yönden tek bir noktaya yönelerek birleşen Müslümanlar topluluğu, yeryüzündeki her koordinatın bu merkezle bağlantısını sağlar. Böylece bütün yeryüzü, merkezi Kâbe olan tek bir mabet/mescit haline gelir. Kâbe'yi ziyaret ederek gerçekleştirilen hac ibadetinde ise, dünyanın her köşesinden gelen faklı etnik kökene, dile ya da sosyal statüye sahip Müslümanlar; bütün kıyafetlerinden, görünümlerinden, aidiyetlerinden, soyutlanarak tek tip bir beze bürünür (ihram) ve benzeşerek bütünleşirler. (Burckhardt, 2005, s. 6) Böylelikle İslam inancı; birliğe (tevhid), birleşmeye (cem olmaya, yani tek bir cemaat/cemiyet şeklinde hareket etmeye) ve bütünleşmeye yönelen ibadet pratikleriyle, kendi sanat anlayışının ilk ilkelerini ortaya koymuş olmaktadır.

İslam düşüncesinde bilhassa da tasavvufta Tanrı ile insan, Tanrı ile evren ve insan ile evren arasındaki ilişkiler ağı birlik inancı doğrultusunda izah edilir. Sayısız ismi ve sıfatları olan Tanrı birdir ve O'nun birliği; her ân ve her yerde farklı şekillerde ortaya çıkan yansımalarla insan ve evren aynalarına akseder. Bu bağlamda insan ile evren arasında Tanrısal tecellilerin mazharı olmak bakımından birlik söz konusudur. İnsana kâinatın özü ya da küçük âlem (âlem-i suğra), evrene ise büyük âlem (âlem-i kübrâ)

denilerek insan-evren birliği vurgulanır. Evren, kesretin yani çokluğun görünümüdür ve Tanrı'nın insan aynasına akseden birliğinin; isim, sıfat ve fiiller halinde yansımaları şeklinde kurgulanır. Mutasavvıf bir düşünür olan Mevlâna; *Güzellik tektir, aynaları çoğaltırsan o da çoğalır* diyerek bu anlayışı bir sanat görüşü olarak ifade etmiştir. (Jandar, 2021, s. 114-115)

İnsan da dahil olmak üzere evrendeki bütün varlıklar ve görünümler, oluş-bozuluş (kevn ü fesad) düzlemi içinde ölümlü ve sonlu olarak kabul edilir. Bu durum, Tanrı'nın mutlak varlığı ve sonsuzluğu ile bir zıtlık halindedir. Bu yapısal kontrastlık, Tanrı'nın sayısız isimlerinin ve sıfatlarının evrende ancak zıtlarıyla görünür olabilmesiyle bağlantılıdır. İslam inancında Tanrı'nın hepsi de "güzel" olarak kabul edilen isimleri (Esmâ'ül Hüsna); Zahir-Batın, Evvel-Ahir, Cemal-Celal, Hadi-Mudil, Latif-Kahhar, Afuvv-Müntakim örneklerinde olduğu gibi zıtları ile anlam kazanır. Bu sebeple kadim, mutlak ve bâki olan Tanrı'ya ait İlahi isimler; hadis, izafi ve fani olan bir düzlemde yansır. İnsan, Cami'ül Ezdad (tüm zıtlıkları kendinde birleştiren) olan Tanrı'nın isimlerinin bilicisi (allem'el esmâ) ve tecelligâhıdır. Bu sayede kevn-i cami (varlığı kendinde bütünleştiren/birleştiren) ve Tanrı'nın arzdaki halifesi yani temsilcisi olmuştur. Çünkü bütün zıt isimlerin tecellilerini kendisinde birleştirebilmiş ve bütün zıtlıkların "hakikatindeki birliği" idrak edebilmiştir. Bu düşünce sistemi içerisinde ortaya konulan; kesret-vahdet yani çokluk-birlik ilişkisi, çokluğun birlikten çıkması ve birliğe dönüşü, sonsuzluğun sonlu olanda ifade edilmesi, bütün zıtlıkların bir noktada birleşmesi gibi ilkeler, İslam Sanatının anlam dünyasını belirlemiştir. (Jandar, 2021, s. 115)

Tezhip, insanın dünyaya inişini ve dünyadan cennete dönüşünü simgeler. İbn Arabi ve Mevlana'nın önde gelen yorumcularından mutasavvıf ve bestekar Ahmed Avni Konuk (1868-1938), Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın yaklaştıkları ve meyvesini yedikleri için zat cennetinden suretler âlemine inmelerine sebep olan yasak ağacı (Bakara Suresi, 35-36. Ayetler) "hayalin ortaya çıkması ve çokluk" ağacı olarak tanımlar. Hz. Âdem ve Hz. Havva bu ağacın meyvesinden yediklerinde hayal ve rüyadan ibaret olan çokluk âlemine inmişlerdir. Bu âlemde, suretler içinde kaybolmak ve tevhid hakikatini unutmak tehlikesi bulunmaktadır. Ancak suretlerin arkasındaki hakikat ve çokluğun arkasındaki birlik (tevhid) idrak olunursa insan tekrar asli mertebesine ulaşacaktır. (Konuk, 1994, s. 31-33) Cennetten fiziki âleme inişe sebep olan bu hayal ağacı, tezhibe bitkisel motifler olarak yansır. Hakikati aktaran ilahi kelâmın yani yazının çevresi

tahayyüle dayanan suretlerle çevrilidir. Bu suretlerin anlamını idrak eden, hakikate yol bulacaktır.

İslam Sanatı soyut bir anlatım geliştirmiş, bunu yaparken de miras aldığı, etkilendiği ya da ürettiği tüm formları, kendi özündeki ilkeleri derinlikli bir şekilde ortaya koyan kompozisyonlar haline getirmiştir. (Burckhardt, 2005, s. 10) İslam Sanatı, metafizik ile olan bağlantısını; dolaylı bir anlatım aracı olan soyut ve sembolik anlatımlar yoluyla aktarır ve duyular ile algılanamayanı hissettirir. (Koç T. , 2023, s. 27)

Bir diğer soru İslam Sanatının yapısı hakkındadır: İslam Sanatı, yapay bir bütünlüğün sürekli değişimini yansıtan ve bütün ifadeleri tek bir sistem oluşturan bir yapı mıdır, yoksa farklılıkların ortaya çıkışını gerektiren bir yaratıcılık düzenini mi temsil etmektedir? (Grabar O. , 2022a, s. 359) İslam Sanatında formlar, işlevler ve kavramlar arasındaki ilişkiyi anlayabilmek için bu ilişkinin sabitleri ve değişkenleri olduğunu fark etmek gerekir. Desen ve figürler, form ve üsluplar değişebilir, ancak yapı ve kompozisyonların anlam dünyası sabittir. Bu sabit anlam dünyasına dışarıdan alınan malzeme ve tarzlar eklendiğinde, o dünyanın ruhuna bürünerek yapıya ve kompozisyona dahil olur. Nihayette her şey Hakk'ın tezahürü ve tecellisi olduğundan, güzel olan her form dış dünyadan veya İslam dışı kültürlerden alınabilir, ona bir anlam yüklenebilir ve ifade zenginliği sağlanabilir. İslam kültürüne ait bir form, eğer zaman içinde Hristiyan ya da pagan ikonografisi gibi hakikati perdeleyen veya hakikate cephe alan dini/siyasi bir anlam kazanırsa o form terk edilir. Emevi saray ve köşklerinde görülen insan biçimli süslemelerin daha sonraki dönemlerde terk edilmiş olması bu yaklaşımın örneklerindendir.

İslam Sanatının ilk uygulamaları mimari sahada ortaya konulmuştur. Ebu'l Velid Ezraki'nin (vft. 864) *Ahbaru Mekke* adlı eserinde anlattığı ve tasvir ettiği üzere; 6. Yüzyılda Kabe'yi yıkmak için sefer düzenleyen Ebrehe'nin inşa ettirdiği Sana Kilisesi ve Gumdân Kalesi gibi Yemen'deki yapılar haricinde, Güney Arabistan'da İslam öncesi referans mimari yapı bulunmamaktadır. (Grabar O. , 2022a, s. 101-102) İslam toplumunun Arabistan coğrafyasını aşarak Bizans ve Sasani İmparatorluklarına ait kadim medeniyet havzalarına ulaşması ve bu havzalarda farklı uygarlıklara ve inançlara ait görkemli mabetler, saraylar ve kamu binaları ile karşılaşması bir dönüm noktası olmuştur. İslam; kiliseler, havralar, manastırlar, ateşgâhlar ve saraylarla örülü bir sahada yayılırken, İslam inancı açısından kutsal kabul edilen Kudüs şehri de Müslümanların eline geçer. Hikayesi efsanevi Süleyman Mabedi ile özdeşleşmiş olan

bu şehir; Yunanlılara, Romalılara, Yahudi ve Hristiyanlara ait mimari eserlerle bezelidir. İslam mimarisinin ilk örnekleri, Bizans etkisi altında olmakla birlikte özgün çizgiler de taşıyan Kubbet'üs Sahra ve Mescid-i Aksa gibi eserlerle Kudüs'te görülür. Kubbet'üs Sahra'nın perspektif ve şeması, kubbede geometrik unsurları birleştirerek uyumlu bir bütün halinde harmanlama üslubunu yansıtır. Böylece Kubbet'üs Sahra, çağlar içerisinde İslam mimarisinin karakteristik özelliği haline gelecek olan *parlaklığın gücünü elde etme* başarısını görünür kılar. Kubbet'üs Sahra'nın mozaik duvarlarındaki motifler, İslam Sanatının geliştireceği motif gruplarının ilk örneklerindendir. (Burckhardt, 2005, s. 14-16) Hurma, badem ağaçları, demetler, akant ve asma yaprakları, helezonik yapılar, kozalak, meyve gibi bitkisel motifler, taç, vazo ve sepet gibi unsurlarla bir araya getirilmiştir. (Creswell, 1979, s. 43-69)

Şekil 1. Kubbet'üs Sahra'nın Asma Yaprakları İle Tasarlanmış Kubbe Eteği.

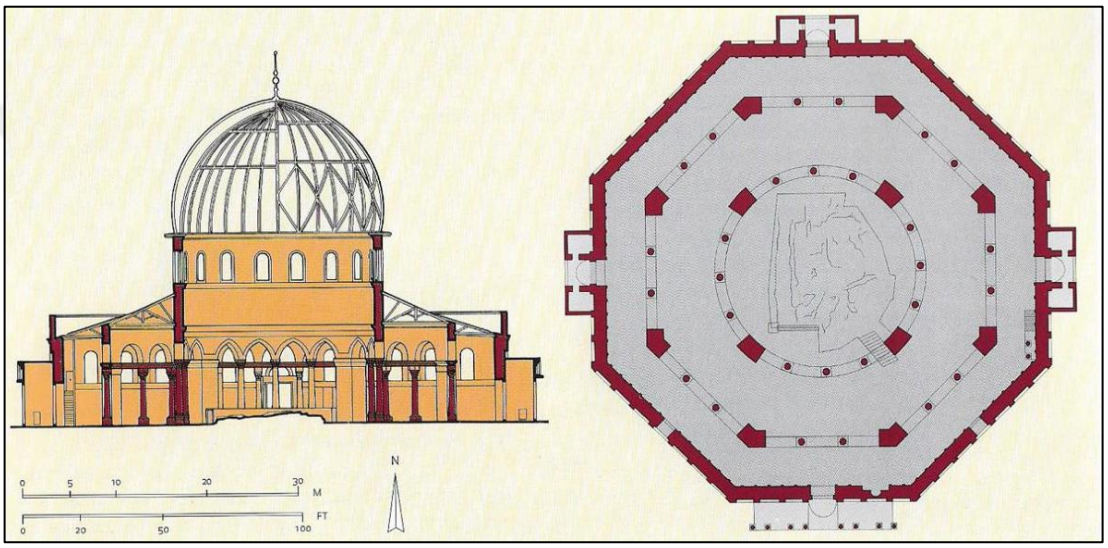


Kaynak: Ermiş, 2023

Kubbet'üs Sahra, bünyesinde İslam Sanatının daha sonra tezhip sanatındaki ekollere de yansıyacak olan matematiksel mekân kavrayışının öncüllerini taşır. Fil ayaklarının ve sütunların on altılı ve sekizgen dizilişleriyle mekân, dairesel ve döngüsel bir hareketten uzaklaşarak her cihetten merkeze bağlanır. Yapıda kullanılan her fil ayağı, merkez daire ile irtibatlı iki kareden oluşan yıldız şeklindeki çokgenin kesişim noktalarına oturtularak hareket hissi durağanlık ve sabitliğe dönüştürülür. Mekânda kurulan daire – kare entegrasyonu, dönemin metafizik-fizik ilişkisine dair kavrayışını yansıtır ve göksel küre ile iki kareden oluşan sekizgen arzın evliliğini ifade eder. Bu evliliğin bağları, göksel vahyin arza nüzulü (inişi) ve insani hakikatin semaya miracı (yükselişi) ile kurulmuştur. Arzın sekizgen bir yıldız olarak tasviri, Yunanca düşünen Doğu Roma'dan tevarüs edilen Platoncu ve Pythagorasçı düşüncenin etkisine

bağlanabilir. Bu sekizgen yıldız formu, mimariden ahşap oymacılığına, kalem işi ve tezhibe kadar İslam Sanatının birçok dalında fiziki mekânın geometrik kavranışını ifade edecektir. Geometrik kavrayış, başlangıçta mimari bir planın fiziki yapıya aritmetik ölçüme başvurmadan orantısal aktarımını mümkün kıldığı için tercih edilmiş ise de zamanla niteliği önceleyen bir anlayışın temeli olmuştur. (Burckhardt, 2005, s. 15-16) İslam düşüncesinde matematik biliminin gelişimine dayalı atılımlar gerçekleştikçe, sanattaki bu geometrik kavrayış da derinleşecek ve nitelik ile nicelik iç içe geçecektir.

Şekil 2. Kubbet'üs Sahra'nın Mimari Planı.



Kaynak: Eser, 2017, s. 143

Emeviler devrinin (661-750) sanat anlayışı, daha çok bu devre ait saray ve köşklerde gözlemlenir. Kasr'ul Hayr, Kusayru Amra, Hırbet'ül Mefcer ve Mişatta başta olmak üzere bu devre ait yapılar, peygamberin yolunu takip eden hulefa-i raşidin devrinden saltanat ve emirlik devrine geçişin farkını yansıtır. Emevî köşk ve sarayları, Helenistik sanatın iki farklı versiyonunu sürdüren Doğu Roma ve Sasani sanatlarının takipçisi durumundadır. Bu yapılardaki mozaik duvar resimleri, İslam Sanatının genel eğiliminin aksine dünyevi bir tarza sahiptir. Emevî tarzı, Abbasi devrimi ile süratle terkedilmiş olsa da bazı motif gruplarının İslam sanatına aktarımı ve gelişimi açısından önemli bir geçiş sürecini ifade eder. Bu devre ait yapılarda görülen geometrik desenlerin yanı sıra kesişen veya kıvrılarak kendini tekrar eden çizgilerle kompoze edilen ritmik ya da simetrik temalar, bir akış hissi oluşturur. Emevî saraylarında ortaya konulan bazı kompozisyonlar, başlangıçta sadece bordür olarak kullanılırken zamanla süslemede ana unsur haline gelmişlerdir. (Burckhardt, 2005, s. 18-19)

Şekil 3. Hırbet'ül Mefcer'den Zemin Mozaiklerinden Bir Örnek.



Kaynak: Gonzalez V. , 2020, s. 11

Şekil 4. Hırbet'ül Mefcer'den Alçı Oymalardaki Bitkisel Bezemelere Örnek.



Kaynak: Hırbet El Mefcer, 2019

Çarpıcı duvar resimleri ile meşhur olan Kusayru Amra Sarayı'nın salonlarında ve hamamında bulunan süslemeler ve kompozisyonlar incelendiğinde Mısır (Kıpti)

kumaş motifleri ile Sasani gümüş işlerine ait sahnelerden ilham alındığı görülmektedir. (Grabar O. , 2022a, s. 242)

Mişatta Sarayı'nın cephesinde yer alan motifler; yuvarlak ya da sekizgen rozetler ve görkemli çadırlara benzeyen büyük üçgenlerden kurulan zikzaklardan oluşur. Kullanılan geometrik formların yanı sıra asma yaprağı ve kenger gibi bitkisel, kartal başlı arslan ya da kanatlı at gibi kurgusal ve hayvansal motifler de Helen/Doğu Roma, İran ve Hint etkilerini yansıtır. Ancak form ve motiflerin orantısal ilişkisi ve kompozisyon düzeni tüm öncüllerinden ayrılarak yeni ve farklı bir anlayış ortaya koyar. Burada süsleme sanatı, idrak ile idrak öncesi arasında bir eşik, algılama açısından bir sınır konumundadır. Bu eşikte, eski çağlara ait kadim semboller içeren motifler uyku halindedir ve ancak İslam dininin getirdiği *yeni ruhani öğreti* ile buluştukları zaman yeniden aktif hale geleceklerdir. Dolayısıyla Mişatta Sarayı'nda görülen Emevî tarzı, henüz İslam Sanatı olmaktan çok Bizans-Sasani imparatorluklarının sürdürdüğü Helenistik anlayışın takipçisi olmakla birlikte önceki çağ ve medeniyetlerden tevarüs edilen motif gruplarının İslam Sanatına entegrasyonunun başladığı önemli bir aşamayı ifade eder. (Burckhardt, 2005, s. 21-22)

Şekil 5. Mişatta Sarayı Giriş Kapısından Bir Detay, Pergamon Müzesi, Berlin.

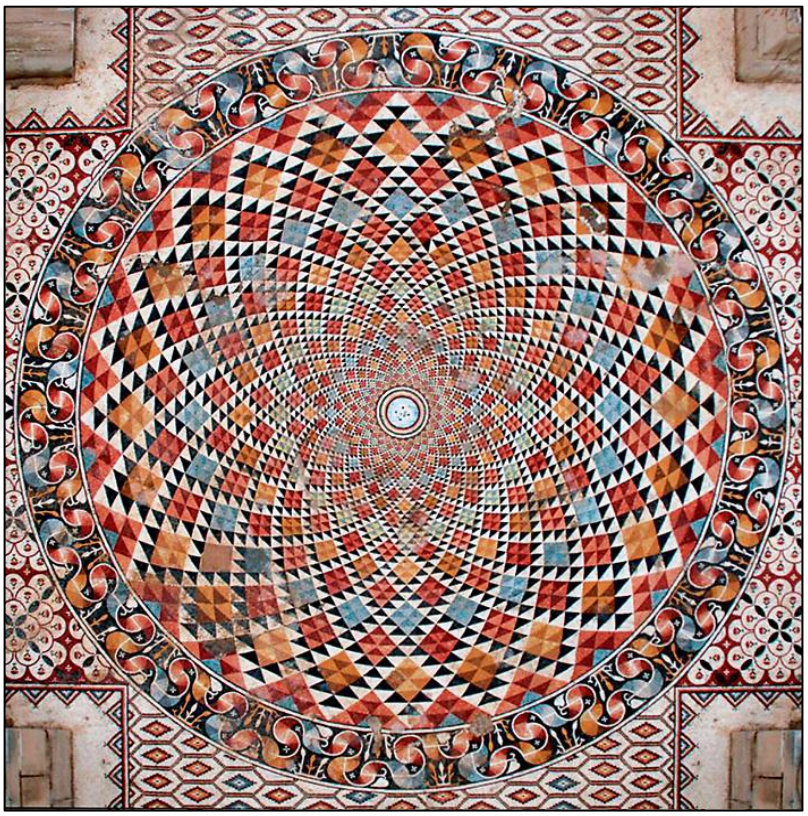


Kaynak: Coates, 2010

Emeviler devrinin bir diğer önemli eseri, saray olmanın yanı sıra bir çöl kalesi de olan ve Hırbet'ül Mefcer adıyla da bilinen Hişam Sarayı'dır. 8. Yüzyılın ilk yarısında inşa

edilen ve Emevî halifesi Hişam ibn Abdülmelik'e (691-743) nispet edilen bu saray, Batı Şeria bölgesindeki Eriha şehrinin yakınlarında bulunmaktadır. (Hisham's Palace, 2024) Devlet merkezi olarak da kullanıldığı düşünülen sarayın, kabul salonları, cami, hamam ve diğer binalardan oluşan bir külliye olduğu anlaşılmaktadır. Hişam Sarayı, geç antik çağdan günümüze ulaşan en büyük mozaik zemin alanına sahiptir. Bu mozaik zeminde ve alçı oyma süslemelerde görülen geometrik desenler, bordürler ve bitkisel motifler, sarayın sembolü olan taş oyma yıldız figür ile gelecekte İslam Sanatına yön verecek bir desen havuzu oluşturur.

Şekil 6. Hişam Sarayı Yer Mozaiklerinden**.**



Kaynak: Shchetnikov, 2022

Abbasiler devrinde Halife Mehdi Billah'ın (744-785) emriyle, Mescid-i Haram (Mekke), Mescid-i Aksa (Kudüs) ve Mescid-i Nebevi'de (Medine) genişletme çalışmaları yapılmıştır. Ezraki, bu çalışmalar sırasında bilhassa Mescid-i Haram'da, mermer sütunlar ve kemerlerle desteklenen ahşap kapıların ve çatının yaldızlı süslemelerle bezendiğini nakleder. (Grabar O. , 2022a, s. 103)

Felsefe, matematik ve optik çalışmaları ile yeni çağa yön veren Descartes, *Meditasyonlar*'ın birinci bölümünde, hayal gücünün yaratıcılığını, çeşitli formları birbiri ile karıştırarak yeni formlar elde etmek olarak tanımlamıştır. (Descartes, 2020,

s. 59-60) Yahudi-Hristiyan ikonografisinde keruv ya da melek tasvirlerine kuş kanatları ve insan suretinin meczedilmesi yöntemiyle ulaşılması bunun bir örneğidir. Sanatçı, hiçbir formu örneksiz, öncülsüz ve bağlamsız inşa edemez. İslam Sanatı da mimari ve tezhip başta olmak üzere tüm alanlarında miras edindiği formları farklı şekillerde birleştirip geliştirerek yeni olana ulaşmıştır.

Mimariden örnek vermek gerekirse, kadim kiliselerde de var olan kubbe, sütun ve mihrap gibi unsurlar, bambaşka bir şekilde kullanılarak cami mimarisinde yeni ve farklı bir mekân anlayışı geliştirilmiştir. Bu mekân, Tanrı'nın huzurunda olmaktan kaynaklanan bir *göz huzuru* sağlamayı hedefler. Huzurda ve huzurlu olmak, mekânın denge ve sükûnet halinde olmasıyla bağlantılıdır. Bu yüzden cami mimarisi, özünde dinamik değil statik bir mekân kavrayışına dayanır. Bu kavrayışın doğal sonucu olarak zamanın döngüsel birimine (moment) yönelen ve bu düzene göre oluşturulan kilise mimarisinin aksine *yeryüzünde bir merkeze* yönelmiş olan cami mimarisi zamansızdır ve bir zaman birimini yansıtmaz. Mekân Tanrı'nın kudretinin hissedilmesiyle tamamen kaybolur ve göz hiçbir noktaya sabitlenmez. (Burckhardt, 2005, s. 23-24)

İslam mimarisi, Emevî tarzının terk edilen yönelimleri istisna tutulursa güzellik ile sadelik arasında tam bir ahenk ortaya koymuştur. Bölümlenmemiş bütünlüğünü koruyan mekân, revaklarda ve pencerelerde kullanılan kemer formu vasıtasıyla nicelikten niteliğe uzanan bir gerçekliğe ve ritmik bir uyuma yönelir. Kemer formu yapılara mutlak bir sakinlik ve semavi bir aydınlık kazandırır. Mağrib tarzı "at nalı" kemer; bölünmemiş ana mekândaki genişliği nefes alıp veren bir kalbe dönüştürerek genişlik ile sükûnet arasında ritmik bir sentez kurar. Bu sentez, kemer formunun bir dörtgen içine yerleştirilmesiyle mühürlenir. İran tarzı "kayık" kemer ise bir kandilin içindeki alevi koruyup yükseltmesi gibi genişliği zarafet ve cömertlikle bağdaştırır. (Burckhardt, 2005, s. 27-31) Mimarideki kemer formu, tezhipte şemse formuna dönüşecektir. Bu formun, aynı zamanda mihrap ve seccadelerde yoğunlaşan kullanımı, insanın secde halindeki görünümüne benzerliği ile bağlantılıdır. Müslümanlar için namaz ibadeti, miracın yani Tanrı'ya yönelen semavi yolculuğun kapısıdır. Peygamberin miraç yolculuğu, Mekke'deki Mescid-i Haram'dan Kudüs'teki Mescid-i Aksa'ya yani bir secde yerinden diğer bir secde yerine varmakla başlamıştır. Bu yolculuk semavi olarak devam etmiş ve zirvesine Kur'an'daki ifadesiyle Tanrı'ya; *İki yayın (kavsin) yaklaşması kadar hatta daha da yakın* (kâbe kavseyn ev edna/ فكان قاب قوسين او ادنى, Necm Suresi 53/9) olunan menzile kadar sürmüştür. Namazdaki secde anı,

Müslümanlar için Peygamberin müjdelediği şekliyle aynı menzile ulaşmayı sağlayan bir deneyimidir. Dolayısıyla bu anın kapı ve pencerelerde görülen estetik tasviri, süsleme sanatlarında önemli bir yer tutmuştur.

İslam Sanatının Arap dili ile olan ilişkisi, etnik bir vurgudan ziyade bu sanatın merkezinde hat sanatının dolayısıyla Kur'an'ın dili olan Arapçanın bulunmasından kaynaklanır. İslam medeniyetinde vahyin dili olan Arapça, evrensel bir ifade tarzı olarak kabul edilmiştir. (Burckhardt, 2005, s. 48) Arapça metinlerin stilize edilerek estetik bir şekilde yazılması ile gelişen hat sanatı, zamanla aynı medeniyet havzasına dahil olan Farsça, Türkçe ve Urduca gibi dillerde yazılan metinlerde de kullanılmıştır. Ancak bu çok dilli yapıyı sağlayan şey, hat sanatının geliştiği çağlar boyunca tüm bu dillerde müştereken Arap alfabesinin kullanılmış olmasıdır.

Arap dilinin karakteristik özellikleri hem hat sanatı üzerinden hem de bütün İslam düşüncesinin ifade tarzını belirlemek suretiyle İslam Sanatının genel eğilimlerini yönlendirmiştir. Arap dili detaycıdır ve kuralcı bir gramere sahiptir. Bu dilin mantığı, boşluk bırakmadan her ihtimali düzenlemeyi hedefler. Arapçanın M.Ö. 19. Yüzyıla kadar uzanan kadim (arkaik) yapısı, yazılı bir geleneğe dayanmaz. Ancak Arap alfabesi, ses dizisine sahip en eski Semitik alfabelerden birisidir. Arap dilinin figüratif özellikleri ile süsleme sanatlarında gelişen motifler arasında yapısal bir paralellik olduğu düşünülmektedir. (Burckhardt, 2005, s. 49-50)

Arap dilinin çağrışımlara ve çok anlamlılığa açık sembolik işaret sistemi; nesnesinin mahiyetini statik bir imaj halinde değil oluşun/akışın süreciyle birlikte kavrar. Bütün süreciyle birlikte oluşu kavrayan her kelime bir kavrama dönüşür ya da dönüşme potansiyelini taşır. Arap dilinin statiği; belirli bir mekânda an içinde temaşa edilen dinamizmi, zamanın akış ritmindeki tekrarı ve yansımaları ile tefekkür ederek mutlak birliğe ulaştırmaktır. Bu sebeple İslam medeniyetinde süsleme sanatlarıyla özdeşleşen temel anlayış; evrendeki döngüsel düzeni ve bu düzendeki sonsuz açılımları görsel bir ritimle ifade eder. Soyut anlatıma yönelen bu ifade tarzı özellikle girift ve girişik bezemelerde kendisini gösterir. (Burckhardt, 2005, s. 52-54)

Hat yazısı elin iki eksende hareketiyle ortaya çıkar. Yatay hareket, temelde bir dalgalanma hareketidir. Bu hareket zaman dizgesinde müşahede edilen oluşa ve değişime karşılık gelir. Dikey hareket ise suretlerin Tanrı'nın ilmindeki mahiyetleri ya da sabit hakikatleri ile olan ilişkisini ifade eder. Yatay hareket, harfleri yani suretleri

birleştirip bağlayarak akışı oluşturur. Dikey hareket ise akış boyutunu aşkın bir boyuta doğru yükselmek suretiyle kesintiye uğratır. Böylece yazıda dikey olarak yükselen harfler, kelime-i tevhidin formunda olduğu gibi tek ve mutlak cevher olan Tanrı'nın zatını tasdik ederken yatay harfler Tanrı'nın sonsuz sıfatlarının ortaya çıkmasını ve birliğin çokluk içerisinde dağılımını/yayılımını yansıtır. (Serin, 2008, s. 20)

Hat yazısının harfleriyle süsleme motifleri olan çiçek ve yaprakların birleşik formlar oluşturduğu kompozisyonlar, oluş evrenini bir kitap (Levh-i Mahfuz ya da Ümm'ül Kitab) varlığı ise bir ağaçla (Şeceret'ül Kevn ya da Sidret'ül Münteha) ifade eden sembolizmin ifadesidir. Allah'ın ezeli ilminde bulunan ve iradesiyle varlık kazanan şeylere ait tüm bilginin kaydedilmiş olduğu Levh-i Mahfuz'u yazan Kalem-i Âla (Yüce Kalem), Tanrısal/Külli Ruh ile özdeşleşmiştir. Böylece yazı, harfler vasıtasıyla Ezeli İlahi İlimde bilinen şeyleri, zaman ve mekân ile sınırlı fiziki evrende oluşa getiren İlahi fiil olma şerefini kazanmıştır. (Burckhardt, 2005, s. 67)

Abbasiler devrinde Bağdat'ın başkent olması ve Samarra gibi tarihsel geçmişi olamayan ve İslam toplumu tarafından kurulan yeni şehirlerin ortaya çıkmasıyla, İslam Sanatında bir yandan Yunan ve Roma etkisi azalıp İran ve Türkistan etkisi ağırlık kazanırken, diğer yandan kendi karakteristik özelliklerini yansıtan özgün eserler dönemi başlamıştır. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 151-153) Endülüs, Tolunoğulları, Samaniler ve Fatımiler gibi Abbasileri takip eden dönemle birlikte İslam Sanatının yapısal özellikleri kökleşmiş ve yaygınlık kazanmıştır.

2.2.2. Türk Sanatı

Türk asıllı toplulukların; tarihsel olarak uzun bir arkaik dönem boyunca göçebe hayatı yaşamaları ve yaşadıkları çağlara göre sahanın coğrafi çeşitliliği sebebiyle Türk Sanatının kronolojisini ve sınırlarını belirlemek zordur. Bütünlük ve süreklilik taşıyan karakteristik özellikleri sebebiyle bir çatı olarak kullanılabilecek olan Türk Sanatı kavramı, Türk asıllı toplulukların tarihte yaşadıkları değişim ve dönüşüm safhalarına göre dönemlere ayrılmıştır. Coğrafi olarak; Orta ve Ön Asya Türk Sanatı ile Anadolu Merkezli Türk Sanatı şeklinde yapılan ayrım, kronolojik olarak İslam öncesi Türk Sanatı ve İslam'dan sonra Türk Sanatı şeklinde kategorize edilmektedir. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 14) İslam'dan sonraki Türk Sanatı, İslam Sanatı içerisinde değerlendirildiğinden, bu bölümde sadece İslam öncesi Türk Sanatından bahsedilecektir.

Türk Sanatı; rasyonalist karakteri, figür ve desenlerinin uyumu, soyutlama ve stilize etme eğilimi gibi belirgin özelliklere sahiptir. Bu belirgin özellikler şu şekilde sıralanabilir: Bütünlük ve süreklilik, işlevsellik, stilizasyon yeteneği, kavislere dayanan helezonik yapı, farklı materyal ve tekniklerde korunan figürasyon benzerliği, doğaya hayranlıkla bakış, malzeme çeşitliliği, farklı kültürlerden sanatçılarla birlikte çalışabilme toleransı ve farklı kültürlerle sentezlenme yeteneği, tekniğin yazılı ve teorik olarak değil usta-çırak ilişkisiyle pratik olarak aktarımı. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 17-21)

Türk Sanatının renk ve figürleri sembolik olarak kullanma özelliği de bulunmaktadır. Yeri ve göğü dört bölüme ayıran bu sembolizmde, merkezle birlikte beş unsur tespit edilmiştir. Her unsur, bir renk ve bir hayvan figürü ile tasvir edilir. Doğunun rengi mavi, sembolü koyun motifi; batının rengi beyaz, sembolü köpek motifi; güneyin rengi kırmızı, sembolü çaylak motifi; kuzeyin rengi siyah, sembolü yaban domuzu motifidir. Merkezin rengi sarı, sembolü ise yak öküzüdür. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 51)

Türk Sanatı, İskitler devri (M.Ö. 8. Yüzyıl – M.S. 3. Yüzyıl) ile başlar. İskitlerin, göçebe kültürünün kazandırdığı bir bakışla; tabiattaki her nesneyi bir süsleme figürüne dönüştürebilmesi, hayvan suretlerinden motifler stilize edebilmesi, bu motifleri geometrik desenler şeklinde kurgulayabilmesi, olağanüstü bir hayal gücüne ve yaratıcılığa sahip olduklarını gösterir. Şamanist inancın gereği olarak doğaya kutsallık ve doğadaki varlıklara ruhsal kişilik yükleyen İskit bilinci, hayvansal figürlerden doğaüstüne doğru uzanan bir anlayışa sahiptir. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 51-52)

M.Ö. 6.-3. Yüzyıllar arasına tarihlenen Pazırık Kurganında bulunan halı, eşya ve mumyalardaki motifler, İskit sanatının motif grubu ve stilizasyon anlayışı hakkında önemli bir veri kaynağıdır. İskitlerde görülen kıvrık dal stilizasyonu, helezonik (spiral) karakteriyle Türk sanatının her döneminde rastlanan ana motif gruplarından birini temellendirir. İskit motifleri, helezonik karakterli motif grubunun kökenlerinin, bitkisel değil hayvansal figürlerin stilizasyonuna dayandığı görüşünü delillendirir. Ancak bu motiflerin, bitkisel kökenli olduğu ya da Çin sanatında görülen bulut ve ejderha motiflerinden türediği yönünde görüşler de bulunmaktadır. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 53-55)

Şekil 7. Pazırık Halısı.



Kaynak: Yılmaz, 2017, s. 100,101

İskitlerin hayvan biçimli sanatı (tierstil) figürlerini; iç içe geçmiş simetrik kıvrımlardan oluşan ikili sarmal ve helezonlardan üretmiştir. Döngüsel hareketi ve ritmi çağrıştıran bu çizimler ister Çin orjinli ying -yang sembolizminden ister dalgaların spiral yapısından esinlenmiş olsun son tahlilde bitkisel figürlere dönüşmüştür. (Burckhardt, 2005, s. 68-69)

Kavimler göçünün başlaması ve İpek yolu güzergahının açılması gibi etkenlerle geniş bir coğrafyada birçok kültürle etkileşim içinde gelişen (Özkeçeci İ. , 2004, s. 109-110) Hun sanatında, hayvan unsuru tarzının devam ettiği görülür. İskitlere göre iki boyutlu figürler daha net iken heykel ve rölyef gibi eserler daha karmaşıktır. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 117) Tüekta Kurganında bulunan dairesel grifon motifleri, münhani ve rumi motif grubunun arkeik prototiplerini taşır. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 122-127)

Şekil 8. İskit Sanatına Ait Örnekler; 1. Kemer Tokası, Azerbaycan, M.Ö. 7-4. Yüzyıl, 2. Ukrayna, M.Ö. 4. Yüzyıl, 3.4. Ve 5. Arzhan Kurganı, M.Ö. 7-8. Yüzyıl, Sibirya.



Kaynak: Scythians, 2024

Kafkasya ve Karadeniz'in kuzeyinden göç ederek Orta Avrupa'ya kadar yayılan Avarlar döneminde; realist figürler, bitkisel stilizasyonlar ve deniz dalgası benzeri motiflerin kompozisyonları görülmektedir. Bu motifler Uygur sanatında takip edilmiştir. Metal kemer tokalarında ve kemerlerde görülen bitkisel ve geometrik süslemeler, dalgaya benzeyen helezonik yapılarıyla ve yaprak çıkıntılarıyla rinso adı verilen bir motif grubunu oluşturur. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 146-148)

Şekil 9. M.S. 8 Yüzyıl, Avarlar Dönemine Ait Kemer Tokaları**.**



Kaynak: Bayraktar, 2016

Göktürkler, sanatta; Sasaniler, Bizans ve Çin ile komşu olmanın getirdiği kültürel etkileşimlere bağlı olarak, önceki Türk asıllı topluluklardan farklı kültürel yönelimler gösterir. Çin sanatının etkileri, lotus çiçeği ve inci dizileri gibi Budizm kökenli motifler, kâr-ı çini adıyla bilinen Maniheist resim sanatı örnekleri dikkat çeker. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 173-174)

İslam öncesi Türk Sanatının son devresi olan Uygurlar dönemi, Maniheist ve Budist sanatlarıyla iç içe geçmiş karakteri sebebiyle ilgili başlıklar altında değerlendirilecektir.

Şekil 10. Turan Görünümlü Batı Göktürk ve Ak Hun Türk Erkekleri, Miho Müzesi, Japonya.



Kaynak: Göktürks, 2024

2.2.3. İran Sanatı

İran sanatıyla kastettiğimiz, İslam ve Türk sanatlarıyla ilişkisi açısından Sasaniler devri İran sanatıdır. Büyük İskender'in Pers İmparatorluğunu yıkmasıyla birlikte Helenistik bir karakter kazanan İran sanatının örnekleri saray duvarlarındaki kabartma resimlerde, gümüş işlemeli tabaklarda, halı ve kumaş işlerinde görülür. Firuze renginin yanı sıra altın ve gümüş renkleri sık kullanılan renk grubudur. Palmetler, spiraller, kavisli dallar ve geometrik desenler görülür. İnsan ve hayvan figürlerinin yoğunlukla kullanıldığı av ve savaş sahneleri ön plandadır. Sasani motifleri bu devirde yapılmış kaya heykeller ve gümüş işi eserlerde görülmektedir. İslamiyet öncesi resim türü eserlere rastlanmamaktadır. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 275-283) Örnek resimlerde görülen motiflerde tam stilize bitkisel motifler, rumi, münhani ve geometrik planlı desenlerin erken dönem kullanımlarına rastlanmaktadır.

Şekil 11. Sasani Dönemi; 1. British Müzesi 2. The Metropolitan Müzesi, 8. Yüzyıl, 3. İran, 4. Yüzyıl, Tahran Müzesi.



Kaynak: Sasanian Art, 2009-21

Şekil 12. 5-7. Yüzyıl, Sasani Dönemine Ait Tabaklar.



Kaynak: Sasanian, 2000-24

Şekil 13. 6. Yüzyıl Sasani Dönemine Ait Alçı Duvar Kabartmaları.



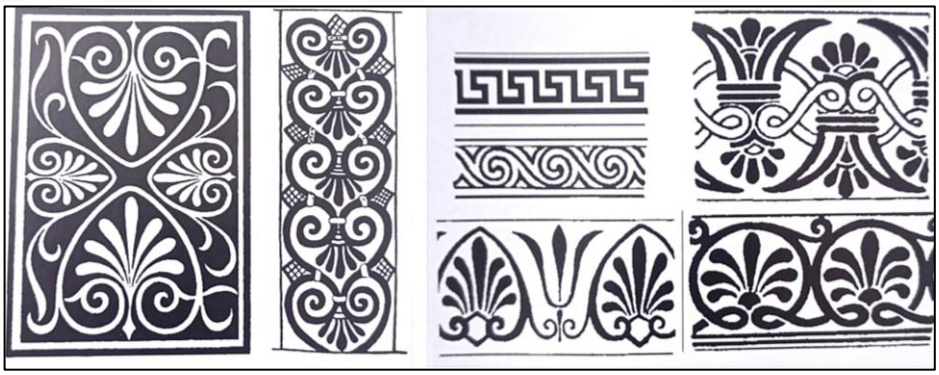
Kaynak: Sasanian, 2000-24

2.2.4. Yunan Sanatı

Yunan Sanatı, Helenistik dönemdeki yayılımıyla antik çağın görsel "koine"si (uzlaşım dili) durumundaydı. İslam'ın yayılışı ve onu takip eden Doğu Roma'daki ikonoklazm hareketi, geç antikiteden orta çağa geçiş olarak kabul edilebilir ise de İslam Sanatının ilk örnekleri bu uzlaşım dilini kullanmıştır. (Grabar, 2022a, s. 246-247)

Yunan sanatı; özellikle iki devirde, M.Ö. 400-M.Ö. 300 yılları arasında süren Yunan-Pers savaşları döneminde ve Büyük İskender'in Mısır, Anadolu, Mezopotamya, İran ve Hindistan'ı ele geçirip Fergana'ya kadar ilerlediği işgal hareketini takip eden M.Ö. 300-M.Ö. 146 arasındaki Helenistik dönem boyunca, Doğu'da tesirli olmuştur. Bu tesir Roma devrinde, Yunan kültürünü devam ettiren Doğu Roma etkisinin içinde varlığını sürdürür. Yunan mimarisinin yanı sıra heykel ve resim sanatları en etkili olan disiplinlerdir. İnsanın yüceltilmesi hem insan figürlerinin mükemmelleşmesini hem de sanatta denge, ahenk, oranlılık ve ölçeğin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Tasvirlerde idealize formlardan doğallığa doğru bir yönelim vardır. Bordür, friz ve palmetlerde; yaprak dalları, sarmaşık motifler, palmiye ve lotuslar, yumurta ve inci dizileri, dalga efektleri, at, aslan, kartal ve yılan motifleri görülür. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 333-339)

Şekil 14. Yunan Palmet Desenleri ve Çeşitli Bordürler.



Kaynak: Özkeçeci İ. , 2006, s. 338,339

Şekil 15. M.S.115, Suriye'de Bulunan Baalshamin Tapınağı'nın Alçı Duvar Süslemelerine Ait Örnekler.



Kaynak: Kidner, 1995

2.2.5. Roma Sanatı

Roma sanatı, mirasçısı olduğu Helenistik dönem Yunan sanatından etkilenmekle birlikte, hakimiyeti altına aldığı ulusların teknik ve estetik birikimlerini de kaynaştırarak görkemli eserler bırakmıştır. Roma'da heykel ve taş ustalarının Yunanlı sanatçılar olması üslupta devamlılığı sağlamıştır. Bu dönemde insan bedeninin ayrıntıları yerine yüz tasvirine yoğunlaşılmış, beden ise kıvrımları ile derinlik ve gerçekçilik kazanan kıyafetler içinde biçimlendirilmiştir. Fresk ve mozaik duvar resimlerinde gündelik hayat ve mitolojiden sahneler ön plandadır. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 348-353)

Doğu Roma (Bizans) sanatı ise Hristiyan ikonografisi ile iç içe gelişmiştir. Paganlık ve Hristiyanlık inançlarının yanı sıra Stoacılık, Epikürcülük ve Yeni Platonculuk akımlarının da tesiriyle yoğun bir inanç ve düşünce altyapısı bulunmaktadır. Hristiyanlığın kesin hakimiyeti ile biten kültür savaşlarından sonra da antik yapı ve süsleme biçimleri kullanılmaya devam eder. İkonoklast devirde birçok heykel ve resim tahrip edilmiştir. Ancak bu hareketin sona ermesiyle ikonografi tekrar güç kazanır. Mozaik resimlerde ve mermer kakmalarda soyut helezonik kompozisyonlara rastlanır. Mozaiklerde altının yanı sıra yeşil, kırmızı, mavi ve beyaz renkler dikkat çeker. Simetrik soyut süslemeler ve ulama örüntü figürler önemlidir. Mumlu boyalarla yapılmış tablo resimlerde parlak renkler kullanılmıştır. Kitap resimleme ve süsleme sanatları gelişmiştir. Kitap resimlerinde insan figürleri ve dini sahneler ön plandadır. Büyük yazılan baş harflerin çiçek ve dallarla süslendiği görülür. Doğu Roma'nın altın mozaikleri ve Yunancadan Arapçaya tercüme edilen Bizans yazmaları, İslam kitap süsleme sanatlarının gelişimini teşvik etmiş ve etkilemiştir. Özellikle günümüzde Kariye Camii olan Khora Kilisesindeki desen yapıları, figürler ve tasarımlar ile İslam Sanatında gelişen süsleme kompozisyonları arasında benzerlikler vardır. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 361-372) Khora Kilisesinin, Latin İstilasındaki yıkımdan sonra 1305-1320 yılları arasında yeniden yapıldığı, fresk ve mozaiklerin de bu devre ait olduğu bilinmektedir. Doğu Roma lahitlerinde görülen Fatımi motifleri, düğümler, kufi yazı benzeri yazı kuşakları ve geometrik formlar, Doğu Roma'nın son dönemlerinde İslam sanatı ile etkileşimi göstermektedir. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 372)

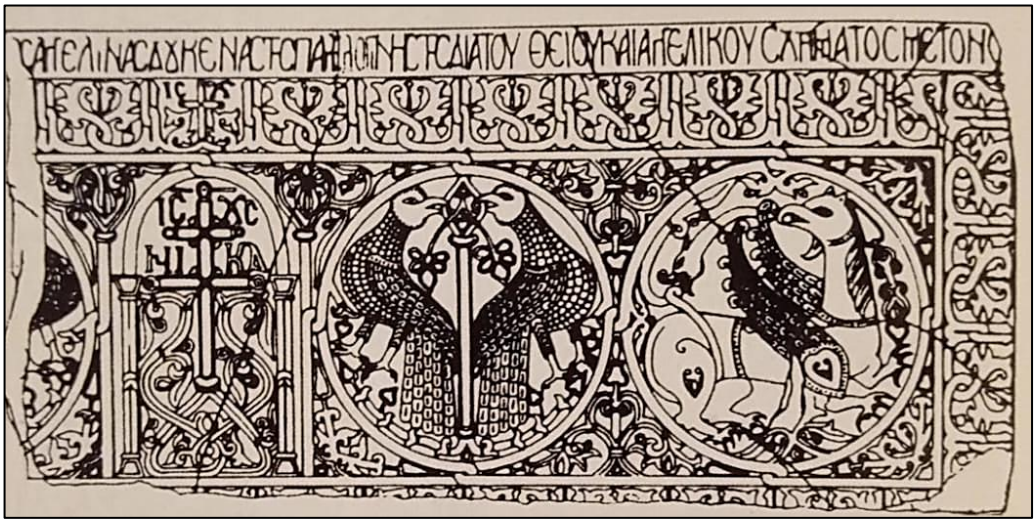
Şekil 16. Kariye Müzesinden Motif Kompozisyon Detaylarından Örnekler.



Kaynak: Kariye Müzesi, 2010-24

Doğu Roma Sanatının Platoncu altyapısı, akılla ulaşılabilen hakikatin duyulur suretlerde tezahürü ve temaşasını savunan anlayışı sayesinde İslam'ın ve İslam Sanatının evren tasavvuru ile örtüşerek etkileşimi ve geçişkenliği mümkün kılmıştır. Kubbet'üs Sahra'nın mozaiklerini yapan ustaların Doğu Roma'nın Suriye'sinde yetiştikleri anlaşılmaktadır. Burada kullanılan mücevher, çiçek, asma yaprağı ve taç motifleri doğrudan Doğu Roma'yı çağrıştırır. Ancak bitki ve mücevher formlarının birlikte kullanımına Hint ve Budist süsleme sanatlarında da rastlanır. (Burckhardt, 2005, s. 17)

Şekil 17. 13. Yüzyıl, Bizans Lahit Ön Paneli.



Kaynak: Özkeçeci İ. , 2006, s. 372

Emevi Halifesi I. Velid'in (668-715); Şam, Medine ve Kudüs'teki büyük camilerin süslemeleri için Bizans İmparatorluğu'ndan ustalar getirttiği bilinmektedir. Bu ustaların, taklit amacıyla değil işi öğrenmek ve geliştirmek için getirildikleri anlaşılmaktadır. Çünkü Suriye'de zaten mozaik ve süsleme işçileri bulunmaktadır. Üstelik Şam Ümeyye Camii ve Hırbet'ül Mefcer Sarayı'nda görülen mozaik desen grupları ve geometrik tasarımlar, Doğu Roma sanatının kopyaları değil geç antik tasarımların geliştirilmiş versiyonlarıdır ve bu bilinçli bir tercihtir. (Grabar O. , 2022a, s. 57-59)

Şekil 18. Şam Ümeyye Cami'ndeki Bizans Tarzı Süslemeler.



Kaynak: Dosseman, 2021

2.2.6. Çin Sanatı

Milattan önce 3000 yıllarından itibaren izleri takip edilebilen Çin medeniyeti, kendine has bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Uzakdoğu'da yazıyı geliştiren, ilk kez metali kullanan ve kentleşmeye giden toplum Çin'dir. Erken dönemde dinsel ayinler için hazırlanmış tunç eşyalarda geometrik düz çizgiler kabartma tekniklerine dönüşür. Bu kabartmalarda dinsel anlamlar taşıyan hayvan resimlerine de rastlanır. Çin kültüründe dini inançlar ile gelişen hayvan figürleri, sembolik anlamlar taşıyarak motiflere dönüşmüşlerdir. Doğanın güçlerini anlatan ejderin çeşitli bulut motiflerine dönüşümü örnek verilebilir. Han Hanedanlığı döneminde Çin, Kore'ye kadar ilk imparatorluğunu kurmuştur. Changan ve Luoyang gibi büyük şehirlerin inşa edildiği, heykel ve duvar resimleri ile süslü saraylar ve tapınakların yapıldığı bu dönemde Çin kültür ve

sanatının ilk parlak dönemi yaşanmıştır. Konfüçyüsçülük, Taoculuk ve Budizm düşünce ve inançlarının doğrultusunda Çin Sanatı gelişimine devam etmiştir. Kâğıdın icadı ve resim malzemesi olarak ipeğin rulo resimlerde kullanılması bu dönemdedir. İpek dokumacılığı çok ilerlemiş ve ticareti önem kazanmıştır. Çin'i Batı'ya bağlayan ve bu dönemde canlanan ticaret yoluna İpek yolu denmiştir. (Ödekan A. , 1997, s. 400)

Şekil 19. 2.Yüzyıl Dönemine Ait İpek Dokuma.



Kaynak: Chinese art, 2008

Çin Han Hanedanlığından sonra 3 krallık ve 6 hanedanlığa bölünmüştür. Luoyang şehir merkezli kuzeydeki Wu Hanedanlığında Budizm benimsenmiş, şehirde birçok tapınak yapılmıştır. Orta Asya etkilerinin de görüldüğü dev Buda heykelleri, karemsi yüzlü ve donuk bakışlıdır. Duvar resimlerinde vücutlar zengin kumaş kıvrımları ile gizlenmiştir. Daha ileri dönemlerde Buda betimlemelerinde tebessümler görülür. Çin'in 6 hanedanının olduğu bölge, Çin'in güneyindedir. Bu bölgede Taoculuk ve Konfüçyüs inancı hakimdir. Merkezi şehri Nanjing'dir. Çin sanatı, Konfüçyüs felsefesinin etkisiyle özellikle şiir, resim ve kaligrafi alanında ileri gitmiştir. Çin resim sanatının temel öğesi çizgidir. Biçimin özü ifadesi, en azla çoğu anlatma isteği doğrultusunda şekillenir. Gu Kaizhi isimli sanatçının eserleri bu bakış açısını yansıtır. Bu dönemde kuzeyli ressamlar da tapınak duvarlarına fresk tekniği ile resimler

yapmıştır. Buda'nın kutsal hayatına dair betimlemeleri içeren öyküler, mağara ve tapınak duvarlarına işlenmişlerdir. (Ödekan A. , 1997, s. 401)

Şekil 20. 6-8. Yüzyıl, Gu Kaizhi'nin Tang Hanedanlığı Döneminde Kopyalanan Parşömenden Detay.



Kaynak: Gu Kaizhi, 2010

Şekil 21. 5-6. Yüzyıl, Yungang Mağaralarından Kuzey Wei Duvar Resimleri.



Kaynak: Chinese art, 2008

Çin sanatının oluşumunun başlangıcından itibaren yazı ve resim birbirini tamamlayan tek bir sanat olarak görülmüştür. Yazı, resmin saf hali olarak görülmüştür. Harfler, eşya ve olguların stilize edilmiş halleridir. İyi bir gözlemci olan Çinli sanatçı doğayı seyrederek özümsedikten sonra iç dünyasında şekillendirdiği kendi hayal alemi ve görüşünü eserine yansıtır. Renkli tonlamalar ve fırça hareketleriyle farklı derinliklere

sahip olan eserde, göz bir noktadan başlar ve konuyu anlamaya çalışarak gezinir. (Okay, 1991, s. 207)

Tang Hanedanlığı döneminde Hint sanatına özgü karakterler Çin Sanatına girer. Budizm, Hindistan etkisiyle 500'lü yıllarda Çin'de yayılmaya başlar. Todai Tapınağı Tang sanatının en tipik örneğidir. Tang sarayları, Çinli ressamların merkezi haline gelir. Duvar resimlerinde saray yaşamından sahnelerin yanında ilk defa manzara resimleri gelişir. Tao öğretilerine göre şekillenen manzara resimleri, doğayı ve evrenin gizemini çözmeye çalışan bir yazı olarak görülmüştür ve yazı yazmakla özdeştir. Resim, biçim ile ifade edilmiş şiirdir. Perspektif anlayışı çok farklıdır, nesneler doğanın sonsuzluğu içinde canlandırılır. Sanatçının amacı doğayı ve evreni kavrayarak, bunu resimlerine yansıtmaktır. (Ödekan A. , 1997, s. 402)

Şekil 22. Todai Tapınağı Buda Heykeli.



Kaynak: Martin, 2014

Şekil 23. 6-7. Yüzyıl, Tang Dönemine Ait Eserler.



Kaynak: Chinese art, 2008

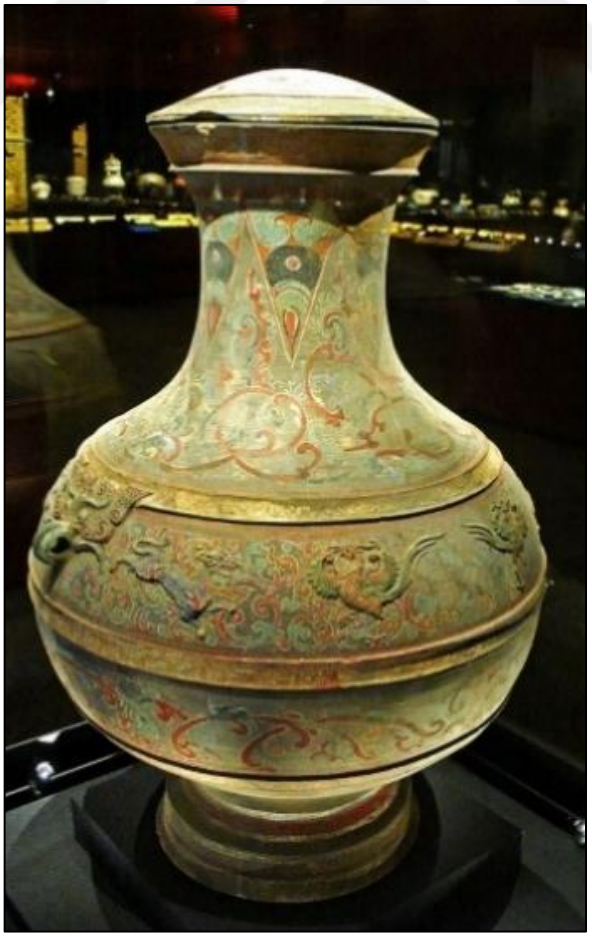
Tang Hanedanlığının yıkılmasıyla beş hanedan ve on krallık dönemi başlar. Bunu izleyen Song hanedanlığı (960-1279) döneminde manzara resimleri gelişmiştir. Kaligrafi teknikleri ile yapılan bambu sapları betimlemeleri, en sevilen konular içinde yer almıştır. Doğa tasvirleri ve insan figürleri yanında bitki ve hayvan konulu eserler de oluşturulmuştur. Yuan Hanedanlığı (1260-1368), Moğol istilaları döneminde hüküm sürmüştür. Saraya bağlı resim sanatı gelişmeye devam etmiştir. Manzara, çiçek, böcek ve at resimlerinin yanında, Song döneminde dikkat çeken kaligrafiyle resmin bütünleştiği örnekler, bu devirde olgunluğa ulaşmıştır. Ming Hanedanlığı (1368-1644) döneminde Çin sanatında büyük gelişme görülür. Manzara ve doğa resimlerinin ağırlık kazandığı bu dönemde figüratif betimleme azalmıştır. Stilize bitkisel desenler ve ejder motifleri, Ming porselenlerinde görülmektedir. (Ödekan A. , 1997, s. 403)

Şekil 24. 6-7. Yüzyıl, Tang Dönemine Ait Gümüş Kupa.



Kaynak: Chinese art, 2008

Şekil 25. 7-8. Yüzyıl, Batı Han Dönemi Seramik Kap; Bulutumsu Rumi Karakterli Bitkisel Motifler Arasındaki Ejderha Ve Foniks Figürleri.



Kaynak: Chinese art, 2008

Şekil 26. 1173-76 Tarihli, Sakyamuni Buddha, Zhang Shengwen Tarafından, Song Hanedanı Dönemi.



Kaynak: Chinese art, 2008

Çin sanatının etkileri, Uygurlar üzerinden Türkistan'a, Hint, İran ve Tibet havzalarına yayılmıştır. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 254-255) Çin ile İran arasında köprü vazifesi gören Uygurlar; bulut, anka kuşu, ejder gibi motiflerin yayılmasını sağlamışlardır. Çin sanatının motifleri ve tasvirleri ile Uygur sanatı arasındaki etkileşim dikkat çekicidir. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 263-269)

Minyatür sanatının gelişim devrelerinde, Çin medeniyet havzası ile etkileşimlerin önemli bir rol oynadığı görülür. Abbasiler devrinde bu sanatın ilk ortaya çıkışı aşamasında Orta Asya Türk kültürü üzerinden Çin resmi ile dolaylı bir etkileşim söz konusudur. İkinci büyük aşama, Moğol İstilası sonrası İran'da ortaya çıkan ve sonradan Müslümanlaşan İlhanlılar devrinde gerçekleşir. İlhanlı sanatı, İran minyatürü ile Çin-Moğol resim sanatını bir araya getirmiştir. Üçüncü aşama Timur İmparatorluğu devrinde gerçekleşir. Bu devirde Çin, Orta Asya, İran ve Anadolu arasındaki kültürel etkileşim hattı tazelenir. Safeviler devrinde Çin ile iyi ilişkilerin sürmesi, minyatür sanatında İran-Çin etkileşiminin devamını sağlamıştır. (Burckhardt, 2005, s. 45)

2.2.7. Hint Sanatı

Hindistan adı verilen ve üç yönden denizler ile çevrili olan dev yarımada, Himalaya dağları ile Orta Asya yaylasından ayrılarak, kendi içine kapalı bir havza oluşturur. Hint uygarlığının başlangıcı belirsizlikler ile doludur. Yapılan arkeolojik çalışmalar; milattan önce 3000'lü yıllarda Hindistan'da önemli bir kültürün yaşadığını göstermektedir. (Ödekan A. , 1997, s. 787)

Doğa tanrılarına dayanan Veda dinine ek olarak Brahmanizm, Caynaizm gibi yerel dinler ve Budizm de zaman içinde kabul edilen inanışlardır. Hinduizm, Brahmanizm'in yerel inanışlarla sentezlenmesiyle oluşmuş bir inanıştır. Tüm bu inançların getirdiği düşünce ve yaşam tarzı, sanat eserlerini de etkilemiştir. Rigveda ilk kutsal metinleridir. Brahmana ve Upanishad metinleri, Rigveda'ya bağlı gelişmiştir. Upanishad, Hint felsefenin temel yazmasıdır. (Ödekan A. , 1997, s. 788) Hristiyanlık ve İslam dinleri de Hint sanatlarına yön vermiştir.

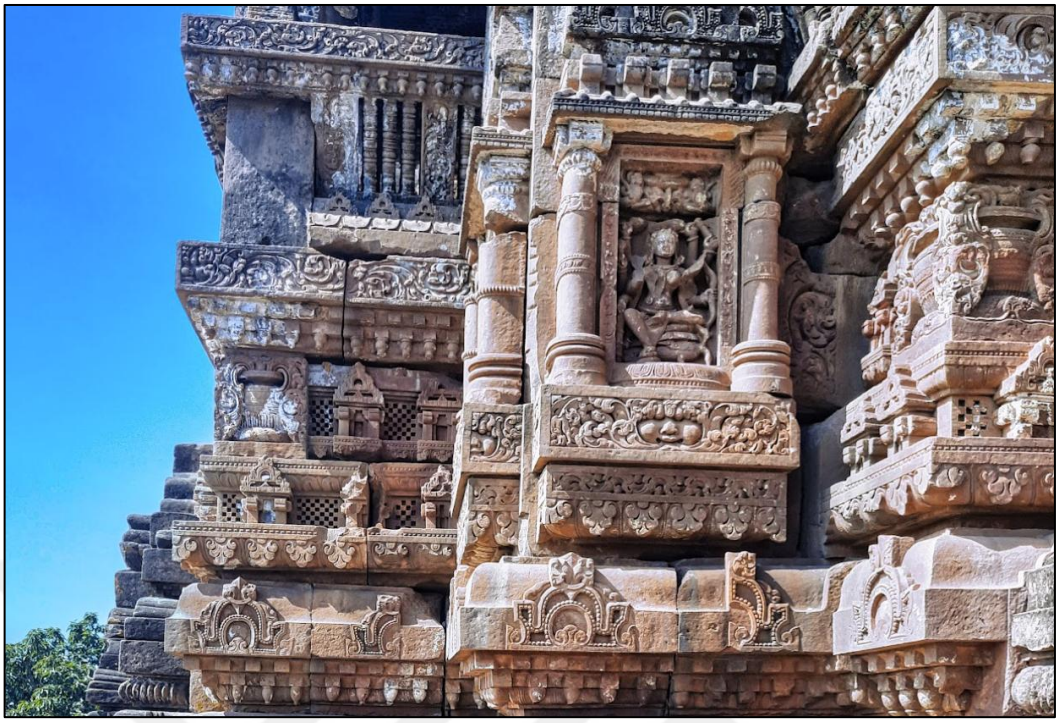
Hint sanatı, Budizm ile şekillenmeye başlamıştır. Mimari, heykel ve resim, Budist inançla biçimlenirken, Büyük İskender'in kurduğu imparatorluğun çöküşü Hindistan'ın Orta Asya'dan göç almasına sebep olur. Bu gruplar ile birlikte Hint sanatında İran sanatının ve Helenistik sanatın etkileri görülür. Hint sanatı, simgeden biçime yönelmiştir. Hintli bir sanatçı, kavramlara yönelik düşünürken, hayal gücü ile düşünsel simgeleri dile getirir. Doğayla doğa olarak ilgilenmez. (Ödekan A. , 1997, s. 789)

Şekil 27. 9-10 Yüzyıl, Ath-Khamba Tapınağını Oyma Süslemeleri.



Kaynak: Saxena, 2022

Şekil 28. 9-10 Yüzyıl, Mala Devi Tapınağı Duvar Süslemeleri.



Kaynak: Saxena, 2022

11. Yüzyıl başlarından itibaren, Timur hanedanının devamı olarak Hindistan coğrafyasında gelişen Babür İmparatorluğu; Çin esintilerini, İran estetiğini ve İslam'ın sanat ilkelerini Hint medeniyet havzasına taşıyarak tarihte az rastlanabilecek bütüncül bir tarz ortaya koymuştur. Babür süsleme ve minyatür sanatı; insan formlarını ve mekân tasarımını geliştirirken Hint kutsal sanatlarından tevarüs ettiği birikimi kullanır. Kalküta şehrinde 1511 yılında başlayan ve 17. Yüzyıla kadar süren Portekiz hakimiyeti sebebiyle Rönesans sanatının etkileri de görülür. Bununla birlikte gerek İslam Sanatına aidiyeti gerekse İran-Hindistan medeniyet havzalarına dahil oluşu sebebiyle Babür Sanatı; metafizik mekân anlayışını koruyarak daha ruhani bir estetik ortaya koyabilmiştir. (Burckhardt, 2005, s. 45) "Dönemler, Dönüşümler ve Üsluplar" bölümünde, "Babürlüler Okulu" başlığı altında Hint Sanatının İslam Sanatına etkileri incelenecektir.

2.2.8. Mâniheist Resim Sanatı

Emevi dönemine ait Kasr'ül Hayri'ş Şarki ve Hırbet'ül Mefcer gibi eserlerde görülen Orta Asya Soğd kaynaklı motifler, İslam Sanatının teşekkül sürecinde Maniheist kültür ile etkileşim içinde olduğunun göstergesidir. (Grabar, 2022a, s. 243) Bilhassa Kasr'ül Hayri'l Garbi'de kullanılan tasvirler ve oyma heykeller ile Soğdya ve Tarım

Havzası'nda görülen Maniheist ve Budist resim sanatı ve heykel kültleri arasındaki ilişki son derece açıktır. 6-10. Yüzyıllar arasında kullanılan Buhara yakınlarındaki Soğd yapısı Varakhsha Sarayı'ndaki duvar resimleri ile Emevi saray resimlerinin hayret edilecek derecede benzer hayvan frizleri içerdiği bilinmektedir. (Grabar, 2022a, s. 262)

Şekil 29. 8. Yüzyıl, Kasr'ül Hayri'l Garbi Kalesinin Yer Fresklerinden.



Kaynak: Qasr al-Hayr al-Gharbi, 2005

706-712 Yılları arasında Soğd Bölgesi'nin Emeviler tarafından fethedilmesiyle birlikte Panjakent, Varakhsha ve Afrasiab (Semerkant) gibi Asya'nın tüm resim geleneklerinin (Çin, Hint, Budist, Maniheist, İran, Türk) sentezlendiği duvar resimlerine sahip bir coğrafya, İslam toplumuna açılmış oldu. (Azarpay, 1981, s. 18-19) Aynı dönemde Mâniheist ve Budist inançlara sahip Uygurlara ait duvar resimleri ile yazma eserlerde görülen süslemeler ve teknikler, ikinci bir veri alanı ortaya koyar. Dini amaçlı resim ve süslemelerin ağırlıklı olduğu Uygur sanatı; bitkisel ve soyut süslemelerin gelişimi, figüratif resimlerin süsleme unsuru haline getirilmiş olması, helezonik kavislerle rumi motifinin ön plana çıkması gibi özellikleriyle tezhip sanatının ana kaynakları arasında yer alır. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 11-12)

Yerleşik hayata geçtikleri bölgede Soğdlar, Kaşgar Türkleri ve Talas Türkleri ile yaşayan Uygurlar, Mâni dinini kabul ederek Ötüken, Kara Balasagun, İdikut, Hoço, Kansu ve Ordu-Balık gibi şehirler kurmuşlardır. Mâniheizmin etkisiyle Uygur şehirleri Orta Asya kitap sanatının merkezi haline gelmiştir. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 189-193)

Mâniheizmin kurucusu olan Mâni (216-277), başlangıçta Elkasâi ismiyle anılan vaftizci bir Yahudi-Hıristiyan topluluğu içinde yetişmiş, daha sonra Zerdüştlük, Budizm ve Hristiyanlık gibi farklı yapılara sahip dini geleneklere ait öğretileri gnostik

unsurlarla sentezleyerek yeni bir din ortaya koymuştur. Maniheist öğreti kısa zaman içinde çok sayıda ulusa ve topluluğa ulaşarak, Hristiyanlığın en büyük rakibi haline gelmiştir. Mezopotamya'dan başlayarak batıda Kuzey Afrika ve Güney Avrupa, doğuda ise Çin'e kadar uzanan Maniheizm, Uygur bölgesinde ve Çin'de 17. Yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür. (Baran Tekin, 2014, s. vii-1)

Mani'nin Farsça *Ardahang*, Kıptice *Eikones* (İkonlar/Resimler), Çince *Ta-men-ho-i* (İki Büyük Prensibin Resmi) adı verilen bir *Resimler Kitabı* kaleme aldığı ve Mâniheist öğretiyi resimlerle anlatan bu kitabı bizzat kendi çizdiği resimlerle bezediği kabul edilmektedir. Kitapta; yaratılış, kozmolojik evreler, evrenin yapısı, ölümden sonraki hayat, ışık cenneti, ışık-karanlık savaşı, İlahi tasvirler, Âdem ve Havva'nın yaratılışı, kıyamette ortaya çıkacak olan büyük ateş gibi konular tasvir edilmiştir. Çin'de bazı mağaralardaki duvar resimlerinde bulunan tasvirlerin bu kitaba ait Hayat Ağacı ve Ölüm Ağacı çizimleri olduğu anlaşılmıştır. Duvar resimlerinden birinde Hayat Ağacı; on iki büyük çiçeği, yeşil yaprakları ve bol meyvesi ile insanların altında ibadet ettikleri büyük bir ağaç olarak tasvir edilmiştir. Diğer bir resimde ise ışığın sembolü olan Hayat Ağacı ile karanlığın sembolü olan Ölüm Ağacının sarmaşık şeklinde birbirlerine dolandıkları görülmektedir. Bu sembol aslında görünen dünyada ışık ile karanlığın karışımını anlatmaktadır. Maniheizm'de duvar resimleri ve resimli kitaplar üretmek; pardeh-khâni geleneği anlamına gelir ki bunun anlamı dinî kıssaları resimler aracılığıyla anlatmak ve resim okumaktır. (Baran Tekin, 2014, s. 39-40)

Şekil 30. 9-11. Yüzyıl, Maniheist Mağara Duvar Resmi, Hayat Ağacı.



Kaynak: Manichaean picture from cave 25 at Bezeklik Caves, 2019

Şekil 31. 9-11. Yüzyıl, Bezeklik Mağaralarından Duvar Resimleri.



Kaynak: Qocho, 2007

İslam düşüncesi, oldukça erken bir dönemde Mâni inancıyla ve Manicilerle karşılaşmış, Emeviler devrinde İbnü'l-Mukaffâ (720-759) tarafından Mâni dini metinleri Arapçaya tercüme edilmiştir. (İzci, 2020, s. 12-13) Kuzey Afrika ve Orta Doğu'da Mâniheistlerin bilinen son ruhani lideri olan Ebu Hilal el Dayhuri'nin, Abbasi Halifesi Mansur'un (714-775) hüküm sürdüğü 754-775 yılları arasında Irak'a geldiği bilinmektedir. (Gardner & Lieu, 2004, s. 43) Yakubi'nin *Tarih el Yakubi*, İbn Nedim'in *Fihrist*, Biruni'nin *El-Âsâr el-Bâkiye* ve Şehristani'nin (1086-1153) *Milel ve Nihal* isimli eserlerinde Maniheist öğretilerin anlatılması, 12. Yüzyıla kadar Mâniheizmin İslam coğrafyasında etkisini sürdürdüğünü gösterir. (Baran Tekin, 2014, s. 2) Tarihçi ve âlim Ebu'l Ferec İbn'ül Cezvi'nin (1116-1201) *El-Muntaẓam fī tarih el-Müluk ve el-Ümem* adlı eserinde nakledildiğine göre; Abbasi Halifesi Muktedir'in (895-932) hükümdarlığı döneminde (908-932), Maniheist propagandanın artması üzerine halifenin emriyle Bağdat'ın Ammah Kapısı önünde toplanan Manici kitaplar yakılmış, kitaplar yakılırken resimlerde kullanılan altın ve gümüş eriyerek ateş ile karışmıştır. (Reeves, 2011, s. 231) Bütün bu bilgiler ışığında İslam toplumunun Emeviler devrinden itibaren Manicilerle ve Mani'nin Öğretileri ile karşılaştığı, uzun bir dönem iç içe yaşadığı ve kitap ya da duvar resmi formunda Maniheist Resim Sanatından haberdar olduğu anlaşılmakta, ileriki dönemlerde Kemalüddin Behzad ya da Şahkulu gibi büyük nakkaşların hep Mani'nin efsanevi resim yeteneği ile karşılaştırılması anlam kazanmaktadır.

Duvar resimleri, heykeller ve süslenmiş kitap sayfalarıyla zengin bir arkeolojik miras alanı oluşturan Uygur şehirlerinde, matbaanın öncülü olarak kabul edilen ahşaptan harf

kalıpları da bulunmuştur. Uygurlar kâğıt üretimi konusunda da ileri teknikler geliştirmişlerdir. Soğd alfabesini kullanan Uygurlara ait günümüze ulaşan metinler, Maniheizm ve Budizm inançlarıyla bağlantılı dini eserlerin parçalarıdır. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 193-196) Bilhassa Maniheizm'i yaymak için gayret gösteren Uygurlar, Manici eserleri yazmalar halinde süsleyip çoğaltarak, geniş bir coğrafyaya dağıtmışlardır. Bu dönem gelişen Uygur sanatı, ortaya koyduğu bezeme ve süsleme yöntemleriyle tezhip ve minyatür sanatlarının ana motif kaynaklarından biri olmuştur. Dini yapıların duvarlarını süsleyen ve bezeklik denilen duvar ve tavan resimleri, kitap süslemeleriyle birlikte dönemin güçlü sanat duyarlılığını gösterir. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 200-201)

Ele geçen Uygur yazmalarına ve duvar resimlerine göre Mâni minyatür ve süslemelerinde öncelikle yüzeye yapılacak tasvirin kırmızı ya da siyah renkle taslağı çizilmekte, daha sonra asıl renklerle resim tamamlanmaktadır. Duvar resimlerinde ağırlıklı olarak kullanılan renkler; kırmızı, koyu mavi, yeşil ve sarıdır. Yazmalarda ise; kırmızı, beyaz, altın yaldız, erguvan, açık ve koyu yeşildir. Kompozisyonlarda sade ağaç motifleri, boşlukları dolduran çiçek örgüleriyle birlikte görülür. Maniheist metinlerin cümle sonlarında noktalama işareti yerine; kırmızı ya da erguvan renkte oval çerçeveleri olan siyah noktalar veya çiçek motifleri kullanılmıştır. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 206-207)

Şekil 32. Uygur Yazmalarından Bitkisel Motifler.



Kaynak: Biçer Ş. , 2010, s. 59,66,72

Türkistan'daki Soğd ve Uygur resimlerinde iki ayrı tekniğin, bazen farklılaşarak bazen de sentezlenerek birlikte kullanıldığı görülmektedir. Birinci teknik, İran üzerinden gelen Doğu Helenistik resim tekniğidir. Bu teknikte ışık ve gölge alanlarının zıtlıkları ile hacimler ortaya çıkarılır. Bunun için yoğun katmanlar halinde açık ve koyu renkli boya tabakaları kullanılır. Işıklı alanlar yoğun katmanlı beyaz renkle gösterilir. Kadim Türk Üslubu denilen ikinci teknikte ise tek ve çift çizgilerle hacim verilir. Grafik eğilimli bu üslupta resmin çizgileri siyah veya kırmızı renk kullanılarak kuvvetlendirilir. Renkler, zamk karıştırılmış boyalarla verilir ve şeffaf boya cilaları ile parlaklık sağlanır. Gölgelendirme de yine boya cilası kullanılarak yapılır. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 207-208)

Piktografik (kavramları resim veya sembollerle gösteren) bir yazı sistemi olan Uygurlar, altın varak ya da ezme altın kullanarak tezhipleme konusunda da usta idiler. Altın eriyiği ve bir tür sarı toprağı karıştırarak yaptıkları tezhip, altın varaktan daha fazla parlaklık veriyordu. Altınla kaplanan alanın çerçevesi kırmızı tonda renklerle çiziliyordu. Piktogramlar ya da çizgisel motifler altın zemin üzerine siyah ya da kahverengi boya ile işleniyordu. Uygurlar resim sanatında kalem kullanmayı tercih ediyor, fırça kullandıkları zaman fırçayı da kalem gibi tutuyorlardı. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 208) Uygur tasvir ve motiflerinin Selçuklu ve İlhanlı sanatlarını etkilediği bilinmektedir. (Özkeçeci İ. , 2004, s. s. 209-210)

Şekil 33. Bezeklik Mağarası 3. Seviye, Bitkisel Motifler İçeren Duvar Resmi.



Kaynak: Hermitage Museum Dec - IMG 2113 (r359), 2015

2.2.9. Budist Resim Sanatı

Uygurlar; Maniheizm, Mazdeizm, Nasturilik (Doğu Kilisesi Hristiyanlığı) ve Budizmin bir arada yaşadığı çok kültürlü ve çok inançlı bir medeniyet kurmuşlardır. Burkan adını verdikleri Buda'ya atfen Uygur bölgesindeki Budist mabetlerine Burkan-orun denilmiştir. Bu mabetlerde görülen duvar resimlerine, resimlenmiş dini kitaplar eşlik eder. Uygur sanatında görülen Maniheist, Budist ve Çin kaynaklı etkilerin, Helenistik dönem İran sanatının etkileriyle birleşerek Greko-Budist üslubu oluşturduğu kabul edilmektedir. Yapılan kazılarda, Maniheist ve Budist metinlerin aynı binada bulunduğuna rastlanmaktadır. Bu dönemden günümüze ulaşan dini eserler arasında Hinduların kutsal metinlerinden *Mahabbarata*'nın Uygurca tercümesi de bulunmaktadır. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 197-206)

Bahşi adı verilen Budist Uygur ressamlar, İlhanlı ve Timurlu devirlerinde varlıklarını sürdürmüş olup teknikleri Osmanlı coğrafyasına kadar ulaşmıştır. Uygur bölgesinde Müslüman ve Müslüman olmayan Türklerin birlikte yaşamaları etkileşimi kolaylaştırmıştır. İslam toplumu, Uygur sanatını; İslam'ın dünya görüşüne, inancına, felsefesine ve estetik değerlerine yakın görmüş ve bu sanatın birçok unsurunu benimsemiştir. Zaman içerisinde İslam tasavvufu ile birleşen Uygur resim ve süsleme sanatı, İslam Sanatının ana damarlarından birisi haline gelmiştir. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 210-213)

Uygur Bölgesinde, Turfan yakınlarındaki Bezeklik Budist grottolarında (yapay mağaralar) ve Sengim mabedinde bulunan duvar resimlerinde; rinso, pençberk (dörtlü-altılı), katmanlı penç, hatayi ve rumi espirili motiflere rastlanılmaktadır. (Özkeçeci İ. , 2004, s. 247-250)

Şekil 34. Bezeklik 20. Mağaradaki Duvar Süslemesi, Diz Çökmüş Ve Buda'ya Dua Eden Figürler.



Kaynak: Bezeklik Mağaraları, 2016

Şekil 35. 897 Tarihli, Buda Ve 5 Gezegen.



Kaynakça: Huai-hsing, 2016

2.2.10. Hristiyan İkonografisi ve Tasvir Sorunu

Yahudiliğin kutsal kitabı olan ve Hristiyanlığın Eski Ahit adıyla kabul edip İncillerle birlikte Kitâb-ı Mukaddes'in bir parçası olarak gördüğü *Tevrat*'ta geçen; *Kendin için ne yukarıda semada ne aşağıda arzda ne de yeraltındaki sularda bulunanların resmini yapma, onlara tapma ve hizmet etme. Çünkü ben senin Tanrın ve Rabbinim, ben kıskanç bir Tanrıyım* (Çıkış Bölümü; 20/4) emri, aslında semavi dinlerin resme ve resmin kutsallaştırılma ihtimaline bakışını yansıtmaktadır. (İpşiroğlu, 2005, s. 14)

Hristiyanlığın ilk üç yüzyılında paganlıkla yapılan mücadele, Yahudiliğin getirdiği resim yasağının benimsenmesine ve tasvirden uzak durmaya yol açtı. Bu dönemde Amasyalı Aziz Asterius'un (350-410); *Mesihin resmini yapmayın! Bir zamanlar bizim iyiliğimiz için insan suretinde yaşamanın aşağılanmasına katlanmış olması yeterlidir. Onu resmetmek yerine cisimden arınmış olan İlahi Kelâmı tefekkür et ve onu içinde (ruhunda) sakla!* sözlerinde ifadesini bulan yaklaşım, ağır basmaktaydı. Ancak erken dönem Hıristiyanları tasvire karşı durmuşlarken daha sonraları 4. Yüzyıldan itibaren başta Hz. İsa olmak üzere dini kişiliklerin tasvirlerinin yapılması yaygınlaşmıştır. (Gombrich, 2019, s. 135) Hristiyanlıkta 4. Yüzyıldan 9. Yüzyıla kadar süren ikonografi kavgası, özellikle 8. Yüzyılda şiddetlenmiştir. İkonoklast (ikon karşıtlığı) – ikonodül (ikon hizmetkarlığı) çatışması, 730-787 ve 814-843 yılları arasında uygulanan resim yasağına rağmen, ikonografinin zaferi ile neticelenmiş, Hristiyan ikonografisi, azizlerin tasvirlerini kapsayacak şekilde gelişmiştir. (İpşiroğlu, 2005, s. 16-18; Lee, 2010, s. 184)

Kur'an'da, *Tevrat*'ta olduğu gibi resmi açıkça yasaklayan bir ayet bulunmamaktadır. Ancak İslam'ın doğduğu dönemde kültürel olarak Hristiyanlık ve paganlık hâkim durumdaydı. Bu dönemde ikon ya da put olmayan resim yok denecek kadar azdı. Tanrı'nın yaratma kudretini ifade eden kavramların bazıları aynı zamanda biçim verme (tasvir/tasavvur/suret verme) anlamına geldiğinden, Tanrı tarafından yaratılan varlıkların tasviri, Tanrı'nın taklit edilmesi olarak anlaşılıyor ve bundan kaçınılıyordu. (İpşiroğlu, 2005, s. 9) *Kur'an*'da Haşr Suresi'nin 24. Ayetinde geçen Musavvir (المصوّر / suret veren) ismi, Allah'ın güzel isimlerinden (esma'ül hüsna) biri olarak bildirilmektedir. Gazali'nin de vurguladığı üzere söz konusu ayette Musavvir ismi; Hâlik (الخالق / halk eden, yaratan) ve Bâri (البارئ / maddesiz ve modelsiz olarak yaratan) isimleriyle birlikte kullanılmıştır. (Naef, 2018, s. 19) Bununla birlikte tasvir ve suret verme kavramları *Kur'an*'da ikonlarla, putlarla ve put yapımıyla alakalı olarak

zikredilmez. Bu yüzden doğrudan *Kur'an*'a dayanan bir tasvir teorisinden bahsetmek zordur. (Naef, 2018, s. 14)

Kur'an'dan sonra ikincil başvuru kaynağı olan hadis külliyatlarında, tasvir ve temsil kavramları üzerinden yasaklar içeren rivayetler bulunsa da hiçbir hadis kitabında bu konuda bağımsız bir bölüm açılmamış olması dikkat çekicidir. Tasvir meselesi, odağı başka bir mesele olan rivayetlerde ana konunun yanında bir ara mesele ya da ek olarak zikredilir. Tasvirlerin; cami ve ev gibi ibadet edilen yerlerde bulunmasının yasaklanması, bu tasvirlere yönelip ibadet etmenin putperestliğe dönüşebileceği kaygısının yanı sıra ibadet sırasında dikkatin dağılıp zihnin bulanabileceği gerekçesine de dayandırılmaktadır. *Sahih-i Buhari*'de kayıtlı bir rivayete göre Peygamber; Hz. Ayşe'nin canlı varlıkların figürleriyle süslü kumaştan bir perde yapıp asmasına kızmış, Hz. Ayşe perdeyi indirip aynı kumaşı minder olarak kullandığında ise itiraz etmemiştir. Bu rivayet, tasvir ve resim konusundaki hassasiyetin tamamen putperestliğe yol açmama hassasiyetine bağlı olduğunu göstermektedir. Çünkü tasvirin duvara asılması, onun kutsandığı ve saygı gördüğü anlamına gelecekken, oturulan bir yere serilmesi ona ibadet edilmediğini ispat edecektir. (Naef, 2018, s. 16-17)

Hz. Muhammed'in Mekke'nin fethinden sonra Kâbe'ye giderek oradaki putları kırdığı ve binanın iç duvarlarına yapılan resimlerin tümünün silinmesini emrettiği bilinmektedir. Mekke'nin şehir olarak tarihini ilk kez yazıya geçiren Ebu'l Velid Ezraki'nin (vft. 864) *Ahbaru Mekke* adlı eserinde kaydettiği rivayete göre, Hz. Peygamber tüm resimleri sildirirken birini istisna tutmuş ve silinmesini istememiştir. Bu istisna; Hz. Meryem'i kucağında çocukluk çağındaki Hz. İsa'yı taşırken tasvir eden bir resimdir. Daha sonra Kâbe'de çıkan bir yangınla kaybolana kadar muhafaza edilen bu tasvir, İslam inancının "put-kırıcı" ilkesel duruşuyla özdeşleştirilen İslam Sanatındaki tasvir anlayışının daha dikkatli bir şekilde değerlendirilmesini gerektirmektedir. İslam Sanatının, ikon karşıtlığı (aniconism) olarak adlandırılan yaklaşımı, putlaştırılan ya da putlaşma ihtimali olan her sureti dışlayan ve ortaya koyduğu/ürettiği tüm suretleri birlik ilkesinin süzgecinden geçirerek inşa eden bir pratikle kendini gösterir. Bu pratikte öncelikle kalbin birlik ilkesine dair inancının ve bilincinin korunması hedeflenir. Dolayısıyla yeni bir ikonografi oluşturma çabasına girilmez ve buna ihtiyaç duyulmaz. (Burckhardt, 2005, s. 7-8) Bununla birlikte, minyatür sanatında görüleceği üzere peygamberlerin ve meleklerin dahi ikonlaştırılmadan tasvir edilmeleri mümkün kılınmıştır. İslam'ın yayılış sürecindeki

temel mücadelesi, putperestlik ve politeizme (çok tanrılcılık) karşı olduğundan tasvir yasağının Tanrısal ve kutsal kabul edilen suretlere yöneldiği açıktır. İslam açısından Tanrı'nın ve kutsal kişiliklerin plastik tasvir ve temsilleri; mutlak olan ile izafi olanın, Yaratıcı ile yaratılmış olanın birleştirilmesi ya da karıştırılması riskine açık görülmüştür. Bu risk, peygamber ve velilerin resmedilmesinde ikinci bir anlam kazanır. Çünkü Allah'ın arzdaki halifesi (temsilcisi/vekili) olan peygamber ve veliler; *Allah Âdem'i kendi sureti üzere yaratmıştır* şeklindeki hadis rivayeti dolayısıyla Tanrı'nın isim ve sıfatlarının insanda görünür hale geldiği ve Allah'ı hatırlatan kimselerdir. Ancak bu özellik onların ruhları ve idraklerine aittir. Onlara ait cansız suretler ise içi boş bir kabuktan farksızdır. Bu göz boyayan suretlerin aldatıcı gücü, zaman içinde putlaştırılmaya müsaittir. (Burckhardt, 2005, s. 33)

Kur'ân'da Hz. Süleyman'ın kıssası anlatılırken; *Ona (Süleyman'a) mihraplar, timsaller, havuzlar, sabit kazanlardan her ne isterse yaparlardı. Ey Davud'un âilesi, siz şükretmek için çalışın. Lakin kullarım içinde şükredenler azdır* (Seb'e Suresi, 34/13) ayetinde geçen timsaller (temâsil / تماثيل) kavramı önemlidir. Tefsirlerde bu kelimeye; bakır, sırça ya da mermer üzerine yapılan suret, resim ya da heykel anlamı verilmiştir. Hatta Hz. Süleyman zamanında peygamberlerin, meleklerin, âlimlerin ve velilerin resimleri bulunduğu için, mabetlere resim kelimesinden türeyen tersim isminin verildiği söylenmiştir. Bu ayet bazı âlimlerce tasvirin yasak olmadığı şeklinde anlaşılmış, ancak çoğunluk eskiden serbest olan bu tatbikatın Kur'ân ile yasaklandığını savunmuştur. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 24) Meşhur dil bilgini ve gramerci Ebu Ali Farisi (901-987), resim yasağının sadece Tanrı'yı bedensel bir surette tasvir etmeyi kapsadığını, ulemanın kendi şahsi ve dayanaksız yorumlarıyla bu yasağı tüm canlı varlıkları kapsayacak şekilde genişlettiğini savunmuştur. Endülüslü müfessir Kurtubi (1214-1273), Hz. Süleyman hakkındaki Seb'e Suresi'nin 13. Ayetine ek olarak Hz. İsa'dan bahseden; *Hani benim iznimle çamurdan kuş benzeri bir şey oluşturuyordun da iznimle ona üfürdüğünde bir kuş oluveriyordu* (Maide Suresi 5/10) ayetinin de bazı âlimler tarafından tasvir yapımına cevaz veren bir delil olarak görüldüğünü nakletmektedir. (Naef, 2018, s. s. 21) Yine de inançlarındaki hassasiyet sebebiyle tasvirden ve insan figürlerinden kaçan Müslüman sanatkârlar, zamanla bu temel ilke doğrultusunda soyut formlara yönelerek yeni bir estetik inşa etmişlerdir. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 29)

Kur'ân'da antropomorfik (insan biçimci) anlamlar yüklenebilecek olan ayetler vardır. Nitekim Allah'ın vechinden ve elinden bahseden ayetler ya da O'nun arşı istiva ettiğini bildirerek bir mekânı kapladığı şeklinde anlaşılabilecek ifadeler, benzetme içeren ve çok anlamlı ayetler olarak kabul edilmiş, bu ayetlerin yorumlanması (tevil edilmesi) gerektiği görüşü ağırlık kazanmıştır.

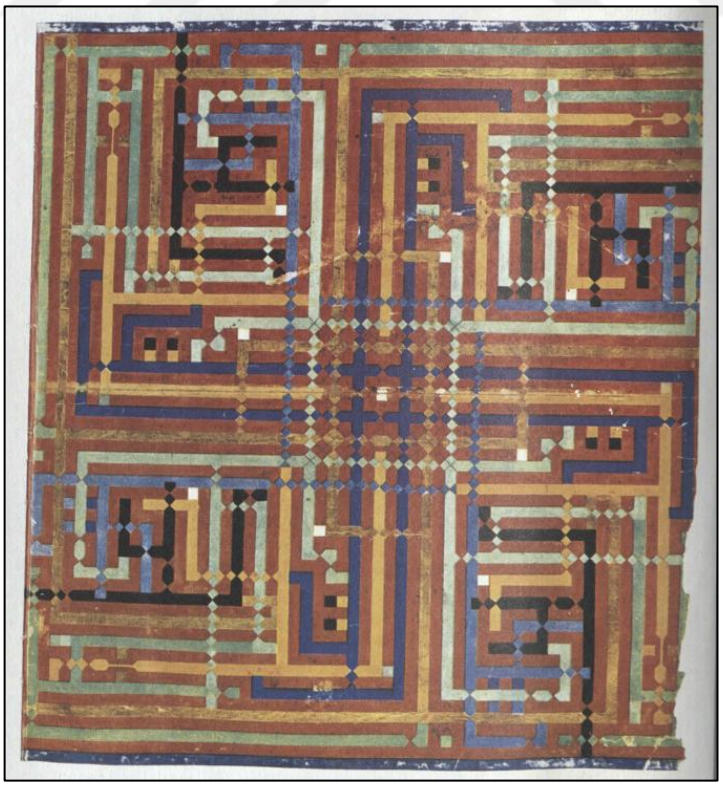
Bu yorumlar ise tevhid ilkesi ile uyumlu şekilde Tanrı'nın zâtının benzersiz ve sûretsiz oluşunu vurgulamıştır. Bu anlayış doğrultusunda İslam Sanatında insan biçimli kutsal resim ya da suretlerin reddedilmiş olması, kutsal bir sanatın inşa ve icrasını engellememiştir. İslam Sanatı, kutsallığı; resim ve suretlere dayanmayan, fakat evrendeki her şeyi hayranlıkla seyreden ve üzerinde tefekkür eden bir dinginlikle ifade eder. Evreni mutlak hakikatin dışavurumu olarak görür ve gösterir. İnsanı kuşatan mevcudat ise aşkın ve görünmeyen bir merkezin çekimiyle denge içinde bulunan Tanrısal niteliklerden ibarettir. Böylece İslam Sanatı, insanın evrende temaşa ettiği fiziksel çevreyi kendi nesnesi kılar. Hiçbir resim ya da suret kutsallaştırılmaz. Fakat bu tercihin neticesinde oluşan zihinsel berraklık, bütün suretlere ve şeylerin hakikatine bakışla kazanılan ilahi hayretin ve metafizik idrakin kutsal aydınlığını yansıtır. İslam Sanatı; bu idrak doğrultusunda inşa ettiği tasvirlerde, ilk ve saf haliyle doğanın hakikatini aktarmayı hedefler. Soyut formlarla kurgulanan tezyinat, sürekli bir ritim içinde sonsuzluğa uzanan sarmal kompozisyonlarla birlikte doğada saklı Tanrısal nitelikleri açıklar. Bu sayede insan zihni artık tabiattaki suretlere hapsolup hayal kuvvetinin esiri olmaktan kurtulur. (Burckhardt, 2005, s. 35) Suretleri hem kendi bireyselliklerinde hem de bir bütün halinde müşahede ederek, her surette aynı derecede aşkın ve içkin olan hakikate yönelir.

İslam'ın yayılışıyla aynı tarihlerde Doğu Roma coğrafyasında ve Ortodoks Kilisesi'nde yaşanan ikonoklast (ikon karşıtlığı) – ikonodül (ikon hizmetkarlığı) çatışması, etkileşim içinde bulunulan komşu bir kültürde benzer arayışların ve anlayışların bulunduğunu gösterir. İslamiyet gibi Ortodoks Hristiyanlığı da Tanrı'nın aşkınlığını ve zatının her türlü suretin ötesinde olduğu inancını kabul eder. Üstelik bu iki inanç, insanın teomorfik (Tanrı'nın suretinde yaratılmış) bir yapıya sahip olduğu anlayışında müttefiktir ve bununla da insanın Tanrısal sıfatların taşıyıcısı oluşunu kastederler. Ancak bu iki inanca dayalı kutsal sanat gelenekleri aynı ilkeden yola çıkıp zıt anlayışlara yönelmişlerdir. İkonodül Ortodoksluk; İlahi kelamın, Tanrı'nın kelimesi olan İsa ile beşerî bir mahiyete bürünmesini gerekçe göstererek, Tanrı'ya İsa'nın beşerî

görüntüsü (image) vasıtasıyla ibadet edilebileceğini savunmuş ve ikonografik bir sanat anlayışı geliştirmiştir. (Burckhardt, 2005, s. 35-36) Hristiyanlıkta İlahi kelamın sureti olan İsa merkezli ikonografinin İslam'daki karşılığı ise; İlahi kelamın sureti olan Kur'an'ın sanatsal yazımı yani hat sanatı olmuştur.

İslam düşüncesinin (yani felsefe, kelam ve tasavvuf disiplinlerinin her birinin), Platon idealizmiyle ve Yeni Platoncu sudur teorisinin temelindeki panteist ışık metafiziğiyle etkileşimi, sorun ve yasakları aşacak yeni bir tasvir anlayışının gelişimine imkân sağlamıştır. Platon'un; fiziki dünyadaki nesneleri, idealar evrenindeki hakikatlerden pay alan ve yansıyan gölgeler olarak kabul eden felsefesi, Plotinus'un Yeni Platoncu felsefesinde; fiziki dünyayı, Mutlak Bir olan Tanrı'nın varlığının yansıyan/taşan ışınları (emanatio) olarak gören anlayışa evrilmiştir. Bu anlayışın İslam düşüncesindeki karşılığı fiziki dünyanın *tanrısal görüntü* (zuhur/tecelli) olmasıdır. Böylece İslam Sanatı, yasaklar ve endişeler sebebiyle algılanan fiziki dünyanın taklidine kapalı kalan tasvir anlayışını, idealar ve içgörüler âlemine yönelterek *kavram ressamlığı* diyebileceğimiz yeni bir tasvir anlayışı geliştirmiştir. (İpşiroğlu, 2005, s. 9-10)

Şekil 36. 1500 Yıllarına Ait, İç İçe Geçmiş Kufi Yazı, TSMK. Hazine 2152, S.9b.



Kaynakça: İpşiroğlu, 2005, s. 12

İslam Sanatı tarihçisi Erica Cruikshank Dodd, *The Image of the Word: A Study of Kuran Verses in Islam Architecture* adlı eserinde, Kur'an ayetlerinin cami ve medrese kitabelerinde, mihrab ya da duvarlarında hangi sistematik ile nasıl kullanıldığını incelemiştir. Böylece ayetlerin kullanıldıkları mekân ya da unsurlarla bağlantısını tespit etmiştir. Dodd'a göre İslam toplumu, Hristiyan ikonografisinden ve pagan putperestliğinden kaçınmak için, anlatmak istediği değerleri ve mesajı imgeler vasıtasıyla değil doğrudan doğruya kelam ve yazı üzerinden vermeye çalışmıştır. Bu da mimari başta olmak üzere İslam Sanatının disiplinlerinde kutsal olan Kur'an ayetlerinin ikonografik şekilde kullanılmasını sağlamıştır. (Grabar O. , 2022a, s. 144-145)

İslam Sanatının ikonografiden kaçınma hassasiyeti, bu sanat içinde gelişmiş olan figüratif tarzları dahi natüralizmin dışında tutmuştur. Bu sebeple İran ve Moğol (Müslüman İlhanlı, Timurlu ve Babür) minyatürlerinde üç boyutluluk hissinden, perspektiften ve insan bedeni üzerinde ışık-gölge oyunlarından uzak durulması, bu teknikleri bilmemekten değil bir tercihten kaynaklanmıştır. (Burckhardt, 2005, s. 36)

İslam Sanatı tasvir ve temsil kullanımını tamamen terk etmemiştir. Sadece bu sanatın mantığı içerisinde suretlere farklı bir rol verilmiştir. Bu mantığa göre bir sanat eserinde yazı (hat) dışında hiçbir kategori ön plana çıkarılmaz. Yazı dışındaki tüm kategoriler, tarzlar ve motifler; kompozisyon içinde diğerlerine üstünlüğü olmayan parçalardır. İslam Sanatı, teşekkül devrinde tarihin en zengin görsel dağarcığını (Mısır, Mezapotamya, İran, Yunan, Roma, Hindistan ve Çin medeniyet havzalarından) tevarüs etmiş ancak edindiği bu suretleri modellerinden oldukça uzak bir tarzda yeni bir mantıkla yeniden inşa etmiştir. (Grabar O. , 2022a, s. 86)

Melek, insan ve hayvan figürlerinin doğal ve yaygın bir şekilde kullanılabildiği minyatür sanatı, Abbasiler döneminde felsefe ve bilim kitaplarının Yunanca, Süryanice ve İbraniceden Arapçaya tercüme edilmesiyle başladı. Bu kitapların orijinallerinde bulunan resim ve şemalar da İslami bir duyarlılıkla stilize edilerek aktarıldı. Bu ilk aşamayı, Hariri'nin *Makamat*'ı ve Sanskritçeden tercüme edilen *Kelile ve Dimne* gibi edebi literatürün gelişimi izledi. Sonrasında divanlar, mesneviler ve tarih kitaplarının minyatürler ile süslenmesi bir gelenek halini aldı. İlhanlılar dönemi İran minyatürü, Çin resim sanatı ile İslam hat sanatının üsluplarını bir araya getirdi. Fırça ile yapılan minyatür resimlerde üç boyutlu mekân düz bir yüzey şeklinde ifade edildi. Stilize doğa manzaraları ile insan figürleri ahenkli bir kompozisyon içerisinde

ortaya konuldu. Ancak bu renkli ve ihtişamlı manzara, kutsallığı ve hiyerarşik kıdemi tartışmasız olan hat yazısının çerçevesi ya da süsü olarak daima ikinci planda sunuldu.

Minyatür sanatının dingin ve mistik doğa manzarası, bir cennet bahçesi tasviri olarak da anlaşılmıştır. Çünkü minyatürün doğa tasvirli mekânı fiziksel kusurlar taşımaz. İşrâki nazariyeden bakıldığında, bu mekândaki suretler, Platon'un idealar âlemine benzer şekilde dünyadaki suretlerin aslı olan nurani heykeller (Heyakil'ün Nur) gibidir. Genel tasavvufi bakış, bu mekânı hayal âlemi olarak tanımlayacaktır. Bu tanımlama Meşşai filozofların insan idrakinde önemli bir yer verdiği muhayyile kuvveti ile bağlantılıdır. İbn Arabi'nin kurduğu metafizik sistemi takip edenler ise bu suretleri; tabiattaki şeylerin Tanrı'nın mutlak ilminde bulunan değişmez hakikatleri (a'yân-ı sabite) olarak tanımlayacaktır. Bu hakikatler aslında duyusal değildir. Ancak duyu üstü olan ya da derin bir idrak ile anlaşılabilen hakikatler de insan zihninin yapısı gereği sadece tahayyülün suretleri ile temaşa edilebilmektedir. Minyatürün estetiğini, bu mistik rüyanın (rüyetin) niteliği belirleyecektir. (Burckhardt, 2005, s. 38-39)

2.3. Tezhip Sanatında Motifler

Süsleme bir yapıtın, bir eserin güzelleştirilmesi için belirlenen yüzeyinin resim veya desenlerle bezenmesidir. (Akar & Keskiner, 1978, s. 10) Yüzyıllar içinde oluşarak desenleri meydana getiren motifler, İslam Sanatı içinde, düşünce ve kültürel birikimler ile gelişmiştir. Motifler; güzeli aramak, anlamak ve görmek temelinde, Tanrı'ya ve Tanrı'nın doğada yarattıklarına hayranlık duygusu ile biçimlenmiştir. Doğanın güzellikleri, sanatçının iç dünyasında şekillenerek sade ve soyut biçimlere dönüşür. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 67) Sanatçı, motifi kendi yorumuna göre çizerken, doğanın temel çizgilerine bağlı kalarak, detaylardan arındırılmış deseni ile Tanrı'ya olan hayranlığı ve edebiyle çokluktan tekliğe giden yolu aramıştır. Üsluplaştırma veya stilizasyon olarak tabir edilen bu metot ile motiflerde hem doğayı hem de sanatkarın hünerini görebiliriz. (Birol & Derman, 2005, s. 14)

Doğanın stilizasyonu olan motiflere, yaşanan dönem ve kültürlere göre sembolik anlamlar da yüklenmiştir. İslamiyet öncesi motiflerin, estetik değerinden daha çok sembolik anlamları önemli iken İslamiyet sonrası motiflerin estetik değerleri ön plana çıkmıştır. Tezhip motifleri, kitap veya levha olarak yazılan hat yazılarının etrafının tezyininde kullanıldığı gibi mimari alanda ve türlü malzemelerden üretilen eşyalar

üzerinde de (cilt, çini, dokuma, ahşap eşyalar, taş süslemeler, takı vb.) kullanılmaktadır.

İslam dünyasının ortak ürünü olarak gelişen motifler, farklı toplumların kültürel katkılarıyla zenginleşmiştir. Tezhip sanatında en çok kullanılan motifler, dört ana başlık altında toplanabilir: Bitkisel motifler, rumiler, geometrik motifler ve diğer motifler. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 68)

2.3.1. Bitkisel Motifler

Tam stilize motifler, doğadaki bitkilerin hangi bitkiden, geldiği anlaşılamayacak kadar sadeleştirilerek tasarlanan desenlerdir. Yapraklar, tam stilize çiçekler, yarı stilize çiçekler, natüralist üsluplu çiçekler ve ağaçlar, bitkisel motiflerdendir. Stilize çiçekler; hatayi, goncagül ve penç olarak çeşitlendirilebilir. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 69)

2.3.1.1. Yapraklar

Bitkisel süslemelerin temel taşı olan yaprak motifi, diğer çiçek grubu motiflerinin de kurgusunda kullanılır. Sade yaprak motifini oluştururken, önce ortasında bulunan damar sonra sırayla sağ ve solundaki dış yaprağın et kısımları kavisli bir şekilde çizilir. Yaprağın dışta kalan üst kısmı, iki kavisin uç kısmıyla birleşir, yuvarlatılarak bitirilir. Alt kısmı damar ile buluşur.

Şekil 37. Sade ve Tek Dilimli Yaprak İle Salyangozlu Sade ve Kıvrımlı Yaprak Çizimlerine Ait Örnekler.



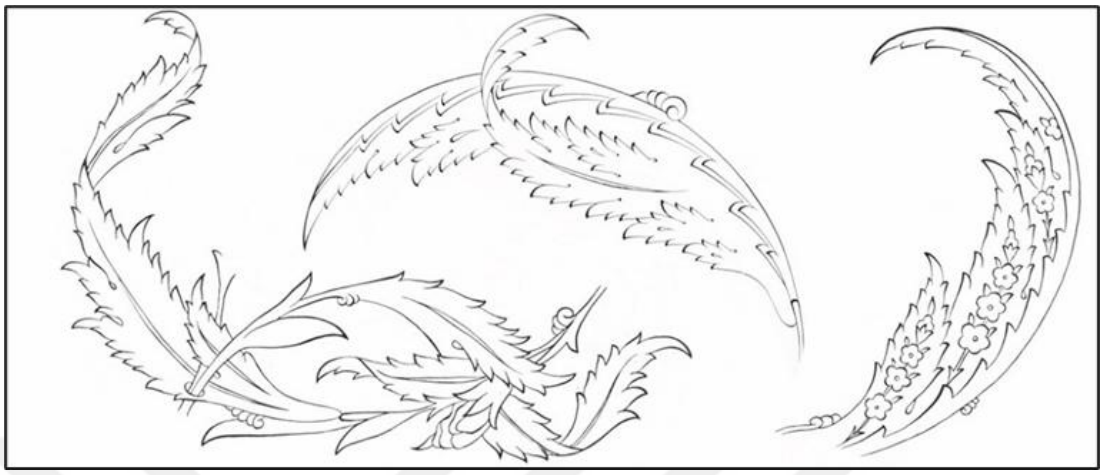
Kaynakça: Birol & Derman, 2005, s. 25,28

Yaprak motifi, süslemede çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Sade ve küçük formlarda olduğu gibi, sade yaprak formu büyütülerek dış kavisler üzerine diş veya dilimler eklenerek tasarım zenginleştirilir. Yaprak formu dilimlenebildiği gibi farklı yönlere kıvrılarak ya da katlı yapraklar oluşturularak daha ahenkli görünümlere bürünebilir.

Süslemenin yapılacağı alanla paralel büyüyen motiflerin kabalaşmaması için, yaprak daha çok dilimlenmiş, katlanmış ve orta damarları üzerine farklı motiflerde eklenmiştir. Hurdelenmiş yaprak olarak tabir edilen bu tür yaprak damarlarında, sıralı

giden pençler veya yapraklar, serbest gezen bulutlar, rumiler vs. kullanılabilir. (Birol & Derman, 2005, s. 17)

Şekil 38. Çok Dilimli, Katlı, Kıvrımlı Yaprak Örnekleri.



Kaynakça: Birol & Derman, 2005, s. 25,28

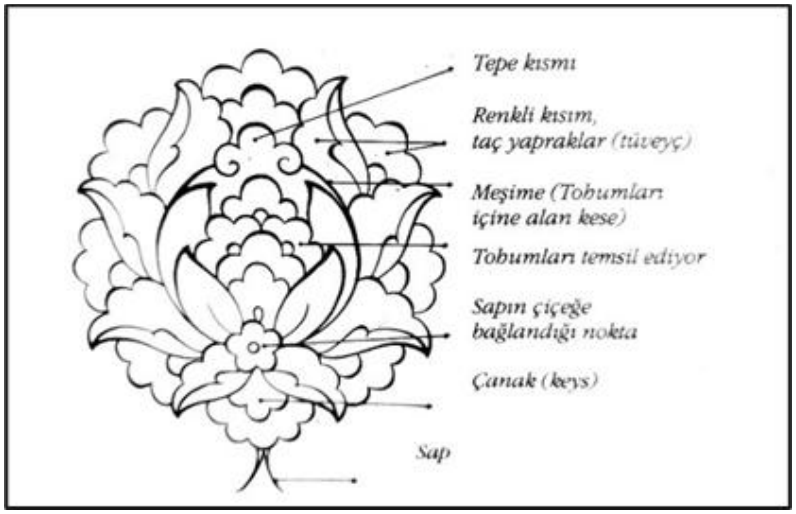
Yapraklar ana kompozisyon sapına bağlanırken, yaprak diplerine budakları temsil eden minik yaprak filizleri, yapraklar arasına gizlenmiş goncagüllerden oluşan detaylar eklenebilir. Sap çıkması detayları, kompozisyondaki uzun sapları gizlemek ve alandaki boşlukları doldurmak için kullanılır. Helezonik kıvrımla çizilen salyangoz motifi dallar veya yaprak kıvrımları üzerine tamamlayıcı olarak çizilebilir. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 75)

2.3.1.2. Stilize Çiçekler

2.3.1.2.1. Hatayi

Hatayi, Hata'lı (Hıtay) demektir. Hata, Doğu Türkistan'da bulunan bir yer adıdır. Hatayi çiçeği, tabiattaki olgunlaşmış bir çiçeğin karşıdan görünüşüne göre dikine kesitinin stilizasyonudur. Hatayi çiçeğinin tasarımı şöyledir; Belirlenen oval bir dış sınır içerisinde, ortadan geçen simetri ekseni üzerine yerleştirilen can noktası merkez kabul edilerek; tohum kesesi, taç yaprakları, çanak yaprakları yerleştirilir. (Birol & Derman, 2005, s. 65) Can noktası, oval formun dikine eksenin ortalama dörtte birine denk gelecek şekilde konumlandırılır. Tohum kesesi alanı da ortalama eksenin yarısı kadardır. Dışta çizilen diğer motifler, görünmeyen çizgiler ile bu noktaya bağlıdır. Orta eksen üzerinde motif sağ ve sol olarak eşit tasarlanır, kompozisyon içinde dalın kıvrım yönüne doğru esneme sağlamaktadır.

Şekil 39. Hatayi Çiçeği Ve Bölümleri.

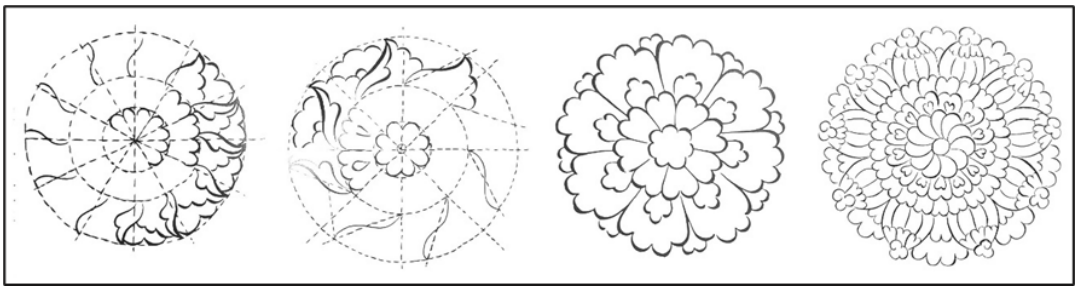


Kaynakça: Birol & Derman, 2005, s. 65

2.3.1.2.2. Penç

Tabiattaki bir çiçeğin tam üstten bakılarak stilize edilmiş çizimidir. Genel hatlarıyla daire formu şeklinde görülür. Tasarımı daire merkezinden geçen eşit açılar arasında bir motifin tekrarı ile oluşturulur. Merkez etrafında daireler arka arkaya içten dışa genişleyerek katmerli bir yapıya bürünebilir. Her daire üzerinde motifler değişebilir. Merkez etrafında tekrarlanan bir motif kümesi açı çizgisi üzerinde kaydırılarak tasarlanırsa, bir yöne doğru akış elde edilerek çark-ı felek modeli ortaya çıkar. (Özkeçeci İ. , 2015, s. 42) Motifler, yaprak sayılarına göre isimlendirilirler; yek berk (tek yaprak), dü berk (çift yaprak) gibi. En tercih edilen motif beş yapraklı olduğundan, penç olarak adlandırılmıştır. (Birol & Derman, 2005, s. 47)

Şekil 40. Penç Motifinin Çizim Aşamaları Ve Katmerli Penç Örnekleri.



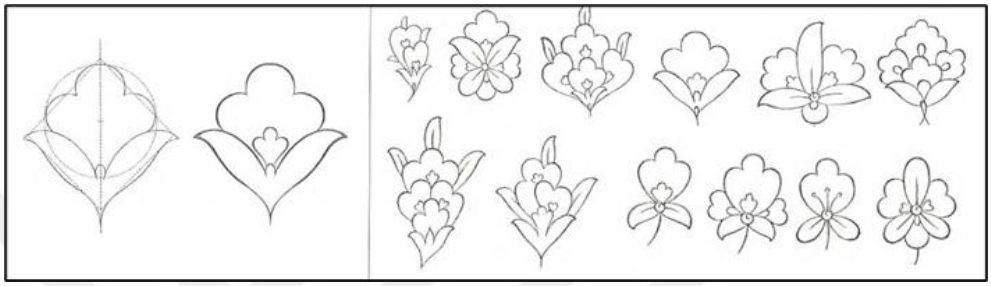
Kaynakça: Keskiner, 2000, s. 69,74

2.3.1.2.3. Goncagül

Doğadaki tam açılmamış çiçeği, bir çiçeğin goncasını temsil eden motif, karşıdan bakış ile dikine kesitinin stilizasyonudur. Hatayi çiçeklerine göre kompozisyonlarda

daha küçük olarak tasarlanır. Süsleme, dallarının uçlarına doğru gittikçe küçülerek yapraklar ile naif bir şekilde bezemenin son bulmasında kullanılır. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 83) Hatayi kadar ihtişamlı modelleri de mevcuttur. Hatayi'den farklı şekilde tasarlanır. Goncagülü belirleyen dairesel formun alt orta dibinde yer alan can noktası etrafında yaprak ve dendanlar ile motif oluşturulur. Goncagül, can noktasından geçen dikine simetri ekseni üzerinde sağ ve sol eşit tasarlanabileceği gibi serbest de düzenlenebilir.

Şekil 41. Goncagül Çizim Aşaması Ve Muhtelif Goncagül Örnekleri.

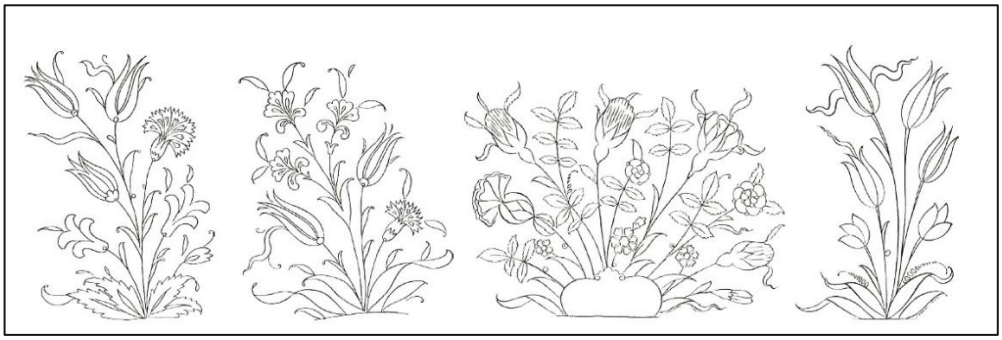


Kaynakça: Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 83

2.3.1.2.4. Yarı Stilize Çiçekler

XV. Yüzyıl sonlarında Kara Memi tarafından çıkan bu üslupta, çiçekler doğadaki görünümlerini kısmen koruyarak stilize edilmiştir. Yarı stilizasyon ile yapılan motifin hangi çiçekten tasarlandığı anlaşılabilmektedir. Motif sade, grafik bir anlatımla çizilir. Gül, lale, sümbül, karanfil gibi bahçe çiçekleri, bahar dalları, selvi gibi ağaçlar, hepsi yerden çıkıyormuş gibi veya öbekler halinde tasarlanmış, sonsuzluk hissi veren ve tekrar eden süslemelerden farklı olarak gelişmiştir. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 84) Yarı stilize çiçek desenleri, kompozisyon düzenlemelerinde kendilerine ayrılan alan içlerinde, başka motifler ile karışmadan kullanılırlar. Yarı stilize çiçekler, kendi yapraklarıyla aynı sapta gösterilebilirler. (Birol & Derman, 2005, s. 113)

Şekil 42. Kara Memi Desenlerinden Yarı Stilize Çiçekler.

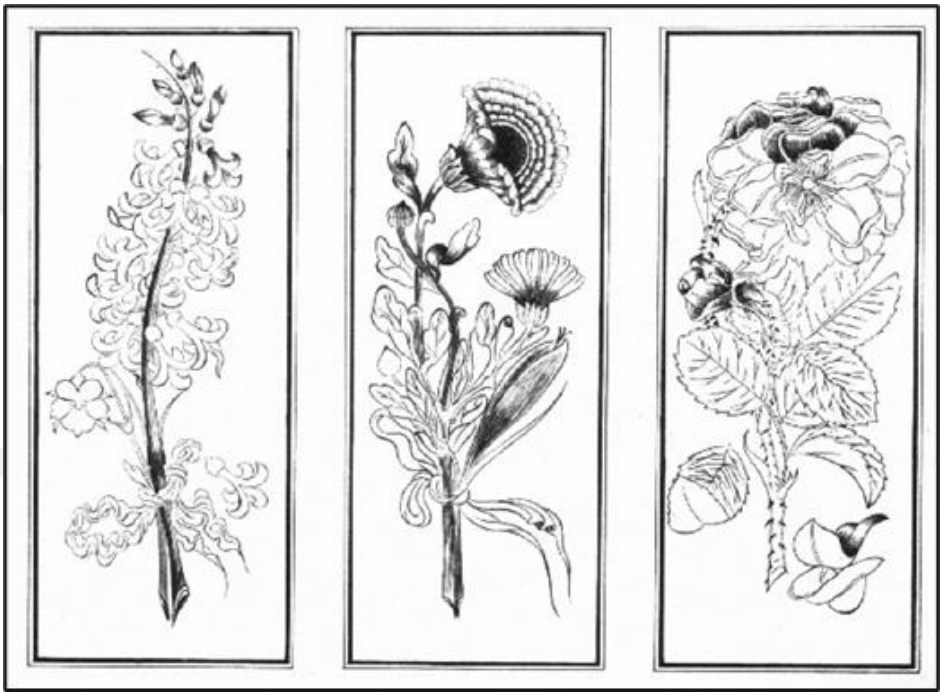


Kaynakça: Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 85,86

2.3.1.2.5. Natüralist Çiçekler

Doğadaki görünümleriyle resmedilmeye çalışılan bu çiçek grubu, XVII. Yüzyıldan sonra batı sanatlarının etkilerinin görülmesiyle ortaya çıkmıştır. Şükufe tarzı olarak da adlandırılan bu çiçek resimleri, tekli veya buketler halinde kompozisyonlar içerisinde, yarı stilize çiçekler gibi belirlenen alanlarda veya bir sayfa boyunca tek başlarına kullanılmışlardır. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 86,87) Bu üslubun çok sevilmesi ve günümüze kadar kullanılmasının bir sebebi, çiçeklerin taşıdıkları sembolik anlamlara gönderme yapılmak istenmesi olabilir.

Şekil 43. Ali Üsküdari'nin Çiçek Çalışmaları.



Kaynakça: Akar & Keskiner, 1978, s. 54

2.3.1.2.6. Ağaçlar

Doğanın çiçekleri kadar ağaçların da süslemelerde önemli bir yeri vardır. Güçlü bir sembolik anlatıma sahip olan hayat ağacı motifi, hemen hemen her kültürde türlü şekillerde bezenmiştir. Tam veya yarı stilize olarak tasarlanmıştır. İslam sanatında hayat ağacı motifi, Sidret'ül Münteha (yaratılmış alemin son noktası) veya cenneti simgelemektedir. Selvi ağacı, hurma ağacı veya baharda çiçek açmış meyve ağaçları gibi unsurlar, süslemelerde sembolik anlamlarından dolayı tercih edilmiştir. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 90)

2.3.1.2.7. Yemiş ve Meyveler

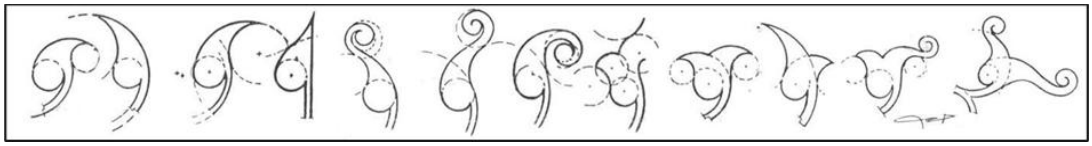
Lale Devri ile başlayan natüralist tarzda; çiçek resimleriyle birlikte yemiş ve meyveler de tam ve yarı stilize olarak sıkça görülmeye başlamıştır. Özellikle mezar taşları, kalem işleri, duvar resimleri ve çinilerde; vazo, çanak gibi ev eşyaları ile birlikte sergilenmişlerdir. Üzüm, hurma ve nar, sembolik anlamlarıyla oldukça benimsenmişlerdir. Meyveler, eski tezhipli eserlerde pek görülmemiş olmasına rağmen, son dönem tezhipli levha çalışmalarında görülmektedir. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 92-93)

2.3.1.3. Rumiler

Tüm İslam coğrafyasında süsleme motifi olarak kullanılan rumi motifi; bitkisel motiflerden ayrı tutularak, kendine has kural ve özellikleriyle, her dönem ve kültürde farklı form ve türleriyle varlığını sürdürmüştür. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 93) Rumi kelimesi, Anadolu'ya ait demektir. Doğu Roma İmparatorluğunun Anadolu'dan İran'a kadar olan bölgesine Diyar-ı Rum, bu bölgede yaşayanlara da Rum veya Rumi denmiştir. Bu topraklarda yaşayan Selçuklular ve devamında Anadolu Selçukluları, bu motifi sıkça kullandıkları ve geliştirdikleri için, motife rumi ismi verilmiştir. (Aksu, 1998, s. 11) Doğada ilham alındığı kaynaktan belli olunmayacak kadar soyutlanmış olan rumi motifinin, hayvan figürlerinden çıktığı kabul edilir. (Özkeçeci İ. , 2015, s. 86) Erken dönem rumi örnekleri hayvansı kıvrımlara ve kıvraklığa sahipken klasik dönemden itibaren rumi örnekleri bitkisel görünümlere dönüşmüştür. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 95)

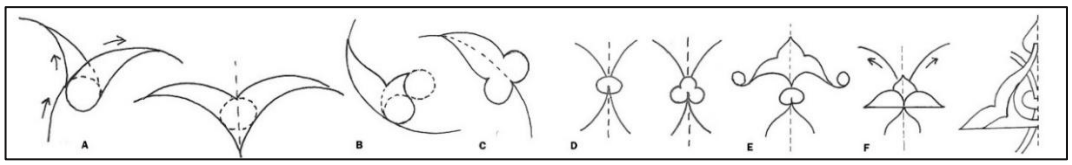
Bir noktadan çıkan kavisli bir çizgi üzerine yerleştirilen daire ve bu daireden teğet geçerek kavis çizgisine birleşen çizgi ile oluşan badem formu, sade rumi motifini oluşturur. Kavis çizgisi ikiye ayrılırsa, ortak kullanılan daire formundan çıkan iki teğet çizgiden kesişen iki badem formu oluşur. Buna da ayrılma rumi denir. Ayrılma ruminin iki kolundan biri sap olarak devam etmiyorsa kanatlı veya dendanlı rumidir. Sencide rumi; bir kavisin iki yanına simetrik konulan iki daireden geçen teğet çizgiler ile ilk kavisli çizginin buluşmasıyla oluşan rumi motifidir. (Özkeçeci İ. , 2015, s. 86,97)

Şekil 44. Sade Ve Kanatlı Rumi Motifinin Anatomik Çizimi.



Kaynakça: Kadi, 2023

Şekil 45. A. Ayrılma Rumi, B. Kanatlı Rumi, C. Sencide Rumi, D. Simetri Ekseninde Düğüm, E. Tepelik, F. Ortabağ Rumi Örnekleri.

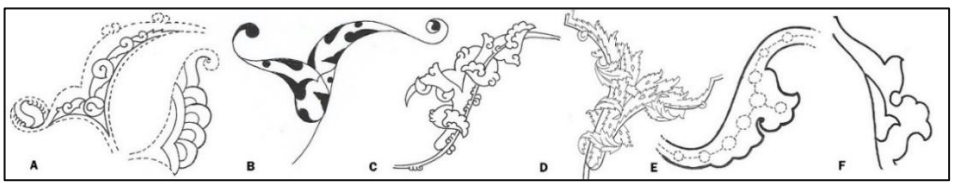


Kaynakça: Koç, 2015, s. 63,65,66

Rumi motifleri, spiral ayrılan dallar üzerinde belli bir sıklık ile yerleştirilir. Motifin aynalanarak tekrarı söz konusu ise, simetri eksenleri üzerinde karşılıklı kopyalanan spiral dalların, bu eksen üzerindeki kesişim noktalarına düğüm ya da ortabağ konur. Bağlantı yeri kompozisyonun ortasındaysa motifler düğüm ya da ortabağ ile, kompozisyonun alt ve/veya üstündeyse tepelik yerleştirilerek birbirlerine bağlanır.

Rumi türleri sade rumi ile tasarlanan kompozisyon sonrasında, rumi motifleri farklı bir rumi türüne dönüştürülebilir. Bu türler; münhanili, hurdeli, sarılma, yapraklı, çiçekli (işlemeli) ve dilimli rumiler olarak altı çeşide ayrılabilir. (Koç S. B., 2015, s. 126) Münhanili rumilerin ya kendileri de münhani formu şeklinde tasarlanır ya da rumi iç bünyesinde münhani dizilimlerine sahiptir. Yapraklı rumi, ruminin dış kabuk formunun yaprağı andıracak şekilde tasarlanmasıyla oluşur. Rumi formu içerisinde, dolgu olarak bir motif kompozisyonu oluşturulabilir. Bu düzenleme rumi ile yapılırsa hurde rumi elde edilir. Çiçek, bulut gibi bir motif grubuyla düzenlenirse çiçekli rumi olarak adlandırılır. Dilimli rumide; ruminin dış kavisi üzerinde dendanlar ile kıvrımlar oluşturulur. Sarılma rumi ise, rumi formu etrafına ve üzerine çıkma yaparak kıvrılmış rumilerden oluşan motiftir. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 96-98)

Şekil 46. A. Münhanili Rumi, B. Hurdeli Rumi, C. Sarılma Rumi, D. Yapraklı Rumi, E. Çiçekli Rumi, F. Dilimli Rumi.



Kaynakça: Koç, 2015, s. 132-157

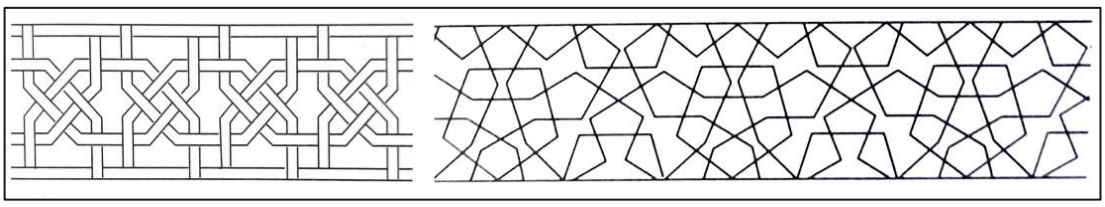
2.3.1.4. Geometrik Motifler

İslam sanatlarında süslemenin temel unsurlarından olan, evrenin sonsuzluk kavramını yansıtan geometrik bezemeler, Emevi, Abbasi, Gazneliler ve Karahanlılar dönemlerinde gelişerek Selçuklu döneminde girift kompozisyonlara dönüşmüş, Beylikler ve Osmanlı çağında da varlığını sürdürmüştür. Geometrik kompozisyonlar, bezemenin her alanında tuğla, çini, ahşap gibi birçok malzeme ile uygulama alanı bulmuştur. (Mülayim, 1982, s. 51)

Geometri kurallarına uygun şekilde, cetvel ve pergel kullanarak çizilen çizgiler ile bir nokta etrafında oluşturulan kompozisyonlar geometrik süslemelerdir. Uygun açılarda düz, kırık, eğri çizgiler ile çeşitli geometrik desenler oluşturulabilir. Geometri, bir tezyinat motifi sayılabildiği gibi geometri bilgisi de diğer motif gruplarının tasarım oluşumlarında temel teşkil eder. Kare, üçgen, altıgen, yıldız gibi basit geometrik şekiller daire ile çizilebilmektedir. Böylece daire ana şablonu ile kurulan geometrik formlar ile sonsuz örüntüler tasarlanabilir. Bir nokta merkezinde, daire içerisinde ve simetri eksenleri arasında, çizgilerle kurgulanan tasarım birim hücredir. Birim hücre istenen yönde tekrarlanarak yüzeyi sonsuza kadar doldurabilir. (Şahpaz, 2022, s. 5-6)

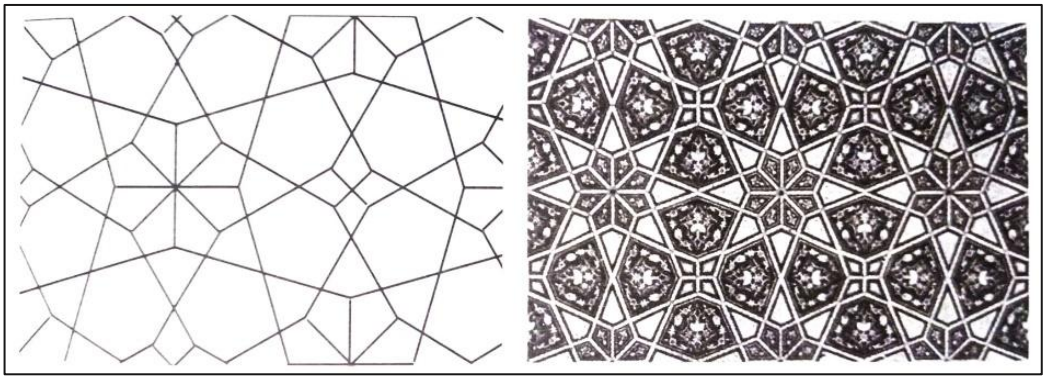
Geometrik desenler, üzerinde oynamalar yapılarak farklı tasarımlar oluşturulabilecek en uygun motif grubudur. Geometrik süslemeler üç başlıkta incelenebilir: Sonsuz motifler, bordürler ve madalyon olarak adlandırılan merkezsel geometrik düzenlemeler. Sonsuz düzenlemeler, yatay ve dikey eksenlerde üreyebilen kompozisyonlardır. Düz ve kırık çizgilerden oluşan çokgen ve yıldız merkezli tasarımlar ile kavisli çizgilere sahip daire esasına dayanan tasarımlar, çoğalan sistemler oluşturur. Dik ve yatay çizgilerden oluşan örüntülerin yanı sıra, meander ve svastika bezemeleri de sonsuz düzenlemelerden sayılır. Bordürler, sonsuza giden desenlerden kesilen parçalardan oluşur. Madalyon tarzı süslemeler, merkezden doğarak oluşan tasarımlar olabileceği gibi sonsuz desenlerden kesilmiş kesitlerden de oluşturulabilir. (Demiriz Y. , 2004, s. 7,15)

Şekil 47. Konya Sırçalı Medrese Ve Kayseri Huant Hatun Cami Batı Portalı.



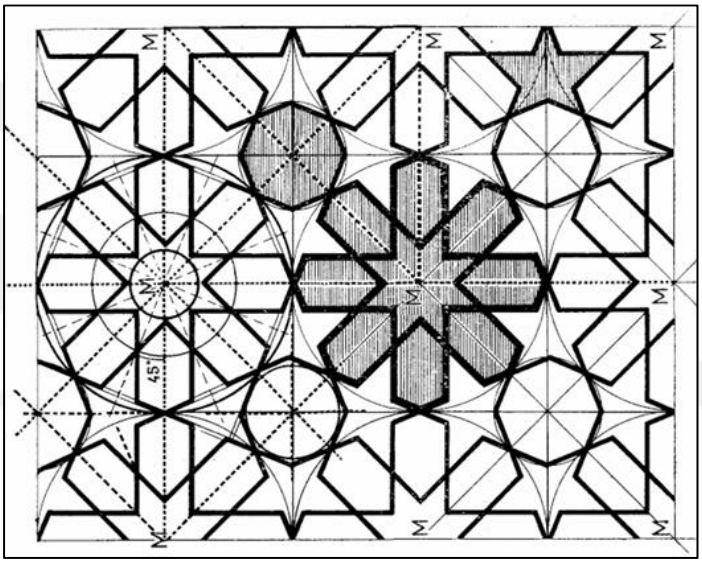
Kaynakça: Demiriz, 2004, s. 269,275

Şekil 48. Manisa Muradiye Cami Müezzin Mahfilindeki Geometrik Süsleme.



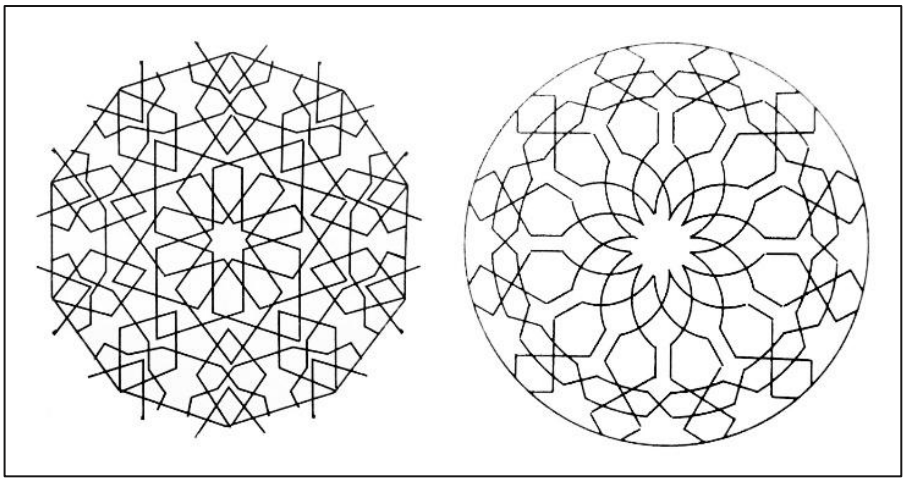
Kaynakça: Demiriz, 2004, s. 121

Şekil 49. Niğde Sungur Bey Camii Ahşap Kapı Kanatlarındaki Geometrik Süsleme.



Kaynakça: Mülayim, 1982, s. 59

Şekil 50. Saltanat Kayığı Tavan Süslemesi Ve Ağızkara Hanı İç Portal Rozetin Geometrik Süslemeleri.



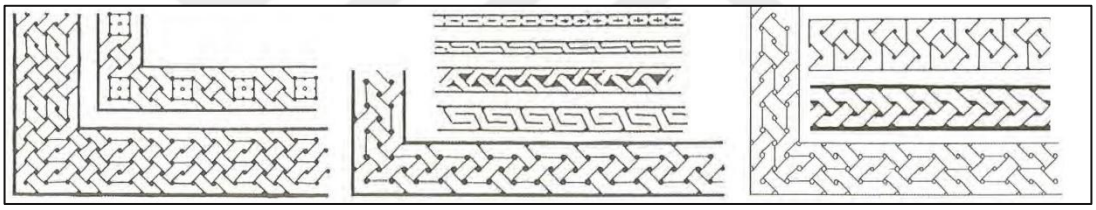
Kaynakça: Demiriz, 2004, s. 373,383

2.3.1.5. Zencerek ve Düğüm

Tek eksen üzerinde gelişen bordür motiflerinden türeyen geçme geometrik motiflerdir. Zincir örgüsü şeklinde sürekli devam eden zencerek motifi, birbirlerini kırk beş derecede kesen çizgilerden oluşan bir örüntüdür. Örgü ve düğüm şekilleri kaç ipten meydana geliyorsa (tek iplik, çift iplik gibi) ona göre adlandırılır. Birbiri üzerinden geçerken kesintiye uğrayan ipler üç boyutlu hissini uyandırır. (Ozkeçeci, 2015, s. 116)

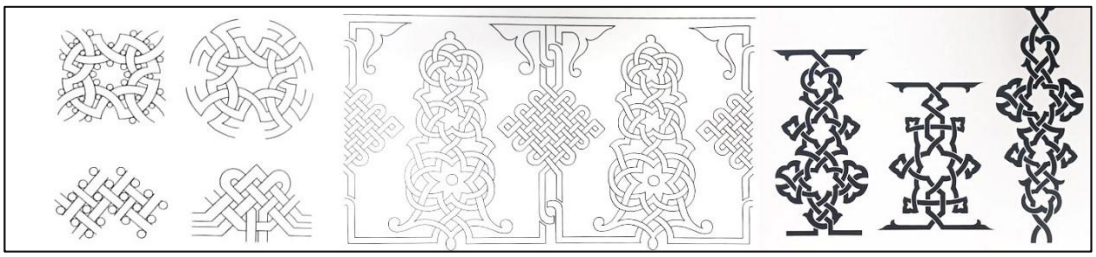
Bordür kalınlığı karelere bölünür. Kare köşeleri ve orta merkezlerine noktalar yerleştirilir, Kırk beş derece yatık ve kırık çizgiler iki nokta arasına, noktaya teğet olacak şekilde çizilir. Yatay ve dikey eksende noktalar arasına eklenen çizgilere anahtar denir. Nokta ile zincirler arasındaki boşluklar duvarlara dönüşmüş olur. Yatık çizgiler bu duvarlara çarparak farklı görünümlü örüntüler oluşturur. Meander tarzı çizimlerde, noktalar arası çizgiler dik ve yatay olarak yerleştirilir. Noktalar, zencireği oluşturan zincir veya iplerin arasında kalan boşluklardır.

Şekil 51. Zencerek Örnekleri.



Kaynakça: Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 108

Şekil 52. Düğüm Örnekleri.



Kaynakça: Özkeçeci, 2015, s. 124,140,141

2.3.1.6. Bulut

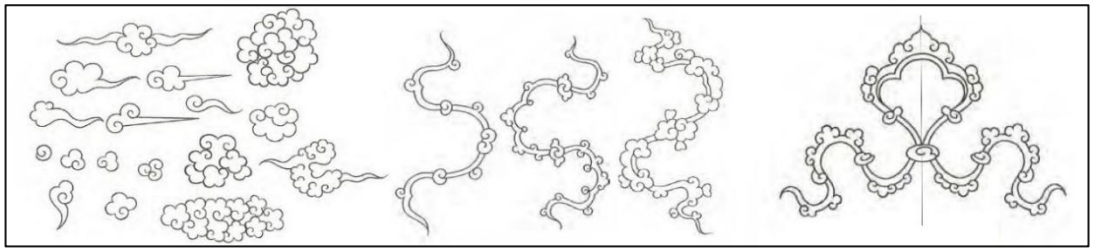
Doğadaki bulutların stilize edilmesiyle çıkan motif grubu, çin bulutu olarak da bilinir. Bulut motifi XV. Yüzyılda kümeler halinde ve tasarımın çıkış noktasını örtmek için kullanılmıştır. XVI. Yüzyılda motif daha fazla kıvraklık kazanmış, uzunlamasına büyüyerek tasarımları zenginleşmiştir. Bulut motifi diğer sanat alanlarında çokça kullanılmasına rağmen tezhip sanatına girişi daha geç olmuştur. Sebebi bulut motifinin

ejder çıkışlı olabileceğinin düşünülmesidir. Çin inançlarında göklerin koruyucusu olan ejderhanın burnundan çıkan buharı temsilen veya ejderhanın kendisini sembolize etmek için bulut formları kullanılmıştır.

Kitap resimlerinde bulutlar; gökyüzünü veya semavi varlıkları sembolize etmek, savaş sahnelerinde yerden kalkan toz bulutları şeklinde sahneye hareketlilik vermek ve önemli kişilerin baş çevresinde alevler şekline dönüşerek o kişilerin manevi derecelerini sembolleştirmek için kullanılmıştır.

Evren ile ilgili olan güneş, ay ve yıldızlar gibi bulut motifinin de tezhipte kendine has özel bir yeri vardır. Bulutların hareket ederek şekilden şekille girmeleri, tasarımlara ilham vermektedir. Bulut motifleri, çiziliş şekillerine göre iki grupta toplanabilir: Yığmalar ve dolantı bulutlar. Dolantı bulut, serbest şekilde kompozisyonlarda kullanılabileceği gibi, bir simetri ekseni üzerinde aynalanarak da kullanılabilir. Simetri ekseninde buluşan karşılıklı iki bulut sarmalı, ayırma bulut olarak tabir edilir. Bu eksen üzerindeki kesişimler, yine bulut ile tasarlanmış tepelik ve ortabağ bulut kümeleriyle zenginleştirilir. Hurde bulutlar, başka bir motif elemanın içini süslemek amacıyla da kullanılabilir. (Işık, 2007, s. 17-26)

Şekil 53. Bulut Motifi Örnekleri, Serbest Ve Yığma Bulutlar, Serbest Kıvrımlı Bulutlar, Ayırma Bulut.



Kaynakça: Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 113,114

2.3.1.7. Çintemani

Orta Asya menşeli olan bu motif, altmış derecelik açılar üzerine oturan üç daire ile altta iki dalgadan oluşan bir formdur. Daire içlerinde daire çemberine teğet konumlanan, merkeze bakan birer daire daha bulunmaktadır. İçteki boş alanda bir hilal görüntüsü oluşturur. Farklı kalınlık ve renklerde kullanıldığı gibi yalnız üç nokta veya iki dalga şeklinde de kullanılmıştır. Hemen hemen tüm süsleme alanlarında kullanılmıştır. Bir uğur ve tılsım gibi görülmüş, güç, kuvvet, bereket gibi sembolik anlamlar taşımıştır. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 116) Tezhipli eserlerde, desen

içlerindeki ya da motifler arasındaki boş alanları doldurmak maksadıyla, fırça veya kalem ile üç benek şeklinde uygulanır.

Şekil 54. Çintemani Motifi.



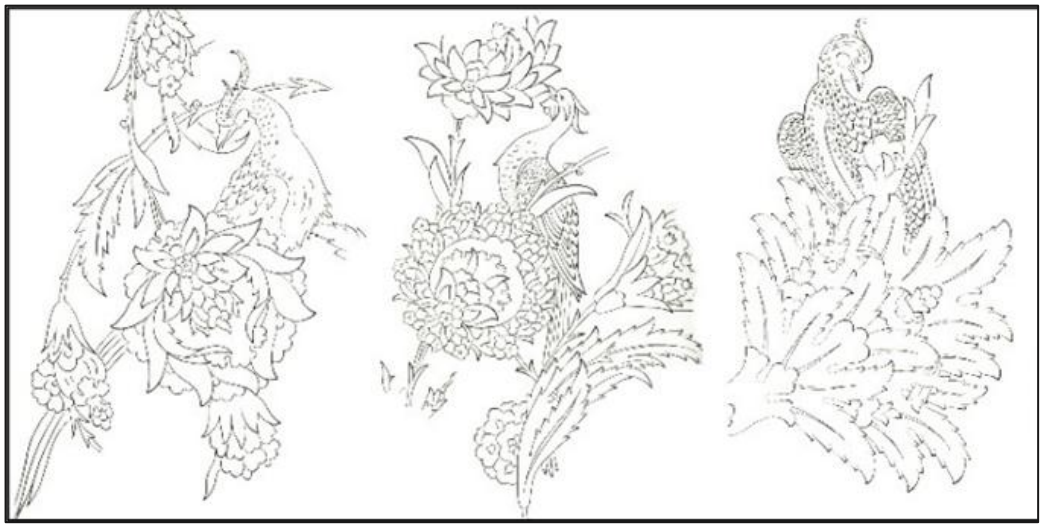
Kaynakça: Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 116

2.3.1.8. Hayvan Figürleri

İslamiyet öncesi hayvan figürleri, estetik görünümleri kadar, sembolik ve dini anlamlarıyla öne çıkmıştır. İslamiyet sonrası bezemede figüratif değil bir süsleme unsuru olarak görülmüşlerdir. (Birol & Derman, 2005, s. 129) Bu motiflere mimari süslemede ve diğer sanat dallarında rastlanır. Tezhip sanatında kullanımı, saz üsluplu örnekler dışında görülmez. Kitap resmi minyatürlerinde, cilt kapaklarında kullanılmıştır.

Hayvan figürleri iki grupta incelenebilir: ilk grubu sfenks, siren, yarı insan yarı hayvan gibi efsanevi, mitolojik hayvan figürleridir. İkinci grup kartal, güvercin, kaplan gibi stilize edilmiş hayvan figürlerinden oluşur. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 117)

Şekil 55. Topkapı Sarayı Müzesi Sünnet Odası Çini Panodan Detaylar.

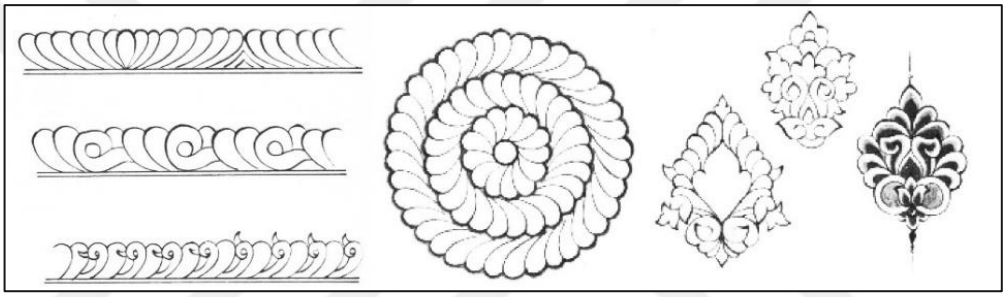


Kaynakça: Birol & Derman, 2005, s. 145-149

2.3.1.9. Münhani

Rumi motifinin detaylarında sıkça gördüğümüz münhaniler, eğri anlamındadır. Münhaninin bir motif mi bir uygulama mı olduğu tartışma konusudur. Münhani motifi, bir noktadan çıkarak ardı sıra veya üst üste yığılarak oluşan, çoğalıyormuş hissi veren, yığma motif kümesidir. Orta Asya'dan Türkler yoluyla tezhip sanatı içerisine girmiştir. Selçuklu döneminde çokça kullanılmıştır. Anatomik yapısı gereği, oluşturduğu tasarımlar ile diğer motiflerin de menşei gibi görünmesi, bu motifin tasarıma çok elverişli olduğunun göstergesidir. (Kurfeys & Sağlam, 2020, s. 24) En yalın formu sadece bir düzleme yaslanmış bir eğri çizgidir. Eğri çizgi üzerinde kırılımlar ve dendanlar ile farklı münhani formları elde edilebilir.

Şekil 56. Münhani Motifi İle Yapılan Düzenleme Örnekleri.

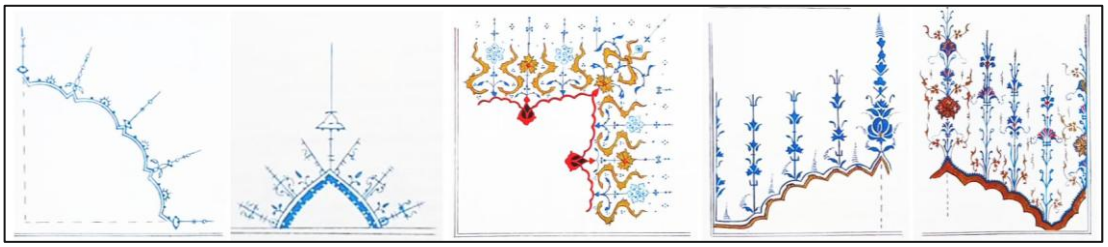


Kaynakça: Akar & Keskiner, 1978, s. 40

2.3.1.10. Tığ

Farsça kılçık anlamındaki kelimeden gelen tığ, tezhip sanatında eseri tamamlayıcı bir unsurdur. Tığların eserdeki görevi, kâğıt veya levha alanında yoğun olarak ortada duran kompozisyonun, etrafındaki boşluk alana dengeli geçişini sağlamaktır. Eserin son cetvel çizgisinden sonra, kuzuluk çizgisi üzerinden boş alana, dikine eksen üzerinde, motifleri büyükten küçüğe doğru sıralanarak oluşturulur. Ana tığlarda çok çeşitli motifler kullanılmakla birlikte, ara tığlarda daha sade motifler tercih edilmektedir. Tığların haricinde kuzuluk çizgisi üzerinde minik nokta, çizgi ve küçük geometrik formlar da kullanılabilir. İlk dönem tezhipli eserlerde kalın çizgi ve noktalar şeklinde görülen tığ motifleri, XIV. Yüzyıldan itibaren geometrikler, sade rumiler ve çiçekler ile süslenmiştir. XVI. Yüzyıldan itibaren son derece zengin ve renkli örnekleri görülmektedir. (Akbaş ve diğerleri, 1991, s. 8-9)

Şekil 57. Soldan Sağa Doğru XIV, XV, XVI, XVII Ve XVIII. Yüzyıllara Ait Tığ Örnekleri.



Kaynakça: Akbaş ve diğerleri, 1991, s. 5,19,49,63,115

Tezhip sanatında Rokoko dönemi ve sonrasında; çiçek buketlerini saran kurdeleler ve çiçeklerin konduğu vazolar, ampir sanat akımının etkileriyle; perdeler, sepetler, kavukluk sehpalar, savaş aletleri, günlük araç ve gereçler gibi eşyalarda kullanılmıştır. (Akar & Keskiner, 1978, s. 13)

Tırfıl, desenin içinde kalan boş alanların değerlendirilmesinde kullanılan, kıvrımlı dalgalı minik fırça hareketleridir. Etrafında bulunan motiflerin gidiş yönlerine göre şekillenir. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 132)

2.4. Tezhip Sanatında Kompozisyon

Süsleme sanatlarının temelde iki konusu vardır. Birincisi tezyinatın yapı taşı olan motiflerdir. İkincisi motiflerin bir araya getirilişi yani desenin tasarımıdır. (Birol İ. A., 2009, s. 31) Hat yazısı etrafına yapılan tezhipli süslemenin gözü yormaması, desen içindeki motiflerin türü, rengi ve oranının ise yazıyla uyumlu olması gerekmektedir. Bu sebeple tezhip desenleri; yapılacak alana göre tasarlanmış, şablon ve kalıp kullanılmayarak, tasarımcıyı düşünmeye ve üretmeye sevk etmiştir. Bu sayede ortaya çıkan çeşitlilik ile tezhip sanatı zenginleşmiştir. (Birol İ. A., 2009, s. 109) Her yeni üretim, güzeli arama yolunda, daha iyi daha güzel nasıl olur arayışı ile, geçmiş deneyimin iyileştirilmesi ve geliştirilmesine dayanır. (Özkeçeci İ. , Türk Sanatı'nda Kompozisyon, 2008, s. 12)

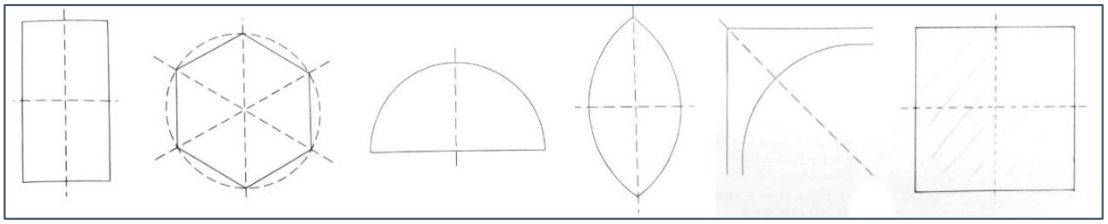
Tasarımın düşünce yapısı İslam felsefesi ile şekillenir. Kompozisyonlar, güzelliğin ilahi bir sıfat olduğu ve tüm evrenin bu güzelliğin yansımalarından oluştuğu inancını yansıtır. Çeşitli ve farklı birçok tasarımın kurgusu, basit bir motifin veya geometrik şeklin, birimler arası ilişkilerinin düzenlenmesiyle ya da değişik kombinasyonların tekrarıyla sağlanır. Tekrar eden birim desen, ritmik bir görsel zenginlik sağlamaktadır.

Kompozisyonlar girifttir. Fakat belli kurallar içinde yapıldığından karmaşık değil, doğru düzenlenmiş dinamik tasarımlardır. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 135)

Tezhip kompozisyonu, stilize motifler ile simetri organizasyonudur. İnsan doğası gereği ritmik etkinliklere sahiptir, mesela solumak gibi. İnsan bu anlamda düzenlilik arar. Süslemelerdeki ritmik düzen ve simetri, yüzey süslemelerinin vaz geçilmez unsurudur. Simetri, güven ve huzur uyandıran bir düzenlemedir. Fazlası alışkanlık, bıkkınlık ve sert bir duygu da yaratabilir. Simetri bu nedenle kompozisyon içlerinde uygun yerlerden bozulur. (Özcan A. R., 2009, s. 480) Böylece tasarımda tekrar vurgu ve dikkat yaratır. Seyir zevki için belli aralıklara imkân tanınmalıdır. Simetri denge getirir. Tekrarlarda renklerin kullanımıyla biçimlerin algılanmasına olanak verir. Sürekli tekrarlar, biçimi ve renkleri bir fon değerine dönüştürür. Biçimler, bütün içinde erir. Ritmik yinelenen bir desen, sonsuzluk fikri verirken, sağladığı denge ile tasarımı soyuta götürür. Tezhip kompozisyonunu oluşturan tüm parçaların uyumu ve oranı; denge, ritim ve bütünlük sağlar. (Özcan A. R., 2009, s. 483)

Bir hat yazısının etrafının tezhiplenmesinde, kompozisyonun nasıl kurulduğunu okuyabilmek için, tasarımın uygulama aşamalarını anlamak gerekir. Uygulamaya göre önce kompozisyonun süsleneceği alanın tespit edilmesi gerekir. Yazı alanının içinde ve dışında süsleme yapılacak bölümlerin, gönye yardımıyla çizgiler ile bölümlenmesi gerekir. (Birol İ. A., 2009, s. 110)

Şekil 58. Simetri Çizgileri İle Tasarım Alanının Bölümlendirilmesi.

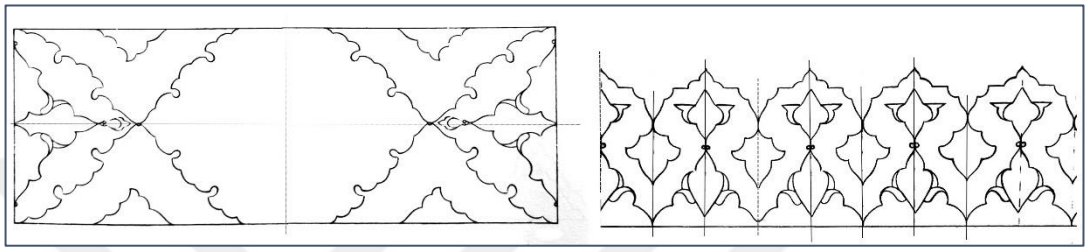


Kaynakça: Birol İ. A., 2009, s. 121

Yazı kenarına çizilen çizgiler, yazı ile deseni birbirinden ayırma görevi üstlense de gözün içten dışa doğru geçişini rahatlatan bir özellikleri vardır. İnce veya kalın çizgi değerleriyle, bordür desenin uygulanacağı alanı sınırlayan çizgilerin ve kuzuluğun meydana getireceği kalınlık hesaplanır. Bu hesaplama, genelde tasarımcının nasıl bir desen uygulayacağı ve renklendireceği ile ilgili olup hat yazısının büyüklüğü, kapladığı alan ve yazı kalınlığı ile de alakalıdır.

Süsleme dönemine göre farklılıklar gösterse de düzenleme geometri esaslarına bağlıdır. Eserin orta ve köşe eksenlerinden geçen bölme çizgileri, ana motifin kopyalanacağı veya aynalanacağı simetri eksenleridir. Simetri eksenleri ile belirlenen bölümler, aynı eksenlerle tekrar daha küçük bölümlere ayrılır. Bu küçük alanlar için pafta tabiri kullanılır. Paftalar, deseni dikine ayıran hayali simetri çizgileri üzerinde buluşan ve iplik olarak tabir edilen, ince şeritler ile birbirinden ayrılır. İplik yerine rumi ya da bulut da kullanılabilir. (Birol İ. A., 2009, s. 111,112)

Şekil 59. İpliklerle Oluşturulmuş Düzenleme.

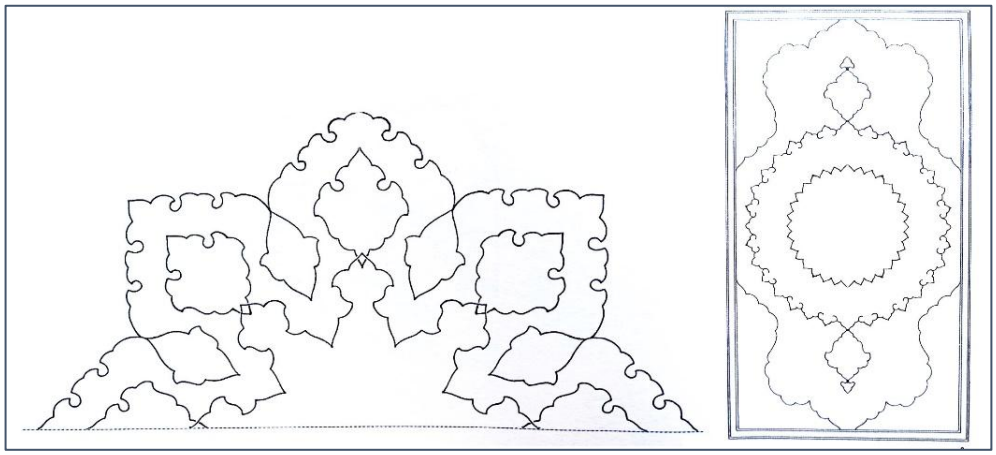


Kaynakça: Birol İ. A., 2009, s. 128

Pano formundaki eserlerde; yazı etrafını belirleyen dikdörtgen veya kare alanın üst iç köşelerinde, karşılıklı simetrik ve üçgen desen alan sınırlarının, iplik veya bir motif ile belirlenmesine, kitabe açmak denir. Bu form, mihrap görüntüsünün bir benzeridir. Yön gösteren bu tür kitabeli desen çalışmalarına, mihraplı desen de denir. Kitabelerin dört köşede simetrik kullanılması halinde bu paftalar köşebent ya da köşebağ adını alır. Bu forma cilt kapaklarında sıklıkla rastlanır.

Desenin merkezi olarak paftalanması ile ovalimsi formlar oluşur. Dış sınırı dendan hareketleri ve iplik çizgileriyle kapatılmıştır. Bu tür formlara şemse, üst ve alt uçlara da gene birer desen alanı olarak salbekler eklenir. Bu formlar cilt kapaklarında sıkça görüldüğü gibi, Fatih devri yazmalarının zahriye sayfalarında da köşebentler ile kullanılmıştır. (Birol İ. A., 2009, s. 112)

Şekil 60. 1. Merkezsel Paftalama, 2. Köşebentli Sayfa Tasarımı Ve Ortasında Salbekli Dairesel Plan Örneği.

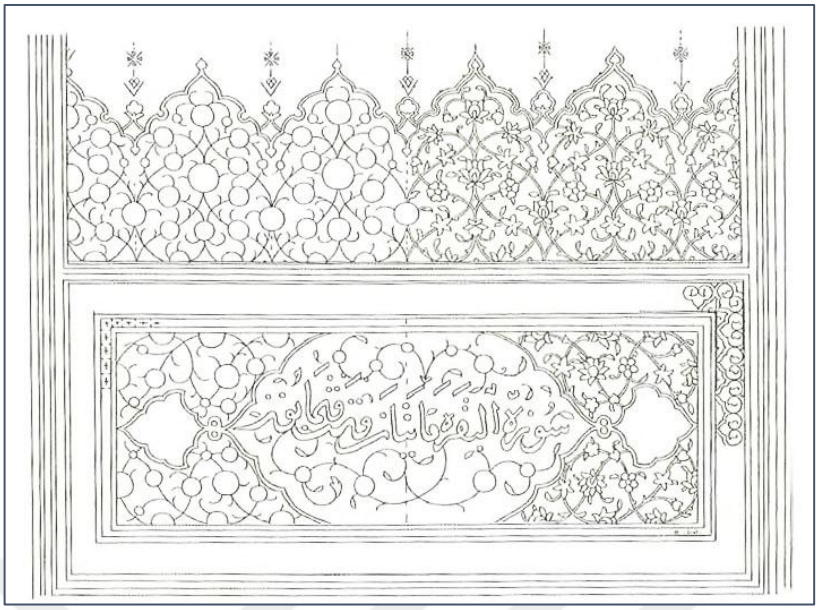


Kaynakça: Birol İ. A., 2009, s. 126-128

Simetri eksenleriyle oluşturulan paftalar ile tasarıma başlangıçta bir yön verilir. Bu yönelim, desenin nasıl bir planda düzenleneceğinin alt yapısını göstermektedir. Desen planı kuruluş özelliklerine göre sınıflandırılabilir. Farklı desen tiplerinde ortak olan konular vardır. Pafta içlerine kurulan helezonik yapı, çıkış noktasından bitiş yönüne doğru gider. Başka dallara da ayrılsa bu yön değişmez. Aynı yol üzerinde geriye gidiş yoktur. Yönün belirlendiği spiral yapı, çap olarak bitişe doğru daha küçülerek son bulur. Pafta içinde oluşturulan helezonik yapı büyüklüğü, alanı boğmayacak şekilde olmalıdır. Motif alanı ve boşluklara dikkat edilerek kurgulanan spiral yapı, sadece bir motif çeşidini taşıyabilir. Motif spirali; rumi, stilize çiçekler ve diğer motif gruplarından sadece biri ile bezenebilir. Desen planında birden fazla motif kullanılacak ise, farklı motif grupları için birbirine paralel ya da birbiri içinden geçen farklı helezon yapılar hazırlamak gerekir. (Birol İ. A., 2009, s. 113)

Desen paftalarına yerleştirilen helezonlar, çiçeklerin veya rumilerin taşıyıcısıdır. Motiflerin detaylandırılmasından önce, motifin yeri ve boyutu hakkında karar vermeyi kolaylaştırılan kanaviçe sistemi kullanılır. Kanaviçe, motifin en yalın ve sade siluet görünümüdür. Çiçekler için daire ve oval şekiller, rumiler için ise sade rumi formları kullanılır. Motiflerin büyükleri sap üzerinde olup, paftaların ağırlık merkezinden dış alanlarına doğru büyükten küçüğe doğru yerleştirilirler. Motif büyüklüğünü; uygulama alanı, yazı kalem genişliği ve esere bittikten sonra bakılacak olan mesafe de etkiler. (Birol İ. A., 2009, s. 114)

Şekil 61. Desen Kanaviçesi Ve Detaylandırılması.



Kaynakça: Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 145

Motiflerin çizimi sonrasında, deseni sürekli gören göz bazı kusur ve hataları fark edemeyeceğinden bir süre esere bakılmaz. Eser, demlenmeye alınır veya ehil bir kişiye daha gösterilerek fikri alınır. Geçen süre sonrasında gerekli düzenlemeler yapılarak desen uygulanacak yüzeye geçirilir. Desen, eskiz kağıdına kurşun kalem ile çizilir. Çizilen kâğıdın yüzü, yüzey uygulama alanı üzerine çevrilerek desenin üzerinden tekrar çizim yapılır. Böylece kurşun kalem lekesi, uygulama alanı üzerine geçmiş olur. (Birol İ. A., 2009, s. 117)

2.4.1. Desen Çeşitleri

Doğanın stilizasyonuna dayanan kompozisyonların temel taşı olan helezon çizimi, tüm motiflerin taşıyıcısıdır. Tasarımın düzenleneceği alanın bütünü ile içindeki bezeme unsurlarının, birbirlerine uyumlu ve orantılı olması gerekir. En başta süslemenin dengeli olması, bütünün kademeler halinde simetri eksenleriyle bölünmesi ve paftalara ayrılmasıyla, geometrik bir kurgunun oluşturulmasına bağlıdır. Oluşturulan pafta içleri, kavis ve eğri dendan hareketleri, iplik çizgileriyle tekrar bölünerek pafta alanın şekillenmesi sağlanır. Motiflerin taşıyıcısı olarak helezon kıvrımlar yerleştirilir ve alanın bölünmesi devam eder. Helezon kıvrımları üzerine motifler yerleştirilir. Farklı motif grupları ile farklı helezonlar çizilmelidir. İkili, üçlü değişik motif taşıyıcısı spiral ipler kimi yerde birbirine paralel kimi yerde birbirini alttan-üstten geçerek şekillenir.

Tezyinatta kompozisyonlar, serbest tasarlanabildiği gibi simetrik de düzenlenebilir. Simetrik, ulama desenler; x ve y eksenlerinin birinde oluşturulacak paftalar boyunca, aynalanarak yerleştirilir. Paftalar boyunca desen, simetri eksenleri üzerinde arka arkaya, sürgit tarzında da sıralanabilir. Merkezsel modellerde merkez noktasından çıkan açı ışınları, simetri eksenleri olarak kabul edilerek, planlanan desenlerde; daire, üçgen, kare gibi kapalı formlu alanlar da tercih edilebilir. (Özkeçeci İ. , Türk Sanatı'nda Kompozisyon, 2008, s. 114)

Desenler, kuruluşlarına göre üç grupta incelenebilir: Pano özelliği taşıyan desenler, ulama (report) desenler ve geometrik desenler. (Birol İ. A., 2009, s. 307)

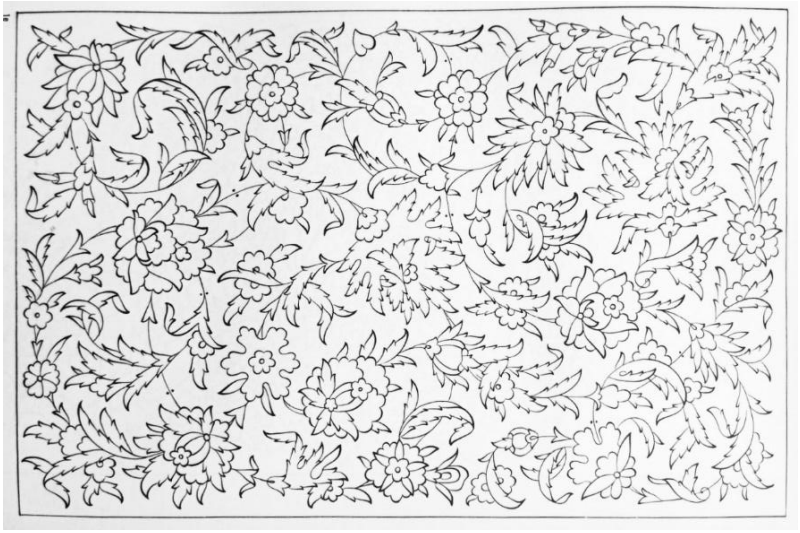
2.4.1.1. Pano Özelliği Taşıyan Desenler

Çini, ahşap, tabak, seccade, cilt kapakları gibi yüzey sınırları belirgin alanlar, pano özelliğini taşır. Desen, pano alanı içinde tasarlanır. Başlangıcı ve sonu bellidir.

2.4.1.2. Pano Özelliği Taşıyan Serbest Desenler

Pano alanının belirgin olduğu yüzeyde, yüzeyin şekli düzgün olmasa bile desen serbest yöntemle kolayca uygulanabilir. Serbest tasarımlarda simetri yoktur. Desenin helezon taşıyıcısı, yüzeyin tüm alanını kaplar ve motifler yerleştirilir. Tasarımcıya serbest düşünme imkânı sağlayan bu bezeme türü; köşebent, şemse gibi formların dışında yazı araları süslemesi gibi şekilsiz alanların süslemesinde kullanılacak yöntemlerden biridir. (Birol İ. A., 2009, s. 308)

Şekil 62. Rikkat Kunt'un Saz Yolu Üslubunda Serbest Desen Çalışması.

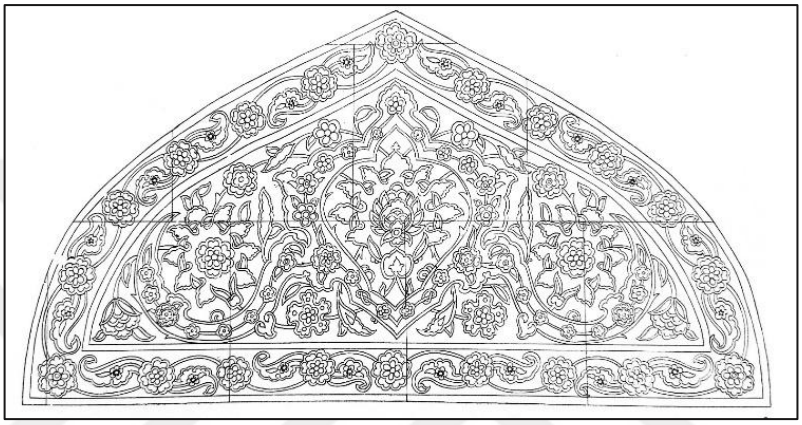


Kaynakça: Birol İ. A., 2009, s. 324

2.4.1.3. Pano Özelliği Taşıyan Simetrili Desenler

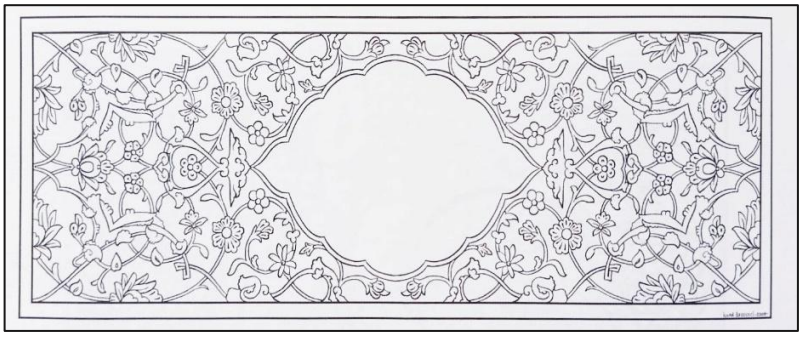
Geometrik kurallara göre hazırlanmış kare, daire, altıgen, beyzi gibi pano alanlarının iç süslemesinde uygulanabilir desen türüdür. Simetri ekseniyle birim alan olan pafta belirlenir. Simetri ekseni, desenin aynalanacağı satıhtır. Bu nedenle ortada tuhaf boşlukların oluşmaması için, bu eksen üzerine sağ ve sol spiral sapları birbirine bağlayan kaynaştırıcı motifler yerleştirilmelidir. (Birol İ. A., 2009, s. 308)

Şekil 63. Topkapı Kara Ahmet Paşa Cami Pencere Alınlığı Çini Panosu, ½ Simetrili Desen.



Kaynakça: Birol İ. A., 2009, s. 331

Şekil 64. Bir Sayfanın Başlık Tezhibi, ¼ Simetrili Desen Örneği.

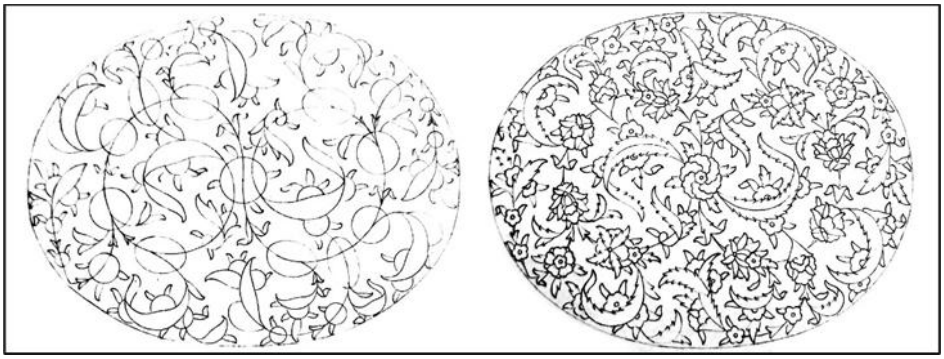


Kaynakça: Özkeçeci, 2008, s. 34

2.4.1.4. Pano Özelliği Taşıyan Ters Simetrili Desenler

Simetri ekseniyle bölünmüş alanın bir tarafında tasarlanan desen, eksen üzerinden ters çevrilerek aynalanır. Ters simetrili desenin ana helezon yapısı, s şeklinde görülür. Desenin başlangıç noktası genelde ortasında yer alır. Simetrili desenlere göre daha akıcı ve hareketli görülür. (Birol İ. A., 2009, s. 309)

Şekil 65. Rikkat Kunt'un Tasarladığı Ters Simetrili Desen Planı.

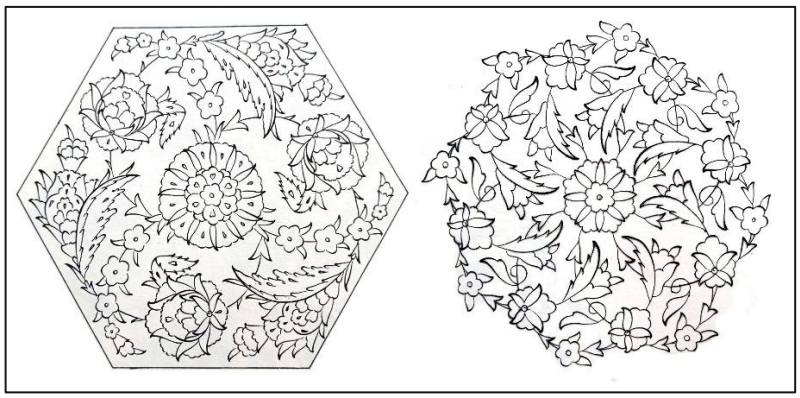


Kaynakça: Birol İ. A., 2009, s. 350

2.4.1.5. Pano Özelliği Taşıyan Dönme Hareketi Gösteren Desenler

Desen planı merkezi yapıdadır, daire formu mantığında desen tasarlanır. Merkez etrafında tekrar ederek dönen desen; kare, üçgen, altıgen gibi alanlar içinde uygulanmaktadır. Merkezden geçen eşit açı çizgileriyle eksenler oluşturulur. Eksenlerle ayrılan alanlarda birim paftalar (dilimler) tespit edilir. Her birim paftada desen, açı çizgisi üzerinde birbiri ardına, aynı yöne doğru eklenerek tekrarlanır. (Birol İ. A., 2009, s. 309)

Şekil 66. Altıgen İznik Çinisi Ve Rikkat Kunt'un Tasarladığı Çark-I Felek Deseni.



Kaynakça: Birol İ. A., 2009, s. 354

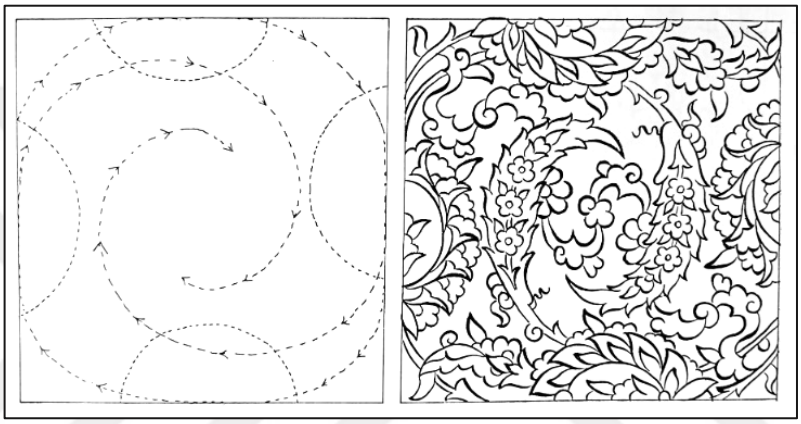
2.4.1.6. Ulama (Report) Desenler

Birbirine bağlı, devam eden anlamında ulama kelimesi kullanılır. Report kavramı ile de ifade edilmiştir. Sonsuzluğu sembolize eden bu desen tasarımı, her yöne üreyebilme kabiliyetindedir. Çoğunlukla geniş alanların süslemesinde kullanılır. Desenlerin başlangıç ve bitiş noktaları belli olmadığından, pano özelliği taşımazlar. Desenin oluşturulması, desenin gideceği yöne göre tasarlanır.

2.4.1.7. Tam Simetrili Ulama Desenler

Çok zengin çeşitliliği bulunan, özellikle üretim alanlarında ve çoklu üretimlerde, örneğin çini karolarda, tekstil gibi sektörlerde tercih edilen ulama desenlerdir. Birim paftanın sınırlarını belirleyen tüm simetri eksenlerinden yola çıkarak desenin çoğaltılması amaçlanır. (Birol İ. A., 2009, s. 310) Düzenli bir tekrar ile elde edilen ulama desenler, durağan görünen bir görünüme sahip olsa da büyük alan uygulamalarında gözü yormayan ve dinginlik hissi veren estetik bir süsleme metodudur.

Şekil 67. 16. Yüzyıl Duvar Çinilerinden Bir Örnek.

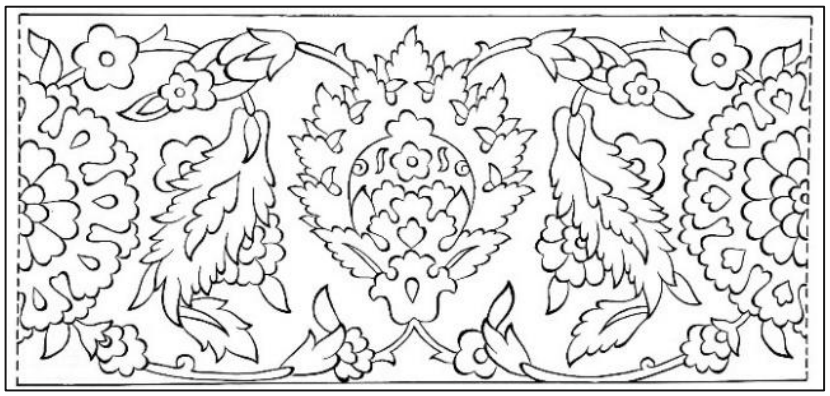


Kaynakça: Keskiner, 2000, s. 40

2.4.1.8. Yarı Simetrili Ulama Desenler

Yarı simetrili ulama desenlerde, birim pafta desen bir yöne doğru çizilip aynası alınarak, iki yön doğrultusunda genişlemesi söz konusudur. Kenarsuyu desenlerindeki gibi desen iki yöne doğru hareketlidir.

Şekil 68. Yatay Eksende Çoğalan Ulama Desen.

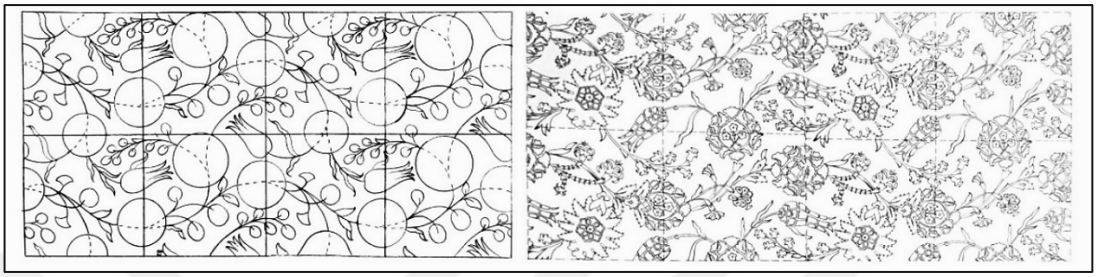


Kaynakça: Keskiner, 2000, s. 42

2.4.1.9. Simetrisiz Ulama Desenler

Simetri eksenleri, bu sefer alanın sadece parçalanması için, seri üretim kolaylığı için kullanılır. Desen bu eksenler üzerinde çoğalır. Fakat aynalama tarzı bir tasarım yoktur. (Birol İ. A., 2009, s. 311) Desen sadece pafta alanı içinde eksenleri kullanmadan serbestçe gezinir. Paftalar arka arkaya birleştirildiğinde desenin bütünü anlaşılır.

Şekil 69. Sultan Ahmet Cami Çinilerinden, Simetrisiz Ulama Deseni.

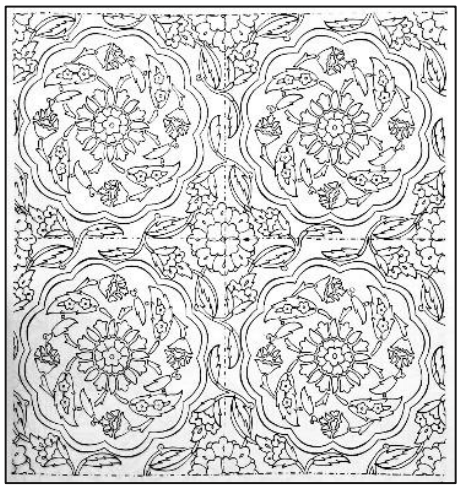


Kaynakça: Birol İ. A., 2009, s. 365

2.4.1.10. Çark-ı Felek Tarzında Ulama Desenler

Birim pafta içinde ulama desen ile, çark-ı felek gibi dönen desen, tam ve kısmen simetrili olarak tasarlanır. (Birol İ. A., 2009, s. 311)

Şekil 70. Sultan Ahmet Cami Kadınlar Mahfili, Çark-I Felek Tarzında Ulama Deseni.



Kaynakça: Birol İ. A., 2009, s. 368

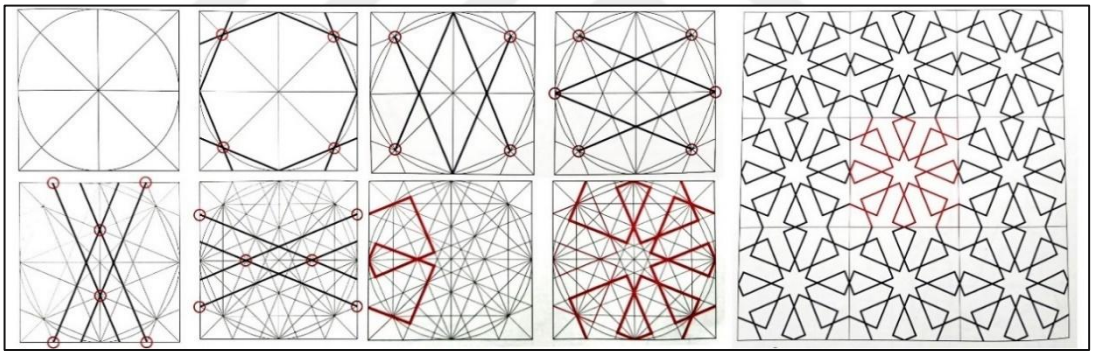
2.4.1.11. Geometrik Desenler

Ulama ve pano tarzında karşımıza çıkan geometrik desenler, geometri esaslarına dayanılarak tasarlanır. Bezenecek olan alan; kare, dikdörtgen, altıgen ya da daire şeklinde paftalara bölünür. Ulama aşamasında, desenin aynalanacağı kesitlerde,

çizgilerin birbirlerine denk gelebilmeleri için daire çaplarının eşit olması önemlidir. Eski mimarlar daire çaplarının çizimi için bir noktaya bağlı ipin merkez etrafında dolaştırılması ile veya sabit ayarlanamayan pergel kullanırlardı. (Broug, 2012, s. 7-9)

Belirlenen pafta, pafta şeklinin iç merkezi üzerine oturtulan bir daire ile bölünmeye başlar. Daireye teğet geçen herhangi bir geometrik desen seçilir. Bu formun yan paftada kopyalanacak olan ikizi ile simetri eksenleri üzerinde açılı çizimler aracılığıyla birleşmesinden farklı desenler türer. Ulanan panolar ile daireler de çoğaltılmış olur. Daireler arası kalan boşluklar tekrar dairelere bölünür. Dairelerin birbirlerine olan teğet noktaları, iç alanlarda yıldız gibi şekillerin oluşacağı, kırık çizgilerin geçeceği noktalardır. Desen kurulumunda kopyalanacak parçanın, birleşim sonrası simetri eksenleri üzerinde düzgün kırılımlar çıkarabilmesi için, desenin ulanacak diğer paftalardaki ayna görüntüsünün sürekli kontrolü ile birim pafta tasarlanmalıdır. (Mülayim, 1982, s. 58)

Şekil 71. Kayseri Mahperi Hatun Külliyesi Taş Bezemelerinden, Geometrik Planın Oluşturulması.



Kaynakça: Broug, 2012, s. 62-65

2.4.1.12. Kenar Bezemeleri

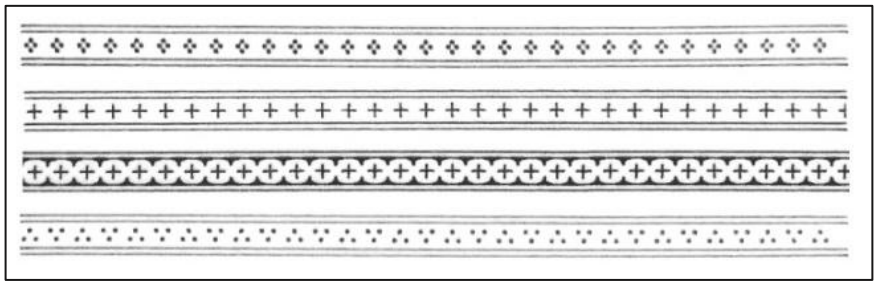
Pervaz, bordür, kenarsuyu kavramları, aynı kenar süslemelerini ifade eder. Arapervaz, kenarsuyu (dışpervaz) gibi kullanım yerlerine göre de adlandırılır.

2.4.1.12.1. Arasuyu

Desen ile dışındaki alanın çerçevesini güçlendiren bir ince bordürdür. Renkli çizgiler ile de desteklenir. Kenarsuyunu destekleyici bir görevi vardır. Desen ile ortaya çıkarılmak istenen yazı arasında hem bir sınır belirler hem de kenarsuyu ile kaynaşmasını sağlar. Arasuyu genişliği; kenarsuyu, hat yazı kalınlığı ve cetvel kalınlıkları göze alınarak belirlenir. Kenarsuyu olmadan kullanımı da mümkündür. O

halde arasuyu daha geniş tutulabilir. İçine daha gösterişli bir desen eklenebilir. Kalın cetveller; kuzuluk ve tığ motifleriyle zenginleştirilerek, eseri çerçeve ve süsleme unsuru olarak destekleyebilir. Daha ince arasuyu modellerinde, dar alana desen yapılamayacağından, minik artı ya da nokta gibi geometrik şekiller yerleştirilir.

Şekil 72. Arasuyu Örnekleri.



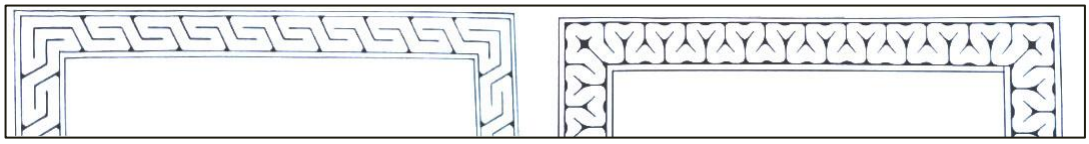
Kaynakça: Birol İ. A., 2009, s. 208

2.4.1.12.2. Kenarsuyu

Süslemedeki önemli bölümlerden biridir. Eserin en dış gösterişli, desenli çerçeve kısmıdır. Arasuyundan ve cetvelden daha geniş ve gösterişlidir. Plan tarzı arasuyuna benzer. Tasarım aşamaları pano tarzı desen kurulumları gibidir. Yazının elbisesi kabul edilen tezyinat, kenarsuyu süslemenin ana unsuru sayılır. İlgi odağı yazı olacak şekilde, yazı ile uyumlu büyüklük, oran ve renklerde olmalıdır. Süsleme yazıyı ortaya çıkarmalı, anlama dikkat çekmeli ve akılda kalıcı olmasını sağlamalıdır. Süslemenin amacı yazıya cazibe katmaktır.

Kenarsuyu bezemeleri genel olarak simetrili ve arka arkaya ilerleyen ile sürgit desenler şeklinde iki grupta incelenebilir. Bazı motiflerde motiflerin yapısı gereği farklı uygulamalar da görülür. Kenar süslemeleri: tekşerit, tekiplik, çiftiplik, üçiplik, simetrili, zencerekli, kitabeli, münhanili, Bağdat üslubu ve serbest kenar bezemeleri olarak sınıflandırılabilir. (Birol İ. A., 2009, s. 185)

Şekil 73. Tekşerit Desen Örnekleri.

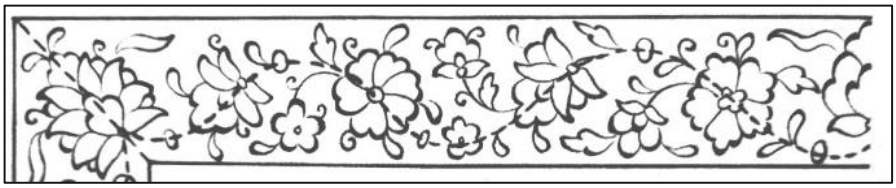


Kaynakça: Birol İ. A., 2009, s. 210,211

Tek iplik simetri eksenleri, aralarında bir yayın yatay eksen üzerinde ters simetrisi alınarak çoğalan bir sinüs eğrisi oluşturur. Üzerinde tek tip bir motif taşıyabilir. Dalga boylarının geniş tutulmasıyla aralara başka bir motif de yerleştirilebilir. Çift iplik

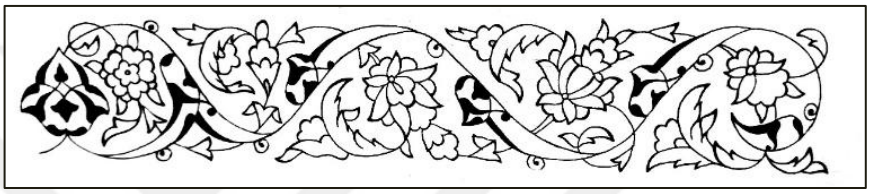
planında, karşılıklı veya şaşırtmalı sinüs eğrileri konulur. İç iplik modelinde ise saç örgüsü gibi üç farklı motif yolu oluşur. Simetrili desenlerde dikey, yatay veya boyuna aynalama yöntemleri ile farklı desenler yapılabilir. (Birol İ. A., 2009, s. 186-189)

Şekil 74. Hatayi Motifleriyle Tek İplik Deseni.



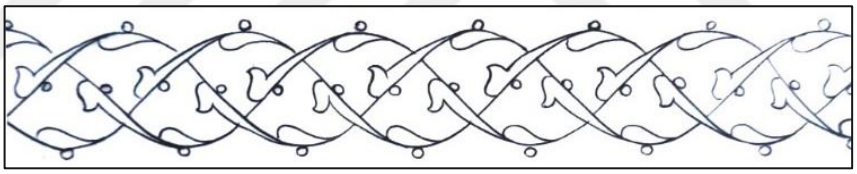
Kaynakça: Birol İ. A., 2009, s. 214

Şekil 75. Rikkat Kunt'a Ait Çift İplik Deseni.



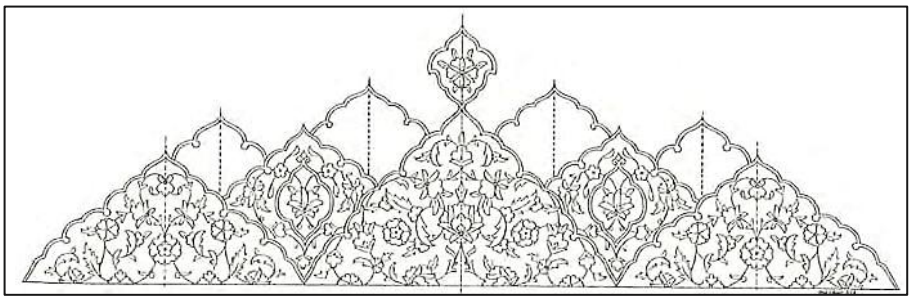
Kaynakça: Birol İ. A., 2009, s. 218

Şekil 76. Üç İplik Deseni.



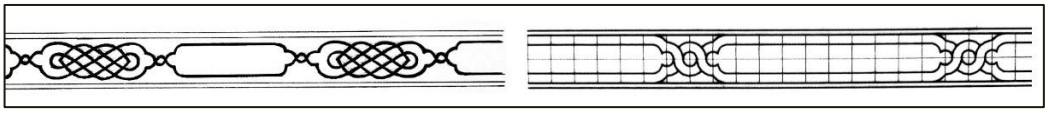
Kaynakça: Birol İ. A., 2009, s. 224

Şekil 77. Enine Düz Simetrili Kenar Süslemesi.



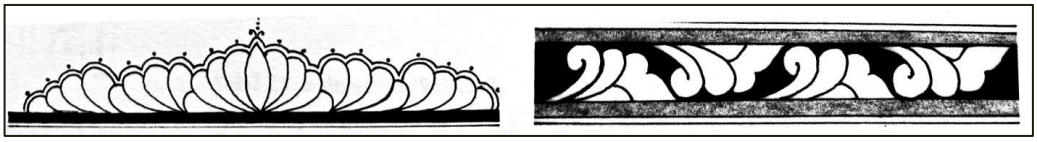
Kaynakça: Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 149

Şekil 78. Kitabeli Kenarsuyu Süslemesi.



Kaynakça: Birol İ. A., 2009, s. 245

Şekil 79. Münhanili Kenarsuyu Süslemesi.



Kaynakça: Birol İ. A., 2009, s. 247

Şekil 80. Bağdat Ekolü (Kuş Kanadı) Kenar Süslemesi.



Kaynakça: Birol İ. A., 2009, s. 249

2.5. Tezhip Sanatında Kullanılan Malzemeler

Kâğıt: Tezhip sanatında kâğıdın kalitesi, işin uzun yıllara dayanması ve üzerine yapılacak işlemleri taşıyabilmesi için, son derece önemlidir. Kâğıdın asitsiz, temiz, pürüzsüz, yumuşak, dokusunun sık gözenekli, genleşmeye müsait olmayan, dayanıklı bir cins olması gerekir. Kalınlığı, işin büyüklüğüne göre çok ince olmayacak şekilde tercih edilmelidir. (Yazır M. B., 1974, s. 189) Günümüzde pamuk ve el yapımı kâğıtlar tercih edilirken, hazır murakkalı renkli paspartular da kullanılmaktadır.

Kâğıdın Boyanması: Kâğıdın beyaz kullanılmaması gerekmektedir. Uzun ömürlü olması istenen eserin renklendirilmiş kâğıda yapılması ile göz daha az yorulur. Kâğıt, leke ve kirlenmelere daha dayanıklıdır. (Yazır M. B., 1974, s. 189) Hamuru ne cins olursa olsun. Kâğıdın boyanması; renk veren bitkilerin kaynatılması veya madeni boyalar ile renklendirilmesi iki yöntemle olmaktadır. Kaynatılmış bitkiden elde edilen renkli su, bir miktar şap ile karıştırılır. Kâğıt bu su içinde banyo ettirilir. Madeni bir boya maddesi zerrecikli olduğundan sirke ile ezilir. Kola veya nişasta ile muhallebi kıvamında pişirilerek kâğıda el veya fırça ile uygulanır. (Yazır M. B., 1974, s. 191)

Günümüzde airbrush ile, akrilik mürekkep inceliğinde boyanın püskürtülmesi yöntemi kullanılarak tek renk veya çok renkli degradeli, geçişli görünümler elde edilmektedir.

Kâğıdın Âhârlanması: Boyanmış kâğıdın terbiye edilmesidir. Farklı birçok yöntemin kullanıldığı bu teknikte, buğday nişastasının su ile pişirilmesiyle elde edilen salep kıvamındaki karışım, soğutulduktan sonra kâğıt yüzeyine sürülür. Bu işlem bir iki tur tekrarlanabilir. Kâğıdın mukavemetini arttırır ve gözeneklerini bir miktar kapatarak üzerine yapılacak işlemleri daha güzel gösterir. Tashihleri kolaylaştırır. Bir diğer âhârlama yöntemi ise yumurta akının şap ile karıştırılması ile elde edilen sıvıdır.

Karıştırma esnasında bir süre sonra köpürür ve söner. Sönen köpükler atılarak temiz kısmı kullanılır. Fırça ile uygulanır. Âhârlı kâğıdın dinlenmiş olanı tercih edilir. Kâğıdın âhârlandıktan ve kurudukdan sonra mührelenmesi gerekir. (Yazır M. B., 1974, s. 199)

Kâğıdın Mührelenmesi: Kâğıdın âhârlanması ile yüzey gözenekleri sıkılaşır. Akik, cam gibi sert bir maddeden yapılan mühre, kâğıdın yüzeyine sürterek sıvazlanır. Yüzeyde muhallebiden kalan pütürler giderilmiş olur. Kâğıt parlar ve âhârın kuvveti artar. (Yazır M. B., 1974, s. 201) Kâğıt mühreleri geniş ve yassı olur. Altın mühreleri kalem gibi ucu sivri, gaga şeklinde ucu kıvrıktır. Altın üzerine sürülerek parlatılır. Sivri ucuyla da altın üzerine dairesel çöküntüler verilerek altınlı zemin üzerinde doku yaratılır. (Yazır M. B., 1974, s. 203)

Kâğıdın Yapıştırılması (Murakka): Üst üste kâğıtların, su yolları birbirine dik gelecek şekilde, biri enine biri boyuna gelecek şekilde yapıştırılmasıdır. Yapıştırıcı olarak nişasta muhallebisi kullanılır. Boza kıvamında hazırlanır. İçine bir miktar jelatin ve şap da konulur. (Kurfeys & Sağlam, 2020, s. 35) Günümüzde hazır üretilmiş mukavva veya hazır ahşap levhalar da kullanılmaktadır.

Altının Hazırlanması: Varak altın, bir kap içinde Arap zamkı veya bal ile ezilerek fırçaya gelebilecek kadar ince zerreli, toz hale getirilmektedir. Zemine altını sürme aşamasında, toz altın jelatinli veya Arap zamklı su ile ıslatılır. Bu işlem, altının zemine yapışması için gereklidir. (Yazır M. B., 1974, s. 186) Günümüzde çok çeşitli ayarlar ve renkleri mevcuttur. Altın yerine altın görünümlü yaldız boyalar da bazı sanatkârlar tarafından tercih edilmektedir.

Boya: Eski dönemlerde renkler kök ve toprak boyaların arap zamkı ile ezilmesiyle hazırlanırdı. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 203) Günümüzde eski dönem boyalarına benzer çeşitli kalitelerde bulunan suluboyalar kullanılmaktadır. Guaj boya, kapatıcı bir boya olmasından tercih edilir. Akrilik bazlı boya ve mürekkepler de yoğun bir şekilde kullanılmaktadır.

Fırça: Kedi tüyü, samur gibi doğal kıl yapılı fırçalar kadar sentetik türlü fırçalar da kullanılmaktadır. İyi işçilikli eserler için en kaliteli kıl yapısına sahip fırçalar tercih edilmelidir. İşçiliğin güzelliğini etkilediği gibi işin de daha rahat yapılmasına olanak sağlar.

Kalem, silgi, rapido kalemi; cetvel çizgilerinin çekilmesinde kullanılır. Maket bıçağı, pergel ve cetvel çeşitleri ve trilin; renkli çeşitli kalınlıkta çizgilerin çizilmesi için kullanılan cetvel kalemidir. (Özönder D. H., 2003, s. 22) Tashih, düzeltme güzelleştirme anlamındadır. Tashih bıçağı, kâğıt üzerinde yapılan hataların kazınması içindir. (Özönder D. H., 2003, s. 193) Tebeşir tozu veya pudra, kâğıdın üzerinde oluşmuş yağlı alanın giderilmesinde kullanılır. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014)

2.6. Tezhip Sanatında Boyama Teknikleri

2.6.1. Zemini Boyalı, Düz Tezhip

Klasik tezhip olarak ifade edilen metottur ki bir dizi işlem sonrası boya; zemine düz olarak, gölgesiz, sıvanarak, boşluk bırakılmadan, fon rengi şeklinde sürülür. Zeminin renklendirilmesinden önce tüm motif alanları altınlanır veya boyanır. Motifleri birbirine bağlanan saplar da boyanır. Boyanmış motif ve saplar, dış sınırlarından siyah veya sepia renkle tahrirlenir. Motiflerden geriye kalan boş alan, motifleri gösterecek bir renk tonuyla boyanır. (Günbaz, 2021, s. 75) Eğer zemin altın olacak ise önce zemin boyanır. Mührelenerek parlatma işleminden sonra motifler renklendirilir ve tahrirlenir. Altın ezildikten sonra jelatinli su ile zemine uygulanır. Bu zerendûd tekniğidir. Altın, ezilmeden önceki hali ile varak olarak da zemine uygulanabilir. Varak yapıştırıcısı olarak; yumurta akı ile hazırlanmış veya günümüzde miksiyon olarak tabir edilen yapıştırıcı ile zemine yapıştırılır. (Ersoy S. A., 2006, s. 143)

Şekil 81. Divan-I Yusuf Emir, Hatime Tezhibi, SK Ayasofya 3883.



Kaynakça: Özen M. E., 2003, s. 103

2.6.2. Akıtma Tekniği

Akıtma, süsleme sanatlarında temel boyama tekniklerinin esasıdır. Degradeli boyama tekniği hariç, diğer boyama teknikleri akıtma tekniği tarzında yapılır. Boya veya altın, sulu bir kıvamda hazırlanır. Fırçaya bolca alınan boya, fırça zemine değdirilmeden zemine bırakılır. Fırça, boyayı akıtmada yardımcıdır. (Ersoy S. A., 2006, s. 76) Çok uçuk ve dalgasız şekilde suluca bir rengin gölge bırakmadan sürülmesidir. (Kurfeyz N. , Emek, Sabır ve Sevgi Tezhib, 2003, s. 14) Akıtma tekniği ile boya zemine uygulanıp kurutulduktan sonra, tekrar bir ton ile motiflerin kontür sınırlarına hafif sulu bir akıtma yöntemi ile geçildiğinde zeminde gölgeli bir tonlama oluşur.

Şekil 82. 2016, Hat; Yılmaz Turan, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz Ve Selim Sağlam, Zemin Renkli Ve Altın İle Akıtma Örneği.



Kaynakça: Kurfeys & Sağlam, 2020, s. 188

Şekil 83. Tezhip; Necati Sancaktutan. Tezhipli Bir Levhanın Koltuk Detayı, Akıtma Zemin Üzeri, Sıvama Altın İle Boyanmış Motifler.



Kaynakça: Sancaktutan, 2017

2.6.3. Tarama Boyama Tekniği

Akıtma veya sıvama boyanmış bir alan üzerinde çok ince fırça hareketleriyle yan yana saç gibi incecik çizgiler uygulanır. Uzaktan bakıldığında gölge etkisi uyandırır. (Kurfeyz N. , Emek, Sabır ve Sevgi Tezhib, 2003, s. 14) Fırça ile alınan boya miktarı oldukça az ve kuruya yakındır. Amaç çok ince çizgiler çekebilmektir. Fırça, çizgiyi yaparken ucundaki boya miktarı azalır. Nüanslı bir etki oluşur. Minyatür sanatında ve şükûfe tarzı çiçeklerde kullanılan bir yöntemdir.

Şekil 84. 2021, Tezhip; Yeşim Karamık Jandar, Hâlkari Altın Üzeri Lacivert Tarama Tekniği.



Kaynakça: Yazar Arşivi, 2020

2.6.4. Noktalama Tekniği

Tarama tekniği yerine kullanılabilen bir yöntemdir. Fırçaya alınan boya, fırça zemine değdirilmeden, boyanın zemine değeceği mesafeye kadar uzatılarak, nokta şeklinde yüzeye bırakılır. Nokta büyüklükleri aynı olur. Gölgenin koyuluk açıklığına göre nokta sıklığı ayarlanır. Minyatür sanatında; boncuk, giysi, çiçek gibi desenlerde kullanıldığı gibi (Ersoy S. A., 2006, s. 85), şükûfelerde ve rokoko tarzı işlerde de kullanılan bir yöntemdir.

Şekil 85. 2023, Tezhip; Yeşim Karamık Jandar, Hilye-İ Şerif Tezhibinden Detay, Güller, Gala Çiçeği Ve Lacivert Zemin Gölgelendirmesi Noktalama Tekniği İle Boyanmıştır.



Kaynakça: YKJ Çalışma Arşivi

2.6.5. Kademeli Boyama Tekniği

Degradeli bir boyama yöntemidir. Selçuklu münhanilerinde uygulanan bu yöntem, kat kat akıtma veya sıvama yöntemleriyle yapılır. En alt kat, en açık tonda uygulanır ve kurutulduktan sonra sıra ile diğer katlar da uygulanır. Boyama alanının şekline göre, en dıştan merkeze doğru tek rengin açıktan koyuya tonlaması ile yapılan boyama tekniğidir. (Ersoy S. A., 2006, s. 86) Günümüzde eserlerde görülmeye başlayan bir diğer teknik; kademeli boyama tekniği gibi başlar. Zemin renk ile doldurulur. Kurutulduktan sonra, içine birkaç ton açık rengi ile dokunulur ve alt renk ile kaynaştırılır. Yeni konan renk pastelleştirilir. Alt renk, üzerine konan ikinci renk ile birbirlerine kaynaşır. Tatlı bir gölge oluşur.

Şekil 86. Tezhip; Necati Sancaktutan, Zahriye Sayfası Detayı, Motifler Kademeli Boyama Tekniği İle Renklendirilmiştir.



Kaynakça: Sancaktutan, Ketebe, 2017

2.6.6. Negatif Boyama Tekniği

Çift tahrir ve havalı olarak da adlandırılan negatif boyama tekniği, tek bir renk veya altın ile motifin iç bileşen parçalarının sıvama şeklinde doldurulmasıdır. Motifin

kontür çizgisi çizilmez, boş bırakılır ve zemin rengi görülür. (Kurfeyz N. , Emek, Sabır ve Sevgi Tezhib, 2003, s. 14) İri motiflerden oluşturulan kompozisyonlarda, minyon yapılarıyla boyut dengesi sağlar, boşlukları doldurur. Ara sularında ve tığlarda ana motif renklendirmesi olarak kullanılabildiği gibi iri motif içlerine de girerek motiflerin kabalığını zarifleştirir.

Şekil 87. 2012, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam, Negatif Boyama Tekniği İle Tığ Motifinden Kenarsuyu Bordürü.

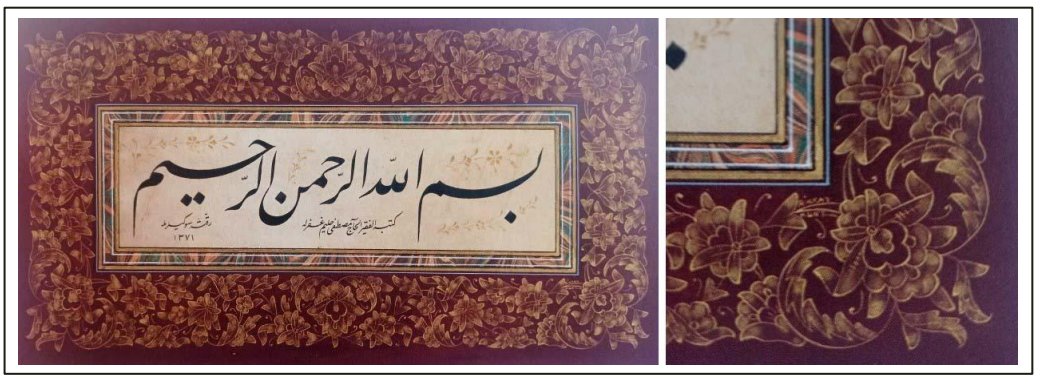


Kaynakça: Kurfeys & Sağlam, 2020, s. 219

2.6.7. Hâlkari Tekniği

Yazı, süs ve nakışları; altın suyu, boya ve yaldızlar ile süsleme tekniğidir. Hafif, gösterişli bir süsleme yöntemidir. Altın, zer mürekkebi ile karıştırılarak, sulu bir şekilde motif alanı içine tonlama yapılarak sürülür. Altın veya renk, motifin bir ucuna doğru çekilir. Tonlama oluşturulur. Günümüzde çoğunlukla zer mürekkebi kullanılmadan sadece altın veya renkler ile yapılmaktadır. Hâlkari uygulamalar, klasik tezhip motiflerine göre daha irice düzenlenir. Saz üslubu desenleriyle çok güzel örnekler ortaya çıkmaktadır. (Günbaz, 2021, s. 86-88) Altın ile yapılacaksa koyu zemin rengi tercih edilir.

Şekil 88. Macid Ayral'ın Celi Sülüs Yazısı, Tezhip: Rikkat Kunt, Kenarsuyu Hâlkari Bezeme.



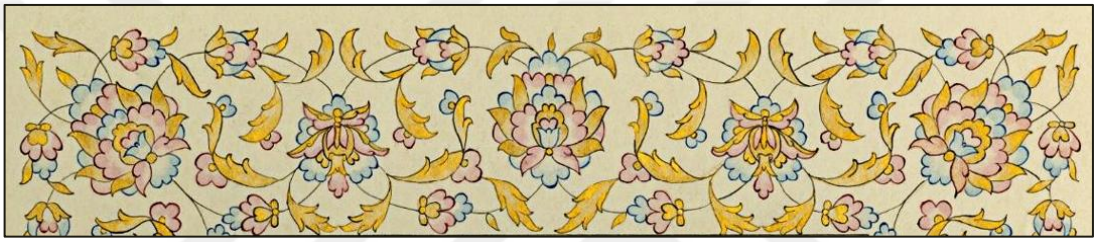
Kaynakça: Derman F. Ç., 2013, s. 192

Hâlkari ve akıtma karışımı bir teknikle zemin uygulamalarında da tonlama, gölgelendirme görülmektedir. Koyu zeminlerde altın ile yapılınca, motif altında bir ışıltı yaratır. Açık zeminlerde renk ile yapılan tonlama, yazıya ve kompozisyona derinlik hissi vermektedir.

2.6.8. Zer-şikâf Tekniği (Renkli Hâlkari)

Altın ve renk karışımı ile yapılan bir tekniktir. 16. Yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu teknikte, motiflerin içindeki motifi oluşturan yaprak ve çiçek petalları, ayrı ayrı altınlı renkli boyanabildiği gibi, altın hâlkari üzerine renkle, renk hâlkari üzerine altın ile ya da ikinci bir renk ile boyanabilmektedir.

Şekil 89. Nurgül Özkeser'e Ait Zer-Şikâf Halkâr Örneği.



Kaynakça: Günbaz, 2021, s. 96

Şekil 90. Tezhip; Necati Sancaktutan, Zer-Şikâf Hâlkari Örneği.

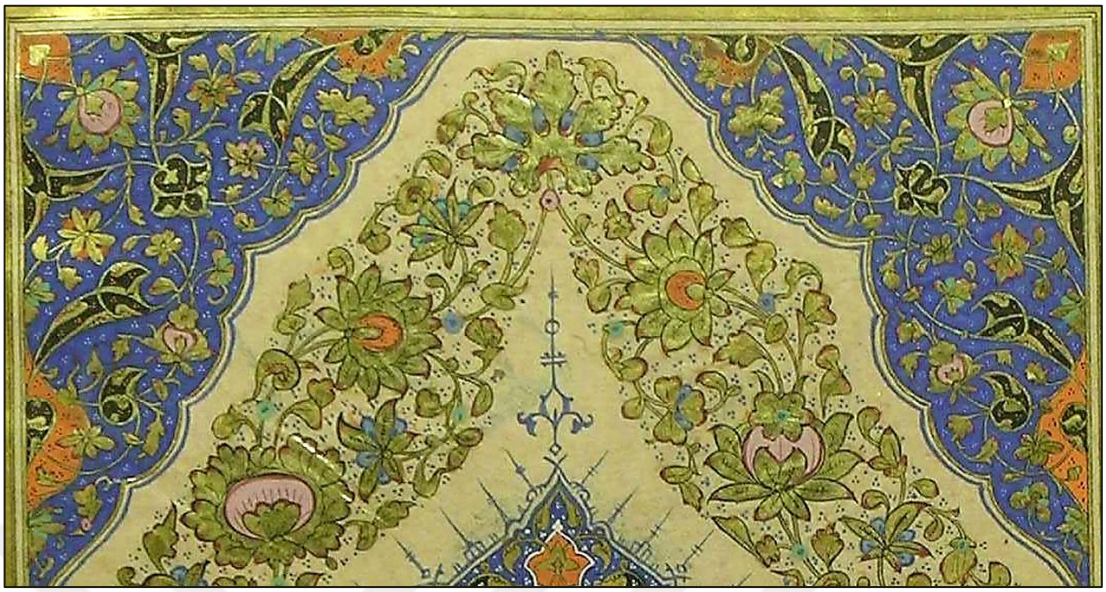


Kaynakça: Sancaktutan, Ketebe, 2017

2.6.9. Foyalı Hâlkari

Fatih devrinden itibaren görülen bu teknik, altının daha parlak görünmesini sağlar. Altın kullanılarak hâlkari tekniği ile boyanan motifin siyah tahriri yanına, bitişik kırmızı ile yapılan ikinci bir tahrirle elde edilen hafif bir tonlamadır.

Şekil 91. Kitâb El-Kânûn Fi't-Tıb, Zahriye Sayfası, İri Bitkisel Bezemedeki Foyalı Hâlkari Örneği.



Kaynakça: Aşıcı, 2007, s. 88

Buraya kadar açıklanan teknikler hem altın hem de renk kullanılarak tatbik edilmektedir. Bundan sonraki teknikler ise sadece altın kullanılarak uygulanmaktadır.

2.6.10. İğne Perdahı Tekniği

Perdah, parlatma demektir. Düz yüzeyi bir alet ile parlatma işlemidir. (Özönder D. H., 2003, s. 156) Tezhipli işlerde altın zemini parlatma işlemi, mühre ile yapılır. Parlamanın kuvvetini arttırmak ve belli alanların dikkat çekiciliğini sağlayıp vurgulamak için; ucu keskin olmayan sivri bir alet kullanılır. Bu alet altın zemin üzerine bastırılarak nokta şeklinde izler yapılır. (Ersoy S. A., 2006, s. 143) Bu teknik, altın üzerinde farklı tonlarda parlamalar sağlayarak boyut kazandıran bir yöntemdir. Bazı mühre uçları bu işleme göre imal edilmiştir. İğne perdah işlemi için, farklı nokta büyüklüklerine sahip, metalden tığa benzer aletler de günümüzde geliştirilmiştir. Zemini ezerek zedelemeyecek sert aletler de kullanılabilir. Noktadan başka çizgi, daire gibi formlar da işlenebilir.

Şekil 92. Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam, "Yıldız Sarayı" İsimli Eserden İğne Perdah Örnekleri.



Kaynakça: Kurfeys & Sağlam, 2020, s. 165

2.6.11. Zerefşan Tekniği

Varak altının sert bir fırça yardımı ile, delikli bir kevgirden geçirilmesiyle elde edilen toz, önceden jelatinli su ile ıslatılmış zemine serpilerek uygulanan bir yöntemdir. Jelatinli su ile ıslatılmış olan ezilmiş altın da bir fırça yardımıyla yüzeye belli bir mesafeden serpilebilir. (Özönder D. H., 2003, s. 221) Renk ile yapılan serpme işlemine renk-efşan denir. (Günbaz, 2021, s. 79)

Zerefşan tekniğinin zeminlerde oluşturduğu doku gökyüzündeki yıldızları anımsatmaktadır. Bu doku tasarım alanında farklı bir renk seviyesi oluşturur. Zerefşan tekniği, sanatçının zevk ve estetik değerlerine bağlı olarak kompozisyonda motif yoğunluğunu ayarlayabileceği alternatif bir uygulama yöntemidir. (Şekil 93)

Şekil 93. Hat; Hasan Çelebi, Tezhip; Faruk Taşkale, Natüralist Üsluplu Gül Motifleri İle Halkari Ve Zerefşan Bezemeli Hilye-İ Şerif.



Kaynakça: Faruk Taşkale. , 2008

2.6.12. Zer-ender-zer Tekniği

Altın zemin üzerine farklı bir renk altın ile yapılan süslemedir. Altının, sarı, kırmızı ve yeşil tonları olduğu gibi, kullanılan varağın ayar farklılığı da ton farkı oluşturmaktadır. Bu teknik iki renk altın ile yapılabildiği gibi tek renk altının tonları ile de yapılabilir.

Şekil 94. Firdevs Bakkal'ın Tezhip Çalışmalarından Detaylar, Zer-Ender-Zer Boyama Örnekleri.



Kaynakça: Bakkal F. , 2013

Mat altın zemin üzerine yapılan motifler parlatılarak ve aynı altının iki farklı tonu elde edilerek görüntü farklılığı yaratılır. Motifler içine az bir miktar renklendirme yapılabilir. Tahrirler nüanssızdır. (Birol İ. A., 2012)

2.6.13. Zerendûd Tekniği

Yüzeyi altın ile sıvamaktır. Hat sanatında koyu zeminlerde harf içlerini doldurmak suretiyle veya minyatür sanatında fon yüzeyinde kullanılan bir yöntemdir. (Özönder D. H., 2003, s. 221) Hat sanatında yazı kalıbı çıkarılır ve içi muntazam şekilde fırça ile altın doldurulur. Hat yazı kenarları çok titizlik ister. Zırnık mürekkebi ile altın karıştırılmak suretiyle hattat tarafından hat kalemiyle de uygulanabilir.

Şekil 95. Sami Efendi'nin Celi Sülüs Yazısı, Osman Yümni Efendi'nin Tezhibi İle Zerendûd Levha.



Kaynakça: Sami Efendi, 2017

Analiz:

Tezhip Sanatının kökeni ve kaynakları incelendiğinde, öncelikle eski medeniyetlere ait figüratif-ikonografik süslemeler ve diğer motiflerin İslam inancı ve düşüncesinin süzgecinden geçirildiği, figüratif-ikonografik süslemelerin terk edildiği, diğer motiflerin ise İslam Sanatına uyarlandığı görülür. Bu motifler, yeni bir anlayış ve hassasiyetle stilize edilmiştir. Fiziki dünyadan alınan biçimler, natüralist anlayıştan uzaklaştırılarak tümel kavramlara dönüştürülmüş, böylece hayali imgelerden metafizik kavrayışa uzanan bir mekân ve boyut algısı ortaya konulmuştur.

Stilize edilen motiflerde, renk paleti ve boyama teknikleri kullanılarak derinlik efekti sağlanmıştır. Kompozisyon kurulumunda; yazı etrafındaki çerçeveler, pafta ayrımları, farklı zemin renklerinin birlikte kullanımı ve motiflerin birbirleriyle orantılı

büyüklükleri bir araya gelerek görsel derinlik hissi oluşturur. Motiflerin yerleştirildiği helezonik eksenler, hareket ya da devinim algısı verir.

Hat Sanatında harf ve kelimelerin üst üste yazıldığı istif kompozisyonları ile tezhip sanatında kullanılan zencerek, düğüm ve geometrik süslemelerde, harf ve motiflerin birbirine dolanmış şekilde çizilip renklendirilmesi, öndelik-arkalık görünümü sağlayarak derinlik algısı ortaya koymaktadır.

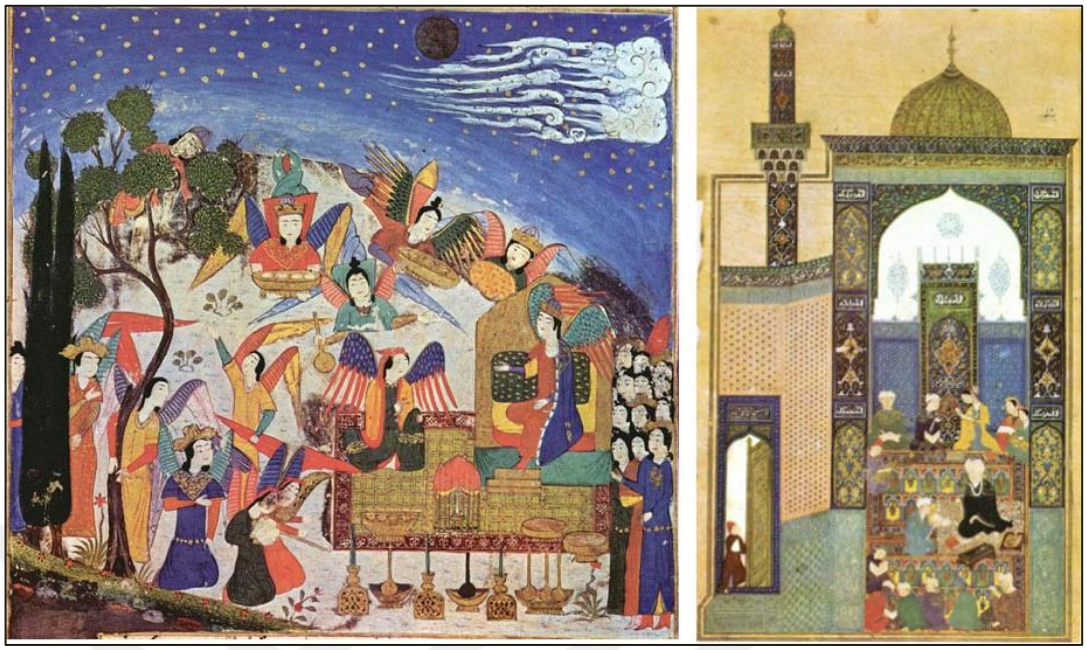
3. TEZHİPTE BOYUT ALGISININ OLUŞUMU

3.1. İslam Düşüncesinde Evren ve Mekân Anlayışı

İslam toplumunda süsleme sanatlarının gelişimi, dönemleri ve üslupları ile düşünce alanındaki ekollerin oluşumu ve gelişimi arasındaki bağlantı, basit kronolojik karşılaştırmalarla görülebilecek kadar açıktır. Her medeniyet için geçerli olan bu tarihi-sosyolojik ilişkiyi dikkate aldığımızda şu sonuca ulaşırız: Sanatta kendini dışa vuran yaratıcı hayal gücünün kurguladığı anlam dünyası, aktarım metodu ve anlatım formları; kendi toplumunun dini inançları, felsefi düşünceleri ve bilimsel kavrayışları doğrultusunda şekillenmiştir. Bu yüzden İslam toplumunun ortaya koyduğu sanat eserlerini daha iyi anlayabilmek için, İslam düşüncesinin evren ve mekân anlayışını ana hatlarıyla bilmek gerekir. Ancak bu sayede, Orta Çağdan günümüze herhangi bir dönemde eser vermiş Müslüman bir sanatçının; nasıl bir kozmolojiye dayandığını, gökyüzünü nasıl algıladığını, doğaya baktığında ne gördüğünü, suretlere hangi anlamları yüklediğini ve eseriyle ne anlattığını çözümlemeye yaklaşmış oluruz.

Geometrik bir kompozisyonda; evrendeki ilahi nizamın matematiksel ifadesi, gökyüzünün astronomik bir görünümü ya da feleklerin dairesel imgesi tasvir edilmiş olabilir. Her halükârda bu tasvir, düşünceye ait bir kavrayışa dayanmaktadır. Bir minyatür sahnesi; fiziki dünyada var olan uzamsal bir mekânı, hayal âlemine ait bir vizyonu, gayb ya da ceberut âlemi denilen metafizik bir mertebeyi, ruhun Tanrı'yı arayış yolculuğunda ulaşıp müşahede ettiği bir menzili ya da ahirete/ölümden sonraya ait bir cennet betimlemesini tasvir ediyor olabilir. Bu ihtimallerin her birinde, farklı bir görüşle idrak edilen farklı bir mekân anlayışı söz konusu olacaktır. Bu farklı mekân anlayışı, bağlamına göre dini, felsefi ya da bilimsel bir dayanağa sahiptir. Eserde mekânın; perspektif, ters perspektif, kuş bakışı ya da boyutsuz/derinliksiz bir bakışla tasvir edilmesi tercihi de aynı bağlam doğrultusunda incelenmelidir.

Şekil 96. 1460 Tarihli, Şiraz, Türkmen Dönemi, Hamse-İ Nizami'den İki Farklı Minyatür, Çeşitli Mekanların Aynı Sahnede Kullanımına Dair Örnekler.



Kaynakça: Çağman & Tanındı, 1979, s. 98,99

Arapçada evren anlamına gelen kâinat (كائنات) ve var olunan yer anlamındaki mekân (المكان) kavramları, var oluş/oluş anlamına gelen kevn (الكون) kelimesinden türemiştir. Mekân günümüzde uzay, uzam ve boşluk anlamlarını kapsayacak şekilde kullanılmaktadır. (Denli Y. , 2019, s. 45) İslam düşüncesinde mekânın sonsuz, sınırsız ve mutlak tasavvuru ya da evrende müşahede edilebilecek mekânsal bir boşluk anlayışı, Tanrı'nın evrene olan aşkınlığını ifade ettiği gibi evrendeki varlığını da sembolize eder. (Denli Y. , 2019, s. 49)

İslâm âlimleri ve filozofları evren ve mekân kavramlarını iki temel mesele üzerinden tartışmışlardır. Bunlardan birincisi; niceliksel bir yapıya sahip olan evrenin sonsuz veya sınırsız olup olamayacağı hususudur. İkincisi ise; evrenin içinde ve dışında boşluk anlamında bir mekânın var olup olmadığı meselesidir. Her iki mesele de eğer evren sınırlı ve sonlu ise ötesinde ne olduğu ya da olmadığı konusunda birleşmektedir. (Haklı, 2007, s. 42) Çünkü evrene niceliksel bir sınır çizmek, o sınırı ve sınırın ötesinde ne olduğunu belirlemeyi de gerektirmektedir.

Kur'an'da; Hz. İbrahim ve Hz. İsmail tarafından inşa edilen Beytullah ve Mescid-i Haram ile Hz. Süleyman tarafından inşa edilen Süleyman Mabedi ve Mescid-i Aksa gibi belirli yapıların yanı sıra manastırlar, kiliseler, havralar ve mescitler gibi kategorik

olarak zikredilerek saygı ve himaye gören mabetler de İslam'ın kutsal ya da kutsanmış mekân anlayışına sahip olduğunu göstermektedir. (Grabar O. , 2022a, s. 136-138)

Evrenin ve eşyanın hakikati olan Tanrı'nın mekân ile ilişkisi önemli bir meseledir. Mekân, o mekânda olan şeyi görünür kılan kategorilerden birisidir. Ancak bu görüntü o şeyin hakikatinin sadece suretidir. İslam düşüncesinin temel disiplinleri, suret-hakikat ilişkisini farklı şekillerde formüle etmiştir. Felsefede hakikat, sureti aşkındır. Batınilikte hakikat, surette içkindir. Tasavvufta hakikat hem sureti aşkın hem de surette içkindir. Kelâmda ise, suretin bireysel hakikati ile İlahi hakikat olan Tanrı'nın mutlak zatı arasında net bir ayrım vurgulanır.

Orta Çağ düşüncesinde bir şeyin hakikati ile sureti arasındaki ilişki üç farklı şekilde kurulmuştur. Birinci görüş, Latincede *ante rem* kavramı ile ifade edilir ve bir şeyin hakikatinin onun suretinden önce geldiğini/var olduğunu savunur. İdea, ayan-ı sabite, hakikat ya da mahiyet olarak isimlendirebileceğimiz bu kadim var olma hali, şeylerin bilgisine ancak akıl yoluyla ulaşılabileceği anlamına gelir. İkinci görüş, Latincede *in rem* kavramı ile ifade edilir ve bir şeyin hakikatinin o şey ile birlikte onun formunda/suretinde var olduğunu savunur. Bu görüşe göre şeylerin bilgisine; suretler üzerinden ve duyular vasıtasıyla ulaşılır. Üçüncü görüş ise *post rem* ya da *secundum rem* kavramıyla ifade edilir ve bir şeye dair bilginin o şeyden sonra ortaya çıktığını savunur. Bu görüşe göre şeylerin bilgisine; onlara dair deney, gözlem ve tecrübeler yoluyla ulaşılır. Tüm Orta Çağ boyunca İslam dünyasında ve Batı'da "tümeller tartışması" adıyla devam edecek olan bu tartışmanın, Batılı düşünürlerden çok önce, Abbasi Bağdat'ında eğitim alan Meşşai filozof Farabi (870-951) tarafından sistemleştirilerek Tanrı'nın varlığı ve ilmi ile irtibatlandırıldığı bilinmektedir. (Bayrakdar, 2016, s. 12-16)

Tartışmanın 13. Yüzyıl tasavvuf düşüncesinde aldığı boyut, İbn Arabi'nin öğrencisi sufi âlim Afüfiddin Tilimsani'nin (1213-1291) eserlerinde görülür. Tilimsani, hakikat ehli olup da Tanrı'yı müşahede eden Sufileri üç gruba ayırmaktadır. Birinci grup; *Hiçbir şey görmedim ki "ondan önce" Allah'ı görmüş olmayayım* diyenlerdir. İkinci grup; *Hiçbir şey görmedim ki "onunla birlikte" Allah'ı görmüş olmayayım* diyenlerdir. Üçüncü grup ise; *Hiçbir şey görmedim ki "ondan sonra" Allah'ı görmüş olmayayım* diyenlerdir. (Musakhanov, 2020, s. 310) Bu anlayışta şeylerin hakikati Allah'tır ve şeylerin suretleri de onun görünümünün artçısı, sağlayıcısı ya da öncüsü durumundadır.

Şeylerin suretleri ve hakikatlerine dair bu tartışmanın sanatta nesne-form-anlam ilişkisine dair bir zemin oluşturduğu düşünülmelidir. 10. Yüzyılın başında Abbasi üslubunun ya da 13. Yüzyılın ikinci yarısında Selçuklu üslubunun bu düşünce zemini üzerinde yükselişi; eserde mekânı temsil eden alanı nasıl kullandıkları, kompozisyonda evrendeki düzeni nasıl yansıttıkları ve desen motiflerinde doğadaki suretleri nasıl stilize ettikleri incelenerek anlaşılacaktır. Bu yaklaşımı İslam süsleme sanatlarının tümüne ve bilhassa tezhibe uygulayabilmek için; İslam medeniyetinde gelişen dini, felsefi ve bilimsel düşünce akımlarının evren ve mekân anlayışlarına kısaca göz atalım.

3.1.1. Batınilik ve Doğanın Birliği İlkesi

İslam düşüncesinde kozmolojinin temel ilkelerinin birincisi; doğanın birliği ilkesidir. Bu birlik, metafizik bir ilke ve ilahi bir kuraldır (divine principle). Doğanın birliği, İslam inancındaki tevhit ilkesiyle bağlantılıdır. Ancak sadece buna dayanmaz. Aynı zamanda akıl, sezgi, gözlem gibi farklı metotlara dayanan kozmolojik bilimler de değişik yollarla bu sonuca ulaşmışlardır. (Nasr S. H., 1985, s. 19-20) Doğanın birliği ilkesi, Hermesçi ve Pisagorcu bir yaklaşıma sahip olan İhvan-ı Safa'nın (Nasr S. H., 1985, s. 46) ansiklopedik felsefi eserinde merkezi bir yere sahiptir.

Batıniliğin felsefi sistematiğini kuran İhvan-ı Safa düşünürleri, *Resail (Risaleler)* adı ile bilinen eserlerini 10. Yüzyılda Abbasi Basra'sında kaleme aldılar. Bu eser, İslam dünyasının her yanında tesirli olduysa da bilhassa Batıni düşüncenin hâkim olduğu Fatımiler döneminde kültür, sanat ve düşüncede etkisi artmıştır. (Nasr S. H., 1985, s. 40)

İhvan-ı Safa'ya göre felsefe, insanın istidadı ölçüsünde Tanrı'ya benzemesini hedefler. Felsefe ile insan hakikate ulaşır ve bu dünyadan ayrılarak varlık hiyerarşisinde melekut âlemine kadar yükselir. (Nasr S. H., 1985, s. 45) İhvan-ı Safa'nın doğa görüşünde fizik-metafizik ayrımı mutlak değildir. Surette hakikat içkin olduğu gibi fizikte de metafizik bir yön vardır. (Nasr S. H., 1985, s. 50)

İhvan-ı Safa'ya göre evren; İlahi kelam ile varlık kazanmış olup parçaları benzerlik taşıyan bir bütündür. Evrenin bütünlüğünü, parçalarını ve matematiksel düzenini anlayabilmek için gereken anahtar sayılardır. Fiziki dünyada gördüğümüz karanlık ve yoğun suretler, ruhlar âlemindeki nurani hakikatlerin resmi gibidir. (Nasr S. H., 1985, s. 55) Evrensel ahenk, Musavvir (suret veren) olan Tanrı'nın dünyada ve evrendeki

tüm parçalar arasında kurduğu aritmetik, geometrik ve müzikal ilişkilerin düzeniyle sağlanmıştır. (Nasr S. H., 1985, s. 56)

İhvan-ı Safa; sayıları ve geometrik şekilleri, erdemler ile ilişkilendirerek ideal kişiliklere dönüştürür. Böylece matematik hem niceliksel hem de niteliksel bir bilim haline gelir. Ayrıca cifir denilen ilme göre her harfin sayısal bir değeri olduğundan; nesneler, sayılar ve ilahi kelam arasında matematiksel bir ilişki bulunmaktadır. (Nasr S. H., 1985, s. 59-61)

İhvan-ı Safa'ya göre matematik bilimi; tevhidin hakikatini ve evrensel varlığı ontolojik açıdan açıklamanın ve her ikisi arasındaki analojiden (benzerliklerden) yola çıkarak akli yorumlar yapabilmenin yoludur. Matematik sayesinde maddeye yansıyan arketiplerin ve insanı kuşatan fiziki dünyanın gerçek bilgisi elde edilir. Bu sayede insan, Tanrı'nın yarattığı evrenin sırlarına ulaşır. (Koçhan, 2015, s. 3)

İhvan-ı Safa'ya göre evrenin cevheri ve Arkhe'si (ilkesi) sayılardır. Fiziki nesneler aslında duyulur hale gelmiş sayılardan ibarettir. Var olan her şey bir sayısal değere karşılık gelir. Bilimlerin amacı, var olan şeylere karşılık gelen sayıları tespit edebilmektir. Çokluk-birlik ilişkisi, ancak matematiğin sembolik dili ile anlaşılabilir. (Koçhan, 2015, s. 11) Nasıl müzikteki sesler arasındaki uyumu ve ahengi matematiksel ses aralıkları ve bu aralıkların birbirlerine oranları sağlamaktaysa evrendeki kozmolojik uyumu ve düzeni de yine matematiksel yapı sağlamaktadır. (Koçhan, 2015, s. 90-91)

İhvan-ı Safa Tanrı'dan nesnelere kadar ulaşan varlık hiyerarşisini birden dokuza kadar olan sayılarla ifade eder. İlk dört sayı basit, mutlak ve evrensel mertebelere karşılık gelir. Diğer sayılar ve mertebeler ise bu ilk dört sayının bileşimlerinden oluşur. (Nasr S. H., 1985, s. 62) İlk madde, saf, ruhani, hayali (ideal) ve algılanamaz bir varlığa sahiptir. İlk madde ona niceliksel değer eklendiği zaman boyut kazanıp cisme dönüşür. Bir kez daha nicel değer kazandığında üçgen, kare, dikdörtgen gibi geometrik şekil yani nitelik sahibi olur. (Nasr S. H., 1985, s. 68-69)

İhvan-ı Safa, Kur'an'da göklerin ve yerin altı günde yaratıldığını bildiren ayeti (Hadid Suresi, 57/4) delil göstererek; 6 sayısını en küçük mükemmel sayı olarak nitelendirir. Çünkü 6 sayısı; noktaya karşılık gelen 1, çizgiye karşılık gelen 2 ve ilk yüzeysel şekil olarak bilinen üçgene karşılık gelen 3'ün hem toplamına hem de çarpımına karşılık gelmektedir. Bu nedenle bütün geometrik şekilleri yansıtmaktadır. (Koçhan, 2015, s.

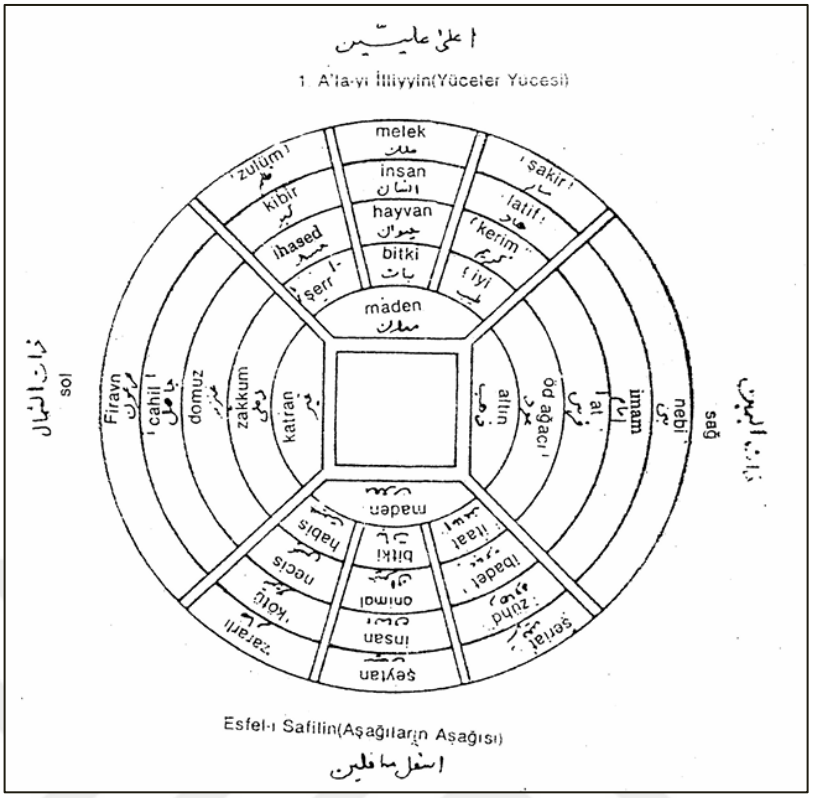
99-100) Aynı şekilde 28 sayısı da tam bölenlerinin toplamına (1+2+4+7+14) eşit olduğundan mükemmel kabul edilmiştir. Evrenin temel unsurları olan sayılar ile Kur'an'ın yani ilahi kelâmın dili olan 28 harfli Arap alfabesinin harfleri arasında bağlantı kuran İhvan-ı Safa; Tanrı'nın yaratma eyleminin sayıların düzenine ve özelliklerine göre gerçekleştiğini savunmuştur. (Koçhan, 2015, s. 100-101) Feleklerin şekli olan daire ve küre, çevre yaylarındaki sonsuz noktadan her biri merkezdeki "birlik" noktasına eşit mesafede olduğu için, çokluğun birliğe bağlanışının sembolü olarak görülmüştür. (Koçhan, 2015, s. 109-110)

İhvan-ı Safa'ya göre gökyüzü dairesel hareket eden ve küçükten büyüğe doğru iç içe dizilen farklı çaplara sahip feleklerden oluşur. (Nasr S. H., 1985, s. 72) Evreni oluşturan külli cisim külli nefsin mazharı olduğundan canlı kabul edilir. Mekân ve zaman feleklerin hareketiyle oluşur. Mekân cisimlerin sınırlarından ibarettir. Maddeden soyutlanmış bir boşluk yoktur. Ancak madde; sadece nicelik eklenerek cisme dönüşebilen ruhsal/soyut bir idea olduğundan mekân da soyut bir ideadan ibarettir. Mekân, cismin kapladığı alan zihinde cisimden soyutlanarak ulaşılan akli bir kavramdır. (Nasr S. H., 1985, s. 73-74)

İhvan-ı Safa; evreni büyük insan (insan-ı kebir), insanı küçük evren (mikro kozmos) olarak görür. Bu sebeple insanın yapısı ile evrenin kısımları arasında benzerlikler kurmuştur. (Nasr S. H., 1985, s. 78-79) İhvan-ı Safa; doğanın birliği ve parçalarının benzerliği sebebiyle, bütün evrenin dairesel bir diyagramını çıkarmıştır. (Nasr S. H., 1985, s. 82) Bir düşünce sistemi kurmuş olan birçok filozof, kelamcı ve mutasavvıf, eserlerinde bu tür kozmolojik diyagramlar tasarlamışlardır. Bu diyagramların; süsleme sanatlarında kullanılan geometrik motiflerle ilişkisi, incelenmesi gereken bir alandır.

İhvan-ı Safa'nın gökyüzüne dair astronomik tasarımları, Battani ve Fergani gibi öncü Müslüman astronomların yıldız haritaları ve cetvelleri ile uyumludur. (Nasr S. H., 1985, s. 90-91) İhvan-ı Safa'ya göre yeryüzü; oluş-bozuluş âlemidir. Bu âlemde madde sürekli suret değiştirir. Döngüsel olarak suretler bozulur ve yeni suretler oluşur. (Nasr S. H., 1985, s. 98) İnsan, evrensel varlığın sembolüdür (el-insan remz el vücud). (Nasr S. H., 1985, s. 113)

Şekil 97. İhvan-I Safa'ya Göre Kozmik Hiyerarşi.



Kaynakça: Nasr S. H., 1985, s. 82

Batıni düşüncenin geliştirdiği ezille (gölgeler) teorisi, Platon'un mağara alegorisine benzer bir varlık anlayışını yansıtır. Bu anlayışa göre; Tanrı'nın yarattığı ilk varlık gölgedir (zıll). Bu gölge Allah'ın nuru (ışığı) ile ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla varlık aslında bir gölge olup bu gölge Tanrı'nın suretinin bir misalidir. Daha sonra Tanrı bu ilk gölgeyi gölgelere (ezille) bölmüş, her bir gölge diğerine baktığında Rahman'ın suretini görerek kendisinin hakikatini ve yaratıcısını idrak etmiştir. Çünkü bütün gölgelerin kaynağı aynı olduğu için hepsi aynı surette var olmuştur. Daha sonra varlık mertebeleri ve evrenin katmanları; gölgelerin gölgeleri olarak ortaya çıkmıştır. Önce gölgelerin silüetleri (eşbâh) sonra silüetlerin gölgeleri var olmuş, tüm bu gölgelerin yansıyacağı ve Tanrı'yı görünmez kılacak olan örtü (hicab) yaratılmıştır. Böylece yedi kat sema, yedi cennet ve yedi Âdem bu perdede görülmüştür. Batıni düşünce bu perde nazariyesini Kur'an'da geçen; *Allah bir insanla ya vahiy suretiyle ya da perde arkasından (hicabın) konuşur* (Şura 42/51) ayetine dayandırmıştır. (Avcu, 2016, s. 107-109)

Yaratılan ilk gölgenin Nur-u Muhammedî ya da Hakikat-ı Muhammedî olduğu da ifade edilmiştir. Bu görüşe göre yeryüzündeki insanlar da Muhammedî hakikatin

gölgeleridir. (Avcu, 2016, s. 109-110) Bu görüşün bir diğer kavramlaştırması; mesel-memsûl/örnek-örneklenen teorisidir. Bu teoriye göre; fiziki dünya, ilahi hakikat âleminin bir meseli yani örneğidir. İlahi hakikat âlemi ise memsûl yani örneklenen, örnek alınandır. Fiziki dünya, insan idraki ilahi hakikat âlemini bu örnek üzerinden anlayabilsin diye yaratılmıştır. (Avcu, 2016, s. 117)

Aynaya yansıyan bir görüntü, nasıl sahibinin mutlak gerçekliği değilse, fiziki dünya da ilahi hakikatlerin gerçekliği değil sadece yansıması ve gölgesidir. Allah'ın evrene yansıyan sureti ve sıfatları onun nasuti yönü, yansımayan ve idrak edilemeyen zatı ise lahuti yönüdür. Fatımi Halifesi Hâkim Biemrillah (996-1021), Allah'ın yeryüzündeki tecellisi/gölgesi olarak kabul edilmiş (Avcu, 2016, s. 125), daha sonra Fatımi, Abbasi ve Osmanlı halifeleri Zillullah fi'l-Arz (Allah'ın yeryüzündeki gölgesi) ünvânını kullanmışlardır.

3.1.2. Simya Geleneği ve Maddenin Değişkenliği

İslam düşüncesinde Hermetik ve Pisagoryen yaklaşımın ilk temsilcilerinden ve İhvan-ı Safa'nın öncülerinden olan Cabir bin Hayyan (721-815), bir diğer Batıni gelenek olan Simya ilminin kurucusu kabul edilir. Simya ilmi, doğanın birliğinden ve doğadaki matematiksel dengeden yola çıkmak suretiyle maddenin özelliklerinin değiştirerek onu başka bir maddeye dönüştürme sanatıdır. Cabir bin Hayyan ve takipçileri için simya; maddenin kimyasal dönüşümü ile insan nefsinin iç dönüşümlerini birlikte gerçekleştiren bir bilimdir. (Nasr S. H., 2008, s. 225) Simya bilimi; maddenin cevheri, sureti ve niteliklerinde yaptığı değişim ve dönüşümle, insanı içinde bulunduğu rüyadan uyandırmayı yani bireysel benliğinin ve fizik dünyanın sunduğu yanılsamalardan kurtarmayı hedefler. Böylece insan kalıplardan/suretlerden kurtularak hakikat âlemini yani asli saflığı içerisinde doğayı müşahede edebilecektir. (Nasr S. H., 2008, s. 229)

Simya bilimine göre; ilk madde aslında ruhsal bir cevherdir ve akıl tarafından cisme dönüştürülmektedir. Birliği unutturan çokluk algısını oluşturması maddenin negatif yönüdür. İlahi Birlik ilkesinin tecelli ettiği ayna olması ise onun pozitif yönüdür. Simyada felsefi oluş bozuluş döngüsünün yerini bileşme ile çözülme alır. Her cisim bileşenlerden oluşarak var olur ve unsurlarının çözülmesiyle başka bir şeye dönüşür. Bu bileşim ve çözülmeler evrendeki dengeyi oluşturur. (Nasr S. H., 2008, s. 241-242)

Simya biliminde maddi cisimlerdeki dönüşümleri sağlayan asıl kuvvet tahayyül kuvvetidir. Çünkü evren aslında Tanrı'nın *ilahi muhayyilesinde* var olan latif

biçimlerden ibarettir. Simyacı, var oluş süreçlerini ortaya çıkarır. Böylece insan aklı tahayyül kuvvetini kullanarak, fiziki suretlerin ilahi arketiplerini görebilir. (Nasr S. H., 2008, s. 245)

Cabir bin Hayyan'a göre evrendeki düzen ve denge; bileşik cisimleri oluşturan elementler arasındaki doğru orantıları bulmakla anlaşılabilir. (Nasr S. H., 2008, s. 249) Her maden 28 özelliğin orantılı bileşimine sahiptir ve her bir özellik Arap alfabesinin bir harfi ile irtibatlıdır. Bir nesnede birbirine zıt özellikler 1/3 ya da 5/8 oranında bulunurlar. (Nasr S. H., 2008, s. 251)

Cabir bin Hayyan; ilim, akıl ve "nur" un (aydınlık, ışık) aynı şey olduğunu ve bu kavramların birbiri yerine kullanılabileceğini savunmuştur. Ona göre; Bütün ilimler akıldır. Bütün akıllar nurdur. Bu yüzden bütün ilimler de nurdur. İşrâk ise insanın akli ıyân ile şeylerin hakikatini doğrudan idrak etmesini sağlayan sezgidir. (İzci, 2020, s.48)

Cabir bin Hayyan'a göre bir nicelik cinsi, ancak kendi cinsinden bir niceliğe bölünebilir. Yani bir cisim bölünerek üç boyutludan iki boyutluya, iki boyutludan tek boyutluya dönüşemez. Bir yüzey bölünerek bir doğru değil yine bir yüzey elde edilir. Bir doğru, bölünerek noktaya dönüşmez. Aynı sebeple nicel bir büyüklük sonsuz olamaz. (İzci, 2020, s. 55)

Cabir bin Hayyan'a göre basit maddi cevherler üç şekilde boyut kazanırlar; kavisli/dairevi yüzeyi olan cisimler, doğrusal hatlara sahip yüzeyi olan cisimler ve hem kavisli hem de doğrusal yüzeye sahip cisimler. Doğrusal, kavisli ya da her iki türlü yüzeye sahip şekiller; cansızlar, bitkiler ve hayvanların tüm cevherlerini/suretlerini kapsar. Daire, düz, üçgen, nokta gibi geometrik şekiller, akli suretlerdir. (İzci, 2020, s. 100) Cabir cevher kavramını; hem sûretsiz saf akli varlık olarak madde (heyula/hebâ) hem ruhani bir cevher olarak suret hem de maddesi ve sureti olan bir şeyin/nesnenin tözü (özü) anlamında kullanmaktadır. (İzci, 2020, s. 102)

Cabir bin Hayyan; içinde doğanın, boyutların, niteliklerin, niceliklerin, cevherlerin, hareket ve durağanlığın bulunduğu evrensel bir mekânı kabul eder. Bu evrensel akli mekân tamamen doludur (melâ). Ancak doğada var olan bölünme ve bütünleşme hareketi, maddi cevherlerin içinde bulunduğu fiziki mekânda boşluğun (halâ) olmasını gerektirir. Bu boşluk, maddi cevherleri çevreleyerek dönüşümü ve hareketi mümkün kılar. Burada dikkat edilmesi gereken şey, maddi cevherlerin bulunduğu fiziki

mekânın da aslında yine akli bir mekân olduğudur. (İzci, 2020, s. 106-107) Yani Cabir'e göre evrensel akli mekânda boşluk yok iken, fiziki akli mekânda boşluk vardır.

Cabir bin Hayyan *Kitâbu't-Tecmî* adlı eserinde; insanın bir canlı türünden başka bir canlı türü elde edebileceğini, cansız madenlerden, bitki ve hayvanlardan farklı türde canlıların var edilebileceğini savunmuştur. Hatta insanın doğadaki kuvvetleri, sayısal/ölçülebilir mizanlar (mevâzin) doğrultusunda kullanarak, bilinçli bir insan var edebileceğini iddia etmiştir. (İzci, 2020, s. 141-142)

3.1.3. Kelam Atomculuğu

Kelâm ilmi; İslam inancının temel ilkelerini delilleriyle izah ederek sistematik bir şekilde ifade eden düşünce disiplinidir. Kelâm âlimleri 9. Yüzyıldan başlayarak atomcu görüşe eserlerinde yer verdikleri gibi sadece atomun mahiyetini açıklayan çok sayıda eser de kaleme almışlardır. (Bulğen, 2015, s. 152-153) Mutezile, Maturidilik ve Eş'arilik başta olmak üzere kelâm öğretilerinin büyük çoğunluğu atomcu görüşe sahiptir. (Bulğen, 2015, s. 170)

Kelâmcılar; cevher kavramını atom anlamında kullanırlar. (Dhanani, 2020, s. 65) Atom anlamında cüz (Parça) kavramı da kullanılmıştır. (Pines, 2017, s. 13) Bölünemeyen tekil cevherler, aynı zamanda cisimlerin bölünemeyen en küçük parçalarıdır. (Dhanani, 2020, s. 68) Atomlar uzayda yer kaplar. (Dhanani, 2020, s. 73)

Kelâm âlimleri; atomcu fizik teorisini kabul ederken bir amaçları da Tanrı'nın zâtı ile âlem arasındaki farkı vurgulamaktır. Üç boyutlu küçük parçalara ayrılabilen âlemin cevheri ile tek, bir ve mutlak olan Tanrı'nın zâtının farklılığının vurgulanması, Allah'ın zâtının keyfiyetsiz ve idrak edilemez oluşunun bir yansıması olarak görülüyordu. (Pines, 2017, s. 12)

Kelâmcılar; cisim ya da cevher tarafında kaplanmayan boş mekânın varlığını kabul ederler. Boş olan uzaya mekân denirken, cevherin (atomun) kapladığı dolu mekâna hayyiz adı verilir. (Dhanani, 2020, s. 77) Atomlar birleşerek (te'lif) cisimleri oluştururlar. Atomların birleşmesi değişik yönlerdeki (cihet) yüzeyleri vasıtasıyla olur. (Pines, 2017, s. 17-19) Atomlar bir mekânda (boşlukta), zamanın en küçük birimi içerisinde hareket ederek birleşir ya da ayrılırlar. (Pines, 2017, s. 31) Kelâm ilminde sadece cisimler ve şeyler değil; zaman, mekân, nitelikler ve fiiller de atomik yapıya sahiptir. Her şey ve her nitelik parçalardan oluşmaktadır. (Pines, 2017, s. 82) Kelâmcılar açısından boşluğu ispat eden en önemli delil, doğada görülen ayrıklık

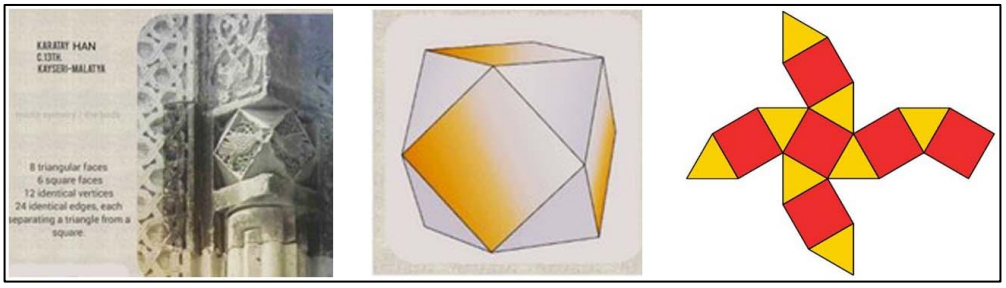
durumudur. İki atomun ayrılabilmesi ya da bitişik olmadan var olabilmesi arada bir boşluk bulunmasını gerektirir. Aksi takdirde bütün atomlar ve bütün cisimler birbirine bitişik olur ve iki nesne hiçbir zaman birbirinden ayrı ya da birbirine uzak bulunamazdı. (Pines, 2017, s. 141-142)

Kelâmcıların geliştirdiği atomcu sistemde, Antik Yunan felsefesinde görülmeyen unsurlar bulunmaktadır. Bunların başında meseleyi teolojik açıdan yani Tanrı ile Âlem arasındaki farklılık üzerinden değerlendirmeleri gelir. İkinci bir yenilik; Kelâm âlimlerinin daha önce görülmeyen: *Bir cisim oluşturmak için en az kaç atomun birleşmesi gerekir?* konusunu kapsamlı bir şekilde tartışmalarıdır. Bu tür yenilikleri içeren bakış açısı, İslâm düşüncesindeki atomculuğun özgünlüğünü ortaya koymaktadır. (Bulğen, 2015, s. 78) Kelâmcılar, Antik Yunan'da materyalist bir anlayış olarak görülen atomculuğu dini bir inancın fizik görüşü haline getirdiler. Nihai bir en küçük parçaya (atoma) kadar bölünebilen evrenin büyüklüğünün de sonlu ve sınırlı olduğunu savundular. Ayrıca boşlukta hareket eden atomlar için hareketin zati bir özellik olmadığını, çünkü evrende durağanlığın da olduğunu kabul ettiler. Böylece atomları hareket ettiren asli hareket ettirici olarak Tanrı'nın kudretini göstererek, fizik ve metafizik sistemi birbirine bağlamış oldular. Boşluk ile yokluğu özdeşleştirerek, evrende boşluğun varlığını yoktan yaratma inancı için bir delil haline getirdiler. (Bulğen, 2015, s. 191-192)

Kelâm âlimleri; evrenin içinde boşluk (mekân) olduğu gibi evrenin dışında da boşluk (halâ) olup olmadığını ve evrende sonsuzluğun fiilen ya da potansiyel olarak bulunup bulunmadığını tartışarak günümüzdeki fizik kuramlarına yakın görüşler ileri sürmüşlerdir. (Bulğen, 2015, s. 205)

Kelâm Atomculuğu; sekizyüzlü (oktahedral) ve altı yüzlü (küp) atom tasarımları geliştirerek, evren kavrayışında geometrikleşme eğilimi göstermiştir. (Bulğen, 2015, s. 264) En küçük parçaları geometrik nesneler olan evrenin, iç yapısı ve bütünü de geometrik bir düzene sahip olacaktır. Bu sebeple Kelâm Atomculuğunun, İslam süsleme sanatlarında gelişen geometrik tasarımları beslediği söylenebilir.

Şekil 98. Küpoktahedron Ve Açılımı.



Kaynakça: Sönmez S. E., 2016 ve Cuboctahedron, 2018

3.1.4. Mutezile ve Yokluğun Nesnel Varlığı

Kuruluşu 8. Yüzyılın başlarına tarihlenen bir kelâm mezhebi olan Mutezile, asıl etkinliğini Abbasiler dönemi Bağdat ve Basra'sında kazanmış, yine aynı dönemde yaşanan siyasi-fikri çalkantılar arasında 11. Yüzyılda tarih sahnesinden çekilmiştir. Bununla birlikte felsefi meselelere getirdikleri çözümler, doğa bilimlerinde geliştirdikleri teoriler, tefsir ve kelâm ilimlerine sundukları katkılar ve sonraki yüzyıllar boyunca diğer ekoller içinde diyalektik unsur olarak varlıklarını sürdürmeleri sebebiyle günümüze kadar ulaşan bir literatürü miras bırakmışlardır. (Çelebi İ. , 2020, s. 391-401)

Mutezile düşünürleri, büyük ölçüde kelam atomculuğunu kabul ettikleri gibi, 11. Yüzyılda son temsilcilerinden İbn Metteveyh (990-1076) ile bölünemeyen en küçük parça (el cüzü'l-lezi lâ yetecezzâ) olan atomun geometrik modellerini de geliştirmişlerdir. (Yıldız, 2020, s. 45)

Basra Mutezilesinin öncü isimlerinden Ebu Yakup Şahham (vft. 883) başta olmak üzere Mutezile âlimleri, yokluğun (madûm); Tanrı'nın ezeli bilgisinde var olan bir şey olduğunu savunarak yokluğa da bir varlık değeri vermişlerdir. Madûmun şeyliği olarak bilinen bu görüşte; yokluğun da bir zatı/cevheri/hakikati olduğu kabul edilmektedir. (Yıldız, 2020, s. 58-59) Böylece varlıkların nesnel suretleri; var olan ve yok olan varlık değerleriyle izafi oldukları gibi, yoktan yaratılan cevherleri de aynı derecede yokluk değerine sahip kabul edilmişlerdir.

Mutezile âlimleri göz-ışın kuramını kabul ederek, cisimlerin gözden çıkan bir nur (ışık) sayesinde görülebildiğini düşünmüşlerdir. İbn Metteveyh gibi bazı âlimler ise nesnenin görülebilmesi için gözden çıkan ışığın yeterli olmadığını, Güneş gibi bir başka ışık kaynağından gelecek ışığa da ihtiyaç olduğunu savunmuşlardır. Mutezile'ye

göre cevherlerin görülemeyişinin sebebi, ışığın yeterli kuvvette/yoğunlukta olmayışıdır. (Yıldız, 2020, s. 165-167)

Mutezileye göre bir mekânda iki cevher bulunamayacağı gibi bir cevher de iki farklı mekânda bulunamaz. (Yıldız, 2020, s. 173) Mutezile âlimleri; cismin boyutlara sahip olmasından dolayı cevherin yani atomun da boyutlara sahip olduğunu savunmuşlardır. Atomların küre ya da üçgen prizma olmaları halinde tam birleşemeyeceği, ancak altı yüzlü küp şeklinde olduklarında tam olarak birleşebileceklerini ifade etmişlerdir. (Yıldız, 2020, s. 166-167) Atomların boyutlara sahip olması, onların fiziki mekânda yer kapladığı (mütehayyiz) anlamına gelmektedir. (Kandemir, 2019, s. 69-70)

Mutezilenin çoğunluğu atomcu görüşü kabul ettiği için, boşluğun varlığını ve mekânsal boşluğu da kabul etmiştir. (Yıldız, 2020, s. 244-245) Ancak Mutezilenin Bağdat kolu, atomcu olmakla beraber boşluk fikrini reddetmiştir. Bağdat Mutezilesine göre, eğer evrende cisimsiz boş mekân olsaydı, basit ve bileşik cevherler arasında bir fark olmazdı. (Kandemir, 2019, s. 99) Bileşik iki cevherin arasına başka bir cevher girebilir, cisimler bireyselliklerini kaybederek birbirine karışırdı. Mutezile âlimlerinin çoğunluğu cevherlerin benzer ve tek cins (mütemâsil ve mütecânis) olduğunu savunurken, bir kısmı cevherlerin birbirinden farklı olabileceğini savunmuştur. Fizik sahasında orijinal fikirleri olan Mutezile âlimi Nazzam (775-845) ise; genel görüşten ayrılarak cevherin sonsuza kadar bölünebileceğini, araz denilen kategorilerin (niteliklerin) ise müstakil cevherler olduğunu savunmuştur. (Kandemir, 2019, s. 70-72)

Mutezile âlimleri bir cismin en az 2, 4, 6, 8 veya 36 cevherden oluşabileceği konusunda farklı görüşler ortaya koymuşlardır. (Kandemir, 2019, s. 93-96)

Mutezile âlimi Nazzam'a göre evren bir anda bütün olarak yokluktan var edilmiştir. Ancak varlıkların ve niteliklerin bazıları evrende bil kuvve olarak gizli (kümun) kalmış olup, bunlar süreç içerisinde aktif hale gelerek görünürlük (zuhur) kazanmaktadır. (Kandemir, 2019, s. 130-131)

3.1.5. Meşşailik ve Boşluğun Reddi

Abbasi Bağdat'ında Beyt'ül Hikme'de yapılan tercümelerle gelişen Aristotelesçi Meşşai felsefe okulu; Farabi (870-950) ve İbn Sina (980-1037) gibi isimlerle Abbasi coğrafyasında, İbn Bacce (1085-1138) ve İbn Rüşd (1126-1198) gibi isimlerle Endülüs

coğrafyasında etkili olmuşsa da aslında bütün İslam coğrafyasında ve düşüncesinde karşılık bulmuştur. Meşşai filozoflar arasında tesir alanı en geniş olanı İbn Sina'dır.

İbn Sina'ya göre varlık; matematik ve fizik bilimlerin üzerinde bir bilimle incelenmelidir ve bu bilim metafiziktir. Varlık; Tanrı'nın mutlak varlığı ve mümkün (var ya da yok olabilen) izafi varlıklar olmak üzere ikiye ayrılır. Bu ayrımda Tanrı; varlığı ve mahiyeti (zatı/kendiliği/özü) aynı olan tek gerçek ve zorunlu varlıktır (Vacib'ül Vücud). Diğer varlıklar ise imkân dairesi içinde olup onların varlıkları ile mahiyetleri farklıdır. Varoluş, diğer varlıkların mahiyetlerine ait olmayıp, onlara Tanrı'nın varlığından gelen/verilen bir araz/sıfat gibidir. Mevcudat âlemi ikiye ayrılır: (1) Varoluş ilkelerini Tanrısal akıldan alan ve bu anlamda izafi bir zorunluluğa sahip olan akıllar ve melekut âlemi. (2) Oluş ve bozuluşa tabi olan yeryüzündeki varlıklar. Bu bakış açısıyla yokluk da ikiye ayrılır: (1) Var olması imkânsız olan yokluk (2) Oluş ve bozuluşa tabi olan varlıkların zaman içindeki izafi yokluğu. Mümkün varlıklar için varoluşun temel kategorisi onların cevheri olan Tanrı'nın varlık tecellisidir. Onların şekil ve niteliklerini belirleyen diğer kategoriler ise yokluğa mahkumdur. Cevher suretten, suret cisimden, cisim maddeden önce gelir. (Nasr S. H., 1985, s. 225-227)

İbn Sina; Yeni Platoncu "Birden yalnızca bir çıkar" ilkesi doğrultusunda evreni bir bütün olarak kabul etmiş ve çokluğu da Mutlak Bir'den çıkan izafi birliğin sayısal değerinden türetmiştir. (Nasr S. H., 1985, s. 229-230) İbn Sina'ya göre evrendeki ilk element (ilk unsur) bir noktadır. Bu nokta daha sonra doğanın etkisiyle önce çizgiye sonra düzleme ve nihayetinde üç boyutlu cisme dönüşmüştür. Doğanın gücüyle harekete başlayan cisim düzenli şekiller kazanmıştır. En mükemmel şekil olan küreden diğer çokgen ve çok yüzlüler meydana gelmiştir. (Nasr S. H., 1985, s. 232) İbn Sina, evrendeki varlık hiyerarşisini Arap alfabesindeki harflerle ve harflerin rakamsal değerleriyle ilişkilendirir. Bu harf sembolizmi ile her şeyin birden geldiğini ve O'na döndüğünü vurgular. (Nasr S. H., 1985, s. 236-237)

İbn Sina'ya göre suret; bir cismin o cisim olmasını sağlayan özellik ve mahiyettir. Madde ise akıl tarafından kendisine suret yüklenerek var kılınan şeydir. Sûretsiz bir madde sadece potansiyelden ibarettir. Madde sadece suretlerin çokluğunu (kesret) ve bireyselliğini sağlayan akli bir ilkeden ibarettir. İbn Sina atomculuğa ve boşluk fikrine karşı çıkar. (Nasr S. H., 1985, s. 244-6) İbn Sina'ya göre bir cisim potansiyel olarak sonsuza kadar bölünebilir ancak fiiliyatta bu mümkün değildir. Çünkü bir noktadan sonra madde-suret birliği kaybolur. Mekân ise cismin konumundan ibarettir. Her

cismin doğal ve kendisini çevreleyen sınırlardan ibaret bir mekânı vardır. (Nasr S. H., 1985, s. 248-249)

İbn Sina, uzay/mekânın altı yönünden ikisinin mutlak (üst ve alt), diğer dördünün (ön, arka, sağ, sol) izafi olduğunu kabul eder. Küresel yapıdaki evrenin merkezi aşağı yön, dış çevresi ise yukarı yöndür. Feleklerin hareketi ise diğer yönleri belirler. (Nasr S. H., 1985, s. 250) İslam düşüncesindeki semâvât-ı seb'a (göğün yedi katı) anlayışına eşlik eden nüh felek (dokuz felek) anlayışı İbn Sina'da da görülmektedir. (Nasr S. H., 1985, s. 297-298)

İlk Meşşai filozoflardan ve Bağdat Beyt'ül Hikme'sinin hocalarından Kindi (801-873); sûretsiz maddeyi (heyula/prima materia), belirsiz ve kuvvet halindeki bir cevher olarak tanımlar. Fiziki evrendeki her şey, heyula ve suretten oluşur. Suret maddeye daha sonradan eklendiği ve madde (heyula) sureti kabul eden cevher olduğu için, madde varlık açısından daha kıdemli ve üstündür. Cevher aynı zamanda suretin ve arazların mahallidir. Cisim; bir suret kendi mahali olan cevhere yerleştiği zaman ortaya çıkar. (Bulgen, 2017, s. 135-138)

Kindi'ye göre boşluk; kendisinde yer kaplayan/yerleşen (mekin) bir cisim bulunmayan bir şeyin bulunmadığı mekân anlamına gelir. Oysa mekân varsa onda yer kaplayan bir şey de vardır. Mekân ve mekin ayrı düşünülemez. (Haklı, 2007, s. 48-49) Madde ve suretin yanı sıra aslında birer nicelik olan mekân, zaman ve hareket de cevher olarak bulunurlar. Bu cevherlerin birlikte bulunuşu evrende sürekliliği sağlar. (Bulgen, 2017, s. 146-147)

İbn Sina, kelâmcıların iddiasının aksine, boşluk ile yokluğun aynı şey olmadığını savunur. İbn Sina'ya göre boşluğun varlığı kabul edilirse bu; fiziken mevcut bir nicelik ve cevher olacaktır. Bu özelliklerin yokluk kavramı ile özdeşleştirilmesi mümkün değildir. (Bulgen, 2017, s. 221) Bu sebeple İbn Sina; evrenin içinde ve dışında boşluğun varlığı fikrini reddetmiştir. Ona göre boşluk aslında gerçek olmayan/anlamsız bir şeydir (lâ ma'nâ lehû). Eğer boşluğun fiziki bir gerçekliği olsaydı; onun sınırları ve boyutları olması gerekirdi. Bu ise mümkün değildir. Atomcuların iddiasının aksine boşlukta hareket ve durağanlık da mümkün değildir. Çünkü mutlak anlamda bir boşluk tasavvur edilse, onun içinde ve dışında yönlerden bahsetmek mümkün olmaz. Yönü olmayan bir hareket de tanımlanamaz. İçinde hiçbir şey olmayan dolayısıyla yokluğu barındırdığı varsayılan boşluk; bir zata (kendinde

varlığa), niceliksel değerlere ve cevhere sahip olmalıdır. Bu özelliklere sahip olan bir şeye boşluk denemez. (Haklı, 2007, s. 53)

İbn Sina, boşluk fikrini reddetmekle birlikte; Aristoteles'in mekânı ve mekânda yer kaplayan cismin şeklini/sınırını aynı şey olarak gösteren tarifini eleştirmiş ve bu ifadenin mecazi olduğunu savunmuştur. İbn Sina'ya göre cismin sınır çizgileri ile onu kaplayan mekânın sınır çizgileri birebir üst üste gelmemektedir. Madde ve form (şekil) cismin ayrılmaz nitelikleridir. Oysa cisim bulunduğu mekândan ayrılabilir. Cisim ile birlikte mekândan ayrılabilen cismin şekli/biçimi, mekânın kendisi olarak düşünülemez. (Haklı, 2007, s. 56-57)

3.1.6. Nazariyatçılık ve Matematiksel Düzen

İslam süsleme sanatlarında matematik ve geometrik altyapının kurulmasına bu bilimlerde sağlanan ilerlemenin öncülük ettiği bilinmektedir. İslam düşüncesinde matematik; duyulur fiziki dünya ile akledilir hakikat âlemi arasında ya da değişken suretler ile sabit hakikatler (ayan-ı sabite) arasında bir bağlantı geçidi olarak kabul edilir. Tıpkı tevhit inancı gibi matematik de duyulur fiziki dünyadan zihinsel bir soyutlamadır. Şekiller "nokta" dan, sayılar "bir" den meydana geldiği gibi, tüm var olanlar da Tanrı'dan gelmiştir. Sayılar ve şekiller; tevhidin ontolojik görünümleri ve çokluk içindeki birliğin ifade araçlarıdır. Bu sebeple Müslüman düşünür ve âlimler, matematiği daima ilgi çekici bulmuşlardır. (Nasr S. H., 2008, s. 145)

Büyük matematikçi Harezmi'nin (780-850); Bağdat Beyt'ül Hikme'sinin başında olduğu dönem Abbasi üslubunun gelişim süreciyle örtüştüğü gibi, İbnü'l Heysem'in (965-1040) Fatımi Kahire'sinde yaptığı çalışmaların sanat anlayışına etkisi, ayrı bir bölümde incelenecek kadar önemlidir. Yine Harezm doğumlu olan matematikçi, astronom, fizikçi ve dinler tarihi âlimi Biruni'nin (973-1061), Gazne'de Gazneliler devletinin sarayında yaptığı çalışmalar vurgulanmalıdır. Biruni'nin, Gazneli Mahmud'un Hindistan seferlerine katılarak kaleme aldığı *Tahkik-u ma li'l Hind* adlı eseri, Hind inançları, kültür ve medeniyeti hakkında yazılmış öncü bir eserdir. *Asar'ul Bâkiye, Tefhim, Kanun'ül Mesudi* gibi astronomi ve matematik eserleri çığır açıcı olmuştur. (Nasr S. H., 1985, s. 123-124) Biruni'nin çalışmalarının Özbekistan-Afganistan-Hindistan havzasındaki derin etkisi bu havzada Timurlu ve Babürlülerin düşünce-sanat evrenine kadar sürerken diğer yandan Selçuklular ile birlikte İran ve Anadolu'ya ulaşmıştır.

Biruni'ye göre bilimler ve sanatlar; toplumun iyi bir hayat yaşamasına ve vahiy doğrultusunda Allah'ın yarattığı gökleri ve arzı tefekkür etmesine hizmet etmelidir. (Nasr S. H., 1985, s. 129) Biruni; dünyanın yoktan (exnihilo) yaratılmış olduğunu kabul eder ve Yaratıcı'nın evrenin bütününün ve parçalarının gizli ve açık tüm bilgisine sahip olduğuna inanır. (Nasr S. H., 1985, s. 133)

Biruni'ye göre, feleklerin devri hareketi ile ortaya çıkan zaman sadece kendini tekrar eden periyodik bir yapı değildir. Bu hareket, her devrinde tarihi ve jeoloji başta olmak üzere fiziksel yapıyı değiştirmektedir. Her şeyin her zaman aynı olduğu düşüncesi bir yanılgıdır. Dağlar dahi aynı yerde ve aynı şekilde kalmamakta ve zaman içinde konum ve şekil değişikliği göstermektedir. Zamanın niteliksel yapısı sebebiyle insan türünün büyüklüğü, görünümü ve ömrü de değişim gösterebilir. (Nasr S. H., 1985, s. 137-139)

Biruni'ye göre doğa (tabiat); evrende değişiklikleri meydana getiren yaratıcı etkinlik ilkesidir (vis naturalis/principle of activity). Doğada daima şekli yani sureti meydana getiren bir plan ve ekonomi vardır. (Nasr S. H., 1985, s. 141)

Biruni, boşluk (vacum) tartışmasına dahil olarak yaptığı gözlemler neticesinde Aristoteles'in boşluğu reddeden argümanını sorgulamıştır: *Eğer dünyanın dışında ya da içinde boşluk imkânsız ise niçin içindeki hava boşaltılmış cam bir kap suya batırıldığında suyun üstünde kalmaktadır?* (Nasr S. H., 1985, s. 145)

Biruni; tıpkı Kahire'deki çağdaşı İbnü'l Heysem gibi nesnelerin ölçüsünü, kendi türünden veya farklı türden nesnelerle karşılaştırmaya dayalı oran/orantı olarak kabul etmiştir. Bu orantı ile birim değer elde edilir ve nesneler arasındaki fark ölçülüp bilinebilir. (Nasr S. H., 1985, s. 146)

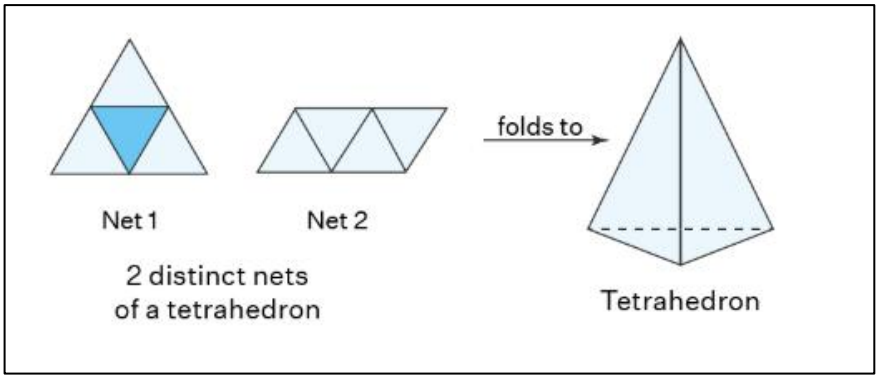
Biruni, ruh ve hayat sahibi olanlar da dahil olmak üzere doğadaki formların fiziki görünümlerinin kendi türlerine özgü sayısal ilişkilerle ortaya çıktığını ifade eder. Bu konuda çiçekleri örnek gösterir. Biruni'ye göre; açılan bir çiçekte üst uçları bir daire şekli oluşturan yaprakların sayısı geometri bilimine uygunluk gösterir. Yapraklar, konik kesit eğrisi ile değil kirişler ile uyumlu sayıdadırlar. Bu yüzden doğada yedi ya da dokuz yapraklı çiçeğe rastlanmaz. Çünkü geometrik olarak yedi ya da dokuz yaprağı üçerli gruplar halinde bir daire içine yerleştirmek mümkün değildir. Doğadaki çiçeklerde yaprakların sayısı; 3, 4, 5, 6 veya 18 olmaktadır. Doğa, türleri ve cinsleri matematiksel bir düzen içinde yerleştirmekte ve korumaktadır. (Nasr S. H., 1985, s.

147) Biruni'nin bu tespitine uygun şekilde tezhip sanatında da çiçek stilizasyonlarında 3, 5 veya 6 yapraklı çizimler tercih edilmektedir.

Kindi, Sabit bin Kurre, Ebu'l Vefa Büzcani, İbn'ül Heysem ve Biruni başta olmak üzere filozof ve matematikçiler, çok yüzlüleri kapsamlı bir şekilde çalışmış, özellikle bu geometrik şekillerin mekânsal yapısını incelemişlerdir. (Hisarlıgil & Bolak Hisarlıgil, 2018, s. 127)

Biruni, bir kürenin içine kaç şekil çizilebilir sorusunu sorduktan sonra; kürenin içine bütün yüzeyleri, kenarları ve açıları birbirine eşit olmak kaydıyla en fazla beş çokgenin yerleştirilebileceğini söyler. Bu yapı dört element ile birlikte küresel evreni ve matematiksel düzeni ifade eder. Bu beş çokgenden ilki altı kare yüzeyden oluşan "küp" tür ve toprağa karşılık gelir. İkincisi yirmi eşkenar üçgen yüzeyden oluşan "ikosahedron" dur ve suya karşılık gelir. Üçüncüsü sekiz eşkenar üçgen yüzeyden oluşan "octahedron" dur ve havaya karşılık gelir. Dördüncüsü dört eşkenar üçgen yüzeyden oluşan "tetrahedron" dur (dört yüzlü) ve ateşe karşılık gelir. Beşincisi ise küresel evrene karşılık gelen ve on iki beşgen yüzeyden oluşan "dodecahedron" dur. (Nasr S. H., 1985, s. 147-148) Biruni'nin küre içine yerleştirdiği beş çokgenin iki boyutlu tasarımları ile İslam sanatındaki geometrik kompozisyonlar arasındaki ilişki incelenmesi gereken bir alandır. Özellikle "tetrahedron" un iki boyutlu çizimi ile Davut Yıldızı motifi arasındaki benzerlik dikkat çekicidir.

Şekil 99. 4 Eşkenar Üçgenden Meydana Gelen Tetrahedron.

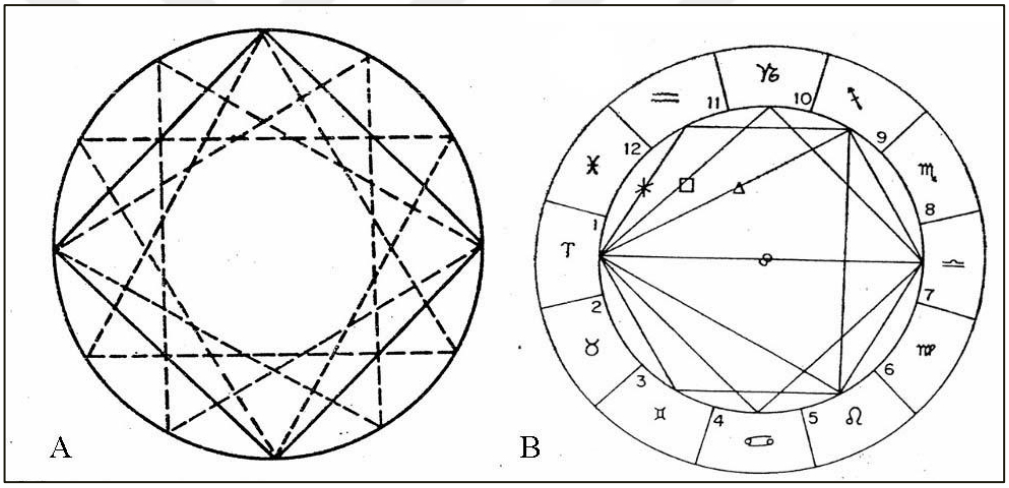


Kaynakça: Tetrahedron, 2020

Gökyüzünün dairesel hareket eden sekiz küreden oluştuğunu düşünen Biruni'ye göre yeryüzü oluş ve bozuluş âlemidir. (Nasr S. H., 1985, s. 154) Biruni eserlerinde; gökyüzünün hareketlerini, burçları ve evrenin yapısını gösteren diyagramlar kullanmıştır. (Nasr S. H., 1985, s. 158,162,168)

Biruni'nin; zaman, mekân ve sayılardan meydana gelen kozmolojisinde burçlar kuşağı on iki burca bölünür ve güneşin yıllık hareketi uzayı iki gündönümü ve iki ekinoksla ayrılan dört parçaya böler. Aralarında eğim bulunan iki ekliptik yörünge dairesi bu dört kesişim noktası ile üçlü ve sekizli bölmeler oluşturur. Böylece ilk dört noktaya sekiz nokta daha ilave edilerek daire içinde her köşesine iki nokta karşılık gelen bir kare oluşur ve on iki burçlu kuşağın geometrik şekli ortaya çıkar. (Nasr S. H., 1985, s. 175-177) Biruni'nin bu diyagramı, daire içine yerleştirilmiş bir kare ve üçgenler (ya da tek bir onikigen) ile şekillenen geometrik bir desen oluşturur. Biruni; burçlar, elementler, nitelikler, hava olayları, mevsimler, karakterler ve insan vücudunun bölümleri arasında irtibat kurarak evreni matematiksel bir düzen içinde ifade eder. (Nasr S. H., 1985, s. 177-183)

Şekil 100. A. Biruni'nin Daireyi 4'e Bölmesi Ve 12 Burcun Oluşumu B. Zodyak Sembolleri Arasındaki İlişkileri Gösteren Dairesel Diagramlar.



Kaynakça: Nasr, 1985, s. 176-7

Biruni'ye göre ayın menzillerinin sayısı, gezegenlerin sayılarının toplamı ve Arap alfabesindeki harflerin sayısı aynıdır; 28. Bu durum, yaratılışı sağlayan ilahi kelam ile evrenin ve vahyin birebir ilişkisini gösterir. (Nasr S. H., 1985, s. s. 187)

Üçgen şekli hem bir dağı yani yüceliğe yükselişi (miraç) hem de bir mağara ağzını yani vahyin arzdaki insana inişini (nüzul) temsil ettiği için insanın aşkınlık ve yücelik ile bağının sembolüdür. Kare; arzın ve adaletin sembolü olmuştur. Levha ile özdeşleşen dikdörtgen; din, ilim ve hakikatin formudur. Daire; evrenin, semâvâtın ve sonsuzluğun ifadesidir. (Eryılmaz & Selimgil, 2021, s. 219) Bu geometrik şekillerin birleşiminden oluşan çokgen ve çok yüzlüler, sembolize edilen anlamların birleşmesini ve bütünlüğünü yansıtmıştır.

3.1.7. İşrakilik ve Varlık-Işık İlişkisi

Suhreverdi-i Maktul (1154-1191) tarafından kurulan İşrâki felsefe ekolü, varlık ile ışığı (nur) özdeşleştirerek farklı bir anlayış geliştirmiştir. Kutbuddin Şirazi (1236-1311) ve Kemaleddin Farisi (1267-1318) gibi matematikçi ve astronom olan İşrâki filozoflar; İbn'ül Heysem'in optik çalışmalarını takip ederek ışığın hareketi, renklerin mahiyeti ve gökkuşağının oluşumu konusunda bilimsel çalışmalar da yapmışlardır. İşrâk kelimesi, şark (doğu) kelimesinden türemiş olup; güneşin doğuşu sırasındaki aydınlanmayı ifade eder. (Bekiryazıcı, 2005, s. 27)

Suhreverdi-i Maktul'e göre nur (ışık); var olanlar içinde ispatlanmaya, tanımlanmaya ya da açıklanmaya ihtiyacı olmayan istisnai ve tek şeydir. Açık ve seçik varlığından dolayı daima görünürdür (zahir). (Turğay, 2019, s. 35) İşrâki düşüncede nur; sadece akli bir kavram değil aynı zamanda duyusal (şuhudi) ve tecrübi (fiziki) bir hakikattir. (Turğay, 2019, s. 36) Nur üçe ayrılır: (1) Bir başka şeye ilişmiş bir araz olan nur (2) Hiçbir şeye ilişmemiş soyut bir cevher olan nur (3) Araz ya da cevher olmayan saf nur. Işık olmayan şey ise ya bir mekâna sahip olmayan alacakaranlık ya da bir mekânda bulunan karanlık cevherdir. (Turğay, 2019, s. 43) Suhreverdi'ye göre; soyut nurlar dikey boyutta, heyetler ve cismani cevherler ile birleşen nurlar ise yatay (arzi) boyutta yayılır ve hareket ederler. (Bekiryazıcı, 2005, s. 75-76)

Varlığı zihnin dışında müşahede edilen nitelikler heyet, üç boyutlu nesneler ise cisim adını alır. Heyetler, cismin cevherine ilişen arazlardır. (Turğay, 2019, s. 45) Suhreverdi'ye göre cisim; berzahtır. Çünkü karanlık ve nurani heyetlerin birbirlerine karıştığı, saf nurun gölgelere, renklere, ışığın farklı derecelerine dönüştüğü mekândır. (Turğay, 2019, s. 49-50) Tüm saf ve mücerret nurların kaynağı; varlığı ve ışığı bizzat kendisi olan Nur'ül Envar'dır (Nurların Nuru). (Turğay, 2019, s. 58) Suhreverdi-i Maktul bu kavram ile; Gazali'nin *Mişkat'ül Envar* adlı eserini takip ederek ve Kur'an'da geçen; *Allah göklerin ve yerin nurudur* (Nur Suresi 24/64) ayetine dayanarak Tanrı'nın zatını kastetmektedir.

İşrak; ışığın tüm varlık mertebelerini görünür kılarak zahir olmasıdır. Bu kavramın insandaki karşılığı müşahededir. İnsan; evrendeki ışığı müşahede ederek, var olanların ve kendisinin hakikatini idrak eder. (Turğay, 2019, s. 78-80) İşrâki terminolojide müşahede, aydınlanma anlamına gelir. İnsanın aydınlanması; akli, duyusal ve tecrübeye dayalı bir süreçtir.

İşrâkilikte misâl âlemi anlayışı; karanlığın ve ışığın karışarak varlık mertebelerini ortaya çıkardığı bir kozmolojide, her mertebenin daha yüce mertebelerin gölgesi/misâli/delili olduğu bir sistemi ifade eder. (Turğay, 2019, s. 99-101) Alacakaranlık, karanlığın; karanlık, gölgenin; gölge, yarı aydınlığın; yarı aydınlık, aydınlığın; aydınlık, saf ışığın delilidir. İşrâki felsefede misâl âlemi denilen evren; suretler, imgeler, hayaller, karaltılar ve soyut gölgelerden oluşur. (Turğay, 2019, s. 169-170) Cisimleşmek, gittikçe karanlığa yaklaşmak demektir. Latifleşmek ise tekrar ışığa dönüşmektir.

Evrende geçerli olan sistem, küçük evren olan insanın vücudunda da geçerlidir. İnsanın varlığında da karanlık cevher ve nurani cevher vardır. Aslında mücerret (soyut) bir nur olan insan nefsi (benliği), cismani bedenin karanlığından kurtuldukça kendi aslındaki nur ortaya çıkacaktır. (Turğay, 2019, s. 119-121) İnsanın nefsi, cismani bedenden ayrıldığında ya da etkisinden kurtulduğunda, bir iç idrak kuvveti olan zihindeki mütehayyile hassası, misâl âlemi ile doğrudan birleşerek Hakk'a yolculuğunu latif bir surette sürdürür. (Turğay, 2019, s. 271-273) İnsan nefsi nura dönüştükçe, misaller ve suretlerle elde ettiği hayali bilgiden, misalsiz ve sûretsiz hakikatin bilgisine yükselir. (Turğay, 2019, s. 311-312) Suhreverdi'ye göre sûretsiz hakikatin bilgisi ancak sembolik bir dille anlatılabilir. Bu yüzden peygamberler, filozoflar ve bilgeler daima sembolik bir dil kullanmışlardır. (Turğay, 2019, s. 323)

İşrâki filozoflardan Şemseddin Şehrezuri'ye (vft. 1288) göre; nicelik bir arazdır (heyet). Çünkü her nicelik kendinde bölünme, artma, eksilme gibi değişimleri kabul etmektedir. Zaman, mekân ve durum gibi nitelikler ise aslında izafidir. (Akyol, 2011, s. 67-70) İşrâki filozoflar, tıpkı Meşşailer ve Mutasavvıflar gibi; *Birden ancak bir çıkar* ilkesini kabul ederek, tevhit inancı ile doğanın birliği ilkesini birleştirmişler, ancak bu sistemi nur ve zulmet kavramları üzerinden ifade etmişlerdir. (Akyol, 2011, s. 123-124)

Suhreverdi'nin sistemi; Plotinus'un Yeni Platoncu sudur (taşma) teorisinin İslam inancına uygun bir yorumudur. (Turğay, 2019, s. 119-120) Güneş ışığının nesneleri aydınlatması nasıl Güneş'in varlığında bir eksilme ya da artmaya sebep olmuyorsa, Nur'ül Envar olan Tanrı'nın nurunun âlemleri ortaya çıkaran yayılımı da O'nun varlığında bir eksilme ya da artmaya sebep olmamaktadır.

3.1.8. Tasavvuf ve Varlığın Birliğinde Hayal-Suret İlişkisi

İslam medeniyetinde ortaya konulan kozmolojik sistemler ister doğa bilimcileri ister felsefeciler ister kelamcılar ister mutasavvıflar tarafından geliştirilmiş olsun hepsi de aynı temel ilkelere dayanmaktadır. Bu temel ilkeleri en açık şekilde ortaya koyanlar ise mutasavvıflardır. Hakikatin birliği ve tekliği, evreni oluşturan varlık mertebelerinin ilahi tecellilerden tezahür ettiği ve her mertebenin kendisinin altında olan mertebelerin kaynağı olduğu gibi düşünceler bu ilkelerin başında gelir. (Nasr S. H., 2008, s. 92) Bu kozmolojik ilkelerin tohumları Kur'an'da bulunmaktadır. (Nasr S. H., 2008, s. 94) Tasavvuf düşüncesi Abbasiler devrinde bilhassa Bağdat, Mağrib ve Endülüs'te yayılmaya başlamışsa da 13. Yüzyıldan itibaren sistemleştirilmiştir. Böylece ortaya çıkan tasavvuf metafiziği; Selçuklu, İlhanlı, Memlük, Osmanlı, Timurlu, Safevi ve Babür devirlerindeki düşünce, sanat ve kültür hayatında merkezi rol oynamıştır.

Tasavvuf düşüncesini sistemleştiren Muhyiddin İbn Arabi'ye (1165-1240) göre mekân; var oluştaki bir nispettir. Mekân onda bulunanla, ona yerleşenle (mekîn) tanımlanır. Mekân Hakk'ın istivası (kaplaması) ile ortaya çıkmıştır. (Yusuf, 2019, s. 81) İbn Arabi; *arz'ül hakikat* (hakikat arzı) adını verdiği ve fiziki dünyadan farklı bir gerçekliğe sahip olan manevi bir mekândan daha bahsetmektedir. İbn Arabi'ye göre bu hakikat arzının yanında tüm evren ve hatta ahiret âlemi, bir ipin üzerindeki düğüm kadar küçük kalmaktadır. (Yusuf, 2019, s. 82)

İbn Arabi; Hz. Âdem'in yaratıldığı topraktan daha sonra Hurma Ağacının yaratıldığını, bu ağacın Hz. Âdem'in kız kardeşi ve insanlığın halası olduğunu savunur. Kutsal Hurma Ağacı yaratıldıktan sonra Hz. Âdem'in yaratıldığı topraktan geriye bir susam tanesi kadar kalmıştır. Allah; bu zerreden de Arz-ı Simsime'yi (susam arzı) yaratmıştır. Arz-ı Simsime; Misal (Hayal) Âleminin diğer adıdır. Bu âlem tüm âlemlerin en genişidir. (İbn Arabi, 2007, s. 365-368, c. 1) İbn Arabi'nin; hakikat arzı ya da Arz-ı Simsime adını verdiği bu mekân aslında fiziki dünyayı da kapsayan hayal âlemidir.

Evrenin yaratılışı; Hakk'ın kün (ol) emri ile gerçekleşmiştir. Ezeli ilimde mutlak gayb halinde olan evren, ilk aşamada (gün/şen) boyutu olmayan bir nokta yani unsur-u azam halini almıştır. Altıncı aşamada tek bir cevher/ferd olarak yaratılışı tamamlanan evren, yedinci aşamada insanın hayaline yani berzahına bir resim olarak verilir. Bu tamamlanmış evren, hayali bir surettir. Bu hayali suret, doğası gereği sürekli bir

değişim halindedir. İnsanın tahayyül kuvveti, her gün birbirini takip eden bu resimleri zihinde tertip ederek zaman ve mekân algısını oluşturmaktadır. Unsur-u azam denilen zaman ve mekân boyutlarına sahip bu nokta sürekli tekrar yaratılış halindedir. (Yusuf, 2019, s. 149-150)

İbn Arabi; sürekli yenilenen yaratılış (tecdid-i halk) anlayışına sahiptir. İbn Arabi'ye göre cisim ve cevherler âleminin sürekliliği kendilerinde niteliklerin sürekli yaratılmasına bağlıdır. Bu nitelikler bir ân içinde varlıktan yokluğa dönerler. Her ân tekrar yaratılırlar ki dünya sürekli varlık kazanabilsin. (Yusuf, 2019, s. 196) Dolayısıyla fiziki evrendeki suretler bir ândan fazla var olamazlar. Her ân kendi yapıları gereği yok olurlar. (Yusuf, 2019, s. 199) İbn Arabi; *Sen fark etmesen de her şeyin içinde her şey vardır (külli şey'in fihi külli şey)* diyerek aslında tüm cevherlerin de tek bir hakikati olduğunu ve birbirlerine dönüşebileceğini söylemektedir. (Yusuf, 2019, s. 207)

İbn Arabi *Uklet'ül Müstevfiz* adlı eserinde, Tanrısal akıl ile unsur-u azam olan evrenin cevheri arasında 46.656.000 nurani bağ olduğunu savunur. Bu sayı aslında dairenin değeri/derecesi olan 360 sayısının küpüdür. (Yusuf, 2019, s. 212) İbn Arabi kozmolojisinde rakamlar ve harfler arasındaki ilişki, önemli bir yer tutmaktadır.

İbn Arabi'ye göre âlem Allah'ın gölgesidir. Gölge olduğu için varlığı duyusaldır. Gölge olan bu âlemin zuhur ettiği yer mümkünlerin cevherleridir. (Hakim, 2005, s. 62) İbn Arabi'ye göre evren, zaman ve mekân yaratılmadan önce Tanrı'nın zatının gizli bir hazine olarak bulunduğu mahal; amâ (örtü, bulut) mertebesidir. Amâ, kün (ol) emri ile evreni varlığa getiren Nefes-i Rahmani'nin ilk suretidir. Amâ mertebesi, aynı zamanda bütün suretleri içerdiği için mutlak hayal ve berzahın kendisidir. (Hakim, 2005, s. 66-69) Âlem, Hakk'ın aynasıdır. Âlemdeki kesret (çokluk), Bir olan Hakk'ın âlem aynasında tecelli eden suretlerinin çoğalması ile ortaya çıkar. (Hakim, 2005, s. 88-89) Varlık birdir ve unsur-u azamda tecelli ederek gölge şeklindeki suretlerle çoklukta görünür. Gölge, ezeli hakikatlerin (ayan-ı sabite), ışığın etkisiyle ortaya çıkan şeklidir. Suret de denilen gölge, hakikatin misali olsa da aslına nispeti uzak ve sınırlıdır. (Hakim, 2005, s. 214)

İbn Arabi suret kavramını üç farklı anlamda kullanmıştır. Birinci kullanım şekli, suretin genel anlamıdır. İkinci kullanım şekli Hakk'ın sureti anlamındadır. Üçüncü kullanım şekli ise Âlemin sureti kavramıdır. İbn Arabi'de genel anlamıyla suret,

Aristotelesçi filozofların kullandığı gibi bir şeyin formu demektir. Hakk'ın sureti; âlem aynasında Tanrı'nın tüm isim ve sıfatlarının mazharı ve arzdaki halife olan insan-ı kâmildir. Âlemin sureti ise, genel anlamda mikro kozmos (âlem-i suğra) olan insani hakikattir. (Hakim, 2005, s. 571-575)

İbn Arabi'ye göre değişim sadece oluş-bozuluş âlemindeki suretlere ait değildir. Hakk'ın isim ve sıfatlarının sonsuz tecellileri suretlerdeki değişimin kaynağıdır. Bu yüzden yüce âlemlerde de suret değişimi vardır. Bunun en güzel örneği Cennet'te bulunan; *Suretler Çarşısı*'dır (Süku's Suver). Bu çarşı, Cennet'te bulunan bir mekânın adıdır. Cennet ehli, buraya gidip istedikleri surete girebilmektedir. Cennet ehli burada kendi suretlerini değiştirebildikleri gibi, istedikleri şeylerin suretlerini de değiştirebilirler. İbn Arabi'ye göre fiziki dünyada insanın bâtındaki kalbi nasıl halden hale giriyor ise ahirette de kalbi sabit kalacak ama zahiri sureti halden hale değişecektir. Bu sayede insan, sonsuza kadar suret ve hal değiştirecek, böylece Allah'ın isim ve sıfatlarının sonsuz genişliğini idrak edecektir. (Hakim, 2005, s. 137-138)

Netice olarak İbn Arabi'nin varlık ve bilgi görüşünde en önemli kavramların başında hayal âlemi gelmektedir. Hayal ister duyulur ister akledilir olsun, suretlere ve anlamlara şekil veren güçtür. Hayal, insanın gördüğü bütün suretlerde gözükendir. Allah'ın insan idrakini aşan zatından başka her şey, hayale ait bir gölgeden ibarettir. Hayalin hakikati; her şeyi somutlaştırmak ve tasvir etmektir. Mutlaklık kavramı dahi hayalin yardımıyla anlaşılır. Çünkü insan idraki; varlığı zorunlu olanı, varlığı izafi olanı ve varlığı imkânsız olanı ancak hayalin tasarrufu ile birleştirebilmiştir. (Hakim, 2005, s. 261-265)

Analiz:

İslam medeniyetindeki düşünce ve inanç akımlarının genel kabul ve eğilimlerine baktığımızda, İslam sanatının karakteristik özelliklerine kaynaklık eden verileri yakalamış oluyoruz. Bu veriler, İslam Sanatının tevarüs ettiği birikimin nasıl sentezlendiğini ve kendi kimliği doğrultusunda nasıl yeniden yorumlanıp anlamlandırıldığını; motif yapıları, motif dizilimleri, düzlemin mekân olarak kullanım şekilleri ve kompozisyon kurulumu üzerinden göstermektedir.

Düşünce akımlarında rastladığımız doğada boşluğun reddi görüşü ile sanatta gelişen ve (tartışmalı bir kavram olsa da) boşluk korkusu olarak tanımlanan yaklaşım, düşünce ve sanat arasında tutarlı bir ilişkiyi göstermektedir.

Felsefede mekânın bağımsız varlığının reddi ve aklen soyutlanmış bir kategori olarak kabulü; sanatta sabit matematiksel perspektiften uzak durarak anlama göre tasarlanan ve farklı görme/bakma açılarına/kuvvetlerine göre kurulan alan anlayışının temelinde yer almaktadır. Tüm düşünce akımlarına ait ortak bir yaklaşım ile; oluş ve bozuluş âlemi olan fiziki dünyadaki suretlere verilen izafi gerçeklik değeri; süsleme sanatlarında natüralist anlayıştan uzaklaşmayı ve soyut stilizasyonların gelişimini mümkün kılmıştır.

Özellikle Mutezile'nin "madumun şeyliği" görüşüyle yokluğa bir varlık değeri vermesi; varlık ile yokluğun pozitif (+) ve negatif (-) ilişkisi gibi birbirini tamamlayan bir bağıntıya dönüşmesini sağlamıştır. Bu görüşün İslam süsleme sanatlarında karşımıza çıkan, aynı motifin pozitif ve negatif değerde kullanılarak alanı kaplaması metodunu etkilediği düşünülmelidir.

Doğadaki bütün nesnel suretleri gölge ya da yansıma olarak kabul eden tasavvufi/batıni eğilim, minyatür başta olmak üzere süsleme sanatlarında gölge kullanılmamasına ve zaten gölgenin gölgesi olan figürlerin ayrıca gölgelendirilmemesine yol açmıştır. İşrakilerin varlığı ışık ile, var olanları ise renklerle özdeşleştiren teorileri; fiziki dünyayı metafizik ilkelerle tamamen bütünleştirmiştir. Bu anlayışın tasvir sanatlarındaki yansıması; her sanatçının manevi tecrübesi doğrultusunda, ışık-renk-suret ilişkisini serbestçe kurulabilmesini sağlamıştır.

Cisimlerde sûretsiz bir maddenin reddinin ya da düşünceden ibaret kabul edilmesinin yanı sıra; simya biliminde maddenin cevheri dahil olmak üzere tüm niteliklerinin değiştirilebilir bir yapıya sahip görülmesi, sanatsal tasvirlerde sembolik ve soyut anlatımı desteklemiştir. Sistematik düşünce eserlerinde sıkça rastlanan ve evreni, gökyüzünü ya da varlık hiyerarşisini anlatan diyagramlar, süsleme sanatlarında gördüğümüz geometrik kompozisyonları etkilemiştir. Atomların geometrik nesneler olarak düşünülmesi de aynı etkiyi sağlamıştır. Bütün düşünce akımlarında, varlık mertebeleri ya da evrenin katmanları ile Arap harfleri arasında kurulmuş olan ilişki; evreni veya doğayı ilahi bir kitap olarak görüp Kur'an ile özdeşleştirmeyi sağlamış, böylece süsleme sanatlarının kelam/yazı/hat çevresinde gelişmesi anlam kazanmıştır.

Etkileşimi gösteren bu verileri arttırmak mümkünse de verilen örnekler genel eğilimi ortaya koymaktadır.

3.2. İslam Sanatlarında Soyut Anlatım

İslam Sanatında görsellik sembolik bir sisteme sahiptir. Bu sistem karmaşık bir temsil anlayışı geliştirmiştir. Karmaşıklık, görsel motif ile kavramlaştırdığı anlam arasındaki ilişkiyi biçim üzerinden kurmanın zorluğundan kaynaklanır. Bir Abbasi şehri olan Samarra' da gelişen üslup, soyut anlatımın temel unsurlarını yansıtır. Kendini tekrar ederek sonsuzluk kavrayışı veren geometrik desen kompozisyonları, süslenen alanın/duvarın tüm yüzeyini kaplar. Motifler tasarımın içinden ayrıştırılamaz. Çünkü simetrik yapı, ışık ve gölgenin kullanımıyla birlikte ancak bütünlüğü içinde kavranabilecek şekilde tasarlanmıştır. Bu soyut anlatım tarzı, kompozisyonla kaplanan alanın hiçbir parçasını anlamın dışında bırakmaz. Sanattaki bu yönelimin sebebini eşzamanlı olarak İslam düşüncesinde buluruz. 9. Yüzyılda felsefe, hukuk ve ahlak başta olmak üzere İslam düşüncesinin tüm sahalarında insani idrak, tüm boyutları ve veçheleriyle hakikatin soyut ilkelerini keşfetme çabasındadır. Soyut anlatım, düşüncedeki bu arayışın bir yansımasıdır. Samarra'daki cami duvarlarında, Buhara'da Kalan Minaresinde ya da Nişabur'da bir levhanın üzerinde aynı arayışa rastlarız: Batılı araştırmacılar bu arayışa Latince "horror vacui" yani boşluk korkusu adını vermişlerdir. Kaygı olarak tanımlanan bu arayışın sebebi aslında kâinatta her şeyin var oluşunun bir hikmeti ve sebebi olmasıdır. "Horror vacui" kavramı, Batı sanatında; yüzeyleri tıka basa doldurma takıntısı olarak tanımlanmaktadır. Mario Praz tarafından Victoria Dönemi İngiliz mimarisini eleştirmek için geliştirilen kavram, Richard Ettinghausen tarafından İslam Sanatına dair bir değerlendirmeye dönüştürülmüştür. (Altın, 2021, s. 43) İslam Sanatında, evren tasavvuruna ve mekân anlayışına dayanan boşluğun ve anlamsızlığın reddi anlayışı, bir korkudan ziyade eşyanın hakikatinin idrakine ve bu hakikatin temaşası ile yaşanan duygusal taşmaya (hayret, cezbe ve sudur haline) yorulabilir. Hakikat ve anlam, evrenin her zerresini kapladığı ve ihata ettiği gibi bir sanat eserinin bütün alanı da aynı şekilde doludur. Motifler, detaylar ve renkler ile birlikte pozitif ve negatif tüm alanlar anlamlı bir bütün oluşturur. Hatta geometrik desenlerde olduğu gibi, tasvir edilen sahne ya da alan, sonsuza kadar uzanan ve görünmeyen bir anlam dünyasının kesitidir.

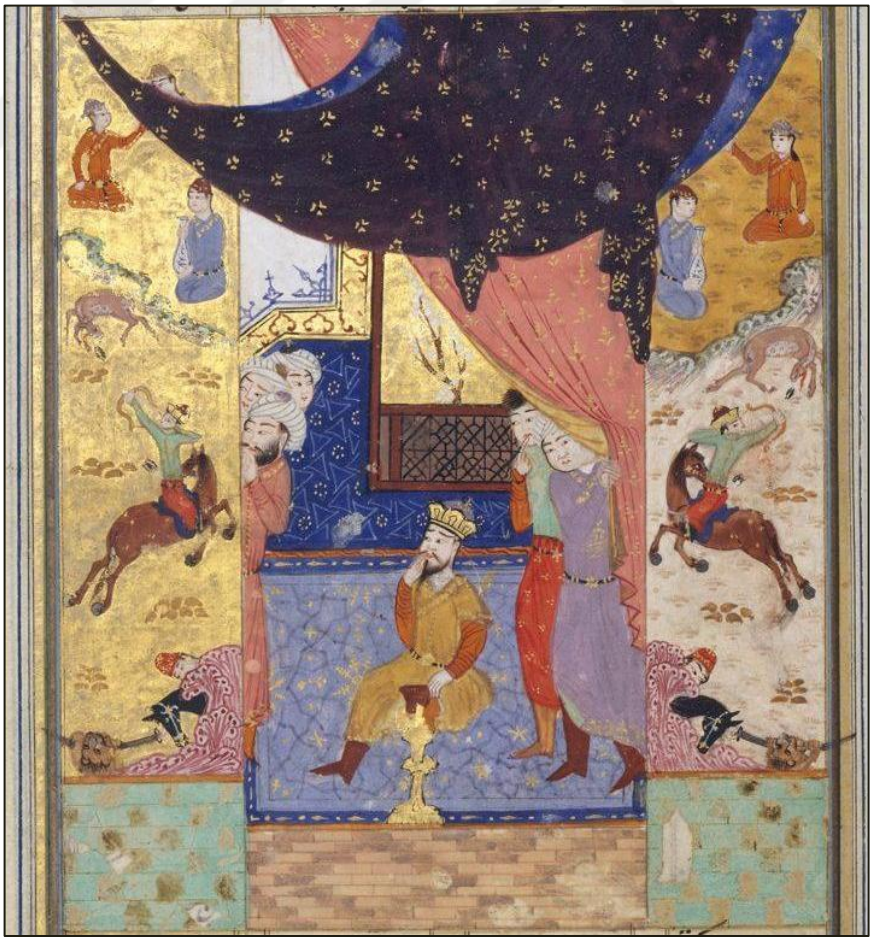
Bir kompozisyonda aynı motifin farklı boyut, şekil ya da renklerde ifadesinin ise; Allah'ın birbirine eşit ama farklı olan isimlerinin, ince ölçütlere sahip bir geometriyle bütünlük içinde sembolize edilmesi olduğu ileri sürülmüştür. Sanat ile düşünce arasında bu derece doğrudan ilişki kurulabilmesini sağlayan şey, mimariden tezhibe kadar tüm sanatsal formların; kitabe, levha ya da sayfa üzerinde İslam düşüncesinin temelinde yer alan ayet ve hadislerle birlikte ortaya konulmasıdır. (Grabar O. , 2022a, s. 89-90)

Memluk Devri tarihçilerinden Makrizi (vft. 1442) *Hıtat* adlı eserinde, 11. Yüzyılda Kusayr ve İbn Aziz adlı iki meşhur müzehhibin iddialaşmasından bahseder. Müzehhiplerden biri, bir insanı rölyef (kabartma) gibi görünebilecek şekilde resmedebileceğini iddia ederken diğeri de kendisinin bir insanı sanki duvara gömülü imiş gibi resmedebileceğini savunmuştur. Makrizi'ye göre her iki müzehhip de renkleri ustaca kullanarak (biri siyah fon üzerinde beyaz rengi kullanırken, diğeri sarı fon üzerinde kırmız rengi kullanmıştır) iddiasını başarılı bir şekilde gerçekleştirmiştir. Makrizi aynı eserinde Kahire'deki bir caminin duvarında bulunan bir çeşme tasvirinden bahseder. Bu tasvirde merdivenle çıkılan bir çeşme resmedilmiştir. Ancak renkler öyle ustaca kullanılmıştır ki resimdeki merdiven; *trompe-l'oeil* (illüzyon ile gözü aldatan resim) tarzında bir etkiyle sanki basamakları olan gerçek bir merdivenmiş hissi vermektedir. (Grabar O. , 2022a, s. 90) Makrizi, *trompe-l'oeil* kavramını vehim kavramı ile ifade eder ve göz yanılsamasını ressamların ideal yaratımı ve başarısı olarak görür. (Grabar O. , 2022a, s. 303)

İslam düşüncesinde fiziksel gerçekliğin bir illüzyon olduğu ya da gerçeklik ile illüzyonun birbirinden ayırt edilemeyeceği görüşleri tartışılmıştır. *Kur'an*'da; Saba Melike'si Belkıs'ın, Hz. Süleyman'ın köşküne girerken billurdan yapılma zemini görüp su zannettiği ve ıslanmasın diye eteklerini topladığı bildirilir (Neml Suresi, 44. Ayet). Bu konuda Mevlâna'nın (vft. 1273) *Mesnevi-i Şerif*'in 1. cildinde naklettiği, Rum ressamlar ile Çinli ressamların yarışmasına dair kıssa oldukça meşhurdur. Sultanın sarayında Çinli ve Rum ressamlar arasında en iyi resmi yapmak üzere bir yarış düzenlenir. Perde ile ayrılan odanın bir duvarında Çinli ressamlar, diğer duvarında Rum ressamlar çalışırlar. Taraflardan biri, bin bir çeşit renk kullanarak kendi duvarına muhteşem bir resim yapar. Diğer taraf ise resim yapmaz, sadece kendi duvarını cilalayarak ayna gibi parlak hale getirir. İşler tamamlanıp perde açıldığında bir duvardaki resim, cilalanmış olan öbür duvara yansır. İki duvar da muhteşem ve

aynı gözükür. Hatta cilalanmış olan duvardaki suret, asıl resimden daha parlak ve göz alıcıdır. Kıssanın orijinali Gazali'nin (vft. 1111) *İhya-i Ulum'id Din* adlı eserinin 21. kitabında bulunmaktadır. Aynı kıssanın bir başka versiyonuna Nizami-i Gencevi'nin (vft. 1207) *Hamse*'sinin son kitabı olan *İskendername*'nin "Şerefname" bölümünde rastlamaktayız. Kıssanın Gazali versiyonunda yarışmayı, kendi duvarını resim yapmadan cilalayarak parlatan Çinli ressamlar kazanırken, Mevlâna versiyonunda kendi duvarını cilalayarak parlatanlar Rum ressamlar olmakta ve yarışmayı da onlar kazanmaktadır. Her ikisinden farklı olarak kıssanın Nizami-i Gencevi versiyonunda; duvara resim yapan Rum ressamlar ile kendi duvarını cilalayarak aynı resmi yansıtan Çinli ressamlar berabere kalmaktadır. Bu kıssa aslında mutasavvıflar ile filozof ve kelamcılar arasında görülen epistemolojik bir farklılığın anlatımıdır. Bir şeyin hakikati ile sureti arasında fark görememek, ya da surete aslından daha fazla önem vermek, sadece gözün değil aklın da yanılgısıdır.

Şekil 101. Perdenin Kaldırılarak Her İki Duvarında Görüldüğü Kıssanın Son Sahnesi, Nizami-İ Gencevi'nin İskendername'sinden, NYMM.



Kaynakça: Khamsa (Quintet) of Nizami of Ganja, 2024

İnsanın evrendeki mekân algısı, yön algısına paralel olarak iki eksen üzerinden gelişmiştir. Dikey eksen, insanın; aşkın olan Tanrı ve evrenin yüce mertebeleri ile irtibatının sembolü olmuştur. Yatay eksen ise insanın, toplum ve oluş-bozuluş evreni ile olan irtibatının sembolüdür. Buna paralel olarak İslam sanatlarındaki tasvirde dikey mekân; çok boyutlu, çok zamanlı ve çok bakışlı bir anlatımı mümkün kılmaktadır. Böylece görsel sınırlamalar aşılmaktadır. Çünkü dikey mekân metafizik bir mahiyete sahiptir. Dikey mekân anlayışı sayesinde farklı zamanlarda ya da farklı varlık mertebelerinde olup ancak farklı bakış açılarıyla görülebilecek olan olay, kişi, nesne ve ilkeler, tek bir düzlemde tasvir edilebilmektedir. Yatay mekân ise nesneleri tek bir ân içinde ve tek bir mekânda yan yana/bitişik/ardışık düzende ve kendi mevziinde tasvir etme imkânı vermektedir. (Genç M. A., 2022, s. 111-116)

Bir sanat eserinde mekânın eser alanına yansıtılması konusunda faklı tasvir biçimleri söz konusudur. Bunlar; iki boyutlu yüzeyi esas alan mekân anlayışı, üç boyutlu mekân anlayışı, çok boyutlu mekân anlayışı ve kavramsal mekân anlayışı olarak sınıflandırılabilir. Soyutlama ilkesine daha yatkın olan iki boyutlu mekân anlayışı, İslam Sanatında ağırlıklı tasvir biçimi olmuştur. (Konak, 2014, s. 37) Mekân; sınırlı nicelikleri kuşatan sınırsız bir büyüklük olarak anlaşıldığı gibi, evrenin sınırlı bir parçası olarak da tarif edilmiştir. Resim sanatında mekân; resmin içinde üç boyutlu yanılsamanın kullanıldığı alanı ifade etmiştir. (Konak, 2014, s. 36) İslam Sanatlarında ise doğanın yani fiziki dünyanın bizzat kendisinin üç boyutlu bir yanılsama olup olmadığı tartışılmıştır. Mesela minyatür sanatında kurgulanan alan doğal görünüme sahip ama soyutlanmış bir tasvirdir. (Konak, 2014, s. 44-45) Doğal görünüm iki boyutlu olarak verilmiş ve sahnede olan nesneler kavramlaştırılmıştır. Nakkaş, nesneyi gören özne değildir. Mekânı bir biçim olarak kullanmaz. Mekândaki figürler; doğadaki nesnelerin sıralanışı gibi değil kavramsal hiyerarşiye göre yerleştirilir. (Konak, 2014, s. 51)

Yeni Platoncu düşüncenin kurucusu olan Plotinus (205-207), kendi resim ve heykelinin yapılmasına şu sözlerle karşı çıkmıştır: *Doğanın bizi içine hapsettiği imgeyi taşımak yetmiyormuş gibi arkamızda bir de bu imgenin bir imgesini bırakmamızın ne yararı var?* (Arslan, 2010, s. 47,c. 5) Güzellik anlayışında Plotinus'un görüşlerini takip eden Gazali'nin yaklaşımı da aynıdır. Gazali, *Kimya-yı Saadet* adlı eserinde, bir sureti görünüşünün güzelliği dolayısıyla sevmek ile Peygamberi içkin manevi güzelliği için sevmek arasında fark olduğunu vurgular. Hakikatin fiziki/görünen surete

üstünlüğü, asıl gerçekliğin ve güzelliğin ona ait olmasındandır. (Grabar O. , 2022a, s. 91) Hakikat âleminin gölgesi olan suretler dünyası, tıpkı gölgeler gibi, mahiyeti ve statüsü anlaşılmadığı takdirde yanıltıcıdır. Gerçek güzelliği görebilmek için, daha derine yönelmek ve daha farklı bir bakışla bakmak gerekir.

İslam Sanatı, soyutlamaya ve içselleştirilmiş sembolizme yönelmiş, metafiziği fiziğin önüne geçirmiştir. Böylece Antik Çağdan beri süregelen ve Orta Çağ'da Hristiyan ya da Budist sanatlarında varlığını sürdüren insan/ben merkezli tasvir geleneğinin ortaya koyduğu sahneyi ve nesnel hiyerarşiyi reddetmiştir. Bunu yaparken de kendine ait orijinal ve yeni bir görme/gösterme tarzı oluşturmuştur. (Grabar O. , 2022a, s. 92-93) İslam inancında Tanrı'nın tüm zaman ve mekânları muhit oluşu ve her şeyden tenzih edilişi, soyut sanata yönelimin asıl sebebidir. (Genç M. A., 2022, s. 105)

İslam Sanatında süsleme kompozisyonlarının iki ana grupta toplandığını görürüz. Birinci grup stilize edilmiş bitkisel figürlerle yapılan tezyinattan oluşur. İkinci grup ise hassas ve karmaşık geometrik desenlerle yapılan girift tezyinattan meydana gelir. İki grubun bir araya gelişi ritim algısını ve geometrik kavrayışı bütünleştirir.

Bir bitkinin doğası daima bir değişim içerisindedir. Dolayısıyla bir çiçeğin asıl güzelliği onun türünün herhangi bir bireyinde değil prototipi olan özündedir. Bir çiçeğin estetik değeri taşıyan özüne (kavramına) ancak stilizasyon, şemalaştırma ve soyutlama yaparak ulaşılabilecektir. Böylece yanıltıcı görünümlerin ve anlık izlenimlerin ötesindeki kalıcı olanı yansıtmak mümkün olacaktır. (Genç M. A., 2022, s. 104-105) Oysa nesnelerin doğadaki dış görünüşlerine odaklanmak, fiziki kusurları ön plana çıkararak kusursuz güzelliğin temaşasını engelleyecektir. (Genç M. A., 2022, s. 106) Soyutlama, idrakin yöneldiği nesnenin görünümünü kavramlaştırarak nesnel izlenimi aklın sahasına aktarır. Böylece nesnenin özünü, doğanın içindeki zaman ve mekâna bağlı konumdan kurtarmaktadır. Soyutlama ile tasvir edilen nesne, zamanın etkisinden bağımsızdır. Elde edilen görünüm geçmişe, âna ya da geleceğe ait değildir. Zaman dışıdır. (Genç M. A., 2022, s. 108) Zaten tasvir sanatlarında mekânın kendisi değil, mekândaki nesnenin tasviri söz konusudur. Mekân nesneden bağımsız bir boşluk olarak kabul edildiğinde, tasvir edilmesi de mümkün olmayacaktır. (Konak, 2014, s. 36)

Asma yaprakları başta olmak üzere görülen sarmaşık yaprak kompozisyonları; varlık ağacının evreni kuşatan dalları olan zaman ve mekânın sarmal ilişkisini yansıtır.

Bitkisel kompozisyonlarda yaprak, çiçek, kozalak, salkım ve meyvelerden oluşan farklı bitki figürlerinin bir araya getirildiği görülür. Stilizasyon, kıvrım ve kavislerin sarmal etkileşimiyle soyut bir üslupta gerçekleşir. (Burckhardt, 2005, s. 67-68)

Kompozisyon içindeki figürlerin ritmin yasalarına göre dalgalanıp yankılanması, bazen uyumlu bazen kontrast açılımlarla ahenkli bir bütünlük içinde sonsuzluk hissi veren bir estetik sağlar. Ritim duygusu aslında zamana aittir. Bu duygunun figürlerle mekâna aktarılması hareket algısını verir. Bu sayede kompozisyon estetik değerini yitirmeden doğaya yaklaşır ya da doğadan uzaklaşır. (Burckhardt, 2005, s. 75)

Geometrik girift kompozisyonlar, mekânda doluluk ve boşluk hissini dengeli bir şekilde yansıtır. Desenler birbirleriyle iç içe geçerek; süreklilik, derinlik ve sonsuzluk algısı oluşturur. Göz hangi deseni hangi çizgiyi takip ederse etsin aynı şekilde düzen, mükemmellik ve hayret hissine ulaşır. Farklı desenler bir ya da daha fazla merkezden yayılarak bir ağ gibi eserin zeminini kaplar ve görünmeyen ya da eserin dışında kalan mekânda da devam ettiklerini düşündürür. Dairenin bölümlenmesi ile elde edilen desenler, bölüm sayısıyla orantılı çokgenler ile birlikte farklı anlamlar kazanır. Altı bölümlü daire ve altıgenler doğayı, on iki bölümlü yapılar burçlara ayrılmış gökyüzünü, sekiz bölümlü daire ya da daire içine iki kare halinde yerleştirilen sekizgen desen ise zıtların olağanüstü birliğini anlatır. Böylece daireler, çokgenler ve yıldız biçimli desenlerden oluşan ahenkli ve karmaşık bir bütünlük ortaya çıkar. Kompozisyonun merkezindeki daire bazen saklı ve görünmezdir. Çizgilerle vurgulanmasa da tüm zemine yayıldığı hissedilir. Formların sonsuz çeşitliliği ve yayılımının altında yatan tevhid (birlik) ilkesi; çokluktaki birlik (kesretteki vahdet) ve birlikteki çokluk (vahdetteki kesret) anlayışlarını aynı zemine aktararak her şeyi ve her yeri kaplar. (Burckhardt, 2005, s. 75-77)

Şekil 102. Buhara Kalyan Cami.



Kaynakça: Bukhara - Kalyan Mosque, 2013

Daire ve çokgenlerden oluşan bu geometrik yapının, derinliği ve üç boyutlu algıyı daima içinde taşıdığı açıktır. Nitekim aynı geometrik üslubun, üç boyutlu küre ve küp şekilleriyle mimariye aktarımı mukarnas adı verilen mimari formu ortaya çıkarmıştır. Bal peteğinin ya da kristal salkımının bir kesitini andıran bu form, düzlemleri ve kavisli eğri yüzeyleri dengeli bir şekilde birleştirir. (Burckhardt, 2005, s. 84) Mukarnas formu; kubbeyle sütunlar ve dörtgen zemin arasında, feleklerin dairesel hareketiyle yeryüzü arasındaki ilişkinin bir benzerini kurarak, göksel devinimi sakin ve sabit zemine aktarır. Bu aktarım yeryüzündeki sürekli ve döngüsel değişimin semavi ilkelere bağlılığını yansıtır. (Burckhardt, 2005, s. 87) İslam dünyasında mukarnas formunun, Farabi'nin Meşşai felsefe sisteminin ve ilk büyük matematik okulunun aynı dönemde ortaya çıkması; sanat-felsefe-bilim ilişkisini gösteren önemli bir veridir. Mukarnasın temel niteliği, sonsuzluk hissi veren detaylarıyla uygulandığı bir cepheyi veya formu, sahip olduğu ölçülerden daha büyük göstermesi ve bir göz yanılsamasına sebep olmasıdır. Bu yanılsama bir oyundan ibaret olmayıp İslam inancı doğrultusunda ilahi hakikate yönelmeyi ve ikonografik formlardaki maddeciliğin reddedilmesini ifade eder. (Grabar O. , 2022a, s. 128-129)

Şekil 103. El-Rifa'i Cami'nin Girişinde Yer Alan Mukarnaslar, Kahire, Mısır.



Kaynakça: Çimen, 2022

İslam Sanatı platonik bir yaklaşıma sahiptir. Bu yaklaşıma göre nitelikleri yansıtan formlar aslında belli ölçülere dayalı sınırlamalardır. Üç boyutlu küre ya da düzlemsel daire; formun merkezdeki uzamsız nokta ile bağlantısı üzerinden, suretlerin sureti olmayan ilke ile bağlantısını ve bu ilkeden sadır oluşunu sembolize eder. Nokta aşkınlığı, küre ya da daire göksel etkinliği ifade eder. Daireden türeyen çokgen ya da çok yüzlüler ise ikiye ayrılır: Düzenli formlar niteliksel değişimleri, düzensiz formlar ise nicel bölümlenmeleri tanımlar. Düzenli ve düzensiz formlar bütünleşerek fiziki evreni tasvir eder. Hakikatte ise nokta tevhit ilkesine, küre ya da daire bu noktadan zuhur eden varlığa, düzenli formlar şeylerin sabit mahiyetlerine, düzensiz formlar ise şeylerin oluş ve bozuluş eksenindeki değişken suretlerine karşılık gelir. (Burckhardt, 2005, s. 90)

Deniz kabuğunun (sedef) stilize edilmesiyle elde edilen motifler, İslam'da İlahi ve Ezeli Kelâm'ın sembolik formlarından olan beyaz inci (dürret'ül beyza) kavramı ile alakalıdır. Peygambere atfedilen bir hadis rivayetine göre, âlemler İlahi nazara muhatap olan beyaz bir incinin erimesiyle varlık kazanmıştır. Dürret'ül beyza Sufi düşünür İbn Arabi tarafından Hakikat-i Muhammediyye kavramı ile özdeşleştirilmiştir. Sedef motifi, aynı zamanda İlahi Kelâm'ın kün (ol) emrini işiten kalbin kulağına/kulakçığına benzer ve uluhiyetin tecelli makamı olan mihrapların tavanlarında kullanılır. (Burckhardt, 2005, s. 105)

Şekil 104. Aşık Paşa Türbesi, Giriş Portalı İstiridye Formundadır.



Kaynakça: Aşık Paşa Türbesi - Kırşehir, 2021

Hint kökenli bir motif olan svastika (gamalı haç), İslam Sanatında; devir halinde sürekli hareket eden felekler anlayışının yansıması olarak çarkıfelek motifi haline gelmiştir. Bu motif, tasavvufi anlamda Tanrı'ya ulaşma yolculuğunun ve göğe yükselişin sembolü olmuştur. Kazakistan'daki Ahmed Yesevi Külliyesi'nden Selçuklu medreselerine ve Timurlu eserlerine kadar uzanan geniş kullanım alanı bu anlama dayanmaktadır. Çarkıfelek motifi ayrıca; dört unsuru (anâsır-ı erbaa), nuru ve aydınlığı, evreni, birlik içindeki çokluğu, dünya ile ahiret arasındaki berzahı yansıtmaktadır. (Çetin Y. , 2017, s. 353-358)

3.3. Tezhipte Geometrik Derinlik

İslam Sanatında ve tezhipte önemli bir yere sahip olan geometrik motif grupları, süsleme tarzı olarak antik çağdaki öncülleriyle ilişkilendirilebilir. Ancak İslam Sanatındaki çalışmaları orijinal kılan şey; kapsamlı matematiksel düşünce ile düz geometrinin ötesine geçilmesi ve derinlemesine çalışılarak oluşturulan tekrarlar ve istiflerle çok çeşitli sistemlere sahip kompozisyonlar ortaya konulmuş olmasıdır. (Grabar O. , 2022a, s. 243) Geometrik istifleme, tevhit merkezli bir evren anlayışını ifade etme çabasına dayanır. (Genç M. A., 2022, s. 109)

İslam Sanatında, çeşitli çokgen unsurlardan ve farklı yerel simetriye sahip birden fazla bölgeden oluşan geometrik kompozisyonlar gittikçe daha karmaşık hale gelirken, daha

sofistike geometrik desenler geliştirildi. Bu desenlerdeki rumi dolguları büyük bir çeşitlilik gösterdi ve daha önceki devirlere göre çok daha simetrik bir yapıya büründü. Dolayısıyla hem çokgen dolgular hem de bağımsız motifler olarak, çok sayıda simetri çizgisine sahip olan rumi tasarımları geometrik bir yapı kazandı. Arka planında geometrik kompozisyonlar saklayan rumi ve bitkisel desen grupları; İslam mimarisinde, el yazması tezhiplerinde ve uygulamalı sanatlarda yaygın olarak kullanıldı. Mimaride özellikle kubbe süslemelerine kalem işi olarak uygulanan rumi ve bitkisel kompozisyonlar, aslında radyal simetri çizgilerine sahip olan ve bu çizgiler kubbenin kapladığı mekânın duvarlarının sayısına bölünebilir olan geometrik bir yapıya sahip olarak tasarlandı. (Bonner, 2017, s. 3) Küre/daire formunda tasarlanıp küp/kare ya da dikdörtgen prizma/dikdörtgen şeklinde sürdürülebilen kompozisyonlar, rumi ve bitkisel motiflerden oluşsa da kaçınılmaz olarak geometrik bir yapıya sahip oldular.

Şekil 105. 1472-74 Yılları, Memlük Dönemi, Sultan Kayıtbay'ın Türbesi.



Kaynakça: Allardice, 2016

Yıldız Demiriz'e göre İslam Sanatında geometrik süslemelerin üç karakteristik ilkesi vardır. Bunlardan birincisi sonsuzluktur. İki boyutlu düzlemde kompozisyonlar, bir merkezi ya da çerçevesi bulunsa bile sonsuza kadar sürdürülebilir. Çerçeve olarak kullanılan bordürler bile tek boyutta sonsuza kadar uzatılabilecek karakterdedir. İkincisi simetridir. İslam Sanatında simetrik olmayan natüralist bitkisel çizimlerde bile simetrik görünüm sağlanmaya gayret edilmiştir. Doğası gereği simetriye yatkın olan geometrik kompozisyonlarda ise simetri vazgeçilmez bir ilke olmuştur. Üçüncü ilke ise anonimliktir. Süsleme sanatçısı genellikle kendisini saklama eğilimindedir. Bu yüzden özellikle nakkaşhane ve atölyelerde üretilen eserlerin sahipleri çoğunlukla

meçhul kalmıştır. (Demiriz Y. , 2004, s. 8,9) Bu durum, bütün İslam coğrafyasına yayılan bazı müşterek geometrik desen formlarının ilk tatbik yerini bulmayı zorlaştırmaktadır.

Günümüzde İslam Sanatındaki geometrik kompozisyonların dört temel özelliği olduğu kabul edilmektedir. Bunlar; simetri, bağıntı, orantı ve ileri (karmaşık) geometridir. Bu dört ilke; İslam Sanatının geometrik süslemelerdeki başarısını, özgün ve benzersiz kılmaktadır. (Çakmak, 2020, s. 23)

İslam Medeniyetinde geliştirilen geometrik desen kompozisyonlarına girih (گره) adı verilmiştir. İranlılar bu kompozisyonlara girih-i çini (گره چینی) veya girih-i sâzi (گره سازی) derler. Farsça düğüm anlamına gelen girih kelimesi; iç içe geçmiş kompleks ve periyodik desen gruplarını ifade etmektedir. Geometrik süslemeler, antik çağlardan beri kullanılmış olmakla birlikte İslam Sanatında zirve noktasına ulaşmış son derece karmaşık ve gelişmiş bir tarza sahiptir. Hat sanatının kurucu isimlerinden Abbasi veziri ve hattat İbn Mukle'nin (886-940), geometri eğitimi almış olması ve hat yazısında geometrik orantı kullanmaya başlaması hat başta olmak üzere İslam Sanatının gelişimini derinden etkilemiştir. (Bonner, 2017, s. 17) Girih tarzı, Abbasiler devrinde İbn Bevvab (vft. 1022) tarafından hat sanatının geometrik temellere oturtulmasına paralel ve eş zamanlı olarak tezhipte ve süsleme sanatlarında gelişme göstermiştir. (Şen, 2013, s. 103)

Farsça girih (گره) adı verilen düğüm üslubu, örgü ve düğümlerle örülü kompozisyonuyla kainattaki nizamı ifade eden bir desen yapısına sahiptir. 13. Yüzyıldan itibaren bu geometrik yapıya bitkisel motiflerin entegrasyonu tamamlanarak dekoratif geometri bütünlük kazanmıştır. İslam Sanatında geometri evrensel bir desen haline gelirken, Batı Sanatında bakış tamamen geometrik bir mekâna dönüştürülerek geometrinin serbest yayılımı kısıtlanmış ve hareket alanı daraltılmıştır. (Belting, 2020, s. 46-47) İslam dünyasında ise minyatür sanatında görüldüğü üzere mekânın boyutsal tasviri yerine farklı yüzeyleri bir bütün haline getiren anlayış (Belting, 2020, s. 87), bakışa dair kısıtlamalardan uzak bir aktarımı mümkün kılmıştır.

İslam kültüründe ve İbnü'l Heysem'in geliştirdiği optik teorisinde, matematik ile fizik bir bütündür. Bu yüzden İslam Sanatının her alanında matematik bir kod yani simge haline gelmiştir. Geometri sadece süslemede kullanılan teknik bir unsur değil aynı

zamanda evrendeki yasaların sanattaki simgesel ifadesidir. (Belting, 2020, s. 118) İslam bilim tarihinde astronomik gözlemlerle elde edilen gökyüzü haritalarına zic (الزيج) adı verilmiştir. Zic, Farsça'da iplik, tel, şerit anlamına gelirken Arapça'da bir dokuma tezgahında düzlemi sağlayan paralel ipler anlamında kullanılmıştır. Geometri ilminde ise kiriş anlamına gelen bir ıstılah halini almıştır. Zic kavramı, eğri yünün dokuma tezgahında düzleme dönüştürülmesi ile kubbe şeklinde görünen gökyüzünün dikey hatlara sahip bir astronomik tabloya dönüştürülmesi arasında bir bağ kurmuştur. (Unat, 2013, s. 397-398) Bu astronomik cetveller üç boyutlu gökyüzünün iki boyutlu tasavvurunu mümkün kılarak İslam sanatında geometrik kompozisyonlarla evreni anlatma düşüncesini güçlendirmiştir.

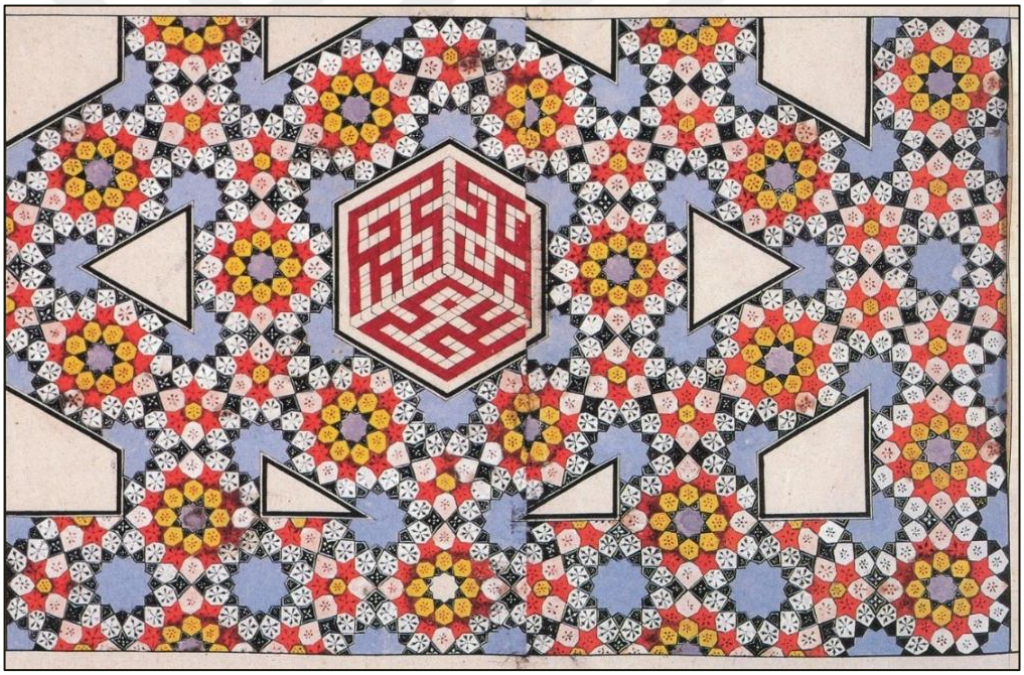
Geometrik kompozisyonlar, az sayıda biçime dayandıklarında bile sonsuz sayıda değişkene sahiptir. Potansiyel olarak sonsuz dizisinin tekrarı tutarlı bir titizlikle gerçekleştirilir. Bu sınırsız tekrar, İslami süslemenin ana ilkesidir. Bir süslemenin çerçevesi, yapının keyfi bir parçasıdır. Çünkü hangi mekânda ve hangi nesnede görünürse görünsün, diğer süslemeler gibi o da yalnızca ilahi uyumu yansıtmaya hizmet eder. Tanrı gibi, evreni temsil eden armonik süsleme de ancak sonsuzlukta sonlanacak şekilde düşünülebilir. İslam Sanatında geometrik kompozisyonların tam biçimi ancak sonsuzlukta mevcuttur. Dekore edilen yüzey ya da nesne, böylece sonsuzluğa (ebediyete) bağlanır. İslam Sanatında geometrik tasavvur, sanat eserini zamansal ve fiziksel sınırlamalarından çıkarıp; değerli, kalıcı ve tek olan ebedi varlık alanına yükselten kapsayıcı fikir halini almıştır. Geometri; aşkın olanla bağlantı kurmanın yani ruhun batıni değerinin bilgisine giden kapılardan biri ve her şeyin kökü olarak görülmüştür. (Schneider, 2023, s. 6-7)

İslam düşüncesinde evrenin var edilişi matematik, zuhuru (görünürlüğü) ise geometri ile anlaşılır. İslam Sanatında da buna paralel olarak matematik içeriğin, geometri ise biçimin ölçüsü ve anlatım dilidir. Estetik değere sahip her eser, matematik ve geometrik işlemler barındırır. Bu matematiksel içerik ve geometrik tasarım, sanatçının esere yüklediği anlamın taşıyıcı unsurlarıdır. Bir tezhip eseri; tahayyül, tasavvur, taslak, orantılı uygulama, geometrik sistemin kuruluşu, desenlerin oluşumu, çizgi ve renk çeşitliliği ile biçimin tamamlanışı gibi aşamalardan geçmekte ve kompozisyon tamamen geometrik yöntemlerle oluşturulmaktadır. (Kafalıer Dönmez A. , 2021, s. 63)

İslam süsleme sanatlarında tasarım planında daire ve dairesel hareketler çok kullanılmıştır. Dairesel çizgiler hem akıcılık sağlamakta hem de kesişen daireler

oluşturarak biçim zenginliği sağlamaktadır. Bu sebeple geometrik şekiller içerisinde daire; sonsuzluğun, aşkınlığın, mükemmelliğin ve evrenin bütünlüğünün en güçlü sembolü olarak görülmüştür. Üçgen; insan idrakinin, armoninin ve iki boyutlu yüzeysel varlık alanının geometrik ifadesi olmuştur. Kare, yeryüzünün; altıgen ise semâvâtın sembolüdür. Dikdörtgen bir form; yatay kullanıldığında dengeyi, dikey kullanıldığında vurguyu sağlamaktadır. Tezhipte daire; üzerinden alınan her noktada aynı şekilde başlayıp bittiği için evrenin birliğini ve bütünlüğünü ifade eder. Daire, sahip olduğu nihayetsiz potansiyelle tüm geometrik şekillerin kaynağı ve döneceği aslı olarak kabul edilir. Tezhipte dairesel çizgilerle; ana taslak oluşturulabilmekte, sonsuz desen ağları üretilebilmekte, bitkisel kökenli motifler çizilebilmektedir. İçerik nasıl kurgulanmış olursa olsun, kompozisyonun arka planında geometrik şema yer almaktadır. (Kafalıer Dönmez A. , 2021, s. 63)

Şekil 106. Topkapı Sarayı Parşömenlerinden, Geometrik Düzenleme.

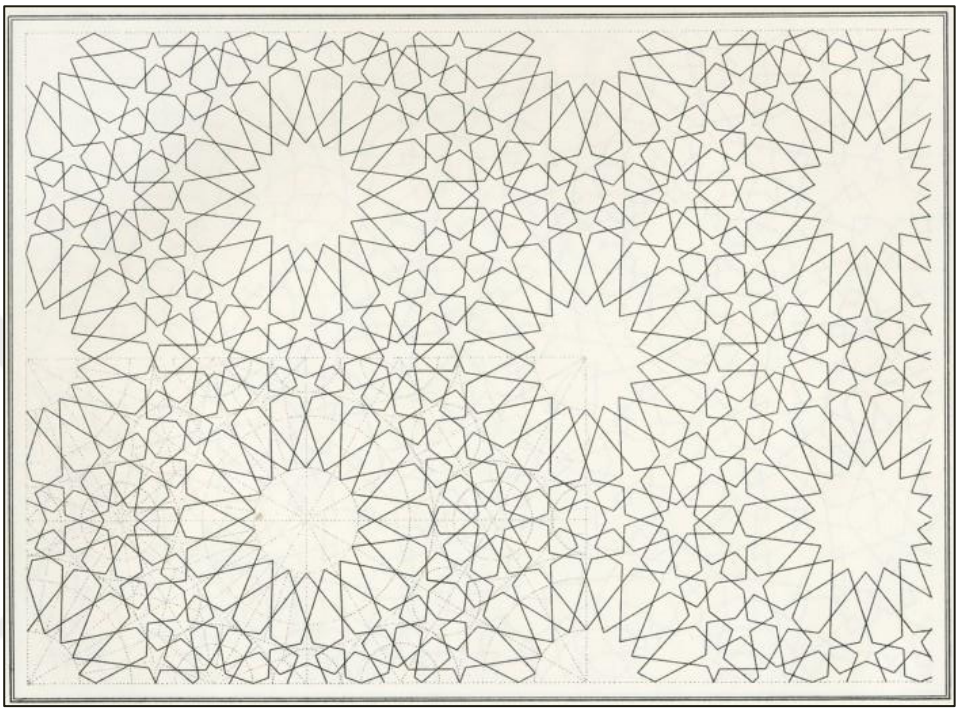


Kaynakça: Wade, 2024

Geometrik desenlerin büyük çoğunluğu çokgen veya yıldız motifleriyle donatılmıştır. Birleşen, merkezler oluşturan ve sonra yeniden ayrılan sonsuz iç içe geçmiş şeritlerin sürekli değişen hareketi, seyredenin bilinçaltında; insanın kaderinin dünyanın gidişatına dahil olduğu, dünyevi varoluşun kaçınılmazlığı ve evrendeki bütüncül düzene alçakgönüllü bir şekilde dahil olma izlenimi bırakmaktadır. Merkezinde çok köşeli yıldızların bulunduğu motifler, güneş karakterine sahip olma eğilimindedir. En az 12 köşeli simetriye sahip olanlar güneş olarak adlandırılırken, daha az köşeli olanlar

ışık yayan bir yıldızı ya da ışık yayılımını temsil ederler. Anadolu'da 4, 12, 14, 16, 18 ve 24 köşeli yıldız desenleri ile 4 ila 9 köşeli düzgün çokgenler görülür. Azerbaycan'da ve Nahçıvan'da 13 köşeli yıldızlar, Mısır'da ongenlerden oluşan 20 köşeli yıldızlar, Endülüs'te 32 köşeli yıldızlar ve Fas'ta 48 köşeli yıldızlar öne çıkar. (Schneider, 2023, s. 13-14)

Şekil 107. 18 Kollu Yıldız Kompozisyonu.



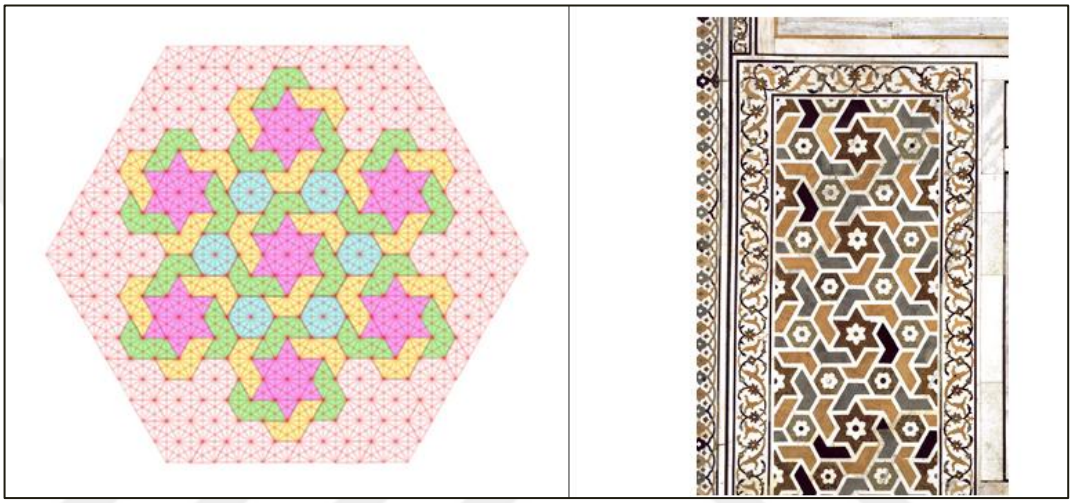
Kaynakça: Bourgoin, 1879

Geometrik yapının temelinde ise Pythagorasçı geleneğe dayanan şekilde sayılara yüklenen metafizik anlam değeri yer alır. Dairenin bölünmesiyle ulaşılan 6 ve 12 sayıları, güneşin yörüngesi ile eşleştirilerek feleğin hareketlerinin ve evrenin yaratılışının ifadesi olmuştur. Astronomik gözlem ve ölçümlerle takip edilen dünya, ay ve arzın konumları arasındaki orantısal ritmik hareket, evrendeki matematiksel yapının delili olarak görülmüştür. Göğün 7 kat ve feleklerin 9 adet oluşunun yanı sıra 4'ün mükemmel oran olarak kabulü önemlidir. Tezhip kompozisyonlarında ana taslağın içerisinde desen ve motiflerin 1/4 oranına göre yerleştirilmesi ve yerleşimde dört köşeli kare formların kullanılması 4 sayısına yüklenen mükemmellik ile bağlantılıdır. Burada hem kozmolojik hem de "ilahi" bir geometri söz konusudur. (Denli Y. , 2019, s. 70)

İslam süsleme sanatlarında geometrik kompozisyonlar oluşturulurken öncelikle orijin olan en küçük geometrik motif birimi çizilir. Daha sonra ayna simetrisi kullanılarak

aynı motif değişik açılarla farklı yönlere doğru üretilir. Desen üretilirken ana motif, sahip olduğu açılara uygun şekilde kare, beşgen ya da altıgen tabanlı olarak 4, 5 ya da 6 yönde, simetrik düzende çoğaltılır. Bu kompozisyon sonsuza kadar üretilip her büyüklükteki alana uygulanabilir. (Eryılmaz & Selimgil, 2021, s. 222) Genellikle eşkenar olan birim motifin bir oran olarak kullanıldığı, bu birim motif büyültülerek ya da küçültülerek desenin de orantılı olarak farklı boyutlarda uygulanabildiği görülmektedir. (Eryılmaz & Selimgil, 2021, s. 225)

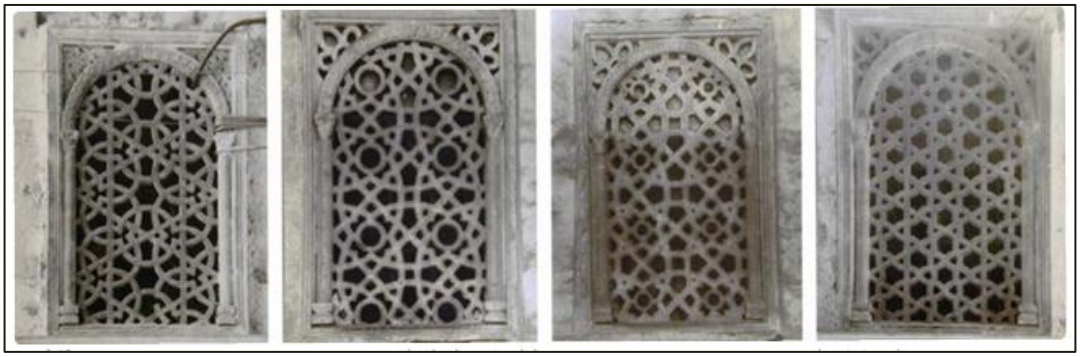
Şekil 108. Altıgen Tabanlı Geometrik Örüntü.



Kaynakça: Eryılmaz & Selimgil, 2021, s. 225

Emevi devrinin ilk anıtsal dini yapısı kabul edilen Kubbet'üs Sahra'nın (691-692) geçme iki kareden oluşan sekizgen yapısı sekiz köşeli yıldızları ön plana çıkartır. (Kılıçoğlu ve diğerleri, 2017, s. 608-609) Erken dönem İslam mimarisi eserlerinden biri olan 715 inşa tarihli Şam'daki Ulu Cami'nin mermer pencere şebekeleri; yarım daire şeklindeki kemerin bölümlediği ve ağ gibi örülmüş geometrik kompoze desenle tamamen kaplı bir yüzeye sahiptir. Bu şebekeler, İslam Sanatında bilinen en eski geometrik kompozisyon örneği kabul edilmektedir. Daha sonra; Kahire'den Tunus'a, Harrakan'dan Bağdat'a, Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar bütün İslam coğrafyasında, geometrik kompozisyonların gelişerek yaygınlaştığı görülmektedir. (Eryılmaz & Selimgil, 2021, s. 220)

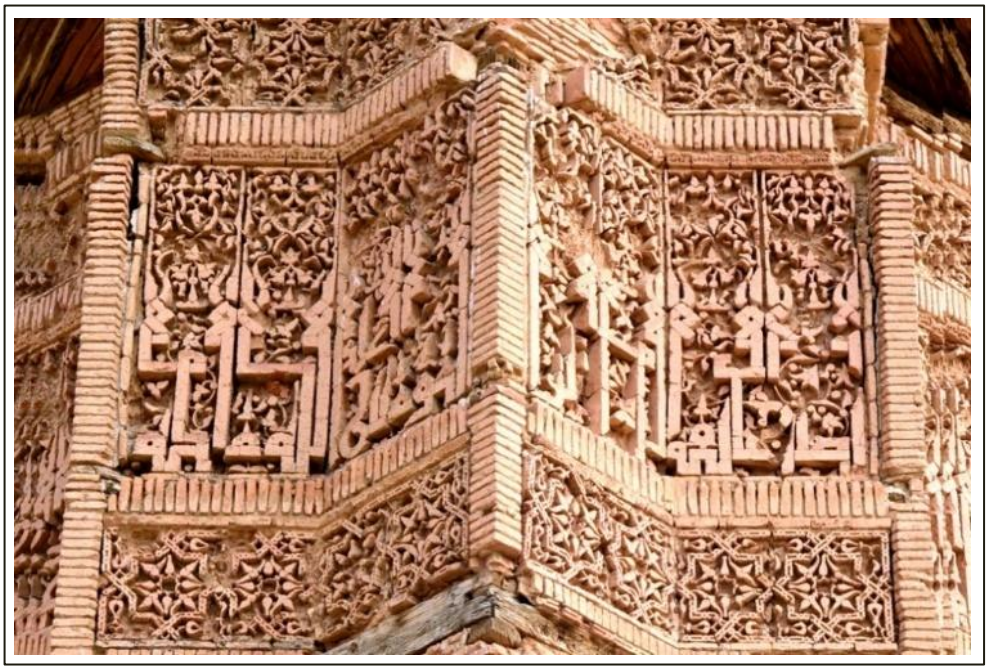
Şekil 109. Şam Emeviyye Camii Pencere Şebekeleri.



Kaynakça: Kılıçoğlu & Kara Pehlivan, 2017, s. 610

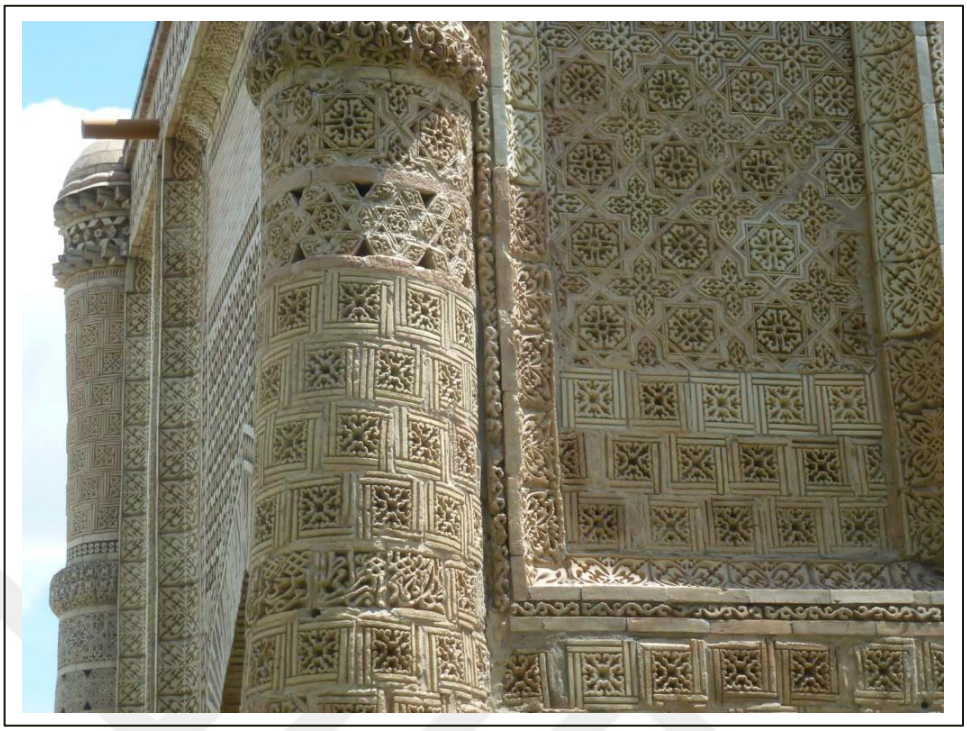
Samarra ve Bağdat'ta ortaya çıkan Abbasi üslubu, geometrik sistemlerin Mısır ve Mağrib'te yayılmasını sağlamıştır. Bu dönemde daireler, sekizgenler, altı ve sekiz köşeli yıldızlar ağırlığını korumaktadır. (Kılıçoğlu ve diğerleri, 2017, s. 612-613) Abbasiler devrinin son döneminde, bilhassa Orta Asya'daki Karahanlı ve Gazneli eserlerinde görüldüğü üzere, sekiz kollu yıldızlara sekizgen düğümlü (girih) motifler eklenerek kompozisyonlar karmaşıklaştırılmıştır. Emevi ve Abbasilerde geometrik desenler alçı süslemelerde ön plana çıkarken, İran ve Orta Asya'da tuğla dizimi ve çinilerle bu desenlerin oluşturulduğu görülmektedir. Selçuklular ise taş oyma ve çinilerin yanı sıra ahşap kündekâri uygulamalarla geometrik desenleri geliştirmiştir. (Kılıçoğlu ve diğerleri, 2017, s. 615-617)

Şekil 110. Sultan III. Mesud Minaresi, Rumi Ve Sekizgen Geometrik Süsleme.



Kaynakça: Ghazni Towers Documentation Project in Afghanistan, 2014

Şekil 111. Karahanlılar Dönemine Ait Ayşe Bibi Türbesinin Sekizgen Planlı Tuğla Üzeri Oyma Tekniği İle Yapılmış Terakota Süslemesi.



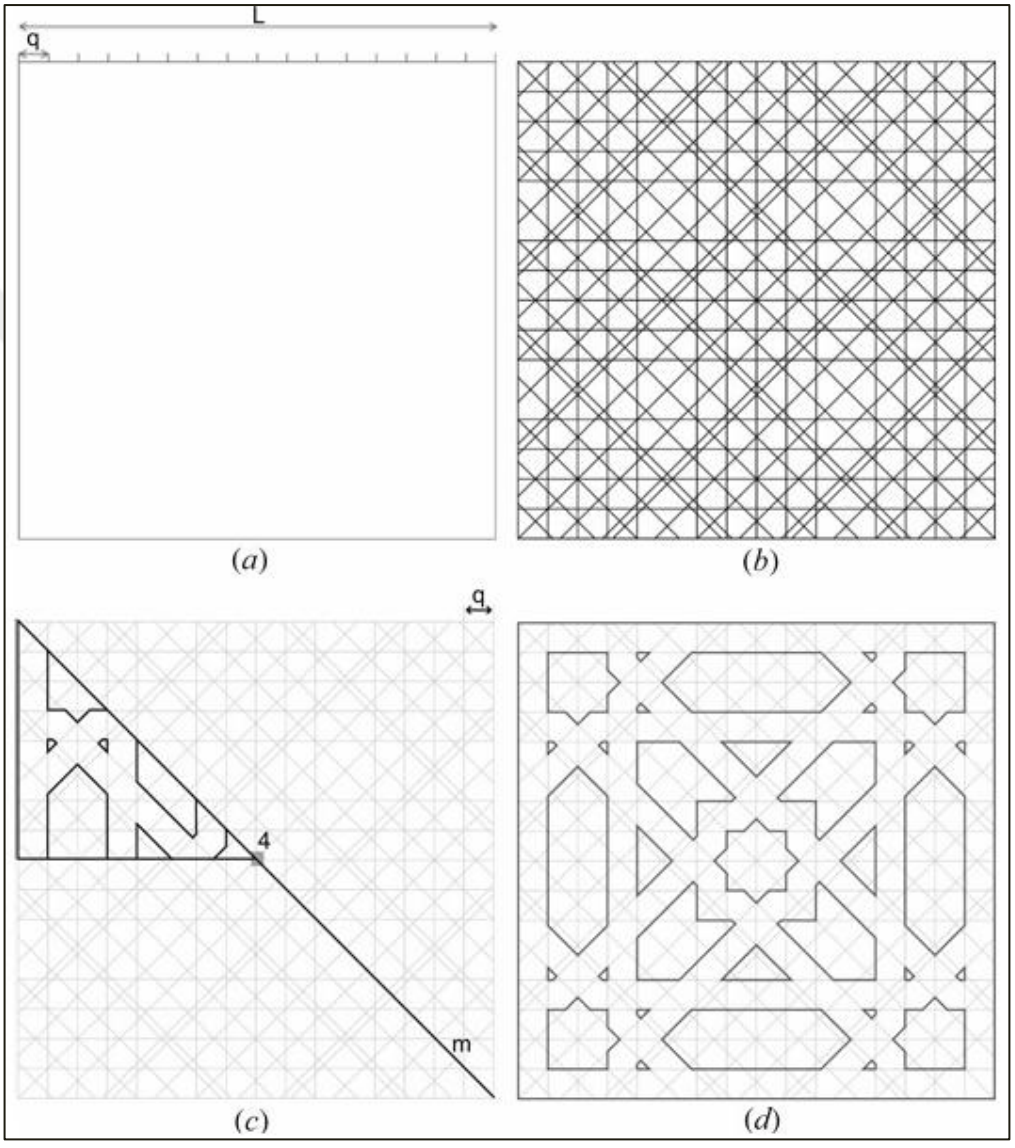
Kaynakça: Ayşe Bibi Türbesi, 2017

8. ila 18. Yüzyıllar arasında altıgen tabanlı karakteristik bir geometrik desen grubuna; Emevi, Tolunoğlu, Endülüs/Muvahhidler, Fatımi, Selçuklu, Beylikler, Eyyübi, İlhanlı, Khalji, Karamanoğlu, Memlük, Osmanlı, Timurlu, Akkoyunlu, Şeybani, Babür, Hint-Rajput ve Safevi dönemi başta olmak üzere çok geniş bir coğrafya ve zaman diliminde çok sayıda mimari eserde ve kitap tezhiplerinde rastlanmaktadır. (Eryılmaz & Selimgil, 2021, s. 229-248) Bu tespit, İslam coğrafyasındaki üslup birliğini göstermektedir.

Endülüs üslubunun takipçisi olan Fas mimari ve süsleme geleneğinde hasba (hesap/ölçüm) yöntemi kullanılarak oluşturulan geometrik desen grubu, 17 farklı çokgen yüzey simetrisi ile zengin kompozisyonlar oluşturur. Fas'ta 19. Yüzyıla kadar inşa edilmiş mimari eserlerde bine yakın farklı ve orijinal kompozisyon tespit edilmiştir. Faslı sanatkârlar, *tastir* (تسطير) adlı verilen bir yöntemle girih denilen geometrik desenleri bir taslak üzerinde çalışmadan doğrudan yüzeye tatbik ederler. Bu yönteme tastir denilmesinin sebebi, motiflerin hassas kontrol sağlayan ve dâbed (ضابط) adı verilen pergel benzeri bir âlet ile, çizgi yerine satır şeklindeki çift çizgi ile oluşturulmasıdır. Satır şeklindeki bu geçmeli şeritler desenlerin içinde gizli kalsalar bile her desende doğal olarak kalınlıkları sabit şekilde mevcutturlar. 11. Yüzyılda

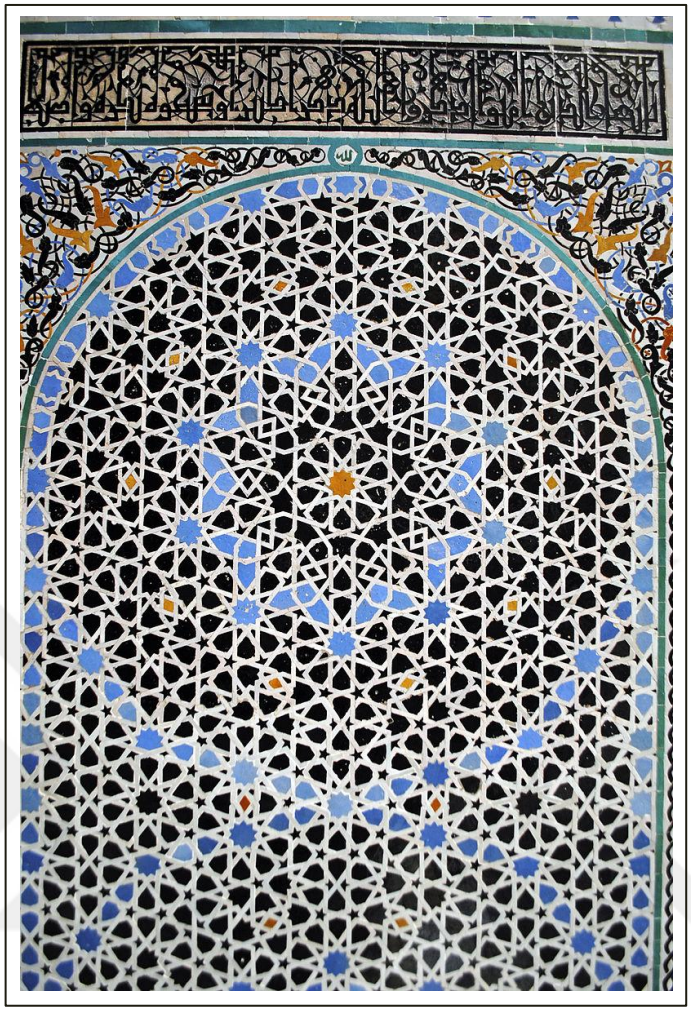
ortaya çıkan bu yöntemle yapılan süslemeler, 13. ila 15. Yüzyıllar arasındaki Meriniler devrinde yaygınlık kazanmıştır. Fes şehrindeki Attarin Medresesi başta olmak üzere en ileri ve estetik formları bu devirde ortaya konulmuştur. 10 ya da 12 katlı/köşeli rozetler; tek renkli, çok renkli yüzeyler ya da ahşap geçmeler şeklinde kullanılmıştır. (Aboufadil & diğerleri, 2013, s. 1-8)

Şekil 112. Tastir Tekniği İle Oluşturulan 1/8 Simetrili Geometrik Düzen Örneği.



Kaynakça: Aboufadil & diğerleri, 2013, s. 2

Şekil 113. Attarin Medresesi Duvar Çini Süslemesinden Bir Detay.



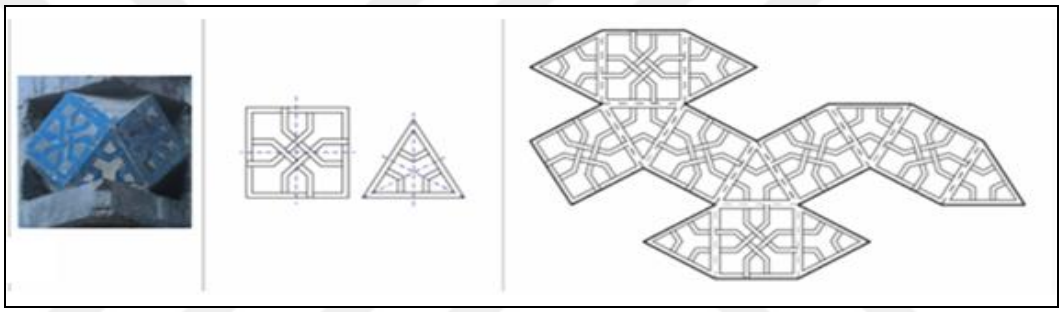
Kaynakça: Al-Attarine Madrasa, 2016

Selçuklu devri eserlerinde dantel benzeri geometrik desenler, çoğunlukla düzlemsel yüzeyleri kaplar ve bordürlere kadar tekdüze bir şekilde uzanır. Bu desenler ankastre kolonlara, içbükey yüzeylerin içlerine ve yarım kürelerin dış yüzeylerine uygulanır. Çokyüzlülerin yüzeylerinde de nadir desen örnekleri bulunmaktadır. Mozaik bir desenin ya da birçok yüzlünün mimari düzlemde yapımı zaten oldukça zor iken her ikisinin birleştirilmesi ek matematiksel zorluklar içermektedir. Böyle oldukça zorlu dodecahedron (on iki yüzlü) bir uygulama, 13. Yüzyıla tarihlenen Konya'daki Gömeç Hatun Türbesi'nde on iki kenarlı sütun başlığında üç boyutlu olarak yüzeyde ise iki boyutlu olarak birlikte tatbik edilmiştir. Bu görsel geometrik çalışma, İslam Sanatında çokyüzlü ve çokgen geometrilere ilişkin matematiksel bilginin tasarım ve uygulamaya nasıl yansıdığını göstermektedir. (Özgan & Özkar, 2017, s. 455)

Gömeç Hatun Türbesi'nin yanı sıra; Afyon'daki Mısri Camii, Sivas'taki Şifâiye Medresesi, Konya'daki Beyhekim Camii ve Beyşehir'deki Eşrefoğlu Camii gibi çok

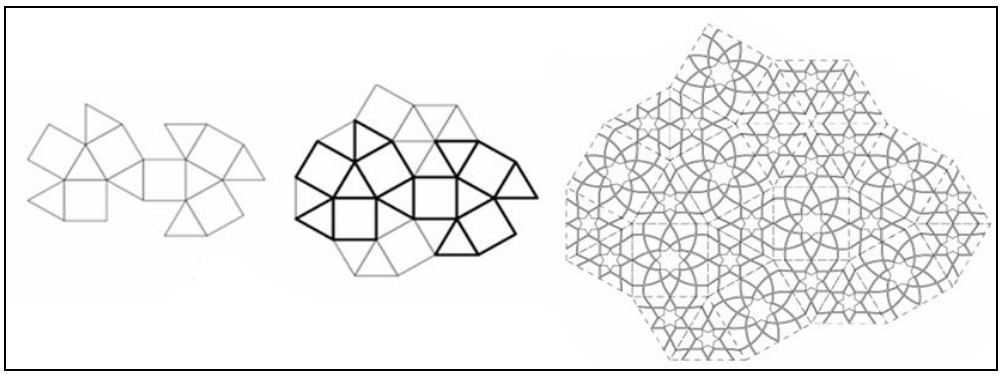
yüzlülerin hem iki hem de üç boyutlu uygulamalarını birlikte sergileyen 13. Yüzyıl Selçuklu eserleri, Muhammed Tusi adlı bir ustanın Konya'da kurduğu atölye ile ilişkilendirilmektedir. (Özgan & Özkar, 2017, s. 460-463) Bütün bir yüzeyi kaplayan ve sonsuza gittiği izlenimini veren geometrik desen kompozisyonlarının, aslında iç içe geçmiş üç boyutlu çok yüzlülerin iki boyutlu açılımları olması, yüzey süslemelerinin gölge ve perspektif kullanmadan gizli bir derinlik taşıdığını göstermektedir. Platonik katılar diye bilinen bu çok yüzlülerin; gökyüzünü, arzı, doğadaki unsurları ve evreni sembolize ettiğini düşündüğümüzde, üç boyutlu çok yüzlülerin iç içe geçmiş iki boyutlu açılımları, doğadaki unsurların birleşerek evreni oluşturmasının bir simülasyonu ya da diyagramı olarak anlaşılmalıdır.

Şekil 114. Sivas Şifaiye Medresesi Kolon İçine Yerleştirilmiş On İki Yüzlü Ve Açılımı.



Kaynakça: Özgan & Özkar, 2017, s. 462

Şekil 115. On İki Yüzlü Bir Geometrik Şeklin Açılımından Oluşan Geometrik Bir Tasarım Örneği.



Kaynakça: Özgan & Özkar, 2017, s. 463

11. Yüzyılda Kuzey Afrika'dan Hindistan'a kadar İslam coğrafyasında aynı anda yayılım gösteren mukarnas (مقرنص/مقرنس) tekniği, iki boyutlu geometrik kompozisyonların üç boyutlu uygulamaları açısından önemli bir aşamadır. İslam medeniyetinde geometri – sanat ilişkisini yönlendiren önemli matematikçilerden olan Giyaseddin Cemşid Kâşi'ye (1380-1429) göre mukarnas; *Küçük yüzeyleri olan*

merdivenlere benzeyen kaplanmış kemerdir. Her bir birim birbiriyle aynı açıda veya yarı açıda birleşir ve bu ikisinin toplamı ya da kombinasyonu şeklinde üst üste sıralanır. 12. Yüzyıldan itibaren mukarnas, İslam Sanatının belirgin mimari öğelerinden biri haline gelmiştir. (Kılıcoğlu, 2017, s. 45-48) Geometrik birim hücrelerden (beyt) oluşan tabakaların katman katman dizilmesiyle şekillenen mukarnas formunda; aynı yapıya sahip hücrelerin üçüncü boyuttaki kesitleri/açıları değiştirilerek farklı birimler elde edilebilir. Badem, kaz ayağı, arpa tanesi gibi adlar verilen bu farklı birimlerle daha kompleks ve karmaşık mukarnas kompozisyonları ortaya çıkarılmıştır. (Kılıcoğlu, 2017, s. 50-52) Mukarnas tekniği, ağırlıklı olarak kubbeler, taç kapılar ve mihrap nişlerinde kullanılmıştır. (Kılıcoğlu, 2017, s. 64)

İki boyutlu yüzeysel geometrik desenler ile üç boyutlu mukarnasların izdüşümleri karşılaştırıldığında, temel motiflerin aynı mantıkla kompoze edildiği ve her iki geometrik süsleme grubunun müşterek bir anlayışa dayandığı görülmektedir. (Haddad M. , 2019, s. 23) Kâşi; kullanılan geometrik birimi ve dizilimi esas alarak mukarnasları dört sınıfa ayırmıştır: (1) Basit (Sâzec) Mukarnas (2) Çamurlu (Mutayyan) Mukarnas (3) Kavisli Mukarnas (4) Şirazi Mukarnas. Kâşi'nin tasnifi İran ve Orta Asya havzasına göre yapılmıştır. Modern araştırmacılardan Shiro Takahashi, tüm İslam coğrafyasına ait uygulamaları birlikte değerlendirerek mukarnasın oturduğu geometrik birimi esas alan daha kapsamlı bir tasnif yapmıştır. (Haddad M. , 2019, s. 28-39)

Aynı dönemde Endülüs-Fas ekseninde Mağrib mukarnası adı verilen bir üslup ortaya çıktığı gibi, zillic adı verilen bir başka mimari süsleme tekniği de gelişmiştir. Mozaik tarzı bir süsleme olan zillic tekniğinde; renkli ve kare şeklinde kesilmiş seramik/çini parçacıklarından geometrik desenli levhalar oluşturulmakta ve bu levhalar yüzeye (duvar, tavan, zemin vb.) yerleştirilmektedir. (Haddad M. , 2019, s. 52) Mağrib mukarnasının *mikyas* adı verilen geometrik birimleri daha zengin bir çeşitliliğe sahip olup, esas açılar 45 ve 90 derece olacak şekilde sınırlıdır. (Haddad M. , 2019, s. 60) Mağrib mukarnasının gerek *hutta* adı verilen şemalarının gerek *mikyas* adı verilen geometrik birimlerinin ışınsal izdüşümleri alındığında iki boyutlu geometrik desenler ve motifler ortaya çıkmaktadır. (Haddad M. , 2019, s. 221-239) Bu ışınsal izdüşümler, üç boyutluluğun bakışta gizlendiği ve iki boyuta indirgendiği bir görünüm sunmaktadır.

İslami geometrik desenler algılanan sonsuzluk etkisi nedeniyle değerlidir. Çeşitli yüzeylere yayıldıklarında bile etkiyi korurlar. İnşaatçıların çokyüzlülere desen

uygularken aynı arzuyu aradıklarını düşünmek yerinde olacaktır. Sonsuzluk, tanrısallık ve doğaya ilişkin tartışmalarda çokyüzlülerin sembolik anlamı ayrıca dikkate alınmak durumundadır. (Özgan & Özkar, 2017, s. 468)

İslam mimarisinin 12. Yüzyıl ile 15. Yüzyıl arasında Anadolu'da görülen eserlerinde, cuboctahedra denilen sekiz üçgen ve altı kare yüzeyden oluşan çokgenler dikkat çeker. Bu geometrik şekil üzerinde ilk çalışma, aslen Harranlı olup Abbasiler döneminde Bağdat'taki ilk mütercimlerden olan matematikçi ve astronom Sâbit bin Kurre'ye aittir (836-901). Bu çokgen desenlerin, tarihsel olarak yüklenen sembolik anlamlarının yanı sıra matematiksel problemlerin çözümlerini de içerdikleri düşünülmektedir. Cuboctahedra adı verilen bu şekil, Anadolu'da 20 faklı şehirde 59 mimari eserde geometrik desen olarak kullanılmıştır. Külliye, saray, kervansaray, türbe ve mezar taşlarında sıklıkla bu geometrik desene rastlanması, çok yaygın bir kullanım alanını ve yüksek düzey geometrik bilgiye sahip bir sanatkâr sınıfının varlığını ispatlamaktadır.

Özellikle 10. Yüzyıldan 17. Yüzyıla kadar matematikçiler ve sanatkârlar arasında düzenli toplantılar yapıldığı modern araştırmalar tarafından ortaya konulmuştur. 10. Yüzyılda Bağdat'ta Ebu'l Vefa Büzcani'nin, 11. Yüzyılda İsfahan'da Ömer Hayyam'ın, 15. Yüzyılda Semerkant'ta Giyaseddin Cemşid Kâşi'nin, 17. Yüzyılda İstanbul'da Cafer Efendi'nin kaleme aldığı çalışmalar, matematikçilerin sanatkârlar ve eserleri üzerindeki etkisini göstermektedir. (Hisarlıgil & Bolak Hisarlıgil, 2018, s. 125-126)

Ebu'l Vefa Büzcani'nin mimar ve zanaatkârlar için kaleme aldığı *Kitâb fîmâ yaḥtâcü ileyhi'ṣ-ṣâniʿ min aʿmâli'l-hendese* adlı eserinde, üç boyutlu mozaiklerin geometrik yapıları işlenmiştir. Büzcani bu eserinde; matematikçiler ile zanaatkârlar arasında yapılan toplantılara bizzat katıldığını naklederek, her iki grubun bir geometrik desenin üretimi konusunda nasıl tartıştıklarını anlatmaktadır. (Şen, 2013, s. 109) Büzcani'nin eserinde; daire içine kare yerleştirilerek sekiz köşeli yıldız, altıgen yerleştirilerek altı köşeli yıldız, beşgen ya da ongen yerleştirilerek on köşeli yıldız temelli desenlerin nasıl üretileceği pratik bir şekilde izah edilmiştir. (Haddad, 2015, s. 20-24) Kitabın 4. ila 6. bölümleri; dairenin ve üçgenden ongene kadar çokgenlerin, birbirlerinin içine ya da üzerine nasıl yerleştirileceği hakkındadır. (Haddad, 2015, s. 119-130) 7. Bölüm ise çokgenlerin birbirlerinin içine ya da üzerine yerleştirilmesini tarif eder. (Haddad, 2015, s. 131-144)

Giyaseddin Cemşid Kâşi'nin *Miftah el Hisab* adlı eseri ise çok yüzlülerin kapsamlı açıklamalarını içermektedir. Bu çok yüzlülerin ortak özelliği; hepsinin köşelerinin çok yüzlünün merkezinde kesişen dik konilerden oluşmasıdır. Kâşi'nin eseri; tonozların, odaların, kubbelerin ve diğer yapıların hacimlerini ve yüzey alanlarını hesaplamak için talimatlar içermektedir. Bu eserlerin mimari anıtlara temel teşkil ettiği bilinmektedir. Çok yüzlülerin; nişlerde, mihraplarda, sütun başlıklarında, kubbe ve tonozlarda üç boyutlu uygulamaları görüldüğü gibi, yüzeyler üzerinde iki boyutlu tasarımlarının motif olarak kullanıldığı da görülmektedir. (Hisarlıgil & Bolak Hisarlıgil, 2018, s. 128-129) Cuboctahedra şekli, Platoncu geometrik/metafizik düşünceyle yorumlandığında; kübün sembolize ettiği yeryüzü ile sekizyüzlünün (octahedron) sembolize ettiği havanın birleşimini ifade eder. (Hisarlıgil & Bolak Hisarlıgil, 2018, s. 137) Bu yorum; geometrik motifin tonoz, sütun ve kemerlerde kullanımını anlamlı kılar.

Büzcani ve Kâşi'nin eserlerinin yanı sıra; *Taşkent Parşömeni, Mirza Akbar Parşömenleri, Topkapı Parşömenleri* ve *Fî Tadakhul el-Eşkâl el-Müteşâbihe ev Mütevâfike* adlı Farsça anonim risale; sanatçı ve zanaatkarlar tarafından geometrik kompozisyonların nasıl oluşturulacağı ve tatbik edileceğine dair kapsamlı bilgiler içerir. (Eryılmaz & Selimgil, 2021, s. 223)

Topkapı Parşömeni, 15. Yüzyıl sonu ve 16. Yüzyıl başlarına tarihlenmektedir. Topkapı Sarayı Müzesi'nin kütüphanesinde bulunan 29,5 metre uzunluğundaki parşömen; mürekkep ve boya ile çizilip renklendirilmiş 114 geometrik tasarım içerir. Parşömendeki tasarımların İran coğrafyasında muhtemelen İlhanlı ya da Akkoyunlu-Karakoyunlu Türkmen devletleri döneminde üretildiği tahmin edilmektedir. Bu tasarımların; Akkoyunlu-Karakoyunlu ve erken Safevi devirlerinde İran coğrafyasında tatbik edilmiş olması bu kanaati desteklemektedir. Parşömendeki tasarımlar; mukarnas planları, geometrik desenler ve ma'kıli kufi istiflerden oluşmaktadır. (Sönmez S. E., 2023, s. 30-31, c. I) *Topkapı Parşömeni*nde bulunan tasarımların uygulamaları; günümüzde Özbekistan, Hindistan, Pakistan, Afganistan, Türkmenistan, Kazakistan, İran, Azerbaycan ve Türkiye sınırları içinde kalan tarihi-dini eserlerde görülebilmektedir. (Sönmez S. E., 2023, s. 89, c. I)

Taşkent Parşömenleri, 16. Yüzyılda Buhara'da bir grup zanaatkâra ya da mimar loncasına atfedilen eskiz ve çizimlerden oluşur. Parşömenler günümüzde Taşkent'teki Özbek Bilimler Akademisi'nde muhafaza edilmektedir. Dokuz ve on iki köşeli yıldız/çokgen tasarımları içeren bu parşömenlerdeki geometrik desen grupları, Timur

ve Babür dönemlerinde inşa edilen camilerde taş kakma ve mozaik döşeme olarak görülmektedir. (Bodner, 2012, s. 311-312) Parşömendeki çizimler, girih kompozisyonların hem iki hem de üç boyutlu tasarımların kataloğu gibidir. (Bodner, 2012, s. 317-318) Parşömendeki en önemli desenlerden biri; dokuz ve on iki köşeli yıldızlarla dokuzgenlerden oluşan geometrik tasarımdır. Bir diğer desen grubu ise; Endülüs'ten Mısır'a, Anadolu'dan Hindistan'a kadar geniş bir sahada görülmektedir. (Bodner, 2012, s. 330-331)

Mirza Akbar Parşömenleri, 19. Yüzyılda Kaçarlar hanedanında saray mimarı olan Mirza Akbar'a nispet edilen ve mimari süslemeler için hazırlanmış çok sayıda çizim, plan ve eskizden oluşmaktadır. Londra'da The Victoria and Albert Museum'da bulunan parşömenlerde, bilhassa mozaik tarzı geometrik süslemelerin tasarım ve uygulamalarına dair kapsamlı bir repertuar bulunmaktadır. *Mirza Akbar Parşömenleri,* klasik uygulama ve tasarımların son devre kadar geleneksel metotlarla sürdürüldüğünü göstermektedir. (Sarhangi, 2012, s. 349)

Bu noktada; İslam Sanatında geometrik kompozisyonların gelişimi, nitelikten niceliğe dönüş olarak anlaşılabilir mi sorusu karşımıza çıkar. Batı Sanatında matematiksel bakış açısının gelişimi; rasyonalizmi ve özne merkezli yaklaşımı temel alarak bireysel izlenimler doğrultusunda ilerlemiştir. İslam Sanatındaki geometrik yönelim ise metafizik temelli bir kozmolojiyi yansıtır. Bu geometri evrendeki ilahi nizamın bir tezahürüdür. Geometrik anlatım, kaçınılmaz olarak matematiksel ve fiziksel bir evren ortaya koyar. Ancak bu tasarım tıpkı minyatürde olduğu gibi hakikatler âlemini tasvir etmektedir. Minyatür sanatındaki mekân kurgusuna benzer şekilde süsleme sanatlarındaki geometrik desenler ve yüksek matematiğe dayalı kompozisyonlar da metafizik ilkelerin insan idrakindeki görünür yansımalarıdır.

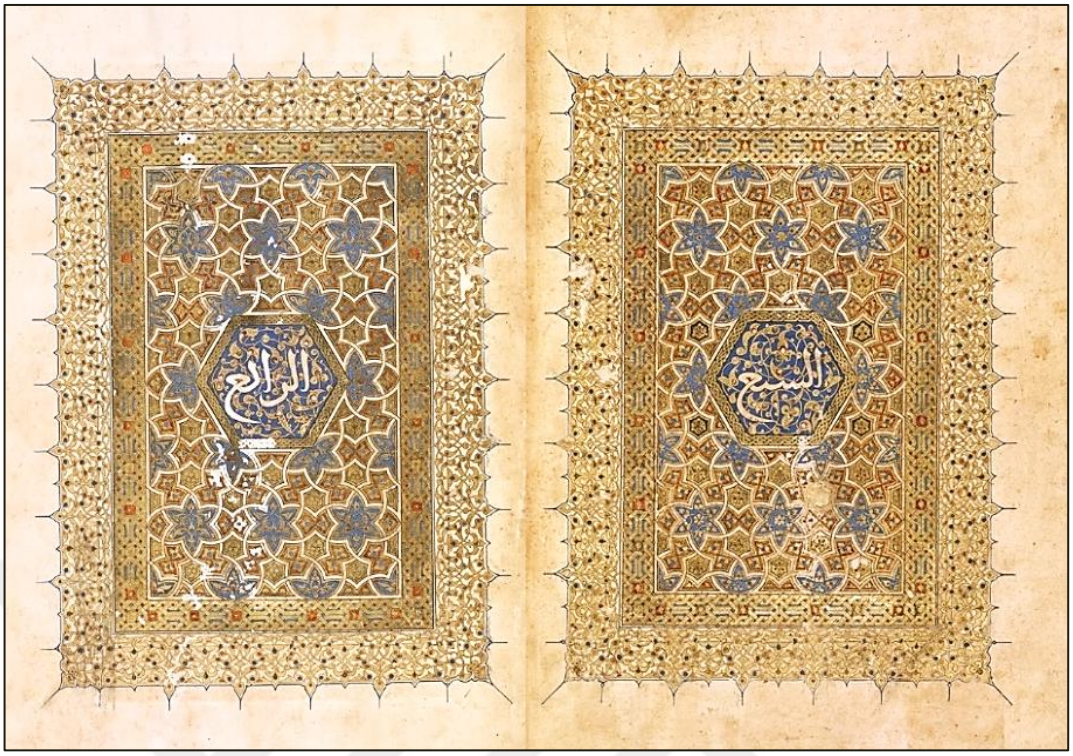
14. Yüzyıldan itibaren, süsleme sanatlarında bitkisel motiflerin geometrik desenlerin önüne geçtiği görülmektedir. Osmanlı döneminde geometrik kompozisyonların terk edilmeye başlandığı görüşü yaygınsa da bu görüş hatalıdır. Tam tersine geometrik desenlerin yoğun kullanımı devam etmiş ve motif çeşitliliği artmıştır. Bu devirde geometrik desenlerin daha sade ve basit kompozisyonlarda kullanılması ve mimari süslemelerde daha sade yaklaşımlar geliştirilmesi yanlış yorumlanmıştır. Oysa tezhip, ahşap, çini, cilt ve minyatür işlerinin yanı sıra kapılarda ya da pencerelerde kullanılan taş, mermer ve bronz şebekelerde geometrik kompozisyonlar geliştirilmiş ve derinleşmiştir. Bilhassa ahşap işçiliğinde geometrik desen yoğunluğu hiç azalmamış

ve hem ana şema hem de ana motif grubu olmayı sürdürmüştür. (Eryılmaz & Selimgil, 2021, s. 222)

Geometrik kompozisyonların mimaride kazandıkları derinlik ve kompleks yapı; tezhip başta olmak üzere kitap süsleme sanatlarına da yansımıştır. Memluk Sultanı II. Baybars Çeşnigâr (vft. 1310) için hazırlanan ve yedi cilt halinde yazılan büyük Mushaf'ın tezhipleri, bu geometrik anlayışın en güzel örneklerindendir. 14. Yüzyıl Kahire'si; hat, tezhip ve cilt gibi kitap sanatlarının mükemmel örneklerinin ortaya konulduğu bir sanat merkezi konumundaydı. (Yıldırım S. , 2023, s. 17-18) Bu dönemde sadece Kahire'de beş büyük kitap sanatları atölyesi bulunduğu bilinmektedir. (Yıldırım S. , 2023, s. 20-21)

Baybars Mushaf'ı, hattat Muhammed ibn el-Vahid tarafından yazılmış, Ebu Bekir Sandal, Aydoğdu bin Abdullah el-Bedri ve Muhammed İbn Mubadir tarafından tezhiplenmiştir. (Yıldırım S. , 2023, s. 22-23) Baş nakkaş olan Ebu Bekir Sandal'ın kompozisyon ve üslubu 14. Yüzyılın başında Memluk Mushaflarının tezhip ekolü olmuştur. Tamamen geometrik tasarımın hâkim olduğu Baybars Mushaf'ının yedi cildi, dörtgen, altıgen, sekizgen, ongen ve onikigen paftalara sahiptir. Geometrik geçmeler, iri rumilerden müteşekkil 1/2 oranlı veya serbest kompozisyonlardan oluşur. (Yıldırım S. , 2023, s. 28-29) Baybars Mushaf'ında bulunan dörtgen ızgara şeklindeki geometrik desenler; Fes Attarin Medresesi ve Kayravan Ulu Camii'ndekilerle aynı sisteme sahiptir. Altıgen kompozisyonlar; Fas Sale'deki Abu al-Hassan Medresesi ile Afganistan'daki Abdullah Ensari ve Semerkant'taki Şah-ı Zinde Türbesi'ndekilerle benzerdir. Sekizgen kompozisyonlar; Malatya Ulu Camii, Sivas Gök Medrese ve Tacikistan Pancikent'teki Boshoro Türbesi ile aynıdır. Ongen tasarımlar; İlhanlı Mushafları, Konya Karatay ve Sivas Şifaiye Medreseleri ve Sivas Sultan Keykavus Türbesi'ndekilerle aynı sisteme sahiptir. Onikigen kompozisyonlar ise Fas'taki İnaniyye Medresesi ve Konya'daki Selçuklu eserlerinde görülenler ile benzerdir. (Yıldırım S. , 2023, s. 48-61) Geometrik kompozisyonlardaki bu benzerlikler, mimari süslemeler ile tezhip sanatı arasındaki yakın ilişkiyi göstermektedir.

Şekil 116. Baybars Mushaf'ı Zahriye Sayfası.

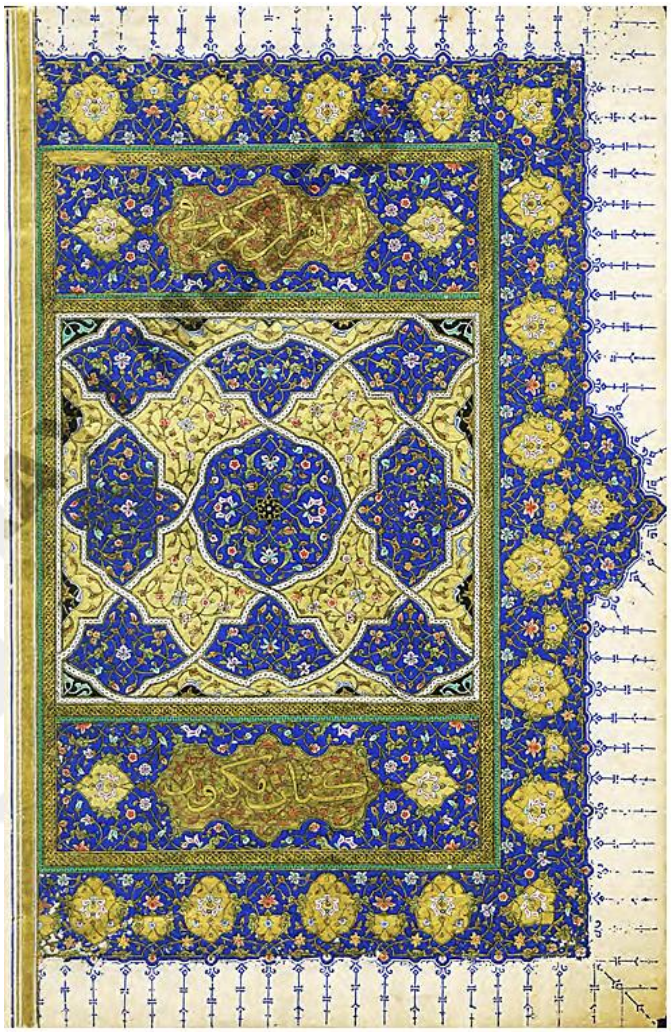


Kaynakça: Sultan Baybars' Qur'an , 2023

Geometrik tasarımlı tezhipleriyle ünlü bir diğer Mushaf ise II. Bayezid devrinde Hattat Şeyh Hamidullah (1429-1520) tarafından yazılan ve künyesi TSMK YY. 913 olan Mushaf-ı Şerif'tir. Osmanlı Saray Nakkaşhânesi'nde tezhiplenen bu Mushaf-ı Şerif'in zahriye sayfalarındaki geometrik tasarımlar; aynı devirde Herat'ta tezhiplenen Timurlu hükümdârı Hüseyin Baykara'ya ait *Divan*'ın ve Nizami-i Gencevi'nin *Hamse*'sinin kompozisyonlarıyla benzerlik göstermektedir. (Eceviş, 2020, s. 132-136)

Mushaf tezhiplerinde görülen geometrik kompozisyon ve desenler; diğer yazma eserlerde de karşımıza çıkmaktadır. 14. Yüzyıl ile 18. Yüzyıl arasında yazılıp tezyin edilmiş; *Kelile ve Dimne, Şehnâme, Hamse, Siyer-i Nebi ve Silsilenâme* yazmalarının minyatürleri incelendiğinde yoğun geometrik kompozisyon ve desenler bulunmaktadır. Sadece bu eserlerdeki minyatürlerde toplam 903 sayfa minyatürde 2327 adet farklı geometrik desen tespit edilmiştir. (Selimgil, 2022, s. s. 1, 251-252) Minyatür içi geometrik desen uygulamaları, minyatürde tasvir edilen sahnenin mekânına göre (saray, cami, oda, çadır, taht vb.); taban, tavan, duvar gibi zemin unsurlarında ve insan figürlerinin elbiselerinde kullanılmaktadır.

Şekil 117. Şeyh Hamdullah'ın Yazdığı Mushaf'ın Zahriye Sayfasındaki Geometrik Düzenleme.



Kaynakça: Eceviş, 2020, s. 51

Geometrik kompozisyonların ve desen gruplarının süsleme amaçlı kullanıldığı bir diğer alan ciltçilik olmuştur. 9. ve 12. Yüzyıllar arasında kitap ciltlerinde kullanılan süslemeler, kapağın tamamına yayılan ve şemse içlerinde yıldız ağları kurarak geometrik örgüler oluşturan kompozisyonlara sahiptir. Ciltlerdeki geometrik formlar; 13. Yüzyılın sonlarından itibaren bitkisel motifler ile birlikte kullanılmaya başlanmıştır. (Çakmak, 2020, s. III) Ciltlerde görülen geometrik desen ve kompozisyonların mimari ve tezhipte kullanılanlarla paralel bir yapıya sahip oldukları görülmektedir. (Çakmak, 2020, s. 2)

4. TEZHİPTE NATURALİZME YÖNELİM

4.1. Perspektifin Gelişimi

4.1.1. İbnü'l Heysem'in Kitab'ül Menâzir'i ve İslam Sanatı

Abbasi hakimiyetindeki Basra'da yetişen ve ilmi çalışmalarını Fatımi başkenti Kahire'de tamamlayan matematikçi ve astronom İbnü'l Heysem (965-1040), *Kitab'ül Menâzir* adlı eseriyle optik ilmini sistemleştirmiştir. Onun çalışmaları, yalnız İslam düşüncesinde değil aydınlanma çağına kadar Batı düşüncesinde de etkili olmuştur.

İbnü'l Heysem'in *Kitab'ül Menâzir* adlı eseri, 12. yüzyılın ikinci yarısında Latinceye tercüme edilmiştir. Bu tercüme Witelo ve Roger Bacon'dan, Kepler ve Descartes'a kadar Batı'daki optik çalışmalarına yön vermiştir. (Topdemir, 2000, s. 85) İbnü'l Heysem'in imgelere dayanmayan ışık merkezli görme teorisi, *perspectiva* adı ile algı kuramında kullanıldığı gibi, Rönesans'tan itibaren sanat kuramında da kullanılmıştır. Dolayısıyla İbnü'l Heysem hem İslam düşüncesi ve sanatının resimsiz görme teorisini hem de Batı'daki Rönesans sonrası resim teorisini birlikte temellendirmiştir. (Belting, 2020, s. 10-11) İbnü'l Heysem'in takipçilerinden İtalyan filozof ve matematikçi Parmalı Biagio (Blasius) Pelacani (1350-1416), matematiksel mekân anlayışını geliştirerek doğrusal perspektife dayalı resim kuramını temellendirmiştir. (Belting, 2020, s. 151-152) *Kitab'ül Menâzir*'in Latince el yazmaları orta çağ boyunca *Perspectiva* adıyla yaygınlık kazanmış, ancak 1572'deki ilk matbaa baskısında *Opticae Thesaurus Alhazeni* (İbn-i Heysem'in Optik Hazinesi) adıyla adlandırılarak neşredilmiştir. (Belting, 2020, s. 34) Bu durum İbnü'l Heysem'in Batı'daki etkisinin sadece optik bilimiyle sınırlı olarak incelenmesine ve resim sanatındaki perspektif anlayışa katkısının göz ardı edilmesine sebep olmuştur.

İbnü'l Heysem, görmenin (nazar) ilkelerini inceleyen menazir (optik) ilminin, bir yönüyle doğa ilminin (fiziğin/ tabiat ilminin) bir yönüyle de matematiğin parçası olduğunu vurgular. Görme duyusaldır ve göz bir duyu organı olduğu için ancak doğada (fiziki âlemde/tabiatta) bulunan şeylere yönelebilir. Diğer yandan görme fiili, ancak; şekli, büyüklüğü, mesafeyi, hareketi ve hareketsizliği idrak eden göz ile nesne arasında

düz bir çizgi doğrultusunda gerçekleşebildiğinden, aynı zamanda matematiğin konusudur. Çünkü doğrusal çizgiler, matematik bilimi tarafından ölçülüp incelenmektedir. (Heysem, 2024, s. 47)

İbnü'l Heysem, görüşün (nazar) gerçekleşebilmesi için gören (yani görme kusuru olmayan) göz ile görünen nesne arasında bazı bağıntıların gerçekleşmesi gerektiğini savunmuştur. İbnü'l Heysem'e göre göz ile nesne arasında bir mesafe olmalıdır. Görme ancak belli bir mesafe aralığında gerçekleşebilir. Nesne çok yakın ya da çok uzak olduğunda görme gerçekleşmez. İkinci olarak göz ile nesne arasında bir hiza olmalıdır. İbnü'l Heysem bu hizayı şöyle tarif eder: Görmenin gerçekleşebilmesi için, göz yüzeyinin her bir noktası ile nesnenin görünen yüzeyinin her bir noktası arasında *hayali düz çizgiler* olmalıdır. Bu çizgilerden bazılarında, gözün kendisinden ya da başka bir kaynaktan gelen ışık da bulunmalıdır. Göz ile nesne arasında; doğrudan çizgilerle oluşan hizayı engelleyen başka bir mat nesne bulunmamalıdır. Görünen nesne ya mat olmalı ya da gözden daha az saydam olmalıdır. (Heysem, 2024, s. 53-54) Gözün görebildiği her nesne, gözün onu göremeyeceği noktaya kadar uzaklaşırken, arada sayılamayacak kadar çok mesafeler oluşur. Oluşan her mesafe göz ile nesne arasındaki hizayı değiştirerek nesnenin ve nesneye ait kısımların doğru bir şekilde görülmesini bozar. Nesne gözden uzaklaşırken önce nesneye dair görünümün netliği bozulur, daha sonra nesne gittikçe daha küçük görünür. Bu süreçte nesneye ait kısımlar da ya görünmeyecek ya da olduğundan farklı görünecektir. (Heysem, 2024, s. 54-55) İbnü'l Heysem, bu açıklamalarında hem perspektifi tarif etmekte hem de perspektifin aslında bir artefakt yani görünüm bozuluşu olduğunu vurgulamaktadır.

İbnü'l Heysem'e göre, nesnenin doğru bir şekilde algılandığı bir mesafe yoktur. Nesnenin doğruya yakın bir şekilde yani kendisi, parçaları ve görülmeye uygun tüm özellikleriyle görülebildiği bir "uygun mesafeler aralığı" vardır. Bu uygun mesafeler aralığındaki her mesafede nesne, farklı büyüklük ve ölçekte görünür. Bu görüntüler, nesnenin görünen özelliklerinin onun gerçek doğası ile ve nesnenin suretinin onun gerçek görüntüsüyle çelişmediği bir görünümler skalası oluşturur. (Heysem, 2024, s. 55) Dolayısıyla göz için bir nesnenin mutlak bir görünümü yoktur. Gerçeğe yakın izafi görünümleri vardır.

İbnü'l Heysem'e göre eşit büyüklükte ve eşit uzaklıkta bulunan nesneler arasında parlaklık ve renk, görünürlüğü arttıran niteliklerdir. Parlak olan nesne parlak olmayandan, beyaz ya da canlı renklere sahip olan nesneler ise boz ya da soluk

renklere sahip olan nesnelerden daha görünür olurlar. (Heysem, 2024, s. 53-54) Güneşten, aydan ya da ateşten kaynaklanan tüm ışıklar, doğrusal düz bir çizgi şeklinde ilerler. Aynı şekilde ışığın gölgesi de düz bir çizgi halinde uzar ya da kısalır. (Heysem, 2024, s. 56-58)

İbnü'l Heysem, yaptığı deneylerle ışığın kırılma, yansıma ve yayılma hareketlerinin de doğrusal olduğunu tespit etmiştir. Aynı zamanda güneşin doğuşundan evvel (fecir) ve batışından sonra (gurûb) havada görülen aydınlıktan yola çıkarak asli ışık tali ışık ayrımı yapmış ve bu farklı ışıkların etkileşimini incelemiştir. (Heysem, 2024, s. 65)

İbnü'l Heysem, ışık ile hava arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Hava her zaman Güneş'in ışığıyla aydınlanmaktadır. Yeryüzünün konik gölgesinin dışında Güneş'ten gizli kalan bir şey yoktur. Güneş ışığı aydınlanan havadan, sürekli olarak her yöne ışık yayılmaktadır. Bu ışık yeryüzünün gölgesi ile gölgelenmiş olan havaya da nüfuz etmiştir. Bu yüzden gölgenin; ortasında ve kenarlarında fark edileceği üzere, içinde ışık bulunan dereceleri vardır. Hava saydam bir cisim olmakla beraber tamamen şeffaf da değildir. Bir miktar yoğunluğa sahiptir. Bu yoğunluğun derecesine göre ışık az bir miktar dahi olsa havanın içinde tutunabilmektedir. (Heysem, 2024, s. 69-70)

İbnü'l Heysem, mat cisimlerin görülebilmesini, ışık kaynağından çıkıp bu cisimlerin yüzeyinden yansıyan arızi ışıkların hizadaki tüm yönlere doğru düz çizgiler halinde yayılması ile izah eder ve bu görüşünü deneylerle destekler. Arızi ışığın mat cisimden yansıyarak yayılışı ise ikincil bir ışıktır. (Heysem, 2024, s. 77-78)

İbnü'l Heysem; beyaz, erguvani, kırmızı ve siyah renkli nesnelerin ışığı yansıtma derecelerindeki farklılıkları inceledikten sonra rengin, parlak ve renkli cisimlerden ışıkla birlikte yayıldığını tespit eder. Rengin görüntüsü, ışığın görüntüsüne karışır ve göz tarafından cismin rengi algılanır. Saydam cam bir kadehin içine konulan kırmızı bir içeceğe ışık tutulduğunda, o ışık kırmızı olarak yansır. (Heysem, 2024, s. 84-85) 9. Yüzyılda Bağdat'ta yaşamış olan mutasavvıf düşünür Cüneyd Bağdadi (830-910) ise; *Suyun rengi kadehin rengidir* diyerek Tanrı'dan gelen varlık tecellisinin renksiz olduğunu ve şeylerin rengi ile boyandığını söylemiştir. (Kelebazi, 2014, s. 201) Cüneyd Bağdadi'nin dile getirdiği bu anlayış, sanattaki çeşitliliği ve aynı hakikatin farklı formlarda ifade edilebileceğini temellendirir. İbnü'l Heysem'in anlayışı ise tasavvufi-işraki perspektifte, nefsin (kadehin /bedenin) saflaştırılarak benlik renginden soyutlanıp saydamlaşmasını, böylece insanda sadece Tanrı'nın nurlarının, renkleriyle

birlikte müşahede edilmesi fikrini temellendirir. Burada iki farklı tecelli vardır. Birinci tecelli Tanrı'nın varlık tecellisidir ve renksizdir. Varlık, var olan şeylerin kendi rengini alır. İkinci tecelli ise var olan şeylerdeki renklerdir. Bu renkler şeylere ait nitelikler gibi gözükse de aslında Tanrı'nın isimlerinin tecellileri ve nurlarının renklerinden ibarettir. Ekberi (İbn Arabi ekolünden) mutasavvıf ve şair Muhammed Sirin-i Mağribi (1348-1407), bu iki tecelliyi ve tasavvufi varlık görüşünü açıklayan eserine; *Câm-ı Cihânnümâ* (dünyayı gösteren kadeh) adını vermiştir. Olmuş ve olacak her şeyi gösterdiğine inanılan Câm-ı Cemşid ve Âyine-i İskender gibi efsanevi ve edebi kavramlardan (Yazıcı, 1993, s. 42) yola çıkan Mağribi, bu eserinde dünyayı Tanrı'nın birliğinin idrak edildiği bir aynaya benzeterek, varlığın tüm mertebelerini izah etmiştir. (Acer, 2022, s. 27-34)

İbnü'l Heysem, bazı âlimlerin rengin "kendinde" bir gerçekliği olmadığına inandığını nakleder. Bu âlimlere göre renk, göz ile ışık arasında meydana gelir. Renk, gövdenin kendisine ait bir görüntü değildir. İbnü'l Heysem bu görüşe karşı çıkar. Ona göre renkli bir cismin rengi, göz tarafından tüm konum ve mesafelerde aynı şekilde algılanır. Bu da rengin gerçek olduğunu ve renkli cismin görüntüsüne ait olduğunu gösterir. Rengi görünür hale getiren ise ışıktır. (Heysem, 2024, s. 86-87) İbnü'l Heysem'in İşrâki şarihlerine göre ışık, Tanrısal varlığın evreni var eden varlık tecellisi, renk ise Tanrı'nın isimlerinin ve sıfatlarının, var olanlar üzerinde görünür hale gelişidir.

Göz, güneş gibi saf ışık kaynaklarına baktığında acı hisseder ve görememeye başlar. Aynı şekilde ışığı toplayıp yansıtan saf beyaz bir nesneye (mesela karla kaplı bir alana) uzun süre baksa, başka bir şeye baktığında ya da gözünü kapadığında aynı beyaz rengi ve ondaki ışığı görmeye devam eder. Dolayısıyla görmek ve görememek tamamen ışıkla bağlantılıdır. (Heysem, 2024, s. 89-90) Göz, renkle karışmadıkça ışığı algılayamaz. Göz, farklı şeylerin yüzeyindeki ışığı ve rengi, o şeylerden yansıyarak gözün saydam tabakasına ulaşan ışık ve rengin görüntüsü ile algılar. Dolayısıyla aynı anda birçok renkli nesne ya da farklı renklere sahip tek bir nesne bütün renkleriyle algılanabilmektedir. (Heysem, 2024, s. 102-104)

İbnü'l Heysem ışığın yansıdığı gibi kırılabileceğini, kırılan ışığın düz ya da eğri hareket edebileceğini ve bir cisme dik ya da eğik ulaşabileceğini söyler. (Heysem, 2024, s. 106) Gözün bir küre, merceğin ise kavis şeklinde olduğu dikkate alındığında; görünen şey ile göz arasında, tabanı görünen şeyin yüzeyi ve tepe noktası gözün

merkezi/odağı olan hayali bir koni ortaya çıkmaktadır. Bütün ışık ve renkler bu koni içerisinden düz çizgilerle merkeze ulaşır. (Heysem, 2024, s. 109)

İbnü'l Heysem'e göre göz bir nesnede sadece ışığı ve rengi algılar. Nesnenin şekli, konumu, hacmi, hareketi ve diğer nitelikleri ölçüm (kıyas) ile algılanır. (Heysem, 2024, s. 118) Bu kıyasın yapılabilmesi, gözün benzerlikleri ve farklılıkları ayırt edebilmesi sayesinde gerçekleşir. (Heysem, 2024, s. 160) Göz, görmenin gerçekleştiği ilk anda değil ama belli bir zaman sonra ikisi birbirinden ayrılmasa da rengi renk ışığı da ışık olarak algılayabilir. (Heysem, 2024, s. 176)

Neticede gözün bir nesneyi bulunduğu konumda algılayabilmesi beş şeyi aynı anda ve birlikte algılamasıyla mümkün olur. Bu beş şey; ışığın, rengin, mesafenin, yönün ve mesafenin niceliğinin (ölçüsünün) algılanmasıdır. Bu algı tam olarak gerçekleştiğinde nesne bilinir. (Heysem, 2024, s. 179-180)

İbnü'l Heysem'e göre bir cismin somut bir cisim olması, onun üç boyutlu olması demektir. Göz bir cismin üç boyutlu olduğunu iki aşamada fark eder. Birinci aşamada cismin bir yüzeyi olduğunu algılar. Bir yüzey enine ve boyuna uzam sahibidir. İkinci aşamada ya cismin yüzeyinin eğimli, yuvarlak veya köşeli olduğunu ya da cismin görünen iki yüzeyi olup bunların kesiştiğini veya katlandığını algılar. Böylece görünen cismin derinlik boyutunu fark eder. Cismin uzunluk, genişlik ve derinlik boyutları algılandığında onun somut bir cisim olduğu idrak edilir. (Heysem, 2024, s. 196-197)

İbnü'l Heysem'e göre bir cismin boyutlarının algılanması, gözün yapısı ve görüş açısı dikkate alındığında sadece görme duyusu ile belirlenemez. Boyutların algılanışı ancak kıyas ve temyiz yolu iledir. (Heysem, 2024, s. 202) Göz iki farklı nesnenin görüntüsünü, bu iki nesne arasında ışık, karanlık ya da renkli üçüncü bir cisim bulunduğu için ayrıt edebilmektedir. (Heysem, 2024, s. 217) Göz gölgeyi; bir yer güçlü bir ışık tarafından aydınlatılırken o yerin bir kısmında daha zayıf bir ışığın bulunmasıyla algılar. Karanlığı ise ışığın olmaması ile algılar. Çünkü karanlık, ışığın tamamen yokluğudur. (Heysem, 2024, s. 225)

İbnü'l Heysem'e göre göz ile algılanan güzellik belli özelliklere dayanır. Görünen bir şeyi; ışık, renk, mesafe, konum, düzenlilik, somutluk, şekil, büyüklük, ayrıklık, bitişiklik, nitelik (sayısal değer), hareketlilik, durağanlık, kabarıklık, düzlük, saydamlık, matlık, gölge, karanlık, benzerlik, farklılık gibi özellikler güzel kılabilir. Ancak görünen nesnelerin ya da bir nesneye ait parçaların bu özelliklerinin güzellik

algısını verebilmesi, birbiriyle orantılı ve uyumlu olmalarına bağlıdır. (Heysem, 2024, s. 225-229)

Gözün, algıladığı her şeyde yanılma ihtimali vardır. Göz bu yanılgısını fark edebileceği gibi hiç fark etmeye de bilir. (Heysem, 2024, s. 249)

İbnü'l Heysem'in yaşadığı çağda; hat sanatının matematiksel oranlarla sistemleşmesi, düğüm (girih) üslubunun gelişimi ve mukarnasın ortaya çıkmış olması, onun görüşlerinin ve çalışmalarının önemini gösterir. (Belting, 2020, s. 209)

Analiz:

İbnü'l Heysem'in temel görüşleri, İslam Sanatının ilkeleri ve tatbikatı ile karşılaştırıldığında şu paralellikleri tespit etmek mümkündür:

İbnü'l Heysem, görmeyi hem fizik (doğaya ait) hem de matematik bir olgu olarak değerlendirir. İslam Sanatı da doğaya ait bitkisel-hayvansal figürlerin stilizasyonu ve matematiksel-geometrik desenler olmak üzere iki temel motif grubu geliştirmiştir.

İbnü'l Heysem, görmenin temel şartları arasında saydığı mesafe ve konuma bağlı olarak oluşan hayali düz çizgilerin hem görüntüyü sağladığı hem de görüntüyü belli bir ölçüde deforme ettiğini izah ederek, doğal perspektifi, bir artefakt (görüntü bozumu) olarak tarif etmiştir. İbnü'l Heysem'e göre doğal perspektif ile oluşan boyut algısı bir artefakt olduğundan boyutların gerçekliğe yakınsayan algılanışı ancak akli süreçle yani kıyas ve temyiz yolu ile mümkün olmaktadır. İslam Sanatı da natüralist tasvirden ve perspektiften uzak kalarak, nesnenin fiziki görünümünden ve perspektiften bağımsız ideal ve soyut tasvirine yönelmiştir. Bu yönelişe dayanan stilizasyonda boyut algısı ancak kompozisyonun bütününde idrak edilebilmektedir.

İbnü'l Heysem, göz için herhangi bir nesnenin mutlak bir görünümü olmadığını, ancak uygun mesafeler aralığında görülen gerçeğe yakın izafi görünümleri olduğunu beyan etmiştir. Üstelik göz, algıladığı her şeyde yanılabilmektedir. İslam Sanatı da nesnenin mutlak olmayan değişken ve izafi doğal görünümünü aktarmak yerine, onun kavramını yansıtan stilizasyonu tercih ederek anlamın derinliğine yönelmektedir.

İbnü'l Heysem, parlaklık ve rengi, görünürlüğü arttıran nitelikler olarak kabul etmiştir. İslam Sanatı da bilhassa tezhip ve minyatür başta olmak üzere süsleme disiplinlerinde altın ve gümüş vasıtasıyla parlaklığı, renkler vasıtasıyla da canlılığı sağlayarak eserlerin ve kompozisyonların görüntü kalitesini arttırmıştır.

İbnü'l Heysem, asli ışık, tali ışık, ikincil ışık gibi ayrımlar yaparak ışığı derecelendirmiş ve gölgenin içinde de belirli derecelerde ışık bulunduğunu savunmuştur. İslam Sanatında ise asli ışık parlaklık hissi veren bezemelerle tasvir edilirken, diğer ışıklar mat renklerle tasvir edilmiş, gölgenin ise ayrıca vurgulanmasına gerek duyulmamıştır.

İbnü'l Heysem, ışığın renk ile, rengin ise ışık ile birlikte görülebileceğini savunmuştur. İslam Sanatında da ışığın varlığı ve yokluğu renkler kullanılarak yansıtılmıştır.

İbnü'l Heysem, gözün bir nesnede sadece ışığı ve rengi algıladığını, nesnenin şekli, konumu, hacmi, hareketi ve diğer niteliklerinin ise ölçüm (kıyas) ile algılandığını kabul eder. Somut yani üç boyutlu bir cismin algılanışı da böyledir. Boyutların algılanışı ancak kıyas ve temyiz yolu iledir. Bu boyutlardan sadece uzunluk ve genişlik ilk anda fark edilirken derinlik yüzeyin konumuna ve görünümüne göre kıyasla anlaşılır. İslam Sanatında da ilk andaki bakış esas alınarak tasvirler iki boyutun vurgulanması ile kompoze edilmiş, derinlik algısı ise aklın idrakine bırakılmıştır.

İbnü'l Heysem iki farklı şeyin görüntüsünün, bu iki nesne arasında ışık, karanlık ya da renkli üçüncü bir cisim bulunduğu zaman göz tarafından ayırt edilebildiğini söylemiştir. Gölge de aslında güçlü bir ışıkla aydınlanan alanın yanında zayıf ışığın bulunduğu alandan ibarettir. İslam Sanatında ise bilhassa minyatür kompozisyonlarında ışık parlak malzemelerle, aydınlık canlı renklerle, karanlık siyah ve koyu tonlu renklerle, gölgenin olduğu alan ise gölge vurgulanmadan sadece mat renklerle karşılanarak birbirlerinden ayırt edilmiştir.

İbnü'l Heysem'e göre güzellik belirli niteliklerle algılanır. Ancak bu belirli nitelikler mutlak değildir. Birbiriyle orantılı ve uyumlu olduklarında estetik değer kazanırlar. İslam Sanatında da orantı ve uyum, doğadaki ölçülere göre değil, kompozisyonun içindeki niteliklerin birbiri ile simetri ve ahengine göre kurgulanmıştır. İbnü'l Heysem'in estetikte orantı ve uyuma verdiği önem, onun Bağdat'ta eğitim aldığı dönemde aynı şehirde gerçekleşen; hat yazısının sistemleşmesi ve kurallarının belirlenmesi süreci ile paralel, eş zamanlı ve uyumludur. (Belting, 2020, s. 78-79)

İbnü'l Heysem, görüntünün (imajın) insanın gözünde değil hayal gücünde tasavvur edildiğini, hayal gücünün iç duyularla (iç idrak güçleri) çalıştığını, dolayısıyla sadece dış duyulara yansıdığı şekilde görüntünün tasvire konu olamayacağını savunmuştur. İbnü'l Heysem'in teorisinde ve İslam düşüncesinde görüntü, zihinde ortaya çıkan ve

görme fiilini gerçekleştiren, yani görme fiiliyle ortaya çıkan akli bir surettir. Bu akli suret, dış dünyaya ait değildir ve akılda gerçekleştiği şekliyle dış dünyaya aktarılamaz. Akıldaki bu suret, kendinde olduğu gibi dış dünyada görünür kılınamaz. Dolayısıyla Batı Sanatındaki fotografik ve sabit ölçekli analog resim anlayışı, İslam Sanatında bir seçenek olarak görülmemiştir. (Belting, 2020, s. 37)

4.1.2. Düzlemden Boyuta Nokta ve Çizgi

4.1.2.1. Nokta

Nokta, bilimsel tanımlarına göre işaret veya yeri gösteren, durağan, sapma göstermeyen lekedir. Türk Dil Kurumu'na göre benek, işaret olarak tanımlanır. Başlangıcı gösterdiği gibi, bir anı da ifade edebilir. İki çizginin kesişiminin buluştuğu yer noktadır. Kandinsky'ye göre nokta; bir aletin resim yüzeyine dokunduğu ilk an, ilk temastır. (Kaplan, 2009, s. 5) Matematiksel olarak bir noktadan sonsuz sayıda doğru geçer. Bu sebeple nokta, doğru demeti olarak adlandırılır. İki noktadan ise yalnızca bir doğru geçer.

Noktanın görünürlüğü, diğer komşu noktalar ile arasındaki ilişkiye bağlıdır. Noktanın kullanım sıklığı, ton, boyut, biçim gibi özellikleri, varlığı için belirleyicidir. Noktanın etkisi, yüzey alanın büyüklüğüne göre değişir. Noktanın büyüklüğü ve küçüklüğü, bulunduğu alana bağlıdır. Noktanın alan içinde fazla büyümesi onu lekeye, forma veya fona dönüştürecektir. (Kaplan, 2009, s. 6)

Noktanın biçimi her formda olabilir. Küçük bir daire ya da farklı bir geometrik formda olabilir. Noktanın küçüklüğü, resim alanına bakılan mesafe ile orantılıdır. Resmin içindeki nesne boyutları da noktanın forma dönüşmesini engeller. Noktanın yapıldığı fırça gibi aletler ile uygulandığı yüzeyin özellikleri, noktanın formunu belirler. (Kaplan, 2009, s. 9)

Noktanın boyutunun değişimi; noktanın iz ya da leke gibi görünmemesini sağlayarak görsel zenginlik ve ahenk yaratacaktır. (Kaplan, 2009, s. 11)

Noktanın formu ne şekilde olursa olsun bu onun içe dönük, hareketsiz yapısını değiştirmez. Ancak noktanın alan içinde kullanıldığı yer itibariyle hareket ve yönelme eğilimi gözlenebilir. Nokta etrafında bir enerji alanı oluşturur. Nesneye ve başka bir noktaya olan uzaklıklar; itme-çekme gerilimleri yaratır. Noktalar, sanal bakış odakları oluşturarak, gözün eser içinde noktadan noktaya gezmesini sağlar. (Kaplan, 2009, s.

13) Noktanın; boyut, sıklık, renk kontrastlarıyla yaptığı hal değişimleri, bir ritim oluşturur. Noktanın bu yön göstericiliği ile göz, resim alanı içine girer. (Kaplan, 2009, s. 18)

Şekil 130'daki eserde stilize çiçek kompozisyonunun arka alanı lacivert zemin ile belirlenmiştir. Çintemani motifleri, lacivert zemin üzerine beyaz üçlü noktalar halinde serpiştirilerek esere boyut kazandırmıştır. Çintemaniler, motif ve zemin renklerinin kontrastlığı arasında ara geçiş dengesi oluşturmaktadır. Orta alanın arasuyu bordürlerinde kullanılan beyaz noktalar, geometrik kompozisyonu vurgulamaktadır. (Köse & Şahin, 2022, s. 141)

Şekil 118. Lacivert Zemin Üzerinde Çintemani Bezeme, SK. Fatih 4285, 701.



Kaynakça: Köse & Şahin, 2022, s. 141

Şekil 119. 2008, Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam'ın "Şukufe" Adlı Eserinden Noktalama Tekniği İle Boyama Detayı.



Kaynakça: Kurfeyz & Sağlam, 2020

Şekil 120. 2011 Tarihli, Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam'ın Tezhip Detayı.



Kaynakça: Kurfeyz & Sağlam, 2020

Tezhip sanatında nokta, çintemani motifinin dışında da oldukça fazla kullanılmaktadır. Saz üsluplu tasarımlarda, motiften desenin ara boşluklarına doğru hayali kavisli eksenler üzerinde çıkan noktalar, büyükten küçüğe doğru dizilerek, kompozisyonu oluşturan ana spiral yapıyı destekleyici bir görev üstlenir. Desen tasarımının dış boş alana kademeli geçişini sağlayan tığ motifleri üzerlerinde kullanılan noktalar, tığ üzerinde sıralanan motiflerin kütlelerini yumuşatarak tığın görevini yapmasına yardımcı olur. Boyama tekniklerinden biri olan noktalama tekniğinden de bahsetmek gerekir. Zemin rengi üzerine aynı rengin birkaç ton koyusu ile yapılan noktalama tekniği, motiflere boyut kazandırmaktadır.

4.1.2.2. Çizgi

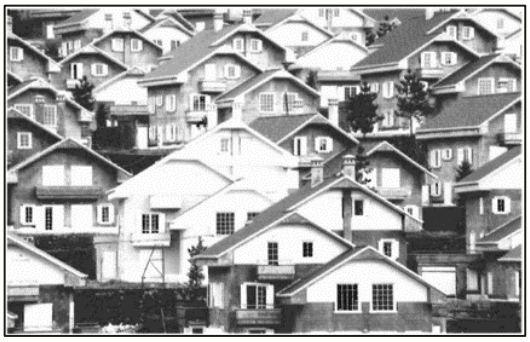
Noktanın sürekli ve ardı ardına yaptığı hareketle oluşturduğu ize çizgi denir. Kandinsky'nin tanımlamasına göre nokta; durağanlığı bozarak harekete geçer ve bir ürüne dönüşür. Nokta, statikten dinamik bir yapıya geçerek çizgiyi meydana getirir. Noktalara dışarıdan gelen etki, kuvvetlerine bağlı olarak çizginin biçimini şekillendirir. (Kandinsky, 1976, s. 87) Çizgi, biçim ve kalınlığı ile tek başına bir anlatım gücüne sahiptir. (Özkartal, 2009, s. 57) Çizgi, nesnelerin yüzeye aktarımının ilk aracıdır. Çizgiler, formu belirleyerek nesnelerin anlamlarını da üzerlerinde taşırlar. Duygu durumlarını, tepkileri de ifade edebilirler. Kırık bir camın yüzeye aktarımında, onun yapısı kırık çizgiler ile ifade edilir. Görülen ve hissedilen duygu, yüzeye çeşitli kırık, irili ufaklı çizgiler ile aktarılır. (Güngör, 2010, s. 90) İletişim aracı olan çizgi,

yüzeysel olarak eşyayı, içsel olarak ise duyguları tanımlayan bir araçtır. (Sengir & Yücel, 2016, s. 481)

Tekli veya çoğul şekilde çizginin taşıdığı özellikler; sıklık, kalınlık, uzunluk ve yönü ifade etmeyi güçlendirir. Çizginin uzunluğu, çizginin algılanmasındaki önemli bir özelliğidir. Kalınlığı ince bir sicim misalidir. Çizginin hareket ile oluşum süreci bir zamanı içerir ve bir yüzeyin oluşumunu doğurur. (Kaplan, 2009, s. 48) Zaman, hız, devinim kavramlarının eserde oluşturulması; ardı sıra ritmik aralıklar ile kavisli veya diyagonal çizgilerin tekrarlanmasıyla sağlanmaktadır. Göz, çizginin hareketine bağlı olarak resim üzerinde gezinir. Çizgilerin karmaşık yapısına göre de resim önünde geçirdiği süre değişir. (Kaplan, 2009, s. 49-51)

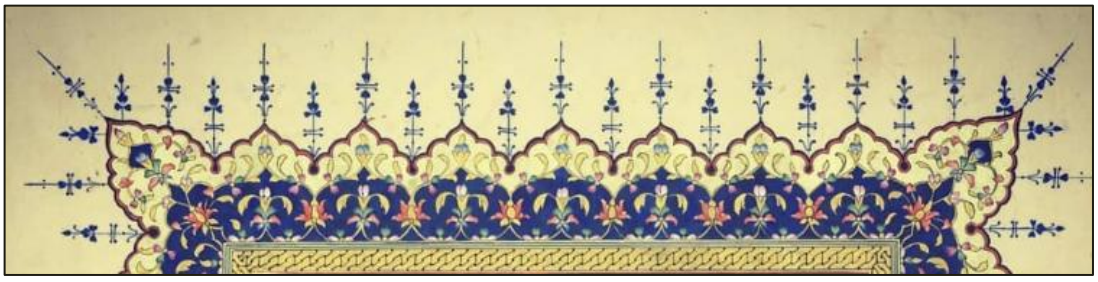
Çizgi, resim üzerinde fonksiyonel olarak kullanılır. Çizgi, alanı belirler ve böler. Kontürler ile belirginleştirir. Çizgi, biçimlerin en soyut formlarını oluşturur. Yön ve hareket kabiliyetiyle gözü bir noktaya doğru çeker. Hatta görüntünün çerçeve alanının dışında bir yüzeye de ton değeri kazandırabilir. (Güngör, 2010, s. 90-91) Tıpkı arka arkaya çatıların oluşturduğu perspektif algı gibi; birim paftası dikey eksende çiçek kurgusuyla tasarlanan ve birim paftanın yan yana çoğalmasıyla uygulanan kenarsuyu tasarımı da renk ve kurgu ile aynı etkiyi vermektedir.

Şekil 121. İstanbul Beykoz Konaklar, Çatılar.



Kaynakça: Güngör, 2010, s. 98

Şekil 122. 2019 Tarihli, Hacer Çakmaktaş'a Ait Bir Levha Tezyinatından Detay.



Kaynakça: Altından Haleler, 2018

Çizgi, kullanıldığı form ve özelliklerle birlikte anlamlar oluşturur. Dik veya yatay açıda yan yana duran çizgiler, durgunluk etkisi verir. Yerleşme etkisini kuvvetlendirir. Açının büyümesi veya küçülmesi durumunda oluşan kırık çizgiler ile kıpırdanma etkisi oluşur. İstifleme şekli nasıl olursa olsun, eğri çizgilerde hareketlilik daha fazla hissedilir. Eğilip bükülme ne kadar çok olursa çizgilerdeki canlılık ve hareket duygusu artar. Diyagonal ve kavisli çizgiler, hareketin sembolüdür. Çizgi, sıktan gevşek duruma doğru yan yana çoğaltılarak bir forma uyarlanabilir ve renk tesiri yaratabilir. Bir yöne doğru yapılan yoğun çizgiler, düzenli bir hareket algısını oluşturur. (Özkartal, 2009, s. 60)

Şekil 123. 2018, Yeşim Karamık Jandar, Tezhip Detayı, Motifin Formuna Göre Kavisli Taramalar İle Boyut Kazanan Motiflere Örnektir.

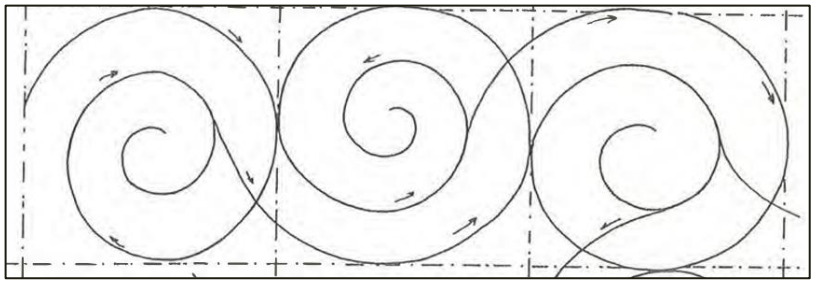


Kaynakça: YKJ Çalışma fotoğraf arşivi

Resimdeki çizgiler seyircide dokunma, beğeni veya tersine itici bir his uyandırır. Seyirci, çizgilerin oluşturdukları yönlendirici biçimler ile duygusal bir bağ kurar. Çizgi çeşitlerinin psikolojik anlamları vardır. Doğru çizgiler sakinlik ve durgunluktur. Yatay doğru çizgiler hareketsizlik ve yerleşme duygusunu verir. Dikey doğru çizgiler, göz hizasından yukarı ise yükselme hissi ile canlılık verir. Göz hizasından aşağı olduğunda ise korku, bitkinlik ve cansızlık hissi oluşturur. Düz ince çizgiler, sakinlik ve rahatlık verir. Enlemesine zeminde yer alan yatay çizgiler ise ağırlığı ifade eder. Eğik doğru çizgiler sağlamlık, hareket ve yön gösterir. (Özkartal, 2009, s. 61) Eğri çizgiler neşelidir, hareket duygusu uyandırır. Eğriler aslında doğaya ait kıvrımlardır. Eğri çizgi, bir kavisten oluşur. Ters bir kavisle birlikte dalga etkisi verilebilir. Hareketi gösterir, ritim oluşturur. Kavis, kıvrılmaya devam ettikçe spiral görünüm oluşur. Göz hareketlerini yönlendiren çizgiler, spiralin oluşturduğu merkeze doğru gözü çekerek hipnotik bir etki oluşturur. Eğri miktarı arttıkça dinamik hal artar, kompozisyon canlılık kazanır. Dairevi çizgiler; güç, dönüşüm ve hareketlilik verir. (Güngör, 2010, s. 95) Tezhip sanatında ana kompozisyonları oluşturan spiral eğriler, tüm alanı kaplar ve motiflerin üzerinde gezebileceği hatları belirler. Tabiatta da gördüğümüz bu kıvrımlara örümcek ağı örnek verilebilir. Archimedes spirali olarak da bilinen bu

düzenli dairesel çizgi (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 139); esere hareket getirmekte, gözün süsleme içerisinde gezinmesini sağlayarak evrendeki dengeyi, sonsuzluğu, oluşu ve yok oluşu simgelemektedir.

Şekil 124. Tezhip Desen Kurgusunda Oluşturulan Temel Helezon Hareketleri.



Kaynakça: Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 139

Çizgilerin farklı aralık ve kalınlıkları, düzenlenmelerde farklı yoğunluklar ortaya çıkarır. Resme derinlik kazandıran çizgilerin uzunlu kısalı görünümlerine dikkat çeker. Kompozisyonda doğru şekilde kullanılan ince, kavisli, uzunlu-kısalı çizgiler; ritim ve hareketlilik doğurur, nesneleri ortaya çıkarır. Bütünlük, denge ve güzellik arayan göze hitap edecek olan çizgiler, kompozisyon özellikleriyle birlikte vurgu ve ritim duyuları ortaya koyacaktır. Çizgi; konum, ölçü, ton, sayı, sınır gibi özellikleriyle gözü uyaran bir titreşime sahiptir. Çizgi, eseri meydana getiren tasarım öğelerinin bedenini oluşturur. Bedeni belirleyen dokusudur ki bu doku çizgiler ve renkler ile oluşturulan örüntüdür. Boşlukların renklerle tonlandırılması vasıtasıyla; motifler, nesnelerin hacimlerini ve mekân içindeki yerlerini ortaya çıkarır. (Özkartal, 2009, s. 64)

Şekil 125. 2006 Tarihli Figen Tekiner'in Tezhiplediği Eser Detayı, Renklerle Motiflerin Desen İçinde Görünürlüğünün Ortaya Çıkmasına Ait Bir Örnek.



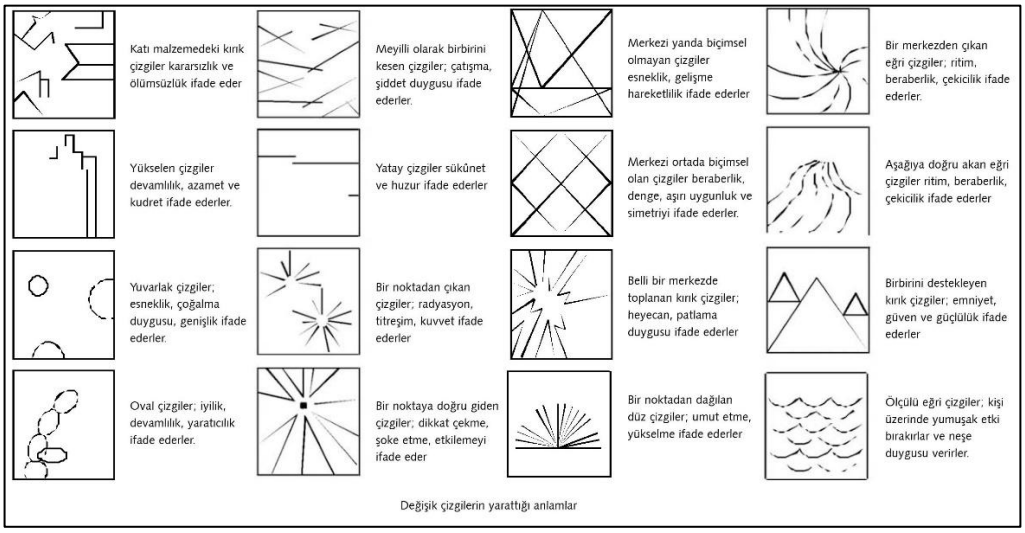
Kaynakça: Altından Haleler, 2018

Çizgi aralarının farklı ton ve renkler ile boyanmasıyla oluşan gölge değerleri sayesinde, nesnelerin konum, hacim ve doku özellikleri ortaya çıkar. Şekil, çizgi, renk

ve tonların ritmik tekrarları, kompozisyonda uyum ve ahenk yaratır. Tekrarlar ve parçaların düzenli bağlanışları uyumu destekler. Tasarımı oluşturan elemanlar eserin yapı taşıdır. (Şekil 137) Sanat ilkelerine göre kompozisyonun birliği için kullanılır. Birlik, eserin eylemidir. Nesneleri oluşturan çizgisel beden, hacimsel olarak yüzeysel özellikler ile giydirilir. Nesnenin yüzeyi yani derisi üzerinde renk veya çizgiler ile oluşturulan doku, ritmik tekrarlarla bir örüntü ortaya koyar. (Özkartal, 2009, s. 65)

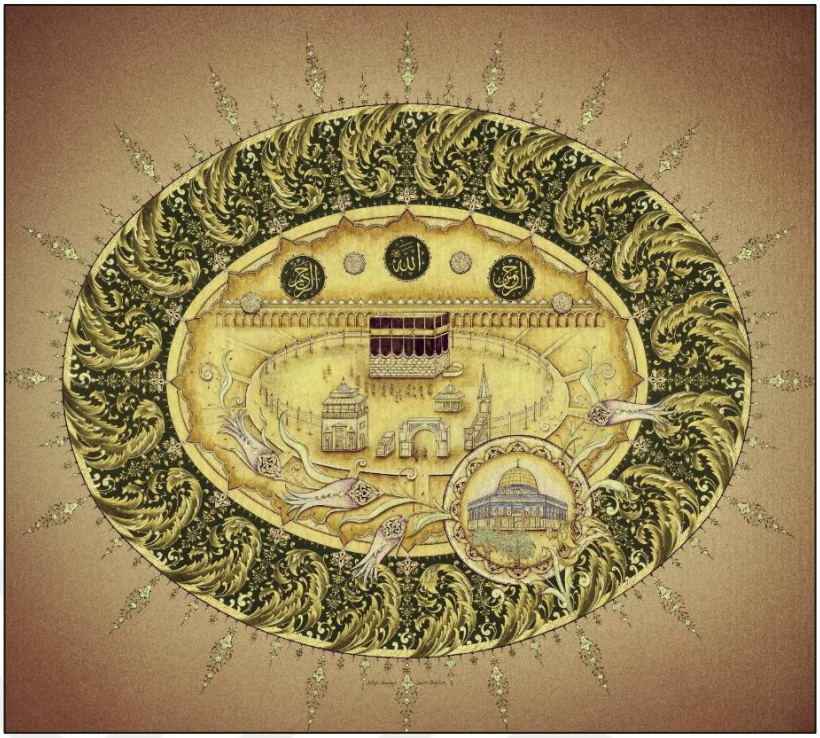
Kompozisyon kurgusunda ritim üç unsurla sağlanır: Nesnelerin doku özellikleri, nesnelerin belirli tekrarlarla irili-ufaklı yerleşimleri ve birbirleri arasında kurulan bağlantılardaki uyum. Ritim ile oluşan tekrarlar, izleyici bakışının eser üzerinde gezinmesini sağlar. Doğanın kendi içindeki ritimsel yapısı da canlılık göstergesidir. Ritim, tekrarın sonucu olduğundan hareketle ilişkilidir. Ritmi oluşturan iki önemli unsur tekrar ve vurgudur. Motiflerin; boyut, yön ve aralıklarındaki dizgeler ile (periyodik, simetrik, büyükten küçüğe, küçükten büyüğe, zıt ya da paralel yönlere doğru, artan ya da azalan aralıklarla vs.) değişik ritimler oluşturulabilir. Eserin dengesi ve bütünlüğü, kompozisyon alanının; dik, yatay, diyagonal veya dairesel hareketlere bölünüşü ve geometrik bir düzene sokulması ile sağlanır. Ritim; esere canlılık verir ve onu monotonluktan çıkarır. (Özkartal, 2009, s. 66-67)

Şekil 126. Değişik Çizgilerin Yarattığı Duygusal Anlamlar.



Kaynakça: Özkartal, 2009, s. 62

Şekil 127. 2022 Tarihli, Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam'ın "Tavaf" Adlı Eseri.



Kaynakça: Kurfeyz & Sağlam, 2020

"Tavaf" isimli serbest levha tasarımında; oval formlu tasarım merkezindeki, dendanlar ile düzenlemiş elips form içerisinde; zerendud hatlı üç madalyon ve Mekke tasviri yer almaktadır. Bu bölüm sıvama altın ve sepia renk ile tonlandırılmıştır. Elips formun üzerine binen, daire madalyon içerisinde Kubbetü's-Sahra minyatürü yer almaktadır. O da sıvama altın ve sepia renk ile gölgelendirilmiştir. Mekke tasviri, etrafı oval bir çerçeveye alınmak suretiyle zemini renklendirilerek, saz üsluplu yapraklar ile bezenmiştir. Saz üsluplu yapraklar, tasvirin içine doğru yönlenmektedir. İç bükey hareketlerin getirdiği; yön, ritim ve tekrar, tavaf yönüne doğru tasarlanarak, soyut bir anlatım gerçekleştirir. Böylece gözü merkeze odaklamaktadır.

Kontür bir nesnenin dış hatlarını belirleyen çizgidir. Biçimlerin sınırlanmasıdır. Nesnelerin sınırlarının algılanıp yüzeye yansıtılmasıdır. Çizginin sınırlandırma özelliği ile mekân oluşturulur ve nesneler kapalı biçimler olarak belirtilerek boşluklar tayin edilir. (Kaplan, 2009, s. 61)

Tezhipte motiflerin sınırlarını belirleyen, minyatürde ise nesneleri belirleyen kontür çizgisine tahrir denir. Arapça kökenli olan tahrir (تحرير), desenlerin renk tonundan bir ton koyu veya mürekkep ile yapılan kontür işlemidir. Tahrir çizgileri, nüans denilen çizginin kalından inceye, inceden kalına yumuşak şekilde fırça hareketleriyle geçişidir.

Nüans özelliği, tahririn en önemli özelliklerinden biridir. Nüanslı tahrir, formun dış hatlarını belirlemekten ziyade formu görünür hale getirmektir. Bu nedenle tahrir, motiflerde renkten önce gelir. Nüanslı işlem, forma hareketlilik ve boyut verirken yön de gösterir. (Toprak, 2015, s. 127) Tasarımcının hayal gücü, yeteneği ve bilgisiyle şekillendirdiği desen tasarımları, eserin ruhunu yansıtan bir aynadır. Eserin ruhu, rengin ikinci planda olduğu desenlerdeki nüanslı çizgilerde ve ahenkte gizlidir. (Birol İ. A., 2009, s. 109) Cetvel ile yapılan geometrik desenler, motifler arası sap bağlantılar ve rumi motifinin haricinde tüm desenlerde kullanılan kontürleme işlemi, nüanslı tahrirdir.

Sadece tahrir ile nesneler belirginleşir. Nesne yüzeylerinde tahririn farklı ritimleriyle doku oluşturulur veya hafif renk tonlamalarıyla nesneler anlamlandırılır. Bu üslup 14. Yüzyıldan itibaren tezyinatta sıkça görülmektedir. Asya kökenli olan bu üslup, yani siyah mürekkep ve sulandırılmış renkler ile yapılan fırça resimleri geleneği olan 'kalem-i siyahî', aslında fırça ile yapılmıştır. Farklı renk mürekkepler ve tonlamalar ile yapılan bu teknikte, arka fon boyanmaz. Sanatkârın fırça hüneri ile kompozisyon bezenir. Bu üslup 16. Yüzyıl Osmanlı sanatında saz üslubu olarak anılır. (Toprak, 2015, s. 128)

Şekil 128. Bulut Kanatlı Aslan İle Evrenin Mücadelesi, TSMK H. 2153 Vr. 18b.



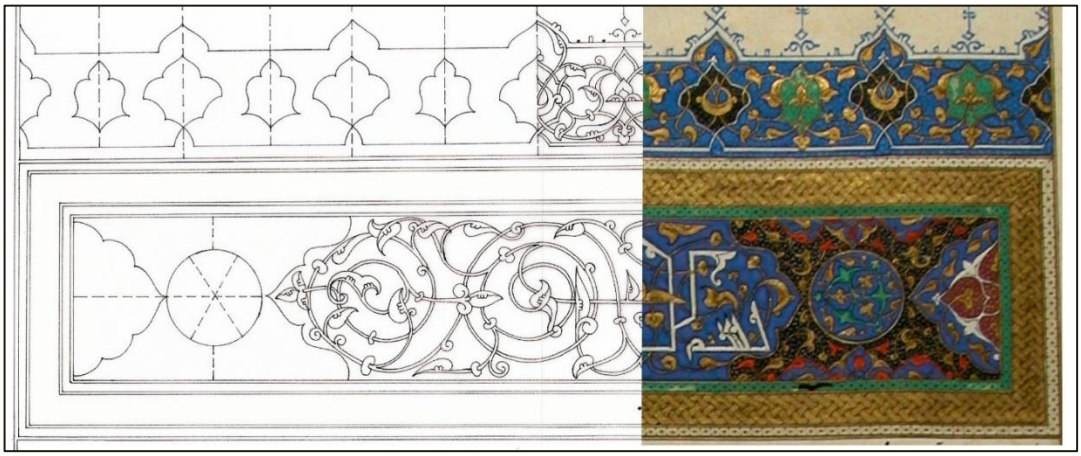
Kaynakça: Yekeler, 2020, s. 161

4.1.2.3. Biçim

Biçim; kendine özgü anlamları olan, renk ve gölge ile sınırları belirlenebilen, çizgilerle oluşturulmuş kapalı formlardır. Dikdörtgen, üçgen ve daire en temel biçimlerdir. Diğer biçimler bu üç formun bozulmasıyla meydana gelmiştir. Üçgenler ve dörtgenler ile güçlü kompozisyonlar oluşturulur. Dairenin doğal görünümlü güçlü bir yapısı vardır. Köşeli biçimlere göre daha dikkat çekicidir. Dairesel formlar, izleyicinin dikkatini canlı tutar. (Özkeçeci & Çiçek, 2017, s. 316) Form, uzayda nesnenin kapladığı kütle/hacimdir. Biçim dinamik, form ise statiktir.

Biçimi içerik şekillendirir. Renk, oran-orantı, ışık, gölge kavramları ve biçimi etkileyen özelliklerin uyumu, bütünlüğü meydana getirir. Çizginin tasarım içinde tekrarlı ritimleri, bütün kompozisyonu birliğe götürür. Tezhip sanatında motif ve motifler ile oluşturulan kompozisyon şemaları, iplikler ile oluşturulan kapalı alanlarla birleşerek biçimi meydana getirir. Kapalı alanlarda renkler ile kontrastlar oluşturularak, biçimlerin birbirlerinden ayrışması sağlanır. Kapalı formlar içindeki motif kurguları da renkler ve boyut farklılıkları ile ayrışmaktadır. (Özcan A. R., 2009, s. 480) Karl Gerstner; renk uzayını ortaya koymuş, biçimi rengin bedeni, rengi de biçimin ruhu olarak tanımlamıştır. (Cabrera, 2019, s. 49)

Şekil 129. Rumi Motifleri İle Oluşturulmuş Kapalı Biçimler.



Kaynakça: Aşıcı, 2007, s. 139

4.1.2.4. Resimde Işık-Gölge

İslam süsleme sanatlarında varlığı birlik ilkesi üzerinden ifade etmek için üç araç kullanılmıştır; bitkisel motiflerle aktarılan ve zamanı yansıtan ritim, birlik-çokluk ilişkisini mekânda açığa çıkaran geometri ve varlığı var olanlarda görünür kılan ışık. İslam sanatının teşekkül ettiği çağlarda ışığın; kendi zatında bölünmez, renklere ayrılsa

da mahiyeti değişmez, tonlara göre azalıp çoğalmaz bir yapıya sahip olduğu kabul edilmiştir. Işığın karşısında karanlık, varlığın karşısındaki yokluk gibidir. Karanlığın varlığı da yokluğu da ışığa bağlıdır. Kur'an'da ifade edildiği üzere Allah'ın isimlerinden birisi de Nur'dur. Allah; arzı, gökleri ve bütün var olanları, yokluğun karanlığından kurtararak var ve görünür kılan ışıktır. Allah'ın Nur'unun karşısında bütün varlık âlemi bir gölge gibidir. Gölge nasıl ışığa bir şey katamaz ise Allah'ın Nur'u ile var olan şeyler de onun varlığına bir şey eklemiş değildir. (Burckhardt, 2005, s. 91)

Minyatür dünyası gölgesiz bir dünyadır. (Grabar O. , 2022b, s. 298) Peygamberin özellikleri (hasais) arasında zikredilen ve Endülüslü Kadı Iyaz'ın (1083-1149) *Şifa-i Şerif*'i ile Süleyman Çelebi'nin (1351-1422) *Mevlid-i Şerif*'i gibi metinlerde bahsedilen; Peygamberin gölgesinin olmadığı ya da gölgesinin yere hiç düşmediği şeklindeki bazı rivayetlerin, bu tercihte etkili olduğu düşünülebilir. (Çelebi S. , 2020, s. 61) (İyaz, 2010, s. 369) Bu rivayetlerde Allah'ın Nur isminin mazharı olan Peygamberin, gölgesinin de nurdan ibaret olduğu vurgulanmıştır.

Kur'an-ı Kerim'de Nur Suresi 35. ayet bir ışık metafiziği ortaya koyar: *"Allah göklerin ve yerin nurudur. Onun nûrunun misali, içinde kandil bulunan bir kandilliktir. Kandil bir cam içindedir, cam inciyi andıran bir yıldızdır; (bu kandil) doğuya da batıya da ait olmayan, yağı neredeyse ateş dokunmasa bile ışık veren mübarek bir zeytin ağacından yakılır. Nur üstüne nurdur. Allah nuruna dilediğini kavuşturur. Allah insanlar için misaller veriyor, Allah her şeyi hakkıyla bilmektedir."* Bu ayetin sanatsal açıdan yorumuna göre; gerçek ışık ölçülemez, kavranamaz, var olmak için bir gölgeye ihtiyaç duymaz. Bilincimizin kandilleri bu dünyadan olmayan bir zeytin ağacı yağıyla yanmaktadır. Bu yağ ruhları aydınlatır, kalbe güç verir. Camın yansıyan dış yüzeyinde ışık dünya sahnelerini gösterir. İç yüzeyi nurun yansımasıdır. Cam üzerindeki kırılımlar ve yanılsamalarıyla ışık-gölge ilişkisi, dünya hallerinin tezahürüdür. (Cabrera, 2019, s. 85)

Eski kültürlerde ışık/karanlık sembolizmi oldukça sık kullanılmıştır. Işık aydınlık anlamına gelir. Zulmet kelimesinin zıttı olan nur kavramı iyi ve kötüyü anlamak için gereken maneviyat ve ilahi ışık anlamlarında kullanılmıştır. Kur'an'da Nur için; "vahyin aydınlığı" veya "yol gösterici ilâhî ışık" denmiştir. (Mâide 5/15; İbrahim 14/1; Hadîd 57/9; Tegabün 64/8). "Müminlerin velîsi olan Allah, onları karanlıklardan nura çıkarır" (Bakara 2/257; Mâide 5/16) ayetlerinde belirtildiği gibi karanlık zulmet,

hidayet de nurdur. “Allah semaların ve arzın nurudur” (Nûr 24/35) ayeti ile Allah’ın nur olduğu ve tüm kâinatı nuru ile kapladığı söylenir. Varlık nur, yokluk ise zulmettir. Her şeyi yokluk karanlığından varlık aydınlığına çıkaran Allah’ın nurudur; “Allah’a, resulüne ve indirdiğimiz nura iman ediniz” (Tegābün 64/8; Nisâ 4/174) ayetlerine göre güneş ve ay gibi nur kaynaklı bazı dünyevi ışıklar görülebilirken, bazı manevi ışıkların ancak kalben hissedilmesi mümkündür. Gazali’ye göre Allah’tan başka nur yoktur. Gazali bu nuru zuhur olarak tanımlamıştır. Allah nurlar nurudur. Varlık sahibi olan her şey onun nurundan feyz almaktadır. Gazali, kalp gözünün beden gözünden daha önemli olduğunu belirtir. (Uludağ, Nûr, 2007) Muhyiddin İbn Arabi’ye göre Allah nurdur. Mutlak yokluk olan imkânsızlık ise zulmettir. Ona göre nur olmasaydı duyular hayal ve bilgi formları anlaşılamazdı. İbn Arabi, Kur’an’ın da bir nur olduğunu ve deliller ile karanlığı kaldırdığını ifade eder. (Kutluer, 2007)

Gölge kullanımı ve resmediliş şekli kültürle orantılıdır. Çin resminde gölge, şiirsel bir belirsizlik amacıyla kullanılır. (Giderer, 2017, s. 77) Gölge, yüzyıllarca tekin olmayan gizli işleri, karamsarlığı, kararsızlığı simgelemiştir. Gölgeye negatif anlamlar yüklenirken umut ve kutsallık duyguları da ışığa yüklenmiştir. Gölgeye sahip olmak insanlığın ve dünyeviliğin göstergesidir. Gölge, ruhun varlığına da işaret eder, (Dora, 2022, s. 136) Gölge oyununu Anadolu topraklarına getirdiği düşünülen Şeyh Kuşteri, perdenin dört köşesinin; marifet, hakikat, şeriat ve tarikat kapılarını temsil ettiğini ifade eder. Perde ruhtur, gölge cisimdir. Perde arkasında yanan ışık kaybolunca, gölge ve cisim de kaybolur. Geriye sadece perde yani hakikat kalır. (Dora, 2022, s. 150) Gölge oyunuyla insan; Tanrı’nın ona verdiği sıfatları, yaşadığı hayat serüvenini, kendisinin gölgesini ve Allah’ın birliğini idrak eder. İbn Arabi’ye göre ışık-gölge ilişkisi, insan-alem ilişkisini anlatmak için bir misaldir. Var olmak için gölge insana ve âleme, âlem de Allah’a muhtaçtır. Allah’a nazaran insan ve âlem birer gölgedir. O’na ait olan sabit hakikatlerdir. (Akbak, 2023, s. 271) Mevlana’ya göre; yaratılmış her şey Hakk’ın gölgesinden başka bir şey değildir. Alemin sebebi insanın yaratılışıdır. Bu sebep tüm insanları kapsasa da: “*Rabbinin gölgeyi nasıl uzattığını görmedin mi*?” (Furkan 25/75) ayetinin işaret ettiği gibi, aslında özel olarak Allah’ın gölgesi denilen insan-ı kâmili ifade eder. (Akbak, 2023, s. 274) Sahibi olmayan, ışıktan yansımayan gölgeden bahsedilemeyeceği gibi, âlem de Hakk’ın varlığının işaretidir. Gölge, sahibine aittir. Kendine ait bir varlığı yoktur. Yani insan da fenâ bulduğunda, sahibine geri dönecektir. Bu bağlamda İbn Arabi’ye göre perde oyunundaki ışık Hakk,

gölge/karanlık ise Âdem'dir. Işığın varlığı hakikattir, gölge ise onun delilidir. Yani tüm yaratılmış âlem, ışık sebebiyle varlık kazanır. (Akbak, 2023, s. 275) (Hemiş, 2012, s. 199)

Şekil 130. 1305, Giotto Di Bondone, Ağıt (Mesih'in Yası), Scrovegni Şapeli.



Kaynakça: Brotton, 2006

Rönesans ile gölge kullanımı artarken, gölge yeni bir işlevsellik kazanmıştır. Gölge ile figürlerin duygu durumu da ifade edilmiş hatta resimlerde nesnesiz gölgeler kullanılmıştır. Rönesans döneminde gölge kullanımı sanatçıya göre değişmektedir. Kimisi gölge kullanmaz iken kimisi gölgeyi keskin ve gerçek görünümlü işlerde kullanmıştır. Kimisi de gölgeyi gri tonlu ve şeffafmış gibi göstermektedir. Modern sanatla beraber, doğal görüntünün tasvirinden, özellikle de ışık ve gölge tonlamalarından vazgeçilmiştir. (Dora, 2022, s. 142) Modernizm, sınai-teknolojik gelişmelerin paralelinde doğarak yaratıcı düşünceye ve yeniliğe önem veren bir akımdır. Modernizmde gölge gözle görülene değil, gözle görülenin içinde sakladığı bilgiye, yani gerçeğe ithaf edilir. (Giderer, 2017, s. 83) Nesnenin görülmeyen yüzleriyle merak uyandırması, gölgelere bilinç ve bilinçaltına ait mecazi anlamlar yüklenmesi, çoklu anlam yaratma çabası, modern resmin önemli yanlarıdır. (Giderer, 2017, s. 84)

Şekil 131. Picasso. 1953. "Modelin Üzerindeki Gölge", Kudüs.



Kaynakça: Giderer, 2017, s. 84

Empresyonizme kadar plastik öğeleri göstermek için ışık kullanımı bir araç konumundaydı. Empresyonizmde ışık kompozisyonun prensibi durumuna geldi. Empresyonizmde ışık, idealize edilerek asli rengi olan güneş ışığı haline gelmiştir. Işık, artık bir duyumdur. Fotoğrafın icadı da bu döneme damgasını vurmuştur. Artık çekilen fotoğraflar, ışık ve yansımalarını izlenebilir hale getirmiştir. Renkler canlanmış ve optik yasalara göre değişmiştir. Hava perspektifi ile yapılan bu resimler ışığın hareketlerini yansıtıyor, renkler palette değil gözler aracılıyla karıştırılıyordu. (Bayav, 2010, s. 25)

Postmodernizm; II. Dünya Savaşı'ndan sonra inanca karşı aklın, bilimin ve deneyimler ile farkındalık kazanan insanın özgürleşmesi ve ilerlemesini, modernizmin iyileştirilmesi üzerine kurgulamış bir dönemdir. Modernizmde gerçeğin çok boyutlu oluşu fark edilmiştir. Post Modern sanat eserlerinde kimi zaman gölgeler nesnelerini kaybetmiş, kimi zaman da gölge, konseptin bir parçası olarak kültürel gerçekliği ifade etmiştir. (Giderer, 2017, s. 89)

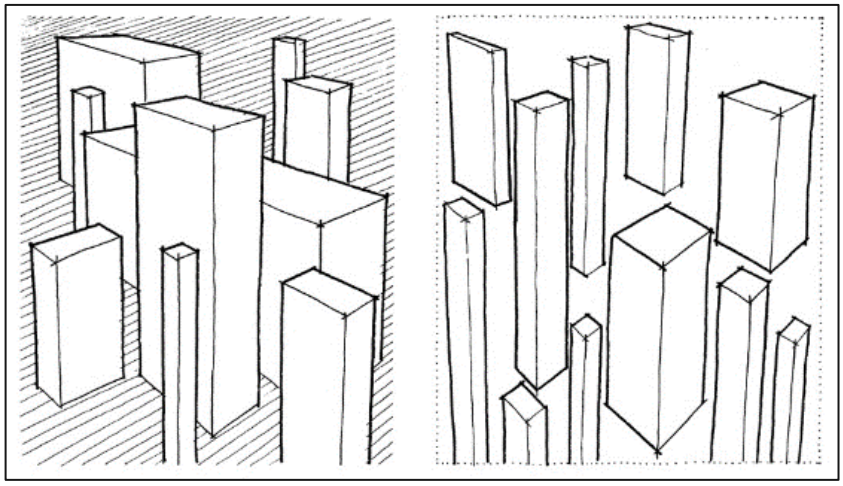
Soyut sanat anlayışı, doğayı sanatçının ruhu ile ne anladığının dışa vurumu olarak gören empresyonist resimden, doğa ile duygunun ayrıştırılması gereğini savunarak ayrılır. Bu anlayış, doğayı temel şekillerle nesneye dönüştürmeye çalışan kübizm ile başlar. Artık nesneler belirsizleşmeye başlamıştır. Bilimde maddenin yerini enerjinin

almasıyla doğa kavramı farklı bir anlam kazanır. Soyut resim; geometri veya renk-biçim ilişkisinin duygusal içsel deneyimlerine dayanan bir sanattır. Resmin ışığı olan renk, önceleri nesnenin bir özelliği iken artık soyut sanatta nesnenin öğesi olmuş ve anlam haline gelmiştir. Renk, çizgi ve biçimlerle kendini ifade eden soyut resim, doğa ile ilişkisi kopmuş bir sanat anlayışıdır. (Çetin A. , 2011, s. 169)

Işık olan mekânda, renkli bir nesnenin üzerinde tonlamalar görülür. Gölge; ışık, nesne üzerine düştüğünde, nesne arkasında kalan, nesnenin oluşturduğu izdüşümdür. Işığın gölge ile ilişkisi; nesnenin özelliklerini, şeklini, rengini ve mekân içindeki konumunu belirlemede yardımcıdır. Gölge, ışığın tersi yönündedir. (Yüzbaşıyev, 2010, s. 218) İki boyutlu düzlemde derinlik ve üç boyut yanılsaması; renk tonları ve ışık-gölge ilişkisi ile elde edilebilir. (Dora, 2022, s. 135) Işık olmadan gölge oluşamaz. Renk tonlaması da ışığın miktarı ile ilgilidir. Gölge, nesneye işaret eder. Nesnenin benzeridir, fakat gölgede nesnenin detayları kaybolur. (Giderer, 2017, s. 75)

Gölge, nesnenin düzlemden ve diğer nesnelerden ayrışmasına olanak verir. Nesnenin hacmine de işaret eder. Vurgulanmak istenen nesneyi ortaya çıkarabilir. Üç boyutlu nesneler, çizgisel olarak düzleme aktarıldığında anlaşılmayabilir. Çizim formunun anlaşılabilirliği, bu çizgilerin gölgelerle desteklenmesi suretiyle sağlanır. (D'amelio, 2004, s. 12)

Şekil 132. Gölgenin Nesneler Üzerine Etkisi.



Kaynakça: D'amelio, 2004, s. 12

Renklere yakından bakıldığında canlı ve parlaktır. Cismin göze göre mesafesi arttıkça grileşme de artarak renkler zayıflar ve nötrleşir. Gölge çizgisi, gölge ile ışık sınırını belirler. Gölge çizgisi gölgeyi belirler ve şekillendirir. Gölge, ışık kaynağına göre paralel ya da radyal olarak şekillenir. (D'amelio, 2004, s. 86) Detaylar da gölgeye bağlı

olarak bulanıklaşmaya başlar. Odaklanma, gölgelenmeye sebep olur. Gözün odaklandığı yerin dış alanı, odak dışı kaldığından bulanık olacaktır. Bu gerçekte olmayacak bir durumdur. Ancak bir noktaya vurgu verilmek istenirse, vurgu odak dışının bulanıklaştırılması ile de sağlanabilir. (D'amelio, 2004, s. 13)

Işık kaynakları; güneş ay veya yapay ışıklandırma olarak çeşitlendirilebilir. Ay ışığı, renk farklılıklarını yok ederek, biçimin tam değerini ortaya çıkarır. Nesnelerin dokusunu ve çizgisel özelliklerini belirginleştirir. (Çetindağ, 2007, s. 19) Kur'an'da da güneş ve ay ışığının farklılığına; "*O, güneşi (şems) parlak bir ışık (ziya) ve ayı (kamer) bir nur yaptı*" (Yunus 10/5) ayetiyle işaret edilmiştir. En parlak ışık güneşten gelir ve beyazdır. Küçük bir noktadan çıkan kuvvetli bir ışık kaynağı keskin kenarlı gölgeler oluşturur. Işık, nesneye paralel olarak gelir, yapay ışık radyal yayılım sağlar. Gölgelerin formları daireseldir. Mavi gökyüzü beyaz ışığı alır ve dağıtır. Bu durum, geniş yüzeyli bir ışıklandırmadır. Bu nedenle güneş ışığının gölgeleri yumuşak ve mavimsidir. Işığı oluşturan fotonlar, atmosferden geçerken kısa dalga boylu olan mavi ışığın dağılmasına sebebiyet verir. Gökyüzünün mavi görünmesinin sebebi bu olduğu gibi, ışığın açısı ve kuvvetine bağlı olarak nesneye ve gölgesine bakıldığında, mavi filtre içinden bakıyormuş gibi hissedilir. (Richard, 2011, s. 13) Sıcak ışığın, mavi ile soğuk bir dolgusu olur. Bu durum, gölgelerin ışığın tamamlayıcı renginde algılanabileceği teorisini destekler. (Richard, 2011, s. 40) Gölgenin yönü, ışığın tersinde yer alırken, büyüklüğü ışığın açısına göre değişir. Öğle güneşinde ışık, en güçlü haldedir. Kontrast çok yüksektir. Gölgeler görülebilir ve koyudur. Güçlü ışık, renkleri ağartabilir. (Richard, 2011, s. 29) Işık kaynağı önde olduğunda, gölge en az seviyededir, nesne üzerindeki dokular daha az hissedilir ve detaylar kaybolur. (Richard, 2011, s. 21)

Yapay ışıklandırma ile belli bölgeler ışıklandırılarak farklı etkiler yaratılmaya çalışılır. Dağınık ışık, yapay bir ışıklandırma türüdür. Direkt bir ışık kaynağı yoktur. Nesneyi oluşturan sınır çizgilerinden dışa doğru taban gölgesi oluşturulur. Böylece nesnenin havada durması engellenir. (Richard, 2011, s. 56)

Şekil 133. Işık Kaynağının Olmadığı Halde Gölgenin Nesneyi Ortaya Çıkarması.



Kaynakça: Basit Bir Oda 3D Model, 2017

Şekil 134. 2016, tezhip; Yeşim Karamık Jandar, Albaraka Koleksiyonu, motif zeminlerinde gölgelendirme.



Kaynakça: Yazar Arşivi, 2016

Albaraka Koleksiyonuna ait eserde, motif zeminlerinde her yönden yapılmış gölgelendirmeler, ışık kaynağının belli olmadığı izlemini verir. Aslında natüralist üsluplu çiçekler ve altın boyalı rokoko tarzı yapraklardaki beyaz tarama çizgileri ışığın bir miktar göz hizasından geldiğini göstermektedir. Farklı iki tip ışıklandırma söz konusudur. Renklerde gölgeye doğru bulanıklaşma yoktur ki bununla motifin kaybolması değil ortaya çıkması amaçlanmaktadır.

Işık beyazdır. Engelsiz bir şekilde hareket eder ve çarptığı noktalarda bir renk ortaya çıkar. Işık renk ile sezilmeden algılanamaz. Cezanne bu durumu şöyle ifade eder: "*Işık kopya edilemeyen bir şeydir, ancak başka bir şeyle, renk ile, aynı gölgede sembolize edilebilir.*" (Cabrera, 2019, s. 43)

Şekil 135. 2012-13 Tarihli, Tezhip; Münevver Üçer, “Lale Güzellemesi” Adlı Eser.



Kaynakça: Üçer M. , 2012, s. 29

“Lale Güzellemesi” adlı eserde, bir gün doğumu veya batımını anımsatan degradeli arka fonda yer alan cami silüetleri, iki kavisli yay arasında görülmektedir. Yay parçaları Ay’ın sembolizmi gibidir. Yaylardan biri klasik tezhip ile tezyin edilirken diğer yay içinde celi divani yazı yer almaktadır. Merkezde yer alan laleler sembolik anlamları ile kullanılarak kompozisyon tamamlanmıştır.

4.1.2.5. Renk

Farsça olan reng kelimesinin Arapçası levn, çoğulu ise elvândır. (Gündüzöz, 2007) Levn, aynı zamanda çeşitlilik ve çoğulluk anlamına da gelir. Arapçada sıbğa kelimesi; boya olarak renk, plastik olan, maskeleyen manalarına gelir. Levn; vahdetten gelen ve mevcudata verilen çokluktur. Sıbğa ise verilenler üzerine katılaşan ve cisimleşen boyadır. Levn görüşe, sıbğa ise dokunmaya muhataptır. (Cabrera, 2019, s. 86) Burada kastedilen levnin kalp ile görülen manevi bir renk de olabileceği, sıbğanın ise sadece fiziki cisimlerde görünen bir renk olduğudur. Kur’an’da “Sibğatullah” Allah ismi ile beraber kullanılmıştır. Allah’ın verdiği renk anlamındadır. Hakiki renklerin yaratıcısı ve ihsan edeni Allah’tır. “Levn” kelimesi ise toplam yedi ayette dokuz defa geçmektedir. Renk anlamına gelen başka kelimeler de vardır. Kur'an ayetlerinde altı

renkten bahsedilir: mavi, kırmızı, sarı, yeşil, siyah ve beyaz. Gece, karanlık, nur, ateş gibi kavramlar, renkleri dolaylı olarak da ima eder. (Özkaya, 2023, s. 7)

"Allah'ın gökten su indirdiğini görmez misin? Sonra onunla renkleri ve çeşitleri farklı ürünler çıkardık. Dağların da farklı renklerde; beyaz, kırmızı, simsiyah yolları, kısımları vardır. Aynı şekilde, insanlardan, binek hayvanlarından ve eti yenen hayvanlardan da farklı tür ve renklerde olanlar var. Kulları içinden ancak bilenler, Allah'ın büyüklüğü karşısında heyecan duyarlar. Şüphesiz Allah üstündür, çokça bağışlayıcıdır." (Fâtır Suresi 35/27-28) ayetinde geçtiği gibi, ışığın yaratıcı sürecini özetleyen temel palet; beyaz, siyah ve kırmızıdan oluşmaktadır. Bu palet aynı zamanda kadim ilk dönem sanatının renkleridir. Beyaz bir gök taşı atmosfere girdiğinde yanarak kırmızılaşır. Dünyaya düştüğündeyse siyahtır. Bu inişte izlediğimiz, nurun ışığının gözle görülebilir nesne ve gölgesine dönüşmesi sahnesidir. (Cabrera, 2019, s. 90) Gölgeler dünyasında yaşayan insan, duyumsadığı deneyimleri, içsel âleminde gerçek ışığı bulma yolunda kullanır. Böylece gölge halinin sırrını çözer. Hadid Suresi 12. ayette: *"O gün mümin erkeklerin ve mümin kadınların ışıklarının, önlerini ve çevrelerini aydınlattığını görürsün. Onlara: 'Bugün size müjde var; altından ırmaklar akan cennetlerde ebedî kalacaksınız' (denir). İşte en büyük murada ermek budur"* denilerek gölgedeki sırların aydınlanmasına işaret edilir. (Cabrera, 2019, s. 105)

Renk, kendi yapısı gereği ışığın nesnenin üzerindeki yayılımına göre gözde yaptığı etkidir. Işık olmadan renk olmaz. Renk, ışığın nesne üzerindeki yansımalarıdır. Sanatçı için pigment, psikolog için algı, fizikçi için bir enerji özelliğidir. (Per, 2012, s. 18)

Doğal ışık; renklere bağlı olarak farklı dalga boylarına sahip foton enerji cisimciklerinden oluşur. Güneş kaynaklı beyaz ışığın dalga boyları, küçükten büyüğe doğru gökkuşağı renklerini oluşturur. Bunlar; mor, çivitimsi mavi, yeşil, sarı, turuncu ve kırmızıdır. (Richard, 2011, s. 13)

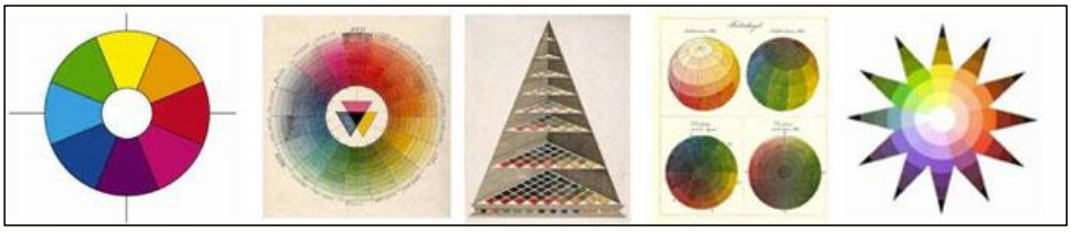
4.1.2.6. Renk Teorileri

Bu teorilerde antropolojik olarak insanoğlunun farklı renk pigmentlerini kullanım kronolojisi önemlidir. İlk ortaya çıkan renkler organiktir. İs siyahı, kemik rengi, koyu toprak tonlar ve aşı boyası. Daha sonraları kırmızı ve sarı çıkmıştır. En son elde edilen mavidir. Bu kullanım dizilimi, ışık tayfının çizgisel dizilimiyle örtüşmektedir. (Cabrera, 2019, s. 88)

Eski dönemlerde de renkler üzerine araştırmalar yapılmıştır. Aristoteles'e göre renk; ışık ve karanlığın karışımının sonucudur. Pythagoras, Platon, Plinus gibi düşünürler de renklerin; toprak, ateş, hava ve suyun özellikleri olduğunu düşünmüşlerdir. Rönesans'ta Leonardo da Vinci; yeşilin doğaya, mavinin havaya, kırmızının ateşe, siyahın ise karanlığa ait olduğunu yazmıştır. Vinci ana renkler içinde beyaz ve siyahı da saymıştır. Kontrast renklerin, birbirini daha görünür kıldığını da tespit etmiştir. (Erzen, 1997, s. 1545)

XVII. Yüzyılda Isaac Newton'nun karanlık odada bir delikten geçirdiği ışığı beyaz perde üzerine düşürmesi deneyinde, perde üzerinde oluşan yedi renk; kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, çivit mavisi ve mordur. Buna güneş tayfı (spectrum) adını vermiştir. Uzun dalga boyu olan kırmızının, delikten içeriye daha hızlı girdiğini gözlemlemiştir. Tayf aslında 180 renge ayrılmakta, göz ise sadece yedi renk şeklinde algılamaktadır. Moses Harris de üç rengin diğer renklerin anası olduğunu savunan grubu destekleyerek, merkezinde üç renk olan ve ara tonların oluşumlarını gösteren bir diyagram hazırlamıştır. Fizikçi ve matematikçi Johann Heinrich Lambert, en üstte beyazın, orta üçgende siyahın yer aldığı bir renk piramidi geliştirmiştir. 1810 yılında, Goethe; tüm renk tonlarının pastelleri ve gölgeleri ile beraber yer aldığı ilk renk küresini tasarlamıştır. (Per, 2012, s. 19)

Şekil 136. Soldan Sağa Tarihsel Sıra İle Newton, Moses Haris, Lambert, Runge Ve Johannes Itten'nin Renk Çemberleri.



Kaynakça: Per, 2012, s. 18-21

150 yıl sonra Johannes Itten, renk formülleri üzerine yaptığı çalışmasında, ortasında beyaz olan ve renklerin tonlarıyla geçişlerini gösteren on iki kollu bir yıldız diyagramı geliştirmiştir. Kimyager Michel-Eugene Chevreul, rengin bir tamamlayıcı ile daha etkin göründüğünü gözlemlemiş ve bunu eş zamanlı kontrast kanunu olarak tanımlamıştır. Ogden Rood, renk farklılıklarını belirleyen değişkenleri saptamıştır. Bunlar; doygunluk, değer ve tondur. Doktor Thomas Young, ışığın dalga teorisi üzerinde durmuş, Newton'un deneyinin tersini yaparak üç ana rengin birleşimiyle beyaz ışığın elde edildiğini saptamıştır. Young'a göre göz sarı ışığı; yeşil ve kırmızı

ışınları alan iki farklı sinirin etkileşimi ile algılamaktadır. Young, temelde gözün üç renge duyarlı olduğunu savunmuştur. (Avcı, 2014, s. 59) Hermann von Helmholtz, Young'un görüşleri üzerine kendi teorisini geliştirmiştir. Boya ve ışık renklerinin farklı olduğunu da ispatlamıştır. Manfred Richter, rengin üç temel özelliğinden bahseder. Bunlar; ton, seçkinlik ve doygunluk yani grileşme derecesidir. (Per, 2012, s. 22 ve Avcı, 2014, s. 60)

Wilhelm Ostwald, çift renk konisi üzerinde siyah ve beyazın da yer aldığı 24 renk tonu ihtiva eden çember ile bilimsel bir çalışma yapmıştır. Ölçülebilir olan bu sistem, rasyonel sanat uygulamalarında geçerli kabul edilmiştir. Albert Munsell; fizikçi, , ressam ve psikologlar ile çalışarak kapsamlı bir renk sistemi kurmuştur. Yirmi rengi çembere yerleştirerek, her rengin beyaz ve siyah, açık-koyu on versiyonunu da eklenmiştir. Ona göre de rengin değerini belirleyen üç husus vardır; Ton (açık-koyu) değeri, renk yoğunluğu ve kroması yani doygunluğu. (Per, 2012, s. 24)

Şekil 137. Soldan Sağa Doğru: Wilhelm Ostwald'ın Renk Sistemi, Albert Munsell'in Renk Diyagramı Ve Renk Sistemi.



Kaynakça: Per, 2012, s. 24

4.1.2.7. Rengin Oluşumu ve Renk İlişkileri

Renkler ışığın içindeki zenginliği açığa çıkarır. Işığın saf hali, doğrudan bakıldığında gözü kamaştırır ve görüşü engeller. Işığın asıl mahiyetini kavrayışımız, renklerin çeşitliliği ve güzelliği vasıtasıyla gerçekleşir. Evrende görünen her nesne, ışığa maruz kaldığında renkleri açığa çıkartır. (Burckhardt, 2005, s. 94)

Güneşin oluşturduğu gökkuşağı renkleri, sıcak ve soğuk olarak ikiye ayrılır. Sıcak renkler; kırmızı, sarı ve turuncudur. Soğuk renkler ise mavi, mor ve yeşildir. Üç ana rengin (kırmızı, sarı, mavi) ikişerli olarak birbirleriyle karışımlarından ikincil ara renkler (turuncu, yeşil, mor) oluşur. Üç ana renkten ikisinin karışımı, üçüncü rengin

tamamlayıcısıdır. Kırmızı ile sarının karışımından oluşan turuncu, maviyi tamamlar. Üç ana rengin birbirleriyle karışımlarından renk tonları elde edilir. İçlerine beyaz ve siyah eklenmesi ile ton değeri değişmiş olur. (Çağlarca, 1986, s. 26)

Renk çemberinde yan yana duran bitişik renkler birbirleriyle uyumludur. Bu uyumu sağlayan şey, birbirlerine ait değerleri içlerinde taşımalarıdır. Yeşil-sarı uyumu gibi. Renk çemberinde karşılıklı olan renkler ise kontrast renklerdir. Kırmızı, yeşilin karşısındadır. Bir rengin etkileme kuvveti; parlaklığı ve rengin leke büyüklüğüne bağlıdır. Goethe, renklere ışık değerleri için rakamlar vermiştir. Sarı 9, turuncu 8, kırmızı 6, mor 3, mavi 6, yeşil ise 6 değerindedir. Bu değerlerin orantılı kullanımı ile renklendirme çalışması yapıldığında, bir armoni ortaya çıkar. Örneğin sarı 9, kontrastı olan mor ise 3 değerindedir. Birbirine oranlandığında sarının mora göre kullanım miktarı üç kat olmalıdır. Kontrast renklerin gözü yormaması için birbirleri içine bir miktar zıt renklerinden katılarak rengin şiddetinin azaltılması ile sağlanır. (Çağlarca, 1986, s. 29) Bir daire üzerine dilimler halinde yerleştirilen renkler, daire hızla çevrildiğinde gri olarak algılanır. Görülen gri eğer bir renge çalıyorsa, bu rengin tamamlayıcısı eklenerek armoni sağlanır. Armoni, renkler arasındaki ahenk ve uyumdur.

Gri, siyah ve beyazın oluşturduğu sıcak ve soğuk tonlu grilerin tüm çeşitlerinden daha fazla titreşim gösteren renksel bir boşluktur. Rengin görsel hafızamıza bıraktığı izin gölgesidir. Gri, tüm renkleri bilir, onlardan türemiştir. Beyaz ve siyah gibi renkleri baskı altına almaz ve renkleri algılamamıza yardım eder. (Cabrera, 2019, s. 42)

İki veya daha fazla renk karıştırıldığında griyi veriyorsa, bu renkler birbirleriyle armonilidir. Rahatsız edici zıtlıkların önüne geçmek için, iki tamamlayıcı renk birbirlerine farklı miktarlarda karıştırılarak değişik tonlar elde edilir. Renkler bu suretle melezleştirilerek, armoni sağlanır. Ton valör yani açık koyu dengesi, renk değerleri kadar önemlidir. Ton valör, rengin taşıdığı ışık miktarıdır. Renklerin kullanım dağılımında; büyük-küçük, kısa-dar gibi oranların kurulumu, proporsiyon kontrastı oluşturur. (Çağlarca, 1986, s. 34)

Sıcak renklerin şiddeti, soğuk renklere göre ayarlanır. Sıcak renkler, pozitif telkin yaratır. Renklerin kontrast hallerinde şu özellikler mevcuttur: Sıcak-soğuk, ışıklı-ışıksız, teskin edici-tahrik edici, ince-sık, saf-opak, yakın-uzak, hafif-ağır… Eserdeki sıcak soğuk dengesinde bir yön aşırı derecede ağır basmamalıdır. Sıcak renk çok

etkinse, eser keskin ve sert görünecek, soğuk rengin aşırı baskınlığında ise eser itici görünebilecektir. Eserin içinde kontrast olsun ya da olmasın, armoninin meydana gelebilmesi için sıcak ya da soğuktan birinin baskınlığı şarttır. Siyah, beyaz ve gri nötr renklerdir. Diğer renklere eklendikleri oranda renkleri nötrleştirirler. (Çağlarca, 1986, s. 38)

Bir renk, çevresi ile değer kazanır. Eserde beyaz bir fon yapılır ya da bir rengin yanına beyaz renk konulursa o rengin tonu yükselir. Siyah konursa rengin tonu azalır, fakat canlılığı artar. Çünkü beyaza yakınlaşmak ister. Koyu ve açık bir renk yan yana geldiğinde, koyu olanın tonu yükselir. Parlak renk zayıflar ve alçalır. Gri ile farklı bir renk yan yana geldiğinde ise gri sayesinde diğer rengin etkinliği artar. (Çağlarca, 1986, s. 57)

Renkli bir tabloya bakan seyircinin, gözü bir yere takılmadan tablonun her yerini görmesi lazımdır. Armoni, renkler arasındaki uygunluktur. Armoni bir renk senfonisidir. Her tabloda hâkim bir renk vardır. Hâkim renk, eserin farklı yerlerinde diğer renkler ile karışarak veya tekrar edilerek armoni sağlanır. (Çağlarca, 1986, s. 68)

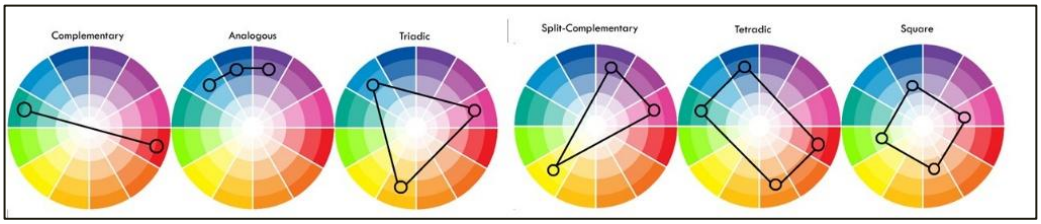
4.1.2.8. Kontrast

Kontrast; şekilde, renkte, gölgede, ışıkta oluşan zıtlıktır. Işık gölgenin, beyaz siyahın kontrastıdır. Buna fon kontrastı denir. Renklerin zıtlığı da boya kontrastıdır. Chevreul prensiplerine göre; renkteki ışık arttıkça, canlandıkça sıcak ve soğuk renklerin tezatlığı artar. Aydınlık azaldıkça renkler donuklaşır. Açık renkli bir objenin gölgesi, tamamlayıcısı olan yeşil ile gölgelenir. Renkler yanındaki renge göre kıymet alır. Gri ton, üzerine konulan rengin tamamlayıcı renginde görülür. İki farklı tonda renk yan yana geldiğinde, açık olan daha açık, koyu olan daha koyu görünür. Renkler birbirlerinin tamamlayıcı renklerine çalar. Bu olay aynı zamanda, simultane kontrasttır. Simultane kontrastta yan yana gelen iki renk; renk görünüşlerini değiştirerek niteliklerinden kaybederler. Örneğin sıcak iki ton yan yana geldiğinde, birbirlerinin komplementeri olmaya çalışmaktan soğuklaşacaklardır. Çünkü renk çarpışması gerçekleşmektedir. (Çağlarca, 1986, s. 49) Görsel sanatlarda renk kontrastları sıkça kullanılır.

Bir renk armonisinin birliğini sağlamak için; hâkim nesnenin kontrast değerleri olan renkleri taşıması gerekir. Esere hâkim rengin, tamamlayıcı renkleriyle mesafelerinin doğru ayarlanması gerekir. Hâkim renge ilgi; renk, değer, kroma ve renk mesafelerinin

değişikliği ile sağlanır. Eşit mesafeler monotonluk verir. Renk ritmi ile değişik büyüklüklerde alanlar yaratılarak kontrast tonlamaya doğru geçişler yapılmalıdır. (Çağlarca, 1986, s. 81)

Şekil 138. Renklerin Armonisi.



Kaynakça: Triadic colour scheme, 2023

Şekil 139. 2021-24, Başak Balcı'nın Üç Farklı Eserinin Renklendirmelerinde Armoni Kurallarına Uyumu.



Kaynakça: Balcı, 2012

Şekil 140 2024, Tezhip; Yeşim Karamık Jandar, Hilye-İ Şerif Detayı, Armonili Renklerin Kullanımı.



Kaynakça: Yazar Arşivi.2024

Klasik dönemde renkler; yüzeye hep aynı tonda kapatıcı olarak sürüldüğünden, renk içinde tonlama yapılmadan uygulama yöntemi esastır. Bu yüzden ışık-gölgeye dayanan hacim algısı görülmez. Renkler, fon olarak kalmakta ve biçimleri, paftaları ortaya çıkarmaktadır. Yüzey tasarımlarındaki ön arka ilişkisi, tezhip sanatında motif-zemin ilişkisine benzerdir. Renk perspektifiyle sağlanan açık-koyu veya kontrast tonların kullanımı ile motif ve zemin ayrımı sağlanır. (Özcan A. R., 2009, s. 484)

Soğuk bir renk olan ve gökyüzünü simgeleyen lacivert, siyah gibi geride algılanan bir renktir. Doygun olmayan bir tonda kullanılınca arka planda kalır ve daha geride hissi uyandırır. Motiflerdeki renklerden daha çok fon rengi algılanır. Soğuk renk olan lacivert gibi yeşil ve mavinin tonları da fon renkleri olarak kullanılırken, motiflerde sıcak tonlar tercih edilerek armoni yapılmıştır. Lacivert rengin tamamlayıcısı olan turuncu ve kırmızılar motif veya paftalarda kullanılarak denge sağlanır. Sıcak tonlar, dikkat çekiciliği ile gözü yönlendirme görevini de üstlenirler. Zemin renginin altın olarak kullanılması yüzeye değer katar. Parlamayla ve üzerine vuran ışığın yansımalarıyla farklı etkiler de oluşur. Altın zeminin yoğun olduğu işlerde, motifler daha koyu tonlu renklerden seçilir. (Özcan A. R., 2009, s. 484)

Klasik dönem tezhip çalışmalarında zemin tonlaması olmasa da motif bazında bakıldığında, tek sıvama olarak uygulanan renk üzerine birkaç ton açığı veya koyusu ile tarama veya münhani tekniği ile katmanlar oluşturularak derinlik verilmiştir.

Şekil 141. Tarih: 2022-23, Tezhip; Nurbanu Tosun, Lacivert Fonda Sıcak Renklerin, Altın Fonda Koyu Tonların Uygulanması.



Kaynakça: Tosun, 2017

İlk dönem Mushaflarda yoğun altın süslemeler; satır araları, rozetler ve duraklar şeklinde görülmektedir. Altınla beraber kırmızı ve bordomsu bir kırmızı kullanımı, ardından mavi ve lacivert tonları da eserlere girmiştir. Büyük Selçuklu döneminde geometrik motiflerin kompozisyonlara girmesiyle yeşil ve beyaz renkler de kullanılmaya başlamıştır. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 42)

Şekil 142. Tarih: 1137, Hat; Muhammad Al-Zanjani, Selçuklu Dönemi, İran.



Kaynakça: Folio from a Qur'an Manuscript, 2000-24

4.1.2.9. Renklerin Sembolik Anlamları

Tezahürün görsel deneyimden yola çıkan her safhasında renk vardır. Işık ve renk tecrübesi iç dünyayı desteklemektedir. Hayal dünyası, yani yaratıcı hayal gücünün evreni, hayali renklerin gözle görülen ışığa ve renklerine yansımasıdır. Işıksal uyarılar, fiziksel duyumuza renkli ışık şeklinde bir iz bırakır. Şuur değişikliği hallerinde, meditasyon ve tefekkür durumlarında, iç dünyamızda temaşa edilerek ortaya çıkar. Madde ile enerji, zihin ile algı arasındaki ilişkiye işarettir. (Cabrera, 2019, s. 27) Doktor Francis Lefebure, renkli ışık ile beyinsel uyarılar üzerine yaptığı araştırmalar ve deneyler sonucunda; renkli ışınlardan görme ile elde edilen duyumların; ruh, zihin, yaratıcı hayal gücü ve hayal aleminin bağlantılı olduğunu ispatlamıştır. Renk tecrübeleri; iç görüşümüzü şekillendirmekte, mana alemiyle bağ kurmayı

desteklemekte, kavramsal hayal alemini renklendirmektedir. (Cabrera, 2019, s. 28) Renkler ruh üzerinde tesir oluşturmak için bir uyarıcıdır. (Cabrera, 2019, s. 74)

Her toplum inandıkları, benimsedikleri anlamları, duyguları renkler ile sembolleştirmiştir. Sembolleştirme, görünmeyen bir kavramı anlaşılabilir hale getiren bir köprüdür. Renkler, hislerin ardındaki gerçekleri anlamaya yarayan sembollerdendir. (Özkaya, 2023, s. 4) Kur'an'da adı geçen renkler, ayetlerdeki bağlamları ile birlikte kültürel değer kazanmışlardır.

Kur'an-ı Kerim'de yeşil renk; sekiz defa geçmektedir. Genel olarak yağmurdan sonra ağaçların bitkilerin ve toprağın rengi, cennet halkının elbise ve yastıklarının rengi olarak yeşilden bahsedilir. (Özkaya, 2023, s. 11) Hayatın, tabiatın, verimliliğin ve huzurun rengi olan yeşil aynı zamanda imanın ve iyiliğin işaretidir. Koyu yeşil, statü ve zenginliğin rengidir. (Özkaya, 2023, s. 28)

Kur'an-ı Kerim'de sarı renk beş defa geçmektedir. (Özkaya, , 2023, s. 9) Sarı renk, olgunlaşmış ürünler için, verimliliğin rengidir. Sevinç veren dikkat çekici bir renk olarak sarı, gelip geçiciliğin rengidir. (Çelik B. , 2019, s. 84) Geçici olmakla birlikte, Kur'an'da bereketin ve kendini yenilemenin yani doğurganlığın sembolü olan başağın da rengidir. Negatif anlamları da vardır. Cehennemin dehşetinin tasvirinde, hastalık, ölüm gibi canlılığın sona ermesinde sarı rengi vurgulayan anlatılar vardır. (Çelik B. , 2019, s. 92) Coşkunluğu ve mutluluğu simgeleyen sarı renge bakıldığında, insandaki seratonin hormonunun salgılanmasını artırıcı özellik vardır. Bilgeliği ve mantığı temsil eder. Güneşin ve sonbaharın rengidir. (Özkaya, 2023, s. 24)

Kur'an-ı Kerim'de beyaz renk on iki defa geçmektedir. Ayetlere göre beyaz, şafak vaktinde güneşin rengidir, nurlu kalbin rengidir. Kıyamet günü, müminlerin yüzünün rengi, cennet ehlinin içeceğinin ve bazı dağların rengidir. (Özkaya, 2023, s. 11) Arapçada su ve buğdaya iki beyaz denmiştir. İyiliğin, saflığın ve temizliğin rengi olan beyaz; el, yüz ve göz gibi insan azalarıyla beraber kullanılmıştır. (Çelik B. , 2019, s. 90) İbn Ebû Hâle, *Şemail-i Şerif*'te Hz. Peygamber'in yüzünün nurani beyaz olduğu söylemiştir. Hz. Peygamberin giymeyi sevdiği renklerden biri saflığın ve temizliğin simgesi olan beyazdır. Tabiatın rengi olan yeşil elbise de giymiştir. Ayrıca ölülerin de beyaz kefene sarılmasını söylemiştir. Miraç gecesi Hz. Peygamber, beyaz renkli bir burağa binmiştir. (Özkaya, 2023, s. 14)

Kur'an-ı Kerim'de siyah renk yedi defa geçmektedir. Ayetlere göre siyah renk; endişe, hüzün ve acının, gecenin karanlığının rengidir. Karanlık hakikati örten bir perdedir. (Çelik B. , 2019, s. 91) İnsanın yaratıldığı hamur için de kara balçık ifadesi kullanılmıştır. (Çelik B. , 2019, s. 95) Gecenin, ölümün, gizemin rengi olan siyah; saygı ve ciddiyet gibi yan anlamlara da sahiptir. Siyah, ışığı emen bir renktir. Bir tür perdedir. Negatif enerjiden koruduğuna inanılır. Tüm dinlerde yaratılış öncesini simgeleyen siyah, Hz. Mevlana'ya göre tüm renklerin en nihayetinde varacağı mutlak renktir. (Özkaya, 2023, s. 33-34) Siyah ışık gizli olan hakikattir. Nur üstüne Nurdur. (Cabrera, 2019, s. 154)

Kur'an-ı Kerim'de kırmızı renk iki defa geçmektedir. Doğadaki canlılığın çeşitliliğine ve Allah'ın kudretiyle azametine işarettir. (Çelik B. , 2019, s. 92) Rahman Suresi 37. ayette gökyüzünün kırmızı bir gül gibi yarılacağından bahsedilerek mahşer gününün dehşeti tasvir edilir. (Çelik B. , 2019, s. 94) Aşkın, hayatın, hareketin, ateşin rengidir. Doğu kültürlerinde kırmızı aynı zamanda şansın rengidir. (Özkaya, 2023, s. 21)

Kur'an-ı Kerim'de mavi renk bir defa geçmektedir. (Özkaya, 2023, s. 11) Günahkarların mahşerdeki gözlerinin rengi için mavi kullanılmıştır. Bazı müfessirler kanın oksijensiz, susuz kalmasıyla mavileşmesinden bahseder. (Çelik B. , 2019, s. 93). Kur'an'da mavi rengiyle bilinen gökyüzünden ve sudan bahseden birçok ayet vardır. Allah'ın rahmet ve bereketi ile su varlığın temel taşlarından biridir. Mavinin; maneviyat, huzur, güven gibi psikolojik anlamları da vardır. (Özkaya, 2023, s. 19) Mavi ışığın son kalıntısıdır. Mavinin yoğunlaşma ve nüzul etme olarak iki vasfı vardır. En fazla hafızası olan renktir, en geniş tayfsal yolculuğu gerçekleştirir. Göğün ve denizlerin rengidir. Beyaz ve ışıkla örtüşmesi nedeniyle algılanması kolaydır. Mavi renk, duyusal algının nurani dirilişini güçlendirmektedir. Mavi, bilince uyanış halini nihayete erdiren zümrüt yeşilin de habercisidir. (Cabrera, 2019, s. 149)

İlahi arşı ayakta tutan dört sütun vardır. Beyaz ışık akli dünyaya, sarı ışık ruh alemine, yeşil ışık melekler alemine, kırmızı ışık tabiat ve maddi dünyaya karşılık gelmektedir. Kerim Han Kirmani'ye göre bu dört direk, Kabe'nin köşelerine de denk gelir. (Cabrera, 2019, s. 111-128)

Tasavvuf düşüncesinde ise her nefis mertebesinde Tanrı'nın farklı isimleri müşahede edilir ve Tanrı'nın her ismine ait nur farklı bir renktedir.

1.Nefs-i emmâre: Bu mertebenin İlahi ismi Lâ İlahe İllallah, nurunun rengi ise mavidir.

2.Nefs-i levvâme: Bu mertebenin İlahi ismi Allah, nurunun rengi ise sarıdır.

3.Nefs-i mülhime: Bu mertebenin İlahi ismi Huve (Hu), nurunun rengi ise kırmızdır.

4.Nefs-i mutmainne: Bu mertebenin İlahi ismi Hakk, nurunun rengi ise beyazdır.

5.Nefs-i raziyye: Bu mertebenin İlahi ismi Hay, nurunun rengi ise yeşildir.

6.Nefs-i marziyye: Bu mertebenin İlahi ismi Kayyum, nurunun rengi ise siyahtır.

7.Nefs-i kâmile: Bu mertebenin İlahi ismi Kahhardır. Nuru ise renksizdir. (Yüksel, 1976, s. 213-216)

Analiz:

İbnü'l Heysem; fiziksel ve matematiksel bir olgu olarak değerlendirdiği görme eyleminde; mesafe, konum, ışık miktarı ve renklere bağlı olarak, göz ile nesne arasında kurulan hayali düz çizgilerle oluşan görüntünün, mutlak değil izafi olacağını savunmuştur. O aynı zamanda; gözün nesneleri algılayışında elde ettiği verilerle görüntünün zihinde tasavvur edildiği, dolayısıyla dış dünyadaki görüntünün birebir yansıtılamayacağı görüşündedir. Bu görüşe paralel olarak tezhip sanatında boyut algısı; nesneye perspektif bakış ile değil nesneye ait fiziki dünyadaki yanılsamaların çoklukta birlik ilkesi doğrultusunda stilize edilmesiyle sağlanmıştır. Stilize edilen motiflerin oluşturduğu desenler, bulundukları konumlara göre; boyut, çeşitlilik, yerleşim ve renk kullanımı ile kompozisyonda derinlik algısı sağlamıştır.

İbnü'l Heysem'in bir diğer tespiti ise ışığın düz hareket ettiğidir. Optik ilminde ışığın yayılımı ve yüzeylere çarparak oluşturduğu doğrusal kırılımlar, perspektif bakışta göz ile nesne arasında uzanarak imgeyi oluşturan hayali çizgilerdir. İbnü'l Heysem ışığın hareketlerini geometrik ilkeler ile hesaplamaya çalışırken, Kindi, Sabit bin Kurre, Ebu'l Vefa Büzcani ve Biruni gibi filozof ve matematikçiler de evrenin matematiksel bir düzenleme olduğunu düşünerek çok yüzlü geometrik cisimleri ve açılımlarını kapsamlı bir şekilde çalışmışlardır. İslam Sanatında süslemelerde yoğun bir şekilde görülen geometrik kompozisyonlar, bir düşüncenin stilizasyonudur. Geometrik yapıyı kuran çizgiler; uzun, kısa, içbükey ve dışbükey unsurlar halinde şekilleri oluşturur. Bu şekiller, kendilerini oluşturan çizgilerin sıklığı ya da seyrekliği ile kontrast alanlar ortaya çıkarır. Kontrast alanların renklerle vurgulanmasının sağladığı devinim ise, kompozisyona bir boyut algısı kazandırır.

Evrenin matematiksel ifadesi olan geometrik kompozisyon tasarımları bir yandan hakikatin sonsuzluğunu soyut bir dille anlatırken diğer yandan kompozisyonlarda görülmeyen ancak algılanan anlam derinliğini de göstermektedir.

Görme sadece fiziksel bir yetenek olarak sınırlanmamış; anlama, öğrenme ve kavramaya yönelik akli süreçlere dayanan birçok farklı görme ve bilme çeşidinin varlığı kabul edilmiştir. Görmenin oluşumunda duyusal olan ile akli olan, tahayyülün sağladığı bir bütünlük içindedir. Görünen şeyin anlamı bakan kişinin idrakine göre değişir. Görülen gerçekliğin, aslında kendisi de bir yansıma olan fiziki dünyanın zihinde tahayyül edilen bir imgesi olduğu fikri, fiziki dünyanın stilize motiflere kaynaklık etmesini, motiflerin oluşturduğu stilize kompozisyonların ise hakikatin anlaşılması yönelik soyut bir anlatım dili kurmasını sağlamıştır.

Perspektifin öznel bakışı, pencereden görüneni bir çerçevenin içinden görmek gibidir. Batı sanatında geometrik düzenleme, bu çerçeve içinde sınırlandırılarak sadece göz ile nesne arasında kurulmaktadır. Geometrik düzenleme hayalidir, görülmez. Gerçeklik, çerçeve içinden görülenden yani fiziki dünyanın "özne"deki imgesinden ibarettir. İslam Sanatındaki geometrik düzenleme ise, fiziki dünyaya yönelen bakışın, evreninin bütünlüğünü ve hakikatin sonsuzluğunu kavramasını sağlayan soyut bir anlatım aracı olarak gelişmiştir. Batının matematiksel perspektifi yani bakışı çerçeve içi ile sınırlıdır. İslam Sanatı ise; dayandığı düşünsel arka plan doğrultusunda eşyaya baktığında çok daha fazlasını gördüğü için, tasavvur sınırlarını aşarak sonsuza giden çok katmanlı görüşünü, bir çerçeve ile sınırlandırarak aktarabilmeyi amaçlar.

Tezhipli bir kitaba ya da hat levhaya bakıldığında, çerçeve formundaki tezhip ile tezyin edilmiş olan düzlemin odak noktasında, hakikate dair bir bilgi (ayet, hadis ya da hikmetli sözler) bulunmaktadır. Tezhibin misyonu, gözü güzel motiflerle cezbedip çerçevelediği, sarmaladığı anlama odaklamaktır.

Motifleri oluşturan nokta, çizgi, biçim gibi temel unsurların kullanım tekniği ile farklı fırça teknikleriyle uygulanan renk paletinin armonik kullanımı, motifin tekil yapısında bir derinlik oluşturabileceği gibi, ritim, simetri, kontrast zemin rengi gibi unsurlarla kompozisyonun bütününde de boyut algısı sağlanır.

4.1.3. İslam'da Görüş ve Bakışın Anlamı: Perspektifi Aşan Bakışlar

Aristoteles, insandaki görme duyusunu, bütün duyularımız içinde bize en fazla bilgi kazandıran ve şeyler arasındaki farkları gösteren duyu olması sebebiyle diğer duyulardan üstün tutmuştur. (Aristoteles, 1996, s. 75) Bunun yanı sıra, bedenin görme duyusunu kullanımı ile ruhun aklı kullanımı arasındaki ilişki eşitliğini, benzerlik kavramının açıklamasında örnek olarak göstermiştir. (Aristotales, 2014, s. 27) Görme duyusunun antik çağdan itibaren bilgi edinmenin en belirleyici yolu olması ve bu özelliği sebebiyle aklın kullanımı ile benzeştirilmesi, görme fiilinin ve görüntünün anlamını insanlık için önemli kılmıştır.

Birçok şeyler görünür ama kavranmaz. İdealar ise kavranır fakat görünmez diyen Platon'un (Platon, 2020, s. 223) mağara alegorisi ile başlayan ve etkisi İslam düşüncesinde devam eden metaforik yaklaşım; görme-bilme ilişkisi açısından belirleyici olmuştur. (Platon, 2020, s. 231-238) Platon'a göre, gözün keskin bir görme gücüne sahip olması ve görünen şeylerin renklerinin olması görme eyleminin gerçekleşmesi için yeterli değildir. Görmenin gerçekleşmesi için bir üçüncü şeye yani ışığa ihtiyaç vardır. Görünür alandaki şeylerin görünmesi Güneş'in ışığı ile mümkün olduğu gibi, varlığın kavranması da Mutlak İyi ideasının (Tanrı'nın) bilgisine (ışığına) karşılık gelen hakikat ile (alethia) olmaktadır. Alethia kavramında, önceden gizli iken meydana çıkan gerçek gibi bir anlam vurgusu da bulunmaktadır. Parmenides'in getirdiği episteme (bilgi) – doksa (sanı) ayrımında, değişim içeren duyusal alanın hakikat içermediğini savunmasıyla alethia, hakikat ya da hakikatin yolu anlamını kazanmıştır. (Petters, 2004, s. 33) Dolayısıyla Güneş ile Mutlak İyi ideasının yani Tanrı'nın, ışık ile hakikatin, görünen şeyler ile bilinen kavramların ve ideaların, görme eylemi ile bilmenin karşılandığı bir anlatım oluşmaktadır.

Platon'a göre, *gerçeğin ve varlığın aydınlattığı nesne*' nin kavranışı ile *karanlıkla karışık doğan ve ölen geçici şeyler*' in görüşü arasında farklılık vardır. (Platon, 2020, s. 224-225) Bu ayrım kalıcı olan değişmezler (sabit) yani kavramlarla, gelip geçici olan değişkenler yani görünümler arasındadır.

Platon bu benzetmeyi bölünmüş çizgi analojisi üzerine kurmuştur. Bölünmüş çizgi analojisi öncelikle *episteme* (bilgi) ile *doksa* (sanı-yansıma) ayrımını getirir. *Episteme*'nin konusu olan alan, kavramsal gerçeklik alanıdır. *Doksa*'nın konusu olan alan ise fiziki duyulur evrendir. *Episteme* alanı aydınlıktır, doksa alanı ise gölgeler

alanıdır. Bunu yanı sıra her iki alan kendi içlerinde bölümlere ayrılır. *Episteme* alanı, *noesis*'e (idrak) konu olan idealar alanı ve *dianoia*'ya (tefekkür) konu olan matematiksel ya da aracı ideal nesneler (çıkarımlar) alanı olarak ikiye ayrılır. *Noesis*'e karşılık gelen idealar aydınlık, *dianoia*'ya karşılık gelen çıkarımlar ise yarı aydınlık gölge alanıdır.

Doksa (sanı-yansıma) alanı da aynı şekilde *pistis*'e (inanç) konu olan fiziksel objeler ve canlılar alanı ile *eikasia*'ya (zan ya da hayal) konu olan *eikones* (gölgeler, ikincil fikirler) alanı olarak ikiye ayrılır. Bu ayrımda *pistis*'e karşılık gelen fiziksel varlıklar daha açık gölgeler, *eikasia*'ya karşılık gelen temelsiz ikincil fikirler ise koyu gölgeler alanıdır. Dolayısıyla bölünmüş çizgide yer alan her bir bölüm, ontolojik olarak daha üstte bulunan bölümün bir yansıması ya da gölgesi gibidir. Böylece varlık taşıdığı ışığın parlaklığına veya yansıttığı gölgenin koyuluğuna göre ontolojik mertebeler halinde tanımlanır. Platon'a göre; bu dünyada algıladığımız şeyler, yalnızca bir mağaranın içinde, eli kolu bağlı bir kimsenin gördüğü gölgelere benzer. (Platon, 2020, s. 231-232) Bölünmüş çizgi analojisi, aslında Mutlak İyi ideasına (Tanrı'ya) nasıl ulaşılacağını anlatmak içindir. Bölünmüş çizginin üstünde, tıpkı güneşe ışığının şiddetinden dolayı çıplak göz ile bakılamaması gibi mutlak, sonsuz ve sınırsız olduğu için doğrudan kavranamayan Tanrısal İyi ideası bulunur.

Platon bölünmüş çizgi analojisinin devamı niteliğindeki mağara alegorisini; Güneş, ışık, ateş, gölge ve bunlara bağlı olarak gözün görme durumları üzerinden kurgular. İdealar aleminin bilgisine sahip olmayan insanlar, doğduklarından beri bir yeraltı mağarasında zincire vurulmuş şekilde bulunan ve mağaranın girişinde bulunan nesnelerin duvara yansıyan suretlerinden (eikones) başka bir şey görüp bilmeyen mahkumlar şeklinde tasvir edilir. Duyusal alanda görülen nesnelere dayanan zanların bilgisini gerçek zanneden insanlar bu haldedirler.

Mağaranın girişinde bulunan nesneler ise, kuklalar yani fiziksel objeler ve canlılar (zoa) olup aslında onlar da suretlerden ibarettir. Bu suretlerin gölgelerinin duvara yansımasını sağlayan mağaradaki ateş, ya Mutlak İyi ideasının fiziki dünyadaki sembolik karşılığı olan fiziki Güneş'in ifadesi ya da *dianoia*'ya konu matematiksel nesnelerin fiziki alana yansıması olarak anlaşılmaktadır.

Zincirlerinden kurtulup mağaranın dışına çıkabilen bir insan, ilk başta Güneş ışığının doğrudan tesiri ile gözleri kamaşacağı için hiçbir şey göremez. Gözleri yavaş yavaş

ışığa alışan ve daha iyi görmeye başlayan insan, önce gökyüzünün yeryüzündeki gölgelerini ve sudaki yansımalarını (dianoia alanı) görecektir. Ancak gözleri ışığa iyice alıştığı zaman başını kaldırıp gökyüzüne bakacak, gökyüzündeki ayı ve yıldızları (eidos) görebilecektir. Tüm bunları gördükten sonra Mutlak İyi ideasına (Tanrı'ya) karşılık gelen Güneş'i yansılarıyla değil, olduğu yerde, olduğu gibi seyredecektir. Böylece gerek mağaranın içinde gerek mağaranın dışında var olan her şeyin kaynağının, zamanı ve dünyayı düzenleyen Güneş olduğunu kavrayacaktır. (Platon, 2020, s. 231-233)

Platon'a göre, matematik, geometri, astronomi gibi bilimler *ruhun gözünün açılması*'nı sağlamaktadır. Mesela astronomi, insanın yukarı bakmasını sağlar. Gökyüzüne bakan insan, sürekli değişim içinde olan duyusal görünürler evreninde sürekli aynı kalan değişmez nesneler görür. (Platon, 2020, s. 250) Böylece görünür duyuların bilgisi, değişmez kavramların bilgisine geçmeye katkı sağlar. Bu katkı mağaradaki insanın zincirlerinden kurtulmasını tetikleyen, gölgeden ışığa doğru yürümesini sağlayan ilk dürtüsel aydınlanmadır. Mağaradaki ateşin Güneş ışığına, fiziki dünyadaki Güneş ışığının Mutlak İyi ideasına götürebilmesi, sembolden hakikate geçebilmeyi gerektirir. Dolayısıyla hakikate götüren şey, yine hakikatin gölgesi olacaktır. Bu gölge hakikati perdeleyen gölge ile aynıdır ve gölgenin misyonu insanın hareket yönüne ya da hareketsizliğine göre anlam kazanır.

Aynı kavramlaştırma dini düşüncede devam ettirilir. *Bildiğim bir şey var, kördüm, şimdi görüyorum.* (İncil: Yuhanna 9/25) İncil'de Hz. İsa'nın gözlerini açtığı doğuştan kör olan adamın sözleri böyle nakledilir. Bu sözü Hz. İsa'nın şu sözü takip eder: *Görmeyenler görsün, görenler kör olsun diye hüküm vermek üzere bu dünyaya geldim.* (İncil: Yuhanna 9/39) Burada, görmeyenlerin gerçekten görmeye başlaması ile, her şeyi gördüğünü zannedenlerin, aslında gerçeği görmediklerinin ortaya çıkışı, bağlantılı bir süreç olarak anlatılmaktadır.

İslam düşüncesinde Platon'un mağara alegorisine benzer şekilde yorumlanan gölge oyununun, Karagöz ve Hacivat ile özdeşleşen perde oyunundan çok daha önce, 13. Yüzyılın başlarında nasıl anlaşıldığını, mutasavvıf düşünür İbn Arabi'nin *Fütuhat-ı Mekkiyye*'sinde görüyoruz:

İma ettiğim hususun gerçeğini öğrenmek isteyen kimse, gölge oyununa ve onun suretlerine bakmalıdır. Küçük çocuklara göre, o suretlerde konuşan kimdir? Onlar,

önlerine konulmuş gölge perdesiyle, o şahısları oynatandan uzaktırlar. İşte âlemin suretlerindeki durum da böyledir. İnsanların çoğu bizim varsaydığımız küçük çocuklar gibidir. Gölge oyununda küçük çocuklar neşelenir. Gafiller onu bir oyun ve eğlence edinir. Âlimler ise ondan ibret alarak, Allah'ın bu oyunu bir misal olarak ortaya koyduğunu bilirler. Bu nedenle işin başında vassaf (anlatıcı) adlı şahıs ortaya çıkarak bir konuşma yapar. [Bu konuşma daha sonra perde gazeline evrilmiştir] *Konuşmasında Allah'ı yüceltir ve över. Sonra perdenin ardından gözükecek bütün suretler hakkında konuşur. Böylece oradakiler, Allah'ın bu misali kulları için ortaya koyduğunu öğrenir. Allah-u Teala söz konusu misali kulları ibret alsın ve şunu öğrensinler diye ortaya koymuştur: Âlemin Allah karşısındaki durumu, kendilerini hareket ettiren karşısındaki bu suretlerin durumu gibidir. Perde ise, yaratılmışlarda hüküm sahibi kader sırrının perdesidir.* (İbn Arabi M. , 2009, s. 117-118, c. 11)

Bu tarihsel altyapı doğrultusunda, İslam düşüncesinde de görme fiili ile bilmek ve anlamak arasında bağlantı kuran bir kavramsal yapı ortaya konulmuştur. Bu bağlantıyı sağlayan kavramsal yapı, İslam Sanatında natüralist tasvir anlayışı yerine kavram ressamlığına yönelimi kolaylaştıran bir zemin oluşturur. Görmek; aslında idrak etmek ve anlamak olduğu için, sanatsal gösterim de doğrudan soyut anlama yönelebilmiştir.

İslam sanatında, fiziksel suret yerine kavrama yönelen anlayışı doğru temellendirebilmek için, görmek ve idrak etmekle alakalı ıstılahları kısaca incelemek faydalı olacaktır.

4.1.3.1. Rüyet

Kur'an'da geçen kavramlardan biri olan ve rey (رأى) kökünden türemiş olan rüyet (الرؤية), görünen şeyi fark etmek anlamına gelir. Bu fark etme hali, nefsin kullandığı duyu veya zihin kuvvetine göre kategorilere ayrılır:

Görmenin duyu ile veya onun yerine geçen şey ile gerçekleşmesi. Kur'an'da geçen; *O ve kabilesi sizin onları görmediğiniz yerden sizi görürler* (Araf 7/27) ve *siz cehennemi göreceksiniz, sonra onu gözünüzle apaçık göreceksiniz* (Tekasür 102/6-7) ayetlerinde bu anlamıyla kullanılmıştır. Eşyanın suretlerinin göründüğü ayna anlamına gelen mir'at kelimesi de aynı kökten bu anlamda türemiştir.

Bir şeyi ya da olayı hayal gücü vasıtasıyla gözünde canlandırmak. Kur'an'da geçen; *Melekler inanmayanların canlarını alırken onları bir görseydin* (Enfal 8/50) ayetinde bu anlamda kullanılmıştır.

Düşünmek yoluyla yani tefekkür ederek olacakları görmek. Kur'an'da geçen; *Ben sizin görmediğinizi görüyorum* (Enfal 8/48) ayetinde bu anlamda kullanılmıştır.

Akıl yani kalp ile görmek. Kur'an'da geçen; *Onun gördüğünü kalbi yalanlamadı* (Necm 53/11) ayetinde bu anlamda kullanılmıştır.

Güçlü bir zan ile iki zıt durumdan birine inanmak. Kur'an'da geçen; *Gözlerinin görüşüyle, onları kendilerinin iki katı görüyorlardı* (Âl-i İmran 3/13) ayetinde bu anlamda kullanılmıştır.

Bir şey hakkında düşünmek. Kur'an'da geçen; *Rabbinin gölgeyi nasıl uzattığını görmedin mi?* (Furkan 25/45) ayetinde görmedin mi soru kalıbı düşünmedin mi anlamında kullanılmıştır.

Rüya görmek yani uykuda bir şey görmek. Kur'an'da geçen; *Andolsun ki Allah Resulünün rüyasını doğruladı* (Fetih 48/27) ayetinde bu anlamda kullanılmıştır. *Sahih-i Buhari* ve *Müslim* gibi temel hadis kitaplarında Peygambere atfen rivayet edilen; *Vahiy sona ermiştir. Artık müjdelerden başka bir şey kalmamıştır. Bunlar da salih rüyalardır. İnançlı kişi onları görür ya da bir başkası onun hakkında görür* hadisi, bazı rüyalara bilgi değeri de yüklemiştir. (İsfahani, 2007, s. 524-527, c.1)

Rüyet kavramı, Allah'ın görülüp görülemeyeceği (rüyetullah) hakkındaki tartışmanın merkezinde yer almıştır. Kur'an'da geçen; *Musa, tayin ettiğimiz vakitte gelip de Rabbi onunla konuştuğunda o; "Rabbim! Bana kendini göster (erini) sana bakayım (unzur)" dedi. Rabbi; "Sen beni göremezsin (len terâni). Fakat şu dağa bak (unzur); eğer o yerinde kalabilirse sen de beni görebilirsin (terani)" buyurdu. Rabbi o dağa tecelli edince (tecella), dağ paramparça oldu. Musa, bayılıp düştü. Kendine gelince; "Seni noksan sıfatlardan tenzih ederim, sana tövbe ettim, ben iman edenlerin ilkiyim" dedi* ayeti (Araf 7/143), farklı şekillerde anlaşılmıştır. Bir kısım âlimler Allah'ın bu dünyada fiziki göz ile görülebileceğini, diğer âlimler ise görülemeyeceğini savunmuştur. Tartışma metafizik alanda da sürmüş, bazı âlimler Allah'ın ahirette görülebileceğini, bazı âlimler ise ahirette de görülemeyeceğini savunmuştur. Yüzyıllar boyu süren ve geniş bir literatür oluşturan bu tartışmada Allah'ın bu dünyada görülemeyeceği ancak ahirette sadece müminler (inananlar) tarafından görülebileceği görüşü ağırlık kazanmıştır. (Yeşilyurt, 2008, s. 311-314)

Tasavvuf düşüncesinde önem verilen bir hadis rivayetinde; *İnsanlar uykudadır, öldükleri vakit uyanırlar* denilmiş olması, mutasavvıflar arasında şehadet alemi de

denilen fiziki dünya hayatının da aslında bir rüya ve hayalden ibaret olduğu anlayışını geliştirmiştir. (Uludağ S. , 2008, s. 309-310) Bu anlayışta görünür suretlerin dünyası aslında hakikatin gölgesi ya da sembolü olmaktadır.

4.1.3.2. Nazar

Kur'an'da geçen bir diğer kavram olan nazar (نظر), bir şeyi idrak etmek ve görmek için gözü ve odaklanmış bakışı ona çevirmek demektir. Bu fiille bazen tefekkür ve tahkik faaliyeti bazen de bu faaliyet ile elde edilen bilgi kastedilir. Kur'an'da geçen; *Semavatta ve arzda olanlara dikkatlice bakın (nuzuru)! Fakat bu ikazlar ve ayetler inanmayan bir topluma fayda vermez* (Yunus 10/101) ayetinde bu anlamda kullanılmıştır. Kelime halk arasında; fiziki göz ile bakmak, âlimler arasında ise basiret ile (ruhun, kalbin bakışı ile) bakmak olarak anlaşılmıştır. Kur'an'da geçen; *Nice yüzler vardır ki o gün ışıl ışıl parlar ve Rablerine bakarlar (naziratun)* (Kıyamet 75/22-23) ayetinde kullanımı bu anlamda yorumlanmıştır.

Nazar, Allah'ın kullarına bakması (teveccühü), ihsanda bulunması ve nimet vermesi anlamına da gelir. Kur'an'da Allah'a verdikleri yemini bozanlar için geçen; *Allah kıyamet gününde onlarla konuşmayacak ve onlara bakmayacak (yenzuru) ve onları temize çıkarmayacaktır* (Âl-i İmran 3/77) ayetinde bu anlamda kullanılmıştır. (İsfahani, 2007, s. 715,16, c.2)

Müfessir ve kelâmcı Fahreddin Razi, *Mefatih'ul Gayb* adlı tefsirinde Kur'an'da geçen; *Ey iman edenler, (Peygambere) bize bak (raina) demeyin, bizi gözet (unzurna) deyin* (Bakara 2/104) ayetini yorumlarken, müteradif (eş anlamlı) gözüken iki kelimeden, rüyet kökenli olanının yasaklandığına, nazar kökenli olanının tavsiye edildiğine dikkat çekmiş ve farklı izahlarda bulunmuştur. Bu izahlardan, nazarın rüyetten daha derin, odaklı ve kapsayıcı bir bakışı ifade ettiği anlaşılmaktadır. (Razi, 2002, s. 294-297, c. 3)

Nazar tahkik (araştırma) anlamına geldiği gibi, bu kelimeden türeyen münazara da görüş alışverişinde bulunma anlamına gelir. (İsfahani, 2007, s. 719, c.2)

4.1.3.3. Basar

Kur'an'da geçen ve İslam inancında da önemli bir yeri olan basar (بصر), göz ve görme anlamlarına gelir. Allah'ın sıfatlarından olan El Basar (البصر) ve güzel isimlerinden (esma'ül hüsna) olan El Basir (البصير), bu kökten türemiş olup Allah'ın; hiçbir şeyle

perdelenmeyecek şekilde her şeyi, her yönden, her özelliğiyle ve her zaman görmesini ifade eder. Bu kavramın; *Göklerin ve arzın bilinmeyenleri O'nundur, O ne mükemmel görendir (ebsir)* (Kehf 18/26) ayeti başta olmak üzere Kur'an'da birçok ayette Allah'ın ismi veya sıfatı olarak zikredilmesi, basar ile kastedilen görmenin fiziki göz ile görmeyi aşan bir anlamı olduğu şeklinde yorumlanmıştır. Allah'ın Basir olması, olmuş ve olacak her şeyi ezelden bilmesi ve görmesi, Mubsir olması ise zamanda var olan her şeyi ve her hadiseyi gerçekleştiği anda bilmesi ve görmesi olarak anlaşılmıştır. (Topaloğlu, 1992, s. 102-103)

Basar, ilahi bir görme sıfatı olduğundan insan için kullanıldığında, gözle görmenin ve kalp ile anlamanın birlikte gerçekleştiği durumları ifade etmiştir. *Ona; "Ant olsun ki sen gafletteydin. İşte şimdi senden gaflet perdesini kaldırdık. Artık görüşün (febasaruke) keskindir" denir* (Kaf 50/22) ve *Onun gözü (basaru) (gördüğünden) ne kaydı ne de öteye geçti* (Necm 53/17) ayetlerinde bu anlamda kullanılmıştır. Aynı kökten gelen basiret kavramı, idrak sahibi ve bilinçli kişilerin hikmete dayalı görüşlerini ifade eder. Kur'an'da geçen *De ki; işte bu benim yolumdur. Ben basiret ile (basiretün) Allah'a çağırıyorum. Bana uyanlar da öyle* (Yusuf 12/108) ayetinde bu anlamda kullanılmıştır. (İsfahani, 2007, s. 142,143, c.1)

İbnü'l Heysem, bu kavramı; *Ruh el Basira* (الروح البصرة) yani gören ruh, basiret sahibi ruh şeklinde kullanarak ruha atfeder. (Heysem, 2024, s. 96) Gazali, *Mişkat'ül Envar*'ında *Ruh el Basira*'yı; idraki sağlayan İlahi bir nur olarak tanımlar. (Gazali, 2015, s. 25) Fahreddin Razi ise; göz ile görmek için rüyetin nazarı öncelediği gibi, nazarın da aklın görüşünü yani *rüyet'il basira*'yı (لرؤيته بالبصيرة) öncelediğini söyler. (Râzi, 2020, s. 36) Matematikçi ve astronom Abdurrahman Hazini (1077-1155), Selçuklu Sultanı Sancar'a sunduğu Zic'e (astronomik gökyüzü cetveli); *Risale fi Usul el İtibar* adını verirken, Kur'an'da itibar/ibret kavramı ile basar kavramı arasında kurulan ilişkiye dayanır. *Ey ehl-i basar, artık ibret alın* (Haşr 59/2) ve *Allah gece ile gündüzü çeviriyor, muhakkak ki bunda basiret sahipleri (ul'il ebsar) için bir ibret vardır* (Nur 24/44) ayetleri, itibar/ibret kavramını; basar ile görülen şeylerden ders almak ve çıkarımda bulunmak anlamıyla tanımlamıştır. Böylece insan gördükleri üzerine düşünerek, görmediği şeyler hakkında çıkarım yoluyla yeni bir bilgiye ulaşır. Dolayısıyla basar ve ibret kavramları birlikte kullanılarak, ampirik (duyusal) delillerden; doğrulama, inceleme, düşünme yoluyla ders çıkarmak anlamı kastedilir. Hazini'nin öncüsü olan İbnü'l Heysem, basar ile itibar/ibret kavramlarını; gözlem,

gerekçeli değerlendirme, deney, inceleme, çıkarım ve benzetme yoluyla yargıya ulaşma metodu anlamında kullanmıştır. (Saliba, 2020, s. 186-187)

4.1.3.4. Rasad

Kur'an'da geçen ve İslam bilim tarihinde önemli bir yeri olan rasad (رصد); gözlemek, gözetmek anlamlarına gelir. Kavram; *Muhakkak ki Rabbin daima gözetlemektedir (bi'l mirsad)* (Fecr 89/14) ayetinde Allah için, "*Ancak seçtiği resul müstesnadır, (Allah) onun önüne ve arkasına gözetleyiciler (rasadan) koyar* (Cin 72/28) ayetinde melekler için, *Bütün gözetleme yerlerinde (mersad) oturup onları bekleyin"* (Tevbe 9/5) ayetinde insanlar için kullanılmıştır. (İsfahani, 2007, s. 495, c. I) Rasad kavramı, İslam bilim tarihi boyunca astronomik gözlemler yapan gözlemevlerinin eylemleri için kullanılmıştır. Bu yüzden Türkçe ve Farsçada gözlemevlerine rasathane (رصدخانه), Arapçada ise mersad (مرصد) denilmiştir.

4.1.3.5. Şuhud

Kur'an'da geçen kavramlardan biri olan şuhud (شهود), bir mekânda hazır olmak ve gözlemek suretiyle ne gördüğünü idrak ederek bilmek anlamındadır. Bu şekilde görüşe dayalı bilgiye sahip olan kişiye şâhit (الشاهد), bu bilgiyi beyan eden söze ise şehadet (شهادة) denmektedir. *Onların şahitlikleri (şehadetühüm) yazılacak ve hesaba çekileceklerdir* (Zuhruf 43/19) ayetinde bu anlamda kullanılmıştır. Kavram; basiretle görmeyi de ifade eder. Kur'an'da geçen; *Ey ehl-i kitab, Allah'ın ayetlerine şahit olduğunuz (teşhedune) halde niçin inkâr ediyorsunuz?* (Âl-i İmran 3/70) ayetinde bu anlamda kullanılmıştır. İslam'ın temel şartlarından biri olan kelime-i şehadet; Allah'ın birliği ile Hz. Peygamberin abdiyet ve risalet'ine basiretle şahitlik etmek anlamına gelir. Şehadet kavramının; *Allah görünmeyeni (gayb) de görüneni (şehadeti) de bilendir* (Secde 32/6) ayetinde, insanların duyu ve basiretleri ile gördükleri anlamında kullanılması, fiziki dünyaya âlem-i şehadet denilmesini sağlamıştır. Ölmekte olan, bilhassa inancı uğruna ölmekte olan insanlara şehit (شهيد) denilmesi de ya melekleri görüyor olmalarına ya da ölüm anında kendilerini bekleyen cenneti görüyor olmalarına bağlanmıştır. (İsfahani, 2007, s. 28-34, c. 2)

Şuhud kavramından türeyen müşahede (المشاهدة), tasavvuf düşüncesinde Allah'ın zuhur ve tecellilerini görmek, isim ve sıfatlarını seyretmek demektir. Tasavvufi anlamda müşahedenin dört aşaması vardır; göz ile müşahede, kalbin müşahedesi, ruhun müşahedesi ve sır olan müşahede. Hakikate ulaşmak için yola çıkan sâlik (yolcu),

yolun her aşamasında, önündeki mertebe veya menzillere ait birçok perdeyi (hicab) aşmak zorundadır. Her mertebeyi geçiş üç aşamada olur. Birinci aşama olan muhadara, o mertebede Hakk'ın huzurunda bulunduğunun idrakidir. İkinci aşama olan mükaşefe, o mertebede kalbin Hakk'ın huzurunda bulunduğunun idrakidir. Üçüncü aşama olan müşahede ise Hakk'ın sâlikin kalbinde hazır bulunduğunun idrakidir. (Uludag, 2006, s. 152-153)

4.1.3.6. Keşf

Kur'an'da geçen kavramlardan biri olan keşf (كشف), perdenin ya da örtünün açılması ve ortaya çıkma anlamına gelir. *Ona; "Ant olsun ki sen gafletteydin. İşte şimdi senden gaflet perdesini kaldırdık (fekeşefna). Artık görüşün (febasaruke) keskindir" denir* (Kaf 50/22) ayetinde, bu anlamda kullanılmıştır. (İsfahani, 2007, s. 475, c. 2) Keşf, kelam ilminde; ölümden sonra ahiret âlemine geçen ruhun, bu dünyada iken perde arkasında olan hakikatleri görmesi anlamına gelir. Tasavvufta ise, uyanıkken, uyku ile uyanıklık arasındayken (yakaza) ya da uyurken, sâlikin perdelerden kurtularak Allah'ın tecellilerini, aklın kavrayamadığı meseleleri ve gayba dair sırları müşahede etmesi anlamına gelir. Bu yüzden tasavvufa ilm-i mükâşefe ve sufilere ehl-i keşf denilmiştir. Gazali, mükaşefeyi; saflaşan ve arınan kalpte, İlahi bir nurun aydınlığı ile perdelerin açılması, bu sayede Hakk'ın ve hakikatin aşikâr olarak görülmesi şeklinde tanımlamıştır. Gazali başta olmak üzere kelamcılar, Suhreverdi-i Maktul ve İşraki filozoflar, İbn Arabi ve onu takip eden mutasavvıflar, keşf ve mükâşefe kavramlarına büyük önem vermişler, mükâşefeyi müşahededen daha üstün bir görme ve bilme hali olarak tanımlamışlardır. (Uludağ, 2022, s. 315-317)

4.1.3.7. Ayn (Iyân)

Kur'an'da geçen bir diğer kavram olan ayn (عين), göz anlamına geldiği gibi görmek ve gözetmek anlamına da gelir. *Eğer dileseydik onların gözlerini (âyunihim) kör ederdik de yolu bulamazlardı. Nasıl görebilirlerdi (yubsirune) ki?* (Yasin 36/66) ayetinde göz anlamında, *Yalanlanmış olana bir mükafat olarak (Nuh'un gemisi) bizim gözetimimiz altında yüzüyordu* (Kamer 54/14) ayetinde görmek ve gözetmek anlamında kullanılmıştır. (İsfahani, 2007, s. 267-268, c. 2)

Iyân (العيان), bir şeyi şüpheden uzak, açık ve seçik bir şekilde görmeye denir. Filozof Ebu'l Hasan El Amiri'nin (913-992); *Kitab'ül Emed Ale'l Ebed* adlı eserinde, bu kavram şöyle izah edilir: İnsanın yeryüzünden semavata (yüce âlemlere) bakışı,

denizin dibindeki bir balığın denizin yüzeyindeki ışıltılara bakışı gibidir. Balık; güneşin, ayın ve yıldızların deniz yüzeyine yansıyan ışıklarını, denizin yüzeyine ait zanneder. O yüzeyden yukarıda daha üstün bir evren olduğunu bilemez. Eğer denizin dibinden yüzeye kadar yükselebilirse, denizin yüzeyinden semayı ve semadaki ışık kaynaklarını farklı bir görüş ile görür. Ona denizin dibindeki görüşünün eksik olduğunu fark ettiren bu daha açık ve net görüşe ıyân denir. (Amiri, 2013, s. 145-146)

Aristoteles'in *Kategoriler*'inin, Abdullah b. Mukaffa tarafından Arapça'ya ilk tercümesinde; *ayn* kavramı ousia (töz/cevher) kavramının karşılığı olarak kullanılmıştır. Kavram daha sonra felsefe, kelam ve tasavvuf düşüncesinde; bir şeyin kendisi, aslı, hakikati olarak anlaşılmıştır. (Yavuz, Ayn /1. Bölüm, 1991, s. 256) Özellikle tasavvuf düşüncesinde *ayn*, bütün mevcudatta Allah'ı görmek, bütün mevcudatı Allah'ta görmek ve Allah'ın zatını görmek anlamlarına gelen bir derinlik kazanmıştır. Tasavvufi terminolojide ayn'el yakin (عين اليقين); kuşkudan uzak bir şekilde hakikati görerek bilmek anlamına gelirken, Ayn'ul Hak (عين الحقّ); insan-ı kâmilin Allah'ın El Basir isminin mazharı olarak *Hakk'ın gözü* haline gelmesi ve sadece Allah'ı görmesi anlamına gelmektedir. Ayn'ul âlem (عين العالم), El Basir isminin mazharı ve *Hakk'ın gözü* olan insan-ı kâmilin âleme (evrene, kâinata) bakışıdır ki bu bakış aynı zamanda Hakk'ın bakışıdır. *Hakk'ın gözü* kavramı ise *Ayn'ul Basira* (عين الباصرة) yani varlığı her yönden ve her özelliğiyle gören göz olarak anlaşılmıştır. *Ayn'ül Sabite* (العين الثّابتة) kavramı, sabit hakikat anlamına gelir. Bu kavramın çoğulu olan âyan-ı sabite (sabit hakikatler), şeylerin daha var olmadan önce Allah'ın ilminde bulunan hakikatlerinin taayyün (تعيّن) etmesi, yani sadece O'nun bildiği ve gördüğü şekilde belirlenmesi, aşikâr olması demektir. (Kaşani, 2004, s. 406-408)

4.1.3.8. Firâset

Görme ile ilgili olarak hadislerde geçen bir kavram da firâsettir (الفراسة). At anlamına gelen feres (الفرس) kökünden gelen kavram, keşif, sezgi ve öngörü anlamlarına gelir. Atın başının iki tarafında olan gözleri çok geniş bir görüş alanı sağladığından, ileri görüşlü ve hadiselerin iç yüzünü görme yeteneğine sahip olan insanlar için bu kavram kullanılmıştır. Kavram, sezgi yoluyla görme ya da geleceği görme olarak tarif edilebilir. Firâset sahibi kişi; ister kendi kalbinin görüşü ile (rey), ister delilsiz akli yargılarıyla (zan), ister tefekkürün bakışıyla (nazar), ister idrakiyle olsun, her türlü görüşünde isabet kaydeder. Peygamberin; *Müminin firâsetinden korkunuz, çünkü o*

Allah'ın nuru ile bakar (yenzuru) hadisinde bu anlamda kullanılmıştır. Tasavvufta firâset, velilerin kalplerinde olan bir nur olarak kabul edilmiştir. Veliler bu nur vasıtasıyla, insanların bazı hallerini, kalplerinden geçenleri ve gerçekleşmiş ya da gerçekleşecek bazı hadiseleri görür ve bilirler. Bu durum, keramet olarak anlaşılır. (Firûzâbâdi, 2013, s. 2681-2683, c. 3)

4.1.3.9. İdrak

İslam düşüncesinde kavramak, tasavvur etmek, algılamak anlamlarında kullanılan idrak (الإدراك) kavramı, basireti ve rüyeti aşan bir görüş anlamında kullanılmıştır. Allah'ın görülmesi hakkında geçen; *Gözler (ebsâru) O'nu idrak edemez (la tüdrikuhu) O ise bütün gözleri (ebsâre) idrak eder (yüdriku)* (En'am 6/103) ayetinin yanı sıra, Hz. Musa'nın kavmi ve Firavun'un ordusu hakkında geçen; *İki topluluk birbirini görünce (rüyetten gelen terae fiili), "Eyvah idrak edildik" (lemüdrekune) dediler. (Musa); "Hayır, Asla" dedi. "Şüphesiz Rabbim benimle beraberdir ve bana yol gösterir"* (Şuara 26/61-62) ayetleri, bu kavramsal üstünlüğü gösterir. İdrak, algılanan/görülen şeyin duyuda bir kopyasını oluşturur. Bu kopya zihinde anlamlandırılır. (Hökelekli, 2000, s. 477-478) Allah ise hiçbir suretle tasavvur edilemez olduğundan, duyuların idrakine sığmaz. Hz. Musa ve inananların Firavun'un ordusunca görülmelerine rağmen onların idrakine yakalanmamaları ise, onların Allah tarafından korunması sayesindedir.

4.1.3.10. Burhan

Bir şeyin berrak ve apaçık bir şekilde ortaya çıkarak görülmesini ve bilinmesini ifade eden burhan (البرهان) kavramı, Kur'an'da ve mantık ilminde kesin delil anlamında kullanılır. Gizli bir şeyin kalmaması ve apaçık ortada olmak, bu kavramın temel anlamıdır. (İsfahani, Müfredat: Kur'an Istılahları Sözlüğü, 2007, s. c. 1, s. 123) *Eğer sadıklardan iseniz burhanınızı (burhaneküm) getirin* (Bakara 2/111) ve *Ondan başka ilahlar mı edindiler? De ki: Öyleyse burhanınızı (burhaneküm) getirin* (Enbiya 21/24) ayetlerinde bu mana vardır. Müslümanlar için Allah'ın varlığı ve birliği şuhud derecesinde açık olduğundan ve kelime-i şehadet ile bunu tasdik ettiklerinden, bu ayetlerde ateistler ve politeistler burhan getirmeye/göstermeye davet edilmişlerdir. İslam felsefesinin bir alt disiplini olan mantık ilminde burhan, Farabi'den itibaren bilinmeyene ulaşmayı sağlayan beş sanattan biri (es-sınââtü'l-hams) kabul edilmiştir. (Bolay, 1992, s. 546-547)

4.1.3.11. Tecelli

Ortaya çıkmak ve görünmek anlamına gelen tecelli (التجلّي) kavramı, Kur'an'da bizzat görünmek anlamında da kullanılır. *Ortaya çıktığı (tecelli) vakit gündüze ant olsun* (Leyl 92/2) ve *Rabbi dağa tecelli ettiği vakit (tecella) dağ paramparça oldu* (Araf 7/143) ayetlerinde bu anlamda kullanılmıştır. (İsfahani, Müfredat: Kur'an Istılahları Sözlüğü, 2007, s. 256, c. 1) Tasavvufta Allah'ın cennette görülmesi ya da müminlerin bu dünyada iken kalplerinde keşfin açılması anlamlarına gelir. Tecelli: şuhud, keşf, rüyet, ıyân, zuhur ve nur kavramlarıyla birlikte değerlendirilmiş ve salikin istidadı ve mertebesine bağlı olarak, gördüğü şeylerde veya suretlerde Hakk'ın (bizzat, varlığıyla, isimleriyle, sıfatlarıyla ya da eserleriyle) görülmesi olarak anlaşılmıştır. (Ceyhan, 2011, s. 241-243)

Analiz

Tüm bu kavramları birlikte değerlendirdiğimizde, İslam düşüncesinde görme kavramı ile bilme kavramının, duyusal olan ile akli olanın bir bütünlük içinde anlaşıldığını görürüz. Mantıksal kavramların başında gelen tanımın had (حدّ) yani sınır çizmek, tanıtımın ise resim (رسم) yani suretlendirmek ve niteliklere dayanarak kavramak anlamına gelmesi, bu durumun örneklerindendir. (Kaya C. , 2015, s. 190) Görünen şeyin anlamı; gören kişinin algı/bilgi düzeyi, görmek için kullanılan duyusal/akli kuvvet ya da bakışın hangi idrakle gerçekleştiği ve nereye yöneldiğine göre değişmektedir. *O, göğü yedi kat halinde yaratandır. Rahman'ın yaratmasında hiçbir aksaklık göremezsin (la tera). Bakışını döndür (ferci'il basara), bir daha bak. Hiç bozukluk görüyor musun (hel tera)? Yine de iki kere daha bakışını döndür (erci'il basara). O, yorgun bir şekilde sana dönecektir* (Mülk 67/3-4) ayetinde göğün katmanlarına bakmaktan bahsedilmektedir. Ancak bu bakış aynı zamanda; *Biz ayetlerimizi afâkta (ufuklarda) ve enfüste (kendi nefislerinde) göstereceğiz* (Fussilet 41/53) ayetinde görüldüğü üzere, gözle görülen fiziki sınır olan ufukta (أفق) Tanrı'nın delillerinin görülmesi anlamına gelmektedir.

İslam düşüncesinde idrakin; beş duyunun yanı sıra iç idrak kuvvetleri ile gerçekleşiyor olması önemlidir. Bu iç idrak kuvvetlerinin ilki ve ortak algı merkezi olan hiss-i müşterek, göz başta olmak üzere tüm duyuların algılarını birleştirmektedir. Daha sonra hayal kuvveti (tahayyül), hiss-i müşterekten gelen duyumları suretlendirmekte (tasavvur), bu suretlere duyu dışı anlamlar yüklenmekte (tevehhüm), böylece idrak olunan (tedarik edilen) manayı, hafıza gücü saklamaktadır. (Göz, 2018, s. 318-320)

İslam düşüncesinde hayal gücü, sadece rüya halinde değil, uyanıkken gerçekleşen duyusal ve akli süreçlerde de çalışan bir zihni kuvvettir. (Belting, 2020, s. 37) Bu anlayışa göre doğadaki nesnelerin suretleri, hayal gücünün yardımıyla akılda canlanmakta ve birkaç aşamadan geçtikten sonra bilgiye dönüşmektedir. Dolayısıyla doğadaki nesnelerin görünümlerine, aynen korunması gereken ve gerçekliğe tamamen uygun bir doğruluk değeri yüklenmemiştir. Bu epistemolojik yaklaşımın İslam Sanatına yansıması; desen ve kompozisyonlarda natüralizmden uzaklaşarak, nesnel figürlerin aynen kopyalanması yerine onların anlamlarını aktaran simgesel stilizasyonlara yönelmektir. Böylece soyut bir derinlik algısı oluşturulmaktadır.

4.1.4. Perspektif

Sanat tarihindeki genel eğilimin aksine perspektif, uzay-mekâna dair nesnel bir görüş değildir. Olgu ve olaylardan çok bireysel öznenin subjektif bakışıyla bağlantılıdır. Perspektifte gözlemlenen şey, öznenin nesneyi gördüğü açıya göre belirlenir. Şeylerin evrendeki konumu ve hiyerarşisi öznenin subjektif bakışı doğrultusunda mekân algısını ve sahneyi oluşturur. (Burckhardt, 2005, s. 44) İslam Sanatının ilkelerine bağlı olan minyatür ve tezhip gibi disiplinlerde ise mekân ve sahne; insan idrakinin, şeylerin hakikatler âlemindeki sabit özlerine/mahiyetlerine bakışına göre ortaya çıkar. Kavram ressamlığı ile kastedilen de bu anlayıştır. İdrakin mekân ve sahneye bakışı fiziksel bir açıya bağlı değildir. Hiyerarşi ve konum niceliksel değil nitelikseldir. Tam da bu sebeple İslam Sanatında tasvir edilen sahneler, zamanın akışından bağımsız hakikatleri ifade eden *kıssa*'lardır. Hakikatleri zaman örgüsünden bağımsız kıssalar ile beyan etmek ise Kur'an'ın metodudur.

Latince bir kelime olan perspektif, içinden görmek demektir. Resim düzlemi, bir pencerenin ardındaki dünyaya bakıyor gibidir. Pencere, görme piramidi ile ufuk çizgisi arasından bir yerden alınan dikey kesittir. Bu kesite doğru olan bakıştan çıkan sanal ışınlar, görme piramidini oluşturur. Görme piramidi ile görüntünün yatay düzlemde planı, dikey düzlemde ise cephesi görüntü sınırlarını belirler. Piramidin son görme noktası, yatay ve dikey tüm ışınların sanal olarak ufuk çizgisi üzerinde birleştiği yerdir. Pencere sisteminde; görme merkezi ile ufuk arası yatay ve dikey eksenlerle kesilerek, geometrik bir sistem oluşturulur. Böylece pencere sistemi içindeki tüm nesneler birbirleri ile kıyaslanarak ölçülebilir hale gelir. (Panofsky, 2021, s. 9-10)

İslam Sanatında geometri, Batı Sanatındaki perspektif resmine karşılık gelen simgesel bir formdur. Geometri; süslenen alanda, evrendeki matematiksel düzeni yansıtır. Bu geometrik kompozisyonlarda; birbirleriyle karışan, birleşen ya da ayrılan çokgen ve dairelerden oluşan motifler bütün yüzeyi kaplar. Çerçeve süslenen alanın bir parçasıdır. Bir ölçüm noktası olarak kullanılsa da sınır değildir. Açık bir sınır gibidir. Kompozisyon ister görünsün ister görünmesin çerçevenin arkasında ya da ötesinde olan alanda devam ediyor hissini verir. (Belting, 2020, s. 39-41)

Matematiksel bir düzenleme olan perspektif, insanın gözleri vasıtasıyla dışındaki dünyayı anlaması, deneyim ve gözlemlerinden edindiği bilgiyi paylaşmasıdır. Görme duyusu bilgi edinme ve öğrenme için bir araçtır. Sanatçı, eserinde doğanın bir reprodüksiyonu ile eleştirilebilir bir önerme sunmaktadır. Platon'a göre resmin bir bakış ve açıdan bakılarak resmedilmesi, gerçekte yaratılma sebebi olan benliğini göstermez, sadece Tanrı'nın bir gölgesinden ibaret olduğunu belirtir. Bu durum insanın görme kabiliyetiyle Tanrı'yı ve doğayı anlama, kavrama becerisi olarak da görülebilir. (Maltaş, 2019, s. 231-234) Doğru görme işleyişini anlamak optik ilmiyle ilgilidir.

Algı, sonsuzluk kavramını tanımaz. Algılama sınırları, belirlenmiş mekânlar ile ilişkilenebilir. Pencereden görülen imge, geometrik düzen içinde, homojen bir yapıdadır. Nesnelerin içerikleri, özleri yok olup giderken, nesne sadece işlevsel olarak oradadır. Perspektif esas alındığında; görünen nesnenin gerçekliği ile görüntüsü arasındaki ayrım (gözün küresel yapısı yüzünden görme piramidi, optik imge ile retina imgesini ayrıştırmaktadır), görmeye bağlı psikolojik etkiler ve dokunma duyusu ile elde edilen deneyimler göz ardı edilir. (Panofsky, 2021, s. 13)

17. Yüzyılda matematikçi ve astronomların, 19. Yüzyılda ise psikolog ve fizikçilerin araştırmaları sonucu, insan gözünün tüm çizgileri bir miktar kavisli gördüğü kanaatine varılmıştır. Oysa doğrusal perspektif ile insan algısına anlaşılabilir bir yapı sunulmaktadır. Antik dönem optik ve sanat kuramcıları, gözün yapısı gereği kavisli görüşü kabul etmiştir. Bu sebeple nesneyi göze olan uzaklığı ile değil, gözün nesneyi görme açısına göre yani açı ve daire yayları ile belirlemişlerdir. Geç Helenistik ve Roma döneminde de bu türden bir yöntemi kullandıkları ihtimal dahilindedir. Euklides de bu teoremi formüle etmiştir. Aynı iki nesneye, farklı uzaklıklardan bakıldığında farklı görülen boyutlar, aslında görme açılarının oranı yüzünden farklılaşmaktadır. (Panofsky, 2021, s. 17-18)

Antik dönemde sanatsal ürünler sadece bakılan değil elle kavranabilen, üç boyutlu ve işlevseldir. Helenistik dönemde mekânın da bu sanata dahil edilebildiği fark edildi. Fakat mekân ile cisim arasındaki bağlantı ve boşluk kavramı tam kurulamadı. Yaptıkları resimlerde mekân; üst üste bindirme ve imgeleri arka arkaya konumlandırma olarak sunuldu. Roma döneminde, nesneler arasındaki mesafeler hissedilmeye başlandı. Fakat mesafelerin sanatsal anlatıma aktarımı tutarsızdı. Bu tutarsızlıkları ustaca bir motif veya nesne ile kamufle ettiler. (Panofsky, 2021, s. 26) Tüm bu tutarsızlıklara rağmen mekân ile imge ilişkisinden kaçınarak geliştirdikleri sanat üretimleri, ahenkli ve yoğundur. Heykel ve objeler, kabartmalar, ışık ve yığılmalar ile oluşturulmuş manzara resimleri, bir bütünlük ile birliktedir. (Panofsky, 2021, s. 32)

Bizans dönemi, antik çağ bilgilerinin aktarımında önemli bir rol oynamıştır. Mekânı kavramayan duvar resimlerinde; ışık ve gölgenin kontür çizgileri ile verildiği görülür. Bizans Sanatı çizgisel mi resimsel mi kararını verememiştir. Yine de duvarlarda doku oluşturan, ışıltılı ve renkli mozaik bezemeler ile en azından mekânı ima etmiştir. Romanesk tarz, bu sistemi soyutlaştırarak antik döneme arkasını döner. Çizgisel formlar ile yüzey iki boyutlu bir yüzeydir. Mekân ve cisimler birbirine bağlıdır ve aynı yüzeydedir. (Panofsky, 2021, s. 33-35) Bir sonraki dönem olan Gotik sanat; eskiye dönerek antik optik görüşü ve Aristoteles'in mekân anlayışını sentezlemiş, nesne ve mekânı ayrıştırmıştır. Hücreler halindeki mekân bölümleri iç içe geçmekte, heykel ve objeler bu alanlara göre yerleştirilmekte, ışık ve gölgeler ile sahneler yaratılarak obje ve mekân ilişkisi birbirine bağlanmakta, kompozisyon sınırsız devam ediyormuş izlenimi oluşturmaktadır. (Panofsky, 2021, s. 37) Kaçış ekseni bu dönemde fark edilmiştir. Giotto ve Duccio sayesinde, cisimsel olan mekân artık şeffaflaşmaya başlamıştır. Lorenzetti'nin *Müjde* adlı eserinde, figür kompozisyonu ön planda olsa da yere yaptığı karolama sistemi ile nesneler ve boşluklar anlaşılabilir olmuştur. Bu çalışma modern çağın perspektif anlayışını gösteren ilk örnektir. (Panofsky, 2021, s. 42) Jan van Eyck'ın eserleri gerçeklikten bir kesitmiş gibi görülse de, düzlem bütününde ufka doğru giden kaçışlar, mekân için aynı değildir. (Panofsky, 2021, s. 45) Bruneleschi'nin yatay kesiti dikey kesitlere bölen mimari bilgisinde ve Alberti'nin somut uygulamalarında, görme piramidinin geometrik planlamayla sentezlediği rönesans perspektifini görmekteyiz. (Panofsky, 2021, s. 47) Antik dönem görüntüye, mekâna ve nesneye öznel olarak mantık çevresinde bakarken, modern dünya;

görüntüyü perspektif ile simgeleştirip özneleri nesnelleştirmektedir. (Panofsky, 2021, s. 51) Perspektif, bir düzenlemedir. Gerçek ölçülerinden sapan nesnelerin içsel hakikatini yok sayarak, optik görüntünün düzenlenmesi, aslında bir vurgulama meselesidir. (Panofsky, 2021, s. 57)

Şekil 143. Lorenzetti'nin "Müjde" İsimli Eseri.



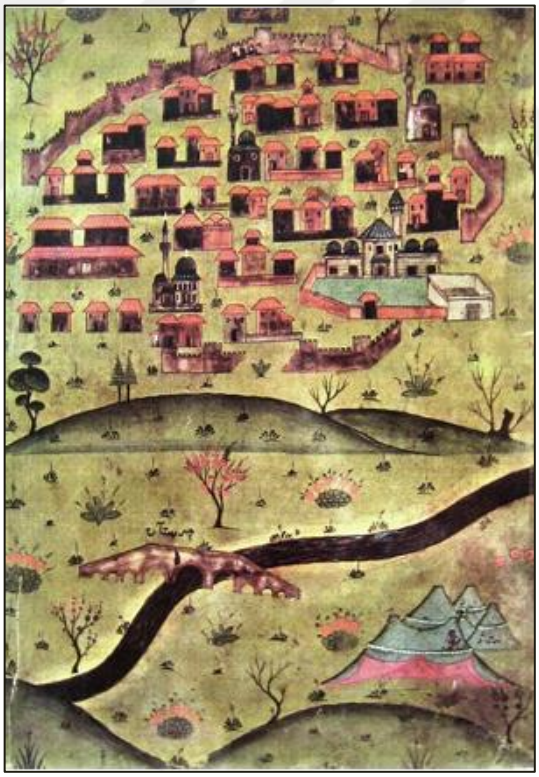
Kaynakça: Erbaşı, 2022, s. 27

Yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans, insanı merkeze alan bir görüş benimsemiştir. Modern dünyanın simgesi olan perspektif, insan bakışına göre nesneleri ve nesnelerin birbirleriyle olan ilişkilerini geometrik bir sisteme oturtmuştur. Leon Battista Alberti, ölçüsü insan bakışı olan bir eserin, dünyaya bakışın aynası olduğunu ifade etmiştir. Nesnelerin bakan kişiye göre konumlandırılması, yalnız insan bakışını meşrulaştırarak bir yanılsama yaratır. Panofsky, perspektif tekniğini; eserde dünyayı sabitleştirirken, insanın kendi benliğini genişletmesi olarak ifade eder. Kendi gözüyle iki boyuta indirgenen görüntüyü gören kişi, dünyayı bu bakışıyla kendine mal etmektedir. David Harvey ise perspektifi; bireyselleşmenin başlangıcı olarak tanımlamıştır. Perspektif, Allah'ın sonsuzluğuna dokunmadan, sonlu dünyanın kavranmasını sağlamıştır. (Sever, 2021, s. 102) Panofsky'e göre görme şekli doğrusal perspektifle ilintili olup resme bakan kişi dünyayı perspektif resimle görüp resimsel olarak sahiplenir. Dünya nesnelleşmektedir. Gören göze sahip kişi, dünyayı kendi hakikati ile belirler. İnsan; bakışıyla mutlaklaşmış, onun her yeri kuşatan bakışı tek görme biçimi olmuştur. Perspektif tekniğinde kullanılan bilimsel yöntemler, yaklaşık

bir yüzyıl sonra, insan bakışıyla doğayı izlemekten çok doğaya tahakküm için kullanılmıştır. (Sever, 2021, s. 106)

20. Yüzyılda Picasso'nun öncülüğünü yaptığı kübizm ile sorgulanan klasik perspektif anlayışı, yerini ufuksuz perspektif anlayışına bırakmıştır. Kuşbakışı görünümler, resmin konusu olmaya başlamıştır. Bu görünüm aslında izleyicinin bir kuşmuş gibi mekânı gökyüzünden izlemesiyle oluşan perspektif bakışıdır. (Ertuğrul, 2011, s. 16) Kuşbakışı görüntüde ufuk çizgisi ve doğrusal perspektif yoktur. Haritalama mantığında yapılan bu tür çalışmalarda perspektifler karışıktır. Matrakçı Nasuh'un (1480-1564) yaptığı çalışmalar, bu tür perspektife örnek olabilir. Doğa ve çevre görünümleri, bozuk bir perspektif anlatımla da olsa belgesel niteliği taşımakta, geniş mercekli kuşbakışı görüntüyle tüm mekândaki tasvir anlatılmaktadır. (Ertuğrul, 2011, s. 28)

Şekil 144. 1533-1536 Tarihli, Matrakçı Nasuh'un, İzmit'i Betimleyen Minyatürü.

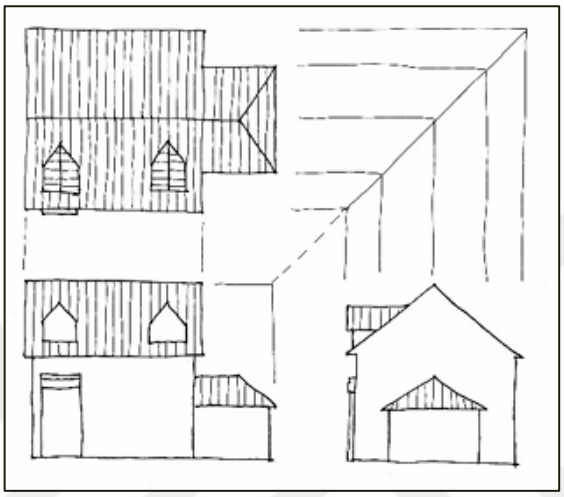


Kaynakça: Ertuğrul, 2011, s. 29

Teknik resim; özel çizim teknikleri, işaret ve sembolleriyle birlikte genellikle üretime yönelik alanlarda kullanılan bir çizim dilidir. Tasarı geometri ise yüzeyde nesnenin izdüşümüdür. Perspektifin doğuşundan sonra Fransız Matematikçi Gaspard Monge tarafından geliştirilmiştir. Amacı, üç boyutlu cisimlerin iki boyutlu yüzeye tam ve eksiksiz bir şekilde yansıtılarak, ölçülebilir, gerçek bilgilerine ulaşılabilir bir

görüntüsünün çizilmesidir. Bu çizim yöntemleri ile objenin tam ve gerçek görünüşleri, kesitlerinin detayları ile birlikte çizilebilir. Bu da tasarımın doğru ve eksiksiz ifade edilebilmesi için gereklidir. (Bilgiç & Konak, 2016, s. 3) Tezhip sanatında kullanılan tam stilize ve yarı stilize motiflerin üretim tekniği, motifin teknik resim metodu gibi bir bakış yönünden çizilmesidir. Ancak çizilen motiflerin sadece bir yüzü resmedilir, diğer yüzleri bakan kişinin hayal alemine bırakılarak, soyut bir anlatım gerçekleştirilir.

Şekil 145. Bir Nesnenin Üç Farklı Yönden Gösterimi.



Kaynakça: Bilgiç & Konak, 2016, s. 4

Şekil 146. 2007 Tarihli Nazlı Durmuşoğlu'nun Eser Detayı, Tam Stilize Çiçeklerin Üstten Ve Yandan Görünen Yüzleri, Teknik Resim Anlatımını Anımsatmaktadır.



Kaynakça: Altından Haleler, 2018

Ters perspektif; İnsanın direk Tanrı'dan değil de kutsal bir aracı yoluyla ışık aldığının düşünülmesiyle ortaya çıkmıştır. İkonun, Tanrı'nın ışığından pay almış insanla Tanrı arasındaki köprü olduğu düşünülür. İnsanın Tanrıya ulaşması da ancak ikonun görüntüsünün ardındakini anlamakla mümkündür. Amaçlanan şey, insanın Tanrı'ya yönelmesidir. İkonlarda kullanılan perspektif, bu yüzden tersten bir perspektiftir.

Tanrısal ışık, ikondan çıkarak bakan kişiye yönelir. Merkezi perspektifin tersi yönde olan ters perspektifin amacı, ona doğru herhangi bir açıdan bakan gözün resmi aynı görmesinin sağlanmasıdır. Nesnelerin küçülmesi, bakan göze göre değil, resim merkezine göre ayarlanır. Bu bakış, Tanrı'nın her yerde olduğunu simgeler. (Florenski, 2007, s. 19)

Şekil 147. 1534-41tarihli, Michelangelo'nun "Son Hüküm" Freski, Sistine Şapeli.



Kaynakça: Ertuğrul, 2011, s. 13

Minyatürler ile ikonlar arasında benzer kurgular görülür. Her ikisinde de amaç, resmedilen nesneleri göze getirmek değil, yaratılmış mekân içinde kaybolup ona öykünmek, anlatılan konuyu kendine dönüştürmektir. Önemsenen olaylara ve nesnelere göre perspektif kurallarına aykırı bir düzenleme görülmektedir. Görülmeyecek noktaların da görünebildiği, birçok bakış ve kaçış noktasının bulunduğu minyatürlerde sabit bir nokta yoktur. Değişken bakış noktaları ile bakanı olay kurgusu içine almaya çalışır. Michelangelo'nun *Son Hüküm* resmi de bir tersten perspektif örneğidir. Mekân izleyiciden uzaktadır. Nesnelerin ikonografik karakterleri ön plandadır. Yukarı doğru dizili nesneler küçüleceğine büyümektedir. İlk sıradaki alt sahne izleyiciye göre ayarlanmıştır. (Ertuğrul, 2011, s. 11) Haçova Savaşı'nı anlatan minyatür sahnesinde ise önemli kişiler sahnede yukarıda ve büyük olarak resmedilmiştir. Figürlerin yerleşimlerinde ters perspektif yaklaşımı görülmektedir. Minyatürde alt ortada yer alan elinde kırmızı bayrak olan figürden, minyatürün sağ ortasında bulunan mimari yapıya doğru tek kaçışlı perspektif görülmektedir. (Zor Z. , 2016, s. 46)

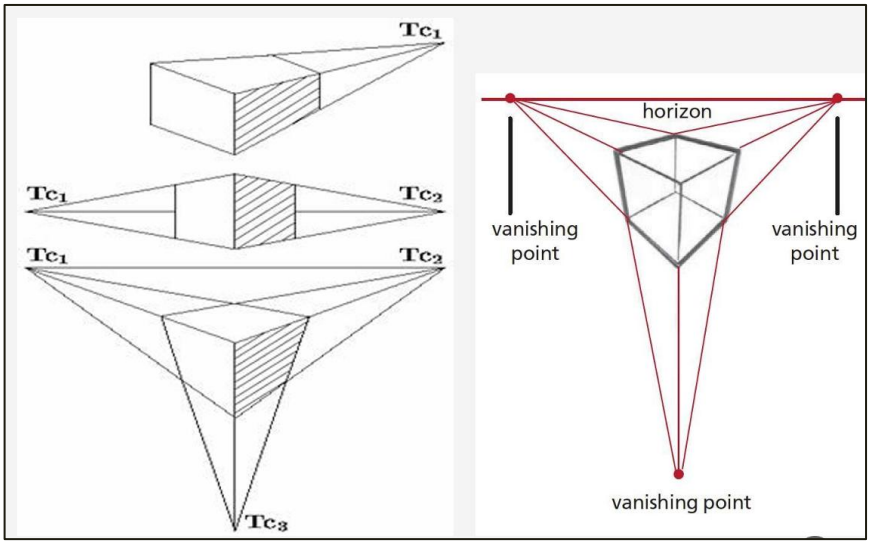
Şekil 148. 1605 Tarihli, Haçova Savaşı Minyatürü, Divan-I Nadiri, TSMK H. 889, Y.7a. Minyatürde Ters Perspektif Kullanım Örneği.



Kaynakça: Zor, 2016, s. 45

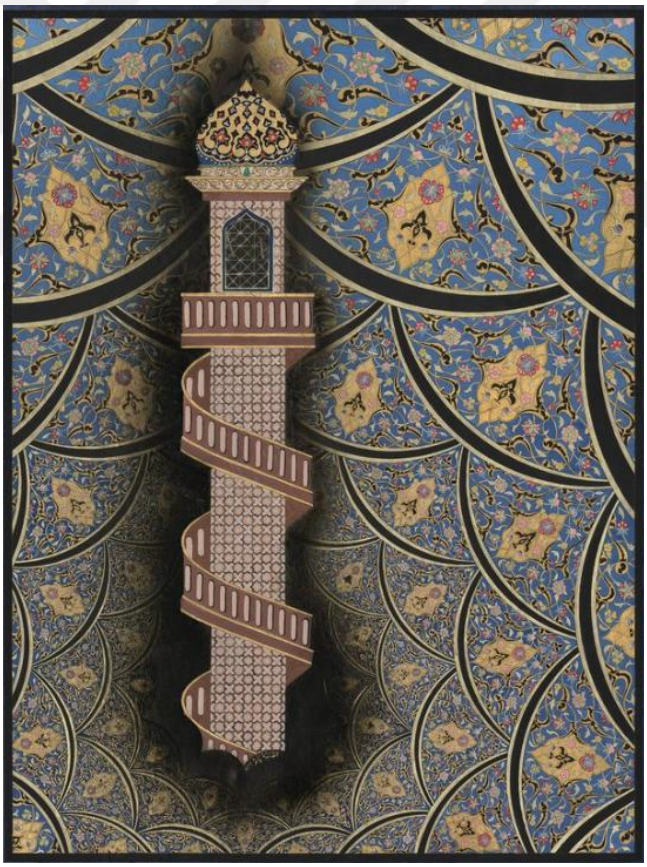
Kaçma noktası, gözün gördüğü ve görme eksenlerinin uzakta bir yerde kesiştiği noktadır. Ufuk çizgisi, tabana yakınlaştıkça kaçış noktası daha uzak hissedilir. Nesneye tam karşıdan bakıldığında bir kaçış noktası vardır, tren rayları misali. Nesneye köşelerden bakıldığında iki kaçış noktası oluşur. Kaç kaçış noktası olursa olsun tüm noktalar, bir yatay çizgi üzerindedir. Bu yatay çizgi, perspektifte ufuk çizgisi olarak kabul edilir. Bakış açısı değiştiğinde; ufuk çizgisi, kaçış noktaları ve perspektif görüntü değişir. Bakış açısı bir kaçış noktasına yaklaştıkça derinlik hissi artar. (Özdemir Y. D., 2010, s. 71) *Kıyam* adlı eserde (şekil 125), merkezi tezhip çalışması kaçış noktasına göre düzenlenmiş ve bu noktaya göre motifler küçülerek son bulmuştur. Kaçış noktası üzerine yerleştirilen minare öğesi, perspektif kurallarına uymasa da farklı iki bakışın kesişim noktasında yer almasıyla esere farklı bir yorum getirmekte, esere bakanı şaşırtmaktadır. Minare, gölgesi ile hem kendi varlığını desteklemekte hem de arka fonda yer alan kompozisyonun bakış derinliğini vurgulamaktadır.

Şekil 149. Bir, İki Ve Üç Kaçışlı Perspektif.



Kaynakça: Mikalova & Faiz Büyükçam, 2021, s. 5

Şekil 150. 2018 Tarihli Tezhip; Banu Altınay'ın "Kıyam" Adlı Eseri.

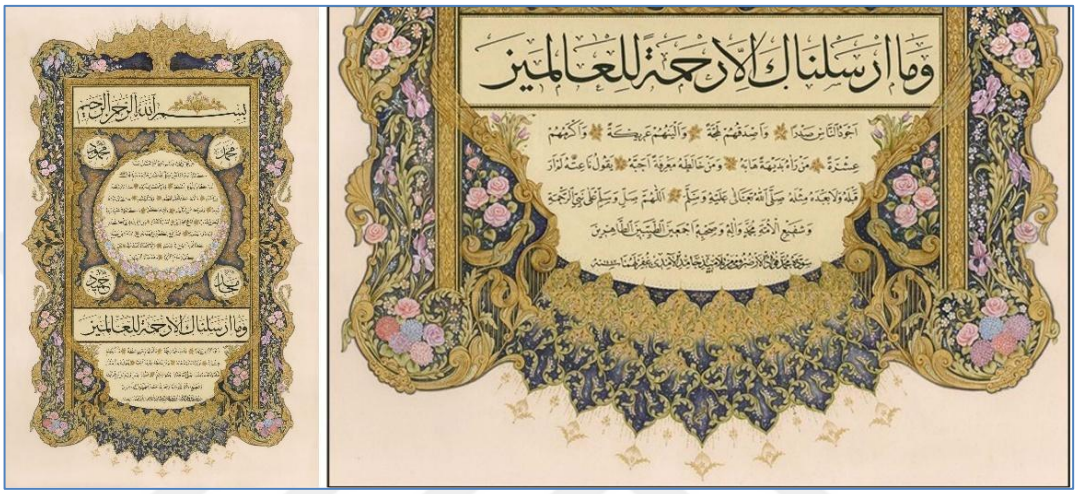


Kaynakça: Altından Haleler, 2018

Doğrusal (çizgi) perspektif, paralel devam eden çizgiler ufukta birleşiyormuş hissi verir. Nesneler uzaklaştıkça küçülür, dokular silikleşir. (Özdemir Y. D., 2010, s. 72) Nesnelerin deformasyona uğramaması için bakış açısının küçültülmesi gerekir. (Bilgiç

& Konak, 2016, s. 5) Resimde görülen (şekil 126) Hilye-i Şerif'in alt düzlem kenar suyunda yer alan stilize çiçek kompozisyonu ile bağlanan sağ ve sol yan kenar suyu merkezsel perspektife göre düzenlenmiştir. Motifler ufka doğru küçülerek devam ettirilmiş, böylece esere bakan kişide mananın içine giriyormuş gibi bir his uyanması amaçlanmıştır.

Şekil 151. 2023 Tarihli, Tezhip; YKJ, Hilye-İ Şerif Detayı, Etekte Tek Kaçışlı Perspektif Düzenlemesi.



Kaynakça: YKJ çalışmalar fotoğraf arşivi

Renk (hava) perspektifinde; perspektif algısı nesnenin derinliği yanında açık ve koyu tonlamalar ile de verilebilir. (Özdemir Y. D., 2010, s. 69) Renk tonlamaları perspektif için önemlidir. Işık değiştikçe renklerde de değişimler gözlemlenir. Koyu tonlar önde, açık tonlar arka planda kalır. (Özdemir Y. D., 2010, s. 76) Dalga boylarına ve taşıdıkları ışık miktarlarına göre renkler ileriye çıkış veya geri çekilme görünüşü verir. Kırmızı, en dinamik renktir. Mavi ve koyu tonlarsa geriye, uzağa doğru çekilir. Bu efekt, nesnenin büyüklük-küçüklük algısını da etkiler. Kuvvetli renkler zayıf renkleri arka plana atar. Paradoksal olarak ressamlar; ön planda sıcak, arka planda soğuk renkleri tercih ederek renklere dayalı bir derinlik hissi yaratırlar.

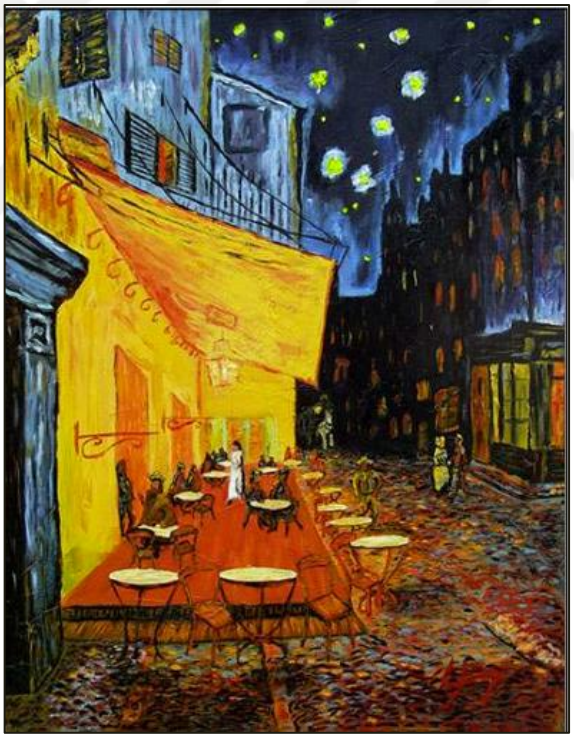
Resimde hava perspektifinin kullanımı; nesneler arası havanın hissettirilmesine dayanır. Bu teknikte arka planın silikleştirilmesi veya uzak yakın ilişkisinin kurulması sağlanır. (Çağlarca, 1986, s. 39) Havadaki ışığın etkisiyle uzaktaki nesneler daha silik görünür. (Özdemir Y. D., 2010, s. 76)

Şekil 152. 1889 Tarihli, Rus Devlet Müzesi'nde Bulunan Ivan Aivazovsky'nin "Fırtınadaki Gemi Enkazı" Adlı Eseri, Hava Perspektifi Örneği.



Kaynakça: Kalligone, 2023

Şekil 153. 1888 Tarihli, Vincent Van Gogh'un Teras Cafe Adlı Eseri, Kröller Müller Müzesi.



Kaynakça: Taşkın, 2012, s. 121

Sanatkâr Zehra Çekin tarafından yapılan *Gökkubbe* adlı çalışmada, eser merkezinden geriye doğru katman katman desenler ile işlenmiş hava perspektifi kullanılmış, böylece ön ve arka derinliği hissettirilmiştir. Merkezde duran merkezi şemse formu, tonlamalar ile renklendirilip rumi motifleriyle bezenmiştir. Bu form dünyayı veya kalbi simgelemektedir. Geometrik desenler ve yıldız formları rumiler ile süslenmiş

olup, semada gördüğümüz gezegenleri ve menzilleri temsil etmektedir. En arka fonda ise hat yazıları ile evren ve evrendeki gizli sır tasvir edilmektedir. *Gökkubbe* adlı çalışmanın arka fonunda yer alan sır, her ne kadar en arkada gibi görünse de üst üste işlenen motifler ve katmanlar, bu sırrı silüet halinde üst bakışa taşımakta ve gene en nihayetinde kalpte parlayarak zuhur etmektedir. Sanatçının kendi deyimiyle; "Gök kubbe bize hem uzak hem yakındır. Ufkumuzu açan, üstümüzü örtendir. Gündüz güneşi, gece ayı ve kat kat yıldızları bize emniyet verendir." (Çekin Z. , 2015)

Şekil 154. *2016* Tarihli, Zehra Çekin'in, *"*Gökkubbe*"* Adlı Eseri.



Kaynakça: Çekin Z. , 2015

5. DÖNEMLER DÖNÜŞÜMLER VE ÜSLUPLAR

Tezhip sanatında dönemler ve üsluplar arasındaki geçişleri incelerken, *sanatsal Darvincilik* yaparak bir biçim genetiği kurmak ve sürekli kayıp halka arayışında bulunmak, dönemlerin ve bölgelerin kendine has dinamiklerini ve özgünlüğünü gölgeler. (Grabar O. , 2022a, s. 262) Korunan ana karaktere ve tespit edilebilen etkileşimlere rağmen her dönemi ve üslubu diğerlerinden ayıran özelliklere dikkat etmek gerekir. Bunun için İslam Sanatına ait anıt eserlerin arkeolojik indeksinin çıkarılmasının yanı sıra, hangi tekniklerin ve motiflerin sınırlı bir döneme ve bölgeye özgü, hangilerinin medeniyetin tümü için tipik unsurlar olduğunu belirlemek gerekir. (Grabar O. , 2022b, s. 59-60)

İslam Sanatını kategorileştirerek dönemlere ayırma kriterleri tartışmalıdır. Kronolojik olarak, hanedanlara göre ya da bölgelere göre çeşitli sınıflandırmalar yapılmıştır. Oysa hanedanların kronolojik olarak örtüşmesi, farklı bölgelerin tek bir hanedan tarafından yönetilmesi, aynı bölgede farklı üsluplar görülmesi gibi sebepler bu sınıflandırmaları yetersiz kılmaktadır. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 3) İslam coğrafyasında ticaretin ve sosyal hayatın canlılığı, sanat eserlerinin yanı sıra sanatçı ve ustaların da bölgeler arasında serbestçe dolaşımını mümkün kılmıştır. Her yıl Hac ibadeti sırasında gerçekleşen kitlesel buluşmalar da iletişimi ve kültürel etkileşimi arttırmaktaydı. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 6) Bu sebeple İslam Sanatında ve dolayısıyla tezhipte dönemleri tespit ederken, üsluptaki değişimleri esas almak gerekir.

İslam Sanatında mimari ile süsleme sanatları birbirine bağlı olarak gelişmiştir. Mimari yapıların görsel olarak ön planda olan bölümleri (kubbe, kapı, pencere, duvar, mihrap, minare vb.); çini, taş oyma, ahşap oyma, kalem işi gibi yöntemlerle bezenmiştir. Buralarda kullanılan motifler; eşyadan kumaşa, halıdan kılıç kabzalarına, cilt kapaklarından sayfa tezhiplerine kadar geniş bir alanda üslup ve motif birliği içerisinde işlenmiştir. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 51) Dolayısıyla tezhibin dönemleri tespit edilirken mimari süslemeler de dikkate alınmıştır.

Abbasiler döneminde ortaya çıkan ve İslam öncesi süsleme/resim sanatının tasavvufi düşüncedeki İlahi tecellilerin zuhuru anlayışı ile bütünleşmesi neticesinde gelişen bu sanatın gelişim ve dönüşüm dönemleri şöyledir:

5.1. Abbasiler Devri Bağdat Okulu

Ne yazık ki az sayıda örneğin dışında bu döneme ait eserler Moğol İstilası sırasında yok edilmiştir. Abbasi devri süslemeleri tezhip ve minyatürün doğuş devrindeki Arap tarzını aksettirmesi açısından önemlidir. Cavsak'ul Hakani Sarayı'nın duvar resimleri de yeni yönelimleri gösterir. Yunan ve Roma etkisinin ağırlıkta olduğu Emevî döneminin ilk örneklerinden Abbasi üslubuna geçiş ve Bağdat Okulunun temel karakterlerinin ortaya çıkışı, Samarra şehrindeki süslemeler esas alındığında üç aşamada gerçekleşmiştir:

Şekil 155. Cavsak'ul Hakani Sarayı, Duvar Resmi.



Kaynakça: Sarem, 2021, s. 571

Birinci aşama, Kubbet'üs Sahra ve Mişatta Sarayı gibi Emevîler'e ait ilk mimari örneklerde görülen asma dalı kompozisyonlarındaki değişimdir. Beş ya da üç tırtıllı yaprak yapısı korunmuş olsa da yuvarlak çizgilere sahip tırtılların arasına dört adet göz ilave edilmiştir. Yapraklarla sapların birleştiği yerlerde görülen üçlü üzüm salkımları

terkedilmiştir. Zemin yoğun bir şekilde doldurulmuştur. Böylece doğal görünüm yerini daha stilize bir motife bırakmaya başlamıştır.

Şekil 156. 9. Yüzyıl Samarra Ulu Camii Alçı Duvar Kabartma Asma Yaprağı Detayı.



Kaynakça: Palaces, 9th-century Stucco Designs, 2020

İkinci aşamada, tomurcuk rozetler ve palmetler anti-natüralist bir yapıya bürünmüştür. Spiraller ön plana çıkmıştır. Çiçeklerin sapları tamamen görünmez olmuştur. Süsleme yoğunluğu daha sıklaşmış, tabiattan uzaklaşan idealist tasvir anlayışı belirginleşmiştir.

Şekil 157. 9. Yüzyıl Samarra Alçı Süsleme Detayı. Berlin Devlet Müzesi.



Kaynakça: Palaces, 9th-century Stucco Designs, 2020

Üçüncü aşamada ise süsleme yoğunluğu en ileri boyuta ulaşmıştır. Rölyeflerin derinliği oldukça azalmış, gölgesi ancak hafif bir çizgi kadar kalmıştır. Sürahi ya da vazo benzeri şekiller; yonca, palmet ve helezonlarla birlikte kompoze edilmiştir. Bu kompozisyonlar dikey ve yatay sıralanarak kendini tekrarlayan ve alanı dolduran desen örgüleri elde edilmiştir. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 153) Eğri çizgilerden oluşan motifler; münhanilere ve rumi tepeliğine, dilimli yaprağa veya kuş tasvirine

benzemektedir. Bu benzerliğe rağmen motifler arası boşluklar tamamen kaybolup sınırlara indirgendiği için motiflerin net bir karakter kazanması mümkün olmamıştır. Bu tasarım kurgusuna Bağdat Üslubu adı verilmiştir. Tezhipte bu üslup kuş kanadı stili olarak adlandırılmış olup günümüzde bordür tasarımlarında kullanılmaktadır. Motiflerin tüm alanı kaplayan bitişik nizam kompozisyonları, zamanla karakteristik bir ilkeye dönüşecek olan boşluk bırakmama anlayışının ilk örnekleridir.

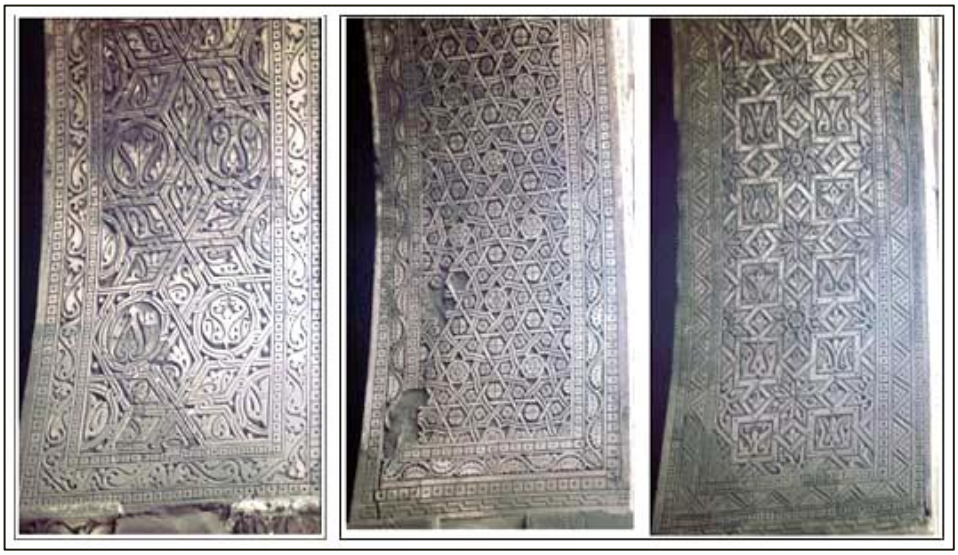
Abbasi Devleti'nin valilikleri statüsünde hüküm süren Mısır'daki Tolunoğulları (868-905) ve Orta Asya'daki Samaniler (819-999), Abbasi üslubunu kendi özgün tarzlarında sürdürmüşler ve önemli sanat eserleri ortaya koymuşlardır. (Bonner, 2017, s. 18-25)

Şekil 158. 9. Yüzyıl Samarra Alçı Süsleme Detayı. Berlin Devlet Müzesi.



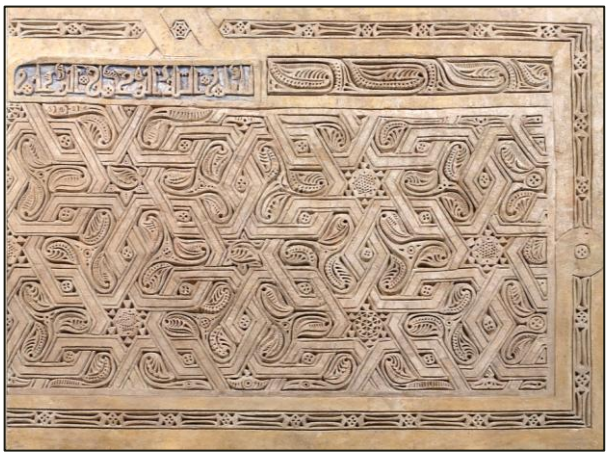
Kaynakça: Palaces, 9th-century Stucco Designs, 2020

Şekil 159. 9. Yüzyılda Kahire'de Samarra Tarzında İnşa Edilen Tolunoğlu Camii Alçı Duvar Kabartma Desenleri.



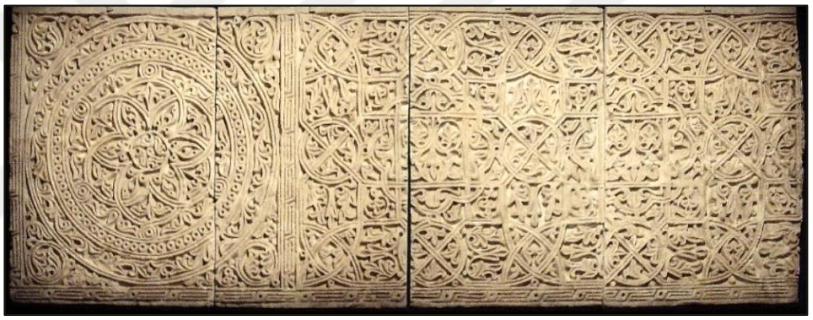
Kaynakça: Bonner, 2017, s. 19-20

Şekil 160. Nişabur'da Bulunan Samanilere Ait Abbasi Üslubunda Alçı Duvar Kabartma Panel. Altı Köşeli Yıldızlardan Oluşmuş Düzenli Çokgen Sisteme Sahip Bir Kompozisyon.



Kaynakça: Bonner, 2017, s. 25

Şekil 161. Semerkant'ta Afrasyab Bölgesinde Bulunan Samanilere Ait Alçı Duvar Kabartma Panel.



Kaynakça: ALFGRN, 2023

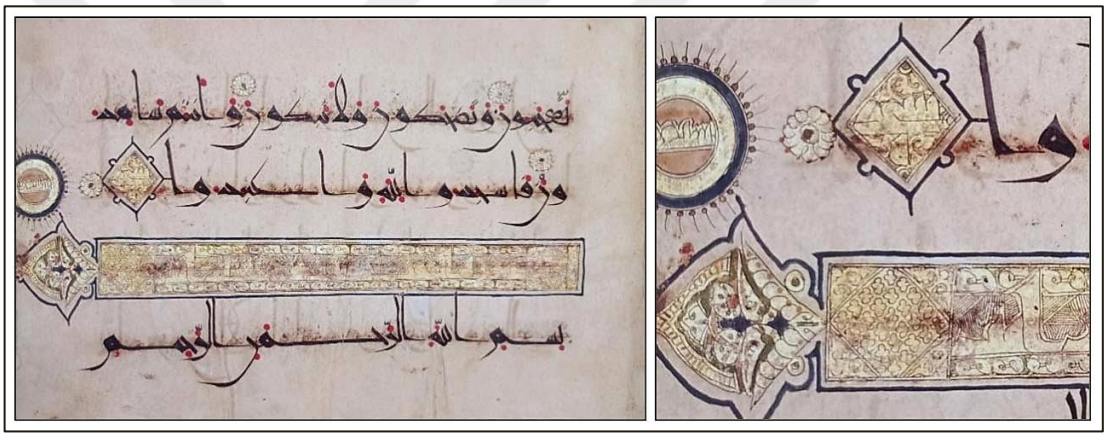
Şekil 162. İran, Nişabur'da Tepe Medresesi Bölgesindeki Kazılarda Bulunan Ve 9. Yüzyıla Tarihlenen Sıva Üzeri Boyalı Panel. Panelde, Yalancı Mermer Deseni Üzerine Münhani Motifi İle Pul Görünümü İşlenmiş, Stilize Edilmiş El Ve Göz Figürleri de Kullanılmıştır.



Kaynakça: Sardar, 2011

Kufi yazının olgunluk kazanması ve Mushaflarda tezhip unsurları görülmesi 8. Yüzyılın sonlarında başlar ve 9. Yüzyılda artarak devam eder. Hareke olarak kullanılan noktalar ve ayet sonlarına ya da satır bitimlerine konan çiçek formlarındaki duraklar ilk süslemelerdir. Bunları sure başlarını gösteren süslemeler takip eder. Parşömen tarzı ilk Mushaflarda, yatay sayfalarda bordürler örgülü kafes şeklinde geometrik desenlerle çizilir. Dikdörtgen çerçevelerde; süslenmiş bantlar, çokgen örüntüleri, kıvrımlı sarmalar ve büyük madalyonlar kullanılır. Başlıklar dikdörtgen çerçeve içindedir. Süslemede altın, beyaz ve gri renkler hakimdir. Süslemeler bitkiseldir. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 288-289) Başlıklar ve kısa surelerin çift cetvelle çerçevelendiği, çift cetvel arasına sarmaşık dal motiflerinin işlendiği görülür. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 301)

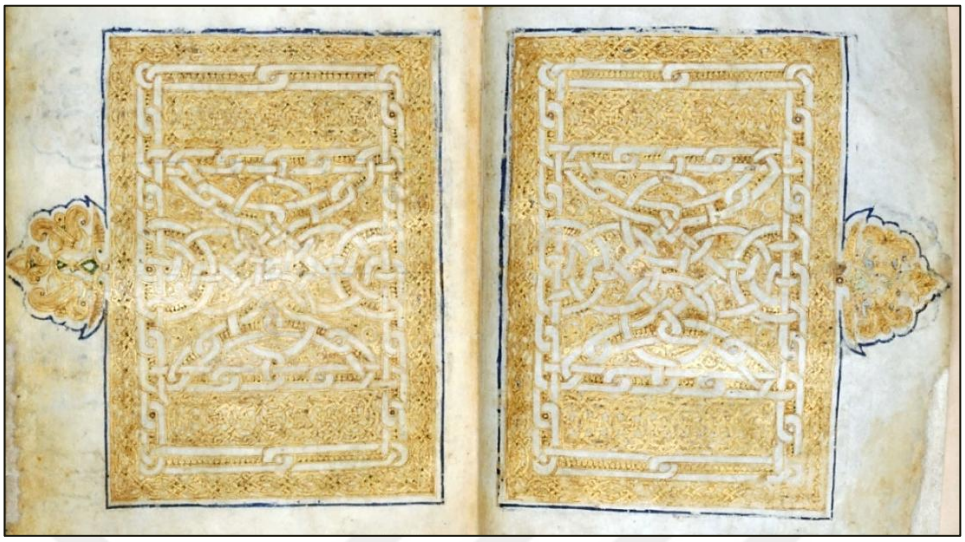
Şekil 163. İran, İsfahan, 993 Tarihli Kufi Yazılı Mushaf Sayfası.



Kaynakça: Rogers, 2010, s. 35

10. Yüzyıldan itibaren Mushafların sayfa düzeni dikey olmaya başlar. Hat yazısında kufi dışında formlar görülür. Sayfa kenarlarında değişik süslemeler vardır. Sülüs hatla yazılan Mushaflarda damla şeklinde tezhiplenmiş duraklar, sayfa boşluklarında bağımsız daire veya dörtgen rozetler bulunur. Motiflerde zenginleşme ve çeşitlilik dikkat çeker. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 290) Bu dönemde Hattat İbn Mukle (886-940) tarafından hat yazısının geometrik ölçüleri belirlenmiştir. Harflerin ölçü birimleri nokta, elif ve dairedir. İbn Mukle bu ölçülerle; muhakkak, reyhani, sülüs, nesih, tevki ve rik'a yazılarını sistemleştirerek hat sanatını geliştirmiştir. (Serin, 2008, s. 56-63)

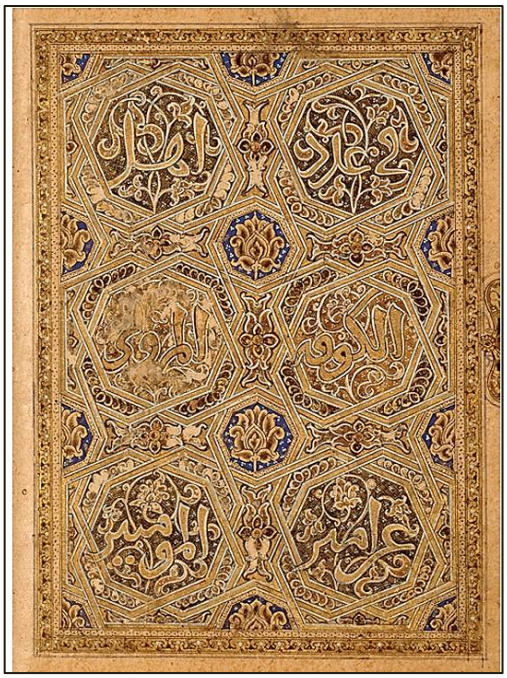
Şekil 164. 10. Yüzyıla Ait Tezhipli Ve Beyaz Zencerek Desenli Mushaf Zahriye Sayfası, British Museum, London.



Kaynakça: Lings, 2005, s. 9

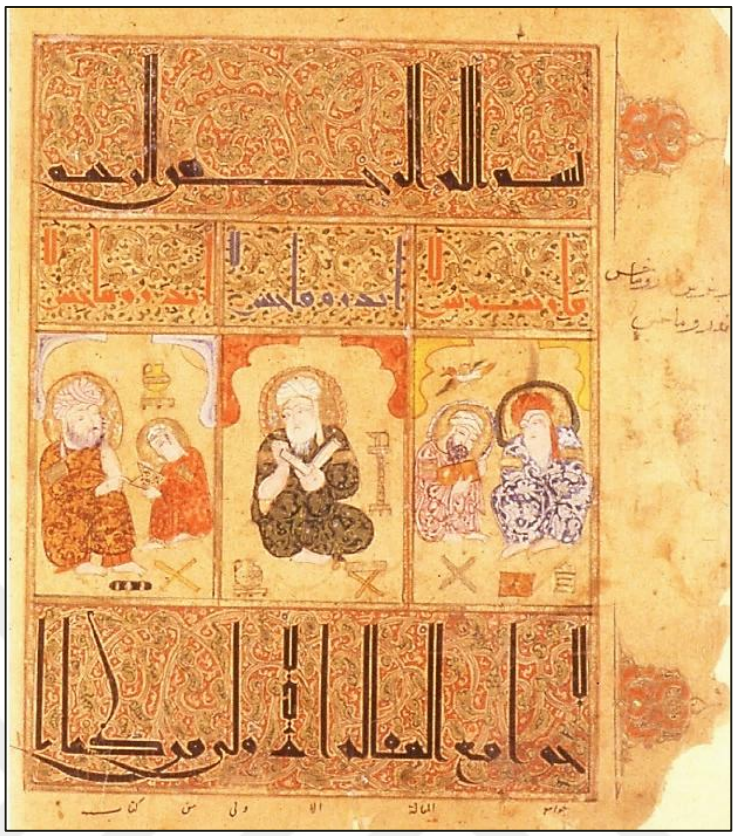
11. ve 12. Yüzyıllarda Mushafların sayfa düzeninde en önemli değişiklik, metnin dışına cetvel çekilmesidir. Sayfada iki farklı alan oluşur. Çerçevenin dışı tezhiplendiği gibi, çerçeve içinde kalan metnin satır araları da ayrıca tezhiplenir. Dolayısıyla sayfanın tamamı süslenerek dekoratif bir görüntüye ulaşılır. 11. Yüzyılın başında hattat İbn Bevvab'ın yazdığı Mushaflar hem yazı stiliyle hem de tezhipleriyle sanat tarihi açısından büyük değere sahiptir. (Özkeçeci İ., 2006, s. 291)

Şekil 165. Hattat İbn Bevvab'ın Yazdığı Mushaf'tan Zahriye Sayfası, CBL.



Kaynakça: Bonner, 2017, s. 17

Şekil 166. Kitabü't Tiryak, 1199 Tarihli Yazma.



Kaynakça: Contadini, 2010, s. 186

Abdullah bin Fazl ve Yahya ibn Mahmud el Vasıti, bu okulun önemli nakkaşlarıdır. *Kelile ve Dimne* nüshalarının 10. Yüzyıldan itibaren resimlendiği bilinmektedir. (Grabar O. , 2022b, s. 72) Abdurrahman es Sufi'nin *Suver el-Kevakib es Sabite* adlı astronomi eserinin 1009 tarihli yazması ve Yunancadan tercüme edilen *Kitab'ül Haşayiş* adlı tıp kitabının 1083 tarihli yazması resimlidir. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 320-322) Yine Yunancadan tercüme olan *Kitabü't Tiryak*'ın resimli yazması da 1199 tarihlidir. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 327) Ebu Ferec İsfahani'nin *Kitab-ı Egâni*'si ve Hariri'nin *Makamat*'ı bu devirden kalan tezhiplenmiş örneklerdir. *Makamat*'ın günümüze ulaşan tezhipli ve minyatürlü nüshaları, 13. Yüzyılın başlarına yani Abbasilerin son yıllarına tarihlenmektedir. (Grabar O. , 2022b, s. 271) Vasıti'nin 1237'de tezhiplediği *Makamat* nüshasında (Bibliotheque Nationale, arabesk 5847, fol. 101), karşılıklı iki sayfada bulunan iki farklı minyatürün birbirine bakıştığı yani dışarıdan bakan birinin gözüyle tek bir sahnenin iki parçası olduğu görülmektedir. (Grabar O. , 2022b, s. 266-268) Vasıti'nin bu kompozisyonu, tasvirde mekân tasarımı ve bakış açısının görülen alanla ilişkisi açısından önemlidir.

Bağdat Okulu minyatürlerinde, resimler sade, renkli ve güzeldir. Elbiselerin kıvrım ve kat yerleri belirgindir. Ağaç dalları ve yaprakları, tam stilize olmayıp aktarılan sahneye doğallık hissi verir. İnsan ve hayvan figürleri büyüktür. Vücut hatları belirgindir. Arka planlar renksiz ya da hafif boyalıdır. İnsan yüzleri tek tip değildir, karaktere özeldir. Sahnelerde hareket ve günlük yaşamın detayları vurgulanır. (Britannica, 1998)

Şekil 167. 1237 Tarihli Yazma, Vasıti'nin Tezhiplediği Makamat.



Kaynakça: Contadini, 2010, s. 245

Şekil 168. Vasıti'nin 1237'de Tezhiplediği Makamat Nüshasında Bakışımlı Minyatürler (Bibliotheque Nationale, Arabesk 5847, Fol. 101).



Kaynakça: Grabar O. , 2022b, s. 266-268

Şekil 169. Soldaki; 1218-19, Kitab Al-Aghani, Musul. Mısır Ulusal Kütüphanesi. Sağdaki; 1218–1219, Kitāb Al-Aghānī, Musul. İstanbul, Millet Kütüphanesi, Feyzullah Efendi Bölümü 1566.



Kaynakça: Kitab el-Aghani, 2024

Cebir ilmi, bilinenlerden bilinmeyenlere ulaşma metodudur. Bu ilmin kurucusu olan ve sıfır rakamını aritmetik dizgeye katarak yokluğu da matematiksel bir hakikat halinde ifade eden büyük matematik, astronomi ve coğrafya alimi el Harezmi (780-850); Bağdat Beyt'ül Hikme'sinin başkanlığını yapmıştır. Harezmi'nin görev başında olduğu dönemde gelişen Bağdat Okulu, geometrik girift desenlerin öncül kullanımlarıyla bilim-sanat ilişkisini yansıtan bir karakter gösterir. Simya ilminin kurucusu Cabir İbn Hayyan (721-815), resimli nüshaları bulunan *Kitab'ül Hayavan*'ın müellifi, bilim adamı ve kelamcı Cahız (776-868), mutasavvıf düşünür Cüneyd Bağdadi (830-910), tarihçi Taberi (839-923), hekim ve filozof Ebu Bekir Razi (865-925), Farabi (870-950), İbn Sina (980-1037), Abbasiler devrinin önemli düşünür ve bilim adamlarıdır. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 138-140) Meşşai felsefesi ve Mutezile kelam ekolü gibi akılcı düşünce akımlarının, tasavvuf ve Batınilik gibi görünenin arkasındaki hakikati ararken sezgiye hitap eden sistemlerin, tıp, matematik, tarih gibi disiplinlerin ve simya gibi maddeyi dönüştürmek için evrendeki değişim ilkelerini arayan deneysel çabaların bir arada doğduğu Abbasiler dönemi, sanatı besleyen güçlü bir entelektüel birikimin oluşmasını sağlamıştır.

Şekil 170. 1000-1050 Tarihli, Irak, 2 Farklı Mushaf'tan Zahriye Sayfası.



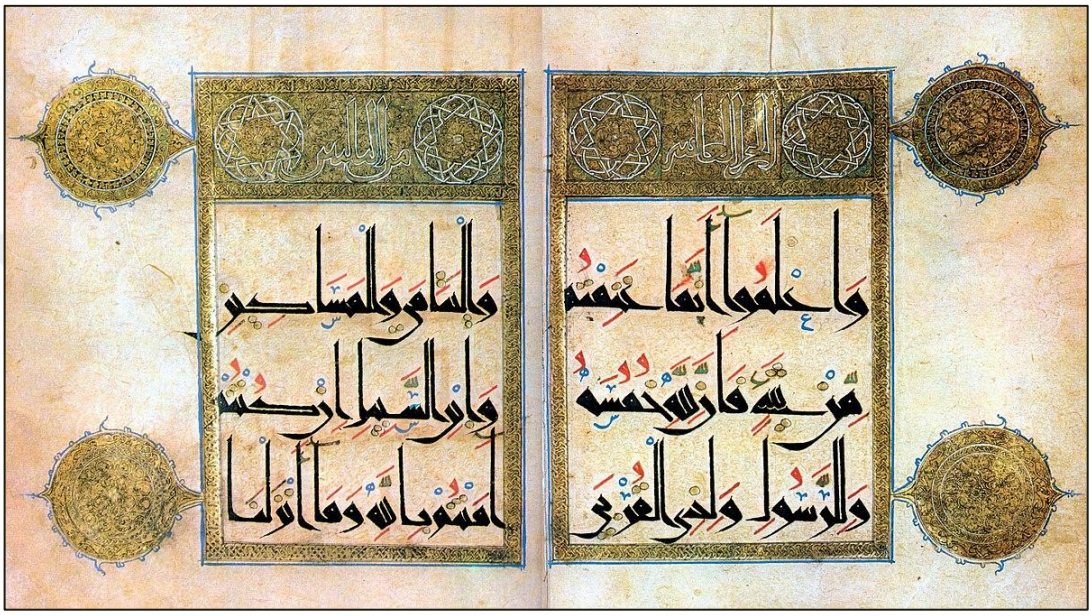
Kaynakça: Rogers, 2010, s. 68

Abbasi sanatının karakteristik özelliklerini şöyle özetleyebiliriz: Ağırlıklı bir soyutlama eğilimi vardır. Çizgilerle sağlanan organik anlatım güçlenmiştir. Kontrastlık sağlanarak pozitif ve negatif alanlarda farklı motifler algılanır. Motif grupları zenginleşmiş, kompozisyon çeşitliliği artmıştır. Düz kompozisyonların yanında köşegenlerin çapraz tekrarlarına dayalı kompozisyonlar da kullanılmıştır. Güçlü grafik tasarımlar görülür. Motif tekrarlarına dayanan kompozisyonlarda ihtişamlı görsel etkiye ulaşılmıştır. Bu dönemin eserleri tasarım, teknik ve işçilik açısından üst düzeydedir. (Özkeçeci İ. , 2006, s. 154)

Emevîler devrinde saray ve köşklerde varlığını sürdüren duvar resimlerinin Abbasiler devrinde bu süreç içinde sona ermesi, resim sanatı ile yapı sanatının ayrılması anlamına gelmiştir. Bu ayrışmayı "kitap ressamlığı" denilen minyatür sanatının gelişimi takip eder. Tezyinat ise hem mimari süslemelerde hem de "kitap ressamlığının" bir unsuru olarak tezhipte varlığını geliştirmiştir. Mazhar Şevket İpşiroğlu, bu süreci sanatın kamulaşmasına ve sanatın hitap ettiği yeni sosyal sınıfların oluşumuna bağlar. Emevî duvar resimlerinde, sadece saray ahalisine ve misafirlerine hitap eden sanat, Abbasiler zamanında yeni kurulan şehirlerde gelişen orta sınıfa da hitap etmeye başlamıştır. (İpşiroğlu, 2005, s. 24-25) Abbasiler devrinde gerek tercümeler gerek telif eserler vasıtasıyla Arapça ve Farsça literatür süratle gelişip

zenginleşmiştir. Akabinde yazma kitaplar toplumun her kesimine ve ülkenin her köşesine yayılmıştır. Statik mimari eserlerin aksine elden ele gezen ve çoğaltılarak yayılan kitaplar; sanatın nesnesi, taşıyıcısı hatta bizzat kendisi haline gelerek sanatın kamulaşmasında ve toplumun tüm kesimlerine hitap etmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Şekil 171. 11. Yüzyıl, Hattatı Osman İbn Hüseyn Al-Varrak Olan Kur'an Sayfası, Irak Veya İran.



Kaynakça: Lings, 2005, s. 15

Analiz:

Abbasiler Devri Bağdat Okulunun uygulamaları, Emevi saraylarında görülen süslemelerdeki natüralist anlayıştan tam stilizasyona geçişin aşamalarını içerir. (Şekil 156, 157, 158)

Bezeme alanında motiflerin sıklığı çok yoğundur, motifler arası boşluk son derece azdır. Hatta ilk dönem mimari eserlerde alçı kabartma süslemelerde görülen Bağdat Üslubu (kuş kanadı stili) giderek gevşeyerek motiflerin detayları daha anlaşılır hale gelmiştir. (Şekil 158) Tezhipte görülen bu sık motif kullanımı, minyatür sanatında da takip edilebilmektedir. Figürler ve mekânsal öğeler aynı seviyeden bakan bir kişinin gözünden resmedilmiştir. Figürler arka arkaya veya yan yana dizilmiştir. Figürlerin dizilimleri mekân ve derinlik algısını oluşturmaktadır. (Şekil 169)

Hat sanatının matematiksel oranlarla sistemleşmesi ile tezhip sanatında geometrinin kullanımı arasındaki paralellik İbn'ül Bevvab'ın Mushaf'ının zahriyesinde

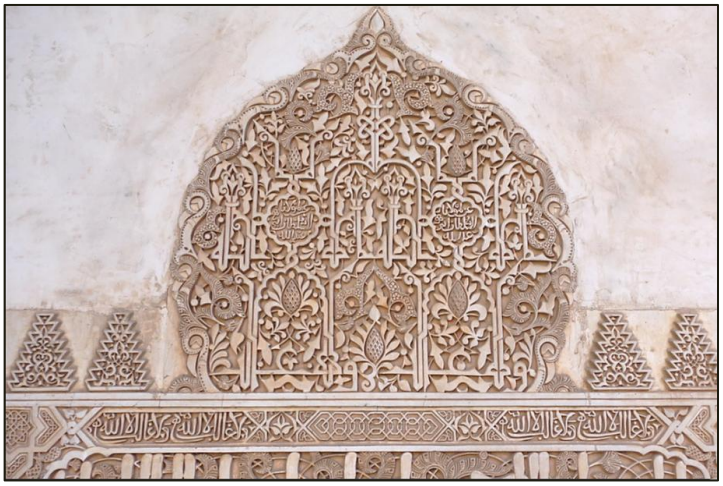
görülmektedir. (Şekil 165) Erken dönem süslemelerinde görülen yoğun zencerek tasarımları, geometrik süslemelerin öncülü sayılabilir. (Şekil 164) Geometrik düzenlemelerin içlerinde rumi motiflerin kullanımı bitkisel karakterlidir. (Şekil 166) Sade rumi kompozisyonlar başlangıçta daha sık iken ilerleyen yüzyıllarda daha seyrek yapıdadır. (Şekil 166, 169) Rumi kompozisyonların içinde Vakvak Üslubuna benzer şekilde yerleştirilmiş hayvan figürlerine de rastlanmaktadır. (Şekil 167)

Motiflerin renklendirilmesinde kademeli boyama ve sıvama teknikleri tercih edilmiştir. (Şekil 167) Minyatürlerde ise sıvama tekniğinin yanı sıra gölgesiz sulu akıtma tekniği kullanılmıştır ki bu teknik natüralist anlayışın bir ölçüde devam ettiğini göstermektedir. (Şekil 168) Minyatürlerdeki figürler gerçekçi olup sahnedeki hiyerarşik düzene göre boyutlandırılmıştır. (Şekil 167, 169)

5.2. Endülüs-Mağrib Üslubu

Endülüs'te başlayan ve Mağrib'te (Fas ve Tunus) devam eden bu üslup mimaride ve tezhipte kendisini göstermektedir. Endülüs üslûbu hem İspanya'nın kültürel birikiminden hem de İslam dünyasının diğer bölgelerinden farklılaşan kendine has özelliklere sahiptir. Günümüze kadar ulaşan Kurtuba Camii, Elhamra Sarayı, Alkazar Sarayı ve Medinet'üz Zehra Sarayı gibi eserlerde görüleceği üzere süslemelerin yoğunluğu ve desenlerin çeşitliliği olağanüstü seviyededir. Endülüs üslubu, Endülüs Emevîleri (756-1031) döneminde büyük eserlerle ortaya çıkar. Tavaif-i Müluk (Meliklere Bölünme) (1031-1090) devrinde duraklasa da Murabıtlar ve Muvahhidler (1090-1229) devrinde canlanarak Mağrib'e yayılır. Beni Ahmer (1231-1492) devrinde derinlikli ve ihtişamlı eserlerle devam eder. Özellikle Beni Ahmer devri eserlerinde geometrik ve bitkisel motiflerin birbirinden ayırt edilemeyecek derecede sentezlendiği görülür. (Özkeçeci İ., 2006, s. 238) Endülüs üslubu, 1492'de tamamen Hristiyan hakimiyetine giren İspanya'da sona erse de Mağrib'te etkisini sürdürmüştür.

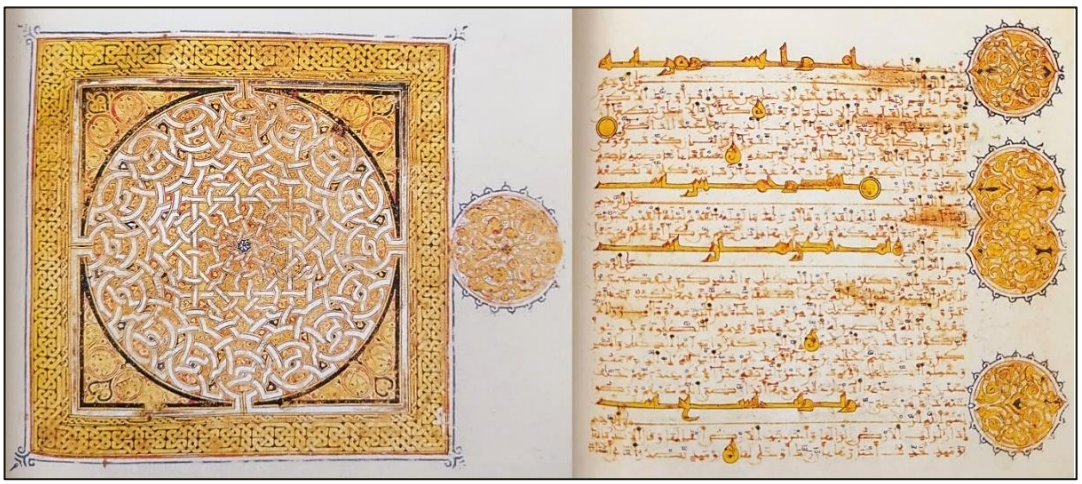
Şekil 172. Elhamra Sarayı, Hayat Ağacı Formunda Dekoratif Alçı Uygulaması.



Kaynakça: Gürsoy, 2015

Endülüs ve Mağrib'in coğrafi konumu sebebiyle Batı İslam Sanatı olarak da tanımlanan Endülüs-Mağrib Üslubunun özgün çizgisi, Abbasi-Bağdat Okulu'ndan ayrışmasıyla başlar. Başlangıçta, Abbasi Devrimi'nden sağ kurtulan Emevi hanedanının bir kolu ile özdeşleşen Endülüs coğrafyası, Kayrevan Cami ile Tunus'a kadar ulaşan Abbasi üslubundan bilinçli bir şekilde uzak durmuştur. Abbasi temelleri üzerinde ilerleyen Doğu İslam Sanatı, coğrafi-siyasi sebeplerle Bizans, İran (Sasani) ve Çin [hatta Hind] sanatları ile etkileşime girmiştir. Endülüs-Mağrib Üslubu ise, daha izole ve dışa kapalı bir anlayışla kendi desen, motif ve kompozisyonlarını koruyan biçimsel bir gelenek oluşturmuştur. Bu sebeple Batı İslam Sanatı, Hristiyan Batı'nın etkisine de kapalı olan "sihirli bir çember" içerisinde gelişmiştir. (Hillenbrand, 2005, s. 174-175)

Şekil 173. 1182-3 Tarihli, Endülüs Mağribi Hatlı Kur'an Sayfası Ve Arka Sayfa, Valensiya, İÜK, A6754.



Kaynakça: Lings, 2005, s. 156

Endülüs üslubunda mimari eserlerde süslü kufi yazının kullanıldığı, yazma eserlerde ise nesih ve ağırlıklı olarak mağribi hattın tercih edildiği görülür. Tezhipli Mushaflar ve diğer yazmalar süsleme sanatları açısından mükemmellik derecesinde bir estetiğe ulaşmışlardır. Motif grupları içinde Yunan, İber ve Vizigot etkileri ustaca eritilip yorumlanmıştır. (Özkeçeci, 2006, s. 239-241)

936'da inşa edilen ve günümüze ancak harabesi ulaşan Medinet'üz Zehra Sarayı'nda duvar resimleri ve bir heykel bulunduğu rivayet edilmektedir. Sarayın kalıntıları içinde bulunan simetrik panolarda iç içe geçmiş helezonlardan rumi motifleri elde edildiği, bu rumilerin gövdelerinin münhani kıvrımlarıyla ve dairesel motiflerle birleştirildiği, bu kompozisyona kuş motifleri eklendiği görülmektedir. (Özkeçeci, 2006, s. 251-255)

Endülüs'teki Medinet'üz Zehra Sarayı, Hayat Ağacı stilizasyonu olan palmetli rölyef panolarla dikkat çeker. Ağacın gövdesinden çıkan sarmal asma dalları, yaprak ve çiçek örüntüleriyle birlikte halka şeklini alarak bir taç görüntüsü verir. Bu kompozisyonda birbirine dolaşan bitkisel desen grupları karmaşık gözükseler de geometrik olarak düzgündürler. Bozulmadan türeyerek sonsuzluk hissi veren bu tasarımlar hem form çeşitliliği sağlamakta hem de klasik dönem İslam süsleme sanatlarının karakteristik özelliği olan boşluk bırakmama (horror vacui) anlayışını yansıtmaktadır. (Hattstein & Delius, 2007, s. 232-233)

Şekil 174. Medinet'üz Zehra Sarayı'ndan Oyma Panellerdeki Bitkisel Motifler.



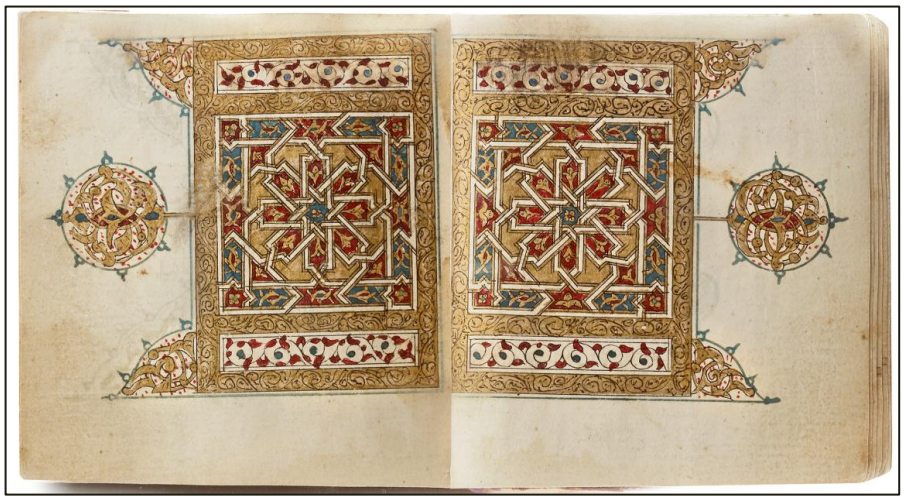
Kaynakça: Madinat ez-Zahra, 2024

1238'de Beni Ahmer hanedanının kurucusu Galib-billah Muhammed b. Yusuf tarafından inşasına başlanan Elhamra Sarayı 150 yıllık bir süreç içerisinde inşa edilmiştir. (Özkeçeci, 2006, s. 256) Elhamra Sarayı'nın süslemelerinde, bitkisel ve geometrik süslemeler hat yazısıyla birleşerek girift kompozisyonlar oluşturur. Bu kompozisyonlar, İslam Sanatındaki en olgun üsluba sahiptir. Sarayın bütün bölümleri

farklı renklerle boyanmıştır. Tavanlar ve duvarların üst kısımları; koyu kırmızı, altın sarısı ve mavi renklerdedir. Alt kısımlarda ise açık menekşe, erguvan ve turuncu renkler tercih edilmiştir. Motiflerde sivri yapraklar ve ortası delik inci dizileri dikkat çekicidir. (Özkeçeci, 2006, s. 261-262) Fildişi kutular ve dokuma örnekleri ise hem aynı motif derinliğine hem de insan ve hayvan suretlerinin başarılı stilizasyonlarına sahiptir. (Özkeçeci, 2006, s. 266-284)

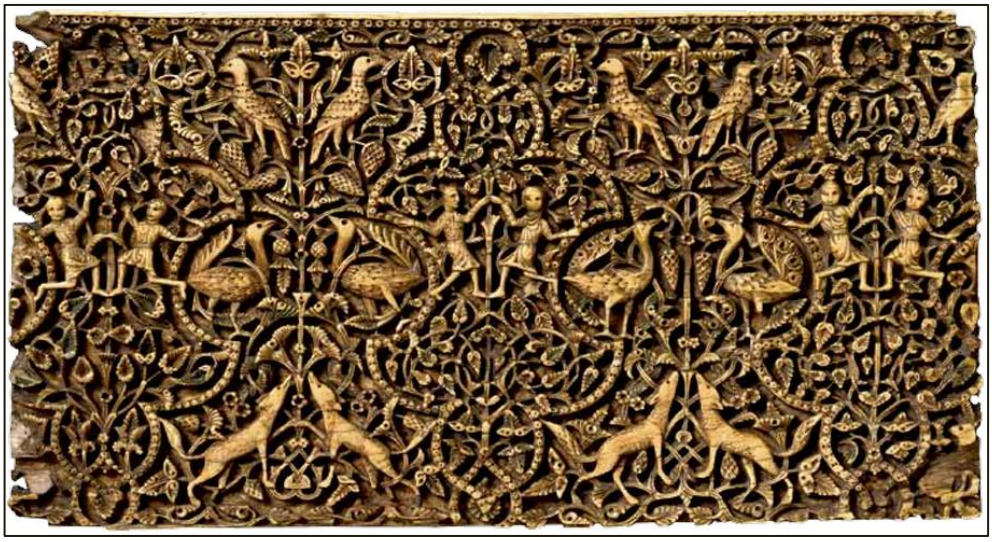
Mağrib kökenli olup Endülüs'te hakimiyet kuran; Murabıt (1050-1147) Muvahhit (1146-1248) ve Nasri (1232-1492) hanedanları, Endülüs ile Mağrib arasındaki kültürel etkileşimi arttırmıştır. Mağrib'te hüküm süren Meriniler devri (1196-1465), Endülüs-Mağrib üslubunun estetik değeri yüksek eserlerinin ortaya koyulduğu bir dönem olmuştur. Murabıtlar devrinde inşa edilen Tilimsan Ulu Camii (1082), Muvahhitler devrinde inşa edilen Marakeş Kutubiyye Camii, Meriniler devrinde inşa edilen; Tilimsan Ebu Medyen Camii (1339), Rabat (Sale) Ebu'l Hasan Medresesi (1341), Fes Attarin Medresesi (1325) ve Fes Ebu İnâiyye Medresesi (1355), süslemeleriyle karakteristik özellikler gösteren eserlerdir. Özellikle Tilimsan Ebu Medyen Camii; çinileri, duvar tezyinatı, tavan süslemeleri, ahşap işçiliği ve etkileyici minaresiyle, bir süsleme sanatları müzesine benzetilmektedir. (Ceran, 2004, s. 198) Endülüs – Mağrib üslubu, Fas, Cezayir ve Tunus coğrafyasında günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Başlangıçta Endülüs'te olduğu gibi bitkisel ve geometrik motiflerin kufi yazı ile yoğun ve iç içe kompozisyonlar oluşturduğu, zamanla geometrik kompozisyonların ağırlık kazandığı görülür. Süslemeler; taş, stüko, ahşap, kerpiç ve seramik gibi unsurlar üzerine kakma veya mozaik yöntemleriyle tatbik edilmiştir.

Şekil 175. 18. Yüzyıla Tarihlenen Delail'ül Hayrat Yazması Zahriye Sayfası, Mağrib.



Kaynakça: Dala'il al-Khayrat Morocco, 18th Century, 2024

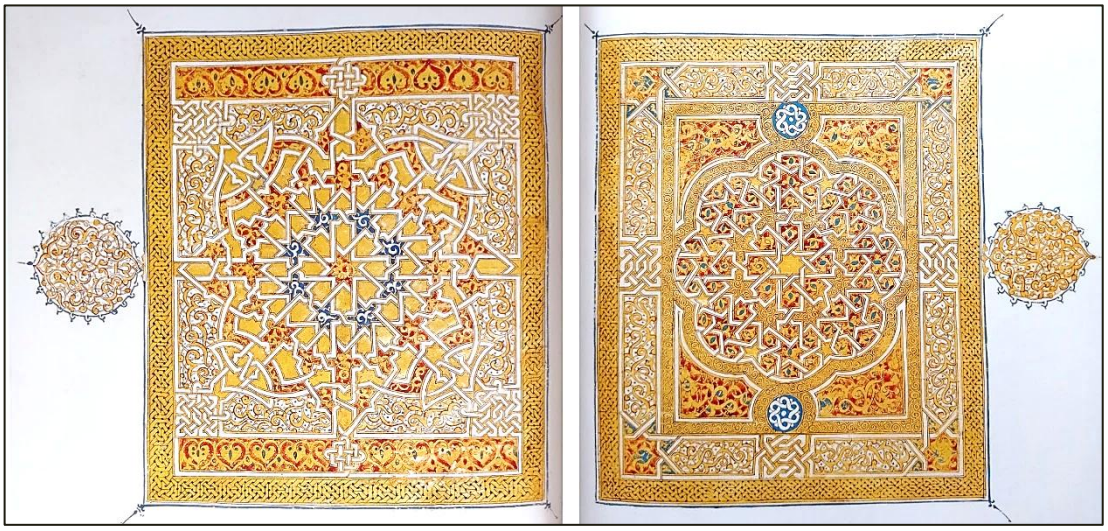
Şekil 176. 10. - 11. Yüzyıl, Kurtuba Yapımı Fildişi Oyma Pano.



Kaynakça: Ekhtiar ve diğerleri, 2012, s. 67

Kurtuba Sarayı çevresinde ortaya çıkan sanat atölyelerinin; tunç, taş, seramik, fildişi işçiliği ve kumaş dokuma üzerine çalıştığı bilinmektedir. Kurtuba Camii'nin duvar yazılarını yazan hattat Muttarif ibn Abdurrahman'ın, dokuma atölyesini yöneten mimar Cafer'in ve süs eşyalarını üreten atölyenin başındaki Dürri es Sagir'in isimleri günümüze ulaşmıştır. (Hattstein & Delius, 2007, s. 238-240) 12. Yüzyılın başında Endülüs'ü dolaşan meşhur coğrafyacı ve haritacı Ebu Abdullah Muhammed İdrisi'nin (1100-1166) yazdıklarına göre, sadece Merie (Almeria) şehrinde 800 civarında dokuma atölyesi bulunmaktaydı. İdrisi, buralarda üretilen kumaşların, içi motifli madalyonları ve karmaşık desen gruplarıyla Bağdat'ta üretilenlerle kıyaslanacak bir rekabet içinde olduklarını nakleder. (Hattstein & Delius, 2007, s. 268)

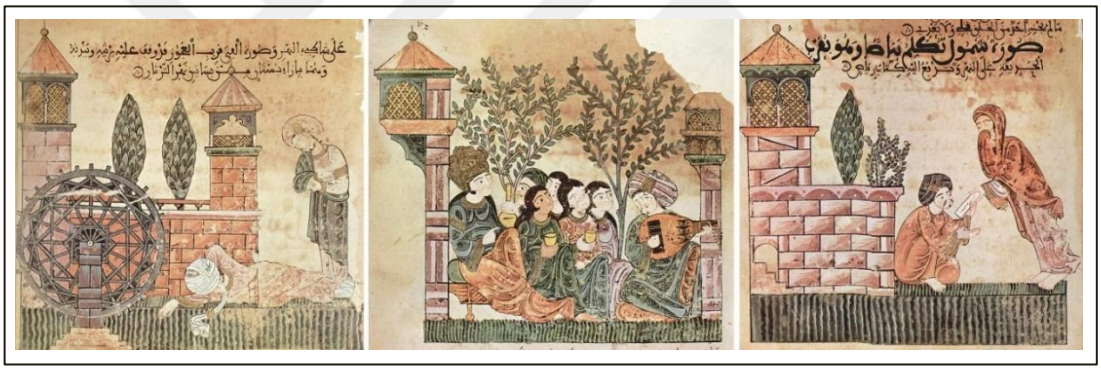
Şekil 177. 13. Yüzyıl, Endülüs Üslubunda Mushaf Zahriye Ve Hatime Sayfaları.



Kaynakça: Lings, 2005, s. 161-163

Endülüs'te 12. Ve 13. Yüzyıla tarihlenen Mushaflar parşömen tarzındadır. Zahriye ve hatime sayfalarında, sayfa kenarlarında ve sure başlarında tekrarlayan bitkisel motiflerin yanı sıra çokgenlerden elde edilen geometrik yıldız motifleri de bulunmaktadır. (Hattstein & Delius, 2007, s. 269) 14. Yüzyıla kadar Endülüs ve Mağrib'te yazma eserlerde parşömen kullanılması, yüksek maliyet sebebiyle yazmaların küçük boyutta olmasına sebebiyet vermiştir. Tezhipte yıldızlar ve örgülü süslerden oluşan geometrik kompozisyonlar sayfaları etkileyici bir şekilde süsledikleri gibi kâinattaki kozmik düzeni de yansıtırlar. 13. Yüzyılın başına tarihlenen *Hadis-i Bayad va Rayad* adlı hikâye kitabının minyatürlü yazması, Endülüs'teki minyatür üslubu hakkında bilgi vermektedir. Abbasi-Bağdat Okulu'nun tarzına benzeyen figürlere, İspanya'nın doğal ve mimari yapısını yansıtan mekân tasvirleri eşlik etmektedir. (Hattstein & Delius, 2007, s. 270)

Şekil 178. 13.Yüzyıl, Hadis-İ Bayad Va Rayad Adlı Hikâye Kitabından Minyatürlü Sayfalar.

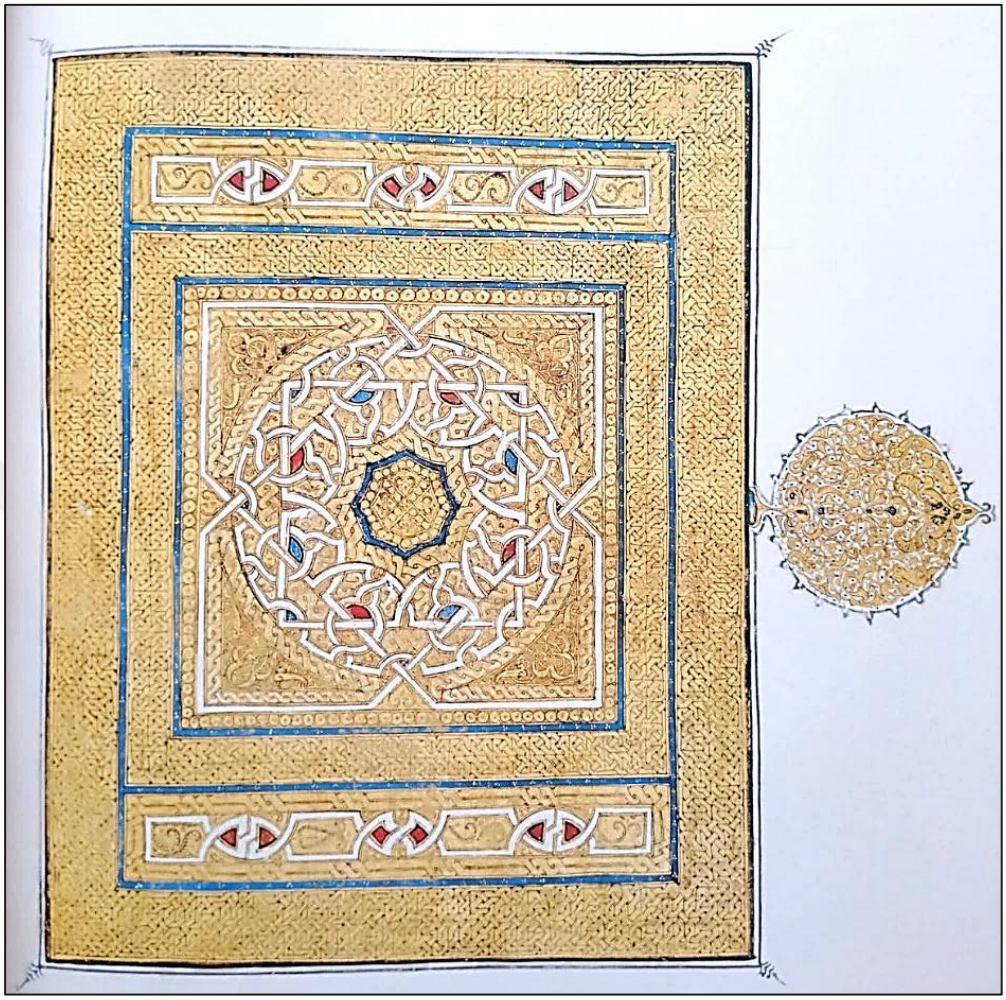


Kaynakça: Hadis Bayad ve Riyad, 2024

Endülüs-Mağrib üslubunun tezhip sanatında ekolünü oluşturması 12. Yüzyılın sonlarında Valencia şehrinde görünür hale gelir. Bu üslupta sayfanın tamamını kaplayan göz alıcı derecede etkin ve canlı kompozisyonlar görülür. Çokgen tabanlı geometrik desenler, ileri seviyelere ulaşır. Tezhip uygulamaları, yazıların süslenmesi şeklinde değil de ana unsurmuş gibi, sanki yazılar desenlerin arasına serpiştirilmiş gibi bir his verir. Harflerin genellikle altınla yazılması bu hissi dengeler. Endülüs-Mağrib hattında, harflerin satır altı kavisli uzantıları karmaşık bir orman görünümü verir. Cilt başlıklarında ve kapaklarında aynı geometrik desen kompozisyonları görülür. (Hillenbrand, 2005, s. 181-182) Endülüs-Mağrib tezhibi, 14. ve 15. Yüzyıllarda Granada merkezli olmak üzere canlı renk kompozisyonlarıyla varlığını sürdürdü. Bazı

metinlerde dalları metin boyunca yayılan rumi çizimleri de vardır. (Drake, 2003, s. 1258)

Şekil 179. 14. Yüzyıl, Mağrib Yapımı Mushaf Zahriye Sayfası, TSMK, E. H. 27.



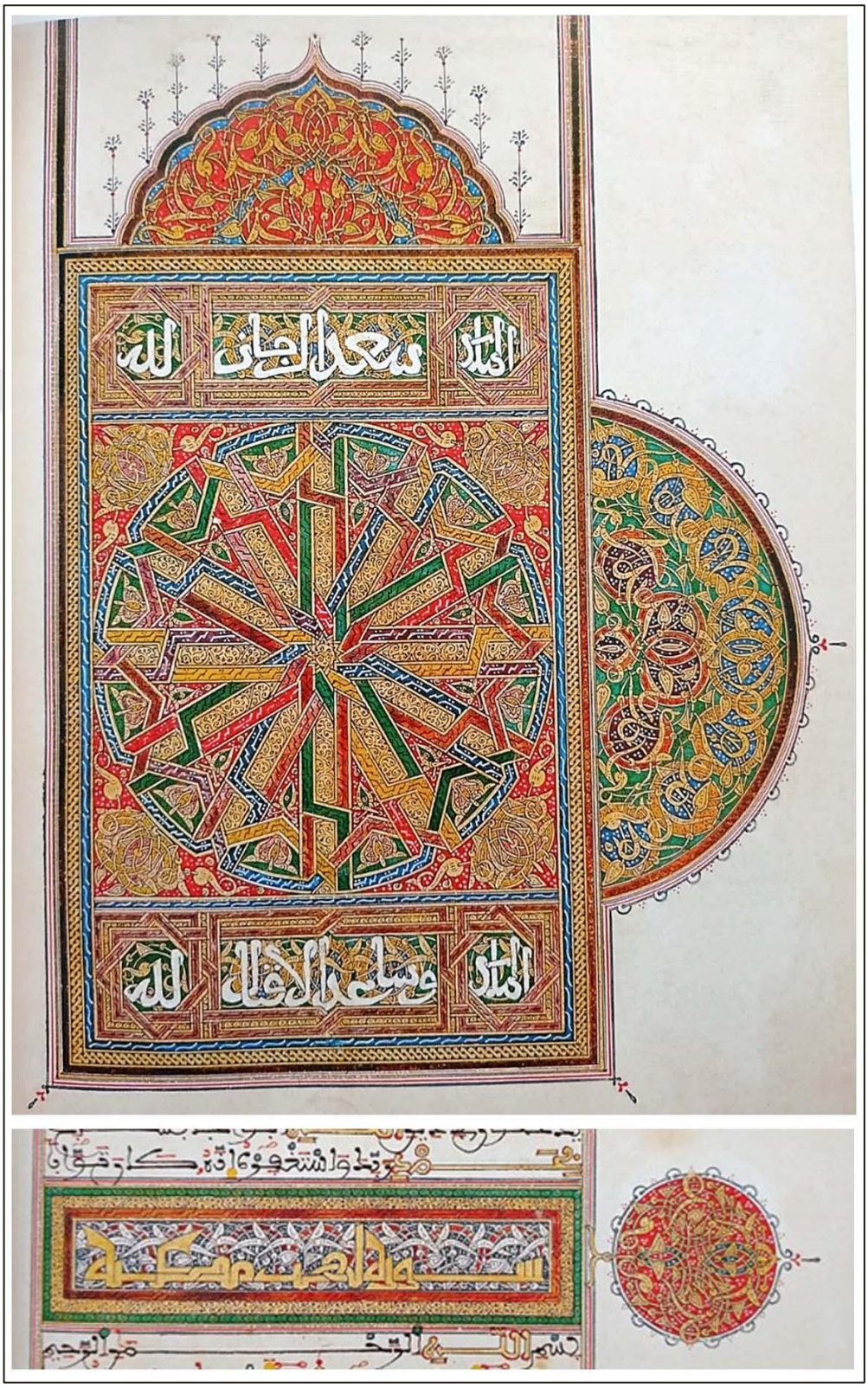
Kaynakça: Lings, 2005, s. 174

Analiz:

Erken dönem mimari eserlerde görülen bitkisel motifler zamanla azalmıştır. Mimari süslemelerde ve kitap tezhiplerinde motif dokusunun yoğunluğu dikkat çekicidir. Minyatürlerde figür tasarımları ve renk kullanımı Abbasi üslubuna benzemekle birlikte daha natüralisttir. (Şekil 178) Okulun tezhipteki temel karakteristiği yüzyıllar boyunca korunmuştur. Geometrik süslemeler, zencerekler ve Endülüs'e has rumi yorumu bir bütünlük içerisinde ana motif grubunu oluşturur. Geometrik süslemeler İslam coğrafyasının doğusundaki okullara nazaran daha girift olup dairesel hareketler baskındır. Geometrik süslemelerdeki geçmelerle bir boyut algısı sağlanırken bu algı

renk paletiyle desteklenmiştir. Endülüs döneminde vurgu beyaz renk ile sağlanırken Mağrib döneminde çok renklilik ön plana çıkmıştır. (Şekil 173, 177, 179, 180)

Şekil 180. 1729-30, Mağrib (Fas) Yapımı Mushaf Hatime Sayfası Ve Sure Başı Tezhibi, Kahire, MUK, Nr.25.



Kaynakça: Lings, 2005, s. 179, 180

5.3. Fatımi Üslubu

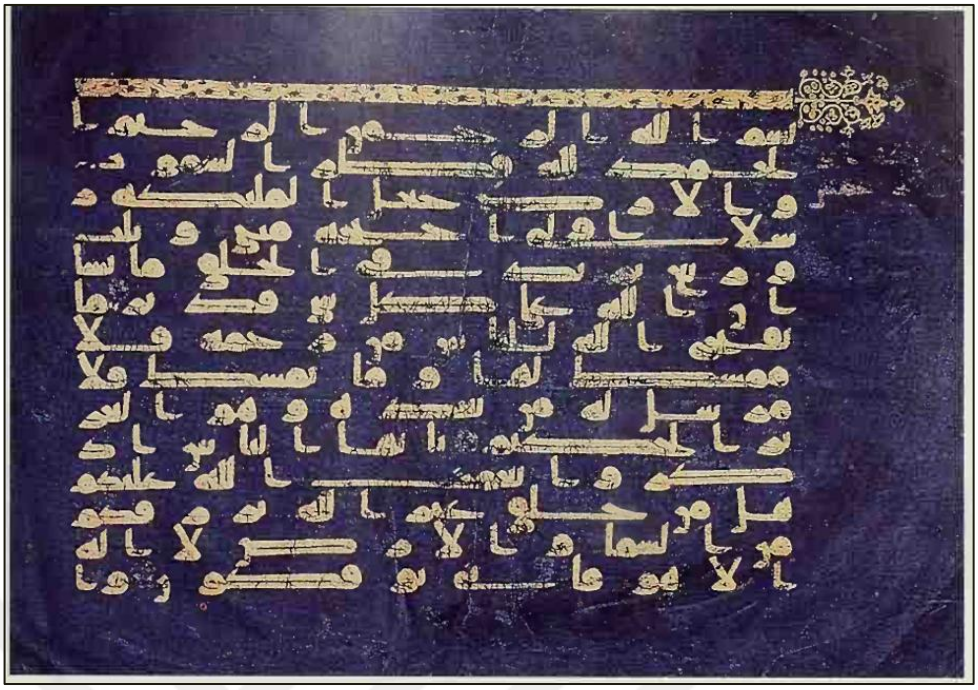
Mısır'da kısa bir süre hakimiyet süren Tolunoğulları (868-905) döneminde, Abbasi Samarra'sında gelişen soyut motiflerin stilize rumi formlara evrildiği görülür. Bu anlamda Tolunoğlu devri bir geçiş dönemidir. (Özkeçeci, 2006, s. 206-207) Kısa süren bu geçiş dönemini Fatımi üslubu takip eder. Bu yeni üslup; Fatımiler devrinde Mısır ve Mağrip'in yanı sıra, belli bir dönem Sicilya, Kudüs, Suriye ve Hicaz'da da etkisini gösteren, ağırlıklı olarak mimaride, el yapımı eşyalarda, hat ve tezhipte izlerini gördüğümüz bir üsluptur. (Özkeçeci, 2006, s. 213-219) İslam tarihi içerisinde kısa sayılacak bir dönemde, 909-1171 arasında varlığını sürdürebilen Fatımilerin, İslam düşüncesi ve sanatındaki etkisi çok daha uzun solukludur. Kültürel açıdan aktif bir devlet olan Fatımi hanedanının siyasi kudreti ile sanatsal etkinliği tarihsel olarak eş zamanlı gelişmemiştir. Orta Çağ İslam dünyasında sanat, çoğunlukla düşünce hayatının güçlü bir şekilde geliştiği dönemlerde üretilen fikirleri ve eserleri takip eder. Nitekim Fatımi devleti çökerken, Fatımi sanatının etkileri sürmüş ve bu etki Selçuklu sanatının yükselişinde rol oynamıştır. Fatımi etkisi, sanattaki bölgesel geleneklerin evrensel fikirlerle dinamik ilişkisinin bir örneğidir. (Grabar O. , 2022a, s. 284)

Şekil 181. Fatımi İşi Fildişi Pano, Berlin Devlet Müzesi.



Kaynakça: Brett, 2017, s. 100

Şekil 182. Zerendûd Hat, Kayrevan Müzesi.



Kaynakça: Ettinghausen ve diğerleri, 1987, s. 99

Fatımiler, hakikatin görünen (zahir) surette değil görünene içkin (batın) sırda bulunduğunu savunan Batıni inancın temsilcisiydiler. Dolayısıyla bu inanç doğrultusunda geliştirilen düşünce faaliyeti ve bu inancın etki alanları ile doğrudan ilişkiye sahiptiler. Batınilik ise tasavvuf ile birlikte İslam inancını yansıtan bir tasvir anlayışının ortaya çıkmasında büyük etkiye sahiptir. Batıni anlayışta dış algılar, iç görü haline gelmiştir. (İpşiroğlu, 2005, s. 31-33) 10. Yüzyılda Basra'da yaşayan ve isimlerini saklayarak kendilerine İhvan-ı Safa (Saflık ve doğruluk kardeşliği) adını veren bir grup Batıni filozofun kaleme aldığı felsefe ve bilimler ansiklopedisi *Resail-i İhvan-ı Safa,* Batıni düşünceyi sistemleştirerek itibar ve yaygınlık kazanmasını sağlamıştır. Bu dönemde Mağrib'te ortaya çıkan ve Kahire'yi ele geçirerek başkent yapan Fatımiler, Abbasi Beyt'ül Hikme'sine benzer Dar'ül Hikme adlı kütüphane ve ilimler merkezini kurdular. Dini ilimlerin yanı sıra astronomi, bilim, felsefe ve matematik dersleri de verilen bu merkez, Batıni filozof ve şair Müeyyed fid'din Şirazi'nin (vft. 1078) başkanlığında büyük itibar ve etkinlik kazanmıştır. Meşhur hattatlarca yazılmış, görkemli bir şekilde tezhiplenmiş ve ciltlenmiş nadide eserlerin bulunduğu Dar'ül Hikme'nin kütüphane bölümünde; 1.600.000 civarında kitap bulunduğu, bu kitaplardan 100.000'inin sanat değerinin oldukça yüksek olduğu nakledilmektedir. Bu merkezde özellikle aralarında İbn'ül Mukle ve İbn'ül Bevvab gibi isimlerin de bulunduğu meşhur hattatlara ait 2.400 adet tezhipli Kur'an-ı Kerim'in

ve Taberi gibi alimlere ait müellif hattı ile yazılmış eserlerin tezhipli orijinal nüshalarının bulunduğu koleksiyonlara, bilimsel amaçlarla kullanılan aletler (haritalar, usturlaplar, küreler, ölçüm aletleri vb.) eşlik etmekteydi. (Kaya M. , 1993, s. 537-538)

Şekil 183. 1125 Tarihli, Kahire'deki El-Akmar Camii'nin Giriş Kapısı Üzerindeki Madalyon, Hz. Muhammed'in Adının Tekrarlandığı Dairesel Bir Alan Bulunmaktadır. Merkezde İse Hz. Ali'nin Adı Yer Almaktadır.



Kaynakça: Dewji, 2015

Batını filozof ve şair Nasır-ı Hüsrev (vft. 1088), çıktığı büyük seyahat sırasında Fatımi Kahire'sine gelmiş, *Sefername* adlı eserinde uzun süre kaldığı bu şehrin kültürünü, mimari yapısını ve sanatını ayrıntılı şekilde tasvir etmiştir. (Grabar O. , 2022a, s. 287) Gençliğinde Gazneli ve Selçuklu başkentlerinde bulunan, yedi yıl süren seyahati boyunca Fatımi ve Abbasi toprakları dahil İslam coğrafyasının büyük bölümünü dolaşan Nasır-ı Hüsrev'in yazdıkları ve naklettikleri, kültürel etkinin yayılış imkânlarını göstermesi açısından önemlidir. Nişabur, Damgan, Simnan, Kazvin, Ahlat, Diyarbakır, Harran, Halep, Şam, Kudüs, Mekke, Medine, Kahire, Bağdat gibi şehirleri gördükten sonra İran üzerinden tekrar Belh'e dönen Nasır-ı Hüsrev'in faaliyet alanı hem Batıniliğin hem de Fatımi sanatı etkisinin Selçuklu coğrafyasındaki izlerini anlaşılır kılar. Fatımi sanatı ile Selçuklu sanatı arasındaki paralellik, insan ve hayvan tasvirlerinde görülen canlılık ve detaycılıktır. Geometrik yıldız desenlerinin giriftliği ve dekorasyon çeşitliliği bir diğer benzerliktir. (Grabar O. , 2022a, s. 288-290) Sanat-bilim ilişkisi açısından bakıldığında, 9. Yüzyılın en önemli astronom ve matematikçilerinden Ebu'l Abbas El Fergani'nin (800-870) Kahire'de yaptığı

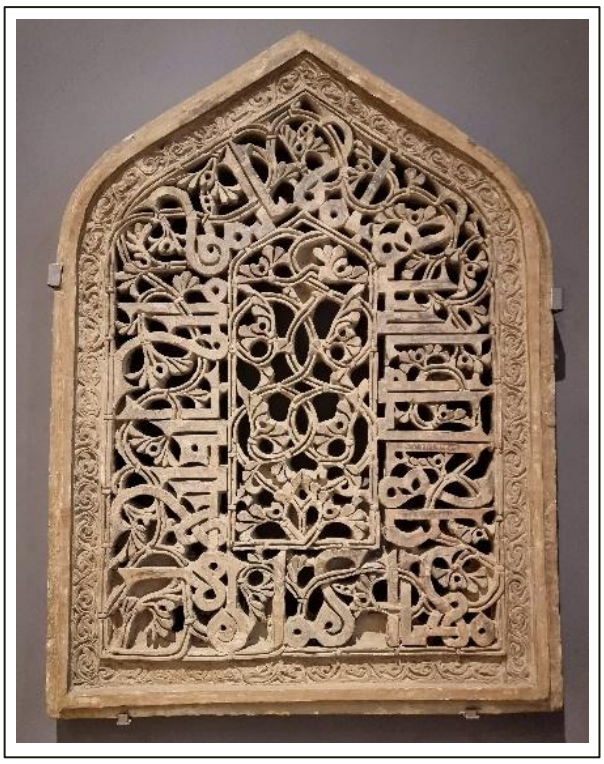
çalışmalar (Özkeçeci İ. , 2006, s. s. 63) ve Fatımi Kahire'sine yerleşen büyük âlim İbnü'l Heysem'in (965-1040); optik, astronomi ve matematik sahalarındaki çalışmaları, Fatımi sanatında görülen girift geometrik desenlerin gelişimine katkı sağlamış olmalıdır.

Şekil 184. Ahşap Paneller, Kahire İslam Eserleri Müzesi.



Kaynakça: AlSulaiti, 2010, s. 153-158

Şekil 185. Fatımi Devri Kahire Salih Tala Camii Ahşap Stüko, Kahire İslam Sanatları Müzesi.



Kaynakça: Mortel, 2022

Fatımi sanatında insan ve hayvan tasvirlerinde görülen canlılık, hareketin ifade edilmesi ve mekânın vurgulanması ile sağlanır. İmge, hareket sürecinin içerisinden yakalanarak resmedilen tek bir anlık harekettir. Koyu bir arka planın üzerine ince ve belirgin bir çerçeve çizilerek arka plan ile bir zıtlık sağlanır ve aktarılmak istenen sahneye uygun olarak özel bir mekân tasarlanır. Koyu ve açık renkli kısımların karşıtlığı gereken hacmi sağlar. Böylece istenilen ölçüde canlı ya da durağan bir tasarım ortaya çıkar. Araştırmacılar Fatımi sanatının tasvir metotlarını bir tür realizm olarak görürler. (Grabar O. , 2022a, s. 302-303) Figürlerdeki hareketlilik hissi ve bitkisel formlarda dahi hissedilen dinamizm ve doğallık, önemli bir yeniliktir. Bu figürlere ilk defa Fatımi halifesinin tahtında rastlayan Nasır-ı Hüsrev'in duyduğu ve aktardığı hayret, yeniliğin boyutunu göstermektedir. Bu yeni üslup özellikle Sicilya'nın Palermo kentindeki Cappella Palatina'da gözlemlenebilmektedir. (Grabar O. , 2022a, s. 305-306)

Şekil 186. Fatımi İşi Fildişi Çerçeve, Berlin İslam Eserleri Müzesi.



Kaynakça: Brett, 2017, s. 100

1065-1072 Yılları arasında Mısır'da gerçekleşen büyük kuraklık ve kıtlık sırasında 1067-1068 yıllarında ordu tarafından Fatımi sarayı ve hazineleri yağmalanmış, tezyin edilmiş birçok mücevher, seramik, dokuma ve eşya pazarlarda satılarak İslam

coğrafyasının her tarafına yayılmıştır. Bu hadise Fatımi üslubunun etki alanını arttırmıştır. (Grabar O. , 2022a, s. 307)

Şekil 187. Mısır Da Qus Şehrindeki Cami Ahşap Minber Detay Çiziminin Taş Baskı Fotoğrafı.



Kaynakça: d'Avennes, 2014

5.4. Selçuklu Devri

Abbasilerin yıkılış sürecinde ortaya çıkan ve Orta Asya'daki Karahanlılar'ın varisi olan Selçuklular, oldukça zor şartlar altında bilim ve sanatta önemli gelişmeler sağladılar. İsfahan, Nişabur, Bağdat, Rey, Kaşan ve Konya Selçuklular için önemli merkezler oldu. I. Beylikler Dönemi, Anadolu Selçukluları Dönemi ve II. Beylikler Dönemi boyunca Selçuklu kültür ve sanatı Anadolu'da etkinliğini sürdürdü. Ağırlıklı olarak mimari eserlerde taş, seramik ve ahşap uygulamalarda gördüğümüz Selçuklu üslubunu; 12. ve 13. Yüzyıllara tarihlenen el yazmalarında, seramik ve metal işçiliklerinde takip etmek mümkündür. Süslemelerde tekil figürler, minyatür tarzına

yaklaşarak efsanelerden ve saray hayatından sahneler yansıtır. Sıklıkla kullanılan renkler; beyaz veya turkuaz mavisi zemin üzerine pembe, zeytin yeşili, kobalt mavisi, mor, kahverengi, siyah ve altındır. (Drake, 2003, s. 1259)

Dönemlendirme yaparken, Büyük Selçuklu-Anadolu Selçuklu ayrımına gitmemek tercih edildi. Tarih anlatımında pratik zorunluluklarla ortaya çıkmış olan bu ayrımın zihinde ortaya koyduğu coğrafi farklılaşma, devrin gerçekliğini ifade etmekte yetersiz kalmaktadır. Selçuklu devrinde Dınaysır, Sivas ya da Halep'in bugünden farklı ve çok daha yakın bir ilişki içinde olduğu gerçeği unutulmamalıdır. (Kuban, 1982, s. 33)

Bu döneme ait karakteristik süsleme örnekleri mimari eserlerde ve seramik, çini örneklerde görülmektedir. Kufi yazının stilize örnekleri süsleme ile birleşmiştir. Geometrik tasarımlar ön plandadır. Ayyuki'nin *Varaka ve Gülşah* mesnevisinin Mümin Muhammed Hoyi tarafından tezhiplenen nüshası, devrin en önemli tezhip örneklerindendir. Kitabın içindeki resimler yataydır ve genellikle kırmızı, mavi, yeşil veya pembe düz renkli arka planlara sahiptir. Hikâyedeki karakterlerin yüzleri pişmiş toprak örneklerine benzemekte olup, figürlerin yanında doğanın özeti olan tek bir ağaç veya bitki kısaca görülebilmektedir. Görsellerin kompozisyonları simetriktir. (Hattstein & Delius, 2007, s. 382-385)

Şekil 188. Ayyuki'nin Varaka Ve Gülşah Mesnevisinin Mümin Muhammed Hoyi Tarafından Tezhiplenen Nüshası, TSMK.



Kaynakça: Khaleghi-Motlagh, 2011

Selçuklu devri ve üslubunu incelerken, Büyük Selçuklu Devleti'ne yarı bağlı Zengiler (1127-1259) ya da aynı kültürel havzada hüküm süren ve Zengilerin devamı olan Eyyübiler (1171-1462) gibi devlet ve beylikleri de birlikte değerlendirmek gerekir. (Özkeçeci, 2006, s. 221-222)

Haçlı Seferleri, Moğol İstilası ve Babailer İsyanı gibi oldukça şiddetli ve karmaşık olayların yaşandığı bir dönemin etkisi altında, 1270-1370 yılları arasında Konya, Sivas ve Korkuteli (Antalya) gibi merkezlerde üretilen tezhipli el yazmaları, Selçuklu üslubunun karakteristik özelliklerini yansıtır. Mushafların yanı sıra Mevlâna, Necmeddin Razi ve Mevlana'nın oğlu Sultan Veled gibi sufilere ait tasavvufi eserlerin tezhiplenmiş olması dikkat çeker. (Jackson, 2020, s. 1-2) Konya'da Mevlâna tarafından kurulan Mevlevi Âsitanesi ve Hüdavendigâr Medresesi, daha Mevlâna hayatta iken zanaatkârların merkezi haline gelmiştir. Mevlâna'nın halefi Hüsameddin Çelebi ve oğlu Sultan Veled zamanında, Mevlevi zanaatkârlar tarafından çok sayıda tezhipli el yazması üretilmiş olması bu yönelimin temel etkenidir. (Jackson, 2020, s. 7)

Şekil 189. 1278 Tarihli Mushaf Sayfaları, CBL, Is.1466, Fol. 1a.

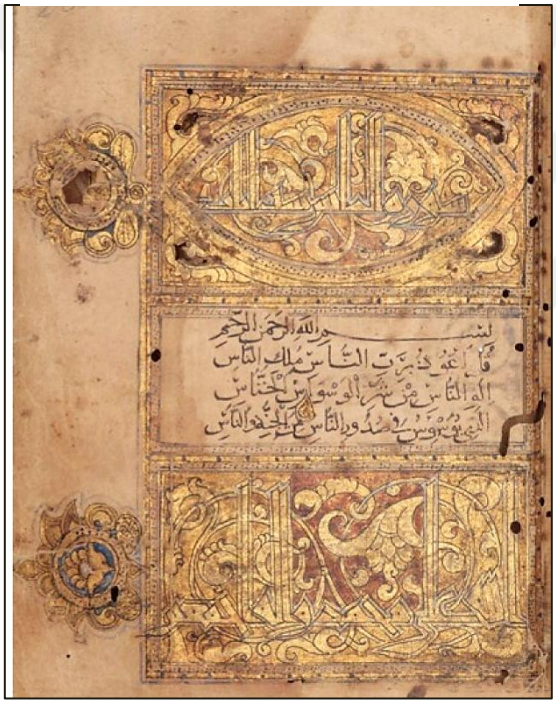


Kaynakça: Jackson, 2020, s. 29-30

1278 Yılında Konya'da Hattat Hasan İbn Çoban İbn Abdullah el Konevi tarafından yazılan Mushaf-ı Şerif ile, Hattat Muhammed İbn Abdullah el Konevi el Veledi tarafından yazılan *Mesnevi-i Şerif*, Nakkaş Muhlis İbn Abdullah el Hindi tarafından tezhiplenmiştir. *Mesnevi-i Şerif*'in yazımında Bağdadi kâğıdı (Kâğıd-ı Bağdat) kullanıldığı, büyük boy olan bu kâğıdın 1/4 oranında kullanılarak sonradan da takip edilecek standart bir boyut ortaya konulduğu görülmektedir. Kâğıtların bazısı açık pembe renk olup, eskiden beri kullanılan bir teknikle renklendirilmiştir. Aynı dönemde Çin'den ithal edilen kâğıtların da kullanıldığı, bu kâğıtların formuna uygun şekilde metin bloklarının dört dar sütun halinde düzenlendiği anlaşılmaktadır. (Jackson, 2020, s. 26) Her iki eserin tezhibinde de Anadolu'daki Selçuklu tezhip üslubunun karakteristik özellikleri görülür: Tezhiplenen alan geniş kapsamlıdır. Altın; zemine yaygın olarak kullanılmış, diğer renkli boyalar bu zemin üzerine uygulanmıştır.

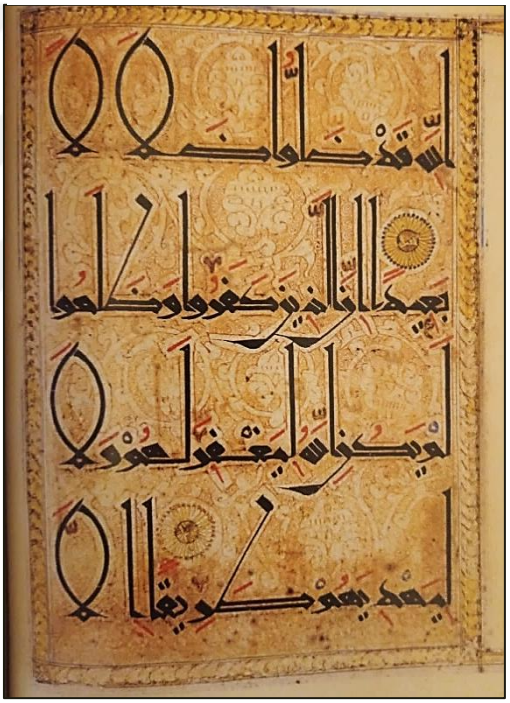
Mesnevi'nin altı cildinin her birinin başlangıcında büyük ve sivrilmiş oval madalyonlar ve tam sayfa tezhipler bulunur. (Jackson, 2020, s. 29-30) Mushaf-ı Şerif'in ve *Mesnevi*'nin tezhipleri, 11. Yüzyılda başlayıp süregelen Abbasi-Gazneli üslubunun Selçuklu yorumuyla devamı niteliğindedir. Rumi süslemelerle dolu altıgen madalyonlar, düğümlü paneller ve bölünmüş palmetlerin yanı sıra tezhipteki desen yoğunluğu da bu etkileşimi gösterir. Orta Asya, Afganistan ve İran coğrafyasından geçerek Anadolu'ya gelen Selçuklular; Bağdat, Gazne, Kahire, Musul ve Horasan'da görülen desen ve kompozisyon yoğunluğunu Anadolu'ya taşımışlardır. (Jackson, 2020, s. 44-46)

Şekil 190. 11.Yüzyıl, Mushaf Sayfası, İran Veya Cizre.



Kaynakça: Jackson, 2020, s. 44

Şekil 191. 11. Yüzyıl, Mushaf Sayfası, Irak Veya İran.

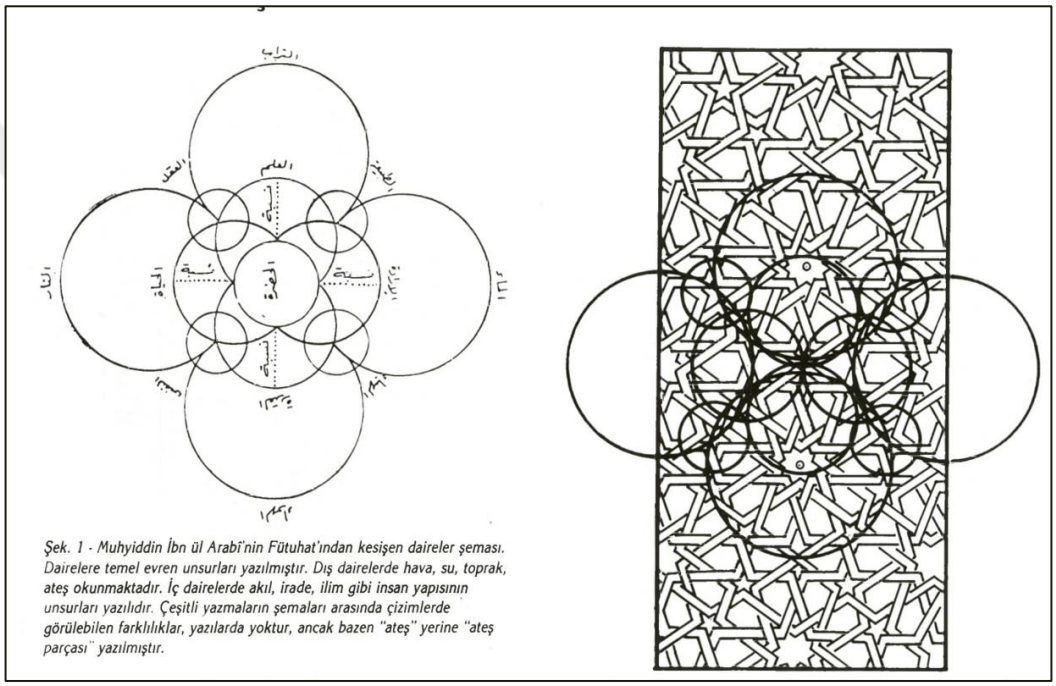


Kaynakça: Lings, 2005, s. 23

Anadolu Selçuklularında tezhip; matematik içeriğin ve geometrik yapının kapsamlı bir şekilde öne çıktığı bir alandır. Bunda dönemin tasavvufi düşüncesinin etkisi olduğu görülür. İbn Arabi'nin eserlerinde geçen varlık (vücûd) diyagramları; tevhidi varlık dairesindeki merkezi nokta ve evreni daire olarak gösteren, anlatım ve tasarımlar içerir. (Kafalıer Dönmez A. , 2021, s. 64) İbn Arabi'nin *Fütuhat-ı Mekkiyye* adlı eserindeki kesişen tam ve yarım dairelerden oluşan geometrik varlık mertebeleri diyagramı ile; Antalya'daki Evdir Han, Sivas'taki Buruciye Medresesi ve Gök Medrese ile Sivas Şifahanesi gibi mimari eserlerin süslemelerindeki motif tasarımı arasındaki ilişki dikkat çekicidir. (Ögel, 1994, s. 101-102, 125-129) Selçuklu devri

mimari eserlerinde görülen yoğun geometrik desenli süslemeler ve tasarımlar, kozmolojik tasavvurlara işaret ederler. (Kafalıer Dönmez A. , 2021, s. 65) 13. Yüzyıl Selçuklu kitap tezhiplerine baktığımız zaman hem tasarımda hem de rumi ve münhani gibi motif gruplarının kullanımında geometrik sistemlerin ağırlığını bir kez daha görürüz. Mevlana'nın *Mesnevi-i Şerif*'inin en eski nüshasında (Kadim Nüsha) görülen kompozisyon, devrin anlayışını tam olarak yansıtmaktadır. (Kafalıer Dönmez A. , 2021, s. 65-66)

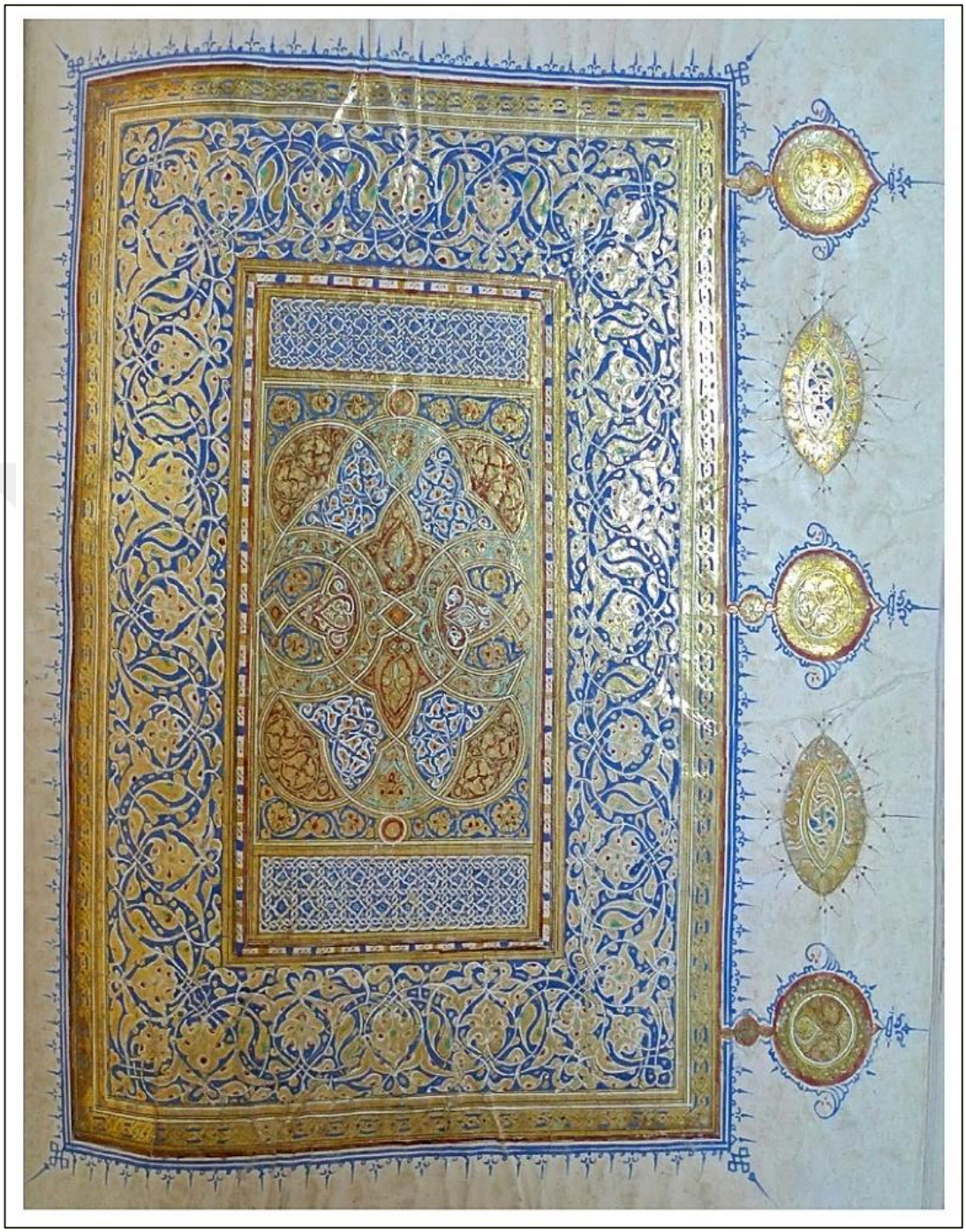
Şekil 192. İbn Arabi'nin Fütuhat-I Mekkiyye'sindeki Varlık Mertebeleri Diyagramı Ve Antalya'daki Evdir Han Taç Kapısındaki Geometrik Süsleme Arasındaki İlişki.



Şek. 1 - Muhyiddin İbn ül Arabi'nin Fütuhat'ından kesişen daireler şeması. Dairelere temel evren unsurları yazılmıştır. Dış dairelerde hava, su, toprak, ateş okunmaktadır. İç dairelerde akıl, irade, ilim gibi insan yapısının unsurları yazılıdır. Çeşitli yazmaların şemaları arasında çizimlerde görülebilen farklılıklar, yazılarda yoktur, ancak bazen "ateş" yerine "ateş parçası" yazılmıştır.

Kaynakça: Ögel, 1994, s. 126

Şekil 193. 1278 Tarihli, Mesnevi-İ Şerif'inden Bir Sayfa, Kadim Nüsha, Konya MMK, 51, Fol. 208b.



Kaynakça: Jackson, 2020, s. 39

Şekil 194. 1228 Tarihli, Lataʾif Al-ʿAlaʾiyya (Zencani'nin Siyasetnamesi), Alanya, SK, Aşir Efendi 316, Fol. 1a.

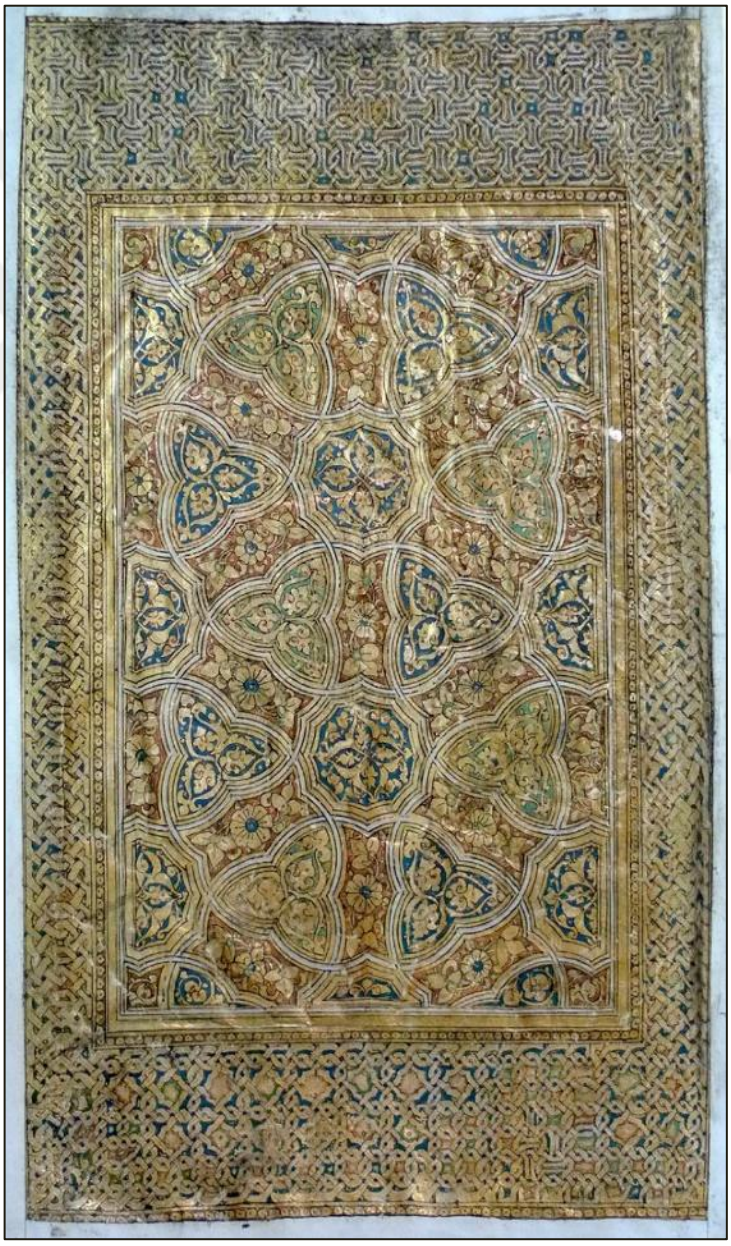


Kaynakça: Jackson, 2020, s. 89

13. Yüzyılın sonunda minyatür sanatının muhteşem gelişimi ve edebi eserlerden sahnelerin seramik süslemelerde görülmesi (Grabar O. , 2022b, s. 77), tasavvufi-irfani şiirini yükselişi ve yayılışı ile okunmalıdır. Ömer Hayyam (vft. 1131), Hakîm Senai (vft. 1131), Feridüddin Attar (vft. 1221), İbn Farız (vft. 1235), İbn Arabi (vft. 1240), Mevlâna (vft. 1273) ve Fahreddin Iraki (vft. 1289) gibi mutasavvıf şairlerin eserleri ve fikirleri bu dönemde yayılmıştır. Bu döneme ait eserlerde bulunan ikonografik motif ve figürlerin, tasavvuf şiirinin imgelerine ve tasavvufi kıssaların sahnelerine karşılık geldiği, dolayısıyla resim ve süslemelerin tasavvufi-irfani şiirden ilham aldığı düşünülmektedir. (Grabar O. , 2022b, s. 83) 13. Yüzyılda gerçekleşen değişimin formel bir değişim değil bakış açısında (dolayısıyla görüşte ve görünene yüklenen anlamda) gerçekleşen bir değişim olduğu anlaşılmaktadır. Bu değişimin bir diğer yönü ise İslam dünyasında yaşanan şiddetli siyasi kriz (Haçlı Seferleri, Moğol İstilası ve

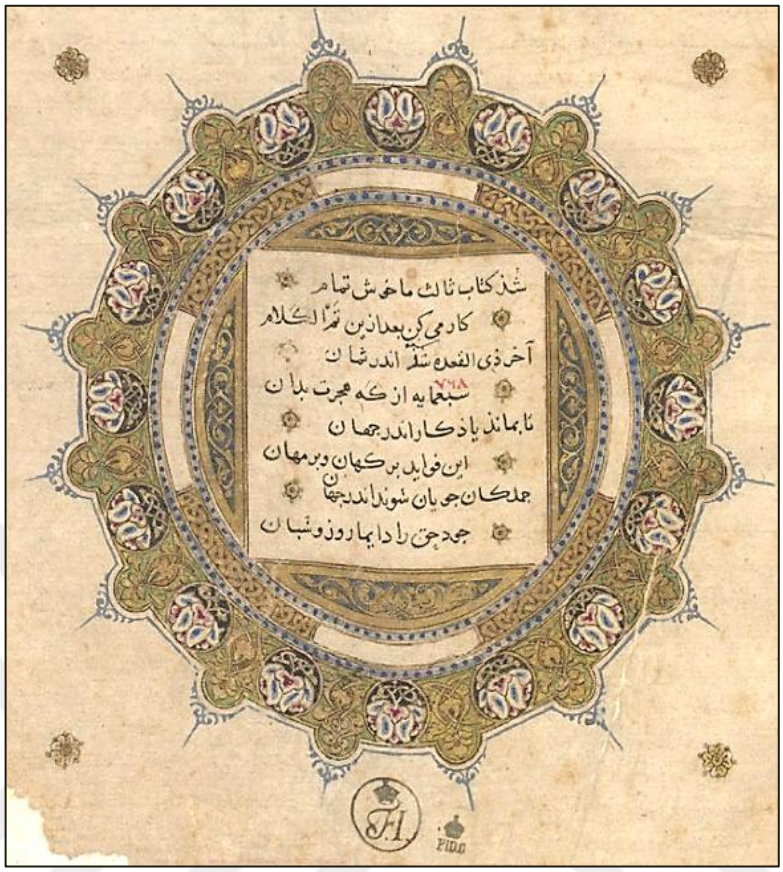
artan siyasi boşluk) ile eş zamanlı olarak saray merkezli sanatsal faaliyetin yerini (müderris, şeyh, alim, bürokrat ve esnaftan müteşekkil) kentsel burjuvazinin beğeni ve anlam dünyasının almış olmasıdır. (Grabar O. , 2022b, s. 97-98) 13. Yüzyıl boyunca; İslam coğrafyasının her yerinden Anadolu'ya gelen âlim ve sufiler, bu bölgeyi kültür, sanat ve bilim merkezi haline getirdiler. Böylece özellikle Konya; Kurtuba, Kahire, Halep, Şam ve Semerkant gibi merkezlerin içinde bulunduğu kültürel ağın önemli bir parçası oldu. (Jackson, 2020, s. 6) Bu durum hem üretkenliği hem de üsluplar arası etkileşimi arttırmıştır.

Şekil 195. 1314-15 Tarihli Mushaf Sayfası, Konya, 1314–15, MMK, 12-1, Fol. İiia.



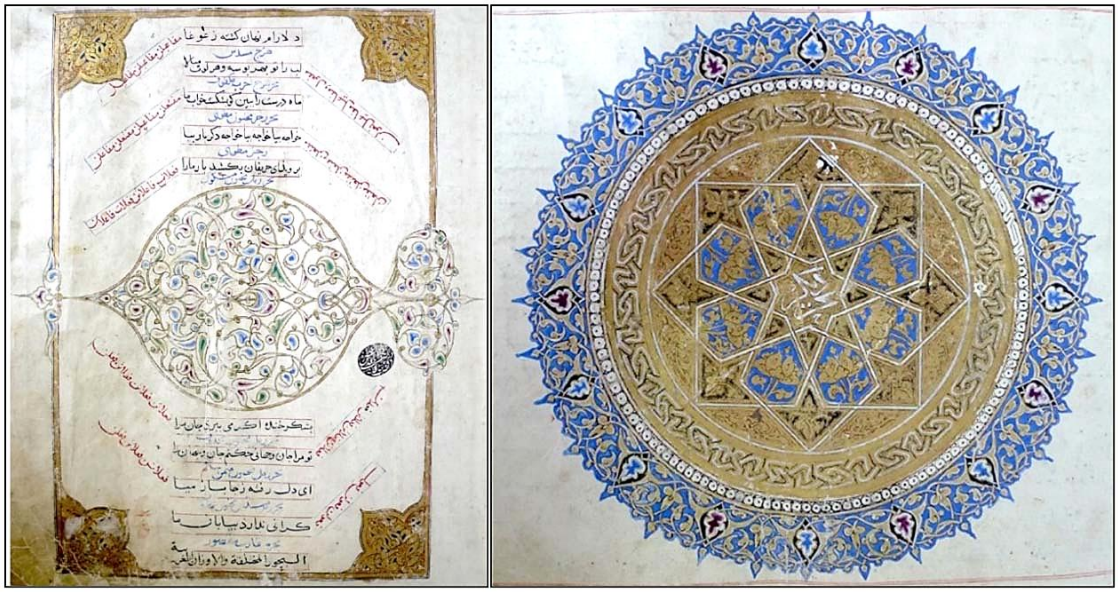
Kaynakça: Jackson, 2020, s. 93

Şekil 196. 1366 Tarihli, Sultan Veled'in Mesnevisi, Erzincan, ONB, Cod. Mixt. 1594, Fol. 159a.



Kaynakça: Jackson, 2020, s. 184

Şekil 197. 1368 Tarihli, Divan-I Kebir, Erzincan, MMK, 68, Fol. 2a Ve Son Sayfa 66a.



Kaynakça: Jackson, 2020, s. 185,189

Şekil 198. 1368 Tarihli, Divan-ı Kebir, Erzincan, MMK, 68, Fol. 3a.



Kaynakça: Jackson, 2020, s. 187

Analiz:

Selçuklu minyatürleri, mekân tasarımı ve figür yoğunluğu bakımından Abbasi üslubunun karakteristiğini devam ettirir. Selçuklu okulunun Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu ve Anadolu Beylikleri dönemlerinde farklılaşan üç rumi yorumu dikkat çeker. Büyük Selçuklu rumileri; çiçeğe dönüşme izlenimi veren, içinde münhani karakterinin hissedildiği bir yapıya sahiptir. Bu rumilerde renklerle değil de çizgilerle sağlanan ve derinlik hissi veren bir boyut algısı bulunmaktadır. (Şekil 188, 191, 194)

Anadolu Selçuklu dönemi rumilerinde kompozisyon alanında boşluk bırakmayacak derecede dolgun ve sade bir karakter görülür. (Şekil 189, 193, 195)

Anadolu Beylikleri dönemi rumilerinin iç bünyelerindeki münhaniler renklendirilerek belirgin hale getirilmiştir. Böylece hatayi görünümü sağlanmıştır. (Şekil 196, 197, 198)

Tezhipli eserlerde boyut algısına sade geometrik süslemeler, düğüm ve zencerekler de katkı sağlar. Renk paleti sınırlıdır. Altın ve mavi renk ile kontrast elde edilmiştir.

5.5. Memlük Üslubu

Mısır merkez olmak üzere, Sudan, Kuzey Afrika, Suriye ve Hicaz'da hakimiyet kuran Memlükler devrinde mimari, hat, el yapımı eşyalar, tekstil ürünleri ve tezhipte etkisini gösteren bir üsluptur. Kur'an zahriyelerinde; tek merkezden büyüyerek alanı kaplayan yekpare bir motif ya da bütün yüzeyi dolduran ve kendisini tekrarlayan madalyonlar örüntüsü kullanılmıştır. (Grabar O. , 2022b, s. 415) Kur'an tezhiplerinin yanı sıra İmam Busuri'nin *el-Kevâkibü'd-Dürriye*'si (Kaside-i Bürde) de bu dönemde tezhiplenen eserler arasındadır. (Grabar O. , 2022b, s. 417)

Şekil 199. Memlük Sultanı Kayıtbay'a Sunulan İmam Busuri'nin El-Kevâkibü'd-Dürriye (Kaside-İ Bürde) Adlı Eserinin Tezhipli Sayfası.



Kaynakça: El-Burda, 2021

Memlükler; Doğu İslam dünyasını yerle bir eden Moğol istilası sırasında, 1260 yılında Moğol ordusunu yenerek işgal ordularını durdurmuş ve 50 yıl boyunca Mısır, Suriye ve Hicaz'ı savunmuştur. Yüzyıllarca Abbasilerin hakimiyet merkezi olan Bağdat, Irak ve İran Moğol istilası altında yıkıma uğrayıp gerilerken, işgalden kaçan sanatçı ve zanaatkârların sığındığı Memlük yönetimindeki Mısır'ın şehirleri, kültürel açıdan

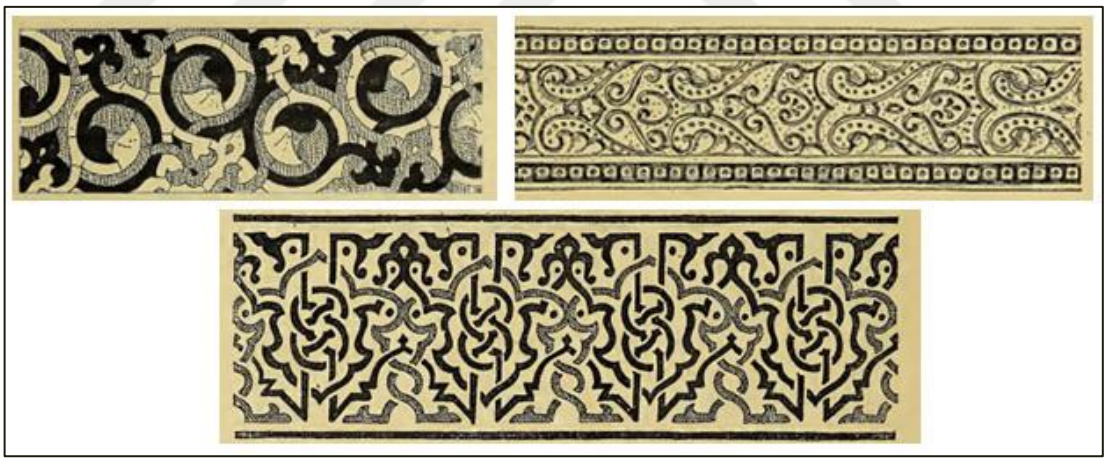
gelişmiştir. Memlükler devrinde metal işçiliği, sırlı tuğla yapımı, taş işçiliği, mimari ve süsleme sanatlarının yükselişi, bu konjonktür sayesinde mümkün olmuştur. Moğol istilasının Doğu Asya'dan taşıdığı etkiler; Orta Asya, İran, Irak ve Anadolu'da sonradan ortaya çıkacak olan tüm sanat anlayış ve üsluplarını yönlendirmiştir. Bu etkinin dışında kalmayı başaran Memlükler ise, Emevi-Abbasi-Fatımi çizgisinin özgün ve bağımsız bir ardılını, Kahire başta olmak üzere hâkim oldukları coğrafyada ortaya koyabilmişlerdir. (Hillenbrand, 2005, s. 143-144)

Şekil 200. Kalavun Külliyesi, Kahire.



Kaynakça: Gayet, 1893, s. 172

Şekil 201. Kayıtbay Camii Sebili, Kahire.



Kaynakça: Gayet, 1893, s. 194, 263, 298

Fatımi ve Eyyubi devirlerini takip eden Memlükler döneminde (1250-1517), büyük camiler inşa edilmiştir. Bu camilerin duvarlarında ve kemerlerinde sülüs ve tûmâr (kalem ağzı genişliği belli olan büyük hat tarzı) kitabeler/yazıtlar dikkat çeker. Yine sülüs ve tûmâr hatla yazılan büyük boy Mushaf tezhiplerinde, mavi ve kahverengi zemin üzerine yoğun altın rengin kullanıldığı görülür. Yazı içermeyen zahriye sayfaları; rumi ve palmetlerle örülü olup, kafes ya da yıldız şeklindeki bölümlere

ayrılmıştır. Sure başlıkları; genellikle altın varaklı zemin üzerine kufi harflerle yazılmış ve etrafı geçme bordürle çevrilmiştir. (Drake, 2003, s. 1258)

Şekil 202. 1334 Tarihli Memlük Mushaf'ı, Hatime Sayfası.



Kaynakça: Memluk Sultanlığı, 2021

İlhanlılar başta olmak üzere Moğol istilası sonrası Doğu İslam coğrafyasında minyatür sanatı gelişim gösterirken Memlükler'de kitap resimleri zayıflamıştır. Bunun da bilinçli bir tercih olduğu düşünülebilir. Nadir görülen minyatürlü eserler Hariri'nin *Makamat*'ının nüshalarıdır ve bunlarda da insan tasvirleri Uzak Doğu etkisini gösterir. Memlükler'i anlatan tasvirlerde ise insan figürleri Abbasi tarzını yansıtır. (Hillenbrand, 2005, s. 167-168)

Memlükler'i tezhip tarihi açısından önemli kılan ve ayrı bir üslup olarak farklılaştıran şey, İslam Sanatının en zengin Mushaf tezhiplerinin onların devrinde üretilmesidir. Memlük sultanlarının ve devlet adamlarının (emirlerinin) himayesinde çok sayıda Mushaf yazılmış ve tezhiplenmiştir. Sultanlar ve devlet adamları, kendi adlarına ithaf edilen bu eşsiz sanat eserlerini cami ve medreselere vakfederek bu uygulamayı gelenek haline getirmişlerdir. Böylece hem çok sayıda tezhipli Mushaf nüshası ortaya çıkmış hem de saraylarda saklı kalmayan bu nüshalar halkın görebileceği şekilde sosyal hayatın içine girerek ortak estetik duyguyu yükseltmişlerdir. Genellikle boyutları bir metreyi aşan büyük boy tezhipli Mushaflar, vakfedildikleri cami ya da medreselerde

bir rahle üzerine yerleştirilerek okunmuş ve sergilenmişlerdir. (Hillenbrand, 2005, s. 169)

Şekil 203. 1334 Tarihli, Memlük Devrine Ait, Hariri'nin Makamat'ının El Yazması.



Kaynakça: Ettinghausen, Arab Painting, 1977, s. 148

Bazılarını bizzat Memlük sultanlarının yazdığı Memlük Mushaflarının çoğu, tek ya da iki cilt olmakla beraber en büyükleri otuz cildi bulmaktadır. Büyük boy Mushaflarda her sayfada üç satır yazı olduğu görülür. Ayetler genellikle beyne's-sütur içine yerleştirilmiştir, içleri bitkisel motiflerle sarılır. Metnin bulunduğu alan altın örgü ve bordürlerle çevrelenir. Sure başlıkları, takdim ve hatimeler; sayfanın alt veya üst kısımlarında ayrı süslenmiş levhalar şeklinde bulunur. Bu bölmelerin içindeki yazılarda Kufi hat kullanılmıştır. Sayfa kenarları madalyon ve bordürlerle süslüdür. İslam süsleme sanatlarındaki genel eğilimin (boşluk bırakmayarak tüm alanı doldurma eğiliminin) aksine, bazen tezhiplenen sayfanın %60'ından fazlasının boş bırakıldığı görülür. Boşluğun kullanıldığı bu kompozisyonlarda, sayfa zeminindeki fildişi rengin sadeliği, süslemede kullanılan altının ve mavi rengin çok daha fazla ön plana çıktığı bir kontrast oluşturur. (Hillenbrand, 2005, s. 170)

Kur’an zahriyeleri, kutsal metne açılan kapılar gibidir ve zahriyelerde kullanılan geometrik tasarımlar, dini binaların (cami, medrese, türbe) kapılarında metal ya da ahşap işçiliği ile uygulanan kompozisyonlar ve desen grupları ile aynıdır. Geometrik kompozisyonlarda dikkat çeken enerjik yapı ve yayılan yıldız ışınları/çizgileri ile tasvir edilen merkezkaç kuvveti, bu desen gruplarının gökyüzü kavrayışına (semâvâtın ve feleklerin yapısına) işaret ettiğini düşündürmektedir. 14. Yüzyıl tezhiplerindeki çiçek motiflerinde Uzak Doğu etkileri görülür. Tezhipte kullanılan renk skalasını, Memlük mineli cam sanatında kullanılan renkler de etkilemiştir. Büyük boy ve çok ciltli Mushafların her bir cildinin farklı hattatlar tarafından yazılıp, farklı nakkaşlarca tezhiplendiği görülmektedir. Memlük nakkaşlarının; sultanın ya da İskenderiye Kopt (Kıpti) Kilisesi Patrikliğinin talebiyle Kıpti İncillerini süsledikleri de bilinmektedir. Bu İncillerde tıpkı Mushaflarda olduğu gibi; metinden önce gelen iki sayfalık zahriyeler ve yoğun tezhipli başlangıç sayfaları görülmektedir. Bu düzen kitabın sonunda da ters sıra ile tekrarlanır. Süslemeler tamamen Memlük tarzındadır. (Hillenbrand, 2005, s. 171)

Memlükler’in tezhipte geliştirdiği geometrik üslup; sayısız değişkenle ve optik belirsizliklerle sağlanan titreşim hissi sayesinde bir rezonans oluşturur. Geometrik ana şema yüzeyi homojenleştirirken, düzenleyici çerçeveye doğru yayılan desen grupları, dinginlikle dinamiklik arasında bir gerilime sebep olur. Bu gerilimin sebebi, geometrik şekillerin doğasında yatan dinamikler ile rumilerin ve kristal formların entegrasyonundan doğan canlılıktır. Metinde kufi yazıların muhakkak, sülüs, nesih ve reyhani yazılarla dengelendiği hat sanatına, geometrik formlar ile rumiler arasında kurulan denge eşlik eder. Memlük üslubu, bakışın karmaşık geometrik ağlara çekildiği vizyoner bir sanat anlayışı ortaya koyar. Sonsuzluğu ifade eden kompozisyonlar, bakıştan zihne ulaşarak zihinsel odağı değiştirir. Bir tür meditasyonla zihni, aşkın düşünceye açık hale getirir. 14. Yüzyılın ansiklopedist âlimlerinden Şemseddin Muhammed Amuli (vft. 1352), *Nefâ’isü’l-Fünûn* adlı eserinde bu devrin sanatını; maddi bir âlet ile ruhsal bir geometri kurmak olarak tarif etmiştir. (Yeomans, 2006, s. 182-183)

Şekil 204. 1334 Tarihli, Yuhanna İncili Nüshasının Memlük Üslubuyla Tezhiplenmiş Zahriye Sayfası Ve Hz. Davut'un Mezmurları Kaleme Alışını Tasvir Eden Sahne.



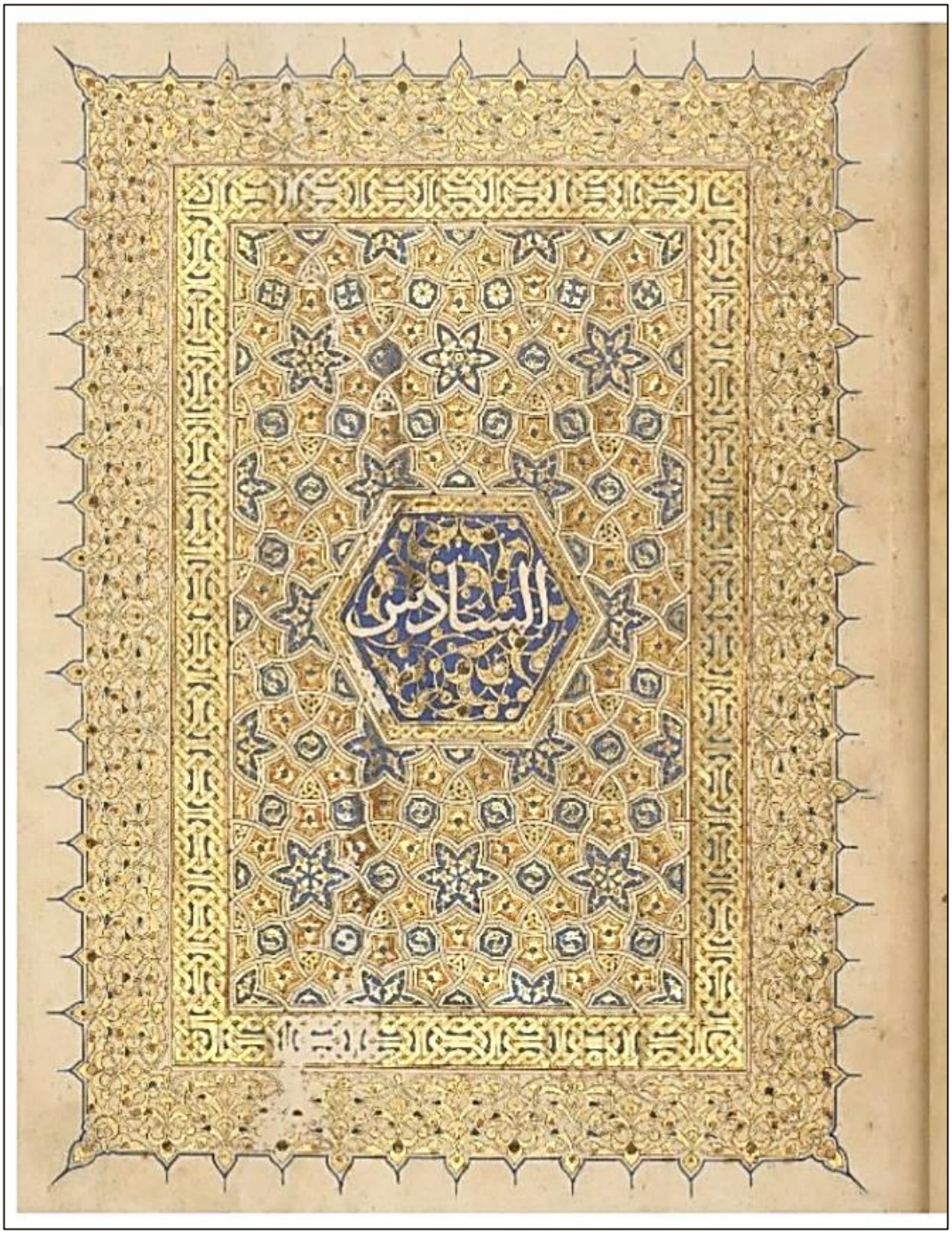
Kaynakça: Sims-Williams, 2017

Kur'an tezhiplerinde ağaç ve yıldız formundaki güneş motifleri (şemse formu) ağırlıklıdır. Bunun sebebi; Kur'an'ın güzel kelâmı bir ağaca (İbrahim Suresi 14/24) ve vahyi ışık saçan bir kaynağa (Hadid 57/9) benzetmesidir. Sayfa kenarlarında güneş stilizasyonlu madalyonlar surelerin bölüm başlarını işaret etmektedir. Hayat ağacının çeşitli formlarını yansıtan şemse formlar, rumilerden oluşan örgüye ve genel şemaya katılır. Tezhibin parlaklığı, metne ihtişamlı bir atmosfer katarak anlamın önemini vurgular. (Yeomans, 2006, s. 183)

Baybars Mushaf'ını tezhipleyen; Ebu Bekir Sandal, Aydoğdu bin Abdullah el-Bedri ve Muhammed İbn Mubadir ile Sultan Eşref Şaban (1353-1376) Mushaf'ını tezhipleyen İbrahim el-Amidi, Memlük üslubunun önde gelen temsilcileridir. Baybars Mushaf'ında merkezi desenin üç tarafı, lotus çiçekleri ve tomurcuklardan oluşan süslemelerle tamamlanan altın rengi açık rumilerle çevrilmiştir. Bu zarif kompozisyonlar, statik ve dinamik desenlerden oluşan "semavi bir tonozun ışıkları" gibi altınla ve mavi renkle boyanarak zıtlıkların uyumlu birliğini sergilemektedir. Memlük emirlerinden Argun Şah el-Eşrefi için yazılan ve süslenen Mushaf'ta ise, yıldız desenleri nilüfer çiçekleri ve şakayıklarla süslenmiştir. Her sayfanın ortasında, ışık saçan on altı kenarlı küçük bir yıldız vardır ve bu yıldızın ışınları/çizgileri, çiçeğe dönüşen ve bitkisel motifleri çevreleyen büyük bir on altıgen yıldıza doğru uzanır. Merkezdeki kare, lotus çiçekleri ve şakayıklardan oluşan sarmal bir bantla

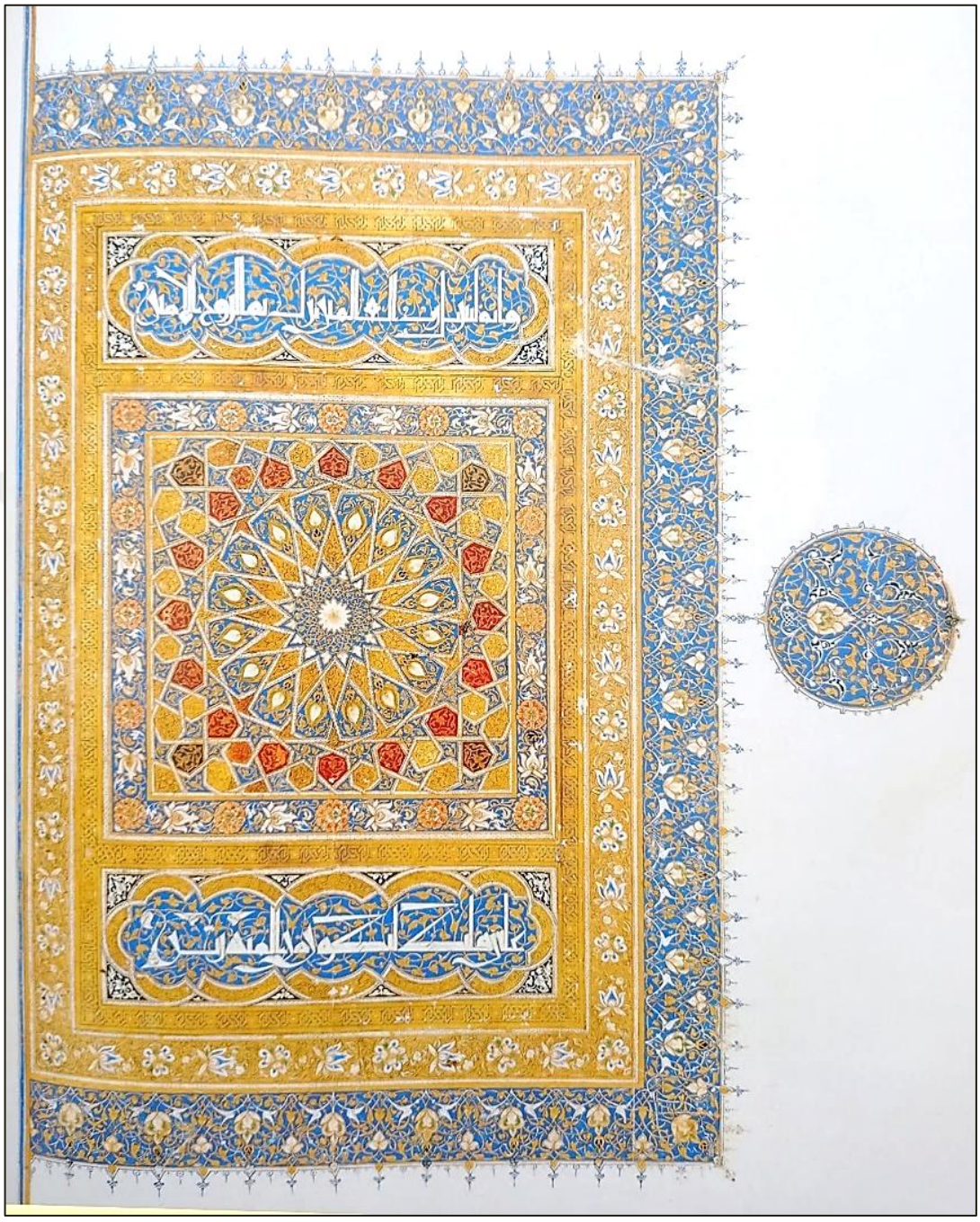
çerçevelenmiştir ve bu motifler dış çerçeve, bordür ve köşe tepeliklerde tekrarlanıp detaylandırılmıştır. (Yeomans, 2006, s. 184-185)

Şekil 205. Baybars Mushaf'ı, 6. Cilt Zahriye Sayfası, 1304-1306 Tarihli.



Kaynakça: Yıldırım S. , 2023, s. 129

Şekil 206. 1368-1388 Tarihli, Memlük Emirlerinden Argun Şah El-Eşrefi İçin Yazılan Ve Süslenen Mushaf Sayfası.



Kaynakça: Ettinghausen, 1977, s. 174 & Lings, 2005, s. 123

Sultan Eşref Şaban tarafından yazdırılan iki Mushaf, zahriye tezhiplerinde derinliğin salt süsleme motifleriyle nasıl ifade edilebileceğinin ihtişamlı örneklerini sunar. Bu iki yazma yalnız biçimsel analizle açıklanamayacak bir güzelliğe sahiptir. Tezhipli yüzeyde neredeyse algılanamayan bir yükseltiye sahip hafif kabartmalı altın varak katmanları bir görsel doku oluşturmaktadır. 1367-1369 Tarihleri arasında tamamlanan Mushaf'ın zahriyesi, içi dolu merkezi bir panoya benzer. Sekiz yapraklı büyük rozetler

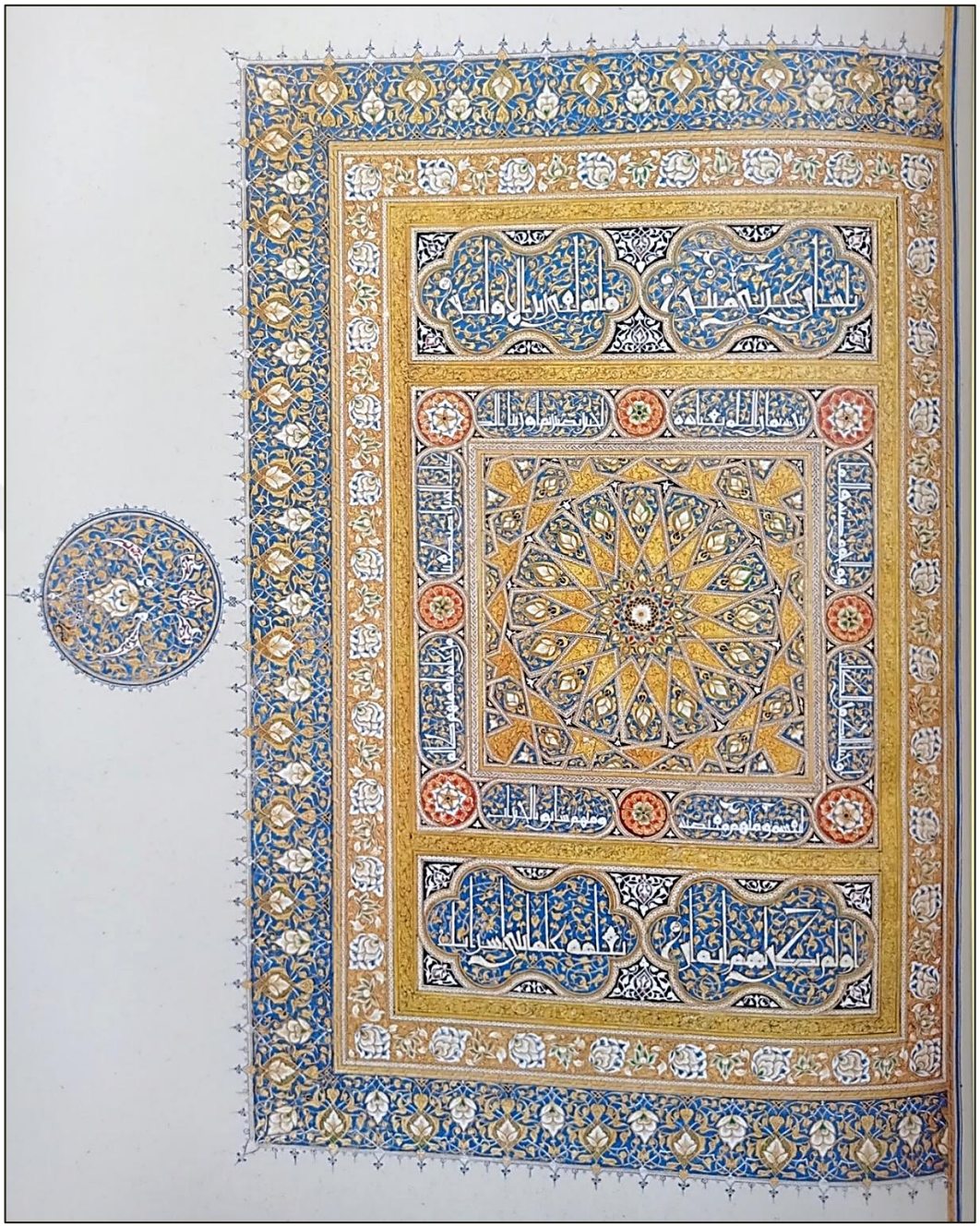
ve dört yapraklı küçük rozetler kullanılmıştır. Sivri uçlu bu figürlerin arasındaki boşluklar, lotus çiçekleri ile süslenmiş zeminde parlak, altın rengi bir sırt oluşturur. Sekiz yapraklı arka plan lacivert rengindedir ve altın noktalara sahiptir. Pembe, kırmızı, yeşil ve mavi yaprakları ve tomurcukları olan rumiler, şakayık veya nilüfer çiçeklerinden oluşan bir merkezden yayılmaktadır. Orta kısım altın çerçevelidir. Üst ve alt levhalar, lacivert zemine yerleştirilmiş altından kufi yazılar ve turkuaz rumilerle kaplıdır. Orta panelin arka planını oluşturan ve masif altın şekilleri daha geniş bir şekilde yansıtan lacivert alanda çeşitli renklerde rumiler başlamakta, bu rumiler altın delikli ve sivri uçlu bitkisel motiflere sahip bordürlerde sürdürülmektedir.

Şekil 207. Sultan Eşref Şaban'ın Annesi Khwand Baraka'nın Medresesine Vakfettiği Ve 1367–1369 Tarihleri Arasında Tamamlanan Mushaf'ın Zahriye Sayfalarından.



Kaynakça: Lings, 2005, s. 136

Şekil 208. Sultan Eşref Şaban'ın Annesi Khwand Baraka'nın Medresesine Vakfettiği Ve 1367– 69 Tarihleri Arasında Tamamlanan Mushaf'ın Zahriye Sayfalarından.



Kaynakça: Lings, 2005, s. 126

1371 Tarihli Mushaf, İbrahim el-Amidi tarafından tezhiplenmiştir. Geniş rumi bordür çerçeveli orta panellerde, çok açılı geometrik formlar hakimdir. Bu panellerde beş altın renkli ongen dengede durmaktadır. Her panelin ortasında, diğer ongenler kesilip çerçevenin arkasında kaybolur ve böylece yarıya ya da dörde bölünürler. Her ongenin çekirdeğini bir beşgen oluşturur ve bu merkezden tüm yüzey boyunca açısal bir radyal sistem uzanır. Radyal sistem beşgen merkezden başlayarak on köşeli bir yıldız oluşturur ve komşu ongenlere uzanarak onlarla bağlantıya geçer. Böylece bir dizi

sekizgen, üst üste binen altıgenler ve diğer poligonal yan desenler ortaya çıkar. Devinme hissi veren geometrik unsurlardan oluşan bu geniş ağ stabil görünümü bozar ve döngüsel bir hareketi canlandırır. Lacivert arka planda ise bir mücevhere (kristale) benzer yoğunlukta bir desen örgüsü vardır. Minik çokgen paneller; altın ve beyaz renkte zarif çiçekler ve dantel gibi işlenmiş rumilerle doludur. Merkezi panelin köşeli yapısı ve altın yoğunluğu, lacivert rengin hâkim olduğu ince altın varaklı sınırlarda açık rumiler, zarif çıkıntılar ve taç yapraklarla tamamlanır. Sultan Eşref Şaban'a atfedilen her iki Mushaf'ta da altın varağın hafif kabartmalı yüzeyi, ışığı bir mozaik gibi yakalayarak göz kamaştırıcı bir yüzey oluşturur ve altta yatan kalıpların değişken dinamiklerine uyum sağlar. (Yeomans, 2006, s. 185-187)

Şekil 209. Sultan Eşref Şaban'ın Yazdırdığı 1371 Tarihli Mushaf'ın Zahriye Sayfası.



Kaynakça: Lings, 2005, s. 106

Analiz:

Mimari süslemelerde Bağdat üslubunun geliştirildiği, motiflerin daha belirginleştiği, boşlukların negatif motiflere dönüştüğü görülmüştür. Böylece bir boyut algısı sağlanmıştır. (Şekil 200, 201) Minyatürlerde gelenek takip edilmiştir. (Şekil 203)

Memluk Okulu tezhiplerinde sade rumilerin yanı sıra münhanili rumiler de kullanılmıştır. Özellikle rumi tepelikleri kademeli boyama tekniği ile renklendirilerek lotus çiçeğine benzer bir form yakalanmıştır. (Şekil 206, 207, 208) Münhanili rumilerde sandal üslubu adıyla bilinen farklı bir rumi yapısı ortaya çıkmıştır. Münhanili rumilerin merkezinde akıtma tekniğiyle elde edilen ve boyut algısı veren orta alan sayesinde gözü andıran bir form elde edilmiştir. (Şekil 205)

Bordürlerde kademeli boyama tekniği ile renklendirilmiş hatayi kompozisyonlarına rastlanmaktadır. (Şekil 206, 207, 208) Memluk Okulunun son dönem tezhiplerinde kompozisyonlardaki helezonik yapı kesintiye uğratılarak bitkisel motifler yerden çıkıyormuş gibi kurgulanmıştır. (Şekil 199)

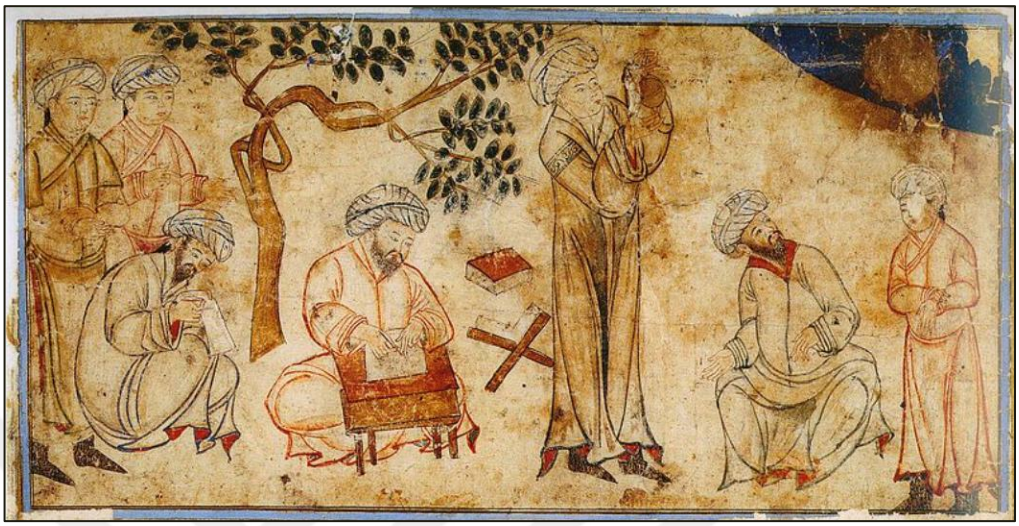
Geometrik süslemeler sayfa merkezinden dalgalar halinde yayılıyormuş hissi verir. İçlerinde yıldız örüntüleri bulunmaktadır. Bir merkezden dalgalar halinde yayılma kurgusu optik bir illüzyon sağlamaktadır.

5.6. İlhanlılar Devri I. Tebriz Okulu

Moğolların 1256 yılında İran'ı ve 1258 Yılında Bağdat'ı ele geçirmesinden sonra; İran, Irak ve Anadolu'nun büyük kısmında hüküm süren Moğol-İlhanlı devleti (1256-1353) kurulmuş oldu. Moğol-İlhanlı yönetimi, Doğu-İslam coğrafyasını yerle bir edip güce dayalı bir hakimiyet kurmakla birlikte, süratle devrin en üstün kültürel gücüne sahip olan İslam Medeniyetinin etkisi altına girmiştir. İlk İlhanlı hükümdarı Hülagu Han zamanında başkent Merâga'da büyük bir rasathane kurulmuş ve başına İslam dünyasının en büyük astronom, matematikçi, filozof ve kelâmcılarından Nasreddin Tusi (1201-1274) getirilmiştir. Burada birçok âlim bir araya gelerek Merâga matematik-astronomi okulunu oluşturmuştur. 400.000 Kitaplık kütüphanesiyle bu merkez, İslam bilim ve düşünce hayatının canlılığını korumasını sağlamıştır. (Özgüdenli, 2004, s. 162-163) Bu canlılık sanata da yansımıştır. Mevlâna gibi mutasavvıfların ve Nasreddin Tusi'nin öğrencisi Kutbuddin Şirazi gibi çok yönlü âlimlerin gayretli çalışmaları, Moğolların süratle Müslüman olmasını mümkün kılmıştır. İlhanlı hükümdarı Gazan Han'ın (1271-1304), 100.000 askeri ile Müslüman olduktan sonra tahta geçmesi ve İslam'ı devletin resmi dini haline getirmesiyle birlikte İlhanlılar, bir İslam devleti hüviyetini kazanmıştır. (Yuvalı, 2000, s. 103) Bu süreç Olcaytu Han (Muhammed Hudâbende) (1280-1316) ve Ebu Said Bahadır Han'ın

(1305-1335) hükümdarlıkları devrinden başlayarak İlhanlıların İslam Sanatına katkı vermesini sağlamıştır.

Şekil 210. Cami'üt Tevarih'in Edinburgh Nüshası, Muhtemelen Merâga Astronomi Okuluna Bağlı Astronomlar Çalışırken.



Kaynakça: Great Mongol (Demotte) Shāh-Nāmeh
Tabriz, Iran, c.1335 , 2001

İslamiyet'i kabul ettikten sonra İlhanlılar, mimaride Selçuklu tarzını takip etmişlerdir. Tıpkı Selçuklular gibi coğrafi etkiye bağlı olarak İlhanlılar da Anadolu'da taş, İran'da ise tuğla kullanmışlardır. Mimari süslemelerde stüko, tuğla, sırlı tuğla ve çini/seramik ön plandadır. Firuze ve lacivert renkli çiniler dikkat çeker. İlhanlı cami, medrese ve kümbetlerinde; rumiler ile geometrik desenlerin yoğun figürlü kullanımları karakteristik bir özellik taşır. Seramik, çini ve sırlı tuğla kullanılarak yapılan süslemelerde, İslam Sanatının geleneksel uygulamalarıyla Çin etkilerinin iç içe geçtiği görülür. (Beksaç & Çobanoğlu, 2000, s. 105-108)

Şekil 211. 1307, Cami'üt Tevarih Edinburgh Nüshası, Selçuklu Sultanı Melikşah'ın Tahta Çıkışı.



Kaynakça: Blair S. S., 1995

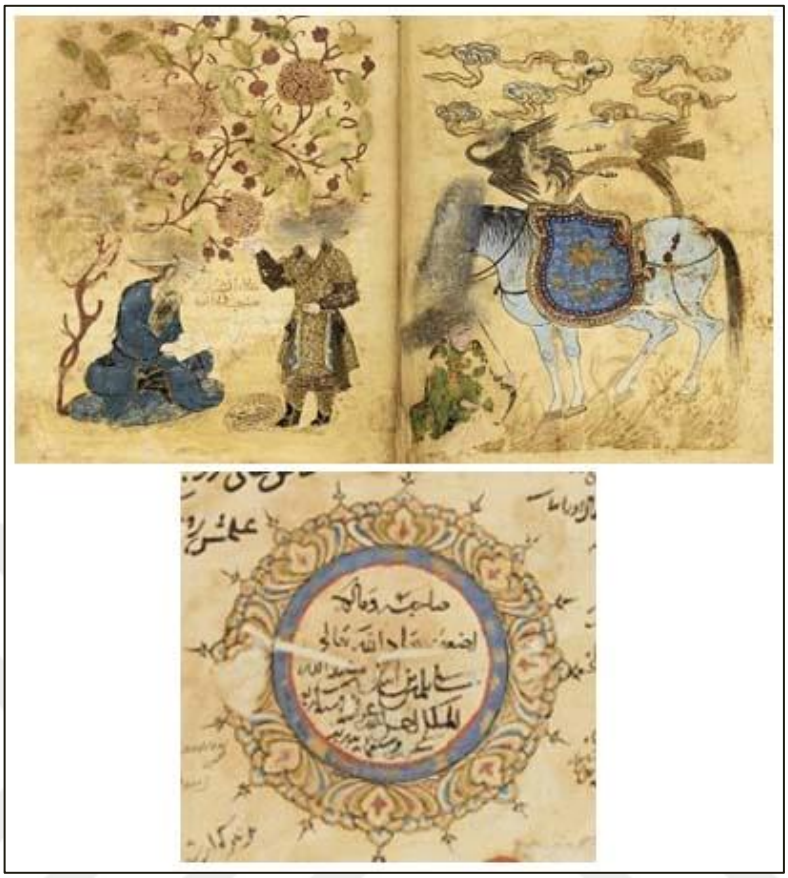
Şekil 212. 1297-99, Ubeydullah İbn Cebrail Buhtişu'nun Menafi'ül Hayevân'ından.



Kaynakça: Morgan Library, MS M.500, 2024

I. Tebriz Okulu; İlhanlılar döneminde, devlet adamı, hekim, âlim ve tarihçi Reşidüddin Fazlullah Hemedani (vft. 1318) tarafından, İlhanlıların ikinci başkenti olan Tebriz'de kurulan *Rab'ı Reşidi* adlı külliye/medrese içindeki kütüphane ve kitap yazma bölümünde gelişen süsleme üslubunu ifade eder. (Özgudenli, 2008, s. 19-21) Bizzat Reşidüddin Fazlullah'ın kaleme aldığı *Cami'üt Tevarih* adlı dünya tarihinin ve Firdevsi'ye ait en eski resimli *Şehnâme* nüshasının burada yazılıp tezhiplendiği kabul edilir. Ubeydullah İbn Cebrail Buhtişu'nın (vft. 1058) *Menafi'ül Hayevân*'ı, Biruni'nin *Asâr-ı Bâkiye*'si, Ata Melik Cüveyni'nin (1226-1283) *Tarih-i Cihangûşâ*'sı ve Muizzi'nin (1048-1157) *Divan*'ının tezhipli nüshaları, bu devrin diğer önemli eserleridir. İlhanlı sanat anlayışı, İslam süsleme sanatlarında özellikle de minyatür sanatının gelişiminde büyük rol oynamıştır. Astronomi, matematik ve fizik bilimlerine duyulan ilgi, minyatür konu ve tasarımlarına da etki etmiştir. Bu devirde; bulutlar, dağlar, insan yüzleri gibi unsurların yanı sıra kompozisyon ve motiflerde Çin sanatının etkileri görülür. (Beksaç & Çobanoğlu, 2000, s. 107) Gümüş renginin kullanımı ve kıyafetlerin tasviri Bizans ve Mezopotamya sanatını anımsatmaktadır. Ancak insan figürünün şekli ve resimdeki düzenleniş tarzı eski İran unsurlarını da taşır. Sahneler cennet gibidir ve gökyüzünün bir kısmı görülecek şekilde oluşturulur. Bu dönemde yeni görsel desenler ve kavramlar ortaya çıkmıştır. Çin sanatı kaynaklı ejderha ve anka kuşu gibi fantastik motiflerin kullanımı bunun örneklerindendir. (Hillenbrand, 2005, s. 203)

Şekil 213. 1290 Tarihli Ata Melik Cüveyni'nin Tarih-İ Cihangûşâ'sından, Üç Farklı Sayfa.



Kaynakça: Category:Bibliothèque Nationale de France, Suppl. Pers. 205., 2024

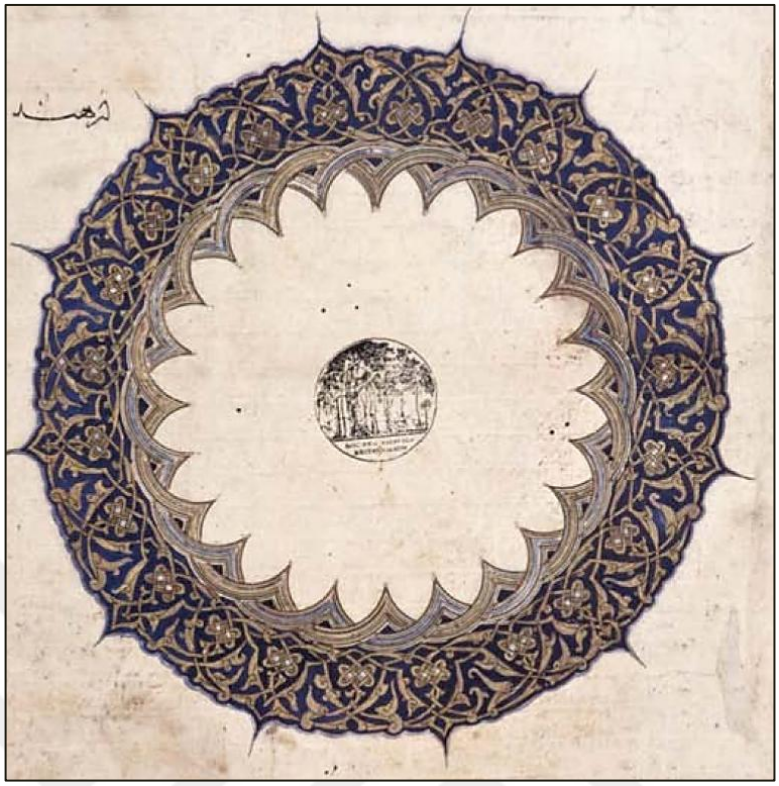
Gazan Han'ın veziri olan Reşidüddin Fazlullah Hemedani, Moğolları İslam kültürüne ve İran tarihine bağlayarak onlara yeni bir kimlik inşa etmeye çalışmış, bunun için tarih ve mitolojiyi kullanmıştır. *Rab'ı Reşidi*'de tezhiplenen Firdevsi'nin *Şehname*'si Moğol hanedanını İran tarihine ve efsanevi tarihi kahramanlara bağlayarak onları İran'a ait bir hanedan haline getirmek için kullanılıyordu. Reşüdiddin'in bizzat kaleme aldığı *Cami'üt Tevarih* ile Biruni'nin *Asâr-ı Bâkiye*'si ise, Moğol-İlhanlı hanedanını dünya ve medeniyet tarihinin bir parçası haline getiriyordu. Böylece rast gele seçilmemiş olan bu eserler, Reşüdiddin'in İlhanlı ileri gelenlerini, göçebe bir toplum olmaktan vazgeçerek merkezi ve yerleşik bir güç haline gelmeye ikna etmesine yardımcı olmuştur. *Şehname*'de hükümdarlığın ilahi bir armağan ve kader olarak tarif ediliyor olması, Moğol-İlhanlı hanedanı için bir meşruiyet kaynağı da sağlamaktaydı. *Rab'ı Reşidi*'de çalışan bilim adamları ve sanatkârlar arasında Çinli âlim ve sanatkârlar, Budist keşişler, Moğol bahşiler ve Hristiyan ruhbanlar da bulunmaktaydı. Böylece *Cami'üt Tevarih*'in tezhiplenmesi süreci, çeşitli kültürlerin "etnografik resimlerini" yansıtmıştır. Bu okulun eserlerinde Çinli sanatkârların ağırlıklı etkisi olsa

da minyatürlerin ve sanatsal yaklaşımın özgünlüğü tartışılmazdır. İlhanlı *Şehname*'si, herhangi bir öncül ya da taklit içermeyen eşsiz bir el yazmasıdır. Tebriz Okulu, minyatür sanatına yön vermiş ve kendisinden sonra ortaya çıkacak olan okulların gelişim sürecini belirleyen bir üslup ortaya koymuştur. Bu devrin en önemli ismi Nakkaş Ahmed Musa'dır. 16. Yüzyılda Herat 'ta yetişip, Safevi ve Babür saraylarında hizmet veren meşhur Nakkaş ve Hattat Dost Muhammed (1510-1564), Nakkaş Ahmed Musa'yı; *resmin çehresindeki perdeyi kaldıran ve çizim metodunu ortaya koyan üstat* olarak övmektedir. (Lukonin & Ivanov, 2012, s. 64-65)

Acımasız savaşlar ve yıkımlarla başlayan Moğol-İlhanlı devrinde bile kısa süre içinde kitap sanatlarının görkemli bir gelişme göstermesi, İslam Medeniyetinin güçlü ve dönüştürücü etkisinin göstergesidir. İlhanlılar, hat sanatına talik ve nestâlik yazılarının gelişimiyle katkı sağlamışlardır. Hat ve tezhibi estetik bir şekilde birleştiren İlhanlılar; bu birlikteliğe Çin, Orta Asya ve İran renk kompozisyonlarını katarak son derece zengin ve dekoratif bir üslup ortaya koymuşlardır. Tezhip sanatı bir ölçüde Abbasi geleneğini sürdürürken aynı zamanda açık bir Moğol etkisini yansıtmıştır. Nasıl nesih yazısı, daha köşeli ve daha el yazısı karakterli talik yazısına dönüştüyse, tezhipte de daha geniş bir renk skalası ve zengin bir figüratif yapı ortaya çıkmıştır. Bulutlar ve şakayık çiçekleri sık kullanılmıştır. Minyatürlerde Çin sanatının doğa manzarası anlayışı görülür. Çin resminde olduğu gibi soluk renkler başarılı bir şekilde kullanılır. Parlak renkli figürler/motifler içeren minyatür ve tezhip süslemelerinin, metin aralarına şeritler halinde yerleştirildiği görülür. (Drake, 2003, s. 1259-1260)

I. Tebriz Okuluna mensup Musul ve Bağdat kökenli hattat ve nakkaşlar, Memlük işleriyle rekabet eden başarılı işler ortaya koymuşlardır. Memlükler'in büyük Mushaflarına nazire edercesine Tebriz Okulunda da 75x20 cm'e ulaşan büyük ebat Bağdat kâğıdı kullanılmıştır. Kullanılan kâğıt ebadına uygun olarak celi muhakkak başta olmak üzere büyük yazı çeşitleri tercih edilmiştir. (Hillenbrand, 2005, s. 211)

Şekil 214. Cami'üt Tevarih'in Şemse Formunda Zahriye Sayfası.



Kaynakça: Azzouna, 2018, s. 337

Şekil 215. 1307- 1311 Tarihli, Reşüdiddin Fazullah'ın Mecmuayı Reşidiye'sinin Zahriye Sayfaları.



Kaynakça: Azzouna, 2018, s. 310-311

İlhanlı yazmaları içerisinde, *Büyük Moğol Şehnamesi*'nin özel bir yeri vardır. İlhanlı hükümdarı Ebu Said Bahadır Han için hazırlanan bu eserde sürekli değişim içinde olan bir tarz göze çarpar. Tasvirlerde desen yoğunluğu, mekân tasarımlarında karmaşıklık, renk skalasında zarafet ve dramatik sahneler dikkat çekmektedir. Bu eserde kullanılan tasvirlerin duygusal ağırlığı istisnai bir durum olup daha sonraki dönemlerde benzer bir yaklaşım görülmemiştir. (Hillenbrand, 2005, s. 218) Bununla birlikte İlhanlı Tebriz Okulu, *Büyük Moğol Şehnamesi*'nin duvar resimlerine benzeyen savaş tasvirleriyle epik resim geleneğinin kurucusu sayılır. *Büyük Moğol Şehnamesi*'nin savaş sahneleri, sahip olduğu kompozisyon gücü ve yoğun figürlü yapısıyla sonraki okullarda gittikçe artacak olan zengin süsleme anlayışının öncülü durumundadır. (İpşiroğlu, 2005, s. 46-47)

Şekil 216. 1335 Tarihli, Büyük Moğol Şehnamesi, Büyük İskender'in Hindistan Seferinden Bir Sahne Ve Büyük İskender'in Vefatı.



Kaynakça: Warfare, 2001

Okul, Çin sanatının etkilerini taşımakla sınırlandırılamaz. Moğol-İlhanlı kültürü, İslam Medeniyetinin Hristiyan ikonografisinden kaçınma gayretiyle uzak durduğu kutsal metinlerin resimlendirilmesi tabusunu yıkmıştır. Moğolların Uygurlar üzerinden tevarüs ettiği Maniheist ve Budist kutsal metinlerini süsleyen dini resim geleneği, İslam Sanatına katılarak yeni bir anlayış ortaya konmuştur. İlhanlılarla birlikte, peygamber kıssalarının, hadis rivayetlerinin ve Miraç gibi dini-kutsal sahnelerin tasvir edilmesine yönelik çekinceler aşılmıştır. *Cami'üt Tevarih*'te Tevrat ve İncil'den kıssalar, Hz. Peygamberin ve Buda'nın hayatından sahneler, İslam ve Çin tarihinden bölümler birlikte resimlenerek Orta Çağda eşine az rastlanır bir yaklaşım sergilenmiştir. *Şehname* tezhip ve minyatürleri, nakkaşların tasvir ve tasavvur

konusunda şairlerle yarıştığı daha doğrusu artık şairlere eşlik ettiği bir devri başlatmıştır. (İpşiroğlu, 2005, s. 37-39)

Şekil 217. 1307 Tarihli, Cami'üt Tevarih Edinburgh Nüshası, Hz. Musa'nın Tanrı İle Konuşması.



Kaynakça: Blair S. S., 1995

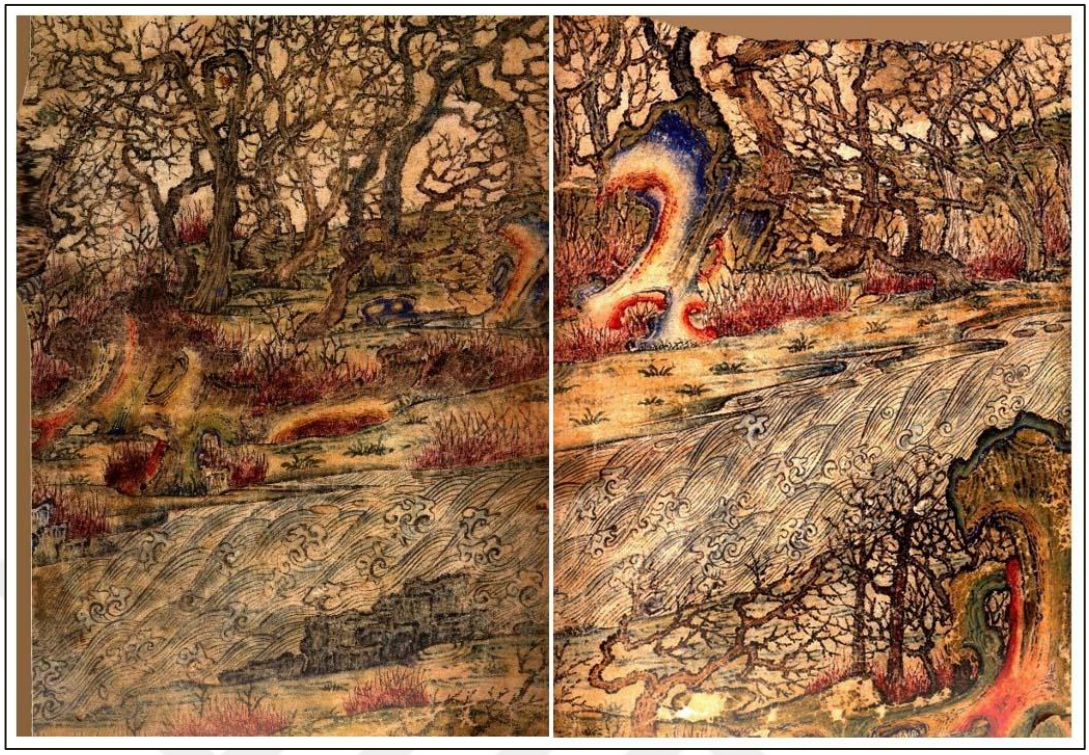
Şekil 218. 1307 Tarihli, Cami'üt Tevarih Edinburgh Nüshası, Hz. Peygamber'in Doğumu.



Kaynakça: Blair S. S., 1995

İlhanlı nakkaşları, dini-kutsal sahnelerde doğaüstü (metafizik) mekânları, zamanı ve mekân bağlantılarını taşıyan doğal mekânlarla tasvir etmişlerdir. Bu mekânların ya da kişilerin kutsallığı, sembollerle ifade edilmektedir. Bu üslup, İslam Sanatında doğaya yönelimin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Böylece Uzak Doğu sanatlarına ait bir disiplin olan "manzara ressamlığı", İslam Sanatında da yeni bir tarz olarak kendisine yer bulmuştur. (İpşiroğlu, 2005, s. 40-41) Bununla birlikte I. Tebriz Okulunun biçimsel dili Uzak Doğu manzara ressamlığından farklı bir doğa anlayışına sahiptir. Bu yeni doğa anlayışında nakkaşın şahsi gözlem ve tecrübeleri öne çıkar. Nakkaşlar, Uzak Doğunun şema ya da şablonlarına dayanan manzaraları, yerel coğrafyaya ait kılarak dönüştürür. (İpşiroğlu, 2005, s. 45)

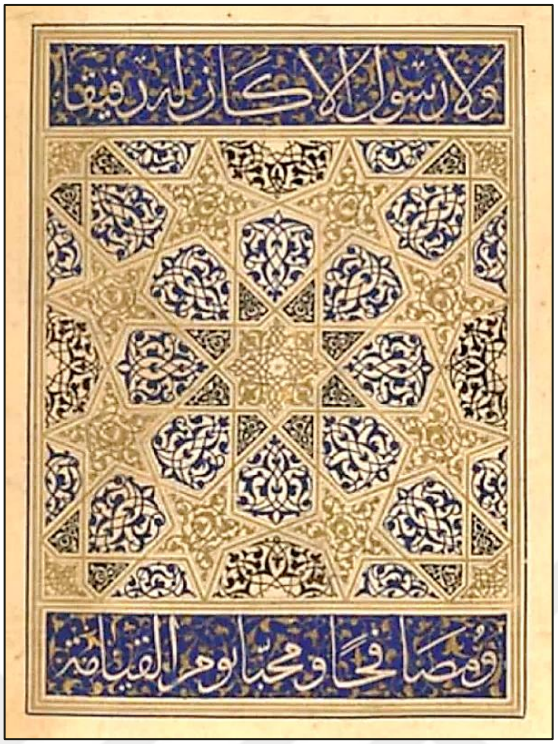
Şekil 219. Cami'üt Tevarih, Bavyera Eyalet Kütüphanesi, Doğa Manzarası.



Kaynakça: Grabar O. , 2009, s. 190

İslam bilim tarihinde önemli bir yere sahip olan matematik, fizik, astronomi, coğrafya ve jeoloji bilgini Zekeriyya bin Muhammed Kazvini (1202-1283), eserlerini İlhanlıların himayesinde kaleme almıştır. Kazvini'nin *Acaib'ül Mahlukat*'ı, İlhanlıların doğaya yönelimini metafizik bir anlayışla birleştirerek bir kozmoloji tasavvuru geliştirir. Eser evrende var olan canlılar ve metafizik varlıklar hakkında ayrıntılı bilgi vermektedir. Konusu gereği fizik ve metafizik mekânları birleştiren ve çok sayıda çizim barındıran bu eserin minyatürlü nüshaları birçok esere ilham vermiş ve alanında geniş bir literatür oluşmasını sağlamıştır. *Acaib'ül Mahlukat*'ın Münih'te (Bavyera Eyalet Kütüphanesi/ Munich Staatsbibliothek, Cod. Ar. 464) bulunan ve 1280 yılına tarihlenen nüshası ile Londra'da (Department of Oriental Manuscripts of the British Library, Or. 14140) bulunan ve 14. Yüzyılın başlarına tarihlenen nüshası I. Tebriz Okulu minyatür anlayışı açısından önemli eserlerdir. (Carboni, 2015, s. 1-2)

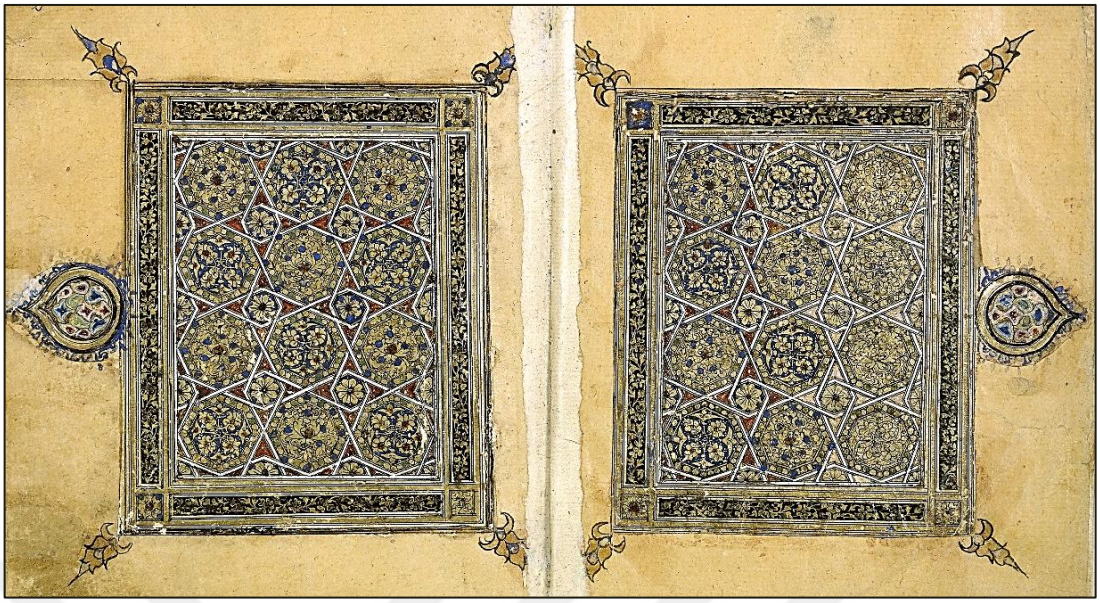
Şekil 220. Olcaytu Mushaf'ı Zahriye Sayfası.



Kaynakça: Azzouna, 2018, s. 276

Tebriz Okulunu, Abbasi Bağdat Okulundan ayıran temel kriter, bu okula kadar geçen dönemde soyutlaştırma aracı olarak kullanılan çizginin, şimdi tekrar hacim değerlerini belirtebilecek bir anlatım gücü kazanmış olmasıdır. Figürleri rölyef gibi yansıtan ve doğayı üç boyutlu olarak tasvir etmeye niyetlenen bir biçim kaygısı görülmektedir. Çizginin akışını izleyen gölgeleme formel yapıya eşlik etmektedir. Minyatürlerde ilk defa elbise kıvrımlarında gölge kullanımı görülür. Bu figürlerde gölgeli çizgi akışı renklerin kullanımı ile birleşerek; sert çizgilerden yumuşak çizgilere, koyu renklerden açık renklere hızlı geçişlerle güçlü bir hacim duygusu uyandırır. *Cami'üt Tevarih* nüshasında zeminin renkle kaplanmadığı, figürlerin kâğıda doğrudan düz fırça ile işlendiği görülür. Minyatürler ister tek renkli ister kontrast çift renkli ister çok renkli olsun ana unsur daima çizgidir. Renk sadece çizginin ifade gücünü çoğaltıcı bir efekt olarak kullanılır. Oysa daha önceki okullarda çizgi ile renk soyut anlatımı sağlayan ayrılmaz bir bütün olarak görülmekteydi. Renksiz çizgi sadece boş bir kalıp olarak değerlendirilir, bu kalıp ancak renkle birleşince anlam kazanırdı. I. Tebriz Okulunda ise renk resmin şemasına eklenen bir yan unsurdan ibarettir. Bu sebeple *Cami'üt Tevarih* nüshasının minyatürleri boyalı grafikler olarak da tanımlanabilir. (İpşiroğlu, 2005, s. 45)

Şekil 221. 1289 Tarihli, Yakut El-Mustasimi, Mushaf Zahriyesi, Bağdat.



Kaynakça: Category:Ilkhanid Qur'an manuscripts, 2021

Şekil 222. 1295 Tarihli, Yakut El-Mustasimi, Mushaf Zahriyesi, Bağdat, NK.



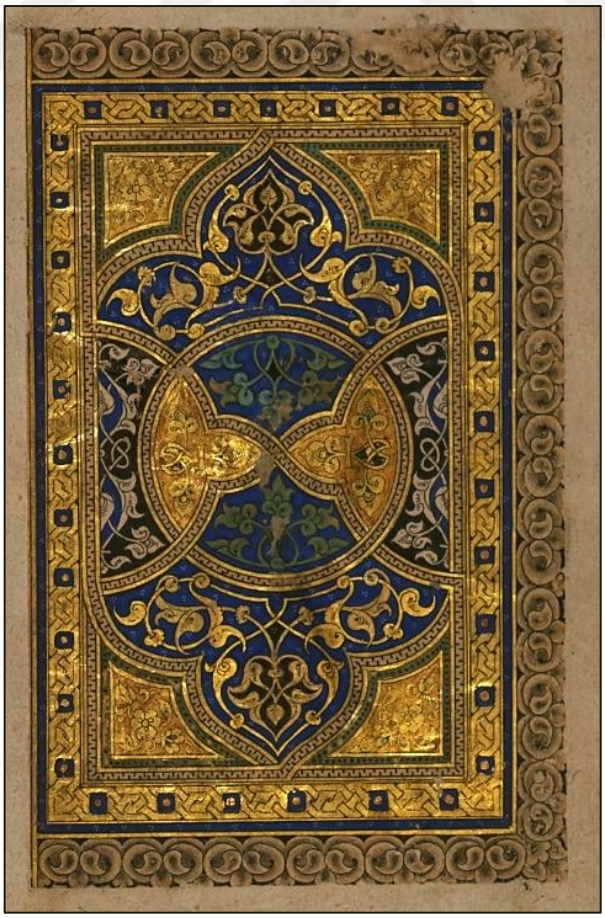
Kaynakça: Azzouna, 2018, s. 161

Şekil 223. 1307-08 Tarihli, Ahmed El-Sühreverdi Tarafından Kopyalanan Ve Muhammed İbn Aybek İbn Abdullah Tarafından Tezhiplenen Mushaf'tan İki Sayfa. Muhakkak Yazısı. Bağdat, TİEM.



Kaynakça: Ahmed el-Sühreverdi, 2024

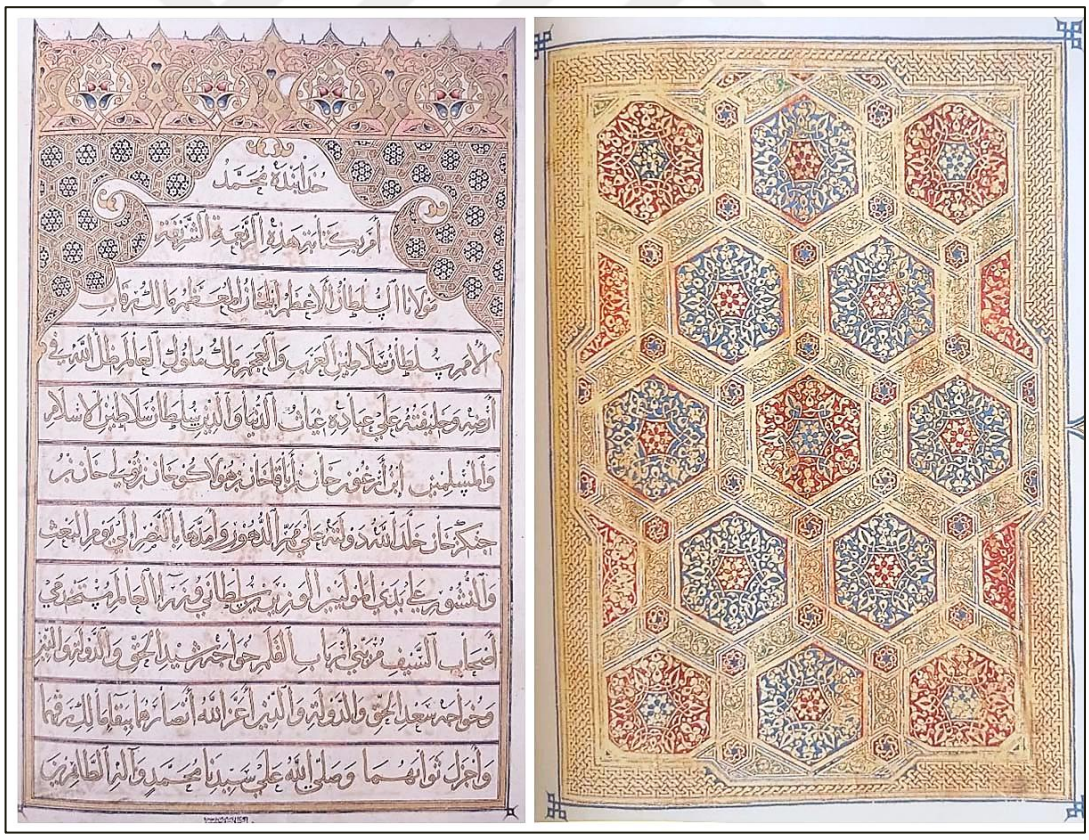
Şekil 224. 1323 Tarihli, Hattat Mübarekşah İbn Kutb Tebrizi'nin Yazdığı Mushaf'ın Zahriye Sayfası.



Kaynakça: Walters, 2020

Abbasi-Bağdat Okulunda İbn Mukle ve İbn Bevvab'ı takiben hat sanatını sistemleştiren üçüncü kurucu isim olan Hattat Yakut el-Müstasımi'nin (ö. 1299), İlhanlılar devrinde hayatta olması ve ömrünün son 50 yılını İlhanlı hakimiyeti altında geçirmiş olması, Mushaf yazımında hat ve tezhip sanatlarının geleneğe bağlı şekilde gelişimini sağlamıştır. Yakut el-Müstasımi'nin talebeleri olan; Ahmed el-Suhreverdi (1256-1340), Mübarekşah İbn Kutb Tebrizi (vft. 1323) ve Yahya el-Sufi (vft. 1351), İlhanlılar devrinin önde gelen hattatlarıdır. (Bloom & Blair, 2009, s. 442) Yakut el-Müstasımi'nin İlhanlı devri Mushafları, reyhani ya da nesih hatla yazılmış tek ciltli görece küçük nüshalardır. Öğrencilerine ait Mushaflar ise, 50 cm'ye 70 cm ya da 70 cm'ye 100 cm gibi büyük boy tam Bağdadi kâğıda yazılmıştır. Çok ciltli büyük Kur'an'lar, sultanlara hediye olarak ya da türbelerde cemaate okunmak için yazılmıştır.

Şekil 225. Olcaytu Han'a Atfedilen 1302-8 Tarihli Bağdat Mushaf'ından. Ahmed El-Suhreverdi Tarafından Yazıldığı Kabul Edilir. Nakkaş Muhammed Bin Aybek Bin Abdullah Tarafından Tezhiplenmiştir.



Kaynakça: Baker, 2007, s. 59-61

Şekil 226. Olcaytu Han'a Atfen Hattat Ali Bin Muhammed Bin Zeyd Tarafından Yazılan 1310-1311 Tarihli Mushaf'ın Tezhipli Sayfalarından.



Kaynakça: 1400. Yılında Kuran-ı Kerim, 2010, s. 242

Tebriz Okulunun en değerli tezhip örneklerini barındıran Olcaytu Han Mushaf'ı, 30 ciltlik muhteşem bir eserdir. Mushaf'ın her sayfasında, "muhakkak" stiliyle yazılmış beş satır yer alır. İlk üç satır siyah dış hatlı altın ile, sonraki iki satır altın dış hatlı siyah mürekkep ile yazılmıştır. Olcaytu Han Mushaf'ının ve eş nüshası kabul edilen 1302-1308 Bağdat Mushaf'ının Ahmed el-Suhreverdi tarafından yazıldığı kabul edilir. Her iki Mushaf'ı da Nakkaş Muhammed bin Aybek bin Abdullah tezhiplemiştir. İri muhakkak yazıyla kaleme alınan metin ile çok renkli ve yaldızlı kenar tezhipleri etkili bir kontrast oluşturur. Hat ile tezhip arasında yakalanan denge, Olcaytu Han Mushaf'ını en zarif ve estetik Mushaflardan biri haline getirmiştir. I. Tebriz Okulunun kullandığı büyük varaklar hem hattatların yazıyı alana rahat ve güzel yerleştirmelerine imkân vermiş hem de nakkaşların büyük ve karmaşık tezhip kompozisyonları geliştirmelerini mümkün kılacak alan sağlamıştır. Vakıf senedinden anlaşıldığına göre, *Rab'ı Reşidi*'de bulunan kütüphanede çalışan 220 görevli tarafından her sene belirlenen sayıda eser istinsah edilip (yazılarak çoğaltılıp) tezhiplenerek ciltlenmekteydi. Vakfiyeye göre Bağdadi kâğıt üstüne güzel bir hatla çoğaltılan

yazmalar deri ile ciltlenmekte, adli kalem tarafından tescil edilmekte, bir süre camide sergilendikten sonra ülkenin diğer şehirlerine gönderilmekteydi. (Hattstein & Delius, 2007, s. 402)

Son olarak hakkında daha az bilgi olan Hattat Argun ibn Abdullah el-Kâmili'ye ait Mushafların da İlhanlı döneminin karakteristik özelliklerini yansıttığını söylemeliyiz. 1330 ve 1337 yıllarına tarihlenen Mushaflar, Nakkaş Muhammed İbn Seyfeddin tarafından tezhiplenmiştir. Bu eserlerde ince cetvelin ve çerçevenin dışına çekilmiş ek çizginin yanı sıra farklı süsleme anlayışı da dikkat çekicidir. (Azzouna, 2018, s. 410-416)

Şekil 227. 1302-1309 Tarihli, Hattat Ahmed El-Suhreverdi'nin Muhammed Bin Aybek Bin Abdullah Tarafından Tezhiplenen Mushaf'ından Zahriye Sayfası.



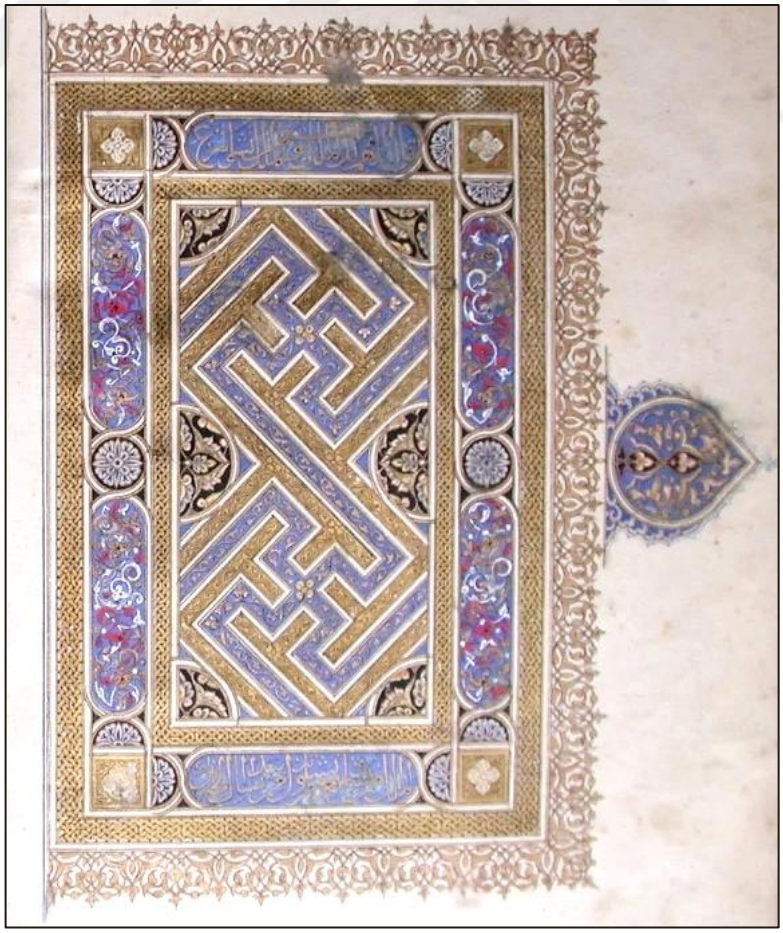
Kaynakça: Azzouna, 2018, s. 220

Şekil 228. 1325, Hattat Argun İbn Abdullah El-Kâmili'nin Yazdığı Ve Nakkaş Muhammed İbn Seyfeddin'in Tezhiplediği Bir Mushaf Zahriye Sayfası, Bağdat.



Kaynakça: Illuminated frontispiece from the Ilkhanid Qur'an manuscript.jpg, 2023

Şekil 229. 1330 Tarihli, Hattat Argun İbn Abdullah El-Kâmili'nin Yazdığı Bir Mushaf Zahriye Sayfası.



Kaynakça: Azzouna, 2018, s. 412

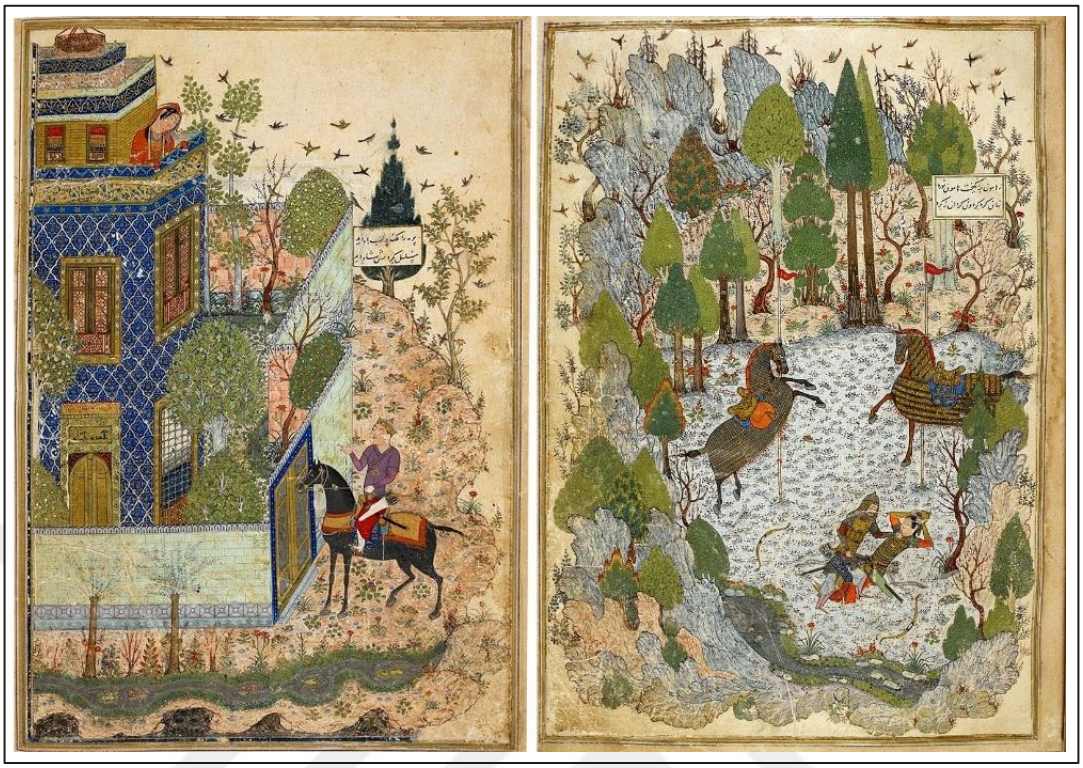
Analiz:

Çin Sanatının etkileri, minyatür sanatında realist ve natüralist birçok formun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sahnelerin birçoğu göz hizasına göre düzenlenmiştir. Abbasi ve Memluklara göre sahne yapıları derinlikli ve geniştir. Renklendirmelerde halkari boyama tekniği kullanılarak gölge verilmiş ve şekillerin hacmi hissettirilmiştir. (Şekil 210, 211, 212, 213, 217) Özellikle doğa tasviri içeren minyatürler, renk oyunlarına ihtiyaç duymadan sadece çizginin kullanım gücüyle derinlik hissi kazanmıştır. (Şekil 219) Tezhiplerde merkezden yayılan geometrik tasarımların (Şekil 227- 228) yanı sıra ulama tarzı örüntülere de rastlanmaktadır. (Şekil 224-225) Geometrik tasarımlara zencerek ve rumiler eşlik ederek boyut algısı oluşturmaktadır.

5.7. Celayiri Okulu

İlhanlılardan sonra Bağdat ve Tebriz'e hâkim olan Moğol asıllı Celayiri hanedanı devrinde (1335-1432), bilhassa Sultan Ahmed Celayiri'nin (vft. 1410) himayesiyle İlhanlı dönemi eserleri muhafaza edilmiş, sanatçılar himaye edilerek yeni bir tarz ile eserler ortaya konulmuştur. Bu devrin en önemli sanatçısı Nigârger Cüneyd Bağdadi'dir. Cüneyd Bağdadi'nin tezhiplediği *Divan-ı Hacu-yu Kirmani* ve *Hüma vü Hümayun* nüshaları devrin karakteristik özelliklerini yansıtır. Bu okulun eserlerinde mekânlar tamamen genişletilmiş ve resimler tam bir sayfayı kaplamıştır. Görüntüdeki figürler ince ve uzun olup, mimari mekânlar ilk kez hem içeriyi hem de dışarıyı aynı anda göstermektedir. Bu dönemde kitaplar yeni Nestâlik alfabesiyle yazılmış olup, renkler İlhanlı dönemine göre daha canlıdır. İnsan-doğa ilişkisi dengeli bir şekilde ifade edilmiştir.

Şekil 230. Nigârger Cüneyd Bağdadi'nin Tezhiplediği Divan-I Hacu-Yu Kirmani'den Sayfalar.



Kaynakça: Grabar O. , 2009, s. 91-93

Sultan Ahmed Celayiri'ye ait (1382-1410) *Divan*'ın 1401 tarihinde yazımı tamamlanmış nüshası, kenarları tezhiplenmiş yedi sayfaya sahiptir (Washington Freer Gallery of Art, F1932.30-32, F1932.34-37). Bu sayfalarda Feridüddin Attar'ın *Mantık'ut Tayr* (Kuşların Konuşması) adlı tasavvufi mesnevisinden yedi ayrı sahne tasvir edilmiştir. Çin sanatına ait bir teknikle düzenlenen her tasvir, Attar'ın eserindeki ve tasavvuf düşüncesindeki bir vadiye/mertebeye karşılık gelmektedir. Bu vadilerden *talep vadisi*; sayfanın dışına doğru yol alan bir aile ve kuş sürüsüyle, *aşk vadisi*; kırlarda dolaşan bir çiftle, *marifet vadisi*; bir ağaçla ve basamaklarla, *hayret vadisi*; bütün sayfayı çevreleyen altın bir bulutla, *istiğna vadisi*; kırda çadır kurup konaklayan bir toplulukla, *tevhid vadisi* ise sayfanın altından yukarıya doğru yükselen ve ağacın sağından dönen kuşlarla tasvir edilmiştir. [Grabar'ın sehven ya da unutarak bahsetmediği yedinci ve son vadi, Attar'ın eserindeki *fenâ/fakr vadisi* olmalıdır. Allah'ta fenâ bulduktan sonra (fenâ fillah) Allah ile var olmak (bekâbillah) anlamındaki bu vadi yedinci ve son minyatürde; doğada tabii hayatını sürdüren insan ve hayvanlarla tasvir edilmiştir.] Tasavvuf düşüncesinin tezhip geleneğine olan etkisini gösteren bu tasvirler aynı anda üç anlam sahasına işaret etmektedir: Tezhiplenen metnin anlam dünyası, tasvirlerle işaret edilen Attar'a ait kitabın anlam

dünyası ve bu iki metin arasında bir bilmece gibi kurulan gizli bağın anlam dünyası. (Grabar O. , 2022b, s. 316-322)

Şekil 231. Ahmet Celayiri Divanında Tasvir Edilen Attar'ın Mantık'üt Tayr'ında Geçen Yedi Vadiden Talep Ve Aşk Vadisi.



Kaynakça: Grabar, 2022b, s. 316-322

Şekil 232. Ahmet Celayiri Divanında Tasvir Edilen Attar'ın Mantık'üt Tayr'ında Geçen Yedi Vadiden Marifet Ve İstiğna Vadisi.



Kaynakça: Grabar, 2022b, s. 316-322

Şekil 233. Ahmet Celayiri Divanında Tasvir Edilen Attar'ın Mantık'üt Tayr'ında Geçen Yedi Vadiden Tevhid Ve Hayret Vadileri.



Kaynakça: Grabar, 2022b, s. 316-322

Şekil 234. Ahmet Celayiri Divanında Tasvir Edilen Attar'ın Mantık'üt Tayr'ında Geçen Yedi Vadiden Fena /Fakr Vadisi.



Kaynakça: Grabar, 2022b, s. 316-322

İlhanlı I. Tebriz Okulu'nun mirasçıları olan Celayiri ve Herat Okulları arasında Moğol üslubunun özgün bir temsilcisi olan Nakkaş Mehmed Siyah Kalem'in eserlerinden bahsetmek gerekir. 14. Yüzyılın sonları ile 15. Yüzyılın başları arasına tarihlenen eserleri dışında onun hayat hikayesine dair hiçbir bilgiye sahip değiliz. Bu yüzden

imzasının anonim bazı eserlere de atıldığı düşünülmektedir. Metafizik ve mitolojik unsurları son derece natüralist bir üslupla tasvir etmiş olması dikkat çekicidir. Nakkaş Mehmed Siyah Kalem'in dini konulu eserlerinin yanı sıra göçebe hayatını aksettiren eserleri de bulunmaktadır. Onun doğa ile doğaüstünü birleştiren kozmopolit eserlerinde Türk, Moğol, Hintli ya da Zenci figürler, Şaman, Budist, Nasturi Hristiyan ya da Müslüman karakterler, cinler, devler, canavarlar ve şeytanlar nihayetinde son derece gerçekçi hayvan çizimleriyle birlikte tasvir edilmiş ve büyü ile kaynaşmış bir gerçeklik (magic realism) ortaya konulmuştur. (İpşiroğlu, 2005, s. 48-49)

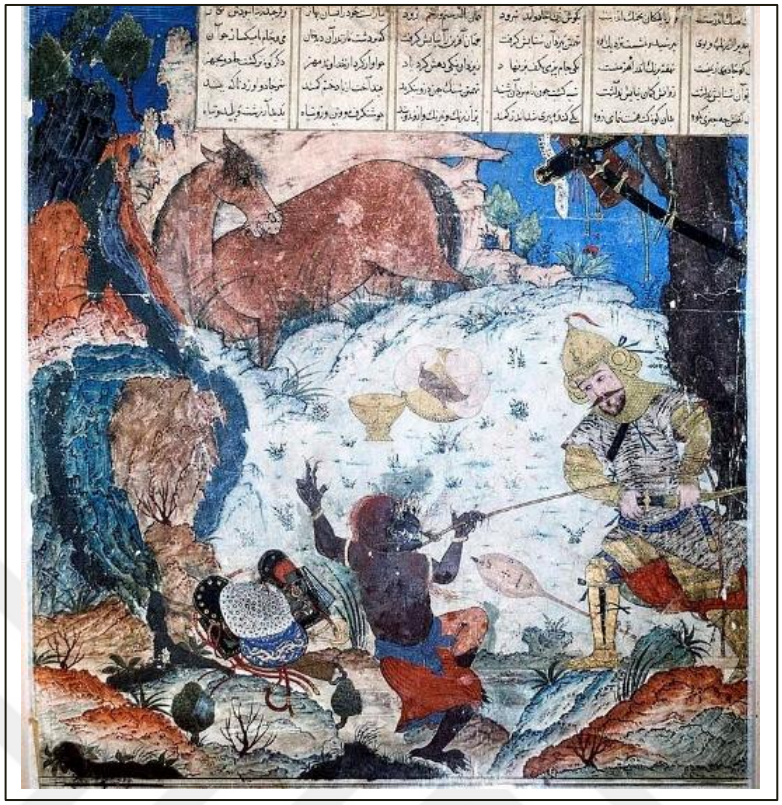
Nakkaş Mehmed Siyah Kalem'in üslubu, çizgi yapısıyla İlhanlı I. Tebriz Okulunun *Cami'üt Tevarih*'ine benzemektedir. (İpşiroğlu, 2005, s. 50) Onun eserlerinde gördüğümüz; havada savrulan ve kıvrılarak düğümlenen mendil tasvirleri, resme hareket getiren motifler olarak değerlendirilmekte ve "Moğol düğümü" olarak adlandırılmaktadır. (İpşiroğlu, 2005, s. 46) Bu düğümler İlhanlı I. Tebriz Okulunda görülen düğümlenmiş ejderha, yılan ve ağaç figürleriyle birlikte değerlendirildiğinde hem hareket hem de güç hissi uyandırmaktadır. Günümüze sadece Topkapı Sarayı Müzesi'nde H.2153'te kayıtlı bazı minyatürleri ulaşmış olan *Büyük Celayiri Şehnamesi*' nin çizimleri ile Nakkaş Mehmed Siyah Kalem'in çizimleri arasında da bazı benzerlikler bulunmaktadır. (O'Keanee, 2021, s. 357–392) *Büyük Celayiri Şehnamesi*' nin minyatürlerinde resimlerin kenar boşluklarına taşması, kaya yüzü tasvirleri, sarmal bulut ve şimşek çizimleri, dikey resimlerin genişleyerek metnin önüne geçmesi ve sayfanın 2/3'ünden fazlasını kaplaması gibi özellikler dikkat çeker. (O'Keane, 2017, s. 469-484)

Şekil 235. Siyah Kalem'in Moğol Düğümü Motifi Olan Bir Çizimi.



Kaynakça: Grabar O. , 2009, s. 26

Şekil 236. Büyük Celayiri Şehname'sinin Günümüze Ulaşan Minyatürlerinden.



Kaynakça: O'Keane, 2017, s. 473

Şeyh Safiyyüddin Erdebili'nin kurucusu olduğu Safevi tarikatına büyük yakınlık duyan Celayiri hanedanı, Mevlevi Âsitanesi başta olmak üzere büyük hankâhlara hediyeler göndermiştir. (Azzouna, 2018, s. 387-388) Bu sebeple Celayiri Okulunda dini-tasavvufi divanların tezhiplenmesine önem verilmiştir. Hanedanın ikinci hükümdarı Şeyh Uveys Celayiri'nin (vft. 1375), Herat Okulunun önemli isimlerinden Nakkaş Abdülhay Bağdadi'nin hocası olması, Sultan Ahmed Celayiri'nin de hat, tezhip, minyatür ve mühür oymacılığı gibi sanatlara meraklı olması, Celayiri Okulunun zengin içerikli zarif işler çıkarmasını sağlamıştır. (Azzouna, 2018, s. 389) Bu okulun Bağdat'ın yanı sıra Tebriz, Karabağ, Erdebil ve Şirvan'da atölyeleri olduğu kabul edilmektedir. (Azzouna, 2018, s. 398) Şeyh Uveys, Şah Huşeng ve Sultan Ahmed Celayiri gibi kitapsever hanedan mensuplarının büyük şahsi kütüphaneleri olması, kitap ve süsleme sanatlarını teşvik etmiştir. (Azzouna, 2018, s. 401) Pek çok Celayiri Okulu sanatçısının, daha sonra Timurlu saraylarında görev alması Celayiri ve Herat okulları arasında güçlü bir bağ kurmuştur. (Azzouna, 2018, s. 402)

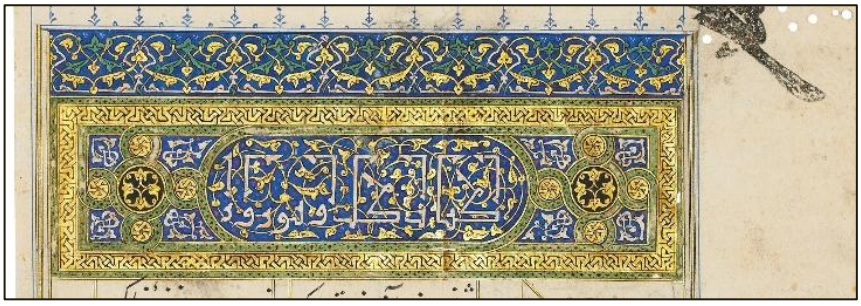
Şekil 237. Hattat Ve Nakkaş El-Hac Mecdeddin İbn Ahmed El Afifi El Kazvini Tarafından Yazılan, Tezhiplenen Mushaf'ın Zahriye Ve Serlevhası.



Kaynakça: 1400. Yılında Kuran-ı Kerim, 2010, s. 271-273

Celayiri Mushafları, Yakut el-Müstasımi ve öğrencilerinin hat üslubunu sürdüren isimlerce kaleme alınmıştır ve devam eden bir ekol görünümüne sahiptir. (Azzouna, 2018, s. 418) Rumiler İlhanlı I. Tebriz Okulunun devamı gibidir. Kompozisyon kurgusunda benzerlikler görülmektedir. Girift geometrik plan ve desenlerden uzaklaşma görülür. İlhanlı I. Tebriz Okulunda yoğun şekilde kullanılan münhani motifler, Celayiri Okulunda sadece rumi iç bünyelerinde görülmektedir. İlhanlı döneminde tek bir penç veya bir ortabağ gibi kullanılan hatayiler ise Celayiri Okulunda çiçek ve yapraklar şeklinde bir kompozisyon olarak uygulanmıştır.

Şekil 238. Şeyh Uveys Celayiri İçin Hazırlanmış Bir Yazmadan Bölüm Başı Tezhibi.



Kaynakça: Christie's, 2023

Şekil 239. Celayiri Dönemi, 1410 Tarihli Mushaf Zahiresi.



Kaynakça: Unusta1400. Yılında Kuran-ı Kerim, 2010, s. 223

Analiz:

İlhanlı I. Tebriz Okulu'nun devamı niteliğini taşıyan Celayiri Okulu'nda minyatürler sayfa boyunca yatay eksenden dikey eksene yayılmıştır. Sahnelerdeki doğa tasvirleri ve figürlerde oranlamalar fiziki gerçekliğe daha yakındır. (Şekil 230, 236) Siyah Kalem üslubu, İlhanlı doğa tasvirlerindeki çizgi kullanımının gücünü sürdürerek bu gücü halkari boyama tekniği ile desteklemiştir. (Şekil 231, 232, 233, 234, 235)

Tezhip sanatında geometrik kompozisyonların arka plana çekilmeye başladığı görülür. Rumiler ve stilize bitkisel süslemeler ön plana çıkmaya başlamıştır. (Şekil 237, 238)

Tezhip ve minyatürlerde renk paleti genişlemiş ve özellikle kontrast renk uyumları ile şekillerin belirginliği artmış, bu şekilde kompozisyonlarda boyut algısı sağlanmıştır.

5.8. I. Şiraz Okulu

Şiraz şehrinin Moğol İstilasının yıkımından kurtulmuş olması ve diğer şehirlerden buraya sığınan sanatçılar sebebiyle burada özgün bir üslup oluşmuştur. Sadi-i Şirazi ve Hafız-ı Şirazi gibi büyük şairlerin yetiştiği bu dönemde divan ve mesnevilerin tezhiplenmesi ön plana çıkmıştır. Bu okulun eserleri sade olup, Selçuklu devri üslubunu andırmaktadır. Çin sanatının etkisi son derece azdır. Düz ve canlı renkler,

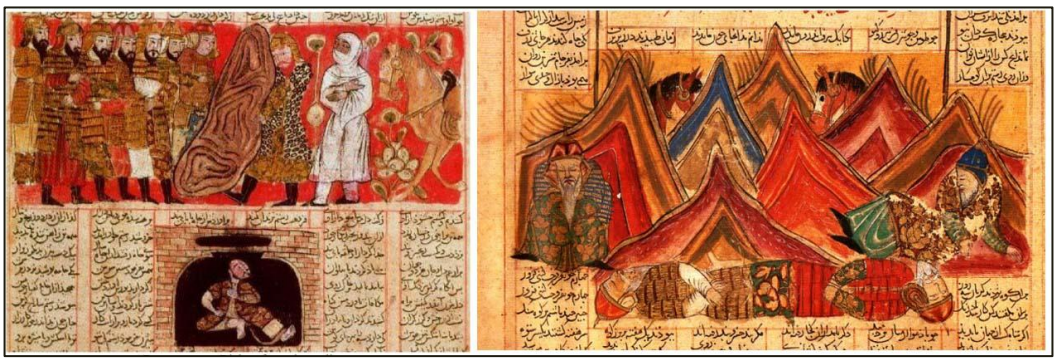
sığ boşluklu büyük figürler kullanılır. Ana konu insandır fakat zamanla insanların bulunmadığı özel bir doğa tasviri de görülür. Ana unsur dışındaki her şey sahneyi doldurmak içindir. Numuneler çoğulu yansıtır. Bir çiçek bir bahçenin, bir asker bir ordunun sembolü gibidir. Düz ve canlı renkler, büyük figürler ve boşluk kullanımı dikkat çeker. Parlak renklerin kullanımı ile etkili olan bu okulun eserleri, Anadolu ve Hindistan'a kadar yayılmış ve talep görmüştür. Zamanla divanların ve şiirlerin resmedilmesi daha fazla ilgi görmüş ve tasvirlerde mekânlar daha ferah hale gelmiştir. Câcermi'nin *Mu'nis'ül Ahrar* adlı eserinin 1341 tarihli yazması, *Şiraz Şehnamesi* ve Mushaflar bu okulun eserleri arasında dikkat çeker.

Şekil 240. Câcermi'nin Mu'nis'ül Ahrar'ından, 1341 Tarihli.



Kaynakça: The Free Man's Companion to the Niceties of Poems, 2024 *ve Met, 2000*

Şekil 241. Şiraz Şehnamesi, Şiraz, 1330 Tarihli.



Kaynakça: Minyatürler, 2000

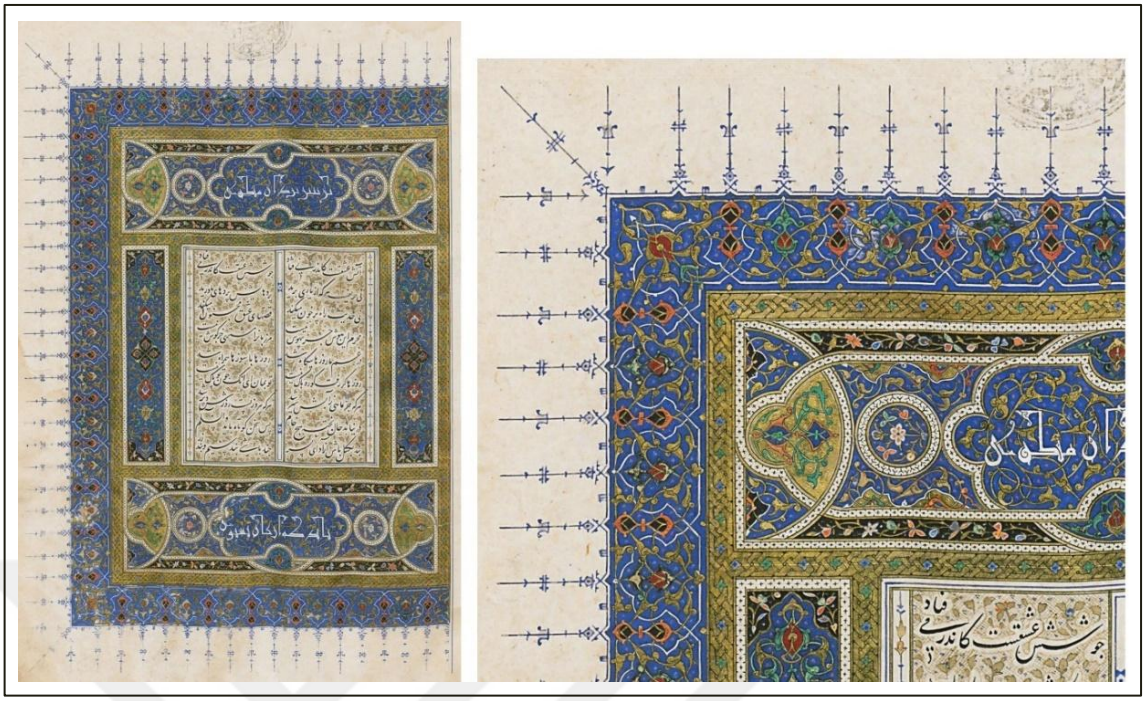
Hafız-ı Şirazi'nin şiirlerinde sahneye katılanlar artık gündelik nesnelerle değil, kural olarak insani özelliklere sahip nesnel sembollerle çevrilidir. Şiir dinleyenlerin elindeki kadeh, artık basit bir kap değil, bir metafordur. Göklerin kubbesi bir kadeh gibi dünyanın üzerinde eğiktir ve yuvarlak bir kadehin dönüşü kader çarkının dönüşünü tekrarlar. I. Şiraz Okulunun minyatürlerinde özellikle de *Şiraz Şehnamesi*'nin minyatürlerinde bu anlam dünyası izlenebilir. (Lukonin & Ivanov, 2012, s. 61)

Şiraz Okulunun minyatür ve tezhipleri, haklı bir ün kazansa da I. Tebriz Okulunun eserlerine göre daha az ayrıntılıdır. Resimler genellikle kırmızı veya koyu sarı zemin üzerine siyah çerçevelidir. Mavi, kızılımsı zeytin, yeşil, leylak ve altın renkler hakimdir. (Drake, 2003, s. 1259-1260)

5.9. Herat Okulu

Emir Timur Han tarafından kurulan ve Orta Asya, Rusya, İran, Hindistan, Afganistan, Kafkasya, Ortadoğu ve Anadolu coğrafyasına hâkim olan Timurlular (1370-1507), elde ettikleri güç ve zenginliğin etkisiyle bilim, düşünce ve sanatta ihtişamlı bir çağa adlarını yazdırmışlardır. Timurlular devri, olağanüstü sanatsal çalışmaları ile tanınmaktadır. Emir Timur Han'dan (1336-1405) başlayarak, Timurlu sultan ve şehzadeleri bilim ve sanata önem vermişler, Bağdat ve Tebriz başta olmak üzere İslam coğrafyasının her yanından bilim adamı ve sanatçıları başkent Semerkant ve Herat gibi şehirlerde bir araya getirmişlerdir. Bilhassa Nakkaş Abdülhay Bağdadi, Nigârger Cüneyd-i Bağdadi ve Mir Ali Herevi gibi nakkaş ve hattatların Semerkant'a getirilmesi tezhip başta olmak üzere süsleme sanatlarında verimli bir çağın başlangıcı olmuştur. (Drake, 2003, s. 1260) Timurlular devrinin ilk kitap/tezhip atölyeleri Semerkant'ta açılmış, daha sonra ise Herat'taki çalışmalar öne çıkmıştır. (Ersoy N. , 2021, s. 18)

Şekil 242. 1445 Tarihli, Mesnevî, Herat, TİEM Nr. 1906, V. 3a.



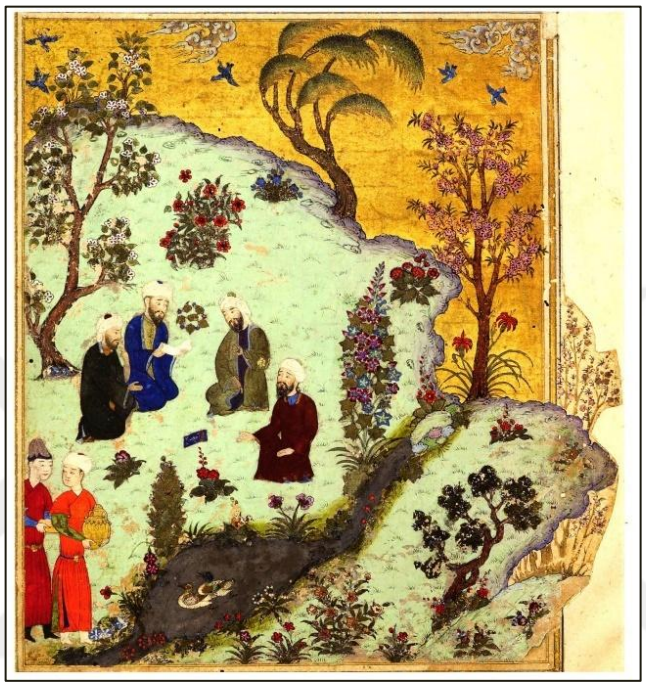
Kaynakça: Azizoğlu, 2019, s. 46-47

Herat Okulunun üç aşamada teşekkül ettiği kabul edilir. Birinci aşama Timur ve Şahruh'un Semerkant'ta ortaya koyduğu bilim ve sanata değer veren atmosferdir. İkinci aşama Şehzade Gıyaseddin Baysungur'un Herat'ı bir sanat merkezi haline getirmesidir. Üçüncü aşama ise Hüseyin Baykara'nın hükümdarlığı döneminde Ali Şir Nevai'nin gayretleriyle Herat şehrinin en ihtişamlı çağını yaşamasına tekabül eder. (Özcan Ş. B., 2007, s. 18) Hüseyin Baykara'nın 1522'de saray kütüphanesinin ve nakkaşhânenin başına Kemalüddin Behzad'ı getirmesi, Herat Okulunun zirveye ulaşmasını sağlamıştır. (Özcan Ş. B., 2007, s. 24-25)

İlhanlılar ve Celayiriler devri boyunca kitap sanatlarının merkezi olan Bağdat ve Tebriz'in misyonunu, Herat Okulu devralmış ve daha önce kurulmuş olan geleneği güçlendirmiştir. Örneğin Şeyh Uveys Celayiri döneminde Tebriz'de görülen "Naif Üslup", Herat Okulu tarafından geliştirilerek en güzel uygulamaları Herat'ta ortaya konulmuştur. Bu eserlerden biri Katib Maruf tarafından 1415-1418 yılları arasında istinsah edilen ve günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan *Külliyât-ı Hafız-ı Ebru* adlı eserdir. Birbirinden farklı sekiz zahriye, bir serlevha, on dört unvan ve on sekiz minyatür sayfasıyla bu eser hem Naif Üslubunun nasıl geliştiğini hem de Herat Okulunun karakteristik özelliklerinin nasıl ortaya çıktığını göstermesi açısından değerlidir. Bu eserde zemin rengi motifler çizilmeden önce belirlenip boyanmış, motifler çift tahrir yöntemiyle altın veya diğer renklerle daha

sonra bu rengin üzerinde çalışılmıştır. Tekrarlayan desenlerde simetri ve süreklilik korunurken, desen içlerine konumlandırılan çiçek motiflerinde zengin bir çeşitlilik ve farklılık sağlanmıştır. Böylece hem nakkaşın daha serbest çalışması hem de eserin farklı ve dinamik bir etkiye sahip olması sağlanmıştır. (Biçer Özcan, 2009, s. 289-290)

Şekil 243. Şahruh'un Oğlu Muhammed Juki'ye Atfedilen Juki Şehnamesi'nden Bir Sayfa.



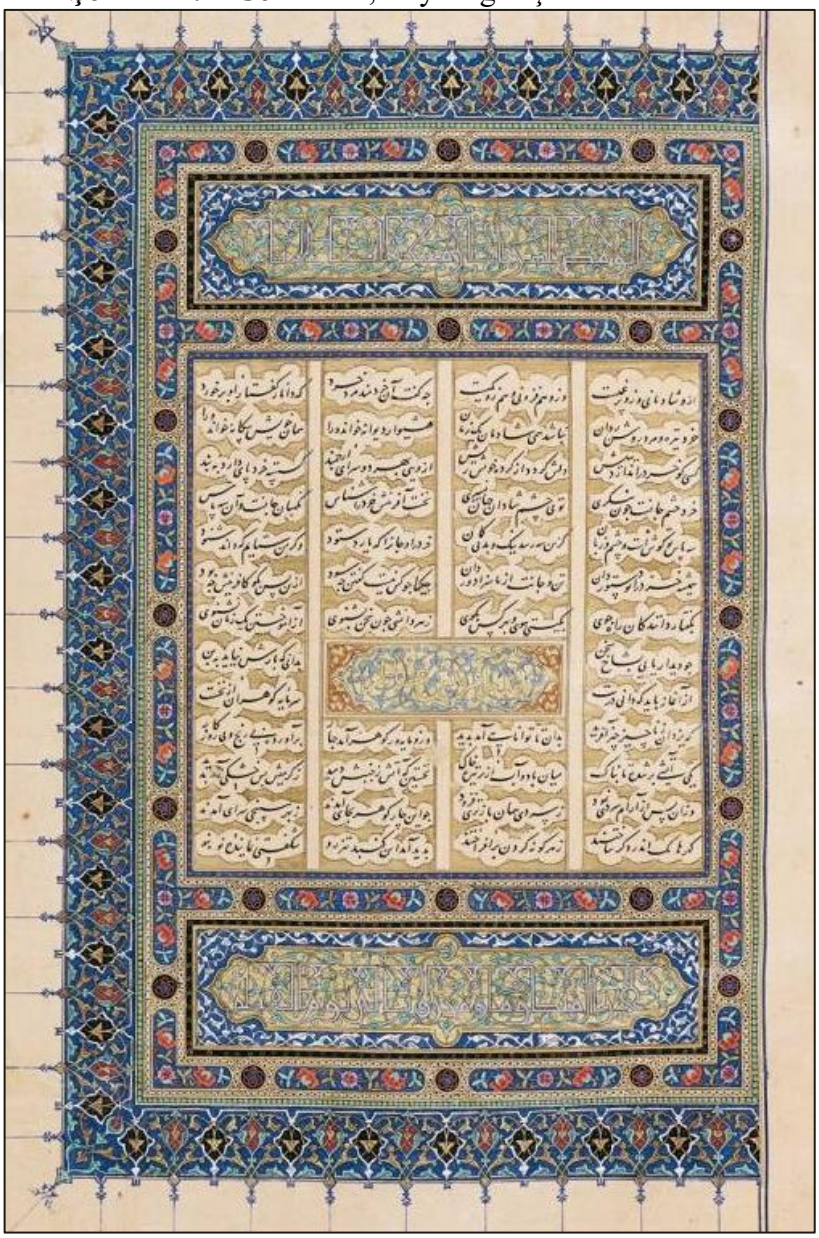
Kaynakça: Grabar O. , 2009, s. 67

Timur'un oğullarında Şahruh (1377-1447) ve onun oğulları Gıyaseddin Baysungur (1397-1433) ile Uluğ Bey'in (1394-1449) zamanlarında, Semerkant ve Herat devrin en büyük medeniyet merkezleri haline geldi. Kendisi de matematikçi ve astronom olan Uluğ Bey'in kurduğu Semerkant Rasathanesi ve Uluğ Bey Medresesi gibi müesseseler; Gıyaseddin Cemşid Kâşi (1380-1429), Kadızade Rumi (1364-1440) ve Ali Kuşçu (1403-1474) gibi büyük astronom ve matematikçilerin bir araya geldiği Semerkant matematik-astronomi okuluna ev sahipliği yapmıştır. Zengin mimari süslemeleri ile dikkat çeken Uluğ Bey Medresesi, matematik-astronomi bilimleri ile ilişkisine uygun bir şekilde geometrik desenlere dayalı bir tezyinata sahiptir. (Beksaçç, 2012, s. 129-130) Bu dönemde mimari süslemelerde ve kitap tezhiplerinde madalyon ve rumilerin benzer kompozisyonlarla kullanıldıkları görülmüştür. (Hillenbrand, 2005, s. 222-223) Özellikle Giyaseddin Cemşid Kâşi'nin *Miftah el Hisab* adlı eseri, İslam süsleme sanatlarında geometrik kompozisyonların iki ve üç boyutlu uygulamaları için temel referans metinlerinin başında gelir. Kâşi'nin metot ve tasarımları hem mimari

eser hem de süsleme bazında Timurlu sanatının geometrik altyapısını belirlemiştir. (Golombek & Wilber, 1988, s. 137-173, c. I)

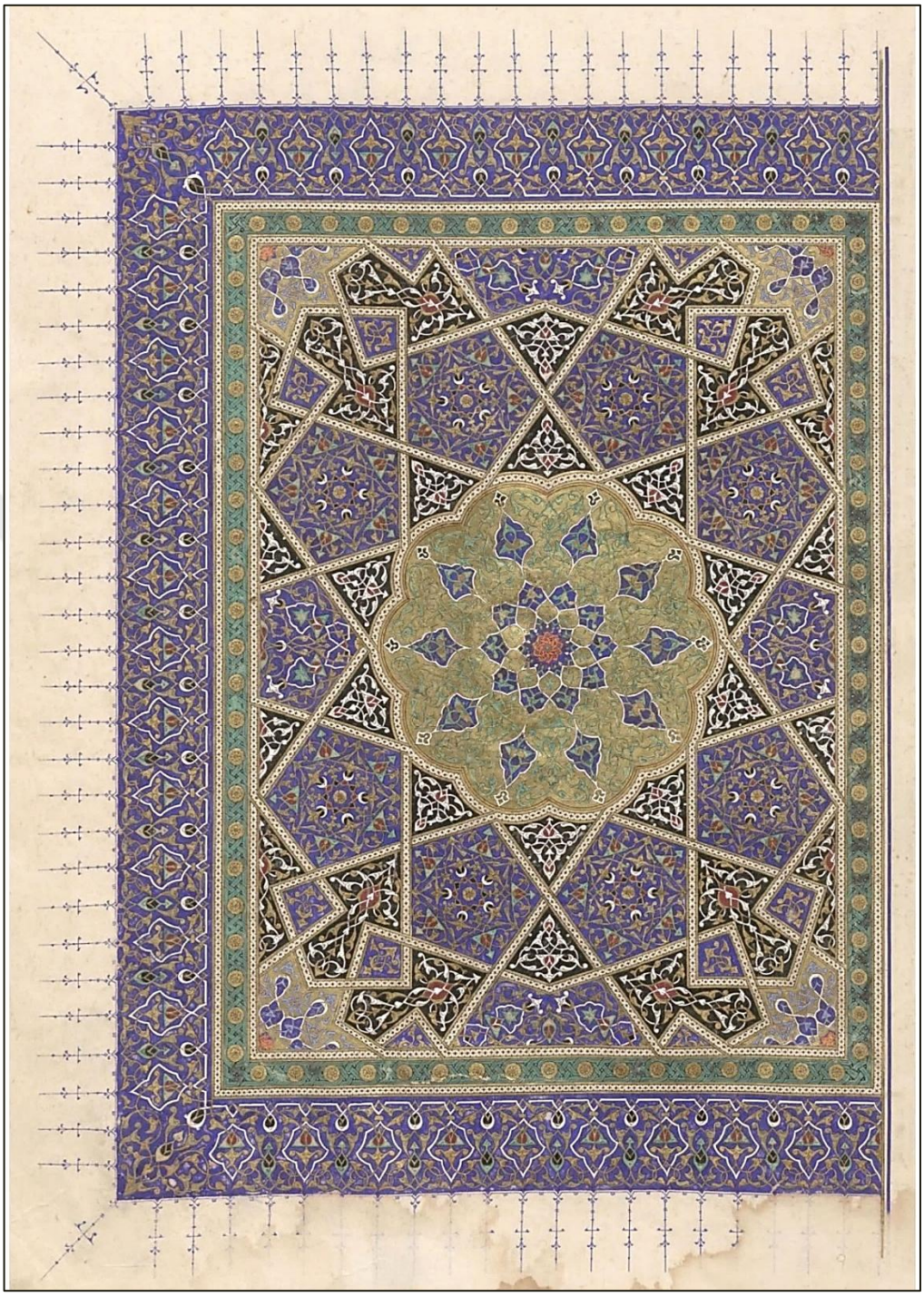
Timur'un oğlu Şahruh döneminde büyük bir kitapsever olan Şehzade Gıyaseddin Baysungur tarafından Herat'ta kurulan nakkaşhânede devrin en iyi hattat ve nakkaşları bir araya gelmiştir. Aynı zamanda büyük bir kütüphane olan bu okulda 40'tan fazla hattat ve nakkaş görev almaktaydı. Bu hattat ve nakkaşlar arasında; Mevlâna Cafer Tebrizi ve Abdullah İbn Mir Ali gibi isimler bulunmaktaydı. Nakkaşhânede hattat ve nakkaşların yanı sıra zer-nüvisler (altın ile yazı yazanlar), çadırcılar, mücellitler, deri ustaları ve oymacılar hizmet vermekteydi. (Hillenbrand, 2005, s. 230)

Şekil 244. 1430 Tarihli, Baysungur Şehnamesi'nden.



Kaynakça: Baysunghur Shahnameh, 2007

Şekil 245. 1434 Tarihli Olan Hattat Şems El-Baysunguri'nin Mushaf'ı, Herat, TİEM Nr. 294, V. 1a.



Kaynakça: Museum of Asian Art, 2024

Herat Okulu; I. Şiraz, Tebriz ve hatta Çinli ressamların üsluplarının karışımıyla yeni bir üslup oluşmuştur. Timurlular devrinde tezhip sanatının en güzel örnekleri; Şahruh, Gıyaseddin Baysungur ve Hüseyin Baykara (1438-1506) dönemlerinde Herat'ta ortaya koyulmuştur. Bilhassa kendisi de şair olan Hüseyin Baykara'nın hükümdarlığındaki Herat; Ali Şir Nevai (1441-1501), Molla Abdurrahman Cami

(1414-1492) ve Hüseyin Vaiz-i Kâşifi (1427-1505) gibi büyük ve üretken şairlerin buluştuğu bir edebiyat ve sanat merkezi olmuştur. Bu şairlerin divan ve mesnevileri, başlı başına bir yazma eser literatürü oluşturmaktadır. Herat Okulu; Sultan Ali Meşhedi, Kemalüddin Behzad, Emir Ruhullah Mirek, Şah Muzaffer, Sultan Muhammed Nur, Kasım Ali ve Emir Halil gibi önemli hattat ve nakkaşlar yetiştirmiştir. (Uslu, 1998, s. 217) (Balafrej, 2019)

Şekil 246. Orman Parşömeni, Saray Albümünden, 15. Yüzyıl Herat, TSMK, H. 2153, Fol. 34r.



Kaynakça: Gonnella ve diğerleri, 2016, s. 172

Şekil 247. Saray Albümünden, 15. Yüzyıl Herat, TSMK, H. 2153, Fol. 94r.



Kaynakça: Gonnella ve diğerleri, 2016, s. 176

Şekil 248. Kahire De Bulunan Herat Okuluna Ait Ve Süslemeleri Behzad'a Atfedilen Bostan-I Sadi Nüshası.



Kaynakça: Blair S. , 2019, s. 201

Kendisi de hattat ve şair olan Gıyaseddin Baysungur; Herat'taki kütüphane ve nakkaşhânenin başına Mevlâna (Mirza) Cafer Tebrizi'yi getirmiştir. Cafer Tebrizi'nin, nakkaşhânenin faaliyetleri hakkında Gıyaseddin Baysungur'a yazılı rapor verdiği bilinmektedir. (Arpacıoğlu, 2019, s. 17-18) Bir sanat akademisi gibi hizmet veren bu merkezde çalışan hattat ve nakkaşlar, bu sanatkâr hamisi şehzadeye duydukları saygıdan dolayı *Baysunguri* nisbesini kullanmışlar ve Herat Okuluna bu sebeple Baysungur Okulu da denilmiştir. Cafer Tebrizi, Şemseddin Muhammed b. Hüsâm el-Herevî (Şems-i Baysungurî), Pîr Hüseyin Kâtib ve Abdurrahman Kâtib bu okulun önemli hattatlarıdır. Nakkaş Gıyaseddin, Nakkaş Seyyid Ahmed, Nakkaş Hacı Ali Musavvir, Üstad Veliyyüddin, Simi-i Nişaburi ve Nakkaş Seyfeddin okulun adı günümüze ulaşan tezhip sanatkârlarıdır. Herat Okulu sanatkârlarından Kıvâmüddîn-i Tebrizi, kabartma cilt yapma sanatının kurucuları arasındadır. (Alparslan, 1992, s. 276-277) Timurlular devrinde tezhiplenen kitaplar arasında; Baysungur Şehnamesi, Kelile ve Dimne, Mir Haydar Miraçnamesi, Gülistan-ı Sadi, Hüma vü Hümayun, Hafız Divanı gibi eserler Herat Okulunun üslubunu ortaya koyar. (Drake, 2003, s. 1260) (Alparslan, 1992, s. 276-277)

Şekil 249. Herat Okulu, Bostan-I Sadi Yazmasından Zahriye Ve Serlevha, Kahire, Dar Al-Kutub'ül Mısriyye, Adab-I Farisi 22, Folio 2b Ve 3b.



Kaynakça: Balafrej, 2019, s. 31-34

Genel olarak Herat Okulunda renklerin daha zengin hale geldiği ve resimlerin daire, haç gibi daha karmaşık kompozisyonlara sahip olduğu söylenebilir. İnsanların hareketliliği ve detayları daha çok vurgulandı. Bu farkındalık hassas bir şekilde tasvir edilerek bir tarz haline geldi. Yükse ufuklu manzaralar ve süngerimsi dağlar dikkat çekicidir. Çin üslubundan natüralist etkiler taşıyan bitkisel motifler, kuş ve hayvan figürleriyle birleşerek renkli, canlı ve uyumlu bir atmosfer oluşturur. Bu dönemin başlıca özellikleri zarafet, daha geniş hayal gücü, altın rengin etkileyici kullanımı ve renk yelpazesindeki parlaklıktır. (Drake, 2003, s. 1260) Hiç yazı bulunmayan ve çift sayfaya yayılan kompozisyonlara sıkça rastlanmaktadır. Günlük yaşamdan ayrıntılı sahneler, titizlikle yansıtılmıştır. Portreye yaklaşan yüz çizimleri etkileyicidir. Çin sanatından gelen motifler tamamen stilize edilerek başka bir hava kazanmıştır. Mimari eser tasvirleri başarılıdır. Asimetrik ya da karmaşık sahneler/kompozisyonlar başarıyla kurgulanmıştır. (Ersoy N. , 2021, s. 25)

Herat Okuluna ait yazmalar incelendiğinde; kûfi, sülüs, nesih ve muhakkak yazılar kullanılmakla birlikte ağırlıklı olarak nestâlik yazının tercih edildiği görülür. Hatlarda altının yanı sıra beyaz, kırmızı, sarı, mavi, yeşil ve turuncu renk mürekkepler

kullanılmıştır. Zahriye sayfalarının tezhip kompozisyonları genellikle daire formunda olmakla birlikte dikdörtgen, oval ve damla formları da görülür. Süslemelerde geometrik kompozisyonlara da rastlanır. Tezhip alanlarındaki zeminlerde; altın, bedahşî laciverti, kırmızı ve siyah renkler tercih edilmiştir. Rumi ve hatayi gruplarında; altın, beyaz, yeşil tonları, mavi, bedahşî laciverti, pembe, turuncu, sarı ve eflatun renkleri dikkat çeker. (Özcan Ş. B., 2007, s. 404-405)

Şekil 250. Mushaf-I Şerif, TSMK, HS.4- V.1b-2a, Hattatı Muhammed Bin Sultanşah El-Herevî, Serlevha Sayfası Ve Detayları, 1485 Tarihli.



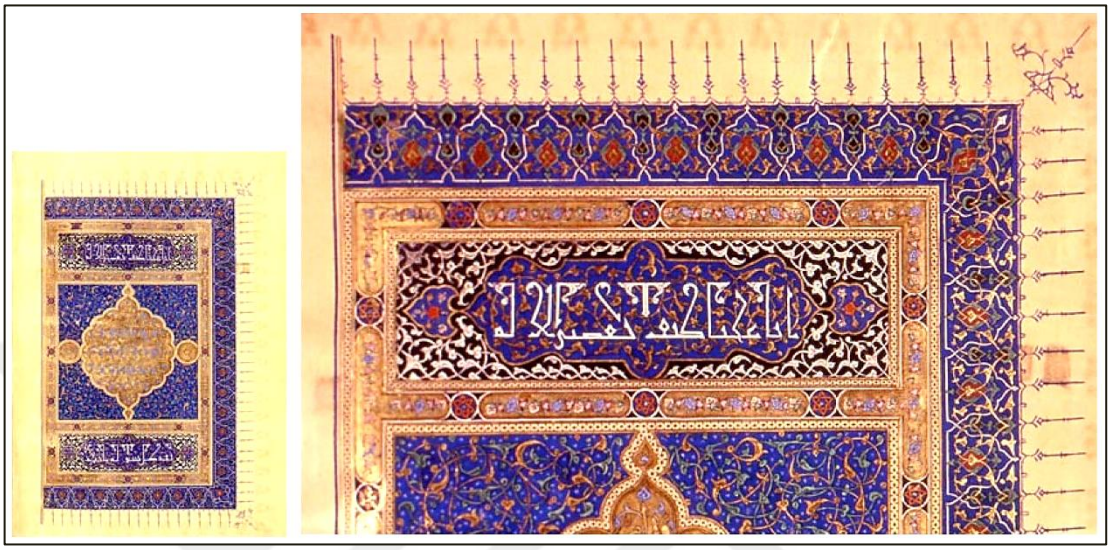
Kaynakça: Özcan, 2007, s. 268-273

Herat Okulunun ilk döneminde şehirde iki ayrı kitap/tezhip atölyesi bulunduğu ve bunların hem kendi aralarında hem de II. Şiraz Okulu ile rekabet ettiği bilinmektedir. II. Şiraz Okulunun daha serbest olan sanat anlayışına karşı Herat Okulu atölyeleri daha disiplinli ve kurallı bir biçimsel anlayış içerisinde olmuştur. Hüseyin Baykara döneminde büyük şöhret kazanan Nakkaş Kemalüddin Behzad'ın (1450-1536) üslubu, zaman içerisinde Herat Okulu ile özdeşleşmiştir. (Beksaç E. , 2012, s. 182-183)

Timurlular devrinin sona ermesiyle birlikte önce Herat'a hâkim olan Şeyban Han'ın ardından Şah İsmail'in himayesine giren Behzad, Safevi başkenti Tebriz'e yerleşerek II. Tebriz Okulunun da kurucuları arasında yer almıştır. Devrinin en büyük nakkaşı kabul edilen ve resim sanatındaki kudreti Mâni ile kıyaslanan Behzad, fırça kullanımındaki ustalığı ve zarafeti ile anılmıştır. Onun İslam Sanatına ve minyatüre yeni bir anlayış getirdiği kabul edilir. Detaylara verdiği önem ve sahip olduğu realist bakış açısı, ifade gücünü arttırmıştır. Eserlerinde hareketi ve yüz ifadelerini

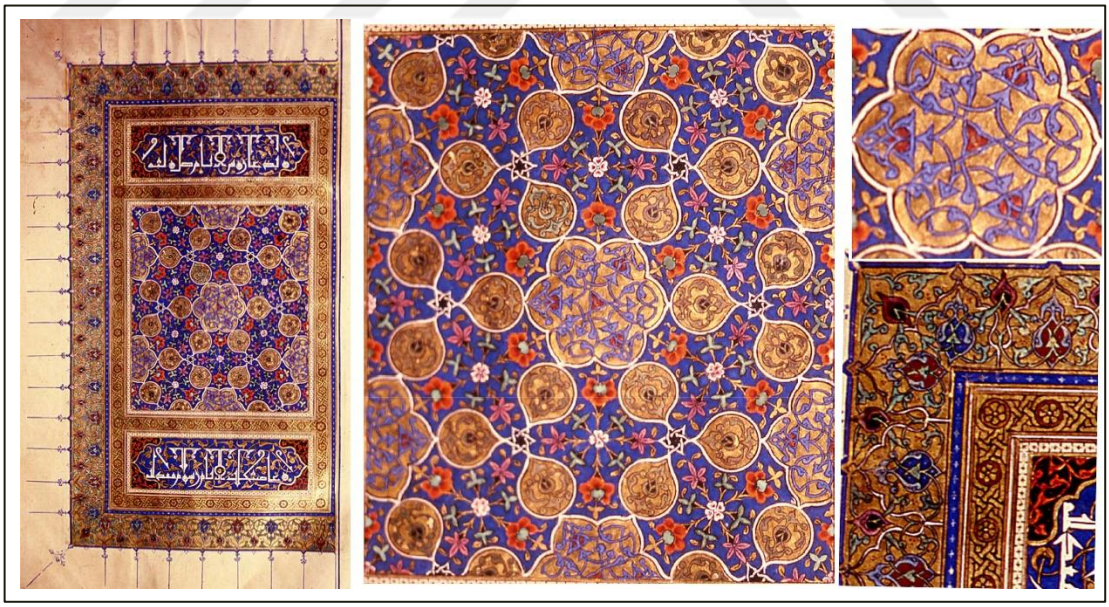
yansıtmaya önem vermiştir. Mavi rengin değişik tonlarına ağırlık vermiştir. Renk skalasında, özellikle kaya tasvirlerinde kullandığı gri-mavi karışımları önemli yer tutar. Doğa tasvirleri son derece etkileyicidir. (Çığman, 1992, s. 148)

Şekil 251. Kelile Ve Dimne, TSMK, R.1022-V. 3a-2b, Serlevha Sayfası, 1429 Tarihli.



Kaynakça: Özcan Ş. B., 2007, s. 158

Şekil 252. Hattat Cafer-İ Tebrizî, Kelile Ve Dimne, TSMK, H.362- V.2a-1b, 1430-31 Tarihli.



Kaynakça: Özcan Ş. B., 2007, s. 189-193

Şekil 253. Sultan Hüseyin Baykara Divanından İki Karşılıklı Sayfa, Hattat Sultan Ali El-Meşhedi, 1500 Tarihli, Herat.



Kaynakça: Divan of Sultan Husayn Baiqara, 2000-24

Herat Okulu, özellikle Kemalüddin Behzad'ın üslubu o kadar geniş ve güçlüydü ki, II. Tebriz Okulunun yanı sıra Buhara ve Babür gibi daha sonraki dönemlere doğrudan etki etti. (Çığman, 1992, s. 148) Herat Okulunda Kemalüddin'e atfedilen yüz yapma tekniği, giderek popüler hale geldi. Sultan Hüseyin Baykara ve Şeybani Han gibi dönemin hükümdarlarının yüzleri onun çizimleriyle günümüze ulaşmıştır. Fatih'in daveti üzerine İstanbul'a gelen Bellini'nin çizimleri ile Timurlu sanatçılar arasında bu yöntemin popüler olduğu iddia edilmektedir. Papa IV. Sixtus tarafından 1471'de Lorenzo de Medici'ye hediye edilen M.Ö. 2. Yüzyıl yapımı Farnese Kupası'ndaki tasvirin aynısının, Herat Okuluna bağlı nakkaş Muhammed Hayyam tarafından çizilmiş olması, karşılıklı etkileşimi mümkün kılan bir zeminin varlığını göstermektedir. (Grabar O. , 2022b, s. 549)

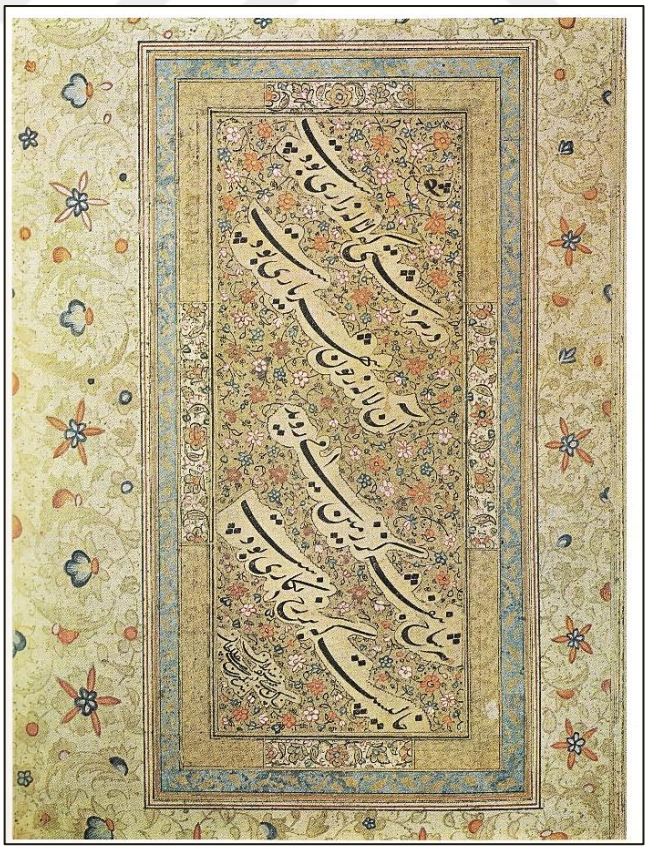
Şekil 254. Farnese Kupası Ve Herat Okulundan Muhammed Hayyam'ın Çizimi, 1433 Tarihli.



Kaynakça: Grabar O. , 2022b, s. 549-559

Hüseyin Baykara döneminde Herat Okulu, entelektüel soyutlama yetisine ve güçlü bir gözlem kuvvetine sahiptir. Gündelik hayata ait çalışan mütevazi insan gruplarının tasvirleri, derin bir tasavvufi yönelimin etkisini göstermektedir. (Hillenbrand, 2005, s. 232)

Şekil 255. Hattat Sultan Ali Meşhedi, 1450 Tarihli, Herat.



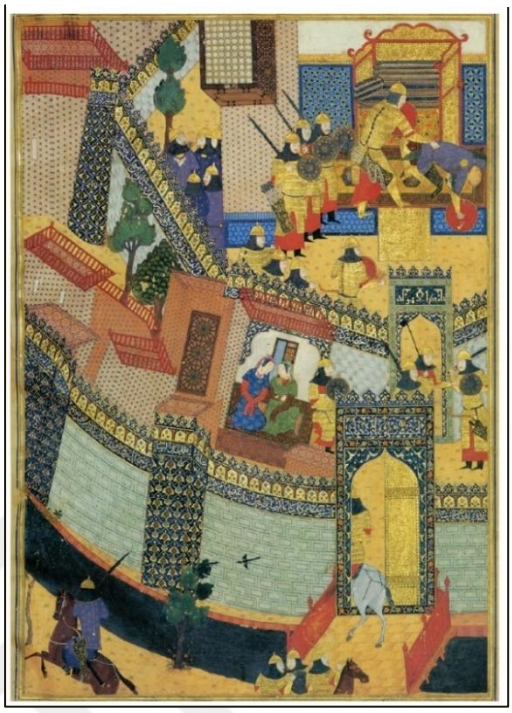
Kaynakça: Sultan Ali Meşhedi, 2024

Şekil 257. Hattat Sultan Ali Meşhedi Tarafından Ali Şir Nevai İçin Kaleme Alınan Ve Minyatürleri Behzat'a Atfedilen 1486 Tarihli Gülistan-I Sadi Nüshasından.



Kaynakça: Ersoy, 2021, s. 173

Şekil 256. 1430 Tarihli Baysungur Şehnamesinden, Tahran, Gülistan Sarayı Kütüphanesi, No. 61 Or No. 716.



Kaynakça: Balafrej, 2019, s. 119

Analiz:

Minyatürlerde realist ve ayrıntılı sahneler göze çarpar. Dikey eksende birden çok sahne içeren çok katmanlı alan kullanımı ile boyut algısı kuvvetlenmiştir. Sahnelere bakış, göz hizasından değil daha yukarıdan kurgulanmıştır. (Şekil 244, 245, 248) Siyah Kalem üslubu sürdürülmüştür. (Şekil 246, 247) Minyatür sahnelerinin içinde farklı yüzey ve boyutları vurgulamak için tezhip süslemelerinden oluşan dokular kullanılmıştır. (Şekil 248, 256, 257)

Minyatürlerde görülen çok katmanlı alan kullanımı tezhip kompozisyonlarında da görülmektedir. Tezhipli sayfalar çeşitli şekillerde paftalara ayrılmıştır. Paftalar motif kümeleriyle, beyaz ipliklerle, rumilerle ve geometrik bölümlemelerle birbirlerinden ayırılarak çok katmanlılık sağlanmıştır. Önceki okullardan tevarüs edilen motif havuzu bütün zenginliğiyle kullanılmıştır. (Şekil 249, 250, 251)

Minyatürlerde gölgeleme amaçlı kullanılan halkari tekniğinin tezhipte de kullanılmaya başlandığı görülmektedir. (Şekil 255) Minyatürlerle paralel olarak çok katmanlılığın

ve halkari tekniğinin tezhipli alanlara yayılması, tezhip sanatında boyut algısı arayışının kuvvetlendiğini göstermektedir.

5.10. II. Şiraz Okulu

Timurlular döneminde, Şiraz emiri olan Timur'un torunları İskender Sultan ve İbrahim Sultan tarafından kurulan nakkaşhânede himaye edilen sanatçılar yeni bir tarz oluşturdular. Pir Ahmed Bağşimali, bu okulun en önemli temsilcisidir. II. Şiraz Okulunda divani ve deşti (tuğra yazısı) ağırlık kazanmıştır. Masmavi renk kullanımı, gökyüzünün kenarlarındaki süngerimsi kayalar, ince ve renkli figürler ve geometrik motiflerle süslenmiş binalar bu okulunun özellikleridir. Bu okul tarafından, çok sayıda yüksek kaliteli tezhipli ve minyatürlü el yazmaları üretilmiştir. (Ersoy N. , 2021, s. 18)

Şekil 258. 1438 Tarihli Hamse-İ Hacu-Yu Kirmani'den, Şiraz.



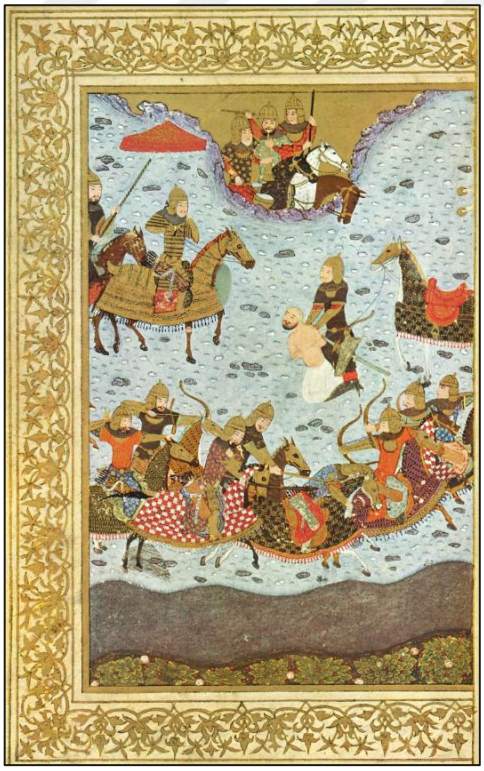
Kaynakça: Grabar O. , 2009, s. 57

Şekil 259. 2. Şiraz Ekolü Hamse-i Nizami'den, 1442-1444.

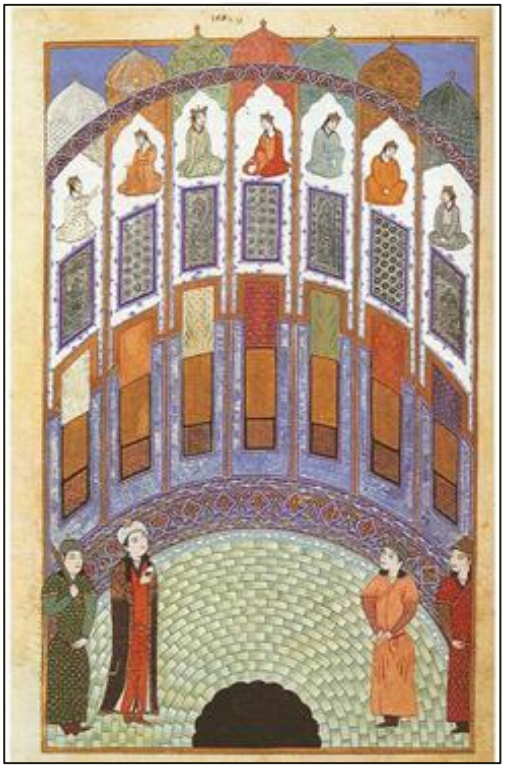


Kaynakça: File:Keir-Collection-Chamsa-Nizami.jpg, 2023

Şekil 260. İskender Sultan'ın Şiir Antolojisinden, 1410, Şiraz.



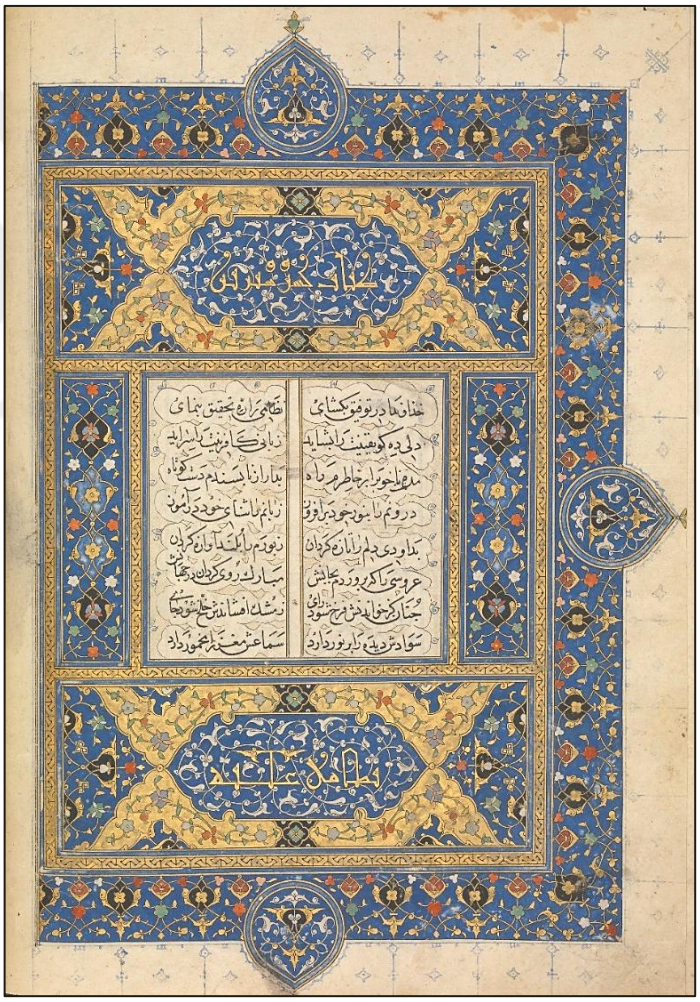
Şekil 261. Şiraz 1410 Tarihli Nizami'nin Heft Peyker Mesnevisinden Bir Minyatür.



Kaynakça: İkinci Şiraz okulu, 2024 ve Hattstein & Delius, 2007, s. 426

1393-1451 Yılları arasında etkili olan II. Şiraz Okulunun karakteristik özellikleri, bu dönemde; Şiraz, İsfahan ve Yezd şehirlerinde üretilen yazmalarda görülebilmektedir. Bu şehirlerdeki atölyeler bir araya getirilerek ortak bir üslup oluşması sağlanmıştır. İskender Sultan'ın emirlik dönemi (1409-1414) okulun en güzel eserlerinin ortaya konulduğu dönem olmuştur. Hat, tezhip ve minyatürün yanı sıra ciltçilik de üst seviyededir. Celayiri Okulunun ve Çin üslubunun etkilerinin yanı sıra; mükemmel hat örnekleri, süslemede geometrik ve dekoratif kompozisyonlar, detaylara yoğunlaşan ince fırça işçiliği, canlı renkler, zarif figürler, uyumlu bitkisel örtü, hareket hissi veren hayvan tasvirleri, değişik kaya çizimleri dikkat çekicidir. (Ersoy N. , 2021, s. 20-21)

Şekil 262. 2. Şiraz Ekolü Hamse-İ Nizami'den Tezhipli Sayfa.



Kaynakça: Khamsa (Quintet) of Nizami of Ganja, 2000-24

İskender Sultan'dan sonra Şahruh'un oğlu İbrahim Sultan Şiraz emiri olunca, II. Şiraz Okulu tarzında Herat Okulu etkisiyle değişimler yaşandı. Bu dönemde figürler daha güçlü bir tasarıma sahiptir ve renkler yumuşaktır. Üsluplar birbirine yaklaşmış ve sadeleşmiştir. Renkler natüralist bir yaklaşımla kullanılmış, yan figürler azaltılmış

fakat kullanılan ana figürler güçlü ifadelerle tasvir edilmiştir. Böylece dramatik etki sağlanmıştır. Güvercin göğüslü at figürleri karakteristik bir özelliktir. Mekân tasvirlerinde genişlik hissi ön plandadır. (Ersoy N. , 2021, s. 22) 15. Yüzyılın sonlarına kadar II. Şiraz Okulunun ayrılmaz bir üslubu haline gelen yazıların diziliş ve yerleşiminde yazı unsurları özellikle önem kazanmış ve sabit kurallar oluşturulmuştur. Genel kural, görselin üstüne ve altına iki veya dört yazı yerleştirerek çalışma alanında simetrik ve geometrik bir yapı oluşturmaktır. Çoğu zaman önemli konular orta kısımda ve ufuk çizgisinin altında görülebilmekteydi. Böylece metinler orta ve kenarlarda bulunurken, süsleme ve tasvirler metinlerin arasında yer almaktaydı. (Drake, 2003, s. 1260) Bu dönemin eserleri arasında İbn Hüssam'ın *Havaranname*'si ile İbrahim Sultan'ın tezhipli *Hamse-i Nizami* ve *Şehname*'sini sayabiliriz.

Şekil 263. Astronom Muhammed İbn Yahya Kaşi'nin İskender Sultan'a Sunduğu Burç Haritası, 1411, Şiraz Ya Da İsfahan.



Kaynakça: Grabar O. , 2009, s. 59-60

Analiz:

Minyatürde perspektif arayışları görülür. (Şekil 260) Hat, tezhip ve minyatürün iç içe geçmiş ve bütünleşmiş kullanımları görsel bir şölen halini almıştır. (Şekil 259, 263) Herat Okulunda dikkat çeken minyatür içi tezhipli alan kullanımları, II. Şiraz Okulunda tezhipli alanların içinde minyatür kullanımlarıyla devam etmiştir. Böylece bir derinlik algısı sağlanır. Bu okulun eserleri, 20. Yüzyıldan itibaren görülecek olan

levha tezyinatlarındaki karma sanat uygulamalarının öncülleri olarak değerlendirilebilir. (Şekil 258, 259, 263)

5.11. Buhara Okulu

Şeybaniler (Özbek) Hanlığı'nın (1428-1599) hükümdarı Muhammed Han Şeybani (1451-1510), 1500'de Buhara'yı 1507'de ise Herat'ı ele geçirince, başkenti ve Herat Okulunun sanatçılarını Buhara'ya taşımış ve Herat Okulunun devamı olan Buhara Okulu adında bir okul ortaya çıkmıştır. Buhara Okulunun en önemli sanatçısı, Kemalüddin Behzad'ın üslubunu sürdüren Müzehhip Mahmud'dur. Buhara Okulunun özellikleri zengin renkler, az sayıda ama çok detaylı basit şekiller, kısa figürler ve bina önleridir. Buhara resimleri genellikle kitaptan bağımsız olarak resimlendirilmiş ve kitaba sonradan eklenmiştir. Resimlerin kenarları genellikle şiirle doluydu. Buhara Okulundaki tezhip, diğer mezheplerdeki tezhiplerden kolaylıkla ayırt edilir. Çünkü Buhara Okulunda pas, zincifre (zinober), kurşun tetra oksit ve siyah renkler kullanılırken diğer okullarda renkler bu şekilde kullanılmıyordu. Buhara Okulunun 1544-1554 yılları arasındaki dönemde son derece kaliteli ve üst düzey yazma eserler üretip tezhiplediği bilinmektedir. (Subaşı Adıbelli, 2024, s. 72)

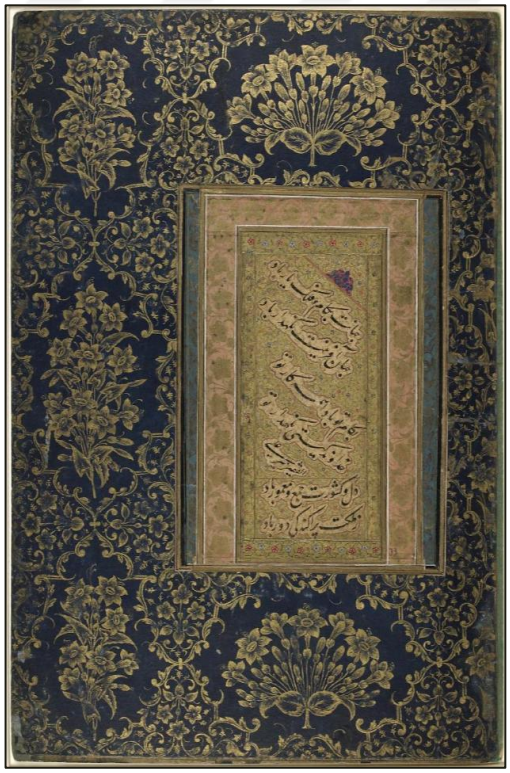
Ubeydullah Han'ın 1534'te hükümdar olmasından sonra Buhara Okulu, saray nakkaşhânesinde dönüşerek daha faal hale gelmiş, 1535'te daha önce Safevilerin eline geçen Herat tekrar Şeybani hakimiyetine girince okul Herat'ta da faaliyete geçmiştir. Minyatür kompozisyonlarında özellikle boşluk kullanımı dikkat çeker. Sahnelerde geniş alanlar altın yaldızla kaplanarak daha az figür ve detayın kullanıldığı, ancak daha parlak yüzeyler sayesinde minyatür ve süslemelerin ışıltılı bir etki kazandığı görülür. Renkler canlı ve parlaktır. Mekânın sadeliği ile figürlerin tasvirinde gösterilen zarafet ve estetik bir kontrast oluşturur. Buhara Okulunun kendi tarzı ile Herat Okulundan miras kalan özellikleri zaman zaman çatışır. Özgün üslupta siyah ya da koyu renklerle çevrelenen tepeler, daha iri insan figürleri ve sade mekân anlayışı öne çıkar. 1535 Tarihli Mahmud İbn Muhammed el Belhi Şehname'si bu özellikleri gösterir. Katib Muhammed Bâki tarafından 1564 yılında Ebu'l Gazi Abdullah Bahadır Han için hazırlanan Şehname ise Buhara Okulunun en görkemli işi olarak kabul edilir. (Şahin, 2021, s. 51-52)

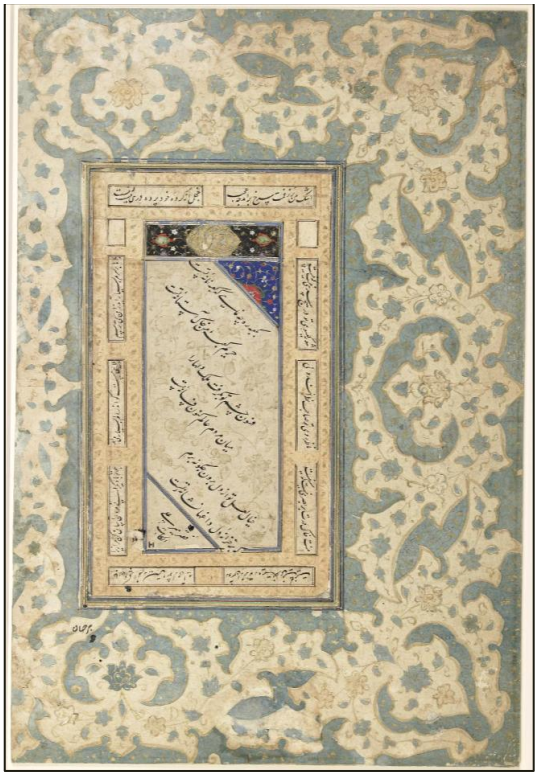
Şeyhzade, Abdullah Buhari ve Sayḵam b. Molla Yusuf Herevi bu okulun diğer önemli nakkaşlarıdır. Sadi-i Şirazi'nin Gülistan'ının 1500 tarihli nüshası, Essar Tebrizi'nin

(vft. 1382) *Mihr u Müşteri*'sinin1523 tarihli nüshası, Abdullah Hatifi'nin *Heft Manzar* adlı mesnevisinin 1538 tarihli nüshası ve Molla Cami'nin *Tuhfet'ül Ahrar*'ının 1563 tarihli nüshası, Buhara Okulunun önemli eserleridir. 16. Yüzyılın sonlarına tarihlenen Hüseyin Vaiz-i Kaşifi'ye ait *Ahlak-ı Muhsini*'nin tezhipli ve minyatürlü nüshası, Buhara Okulunda yeni bir temayülün ortaya çıktığını gösterir. Bu eserin içinde sadece tek bir figüre sahip 300'den fazla minyatür bulunmaktadır. Artık el yazmalarının içinde metinle çok az ilgisi olan veya hiç ilişkisi olmayan tasvirler de bulunmaktadır. Şeybanilerin siyasi gücünün zayıflaması, Safevi ve Babür Hanedanlarının yükselişi ile birleşince Tebriz ve Babür Okullarının etkisinin öne çıktığı görülür. Bu süreçte Buhara Okuluna mensup birçok sanatçı İran'a veya Hindistan'a göç etmiş ve okul bağımsız etkinliğini kaybetmeye başlamıştır. Buhara Okulu; Şeybanilerden sonra Buhara'ya hâkim olan Janidler (Canoğulları) hanedanı devrinde (1598-1785), gittikçe daralan bir çevrede de olsa varlığını sürdürmüştür. 19. Yüzyılda Keşmir'de üretilen bir grup el yazması da bu okulla ilişkilendirilmektedir. (Schmitz B. , 2000)

Şekil 265. Şeybânîler Tarafından Herat'tan Buhara'ya Götürülen Mir Ali Herevi'nin Buhara Dönemi Eseri.

Şekil 264. Şeybaniler Tarafından Herat'tan Buhara'ya Götürülen Mir Ali Herevi'nin Buhara Dönemi Eserinden Farsça Beyitler.





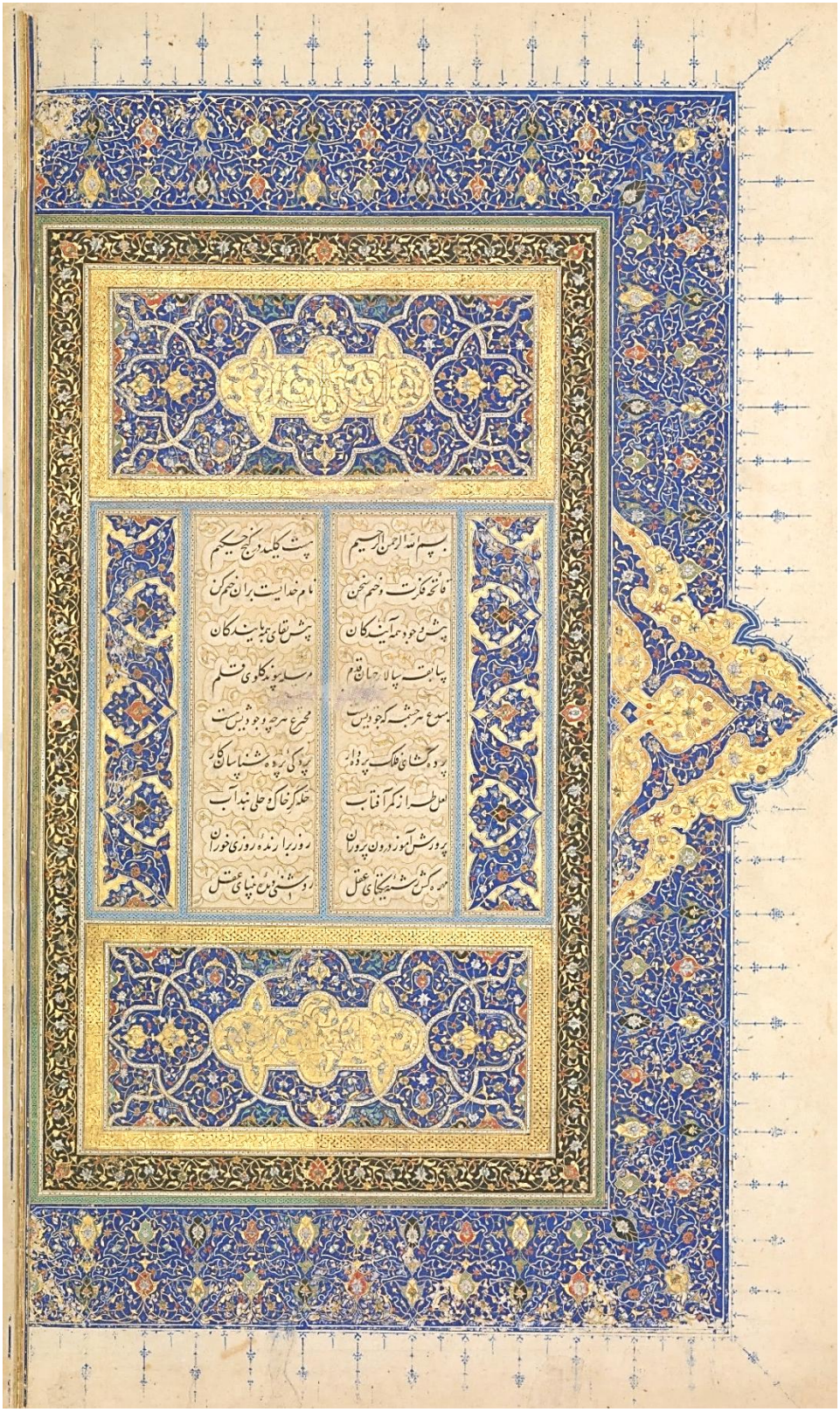
Kaynakça: Prayers for safety and success, 2024 ve Three bayts (verses) to a loved one, 2024

Şekil 266. 16. Yüzyıl Şeybaniler Dönemi Herat, Kur'an Zahiresi.



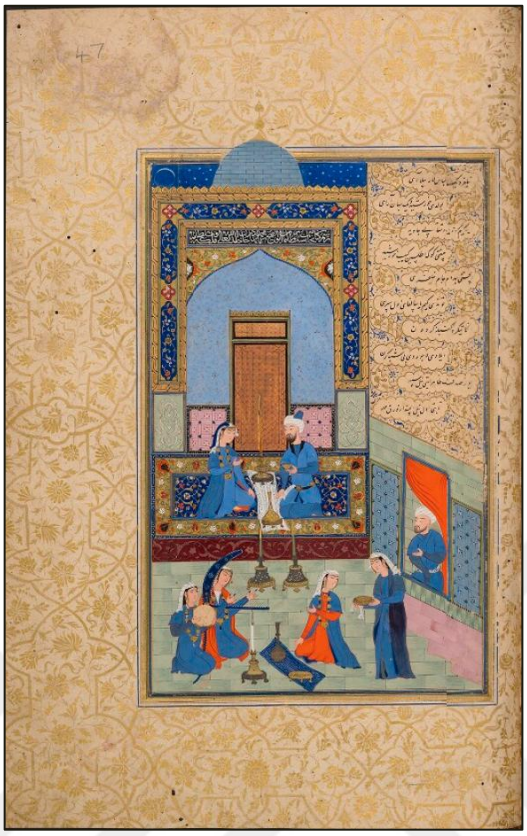
Kaynakça: Illuminated frontispiece, 2024

Şekil 267. Buhara Okulundan Hattat Müzehhip Mahmud Ve Hattat Sultan Muhammed Nur Tarafından Yazılan Ve Müzehhip Şeyh Zade Tarafından Herat'ta Tezhiplenen, 1524-1525 Tarihli Hamse-İ Nizami Nüshasının Zahiresi.



Kaynakça: Overflap and Inside Cover of a Khamsa (Quintet) of Nizami of Ganja, 2000-24

Şekil 268. Ali Şir Nevai'nin Seb'a Seyyare Mesnevisinden, 1553 Tarihli, Buhara, Bodleian Kütüphanesi MS. Elliott.



Kaynakça: Bodleian Library MS. Elliott 318, 2020

Şekil 269. Gülistan-I Sadi'den, 1547 Tarihli, Buhara.



Kaynakça: Dosya: Sadi ve Kaşgar Buhara'nın gençliği 1547.JPG, 2011

Analiz:

Minyatürlerde perspektif arayış sürdürülmüştür. Tezhipte halkari boyama tekniğinin iyice yerleştiği görülür. (Şekil 264, 265) Çiçek buketleri natüralist bir etki verir. (Şekil 265) Toprak ve kiremit tonların kullanıldığı minyatürlerde, Buhara'nın iklim

özelliklerini yansıtan bir gerçekçilik sağlar. Buhara Okulu kullandığı renk paletiyle öncüllerinden ayrışır. (Şekil 269)

5.12. Türkmen (Karakoyunlu ve Akkoyunlu) Devri

Doğu Anadolu, Irak, İran ve Azerbaycan coğrafyalarında hüküm süren Karakoyunlu (1351-1469) ve Akkoyunlu (1340-1514) hanedanları devrinde ortaya çıkan müşterek tezhip ve minyatür tarzına Türkmen üslubu adı verilmiştir. Karakoyunlu sultanı Cihan Şah (1397-1467) ve oğlu Şehzade Emir Pir Budak Cihanşahi'nin (vft. 1466) himayesinde Bağdat ve Şiraz'da, daha sonra ise Akkoyunlu Sultanı Uzun Hasan'ın (1423-1478) oğulları Sultan Halil (1454-1478) ve Sultan Yakup'un (1464-1490) himayesinde Tebriz ve Şiraz'da kitap sanatları himaye edilmiş, devrine has özgün ve yeni bir üslup ortaya konulmuştur. (Alkan, 2014, s. V)

1950'li Yıllardan itibaren Batılı araştırmacılar tarafından ortaya konan Türkmen üslubu kavramı, literatürde isimlendirme açısından tartışmalı bulunmuştur. Hâmi devlet/hanedan ya da kitap sanatlarının merkezi olan şehrin adıyla kodlanan diğer tezhip okullarının hiçbirisinin etnik vurgu taşımadığını savunan akademik görüş; Türkmen üslubu yerine "Karakoyunlu ve Akkoyunlu Dönemi Üslupları" kavramını önermektedir. (Doğan, 2017, s. 33-38)

Şekil 270. Pir Budak Şiraz Sarayı, 1455-60 Dolayları Ebu'l Fath Pir Budak (Ö. 1466), Karakoyunlu Hükümdarı Cihanşah'ın (H. 1439-1467) En Büyük Oğluydu.



Kaynakça: The Court Of Pir Budaq shiraz, Iran Circa 1455-60 , 2024

Şekil 271. Timurlu Devri Tezhip Özelliklerinin Görüldüğü Bir Karakoyunlu Hamse-İ Nizamî Nüshasının Serlevhası, TSMK H. 761.



Kaynakça: Alkan, 2014, s. 29

Türkmen üslubu, daha önceki; Herat, Tebriz, Şiraz ve Bağdat okullarının etkilerini yansıtır. Bilhassa Timurlu hanedanı ile aynı çağı ve coğrafyayı paylaşan Karakoyunlular, Timurlulara benzer şekilde bir saray atölyesi kurarak çok sayıda değerli el yazması üretmişlerdir. 15. Yüzyılın karakteristik bir sorunu, hanedanların himaye ettiği saray atölyelerinde farklı okul ve merkezlerden gelen sanatkarların birlikte istihdam edilmesi ve birden çok okula atfedilebilecek unsurlar barındıran eserlerin üretilmesidir. Bu durum karma üsluba sahip yazma eserler görülmesine ve

hangi eserin hangi okula ait olduğunu anlamanın zorlaşmasına sebep olmuştur. Örneğin TSMK H. 762 no' da kayıtlı bir *Hamse-i Nizami* nüshasının hazırlanmasına, Timurlu mirzasının himayesinde başlanmış, daha sonra eserin yazımı ve tezhibi sırasıyla Karakoyunlu şehzadesi Pir Budak Cihanşahi, Akkoyunlu hükümdârı Sultan Halil ve Safevi Devletinin kurucusu Şah İsmail'in himayesinde sürdürülüp tamamlanmıştır. (Mohammadinezhad, 2021, s. 2) Ancak dikkatli araştırmalar neticesinde, Herat, Tebriz, Şiraz ve Bağdat okullarına ait yazmalardan ayrışan ve kendi içinde üslup birliğine sahip bir Türkmen üslubunun varlığı tespit edilebilmiştir. Türkmen üslubunu yansıtan eserler iki ana grup altında toplanmıştır. Karakoyunlu ve Akkoyunlu hanedanlarının devrine ait karma üslup taşıyan eserler içerisinde bulunan örnekler ilk grubu oluşturur. Emir Pir Budak Cihanşahi'nin son on yılına (1456-1466) denk gelen dönemle başlayan ikinci grup ise, Bağdat ve Şiraz merkez olmak üzere gelişen ve Türkmen üslubunun karakteristik özelliklerinin olgunlaştığı eserlerden oluşur. Bu gruptaki eserlerde Şiraz ve Herat üslupları kaynaştırılarak bir senteze ulaşılmıştır. (Atılgan, 2000, s. XXVI, c. I)

Şekil 272. Na'im Al-Din Shirazi İbn Sadr Al-Din Al-Mudhahhib Tarafından Tezhiplenen Şehname, 201r Ve 451 Nolu Sayfalar, Aga Khan Museum AKM269.



Kaynakça: Shahnama (Aga Khan Museum AKM269), 2024

(1400. Yılında Kuran-ı Kerim, 2010)Şekil 273. Akkoyunlu Şehzadesi Sultan Halil Bin Uzun Hasan Döneminde, Şiraz'ın Akkoyunlulardan Safevilere Geçmesi Döneminde Yapılmış Karma Bir Eser, Mushaf Serlevhası.



Kaynakça: 1400. Yılında Kuran-ı Kerim, 2010, s. 293

Türkmen üslubunda mekânı yansıtan alanın, sayfa üzerinde ister yatay ister dikey konumlanmış olsun, merkezi esas alan ve her iki tarafa uzanan düzenlemelerle oluşturulduğu görülür. Yine de tasarım çoğunlukla enine gelişim göstermektedir.

Mekânı yansıtan figürler görece olarak az, tasarım ise basit ve sade gözükse de minyatürlerdeki doğa tasviri Türkmen üslubunun diğer okullardan farkını ortaya koyar. Karakoyunlu minyatürlerinde mekân çoğunlukla kapalı bir yer değil açık alandır. Aktarılan sahnenin eylem alanı genellikle ufuk çizgisinin üzerinde tasvir edilen tepelerdir. Tepelerin renklendirilmesinde pembe, mor ve yeşil gibi açık renkler tercih edilmiştir. İnce çizgilerle taranan tepe silüetlerinde tek tük konumlandırılan çiçek kümeleri ve ağaçlar, doğayı yansıtır. Natüralist realizmden uzak bir anlayışla pembe, mor, mavi ve yeşil kayalar tasvir edilmiştir. Irmak ya da göl benzeri su kıyıları çiçeklerle bezenmiştir. Daha nadir rastlanan iç mekân tasvirlerinde, bazen ön plana gelecek şekilde havuzlu/şadırvanlı taş avlular görülür. Arka planda ise çini panolar, kademeli şekilde yükselen kalem işli duvarlar ve çerçeve dışına taşan kubbeler dikkat çeker. İnsan figürleri görece kısa boyludur. Baş kısımları daha büyüktür. Yuvarlak yüzlü, kemer kaşlı ve küçük ağızlı tiplemeler insan figürasyonunda yeni bir profil sunar. Erkek figürlerindeki elbiseler, Celayiri ve Herat okullarının tasvir anlayışını sürdürür. Ancak "Türkmen sarığı" olarak bilinen sarık çizimleri farklılaşır. Kadın kıyafetlerinde ise uzun kollu iç entarilerin üzerine giyilen daha kısa kollu ve düğmeli uzun elbiseler, başı sararak örten ve kaşbastı ile çevrelenip arkadan düğümlenmiş örtülerle kombine edilmiştir. (Atılgan, 2000, s. XXVI, c. I) 15. Yüzyılda Türkmen üslubunun doğduğu coğrafyada yaşanan çalkantılı siyasi mücadeleye uygun şekilde, kalabalık savaş sahnelerinin çokça tasvir edildiği görülmektedir. (Mohammadinezhad, 2021, s. 156)

Türkmen üslubunu yansıtan Karakoyunlu yazmaları, zengin tezhip süslemeleriyle birlikte üst düzey bir sanat anlayışına dayanır. Bu dönemin yazmaları cilt ve katı' sanatları açısından da ince ve güçlü bir işçiliğe sahiptir. Tüm bu özellikleriyle Türkmen üslubu; sonraki dönemler üzerinde etkili olmuş ve takip edilmiştir. (Atılgan, 2000, s. XXVI-XXVII, c. I)

15. Yüzyıl boyunca bir arada varlığını sürdüren ya da kısa aralıklarla birbirini takip eden Celayiri, Herat ve II. Şiraz okulları ile Türkmen üslubunun varyasyonlarını; "ortak bir resim dilinin farklı yansımaları" olarak değerlendirmek imkân dahilindedir. (Atılgan Okay, 2007, s. 347) 1430-1470 Yılları arasında Karakoyunlular, Şiraz başta olmak üzere İran coğrafyasında kitap sanatlarının başlıca hamisi haline gelmiştir. Bilhassa Cihan Şah ve oğlu Şehzade Emir Pir Budak Cihanşahi'nin Şiraz valiliği sırasında Türkmen üslubu formel yapısına kavuşmuştur. Bu dönemde dikkat çeken bir

gelişme, Türkmen üslubunun bir alt versiyonu olan "Ticari Türkmen Üslubu"nun ortaya çıkışıdır. Saray okulu tarzından farklılaşan ve çok sayıda benzer örneği içermesiyle seri bir üretime işaret eden bu üslubun ticari amaçla geliştiği kabul edilmektedir. Emir Pir Budak Cihanşahi, 1460'ta Bağdat'a hâkim olunca Türkmen üslubunun saray okulu tarzı da gelişmiştir. (Atılgan Okay, 2007, s. 355-356)

Şekil 274. Hüsrev Ve Behram Çubin Savaşta, Derviş Muhammed, Tebriz, Hamse-İ Nizami'den.



Kaynakça: İran Resmi, 2024

15. Yüzyılın sonlarına doğru bayrağı Akkoyunlular devralmış, Akkoyunlu hükümdârı Uzun Hasan (1423-1478) Tebriz'de büyük bir kütüphane kurarak bu şehri tekrar kitap sanatlarının merkezi haline getirmiştir. Tarihçiler Uzun Hasan'ın Tebriz'deki Heşt

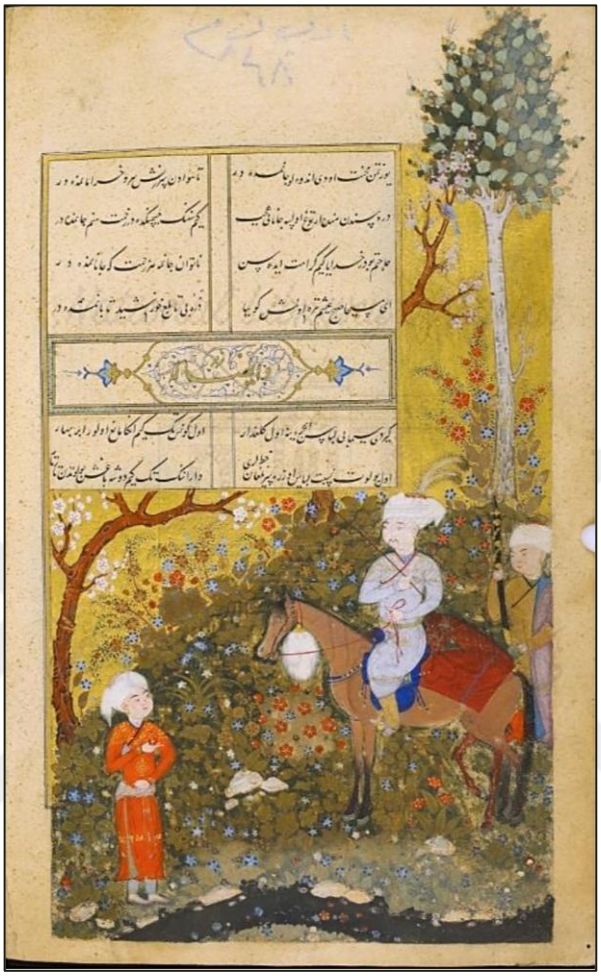
Behişt Sarayı'nın duvarlarının ve tavanlarının duvar resimleriyle kaplı olduğunu nakletmişlerdir. Türkmen Üslubu; Akkoyunlu hükümdarları Sultan Halil (1454-1478) ve Sultan Yakup'un (1464-1490) himayesinde karakteristik gelişimini tamamlamış, bu dönemde yeni varyasyonlar ortaya konmuştur. Bunlar arasında Sultan Halil döneminde Şiraz'da ortaya çıkan "Kumral Türkmen Üslubu", değişik boyama metoduyla dikkat çeker. Sulandırılmış boya ve hafif fırça kullanımı ile elde edilen pastel renkler, zarif insan figürleri, insan yüzlerinde sarıya çalan kumral ve kahverengi tonların tercih edilmesi "Kumral Türkmen Üslubu"nun temel özellikleridir. (Atılgan Okay, 2007, s. 356-357) "Ticari Türkmen Üslubu" ile "Kumral Türkmen Üslubu"nun birlikte kullanıldığı eserler de bulunmaktadır. (Mohammadinezhad, 2021, s. 164)

Şekil 275. Karakoyunlu Devri, Abdullah Katib İsfahani İmzalı 1463 Tarihli Hamse-İ Emir Hüsrev Dihlevi'nin Bölümbaşı Tezhipleri.



Kaynakça: Amir Khusraw Dihlavi (d. AH 725/1324-5 AD): Khamsa, 2024

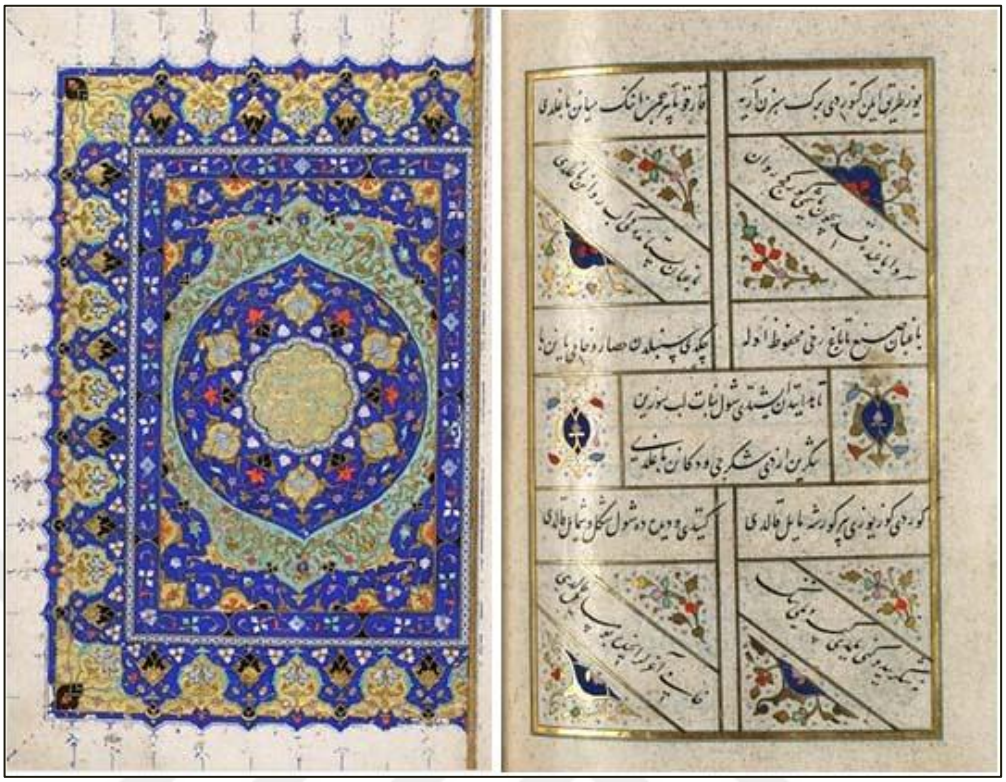
Şekil 276. Akkoyunlu Türkmen Sarayında Yapılmış Eser, Yüz Tasvirleri Ve Daha Gerçekçi Doğa Tasvirleri İle Kumral Üsluptan Ayrışır. "Ata Binen Şehzade Bahçede Sohbet Ederken", Divan-I Ali Şir Nevâî, 1471 Tarihli, KMK, No.68 Edbtürkî Mim, Y.18b.



Kaynakça: Mohammadinezhad, 2021, s. 182

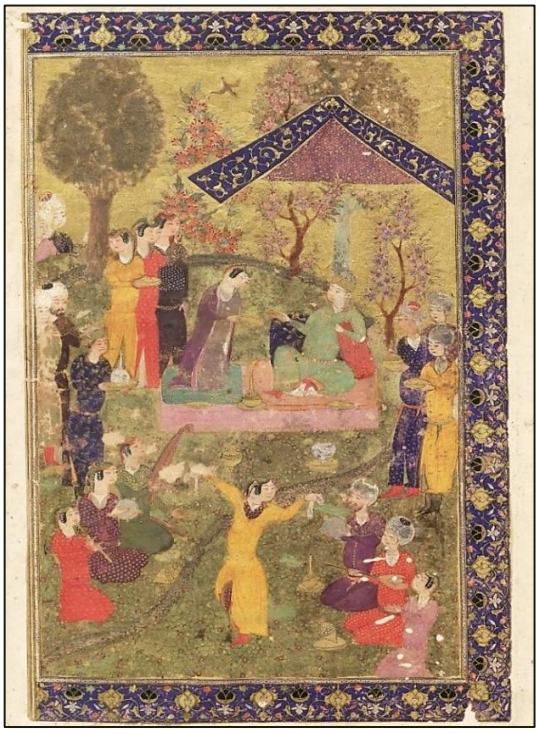
Türkmen üslubunun Sultan Halil döneminde ortaya çıkan bir diğer versiyonu "Sultan Halil Saray Üslubu" dur. Sultan Halil'in saray atölyesinde gelişen bu üslupta insan figürlerinin ve yüz tasvirlerinin farklılaştığı görülür. İnsan figürlerinin yüzleri daha yuvarlak, sarık sarma tarzları daha değişiktir. Bedenler ise zarif ve ince şekilde tasvir edilmiştir. İşçilik üst düzeydedir. Bitkisel örtü ağırlıklı doğa tasvirleri daha natürel ve yoğundur. Mimari yapıların süslemeleri daha ince ve ayrıntılı şekilde çalışılmıştır. Minyatürlerde çerçeve dışında kalan sayfa kenarlarına sahnenin devamı olan figürler/karakterler çizilmiştir. (Mohammadinezhad, 2021, s. 181-184)

Şekil 277. Sultan Halil İçin Hazırlanmış Divan-I Hidayet, Serlevha Ve Metin Arası Tezhipli Sayfaları, 1470'li Yıllar, CBL.



Kaynakça: Mohammadinezhad, 2021, s. 103

Şekil 278. Kumral Üslubun Görüldüğü, Sultan Halil Dönemi Saray Nakkaşhanesinde Yapılmıştır. Meclis Sahnesi, Hamse-İ Nizamî, 881/1476, Şiraz, TSMK, R.874, Y.1b.



Kaynakça: Mohammadinezhad, 2021, s. 131

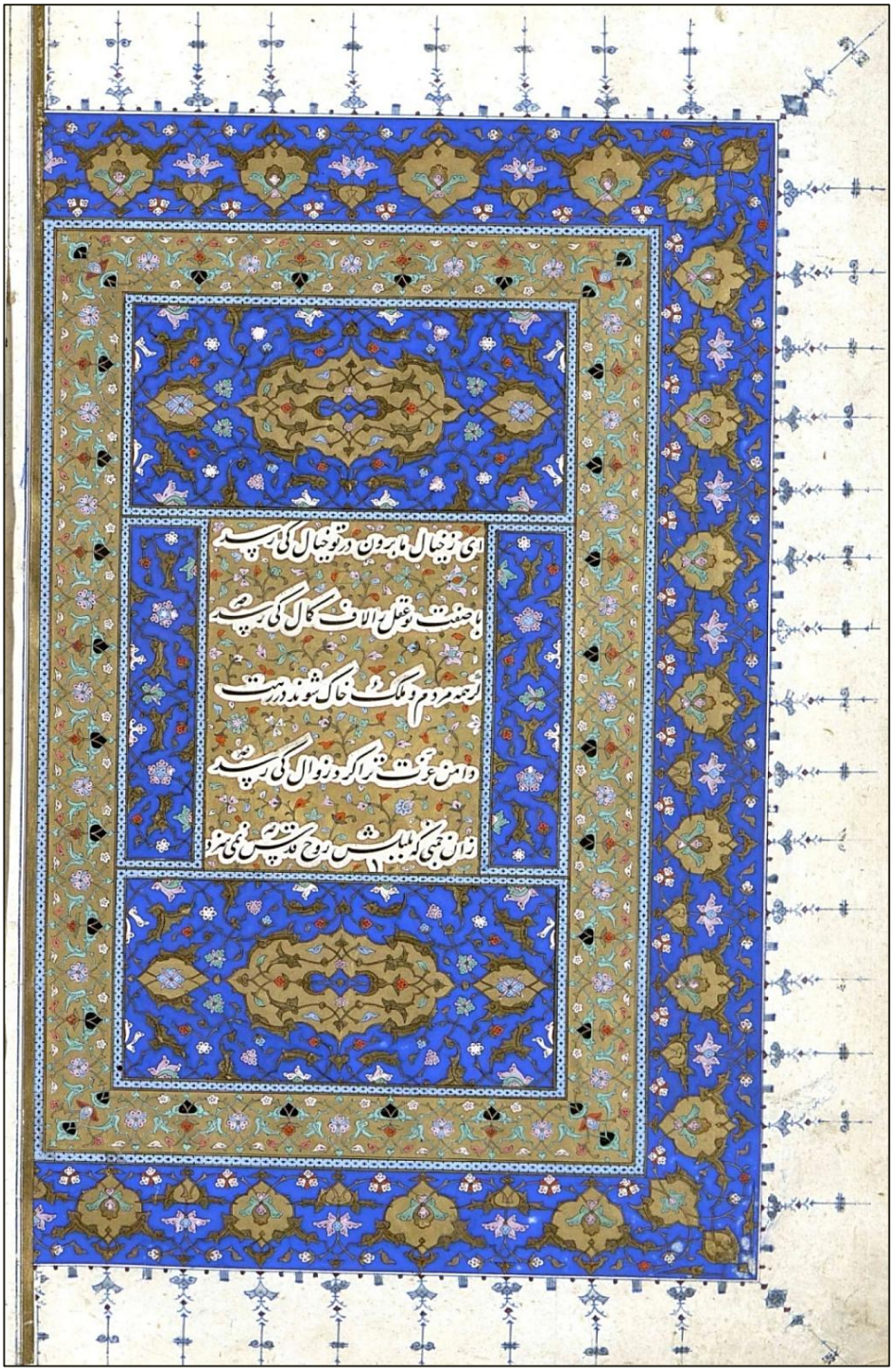
Değişen devirler boyunca birçok tezhip okuluna ev sahipliği yapan Şiraz şehrinde, Akkoyunlular döneminde de çok sayıda ev atölyesi bulunduğu kaynaklarda nakledilmektedir. Kazvinî'nin *Cevâhirü'l-ahbâr* adlı eserine göre; yılda bin adet tezhipli yazma eser üretilen Şiraz'da, aileler tüm fertleri ile kitap sanatlarında ustalaşmıştır. Kadınlar hattat/kâtip, erkekler minyatürcü/ressam, kız çocukları müzehhip, erkek çocukları ise mücellit olarak çalışmakta ve neredeyse tek tip, seri üretim yapılabilmektedir. (Mohammadinezhad, 2021, s. 283) Sultan Halil ve Sultan Yakup'un hükümdarlıkları sırasında Tebriz'de de bir saray atölyesinin bulunduğu, burada üretilen yazmalardan anlaşılmaktadır. (Mohammadinezhad, 2021, s. 284) Akkoyunlu devri âlimlerinden Celaleddin Devvâni (1426-1502), *Arzname* adlı eserinde; Sultan Halil'in Şiraz valisi olduğu dönemde emrinde 360 hattat ve kâtibin yanı sıra 58 kütüphane görevlisinin çalıştığını bildirmektedir. (Aydın D. , 2019, s. 25) Bu bilgi sadece saray atölyesinde yapılan üretimin boyutu hakkında bir fikir verir. Buna Kazvini'nin bahsettiği ev atölyeleri eklendiğinde, Şiraz'ın daha önceki dönemlerde olduğu gibi Karakoyunlu-Akkoyunlu devrinde de kitap sanatları açısından ne kadar önemli bir merkez olduğu anlaşılır.

İranlı sanat tarihçisi Ruyin Pakbaz'ın *The Encyolpedia Art (*كتاب دايرة المعارف هنر / *Kitab-ı Dairet'il Maarif-i Hüner)* adlı ansiklopedik çalışmasına göre; Türkmen Üslubu ile tezhiplenmiş eserlerde, hayal gücünü yansıtan fantastik mekân kompozisyonları görülür. Manzara tasvirleri, doğadan çok rüya sahneleri gibidir. Doğayı yansıtan renk kullanımı çeşitlilik içerir ve doğal çevrenin insana aşkınlığı hissedilir. Dağların zirvelerinin insan ve hayvan figürlerine dönüştüğü örnekler, hayal gücünün kuvvetini gösterir. Bu şiirsel ve aşkın doğa tasviri anlayışı, takip eden II. Tebriz Okulu'nu da etkilemiştir. (Pakbaz, 1998, s. 77-78) Türkmen Üslubu; II. Bayezid devrinden itibaren Osmanlı Tezhip ve Minyatür Okulu üzerinde de tesirini göstermiştir. (Alkan, 2014, s. 33)

Ferhad, Şeyhi ve Derviş Muhammed, Türkmen üslubunu geliştiren başlıca nakkaşlardır. Herat ve II. Şiraz okullarına bağlı atölyelerde yetişmiş olan; Nestâlik yazıyı geliştiren Hattat Abdurrahman Harizmi, oğulları; Hattat Abdurrahim Harizmi ve Hattat Abdülkerim Harizmi, Hattat Muhammed Bakkal ve Mevlâna (Mirza) Cafer Tebrizi'nin talebesi Hattat Şeyh Mahmud Pir Budaki, bu okulun diğer önemli temsilcileridir. (Alkan, 2014, s. 14) Hattat, Nakkaş ve Mücellit Zeynülâbidîn b.

Muhammed el-Kâtib, Türkmen üslubunu kitap sanatlarının tümünde tatbik eden çok yönlü bir sanatkârdır. (Mohammadinezhad, 2021, s. 194-200)

Şekil 279. Müntehabât-I Gazeliyyât Adlı Eser 1474-75 Tarihlidir. Abdürrahîm-İ Hârizmî, Sultan Halil'e İthafen El-Sultanî Ünvanıyla İmzalamıştır**.**



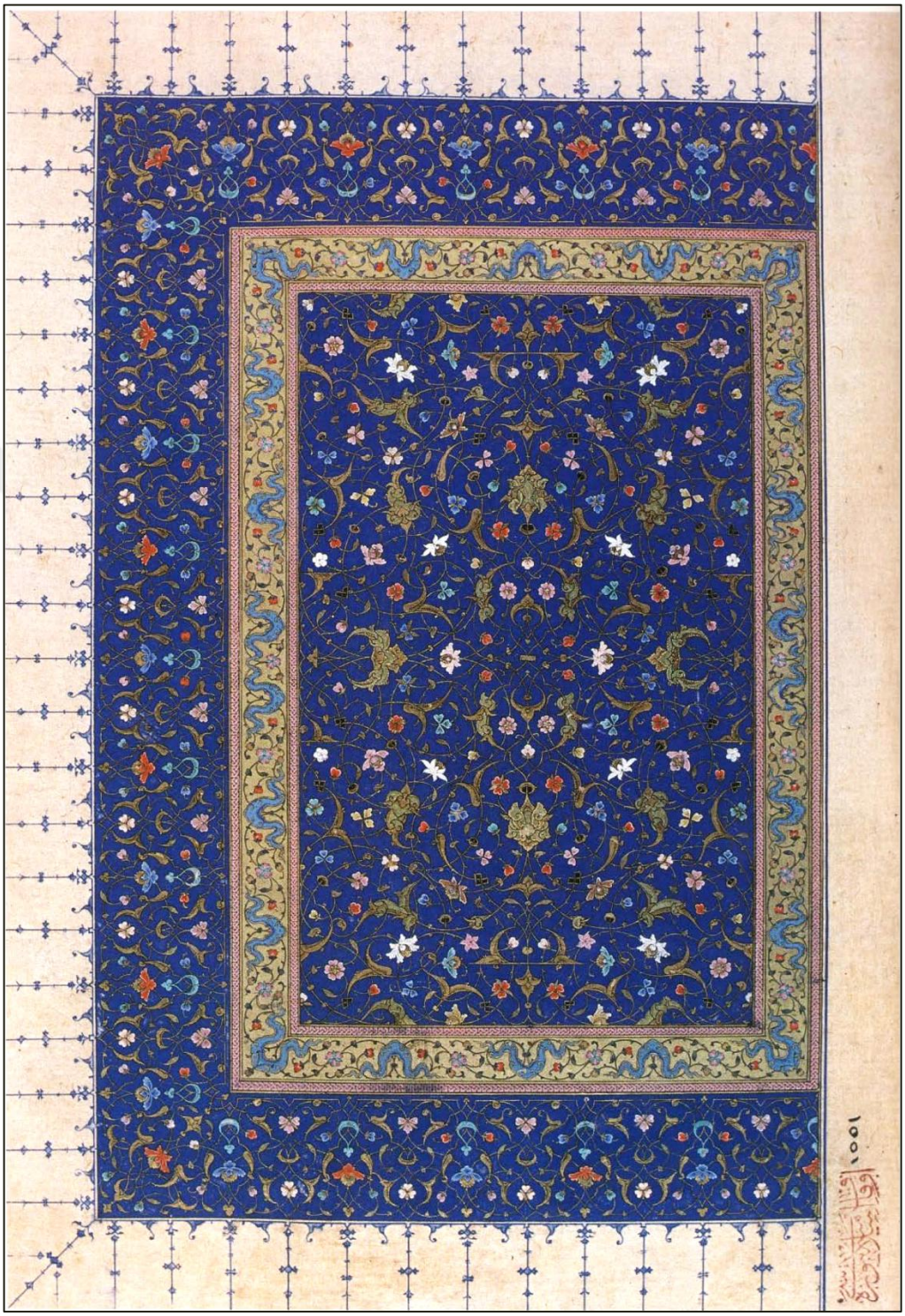
Kaynakça: Alkan, 2014, s. 67

Şekil 280. Mushaf Serlevha Sayfası, 1480 Yılı Civarında Şiraz'da Hazırlanmıştır. TİEM 509.



Kaynakça: 1400. Yılında Kuran-ı Kerim, 2010, s. 280

Şekil 281. Pîr Budak İçin Hazırlanmış Eser, Abdurrahmân-I Hârizmî Tarafından 1456 Tarihinde İstinsah Edilmiştir. Divan-I Kasım, TİEM 1986, 15. Yüzyılın En Güzel Örneklerinden Biridir.



Kaynakça: Alkan, 2014, s. 37

Şekil 282. Sultan Halil İçin Hazırlanmış, Divan-ı Kasım Envâr'dan Serlevha Ve Ayrılmış Tek Bir Yaprak,1470'li Yıllar, KHK, Mss1040a.



Kaynakça: Mohammadinezhad, 2021, s. 106

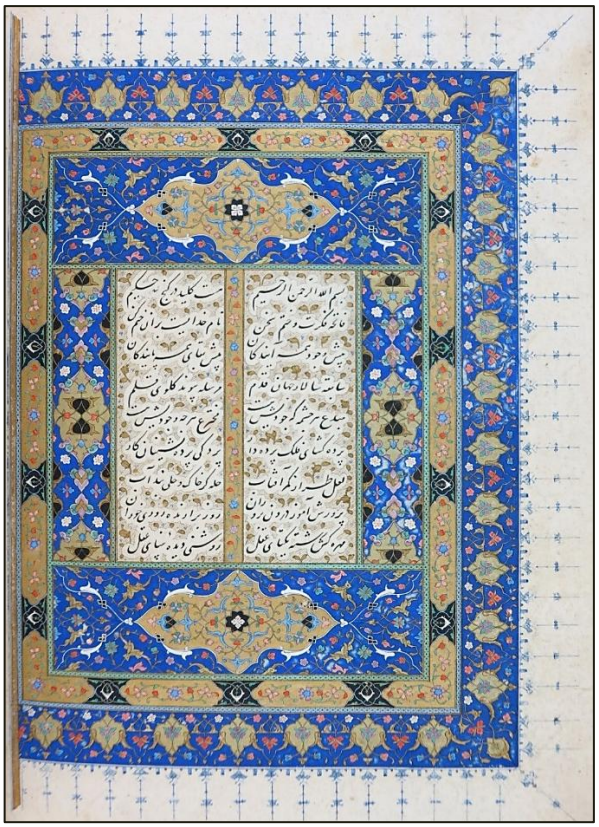
Türkmen üslubunu yansıtan yazma eserlere gelince; Hakiki mahlasıyla şiirler yazan Karakoyunlu hükümdârı Cihan Şah-ı Hakiki'nin (جهانشاه حقیقی), Londra British Museum Or. 9493 no' da kayıtlı *Divan*'ı, 1462 yılında Bağdat'ta Şeyh Mahmud Pir Budaki tarafından hatta çekilmiş olan ve günümüzde İstanbul Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde TSMK A.2488 no'da kayıtlı bulunan Kemal İsfahani'nin *Divan*'ı, yine aynı hattata ait 1465 istinsah tarihli Hafız-ı Şirazi *Divan*'ı (TSMK H.1015), 1461 tarihinde Şeyh Mahmud Pir Budaki tarafından başlanan ve 1467'de Hattat Fahreddin Ahmed tarafından tamamlanan Nizami-i Gencevi'nin *Hamse*'si (TSMK H.761-H.762) ve Sultan Yakup'a atfedilen derleme minyatür ve tezhip albümleri (TSMK H.2153 ile H.2160), başlıca örneklerdir. (Atılgan Okay, 2007, s. 356-358) Nizami-i Gencevi, Emir Hüsrev Dihlevi, Hacu-yu Kirmani ve Cemali'nin *Hamse*'leri (Beş ayrı mesneviden oluşan külliyatları), Ferideddin Attar'ın *Mantık'ut Tayr*'ı, Assar-ı Tebrizi'nin *Mihr ü Müşteri*'si ve Firdevs'inin *Şehname*'si bu devirde çoğaltılıp tezhiplenen eserlerdir. (Alkan, 2014, s. 15)

Şekil 283. Kur'an Sayfası, Zeynülâbidîn B. Muhammed El-Kâtib Tarafından Yazılmış, 1483 Tarihli.



Kaynakça: Arts of the Islamic Art/Lot 121, 2024

Şekil 284. Nizâm Ed-Dîn Ebû Muhammed İlyâs B. Yûsuf Tarafından Yazılmıştır.1453'te Karakoyunlular Tarafından Tamamlandığı Düşünülmektedir. Serlevha Tezhibi, TSMK H.779.



Kaynakça: Alkan, 2014, s. 125

Şekil 285. Mihr-İ Müşteri Adlı Eserden Serlevha Sayfası, Şeyh Muhammed B. Fahr Ed-Din Ahmed El-Ensârî Tarafında 1499-1500 Tarihinde İstinsah Edilmiştir. TSMK H. 831.

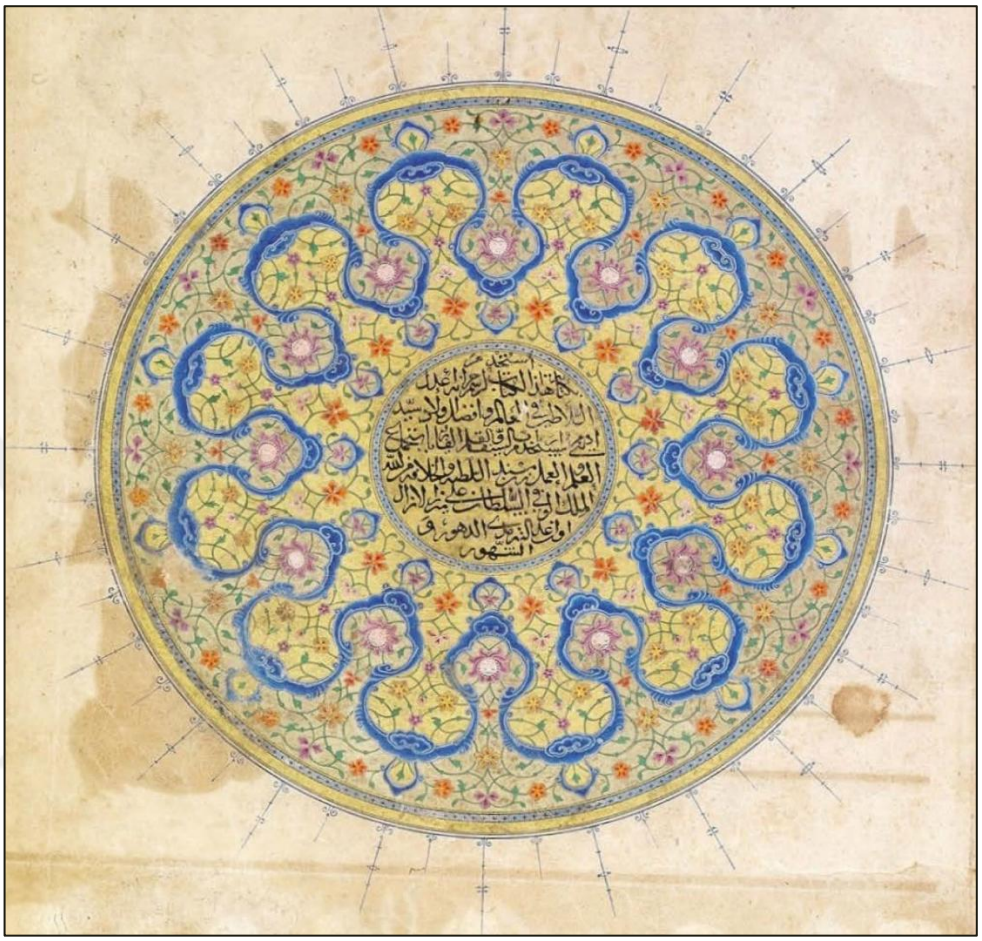


Kaynakça: Alkan, 2014, s. 116

Akkoyunlu Hükümdârı Sultan Halil'in şehzade iken Babası Sultan Uzun Hasan için hazırlattığı ve İran'da Astân-ı Kuds-u Razavi Kütüphanesi'nde bulunan *Mushaf-ı Şerif*'in (İAKR, no.137) tezhipleri, Karakoyunlu ve Akkoyunlu tarzlarını birlikte yansıtır. Bu Mushaf'ta hizip gülleri tezhiplidir ve badem formunda tasarlanmıştır. (Mohammadinezhad, 2021, s. 74) Akkoyunlular devrinde Şiraz'da üretilen ve tezhiplenen *Şehname*lerde; zaman zaman metinlerin sayfaya verevli, çapraz ya da

zikzak şeklinde yerleştirildiği, böylece resimlenen ya da tezhiplenen alanlara farklılık sağlanarak biçimsel tekrardan kaçınıldığı tespit edilmiştir. (Aydın D. , 2019, s. 62-63)

Şekil 286. Şehname-İ Firdevsî, Firdevsî Mahlaslı Ebu'l Kasım Mansur Tarafından Yazılmıştır. Şiraz, TİEM 1978.

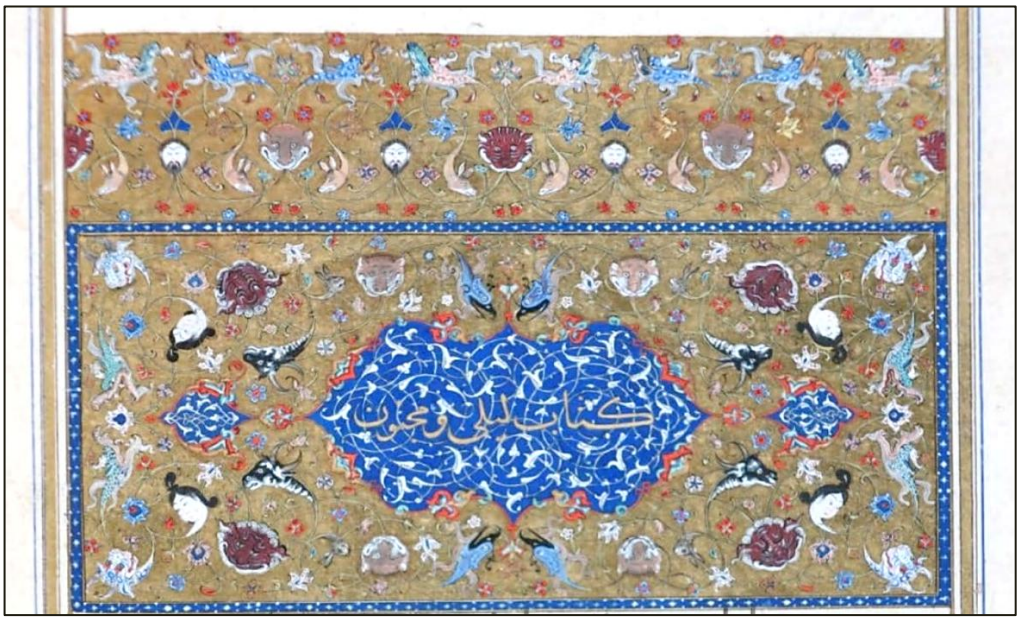


Kaynakça: Alkan, 2014, s. 161

Türkmen Üslubunu taşıyan tezhipli eserlerde, eserin üretildiği atölye ve üreten sanatkârlara göre anlayış farklılıkları görülse de ortak özellikler tespit edilebilmektedir. Genellikle tezhibe uygun krem renkli aharlı kağıtlar tercih edilmiştir. Tasarımlar yalın, desen yoğunluğu hafiftir. Kompozisyon içerisinde boşluk kullanımına önem verilmiştir. Ana birimler tekrar edilerek çoğaltılırken simetrik yapıya dikkat edilmiştir. Zahriyeler dikdörtgen ya da daire şeklinde olabilirken serlevhalarda dikdörtgen yapı esastır. Alanların tasarımında geometrik formasyon göze çarpar. Zemin renklendirmesinde bedahşî lacivert ve altın kullanımı ağır basar. Kapalı alanlarda, tepelik ve orta bağlarda değişik zemin renkleri görülür. Sarı ve yeşil altın parlatılmış veya mat hallerde uygulanır. Bazı serlevhalarda satır araları ince çerçevelere alınmış ve ara alanlar hatayi motiflerle süslenmiştir. Bazı tezhipli alanlarda

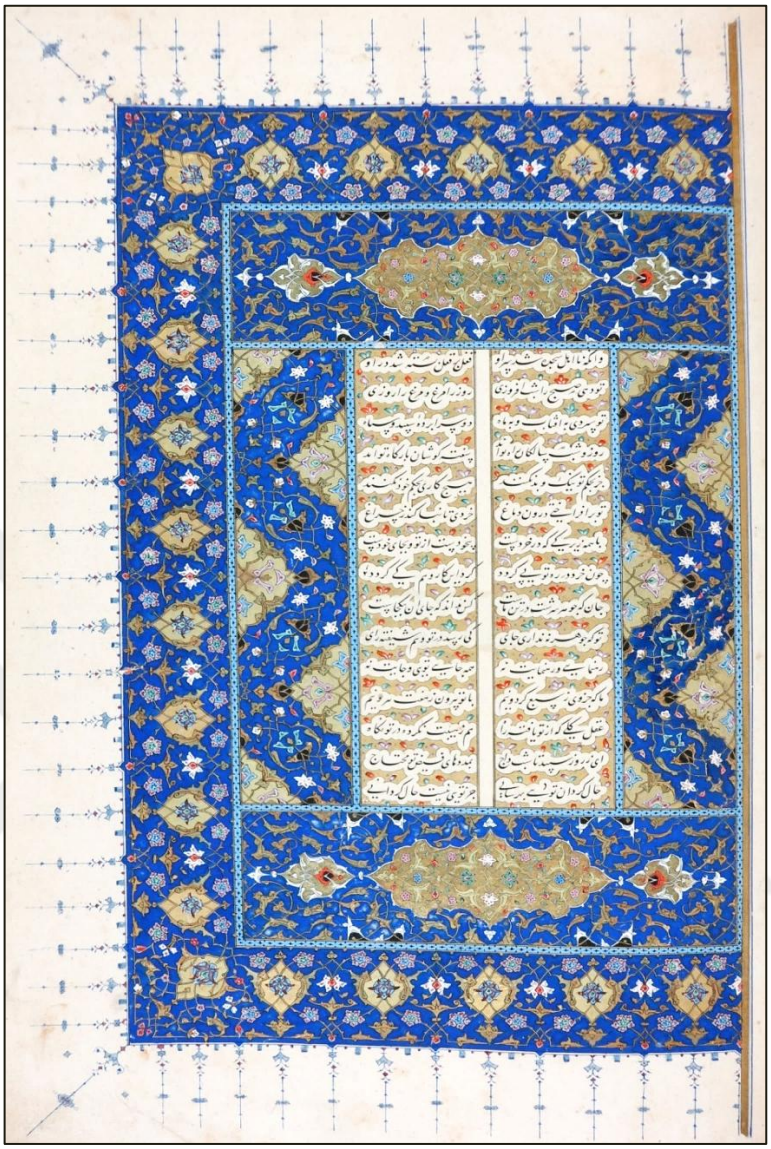
altın, üstübeç mürekkep ya da yeşil renk kullanılarak hatta çekilmiş kitabeler bulunur. Kimi harflerin rumi motiflere dönüşerek kıvrılması, rumilerin arasından helezonlar üzerine yerleştirilmiş hatayi motiflerin çıkması, motiflerde faklı renklerin bir arada kullanılması ve bazen de gölgelendirme yapılması özellikle dikkat çekicidir. Hatayi motiflerde beyaz, sarı, yeşil, mavi, turuncu, kırmızı ve mor renkler tercih edilmiştir. Rumiler; sade, sarmal ya da hurdeli formlar oluşturur. Rumi dalları bazen kapalı bir alan oluştururken bazen de serbestçe yayılır. Rumilerde altının yanı sıra mavi, yeşil ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Kompozisyon tasarımını paftalara bölen ipliklerde altın, turuncu ve beyaz renklerin kullanıldığı görülür. 16. Yüzyılda Safeviler devrinin II. Tebriz, Kazvin ve İsfahan Okullarının etkin olduğu dönemlerde Şiraz'da üretilen yazmaların tezhiplerinde yaygın şekilde görülecek olan çin bulutu motifi, ilk kez Türkmen Üslubu içerisinde ortaya konulmuştur. Bazı eserlerde tezhip motiflerinin arasına insan yüzlerinin yerleştirilmesi, bu üsluba ait yeniliklerdendir. Ara pervazlarda zencerek uygulaması görülür. Ara sularında mavi renk hakimdir. Hatayi motifli süslemelerin bazen dış pervazın da dışarısına yerleştirilmesi dikkat çeker. Zemin boşluklarının noktalama metodu süsleme ile doldurulması, ipliklerde düğüm motifi kullanımı, tek tip ve sade tığ tatbiki, Türkmen Üslubunda rastlanan diğer özelliklerdir. (Alkan, 2014, s. 196-198)

Şekil 287. Sultan Halil Döneminde Başlanmış Esere, Sultan Yakup Döneminde Devam Edilmiş, Safevi Şahı İsmail Döneminde Tamamlanmıştır. Abdürrahîm El-Ya'kūbî Eliyle Tebriz'de İstinsah Edilmiştir. TSMK H. 762 Hamse-İ Nizamî.



Kaynakça: Alkan, 2014, s. 84

Şekil 288. Abdürrahîm El-Ya'kūbî Eliyle Tebriz'de İstinsah Edilmiştir. TSMK H. 762 Hamse-İ Nizamî.



Kaynakça: Alkan, 2014, s. 90

Türkmen üslubunu yansıtan ve özellikle saray atölyelerinde geliştirilen desen ve tasarımlar, Karakoyunlu ve Akkoyunlu dönemlerine ait anıtsal mimari eserlerin dış ve iç cephe süslemelerinde de kullanılmıştır. Tezhip ve ciltçilik sanatlarında karşımıza çıkan motif grupları ve kompozisyonlar, mimari eserlerde aynen alınarak ya da benzerleri üretilmek suretiyle; kalem işi, çini, alçı, ahşap ve taş oyma yöntemleriyle tatbik edilmiştir. (Doğan, 2017, s. 115-116)

Analiz:

Minyatürlerde gerçekçi doğa tasvirleri görülmektedir. Yeni üsluplarla halkari boyama tekniği birleştirilerek daha realist insan tasvirleri yapılmıştır. (Şekil 276, 278)

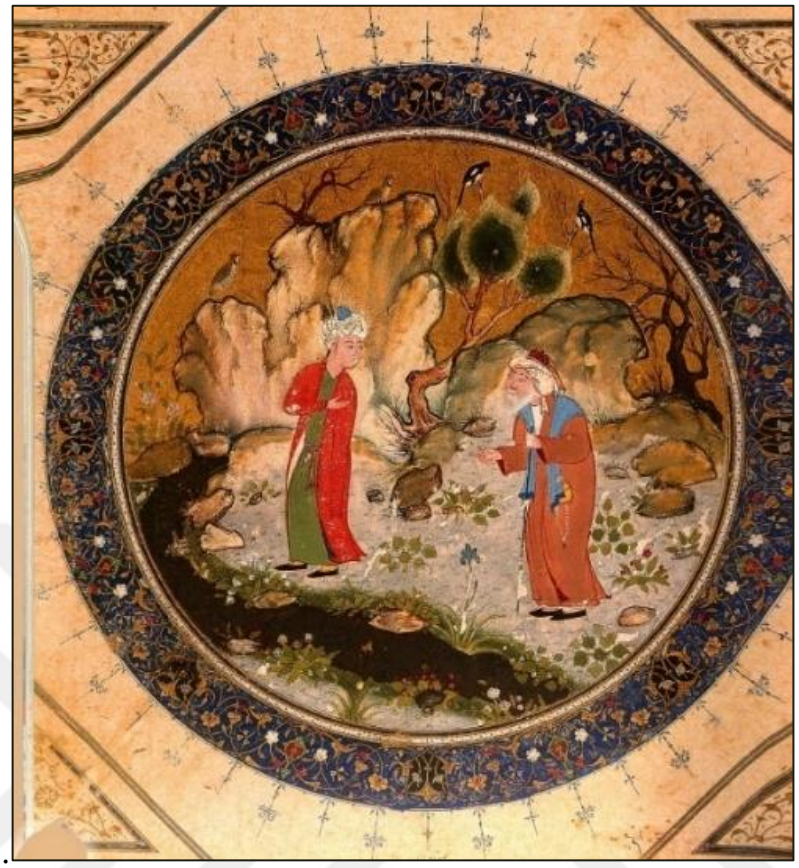
Tezhipte ise cetvelle yapılan geometrik süslemeler iyice geriye çekilmiştir. Rumilerle oluşturulan şemse formlu renkli paftalar, kompozisyonlarda derinlik sağlamıştır. Sayfa bütününe bakıldığında paftalar küçülmüş ve sayıları artmıştır. (Şekil 279, 280) Bu yönelim zemin rengin görsel etkisini ön plana çıkarmıştır. Motiflerde zemin rengine kontrast canlı renkler seçilmiştir. Sarılma rumiler ve bulut kıvrımları kompozisyona hareket getirmektedir. (Şekil 281, 283, 286) Bu dönem eserlerinde minyatür tezhip birlikteliğinin göstergesi olan Vakvak üslubu da görülmektedir. (Şekil 287)

5.13. Safeviler Devri II. Tebriz Okulu

13. Yüzyılda Şeyh Safiyüddin Erdebili (1252-1334) tarafından kurulan ve kurucusuna atfen Safevilik adını alan tarikat, Şah İsmail Hatayi (1487-1524) tarafından bir hanedana dönüştürülerek devletleşmiştir. 1501-1736 Yılları arasında Safevi hanedanı; İran, Azerbaycan, Kafkasya, Irak, Afganistan, Türkmenistan ve Doğu Anadolu'yu kapsayan büyük bir coğrafyada hüküm sürmüştür. Safevi Devleti'nin kuruluşu ile Şah İsmail Hatayi; payitaht olarak seçtiği Tebriz'de bir saray kütüphanesi ve nakkaşhane kurar. Sultan Muhammed gibi Akkoyunlu himayesindeki Türkmen nakkaşları ve Şeyhzâde ile Kemalüddin Behzad gibi Herat Okulunun usta isimlerini Tebriz'e getirerek bu nakkaşhânede yeni bir okul kurmuş olur. Şah İsmail'in oğlu Şah I. Tahmasb (1514-1576), babasının yolundan giderek bu okulu daha da güçlendirmiştir. (Pakbaz, 1998, s. 86-87) 1480-1560 Yılları arasında bilhassa Farsça edebi el yazmalarının tezhiplenip minyatürlenmesinde üç hükümdarın rakipsiz olduğu kabul edilmektedir. Bu hükümdarlardan ilki Timurlu hükümdarı Hüseyin Baykara, diğer ikisi ise Safevilerin ilk hükümdarları olan Şah İsmail Hatayi ile Şah I. Tahmasb'tır. (Kia, 2019, s. 15)

Tebriz saray kütüphanesinin ve nakkaşhânenin başına getirilen Kemalüddin Behzad, Sultan Muhammed, Ağa Mirek, Mir Musavvir, Şeyhzâde, Dost Muhammed, Dost Divane, Mirza Ali, Ferzend-i Sultan Muhammed, Ferzend-i Mir Musavvir, Muzaffer Ali, Hâce Abdussamed, Hâce Abdülaziz, Şeyh Muhammed, Kadimi ve Abdülvehhab, bu okulun önde gelen isimleridir. (Beksac, 2008, s. 225-226) (Pakbaz, 1998, s. 87)

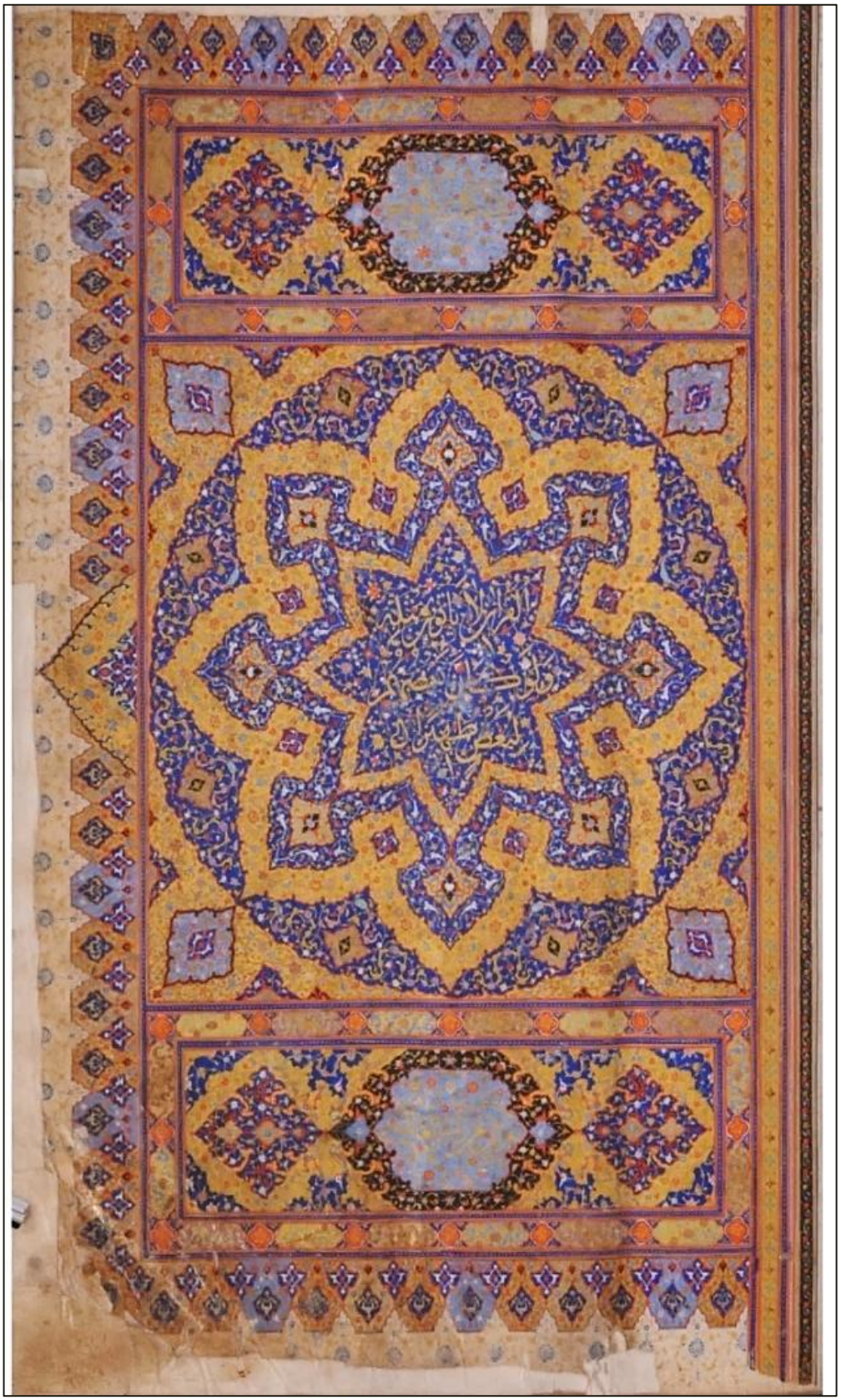
Şekil 289. Müzehhip Kemaleddin Behzad'a Ait Bir Minyatür, Herat, 1523-24 Tarihli.



Kaynakça: Grabar O. , 2009, s. 187

Safevi Devri II. Tebriz Okulu, çağdaşları olan Osmanlı ve Babür okulları gibi Timurlu Herat Okulunun mirasçılarından biridir. Bu üç okulun Herat Okulu ile kurguladığı ilişki farklı dinamiklere dayanmaktadır. II. Tebriz Okulu, Herat Okuluna bağlı sanatkârların ve öğrencilerinin kendi kurucu kadrosu arasında yer almasıyla, doğrudan sanatçılar ve sanat anlayışı üzerinden bir mirasçılığa sahiptir. Babür Okulu, Babür Şah hanedanı Timur hanedanının bir kolu olduğu için, kendisini Timurlu sanatının doğal bir parçası ve mirasçısı olarak görmüştür. Osmanlı sarayı ve sanatkârları ise, bir yandan Herat Okuluna ve Timurlu sanatına büyük bir hayranlık duyarken diğer yandan kendi üslubunu oluşturarak onunla rekabet etmek istemişlerdir. (Dursunoğlu, 2016, s. v) Timurlu, Osmanlı ve Safevi yazmalarının benzer özellikleri ve yönelimleri, sanatsal etkileşimin açık bir göstergesidir. (Biçer Ş. , 1995, s. 237)

Şekil 290. Mushaf-I Şerif, Zahriye Tezhibi, Hattatı Abdülkadir Al- Hüseyni, 1560-1580 Tarihli, Şiraz.



Kaynakça: Genç A. , 2019, s. 42

Şekil 291. Mushaf-I Şerif, Serlevha, Cüz Ve Felâk Suresi Sayfası, Falname Sayfası, Hattatı Abdülkadir Al- Hüseyni, 1560-1580 Tarihli, Şiraz.

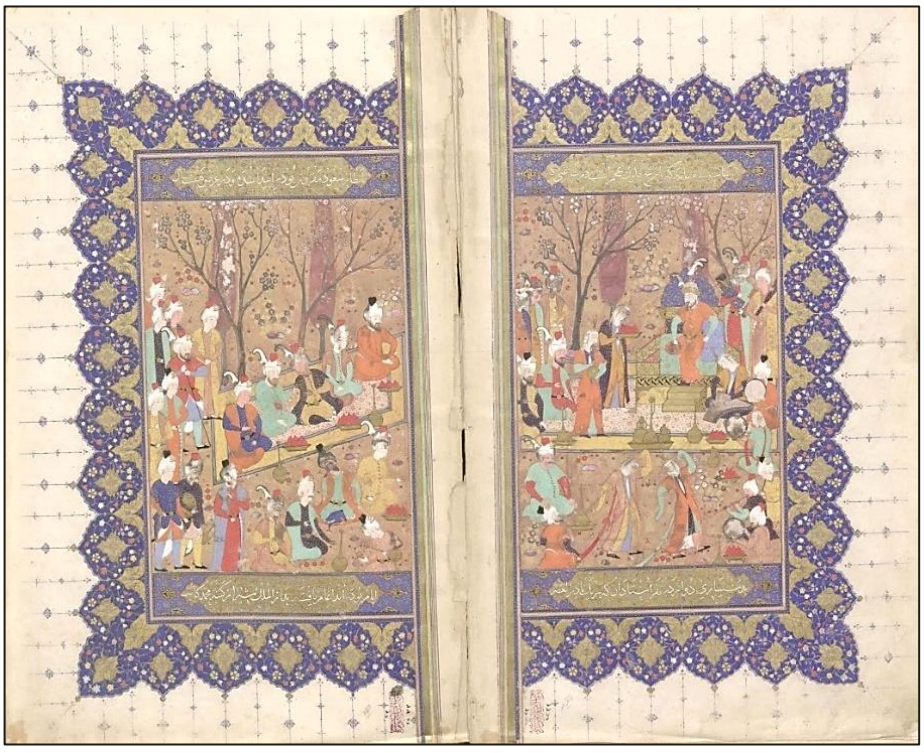


Kaynakça: Genç A. , 2019, s. 46,53,146,157

II. Tebriz Okulunu diğer okullardan ayıran önemli bir özellik, bu okulun akademik disiplin ve kurallara sahip yeni bir yaklaşım geliştirmiş olmasıdır. Böylece farklı şehirlerdeki atölyeler, merkezi okulu model alarak eser üretebilmişlerdir. (Özcan N. , 1998, s. 63) Kemalüddin Behzad ve Sultan Muhammed gibi baş nakkaşların eserleri ve üslupları, sadece kendi talebeleri tarafından değil diğer şehirlerdeki ustalar tarafından da şablon ve tarz olarak takip edilmiştir. 16. Yüzyıl Safevi kaynaklarında, bu akademikleşmenin bir yansıması olarak tezhip sanatındaki süsleme tarzlarının ve motif gruplarının yedi başlık altında toplandığı görülür. Bu yedi grup şöyledir: (1) İslimi/İslami (Rumi ya da Arabesk) (2) Hatayi (3) Ebr (Bulut) (4) Vak Vak (meyveleri insan ya da hayvan başları olan bir ağaç tasarımı) (5) Fassali (Nilüfer) (6) Farangi (Roma ve Batı tarzı motifler) (7) Band-ı Rumi/Girih (Selçuklu kökenli geometrik desen grubu). (Özdamar, 2023, s. 39)

II. Tebriz Okulu tezhiplerinde halkâr tekniği ile yapılan gölgelendirmeler göze çarpar. Halkâr tekniği ile sarı, yeşil ve kızıl altınlar ya da altın mürekkepleri birlikte kullanılarak ton farklılıkları sağlanmakta ve kontrastlıklar arttırılmaktadır. Safeviler özellikle hatayilerde ve hayvan motiflerinde halkâr tekniğini kullanmışlardır. (Özcan N. , 1998, s. 103-107)

Şekil 292. TİEM No 1984, 1549 Tarihli Şehname Nüshasından; Kırda Eğlence Meclisi.



Kaynakça: Turunğ, 2019, s. 95

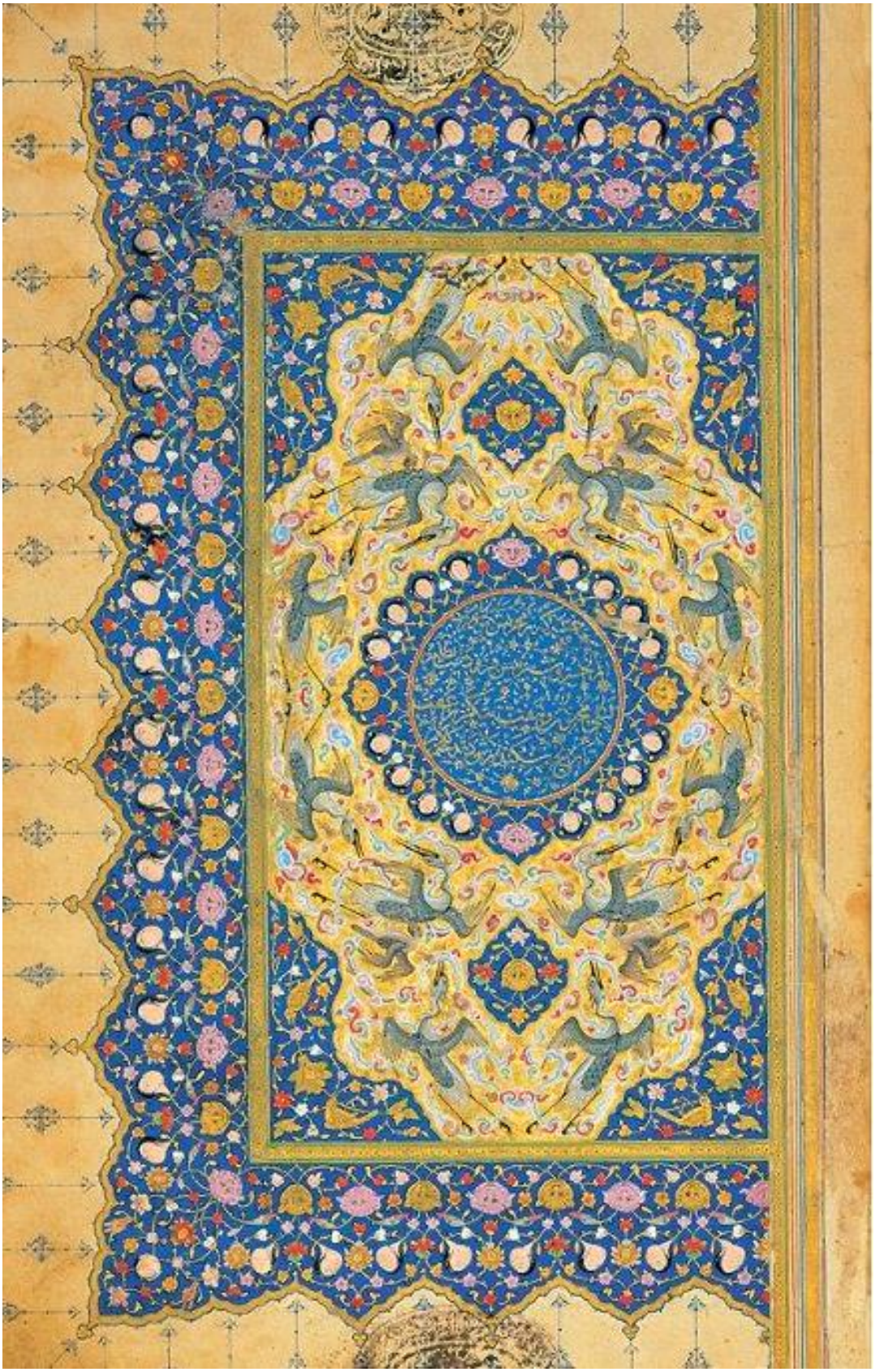
Şekil 293. Mushaf, TİEM 247, Vr. 8b Serlevha Sayfası, Hattatı Abdülkadir B. Abdülvehhap Bin Şahmîr El Hüseynî, Şiraz, 1580 Tarihli.



Kaynakça: Şener, 2022, s. 35

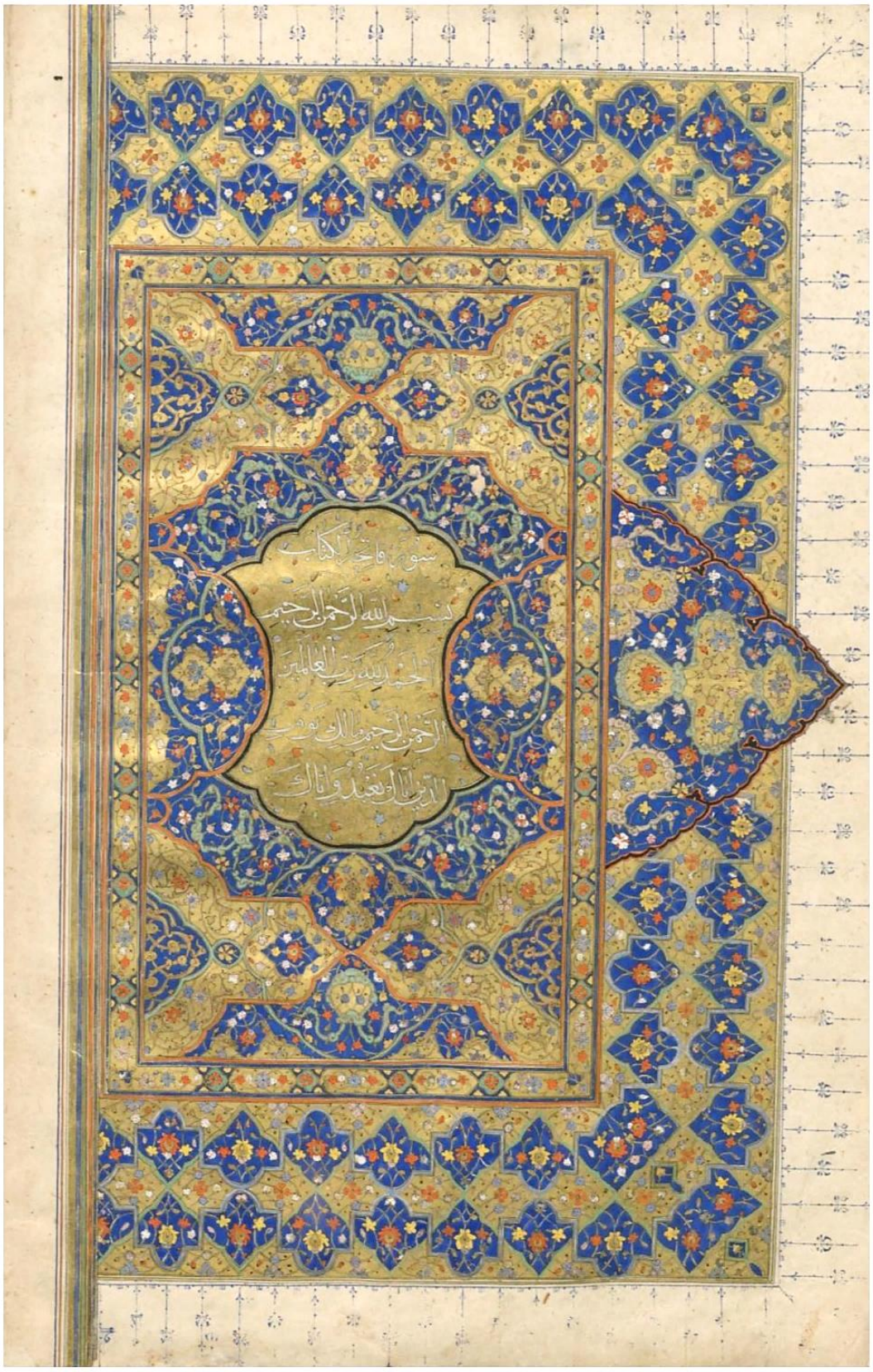
Safeviler Devri II. Tebriz Okulu, Timurlu Herat Okuluna göre daha az canlı bir ruha sahiptir. Renkler daha donuktur. Kemalüddin Behzad'ın her iki döneme ait eserleri kıyaslandığında, bu durum saraydaki hâmilerin zevklerine ve taleplerine bağlanabilir. Farklı hareket ve durumlarda tasarlanan figürlerin güçlü tasarımı, renkli çerçeve ve atmosferlerin merkez sahneyi sarması, özenle ve titizlikle hazırlanmış kompozisyonlar, geometrik desenlerin ve bitkisel motifli süslemelerin birlikteliği, gökyüzünün etkileyici mavi tonları, rüya ya da akış hissi veren estetik bulutlar ve ihtişamlı renkleriyle kuş tasvirleri bu devrin özelliğidir. II. Tebriz Okulunda minyatür sahneleri önceki dönemlere kıyasla çok daha kalabalık hale gelir. Sahnelere daha fazla figür yerleştirilmesi, eserlerin daha karmaşık kompozisyonlara ve daha geniş bir renk skalasına sahip olmasına neden olmuştur. Bu karmaşık kompozisyonlarda sahnenin katmanlara ayrıldığı veya figürlerin çerçevenin dışına taştığı/yerleştirildiği görülür. II. Tebriz Okulunda, Batı Sanatındaki yapısı ve anlamıyla perspektif bir anlayıştan bahsedilemez. Ancak kompozisyonlarda figür ve desenlerin karmaşık ilişkileri nedeniyle aynı anda hem iki boyutlu hem de üç boyutlu görüntü algısı oluşur. Tasarımlarda farklı olay ve mekânların eş zamanlı olarak işlenmesi dikkat çeker. Bazen tek bir mekânda yaşanmış çeşitli olaylar bütünleşmiş bir şekilde tasvir edilir. Minyatürlerdeki erkek kıyafetlerinde görülen Safevilere has "Kızılbaş sarığı" denilen çizim, ayırt edici bir özelliktir. (Pakbaz, 1998, s. 87-92) On iki dilimli sarıkların üzerine yerleştirilmiş kırmızı bir çubuk ya da tüy, Safevi tarikatının sembolü olarak kullanılmaktaydı. II. Tebriz Okulunun eserlerinde yoğun olarak kullanılan bu tasarım, Şah I. Tahmasb'ın vefatından sonraki eserlerde görülmemektedir. (Tavûsi, 1390/2011, s. 25-27)

Şekil 294. Hamse-İ Nizami'den Vakvak Üslubu, 1536 Tarihli, Şiraz.



Kaynakça: Atilla, 2016, s. 296

Şekil 295. 16. Yüzyıl Şiraz, Mushaf-I Şerif, Zahriye Tezhibi, TSMK K. 170, Var. 1b.



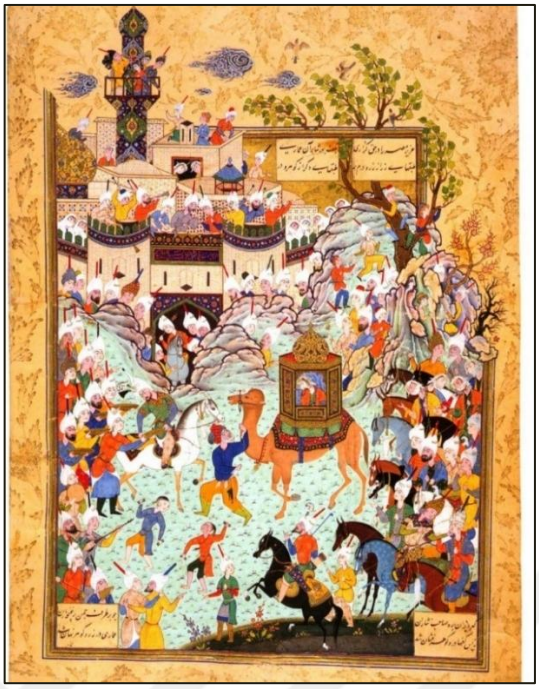
Kaynakça: Yıldır L. , 2016, s. 225

II. Tebriz Okulunun eserlerinde görülen etkileyici rüya atmosferi ve renk kullanımı, nakkaşların hatırı sayılır bir kısmının aynı zamanda şair olmasıyla bağlantılı olmalıdır. Ağa Mirek, Hâce Abdüssamed, Malik Kasım, Nakkaş Kadimi, Hafız Şarki, Vassal-i Tebrizi ve Nebati-i Tebrizi gibi devrin önde gelen nakkaşları, adları tezkirelerde geçecek derecede bilinen şairlerdir. (Roxburgh, 2001, s. 50) Nizami-i Gencevi'nin eserleri ile kurulmaya başlamış olan Farsça şiir evreninin renkli ve fantastik dünyası, Safevi dönemi kitap sanatları ile süsleme sanatlarındaki karşılığını bulmuştur. (İpşiroğlu, 2005, s. 60)

II. Tebriz Okulunun dikkat çekici özelliklerinden birisi de tezhip ve minyatürde özgün bir hayvan üslubu geliştirmiş olmasıdır. Hayvan motifleri önceki okullara nazaran daha canlı, realist ve anatomik açıdan orantılıdır. Minyatürlerdeki av sahnelerinde ve tezhip kompozisyonlarında kullanılan hayvan figürlerinin, insan ve bitki tasvirleriyle mükemmel bir uyum içerisinde tasarlandığı görülür. (Özdamar, 2023, s. 2) Hayvan figürleri hareketli tasvirlerle sahneye ya da kompozisyona canlılık kazandırmıştır. (Özdamar, 2023, s. 28) Meyveleri insan ve hayvan başları şeklinde olan mitolojik Vakvak Ağacı'nın tasarımlarına dayanan Vakvak Üslubu, II. Tebriz Okulunun eserlerinde yoğun bir şekilde kullanılmıştır. (Özdamar, 2023, s. 39) Çiçekli rumi motifli pervazlar, Çin bulutu motifi ve çiçek tasvirlerinde doğallık yönelimi, bu devrin tezhip anlayışına has karakteristik özelliklerdir. (Yıldır L. , 2016, s. 36)

II. Tebriz Okulu, iki büyük okulun başarılı bir sentezini yansıtır. Fantastik doğa manzaralarının hâkim olduğu Türkmen üslubunu yansıtan Sultan Muhammed'in tarzı ile Kemalüddin Behzad'ın gerçekçi insan tasvirlerini takip eden öğrencilerinin Herat kökenli üslubu, II. Tebriz Okulu'nda birleşmiştir. Şerefüddin Ali Yezdi'nin Timur'un seferlerini anlatan *Zafername* adlı eserinin Kemalüddin Behzad ve öğrencileri tarafından tezhiplenip resimlenen nüshası, okulun ilk büyük eseridir. Şah I. Tahmasb'a atfedilen *Şehname-i Tahmasb* ve *Hamse-i Nizami-i Tahmasb* gibi eserler, sadece bir sentez olmayı aşıp okulun özgün ve parlak üslubunu yansıtan etkileyici eserlerdir. (Pakbaz, 1998, s. 92-94) Kendisi de hattat ve nakkaş olan Şah I. Tahmasb'a sunulmak üzere Sultan Muhammed, Mir Nakkaş ve Mir Seyyid Ali tarafından tezhiplenen *Şehname-i Tahmasb*, II. Tebriz Okulunun bütün karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. (Tavûsi, 1390/2011, s. 25-27)

Şekil 296. 1556-1565 Arası Molla Cami'nin Heft Evreng'inden.



Kaynakça: Grabar O. , 2009, s. 117

Şekil 297. 1535 Tarihli, Şehname-İ Tahmasb'tan, Müzehhib Sultan Muhammed, Tebriz.

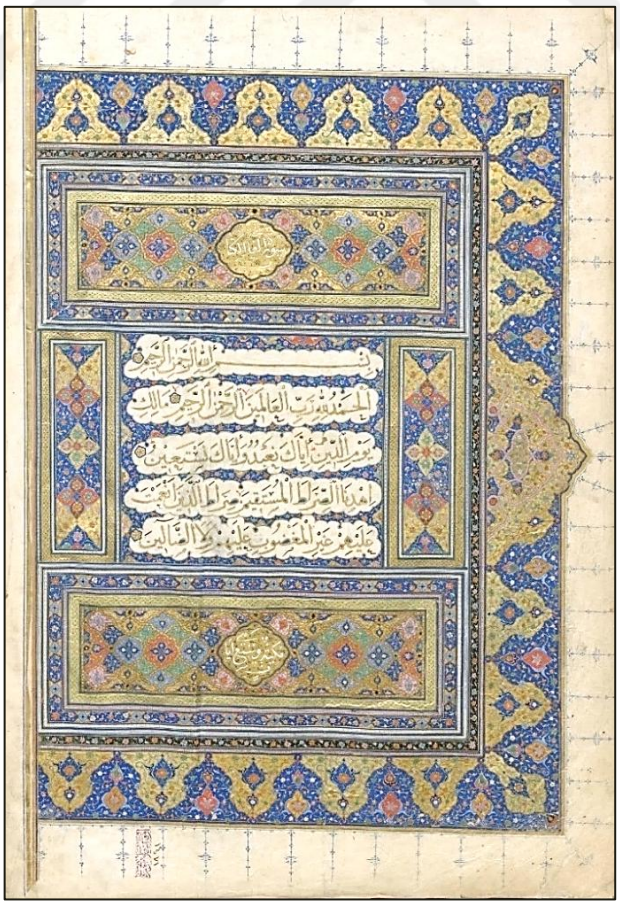


Kaynakça: Grabar O. , 2009, s. 77

Şehname-i Tahmasb; iki hattat, on beş nakkaş ve bir grup mücellitten oluşan bir ekip tarafından uzun bir süreç neticesinde tamamlanmıştır. Kemalüddin Behzad'ın saray nakkaşhanesinin üstadı olduğu dönemde ve onun denetiminde başlayan çalışmada sanatçı grubuna sırasıyla Sultan Muhammed, Mir Musavvir ve Ağa Mirek başkanlık etmiştir. *Şehname-i Tahmasb*, bazı sanat tarihçileri tarafından 16. Yüzyılın en ihtişamlı kitap üretim projesi olarak kabul edilir. (Hattstein & Delius, 2007, s. 521) *Hamse-i Nizami-i Tahmasb* ise; Sultan Muhammed, Ağa Mirek, Mirza Ali, Mir Seyyid Ali ve Muzaffer Ali gibi okulun önemli nakkaşlarının olgunluk devri eseridir. (Adıbelli, 2024, s. 56-57)

II. Tebriz Okulu, Tebriz şehriyle özdeşleşse de Safevilerin kültür merkezleri olan Herat, Kazvin, İsfahan, Şiraz ve Meşhed gibi şehirlerde de bu okula bağlı üretimler olmuştur. Safeviler Kemalüddin Behzad'ı ve Herat'taki nakkaşları Tebriz'e götürdükleri halde Herat'ın Safevi hakimiyetinde kaldığı dönem boyunca burada da Safevi üslubuna sahip eserler üretilmiştir. (Özcan N. , 1998, s. 45)

Şekil 298. Mushaf-I Şerif Serlevha Tezhibi, Şemseddin B. Muhammed B. Emir Ali El- Tebrizi, 1565 Tarihli, TİEM 489.



Kaynakça: Şimşek, 2021, s. 119

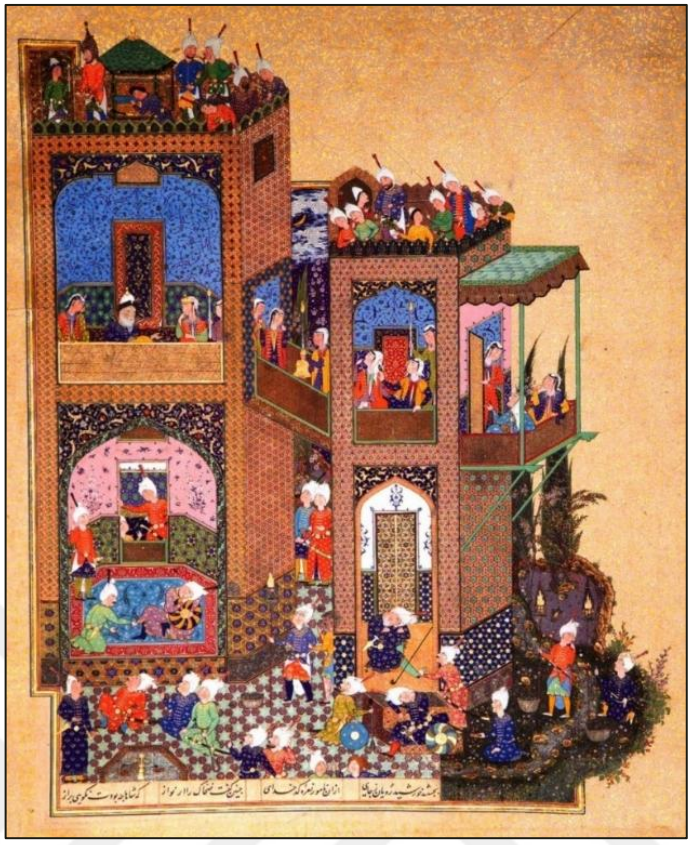
Şiraz şehri, Safevilerin payitaht şehirlerinden biri olmasa da bu dönemde tarihsel kitap üretim merkezi olma vasfını sürdürmüştür. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan Safevilere ait 102 adet yazmanın 50 tanesinin Şiraz'da üretilip tezhiplenmiş olması, II. Tebriz Okulunun hâkim olduğu dönem boyunca bu şehrin kitap sanatlarında sahip olduğu ağırlığı koruduğunu göstermektedir. Safevi Şiraz'ının atölyelerinde üretilen Mushaf tezhiplerinde farklı üslupların denendiği, edebi eserlerin tezhip ve minyatürlerinde ise tasarım ve kompozisyonlar açısından ortak bir üslubun geliştirildiği görülmektedir. (Sayın A. , 2021, s. 2)

II. Tebriz Okulunun minyatürlerindeki ince mimari tasvirlere paralel olarak aynı dönemde Şiraz'da üretilen eserlerdeki minyatürlerde şehrin karakteristik mimari yapısını ve şehir hayatını yansıtan kompozisyonlara yer verilmiştir. (Yıldır L. , 2016, s. 94-95) Tasvir alanlarının genişletilmesi için cetvellenen alanın dışına çıkılması, eserlerin takdim kısımlarında Hz. Süleyman ile Saba Melikesi Belkıs'ın birlikte tasvir edildiği sahnelere yer verilmesi ve tek bir yapının çizimi yerine bir dizi mimari unsurun ardışık yerleştirildiği kompozisyonların tercih edilmesi bu şehirde üretilen eserlerde görülen özelliklerdir. (Dede, 2019, s. 45-49) Nakkaş Muhammed b. Taceddin Haydar ve Müzehhib Ruzbihan, 16. Yüzyılda Şiraz şehrinde eserleri ile öne çıkan müzehhiplerdir. (Şimşek, 2021, s. 67)

1524 tarihli ve Hattat Kasım Ali el Herevi imzalı Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi (TSMK) M.9 envanter nolu *Mushaf-ı Şerif*, 1564 tarihli ve Hattat Abdullah İbn Habibullah Herevi imzalı TSMK EH.152 envanter nolu *Mushaf-ı Şerif* ve 1573 tarihli olup TİEM 171 envanter no ile kayıtlı bulunan *Mushaf-ı Şerif*, II. Tebriz Okulunun tezhip üslubu ile Herat' ta üretilen yazma eserlerdir. (Şimşek, 2021, s. 25)

Safeviler devri, kitap sanatlarının gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Hat, tezhip ve cilt sanatlarında müşterek bir incelik göze çarpar. Mushaf tezhiplerinde; zahriye, serlevha ve sure başı tasarımları görkemli bir estetiğe sahiptir. Tezhipler saray nakkaşhanesinde kollektif çalışmayla üretildiği için çoğunlukla imzasızdır. (Karadeniz Y. , 2023, s. 53) Bununla birlikte süreç içerisinde imzasız çalışma anlayışının terk edildiği ve nakkaşların eserlerinde imza kullandığı yeni bir dönemin başladığı görülmektedir. (Şimşek, 2021, s. 20)

Şekil 299. Şehname-i Tahmasb'tan, Müzehhib Mir Musavvir, Tebriz, 1535 Tarihli.



Kaynakça: Grabar O. , 2009, s. 79

Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'nde Nuri Arsalez Bölümü No: 318'de kayıtlı bulunan *Mushaf-ı Şerif Cüz'ü*, II. Tebriz Okuluna ait olup halkâr metodu ile tezhiplenmiştir. Sayfalarda dikdörtgen alanlar oluşturularak, hatayi motifleri çift tahrir tekniğiyle tatbik edilmiştir. Ağırlıklı olarak altın, siyah, lacivert, turuncu, pembe ve yeşil renkler kullanılmıştır. (Karadeniz Y. , 2023, s. 56-61)

II. Tebriz Okulu'nunca Şiraz'da üretilen tezhipli eserlerin karakteristik bir örneği; TİEM 247 envanter no ile kayıtlı *Mushaf-ı Şerif*'tir. Mushaf 1580 yılı civarında Hattat Abdülkadir b. Abdulvehhab bin Şahmîr el Hüseynî tarafından yazılmış ve ismi meçhul nakkaşlar tarafından tezhiplenmiştir. Bu *Mushaf-ı Şerif*'in tezhipleri dönemin bütün tezhip unsurlarını ve tekniklerini yansıtmaktadır. (Şener, 2022, s. 28-29) Yine aynı müzede TİEM 506 no ile kayıtlı bulunan *Mushaf-ı Şerif*, 16. Yüzyılın ikinci yarısında tamamlanmış olup, Hattat Abdullah Şirazi tarafından yazılmış ve Nakkaş Abdülhamid Şirazi tarafından tezhiplenmiştir. (Sancaktutan N. , 2010, s. 25) Bu *Mushaf-ı Şerif*'te de Safevi Mushaflarında rastlanan ve hatimeden sonraya eklenen tezhipli falname sayfası bulunmaktadır. (Sancaktutan N. , 2010, s. 154) Türk İslam Eserleri Müzesi'nde TİEM 504 no ile kayıtlı ve Hattat Abdülkadir el Hüseyni imzalı *Mushaf-ı Şerif* ise yine

16. Yüzyılın ikinci yarısında Şiraz'da üretilmiş olup, yoğun altın kullanımı, renk çeşitliliği, desen kompozisyonları ve motif örgüsü ile dönemin tezhip anlayışını gösterir. (Genç A. , 2019, s. 34-35)

II. Tebriz Okuluna ve onu takip eden diğer Safevi okullarına ait Mushaf tezhiplerinde görülen özel bir tezhip formu, Nısf'ül Kur'an tezhibidir. Nısf'ül Kur'an, Kur'an'ın ortası anlamına gelir. Bu tezhip formunda Mushafların tam ortasına denk gelen ve Kehf Suresi'nin sonu ile Meryem Suresinin baş kısmını muhtevi karşılıklı iki sayfa özel olarak tezhiplenmektedir. (Şimşek, 2021, s. 71)

Şekil 300. Hamse-i Nizami'den, Tebriz, 1539-43 Tarihli.



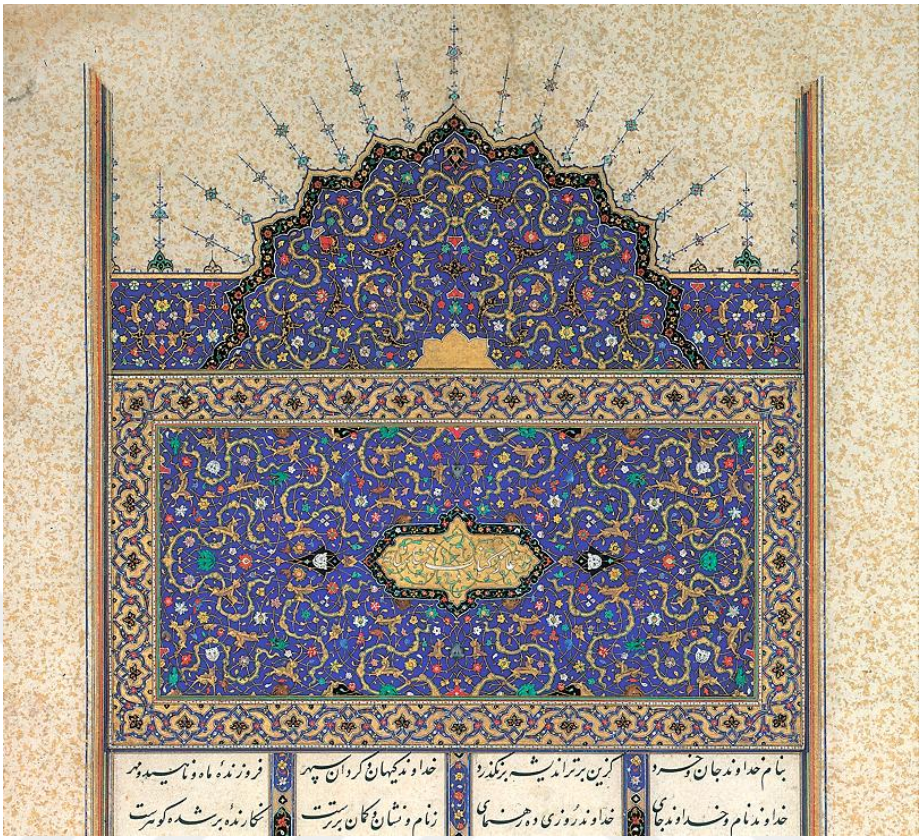
Kaynakça: Grabar O. , 2009, s. 99

II. Tebriz Okulunun kitap sanatlarında öne çıkardığı bir diğer form albümlerdir. Şahlar ve şehzadeler için düzenlenen albümler, bir kitabın süslenmesi gayesinden bağımsız olarak hat, tezhip ve minyatür örneklerinin bir araya getirilmesiyle oluşur ve bir çeşit antolojidir. Nakkaş Dost Muhammed, Şah İsmail Hatayi'nin oğlu Şehzade Behram Mirza için hazırladığı albümün mukaddimesinde bu tür çalışmaların amacı hakkında da bilgi verir. Nakkaş Dost Muhammed söze Allah'a hamd, Peygambere ve on iki imamlara övgü ile başlar. Daha sonra hat sanatlarına düşkün olan Behram Mirza'yı metheder. Bir gün Behram Mirza; "geçmiş ve şimdiki ustaların eserlerinden dağılmış sayfaların bir araya getirilmesine" karar vermiş ve bunun için Dost Muhammed'i görevlendirmiştir. Bu mukaddimeden anlaşıldığı üzere saray albümleri, dağınık materyallerden oluşan koleksiyonları düzenleyerek bir araya getirmeyi amaçlar. (Roxburgh, 2001, s. 55)

TSMK H.2166 envanter no ile kayıtlı bulunan ve 16. Yüzyılın ikinci yarısına ait *Safevi Albümü,* devrin tezhip ve minyatür anlayışını yansıtan bir diğer eserdir. (Kahraman, 2023, s. 39-41) Bu bağlamda yine aynı kütüphanede bulunan ve Şah I. Tahmasb için 1554 yılında istinsah edilen TMSK H. 673 envanter nolu Sadi-i Şirazi'nin *Bostan ve Gülistan* nüshası ayrıca zikredilmelidir. (Kahraman, 2023, s. 188-189) *Yusuf u Züleyha* (TSMK R.910), *Şah Tahmasb Albümü* (TSMK H.2161) ve *Behram Mirza Albümü* (TSMK H.2145), II. Tebriz Okulunun tezhip ve minyatür örnekleriyle bezeli diğer eserlerdir. (Yıldır L. , 2016, s. 29-30)

Safeviler Devri II. Tebriz Okulunun tezhip anlayışı, kitap sanatlarından doğrudan etkilenen ve bir görüşe göre saray nakkaşları tarafından tasarlanan Acem ya da İran halıcılığına yön vermiştir. Tezhipli ve minyatürlü kitaplardan alınan kompozisyonlar ve sahneler, ipek halılara son derece ince ve renkli bir tasarımla işlenmiştir. (Özcan N. , 1998, s. 37-38)

Şekil 301. Şehname-i Tahmasb, 1535 Tarihli, Ünvan Sayfası Tehran, Museum Of Contemporary Art.



Kaynakça: Blair S. , 2019, s. 243

Şah I. Tahmasb zamanında Şiraz'da üretilen ve 1549 yılında tamamlanan *Şehname* nüshası, günümüzde TİEM 1984 no' da kayıtlıdır. Hattat Muhammed Kâtib Şirazi tarafından istinsah edilen eser on iki sanatçı tarafından tezhip ve minyatürlerle bezenerek tamamlanmıştır. (Turunğ, 2019, s. III) Eserin tezhiplerinde altının yanı sıra ağırlıklı olarak mavi, turuncu ve lacivert renkler kullanılmış, rumi, hatayi, penç ve yapraklardan oluşan yoğun desenli kompozisyonlar ortaya konulmuştur. Eser içinde minyatürlü sayfaların da tezhiple çerçevelendiği bölümler bulunmaktadır. Karşılıklı sayfaların bütüncül bir kompozisyona sahip olması dikkat çekicidir. (Turunğ, 2019, s. 20) Minyatürlerde yengeç biçimli bulutların yerini salyangoz biçimli bulutlar almıştır. Pembe, mor ve bej renkli tepeler dikkat çeker. (Turunğ, 2019, s. 98-99)

Safeviler Devri II. Tebriz Okulunun tezhip ve minyatürü bir arada kullanma eğilimi, bazı kompozisyonlarda tezhibin öne çıkmasını sağlamıştır. Çünkü minyatürün dışındaki tezhip uygulamalarına ek olarak minyatürlerin içinde de kapı ve pencere tasvirleri, iç ve dış duvarlar, kıyafetler, çadırlar, halılar, tahtlar ve sahnede kullanılan birçok eşya tezhiplenmiştir. (Biçer Ş. , 1995, s. 14) Bu kullanım alanlarına; doğada/açık alanda geçen sahnelerin tasvirlerinde kullanılan bitkisel motifler de

eklendiğinde, birçok minyatürün iç alanları büyük ölçüde tezhip motifleriyle kaplı olabilmektedir.

II. Tebriz Okulunun minyatürlerinde yer alan kıyafet, halı ve çadır çizimleri, okulun tezhip anlayışını yansıtması açısından önemlidir. Minyatürlerde tasvir edilen bu tekstil ürünleri; hatayi, rumi, bulut, madalyonlar ve geometrik desenler başta olmak üzere tezhip unsurlarını klasik tezhip alanının dışına ve minyatürlerin içine taşırlar. (Adıbelli, 2024, s. 495-624)

Şekil 302. Hamse-i Nizami, Tebriz, 1481 Tarihli, Hattatı Abdurrahim El Yakubî, TSMK H.762.



Kaynakça: Adıbelli, 2024, s. 263-264

Şah II. İsmail döneminde Safevi başkentinin Kazvin'e taşınmasıyla II. Tebriz Okulunun sona erdiği kabul edilse de Meşhed'de görev yapan Şehzade İbrahim Mirza bir atölye kurarak Tebriz'deki sanatçıların bir kısmını buraya getirmiştir. Meşhed'e yerleşen Tebrizli nakkaşların yerel öğrencileri II. Tebriz Okulu'nun üslubunu burada sürdürmüşlerdir. Genel olarak Meşhed'de üretilen eserlerde; beyaz noktaların renk vurguları, yumuşak ve kavisli çizgilerin hakimiyeti, yaşlı ağaçların varlığı, parçalanmış kayalar, yuvarlak pembe boyunlu uzun ve ince insan tasvirleri, ortak özelliklerdir. II. Tebriz Okulunun takipçilerince Meşhed'de üretilen en önemli eser; Molla Abdurrahman Cami'nin (1414-1492) *Heft Evreng* (Yedi Taht) adlı 7

mesneviden oluşan külliyatının tezhipli nüshasıdır. (Pakbaz, 1998, s. 94-96) Bu *Heft Evreng* nüshası farklı şehirlerde (Meşhed, Kazvin ve Herat) ikamet eden beş hattat tarafından kaleme alınmıştır. Eserin hazırlanmasında ve sayfa kompozisyonlarının düzenlenmesinde hattat ve nakkaşların aktif bir iş birliği içinde hareket ettiği anlaşılır. Bazı sayfalar önce tezhiplenip minyatürlenmiş, boş bırakılan alana sonradan beyitler yerleştirilmiş iken bazı sayfalarda ise önce yazılı kısım tamamlanıp, boş bırakılan alan sonradan süslenmiştir. Bazı sayfalarda ise minyatürlerin başka bir kâğıda nakşedilip, sonradan sayfadaki boş alana zamkla yapıştırıldığı tespit edilmiştir. (Hattstein & Delius, 2007, s. 522)

II. Tebriz Okulu, kendisinden sonraki Kazvin ve İsfahan okulları kadar çağdaşı Osmanlı ve Babür sanatkârlarını da etkilemiştir. Yavuz Sultan Selim tarafından Osmanlı başkentine getirilen Tebrizli sanatkârlar ile, Hindistan'a gidip Babür Sarayı'nda hizmet veren nakkaşlar, her iki okula da yön vermişlerdir. (Karadeniz Y. , 2023, s. 67)

Analiz:

Bu okul kendine özgü bir minyatür anlayışı geliştirmiştir. (Şekil 289) Sahneler çevreden merkeze doğru düzenlenmiştir. Minyatürlerin içlerinde doku olarak yoğun tezhip kullanımı vardır. (Şekil 299, 300, 302) Yine minyatürlerin içinde mimari ya da doğal düzlemlerin konum ve yükseklik çeşitliliği, tek bakış açısı ile birden çok sahnenin birlikte resmedilme yöntemi olarak kullanılmış ve bu sayede boyutluluk ve derinlik algısı sağlanmıştır. (Şekil 299, 300) Minyatürlerde derinlik algısı sağlayan bir diğer teknik ise sahneye renk tonlamalarıyla (rüya, hayal, hakikat alemi ya da cennet tasviri hissi veren) metafizik efekt verilmesidir. (Şekil 297)

Tezhipte kullanılan motiflerin boyutları küçülmüş alan içindeki yoğunluğu artmıştır. Stilize çiçek motifleri rumilerin önüne geçmeye başlamıştır. Kompozisyona hareket getiren bulut kıvrımları, dönemin en dikkat çekici motif grubudur. (Şekil 293)

Kompozisyonlarda renkli iplik ve rumilerle yapılan çok renkli paftalamalar, yüzeye düşen bir damlanın dalgasal yayılım etkisine benzer şekilde konumlandırılmıştır. (Şekil 290, 291, 295) Vakvak Üslubunun kullanımı sürmektedir. (Şekil 294)

5.14. Babürlüler Okulu

Timurlu hanedanının bir mensubu olan Zahireddin Muhammed Babür Şah'ın (1483-1530) Hindistan'a yönelerek 1526'da Delhi ve Agra'yı almasıyla birlikte; bugünkü Afganistan, Pakistan, Bangladeş ve Hindistan'ı kapsayan büyük bir coğrafyada hüküm sürecek olan Babürlü İmparatorluğu (1526-1858) kurulmuştur. Babür Şah'ı takip eden Hümayun Şah (1508-1556), Ekber Şah (1542-1605), Cihangir Şah (1569-1627), Şah Cihan (1592-1666) ve Evrengzib I. Âlemgir Şah'ın (1618-1707) hükümdarlıkları boyunca altın çağını yaşayan Babürlüler, her dönem incelikle gelişen kendine has ve görkemli bir sanat anlayışı geliştirmişlerdir. Delhi, Agra, Fetihpur Sikri, Kabil ve Lahor, Babürlü sanatının geliştiği önemli merkezlerdir. (Özler, 2018, s. 25, 209-216)

Şekil 303. 1588-1630 Tarihli, Gülşen Albümü, Vr.27b-28a, 43 Cm X 27 Cm, Babür Hanedanlığı, Tahran Gülistan Sarayı.



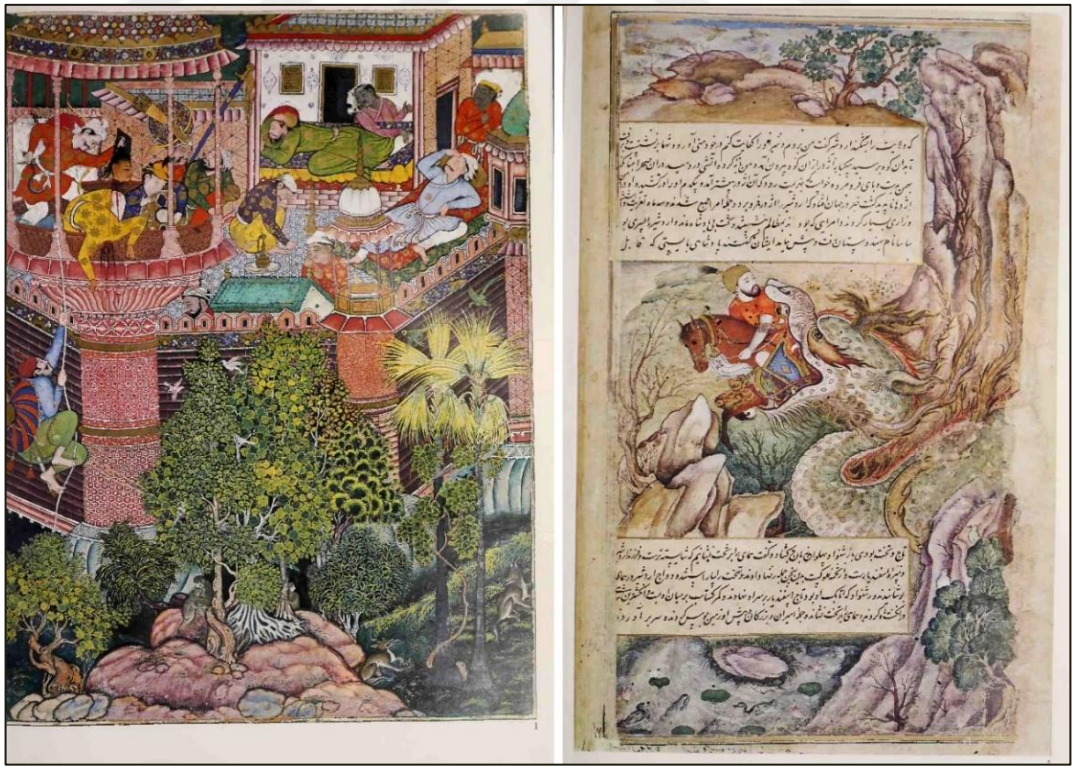
Kaynakça: Kahraman, 2023, s. 200,202

Babürlüler, kendilerini Timurluların mirasçısı olarak gördükleri için, Timurlu Sanatı ve Herat Okulunu takip etmişler, Timurlu devrine ait eserlere özel bir önem vererek bu eserlerin tezhipli yazmalarını toplamışlar, Kemalüddin Behzad'ın üslubu başta olmak üzere Timurlu ve Safevi okullarını model alarak kendi tarzlarını

geliştirmişlerdir. (Özler, 2018, s. 28) Babürlü hanedanının himayesindeki saray atölyeleri, geleneksel kaynakları, yerel anlayışla birleştirerek yeni, ince ve benzersiz bir sanat duyarlılığı geliştirmiştir. (Hattstein & Delius, 2007, s. 463)

Hattat ve şair kimliğiyle sanata düşkünlüğü bilinen Babür Şah döneminde bir saray atölyesi kurulduğuna dair herhangi bir bilgi yoktur. Bu yüzden bilinen ilk Babürlü saray atölyesi, İran'daki sürgün yıllarından sonra tahta geçen Hümayun Şah'ın maiyetine katılarak Hindistan'a gelen Nakkaş Abdüssamed ve Nakkaş Mir Seyyid Ali'nin başkanlığında, İran'dan ve Buhara'dan gelen müzehhip ve musavvirlerle birlikte kurulmuştur. Bu atölyenin bir okula dönüşümü, Ekber Şah'ın güçlü himayesi ve teşvikiyle olmuştur. Ekber Şah zamanında saray kütüphanesinde aralarında Timurlu yazmalarının da olduğu Hintçe, Urduca, Farsça, Arapça ve Yunanca dillerinde 24.000 civarı yazma eser bulunmaktaydı. Saray atölyesinde sürekli bir şekilde istinsah edilip tezhiplenen ve minyatürlerle resimlenen yazmaların eklenmesiyle bu sayı artmıştır. (Hattstein & Delius, 2007, s. 484)

Şekil 304. Soldaki Minyatür; Hamzaname'den, 1567, Sağdaki Basavan Minyatürü Molla Cami'nin Baharistan'ınından 1595.



Kaynakça: Welch S. C., 1978, s. 41,49

Şekil 305. Soldaki Basavan Minyatürü Molla Cami'nin Baharistan'nından 1595, Sağdaki Miskin'in Minyatürü Divan-I Hafızdan 1590.



Kaynakça: Welch S. C., 1978, s. 55, 59

Hümayun Şah'ın ilk olarak Kabil'de kurduğu saray atölyesini (Dursunoğlu, 2016, s. 171), Hindistan'ın diğer şehirlerinde kurulan atölyeler takip etmiştir. Günümüze ulaşan eserlerden anlaşıldığı üzere Babürlüler Devrinde Delhi'nin yanı sıra Agra, Fetihpur Sikri, Lahor ve Allahabad şehirlerinde de kitap atölyeleri bulunmakta ve bu atölyelerde hem tezhiplenmiş minyatürlü yazma eserler hem de tek sayfa formunda minyatürler üretilmekteydi. (Çorak B. , 2023, s. 31) Ekber Şah döneminde Nakkaş Abdüssamed ve Nakkaş Mir Seyyid Ali'nin başkanlığındaki atölyelerde çeşitli milletlerden yüzlerce nakkaş el yazmalarını tezhip ve minyatürlerle süslemekteydi. Nakkaşların çoğu Keşmir, Gucerat ve Pencap'tan gelen Hindulardı ve yerel okulların geleneklerini de beraberlerinde getirdiler. (Hasanzade ve diğerleri, 2021, s. 238-240)

Babürlü tezhip ve minyatür okulunun oluşum ve gelişim seyrini belirleyen beş temel kaynak vardır. Bunlar; (1) Mirasçısı olduğu Timurlu-Herat Okulu ve bu okulun kodlarında bulunan Orta Asya ve Çin sanatı (2) Komşuluk, dostluk ve rekabet kaynaklı olarak sürekli ve dinamik bir etkileşim içerisinde bulunduğu Safevilerin tezhip okulları ve İran sanatı (3) Ortak inanç dünyasına sahip olduğu ve ortak düşmanlara karşı dayanışma gayreti sebebiyle yakınlık duyduğu Osmanlı kültür ve sanatı (4) Aslında yüzyıllar içinde ayrılmaz bir parçasına dönüştüğü Hindistan'ın, tarihsel kültür ve medeniyetinin ürünü olan Hint sanatı (5) Portekizliler, Hollandalılar ve İngilizlerin Hindistan'a yönelik ticari, askeri ve siyasi girişimleri sebebiyle erken bir dönemde

etkileşime girdiği Avrupa sanatı. (Özler, 2018, s. 321-327) Babürlü sanatının Şah Cihan devrinde gelişimini tamamlayarak zirvesine ulaştığı halde Babürlülerin bundan çok öncesinde, Ekber Şah devrinden itibaren saraydaki toplantılara katılan Batılı rahipler vasıtasıyla Batı kültürü ve sanatıyla etkileşime geçtiği (Palalı, 2012, s. 28) düşünülürse, Rönesans devri Batı sanatının Babürlü sanatının kaynakları arasında gösterilmesi daha iyi anlaşılacaktır. Nitekim Şah Cihan döneminde mimari süslemelerde görülen perçinkâri (mermer üzerine değerli taşlarla süsleme yapılması) tekniğinin, 16. Yüzyılda Floransa'da ortaya çıkan pietra dura tekniği ile olan benzerliği, bir etkileşim örneği olarak kabul edilmektedir. (Palalı, 2012, s. 38)

Şekil 306. Ekber Şah'a Atfedilen Hamse-İ Nizami Nüshasından, 1593-95 Tarihli.



Kaynakça: Dursunoğlu, 2016, s. 177,178,216

Ekber Şah döneminin saray kütüphanesi ve atölyesi; Geç dönem Herat Okulu mirası, yerel Hint resim geleneği, İran tezhip okullarındaki gelişmeler ve Avrupa sanatına dair bilgi/materyal akışının karışımı neticesinde hiper-hibrit yani çok kaynaklılığı da aşan bir dinamizme ulaşmıştır. Bu dönemde Babür sanatı; daha önce hiç görülmemiş özgün bir yaratıcılığı sofistike tekniklerle birleştirerek muazzam bir ikonografik repertuar ortaya koymuştur. (Gonzalez V. , 2015, s. 9) Babürlü sanatı, hiper-diyalektik yani diyalektiği aşan bir yapıya sahiptir. Bu sanatın temelinde yatan diyalektik Herat-Safevi çizgisinin temsil ettiği geleneksel anlayış ile Hint-Avrupa sanatlarının mantığı arasındaki çatışmadan doğar. Herat-Safevi çizgisi; sanatsal imgeleri fenomenolojik olarak sözlü bir sistem gibi işleyerek tasvirde bir yazı ontolojisi kurar. Yani tasvir; yazılı bir metnin mantıksal kurgusunun resmedilmesi gibidir. Hint-Avrupa çizgisi ise; insan merkezli olan ve doğayı taklit eden bir anlayışı yansıtır. Babür sanatı, her iki çizgiyi de yapı bozuma tabi tutar. Herat-Safevi çizgisinin formel lirizmini ve belirli tasarım ilkelerini muhafaza ederek bunların ışığında Hint-Avrupa çizgisinin odağındaki "insan" figürünü doğanın metafizik aynasına dönüştürür. Bunu yaparken de çeşitli estetik yöntemler ve yapay manipülasyonlar kullanır. (Gonzalez V. , 2015, s. 9-10)

Fikirleri ve eylemleriyle Babürlü hanedanının en sansasyonel hükümdarı olan Ekber Şah, bir sanatsever olmanın ötesinde devrin sanat anlayışına doğrudan yön veren ana karakterdir. Kaynaklara göre Ekber Şah; saray kütüphanesindeki nakkaşlar için ilham veren yaratıcı bir zihin konumundaydı. Onun vizyonu ve dehası, maiyetindeki sanatkârların duyarlılığı ve becerisi ile birleşmiştir.

*Ekbername'*ye göre Babürlü hükümdârı Ekber Şah, tıpkı kendinden önce Fatih Sultan Mehmet'in Bellini 'nin karşısında yaptığı gibi, resminin yapılması için bir model gibi oturmuş ve divanındakilere de aynı şeyi yapmalarını emretmiştir. Bunu tenkit eden çevrelerin gerçekçi tasviri Tanrı'ya meydan okuma olarak gören savına karşı çıkarak şu cevabı vermiştir; "*Bana öyle geliyor ki, bir ressam Allah'ı tanıma konusunda çoğu kimseden daha iyi konumdadır. Her seferinde bütün uzuvlarıyla çizmeye çalıştığı canlılara can veremediğini görmesi, ister istemez onu Yaradan'ın ortaya koyduğu mucizeyi düşünmeye ve böylece yüceliğini kavramaya yöneltir.*" (Hattstein & Delius, 2007, s. 485)

Hümayun Şah tarafından Hindistan'a getirilmeden evvel de iyi bir Nakkaş olan Nakkaş Abdüssamed, Ekber Şah'ın bakış açısıyla birlikte mükemmelliğe ulaşmış,

meçhul bir yetenek olan Dasvanth, Ekber Şah tarafından keşfedilerek devrin en iyi nakkaşı ve yeni anlayışın ilk büyük üstadı olmuştur. Rivayete göre Ekber Şah'ın isteğiyle hazırlanan *Hamzaname*'nin minyatürleri, dünyanın bir arslanın gözünden görünümünü esas almıştır. Bu arslan aynı zamanda Ekber Şah'ın kendisidir. (Beach, 1987, s. 1-2) Ekber Şah, Hz. Peygamberin amcası Hz. Hamza'nın efsanevi savaş ve fetihlerini anlatan *Hamzaname* adlı eserde, kendi yönetimi için ilke ve formüller olduğunu düşünmüş, bu yüzden bu esere büyük önem vermiştir. (Leach, 1995, s. c. I, s. 17-18) Ekber Şah'ın huzurunda ve himayesinde yapılan entelektüel içerikli toplantı ve tartışmalarda Sünni ve Şii âlimler, Sufiler, Hindu brahmanlar, Cayna dinine mensup mistikler, Mecusiler, Hristiyan ve Yahudiler bir araya gelmekteydi. (Beach, 1987, s. 82) Bu çok sesli atmosferin, Babürlü sanatının hibrit yapısına zemin oluşturduğu anlaşılmaktadır.

Şekil 307. Mushaf-I Şerif, Keşmir, 1814 Tarihli, Serlevha, TİEM 3384.



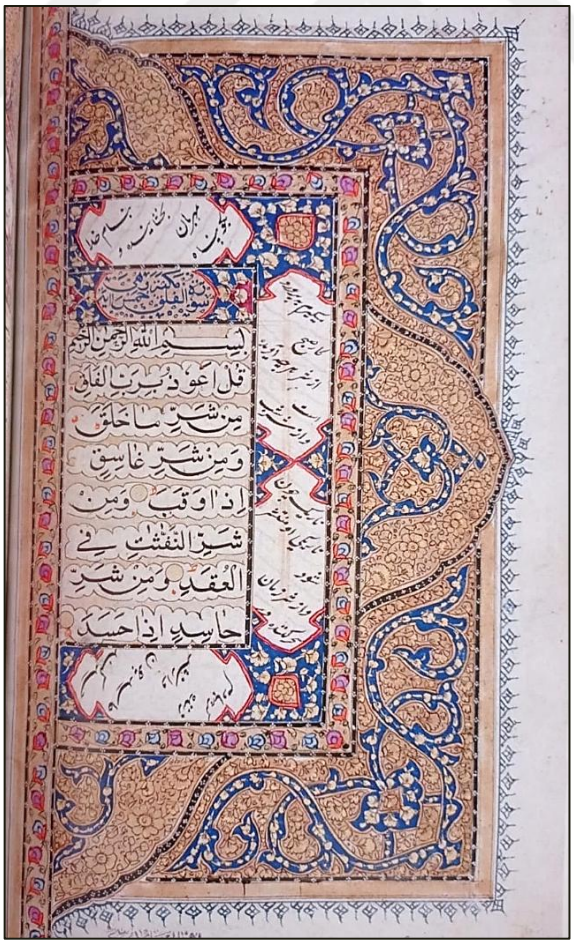
Kaynakça: 1400. Yılında Kuran-ı Kerim, 2010, s. 360

Babürlü mimarisinde ve kitap süsleme sanatlarında aynı süsleme unsurlarına ve motif gruplarına rastlanır. Bitkisel motif grupları; Fergana Vadisi'nden Orta Asya'ya, Afganistan dağlarından Hindistan'ın derinliklerine kadar uzanan bir coğrafyanın

hatıraları ve gözlemlerini yansıtır. Palmetler, rumiler, helezonlar ve hatayiler hem stilize hem de natüralist çiçeklerle donatılmıştır. Çok eksenli, ritmik tek eksenli ya da çizgisel gelişen kompozisyonlarda; Servi, hurma, nar ve asma ağaçları, üzüm salkımları; amber, çuha, gelincik, hanımeli, haşhaş, süsen, karanfil, kasımpatı, lale, menekşe, nergis, nevruz, papatya, sümbül, ters lale, yıldız, zambak, lotus ve peygamber çiçekleri, bazen karmaşık bazen sade desen grupları oluşturur. Çiçek figürlerindeki çeşitlilikle birlikte yaprak tasarımlarında; kenger, palmet, rumi, sap ve kıvrım dal formları görülür.

Hindistan'ın ekolojik sistemi doğrultusunda hayvan figürasyonlarında çeşitlilik diğer okullarla kıyaslanamayacak derecede artmıştır. Fantastik-mitolojik hayvan tasvirleriyle doğal çeşitlilik iç içe geçmiştir. Babürlüler, Timurlu Herat Okulunun mirasçısı olarak geometrik desenleri de benimsemiş ve geliştirmişlerdir. Ana motifi geometrik desenlerden oluşan kompozisyonlar özellikle mimari süslemelerde dikkat çekmektedir. (Özler, 2018, s. 267-299)

Şekil 308. Mushaf-ı Şerif, Keşmir, 19. Yüzyıl Başı, Serlevha, TİEM 488.



Kaynakça: 1400. Yılında Kur'an-ı Kerim, 2010, s. 357

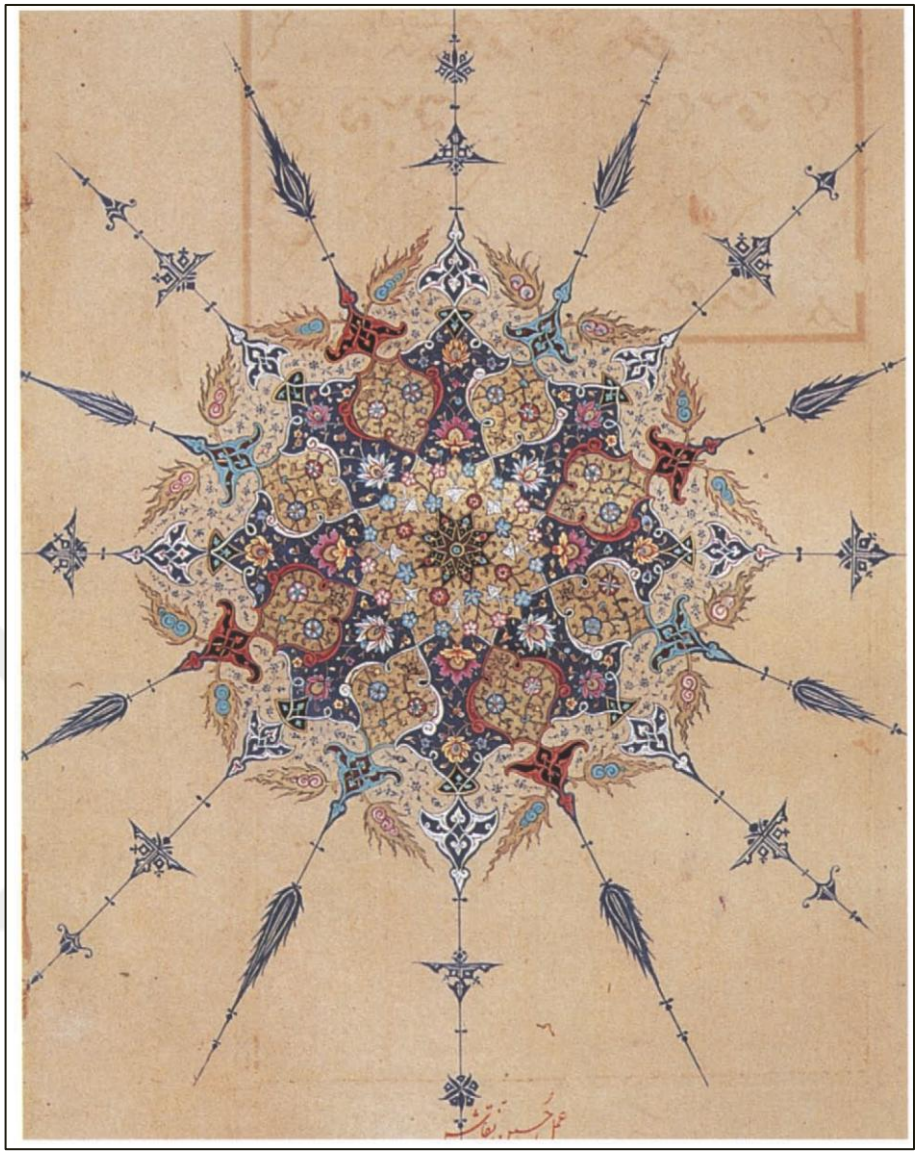
Babür Şah'ın kaleme aldığı *Babürname*, Babür Şah'ın kızı Gülbeden Begüm Sultan tarafından kaleme alınan *Hümayunname*, Abu'l Fazl Allami tarafından kaleme alınan ve Ekber Şah'a ithaf edilen *Ekbername*, Cihangir Şah, Mutemed Han ve oğlu Muhammed Hadi tarafından kaleme alınan *Cihangirname (Tüzük-ü Cihangiri)*, Abdülhamid Lahori tarafından kaleme alınan ve Şah Cihan devrini anlatan *Padişahname*, Babürlü hanedanının tarihini anlatan önemli eserler olup (Özler, 2018, s. 4-5), bu eserlerin yazmaları Babürlü kitap sanatları açısından önemlidirler. Bu yazmalara Fars edebiyatının klasikleri ve tasavvufi eserler de eklenir. Bu bağlamda Farsça ve Urduca eserleri olan Hindistanlı büyük mutasavvıf ve şair Emir Hüsrev Dihlevi'nin (1253-1325); Nizami-i Gencevi'ye nazire olarak kaleme aldığı *Hamse*, özellikle zikredilmelidir. Hüseyin Vaiz-i Kaşifi'ye ait *Envar-ı Suheyli*'nin yazma nüshaları ile *Tutiname* ve *Darabname* adlı eserler de önemlidir. (Çorak, 2023, s. 43-46)

Şekil 309. Mushaf-ı Şerif Lake Cilt Kabı, Keşmir, 1814, Serlevha, TİEM 3384.



Kaynakça: 1400. Yılında Kuran-ı Kerim, 2010, s. 358

Şekil 310. Emir Hüsrev Dihlevi'nin Hamsesi, 1597-98 Tarihli.



Kaynakça: Walker, 1997, s. 26

Ekber Şah zamanında Fetihpur şehrinde Hattat Zerrin Kalem Muhammed Hüseyin el Keşmiri tarafından istinsah edilen ve Nakkaş Manohar ibn Basavan tarafından tezhiplenip minyatürlenen *Gülistan-ı Sadi* nüshası, Babürlü tezhip anlayışının karakteristik özelliklerine sahiptir. Büyük Britanya ve İrlanda Kraliyet Asya Derneği Koleksiyonları'nda (RAS.258) bulunan eser, rumi ve hatayi motiflerinin kullanımıyla dikkat çeker. (Kahraman, 2023, s. 189) Cihangir Şah ve Şah Cihan'ın hükümdarlıkları zamanında Nakkaş Manohar'ın riyasetinde saray atölyesinde hazırlanan *Gülşen Albümü*'nün büyük bölümü Tahran Gülistan Sarayı Kütüphanesi'nde bazı varakları ise Abd ve Avrupa'daki koleksiyonlarda bulunmaktadır. Eserin tezhibi; rumi motifleri ve kuş figürlerinin birlikte kullanıldığı bir kompozisyona sahiptir. (Kahraman, 2023, s. 199-200)

Özellikle, Babür hükümdarları Ekber Şah ve Cihangir Şah dönemlerinde, Babürlü nakkaşları çizimin kısmen boyandığı nim-kalem (yarım kalem) stilini geliştirdi. Bu yöntem nakkaşların daha soluk bir görüntü elde etmesini sağladı. Bazen de özellikle av sahnelerinde soluk bir palet, karakterlerin giysileri için kullanılan parlak renklerle birleştirildi. (Hasanzade ve diğerleri, 2021, s. 241)

1562-1577 Yılları arasında tamamlanan ve Nakkaş Mir Seyyid Ali tarafından tezhiplenen *Hamzaname* ile 1573 Yılında Lahor'da tamamlanan Hattat Hibetullah el Hüseyni imzalı *Mushaf-ı Şerif*, Londra'da British Museum'da sergilenmektedir. 1590-1600 Yılları aralığında Babürlü tezhip ve minyatür okulunun en önemli isimlerinden Basavan tarafından hazırlanan *Murakka Albüm*, ABD'de San Diego Sanat Müzesi'nde bulunmaktadır. (Hattstein & Delius, 2007, s. 484-485)

Şekil 311. Şah Cihan Albümünden, Müzehhip Nanha, 1620 Tarihli.



Kaynakça: Ekhtiar & Moore, 2012, s. 157

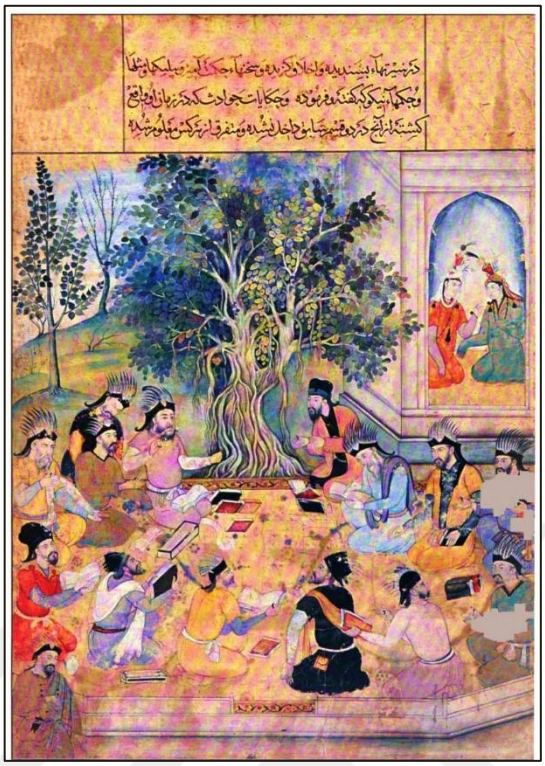
Ekber Şah için hazırlanan ve günümüzde Londra Biritish Library'de Or. 12208 envanter no ile kayıtlı bulunan *Hamse-i Nizami* cildi, 1593-1595 yılları arasına tarihlenmektedir. Eser zarif cildi, görkemli kenar süslemeleri, tezhipli sayfaları, zengin tasarımlı şemseleri ve biri Cihangir Şah döneminde eklenmiş olan kırk bir minyatürü ile son derece gösterişli bir el yazmasıdır. (Dursunoğlu, 2016, s. 174-175) Eserin minyatürleri; Nakkaş Abdüssamed, Manohar, Nakkaş Ferruh Bey, Dharm Das, Miskin ve Nanha gibi Babürlü Okulunun önemli isimlerine ait olduğundan dönemin karakteristik yönelimlerini yansıtır. Eserin yazıları ise Amberin Kalem lakabıyla övülen Babürlü Hattat Abdurrahim'e aittir. (Hasanzade ve diğerleri, 2021, s. 343)

Şekil 312. Şah Cihangir Albümü'nden, Bichitr'in Minyatürlediği Bir Sayfa, 1622-1627 Tarihli.



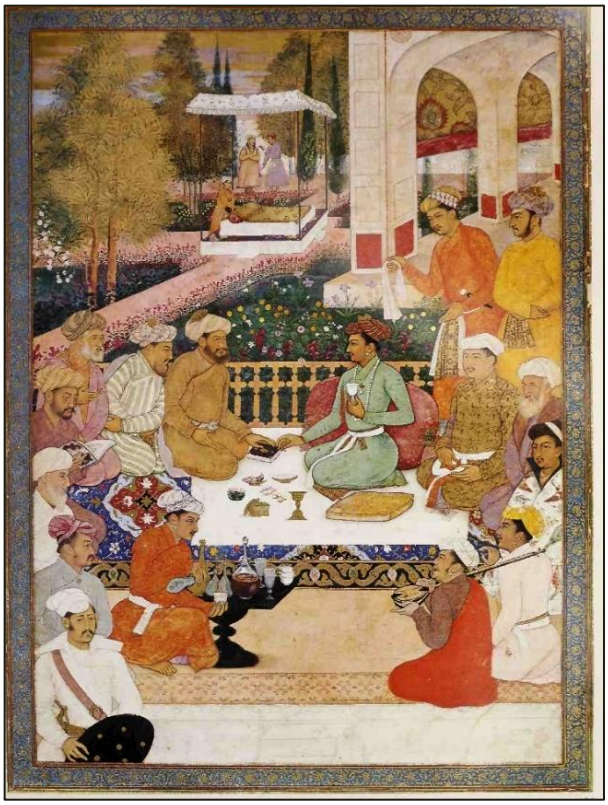
Kaynakça: Grabar O. , 2009, s. 135

Şekil 313. 1590-95 Yıllarına Tarihlenen Babürlülere Ait Cami-Üt Tevarih Yazmasından Dharm Das'a Atfedilen Minyatür.



Kaynakça: Schmitz & Desai, 2006, s. 331

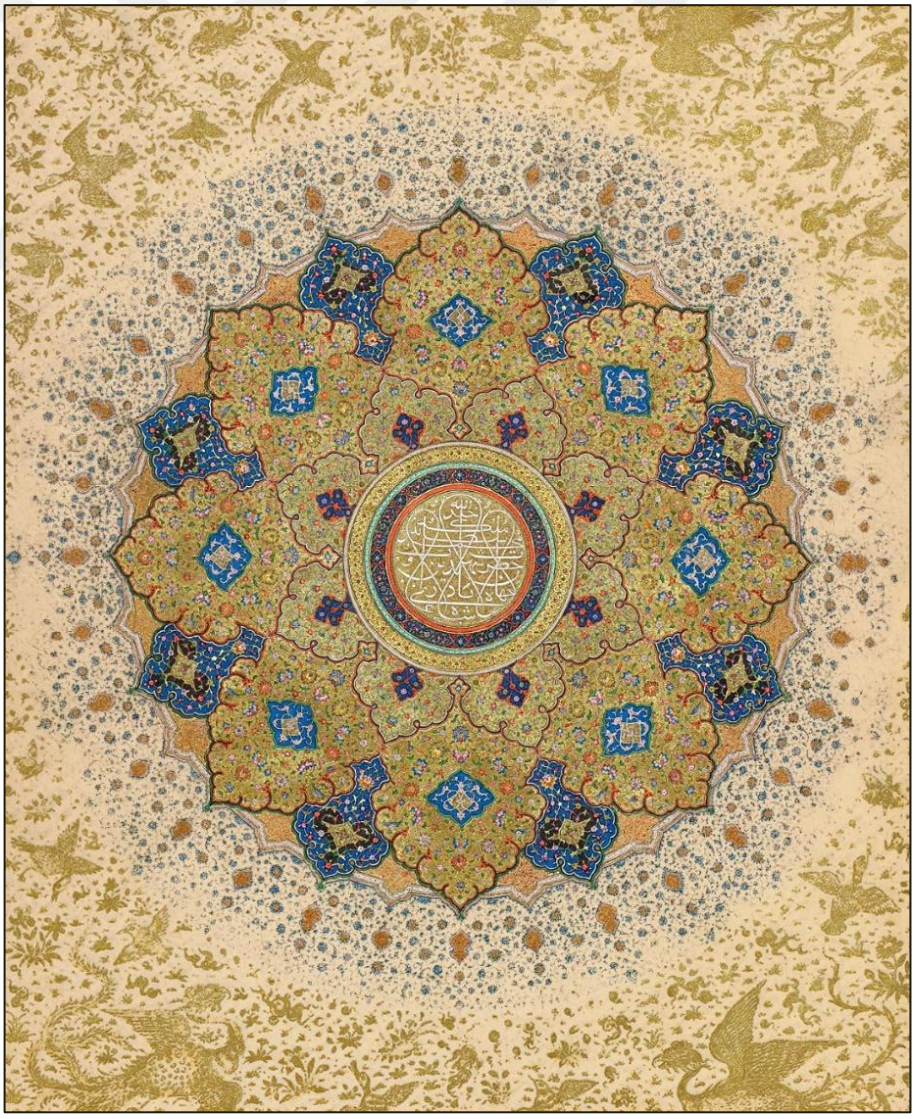
Şekil 314. 1625 Tarihli, Minyatür Sahnesi, Şehzade Dara Şukuh'un Meclisi, Kraliyet Albümünden.



Kaynakça: Welch S. C., 1978, s. 111

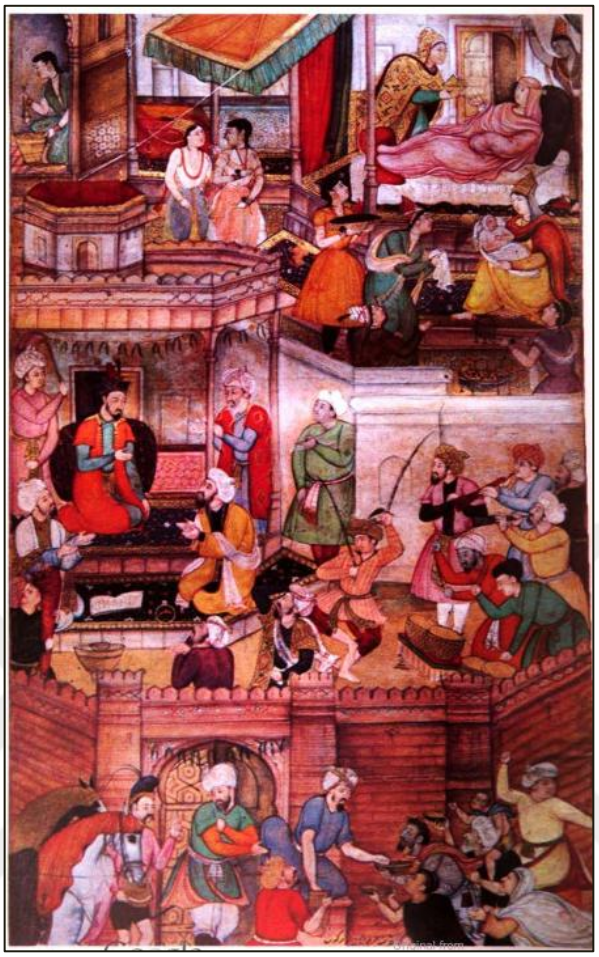
Ekber Şah döneminde başlayan realist portre çalışmaları Cihangir Şah döneminde zirveye ulaşmıştır. Canlı figür tasvirlerindeki gerçekçilik ve mekân derinliği ileri boyuttadır. Babürlü tasvir anlayışı; realist ve natüralist yönelimden fiziki dünyayı suretlendirmede teknik kusursuzluk anlayışına doğru evrilmiştir. Bu gelişim süreci; Rönesans Batı sanatının etkisi kadar, sınırsız ve döngüsel sonsuzluk olan evrenin parçalarındaki her ayrıntıyı yerinde ve kendinde değerli bulan Hint kavrayışının da bir yansımasıdır. (Hattstein & Delius, 2007, s. 86-87) Babürlü sanatçılar, Cizvit papazların getirdiği kitaplar ve resimler vasıtasıyla Batı sanatının perspektif tekniklerini öğrendiler ve bundan etkilendiler. Babürlü Okulunun önemli temsilcileri olan; Basavan, Lâ'l, Kesu Das, Miskin, Ebu'l Hasan, Bichitr, Govardhan, Manohar ve Payag'ın eserlerinde bu etki açık bir şekilde görülür. (Çorak B. , 2023, s. 34-35)

Şekil 315. Abdülhamid Lahori Tarafından Kaleme Alınan Ve Şah Cihan Devrini Anlatan Padişahname'nin Zahriye Sayfalarından Biri.



Kaynakça: Ekhtiar & Moore, 2012, s. kapak

Şekil 316. Kesu Das'a Ait Minyatür, Tarih-i Hanedan-ı Timuriyye'den Şehzade Salim'in Doğum Kutlamaları.



Kaynakça: Sen, 1984, s. 129

Safevi II. Tebriz Okulu'nda olduğu gibi Babürlü Okulunda da bağımsız tezhip alanlarının haricinde minyatür alanları içerisinde yoğun tezhipli alanlar bulunmaktadır. (Çorak B. , 2023, s. 2) 17. Yüzyılda yaygınlaşan ve murakka adı verilerek padişahlara sunulan hat/minyatür/portre içerikli albümlerde, çerçeveler de tezhiple yapılmıştır. (Çorak, 2023, s. 12) TSMK H.2137 envanter no'da kayıtlı *Murakka-i Hub* ile İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Farsça 1424 envanter numaralı kayıtlı *Murakka Albüm*, Babürlü Okulunun murakka anlayışının tipik örnekleridir. (Bozcu P. , 2020, s. 41-73, 331-345)

Nakkaş Abdüssamed'in öğrencileri olan Hindu Nakkaş Dasvanth ve Basavan, çiçek ve hayvan tasvirlerindeki başarısıyla meşhur Üstad Mansur, portre çalışmalarıyla meşhur Nakkaş Govardhan, Bishan Das, Nakkaş Ferruh Bey, Nakkaş Kesu Das ve Nakkaş Mukund, Babürlü Okulunun diğer önemli temsilcileridir.

Şekil 317. Babür El Yazması, 18. Yüzyıl, Ünvan Sayfası Tezhibi.



Kaynakça: Kahraman, 2023, s. 47

Şekil 318. Babür Dışı, Eyalet Tarzı Kabul Edilen Dekan-Kaşmir Üslubu, Soldaki Minyatür Bijapur, 1600, Sağdaki Hat İçi Tezhip Bezemesi Bengal 1860-70.



Kaynakça: Leach, 1995, s. 719,943

Şekil 319. Babür Dışı, Eyalet Tarzı Kabul Edilen Dekan-Kaşmir Üslubu, Golcando, 1572.



Kaynakça: Leach, 1995, s. 887

Analiz:

Bu okul Herat ve II. Tebriz Okullarının takipçisi olmakla birlikte özgün bir karaktere sahiptir. Minyatürde perspektif arayışlar net bir şekilde görülür. (Şekil 303) Doğa tasvirleri arka plana düşerken figürler portreleşerek ön plana yerleşmiştir. En fantastik sahneler bile natüralist etki bırakır. Farklı sahneler son derece doğal bir şekilde iç içe yerleştirilmiştir. (Şekil 304, 305)

16. Yüzyılda Batı sanatıyla doğrudan etkileşim sağlanması neticesinde minyatürlerde perspektif görüş hâkim hale gelmiştir. (Şekil 313, 314, 316) Hat, tezhip ve minyatürün bütünleşerek iç içe kullanımı dikkat çekicidir. (Şekil 306, 307, 310, 311, 315)

Tezhiplerde cetvel geometri tezyini nadir görülmektedir. Helezonik çiçekli iri rumiler veya geniş ipliklerle oluşturulan şemse formları şeklindeki paftalar, kompozisyonlarda bir devinim sağlar. Bu devinim, Bağdat Okulunun pozitif-negatif motif kullanımını anımsatır. (Şekil 307, 308, 317) Tezhipte bahçe tezyinini andıran natüralist çiçekler görülmektedir. (Şekil 309, 312)

5.15. Kazvin Okulu

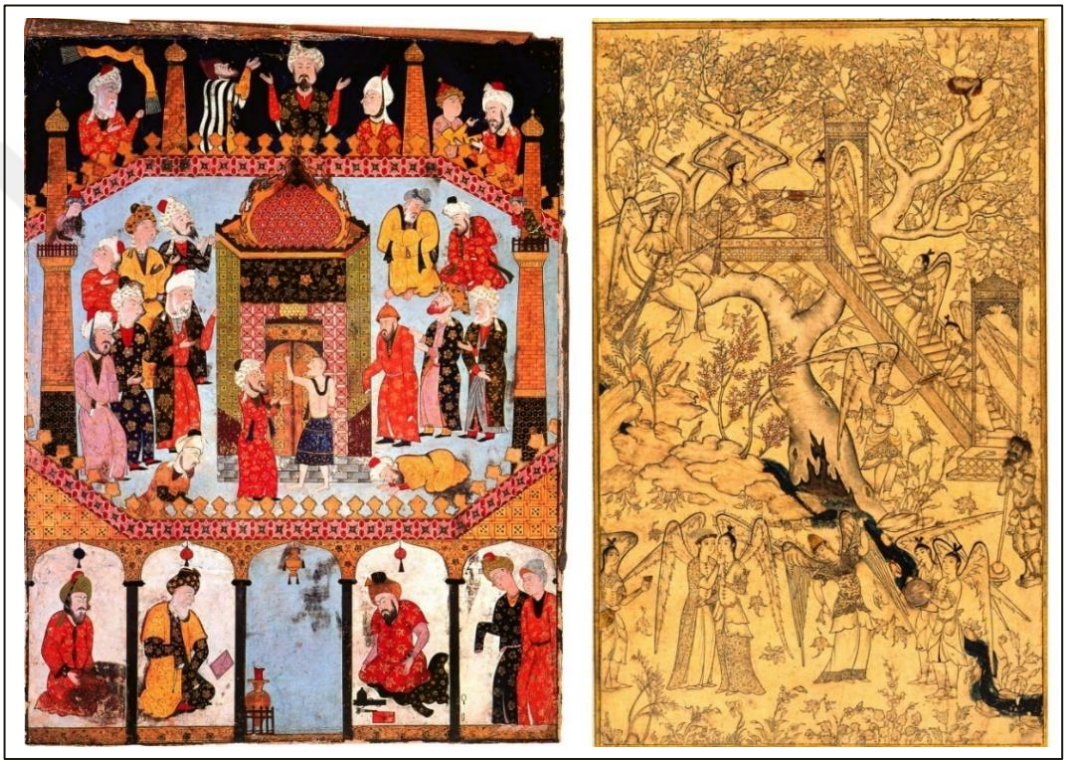
16.-19. Yüzyıllar arasında aralıklarla sürecek olan Safevi-Osmanlı mücadelesinde, Safevi başkenti olan Tebriz şehrinin savaş alanlarına/sınıra yakınlığı sebebiyle sürekli risk altında olması ve bazen de el değiştirmesi, Şah I. Tahmasb'ın payitahtı Kazvin şehrine taşımasına sebep olmuştur. Şah I. Tahmasb'tan sonra tahta geçen Şah II. İsmail (1537-1577) Kazvin'de bir saray nakkaşhânesi kurmuş, bu nakkaşhane Şah Muhammed Hüdabende (1532-1595) döneminde de canlılığını sürdürmüştür. (Tavûsi, 1390/2011, s. 29-31)

Kazvin Okulunun gerçekten bağımsız ve özgün bir çizgiye sahip olup olmadığı literatürde tartışılmıştır. A. Galiyev ve K. Kerimov gibi Azerbaycanlı bazı sanat tarihçileri, başkent değişikliğinin bir üslup değişikliği anlamına gelmediğini savunmuşlardır. Onlara göre II. Tebriz Okulu ve Kazvin Okulu iki ayrı okul olmayıp Tebriz-Kazvin Okulu adıyla tek bir okuldan bahsedilmelidir. (Hasanzade ve diğerleri, 2021, s. 189) Ancak 16. Yüzyılın sonlarına doğru Kazvin'de gelişen yeni minyatür tarzı, burada özgün bir okulun varlığını kabul etmeyi mümkün kılar. Ayrıca II. Tebriz Okuluna mensup; Sultan Muhammed, Ağa Mirek, Mirza Ali ve Muzaffer Ali gibi nakkaşların, Kazvin'e yerleştikten sonra sanatsal anlayışlarını ve üslup özelliklerini

geliştirerek mükemmelleştirdikleri, olgunluk devri eserlerini bu okulda verdikleri kabul edilmektedir. (Hasanzade ve diğerleri, 2021, s. 196)

Şah II. İsmail, tahta geçince dönemin en iyi hattat ve nakkaşlarını Kazvin'de bir araya getirdi ve yeni bir *Şehname* projesi başlattı. Nakkaş Siyavuş Gürcistani ve Nakkaş Sadık Bey Afşar'ın başı çektiği bu sanatkâr sınıfı, Safevilerin üçüncü ve dördüncü nesil sanatçılarından oluşuyordu ve bazıları bir önceki devrin ustalarının varisleriydi. (Welch A. , 2011)

Şekil 320. 1550-60 Tarihli, Falname Adlı Kitaptan 2 Sahne.



Kaynakça: Grabar O. , 2009, s. 144,207

Şah I. Tahmasb zamanında 1540-1553 yılları arasında Kafkasya'ya yapılan 4 büyük sefer neticesinde çok sayıda Hristiyan çocuk devletin maiyetine alınmış ve bunlar "Hassa Kul" adıyla yetiştirilip bürokraside görevlendirilmiştir. İslam inancı ve Fars kültürüyle yetiştirilen bu hassa kullar arasından sanatkârlar da çıkmıştır. Nakkaş Siyavuş Gürcistani bu hassa kullardan birisidir. Devşirme kökenli bu bürokrat ve sanatkârların sonraki dönemde Batı sanat tarzına ait unsurların kabul edilmesinde katkısı olduğu düşünülmektedir. (Razi Olyaei B. , 2016, s. 15)

Şekil 321. 1570-78 Tarihli Nakkaş Muhammedi'nin Figürleri.



Kaynakça: Ekhtiar ve diğerleri, 2012, s. 218,219

Mevlâna Muhammed Şirazi, Mevlâna Ali Asgar Kaşi, Musavvir Şeyh Muhammedi Herevi, Mir Musavvir, Muhammed Hüseyin Tuti, Nakdi Bey, Mehrab, Mir Zeynelabidin Tebrizi, Mir Ali ve Mirza Ali bu okulun diğer önemli temsilcileridir. (Heyet, 2003) Bu okulun önemli eserleri arasında; *Falname,* Esed-i Tusi'nin *Garşasbname*'si, Molla Cami'nin *Heft Evreng*'i ve Hüseyin Vaiz-i Kaşifi'nin *Envar-ı Süheyli*'si sayılabilir. Dönemin bir diğer önemli nakkaşı Hasan el Bağdadi olup, Hattat Şah Mahmud Nişaburi imzalı bir *Mushaf-ı Şerif*'i tezhiplemiştir. Bu *Mushaf-ı Şerif*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde muhafaza edilmektedir. Nakkaş Hasan el Bağdadi bu *Mushaf-ı Şerif*'in serlevha tezhibinde yeni arayışlara yönelerek; büyük geçmeler, haç şeklinde bölümler ve yıldız desenleri kullanmıştır. (Genç A. , 2019, s. 26) Kazvin Okulunun karakteristik özelliklerini yansıtan önemli yazma ve albümlerin bir bölümü Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. (Şimşek, 2021, s. 42)

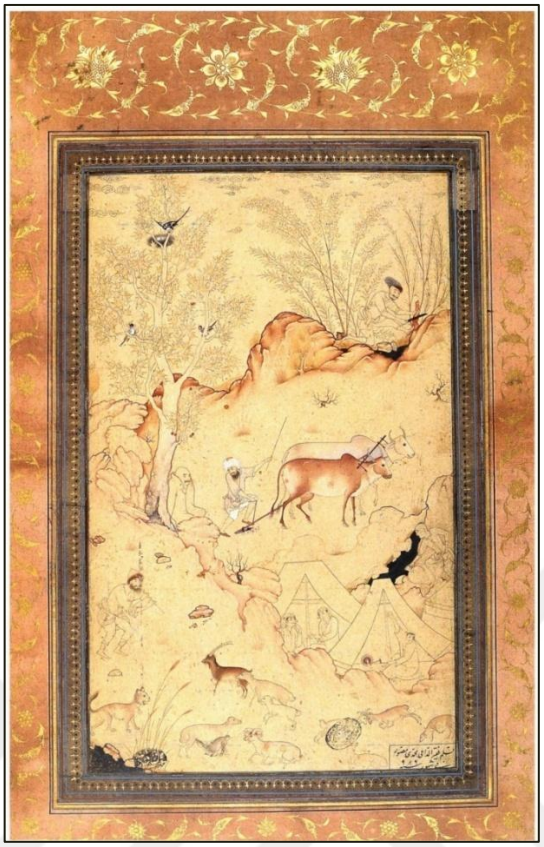
Bu dönemden kalan tarihi ve kültürel eserler, Kazvin Okulunun bağımsız ve özgün bir ekol olduğunu göstermektedir. Kazvin Çehel Sütun Sarayı ile duvar resimleri geleneği tekrar canlanmıştır. Kazvin duvar resimleri, tezhiplenmiş ve minyatürlenmiş kitap taslaklarındaki ve el yazmalarındaki kompozisyonların büyütülmüş halidir. Küçük tasvirlerin duvar resmine dönüştürülerek daha büyük ölçekte boyanması; fırça teknikleri, renk kullanımı ve tasvirlerde doğru oranların yakalanması gibi konularda

yenilikler ortaya konmasını sağlamıştır. Bu dönemde hayvan ve bitki figürlerindeki canlılığa, insan yüzlerinin üç taraftan da tasvirini içeren tasarımlar eşlik eder. İnsan suretleri narin ve zarif çizgilere sahiptir. Sahneler normal hayattan seçilmiş, sıradan insanların tasvirlerine öncelik verilmiştir. "Tek nigâre" adı verilen müstakil tek sayfalık çalışmalar, popülerlik kazanmıştır. (Razi Olyaei B. , 2016, s. 16) Kazvin Okulunda doğa tasvirleri ve gerçek hayat bir arada bulunur. Süslemelerde detay yoğunluğu azalmıştır. Şehirde tek sayfalık çalışmalar üreten özel atölyelerin var olduğu anlaşılmaktadır. İlk portre denemeleri bu döneme aittir. (Tavûsi, 1390/2011, s. 29-31)

Kazvin Okulunun tezhip anlayışında serlevha sayfalarındaki ketebe bölümleri; ince uzun tutulan koltuk alanları, çerçeve bordürleri ve zengin çeşitliliğe sahip tığlarla tasarlanarak tezhiplenmiştir. Desenlerde sarmal rumiler kullanılmış, hatayi gruplarına detay gölgesi atılmıştır. Zencerek tasarımları kalındır ve zengin bir içeriğe sahiptir. Zencereklerin altın renkli zeminleri geniş tutulmuş ve bu zeminlere geometrik geçmeler yerleştirilmiştir. Cetvel renkleri çeşitlidir. Lacivert cetvellerde (+) ve (-) kurtçuk motifleri konulmuştur. (Genç A. , 2019, s. 25-26) Bu dönemde tezhip sanatı, minyatürlerin iç alanlarında ve çevrelerinde halkâr tarzında uygulanmıştır. (Şimşek, 2021, s. 44) Şemseler daha az renkli olup; kırmızı, yeşil, mavi ve pembe renkler tercih edilmiştir. (Şimşek, 2021, s. 50-51)

Kazvin saray nakkaşhânesi ustalarının ve talebelerinin diğer Safevi şehirlerine gitmesi ve yerleşmesi neticesinde bu üslubun izleri diğer şehirlerde de görülmüştür. (Sayın A. , 2021, s. 25) 16. Yüzyılın sonları ve 17. Yüzyılın başlarında Buhara ve Herat'ta üretilen bazı yazmalarda Kazvin Okulunun etkisi görülür. (Bozcu P. , 2020, s. 53) Kazvin Okulu Osmanlı nakkaşlarını da etkilemiştir. Asafi Defterdar Koca Mehmed Paşa'nın kaleme aldığı ve Özdemiroğlu Osman Paşa'nın (1527-1585) Kafkasya'da Safevilerle mücadelesini anlatan *Şecaatname* adlı eserin tasvirleri, Kazvin Okulunun etkilerini yansıtır. (Özdamar, 2023, s. 57-59)

Şekil 322. Kazvin Okuluna Ait 1578 Tarihli Minyatür; Gündelik Hayattan Bir Sahne.



Kaynakça: Grabar O. , 2009, s. 195

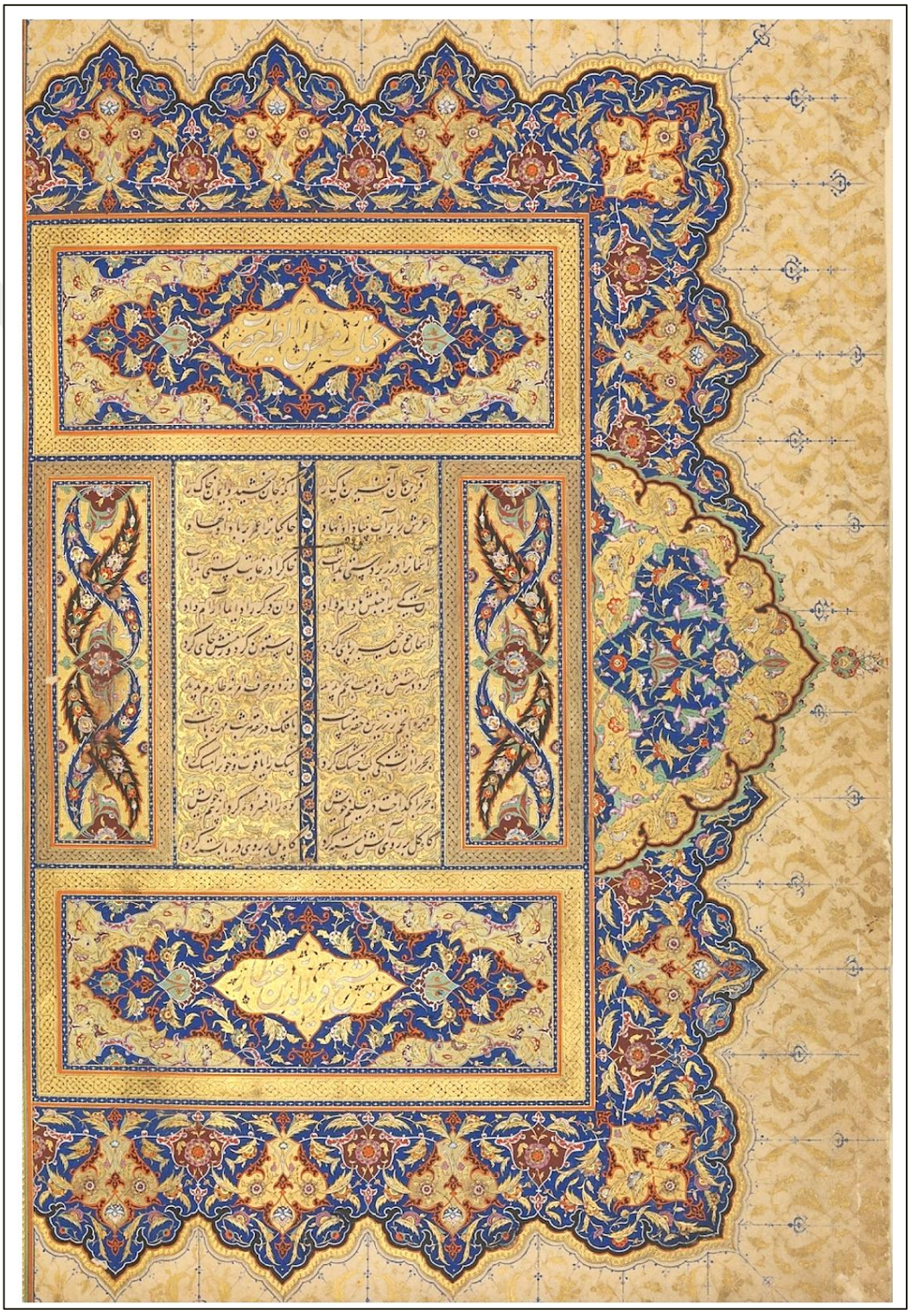
5.16. İsfahan Okulu

Şah I. Abbas'ın (1571-1629) tahta geçmesi, Safeviler için bir tür Rönesans etkisi yapmıştır. Onun sanata olan ilgisi ve himayesi birçok alana yayıldı: Böylece kitap sanatlarının yanı sıra mimari, seramik, tekstil, halılar ve metal işçiliği açısından verimli bir dönem ortaya çıktı. İsfahan şehri yeni başkent oldu ve 1598'de Kazvin nakkaşhanesinin İsfahan'a taşınmasıyla birlikte bu yeni dönemin ruhunu ortaya koyan İsfahan Okulu kurulmuş oldu. Avrupa, Hindistan ve Çin ile ticaretin gelişmesi, İsfahan'ı merkezi ve kozmopolit bir konuma getirdi. Bu şehirde aristokratlar, bürokratlar, profesyonel uzmanlar ve uluslararası tüccarlardan oluşan bir sınıf teşekkül etti. Böylece sarayın dışında sanatı ve sanatçıları himaye eden müşteriler ortaya çıktı ve bu durum sanata bir canlılık getirdi. (Welch A. , 2011) (Razi Olyaei, 2016, s. v)

İsfahan Okulunun öncülleri, daha önceki dönemde Kazvin ve Meşhed'te yapılan çalışmalarda görülür. Safevi İran'ında görülen büyük şehir meydanları inşa ve düzenlemesi, bu meydanlarda yapılan etkinliklerle sosyal hayatın canlılığını

arttırmıştır. Bu canlılığı gözlemleyen musavvirler, aldıkları ilhamla tasvir sanatlarında konu ve tasarım çeşitliliğine kavuşmuşlardır. (Razi Olyaei, 2016, s. 44-46)

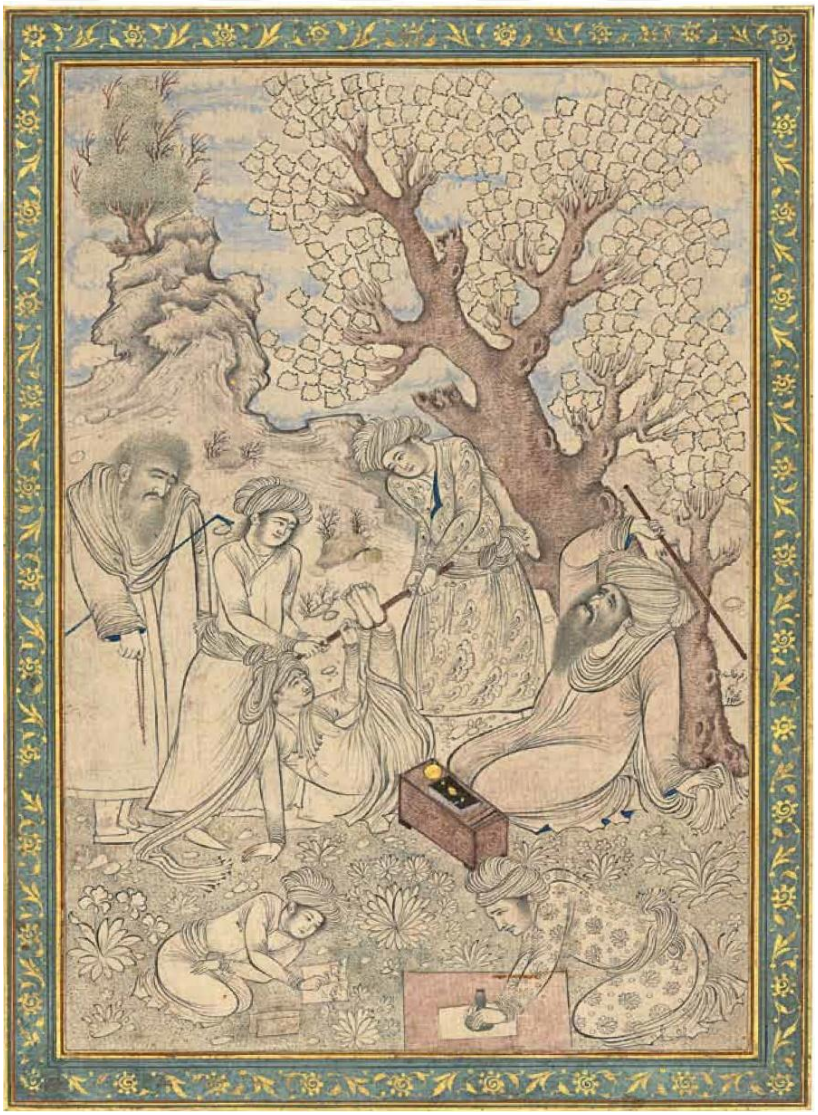
Şekil 323. 1587-1609 Tarihli, Mantıku't Tayr Serlevha Tezhibi, Şah I. Abbas Döneminde Bir Araya Getirilmiştir. Müzehhibi Zeyn El-Abidin'dir (İmzalı) Ve Farsça Nestâ'lik Hattı Sultan Ali Meşhedî Tarafından Yazılmıştır, İsfahan, MM, NY, ABD, Env. No. 63.210.



Kaynakça: Kahraman, 2023, s. 175

Şah I. Abbas dönemi, Safevi İran'ının; felsefe, bilim ve düşünce açısından en verimli çağı olmuştur. Mir Damad (Muhammed Bakır) Esterabadi (1561-1632), Mir Abdülbakır Ferendeski (1562-1640) ve Şeyh Bahaeddin Amili (1547-1621) gibi çok yönlü âlimler *İsfahan Bilim ve Felsefe Okulu* adı verilen ilmi muhiti oluşturarak; Molla Sadra Şirazi (1571-1640), Abdürrezzak Lahici (vft. 1662) ve Molla Feyz-i Kaşani (1598-1680) gibi önemli isimlerin de içinde bulunduğu bir filozof/âlim kuşağı yetiştirmiştir. Özellikle Molla Sadra Şirazi; İbn Sina'nın Meşşai felsefesi, Suhreverdi-i Maktul'ün İşraki düşüncesi ve İbn Arabi'nin vahdet-i vücudu esas alan metafiziğini birleştirerek Hikmet-i Müteâliye adı verilen kendi sistemini kurmuştur. (Nasr S. H., 2006, s. 209-233)

Şekil 324. 1605 Tarihli, Muhammed Kasım'ın Minyatürü.



Kaynakça: Ekhtiar ve diğerleri, 2012, s. 227

Şekil 325. Soldaki; 1598 Tarihli Hattat Mir İmad'a Ait Çalışma. Sağdaki; 1590 Tarihli, Sadık Bey Tarafından Yapılan Ve Zal'in Simurg Tarafından Kurtarılma Sahnesini Gösteren Minyatür, Şah I. Abbas Şehname'sinden Bir Sayfa.



Kaynakça: Kazvin, 2024 & Sadeghi Bey Afşar, 2023

Kitap tezhiplerinin yanı sıra tek sayfa porte/minyatürler ile saray ve köşkleri süsleyen duvar resimleri bu dönemin karakterini yansıtır. İsfahan'a yerleşen Ermeni ustalar, Avrupa'dan gelen sanatçılar ve sanat eserleri, Babürlüler ile gelişen kültürel etkileşim gibi unsurlar İsfahan Okulunun gelişimine yön vermiştir. (Tavûsi, 1390/2011, s. 32-35) Şah I. Abbas; Nakkaş Sadık Bey Afşar ve Nakkaş Rıza Abbasi (1565-1635) ile Hattat Ali Rıza ve Hattat Mir İmad'ın eserlerine büyük saygı duyuyordu. Bu ekibi 1595'te tamamlanan ve günümüzde Dublin'deki Chester Beatty Kütüphanesi'nde parça parça bir halde bulunan *Şehname* projesi ile görevlendirmiştir. 1587'den itibaren saray nakkaşhanesinin başında bulunan yaşlı üstad Nakkaş Sadık Bey Afşar ile genç ve yenilikçi Nakkaş Rıza Abbasi ve Hattat Ali Rıza arasındaki ayrışma bu proje ile başlamış, 1596-97'de Sadık Bey Afşar görevden alınınca Nakkaş Rıza Abbasi, Hattat Ali Rıza ve Hattat Mir İmad üçlüsünün başını çektiği yenilikçi kanat İsfahan Okulunun temel çizgisini belirlemiştir. (Welch A. , 2011)

Şekil 326. Rıza Abbasi'nin Figürlü Minyatürleri, Soldan Sağa Doğru; 1602, 1627, 1631, 1633 Tarihlidir.



Kaynakça: Lukonin & Ivanov, 2012, s. 207-208

Bu genel duruma rağmen Şah I. Abbas, Safevi sanatının (ve kendi siyasi projesinin) Timurlu Herat Okulu kökenlerine bağlıydı ve bu bağlantıyı vurgulamak niyetindeydi. Bu sebeple Şah I. Abbas bir yandan Mescid-i Şah Cami gibi mimari eserlerle İsfahan'ı Timurlu mimarisine uygun şekilde imar ederken diğer yandan 1614'te Herat Okulunun kurucusu Baysungur'un üslubunu takip eden ikinci bir *Şehname* projesi başlatmıştır. (Welch A. , 2011) Şah I. Abbas'ın bu yöneliminin sebebi, çocukluğunun Herat şehrinde geçmiş olması ve bu şehirdeki Timur dönemi eserlerine duyduğu büyük hayranlıktır. (Razi Olyaei, 2016, s. 28)

Şah I. Abbas'ın bütün gayretine rağmen Herat Okuluna yönelim saray ile sınırlı kaldı. Tasvir sanatlarında yenilikçi yönelim tekrar ön plana çıktı. Hat, minyatür ve tezhip sanatlarında tek sayfalık çalışmalar tezhipli yazmalar karşısında baskın form haline geldi. Bu tek sayfa çalışmalar, maliyetinin ucuzluğu, yapım ve taşınmasının pratikliği gibi etkenlerle birlikte eş zamanlı olarak Babürlü ve Osmanlı coğrafyasına yayıldı. Artık tasvir edilen sahneler ya da üretilen kompozisyonlar bağımsız sanat eserleri haline gelmişti. Yeni tasvirlerde Babürlülerinkine benzer bir natüralizm görülür. En yaygın imge olan idealize edilmiş güzel kadın tasvirleri, Farsça tasavvuf şiirindeki ideal sevgilinin görsel metaforları haline gelmiştir. Daha ince pigmentler ve daha cesur renkler kullanılırken, çizgiler taslak çizim hissi verir. (Welch A. , 2011) Bahçe ve çiçek tasvirleri estetik ve görkemlidir. Kıyafetler daha hassas bir şekilde tasarlanmıştır. İnsan yüzleri gerçekçi bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu dönemde ağırlık kazanan Batı sanatının etkisine açık üsluba *ferengi-i sâzi* denilmiştir. Yine bu dönemde meşhur

nakkaşların eserlerinin kopyalanarak çoğaltılması usulü yaygınlaşmış, bu usule de *nazire sâzi* adı verilmiştir. (Razi Olyaei, 2016, s. 19-22)

Şekil 327. 1615, Mir İmad Albümü'nden, St Petersburg (Album E 14, Sheet 95b).



Kaynakça: Lukonin & Ivanov, 2012, s. 209

İsfahan Okulunda ortaya çıkan bir diğer yeni üslup; "Gül u Murg" üslubudur. Gül; çiçek, murg ise kuş anlamına gelir. Bu tarz tasvirlerde Batı sanatı ve Babürlü sanatının etkisiyle çiçekler ve kuşlar; üç boyutluya yakın yarı iki boyutlu olarak resmedilmiştir.

Bu tasvirlerde ışık ve gölge unsurları bulunmaktadır. (Razi Olyaei B. , 2016, s. 126) Bu yöntemin gelişiminde bir dönem İsfahan'a gelen Babürlü Nakkaş Govardhan'ın tesiri olduğu kabul edilmektedir. Gül u Murg üslubuyla yapılan bazı eserlerde aks tekniği de uygulanmıştır. Gravüre benzer bir sonuç veren bu teknikte desenlerin kalın mukavva üzerine kalıbı çıkarılmakta, mukavvaya kazılan bu kalıba mürekkep sürülerek sayfa kenarlarına ya da kumaş üzerine baskı yapılmaktadır. Böylece kâğıda ya da kumaşa işleyen kalıp desen, daha sonra altın veya gümüş ile tezhiplenerek zenginleştirilmektedir. Bu tekniğin 17. Yüzyıldaki en meşhur ustası Kopek Herati'dir. (Razi Olyaei, 2016, s. 128,129)17. Yüzyılda İsfahan Okulunda yoğun olarak kullanılan bir diğer teknik *kalem-i siyahi*'dir. (Razi Olyaei, 2016, s. 50)

Şekil 328. Rıza Abbasi, Gül U Murg Üslubu.



Kaynakça: Razi Olyaei, 2016, s. 130,134

İsfahan Okulunun en önemli isimleri Nakkaş Mevlâna Ali Asgar Kaşi, Nakkaş Rıza Abbasi, Musavvir Muin ve Muhammed Zaman Kumi'dir. Berend van Sichem, Jan Lucasz van Hasselt, Philips van Angel, Astuacator Bogdan Saltanov, Thomas Herbert ve Hendrick Boudewijn van Lockhorst gibi Avrupalı ressamların İsfahan'a gelmesi, Batı sanatının bazı anlayışlarının İsfahan Okulu minyatürlerine girmesini sağlamıştır. (Razi Olyaei, 2016, s. 92-108) İsfahan Okulunun yenilikçi kanadında iki ana akım ortaya çıkmıştır. Birincisi Nakkaş Rıza Abbasi ve Musavvir Muin gibi isimlerin geliştirdiği özgün ve bağımsız üsluptur. İkincisi ise Rıza Abbasi'nin oğlu Musavvir Safi Abbasi, Muhammed Zaman Kumi, Muhammed Kasım, Muhammed Yusuf ve

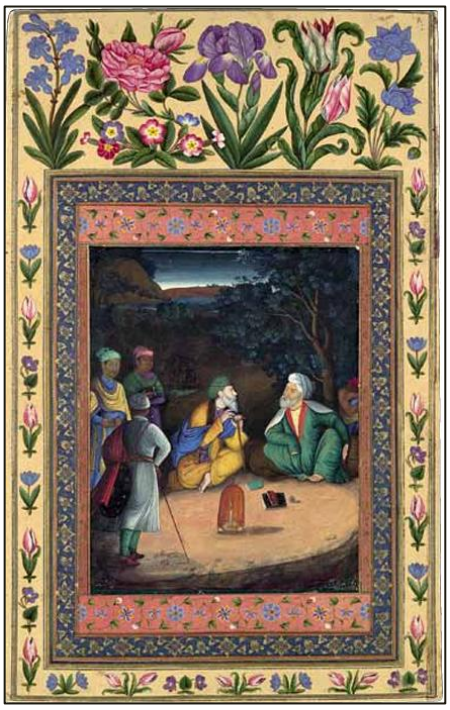
Alikulu Cübbedâr'ın eserlerinde görülen Batı natüralizminin takipçisi olan üsluptur. Bu ikinci üslupta Batı tarzı portre çalışmaları da görülür. (Welch A. , 2011)

Şekil 329. Muhammed Zaman'ın 2 Minyatürü. 1. 1650 Tarihli, Holofernes'in Kesik Başıyla Judith, 2. 1675-6 Tarihli, Rüstem'in Doğumu Ve Simurg'un Yardımı Hikayesini Anlatan Şehname'den Bir Sayfa.



Kaynakça: Muhammed Zaman, 2024

Şekil 330. 1664 Tarihli Davis Albümünden.

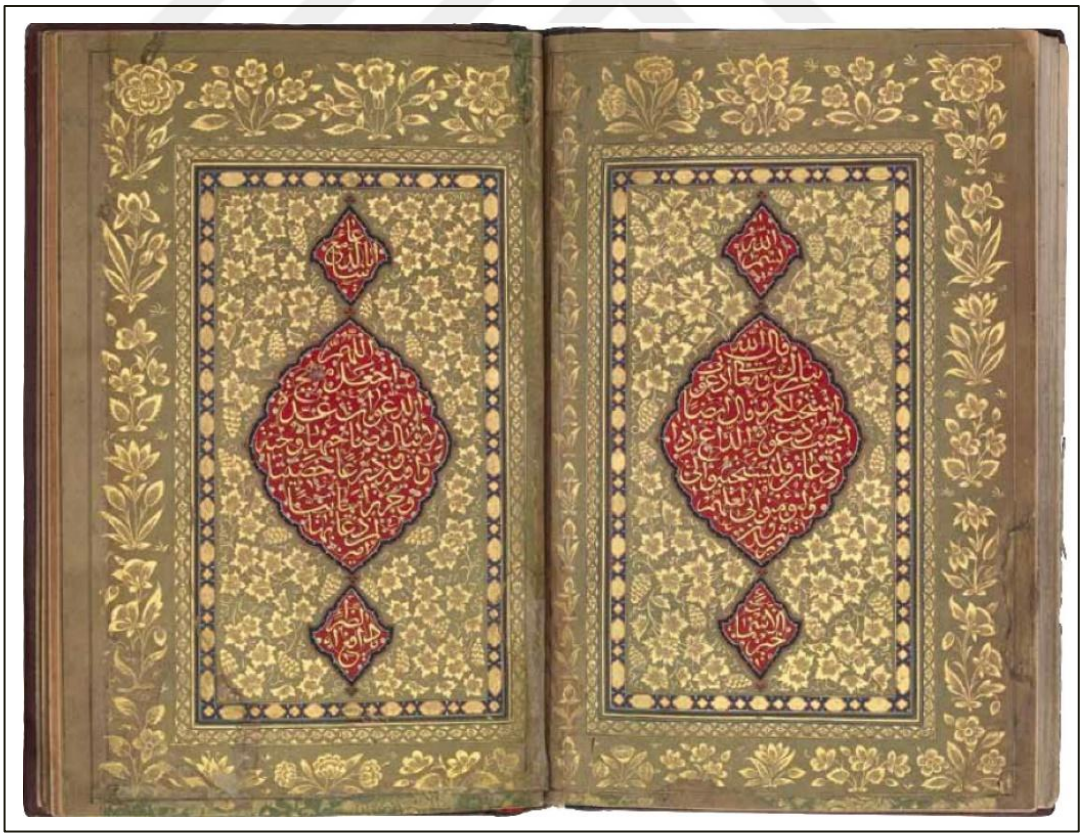


Kaynakça: Ekhtiar ve diğerleri, 2012, s. 271

Rıza Abbasi'nin tarzı çizgilerin kalınlığı ve inceliğiyle etkiye hacim kazandıracak şekilde doğrusal değerlere dayanıyordu. Resimlerinde figürler genellikle büyük ve çevreyle alakasızdı. Onu takip eden Musavvir Muin, kendi kişisel üslubunu Rıza Abbasi'nin üslubuyla birleştirerek bu anlayışı geliştirmiştir. Genel olarak resim ve edebiyat arasındaki bağın zayıfladığı ve resim sanatında çizginin rengin önüne geçtiği söylenebilir. Bu iki olay, sanatçının etrafına bakmasına ve çeşitli günlük olayları kaydetmesine neden oldu. Bu dönemde atölye geleneği giderek zayıflamış ve her sanatçının bireysel üslubunun bağımsızlığı artmıştır. Bu nedenle özellikle bazı tezhipli ve minyatürlü eserlerde başlayan imza kullanımı istisna olmaktan çıkıp popüler hale gelmiştir. (Pakbaz, 1998, s. 644)

İsfahan Okulunun klasik tezhipli/minyatürlü yazmaları da bulunmaktadır. Tasvir ve tezhipleri Nakkaş Talip Lala Zülkadir'e ait olan 1650 ve 1668 tarihli iki ayrı *Hamse-i Nizami* nüshası, okulun karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. (Razi Olyaei B. , 2016, s. 54)

Şekil 331. Hattatı Ahmed Nairizi, Müzehhibi Muhammed Hadi, Zahriye Sayfası.



Kaynakça: Ekhtiar ve diğerleri, 2012, s. 273

İsfahan Okulunun önemli bir özelliği, bu dönemde sanat ve resim teorisine dair fikirler ve eserler ortaya konulmuş olmasıdır. Tarihçi Kadı Ahmed Münşi Kumi,

Timurlulardan Safevilere kadar hattat ve nakkaşların biyografisini verdiği *Gülistan-ı Hüner* adlı eserinde, hat ve tasvir sanatlarını kıyaslarken teknik bir ayrıma gider. Hattatlar nebati/bitkisel yapıya sahip "kamış" kalem ile yazarken, nakkaşlar hayvani unsurlardan yapılan "fırça" kullanmaktadır. Kamış/kalem yaratılan ilk şeydir ve Kur'an onunla yazıldığından "saadet kapılarının anahtarı"dır. Bu yüzden güzel yazı yazmak ibadet etmeye benzer. Sanatta dini "iyi" ve estetik "güzel" arayışının birleşmesi de hat sanatı ile olur. Kadı Ahmed, Hz. Ali'nin hattat ve musavvir olduğu rivayetine dayanarak figüratif sanatların hat sanatı kadar değerli olduğunu savunmuştur. (Genç A. , 2019, s. 19) Nakkaş Sadık Bey Afşar tarafından kaleme alınan *Kanun al Suver* adlı eserde ise tasvir sanatları hakkında bugün de takip edilen bir ayrım ortaya koyulmuştur. Dekoratif amaçlı tezhibe "nakkaşi", figüratif unsurlara dayanan minyatüre ise "suretgeri" adını veren Sadık Bey'e göre tezhipte kullanılan motifler, bitkisel unsurların cansız/hareketsiz nesneler olarak tasarımıyken minyatürde kullanılan figürler canlılığı/hareketliliği aktaran tasvirlerdir. Sadık Bey'e göre figüratif insan çizimleri gözleme dayanmalıdır. Bir insanın dış görünümünü (suret) tasvir etmenin gayesi, onun içşel gerçekliğini veya gerçek doğasını (mana) ortaya çıkarmaktır. Manaya ancak suret üzerinden gidilebilmektedir. Sadık Bey, İslam felsefesi ve tasavvufunda önemli bir kavram ikilisi olan suret ve manayı kullanarak tasvir sanatlarına metafizik bir temel sağlamakta, bunun için suret kavramının sanatsal anlamını ustalıkla vurgulamaktadır. Orijinal konu ile tasvir edilen figür ne kadar benzer olursa ideale o kadar yaklaşılır. Çünkü gerçek dış form ve onun tasviri, içsel anlamı ortaya çıkarmaktadır. (Welch A. , 2011)

Tebriz, Kazvin ve İsfahan okulları birlikte değerlendirildiğinde Safeviler devrinde tasvir sanatlarının beş ana teması olduğu görülür: (1) Saray sahneleri, (2) Doğa tasvirleri, (3) Yüz tasvirleri, (4) Duvar resimleri (5) Avrupa etkisinde ortaya çıkan portre ve natüralist çalışmalar. İsfahan Okulu içindeki bu Batı tesirindeki üsluba; "İsfahan – İtalyan Okulu" adı da verilmiştir. (Tavûsi, 1390/2011, s. 36-39) Daha titiz bir tasnife gidildiğinde, İsfahan Okulu içinde Batı tesiri ile oluşan üsluplar da üçe ayrılmaktadır: (1) Portrelerde, gül ü murg üslubunda ve tezhipte görülen İngiliz sanatı etkisi (2) Peyzajlarda ve manzara resimlerinde görülen Flaman sanatı etkisi (3) Figürlerde ve dini tasvirlerde görülen İtalyan sanatı etkisi (Razi Olyaei, 2016, s. 82)

Şekil 332. İsfahan Çehel Sütun Sarayı'nın Duvar Resimlerinden, Hümayun Şah İle Şah I. Tahmasb'ın Buluştuğu Nevruz Bayramı Kutlaması.



Kaynakça: Razi Olyaei, 2016, s. 158

Analiz:

Bu okul Safevilerin Avrupa, Çin ve Babür Hindistan'ı ile olan ticari ilişkilerinin katkısıyla zengin bir kültürel etkileşimin sentezini ortaya koyar.

Minyatür sanatı iki ayrı anlayış üzerinden devam etmiştir. Birinci anlayış geleneksel stilizasyonun yeniden yorumlanmasına dayanır. Boyama teknikleri oldukça gerçekçi ve detaylıdır. (Şekil 325, 326) İkinci anlayış tamamen Batı etkisiyle gelişen "perspektif bakışa" dayanır. (Şekil 329, 330, 332) Siyah Kalem Üslubu devam ederken gül u murg tarzı da yaygınlık kazanmıştır. Tüm bu yeni anlayış ve teknikler, bir yandan minyatür sanatına hareket ve derinlik algısı veren unsurlar olarak katkı sağlarken diğer yandan perspektif bakışa bağlı olarak katmanlı sahne anlayışının terk edilmesine ve tekil sahne anlayışına dönülmesine sebep olmuştur.

Tezhipte saz üslubu, daha önceki okullarda sayfa kenarlarında açık renk zemin üzerinde altın ile uygulanırken, bu okulda zemini boyalı klasik tarzın içinde kullanılmaya başlanmıştır. Bulutların yerini alan saz yaprakları kompozisyonlarda hareketi sağlayan unsurlar olmuştur. (Şekil 323) Yerden çıkan bitkiler ve şukufe tarzı çiçekler, kenar suyu bezemelerinde görülmektedir. (Şekil 325, 327, 331)

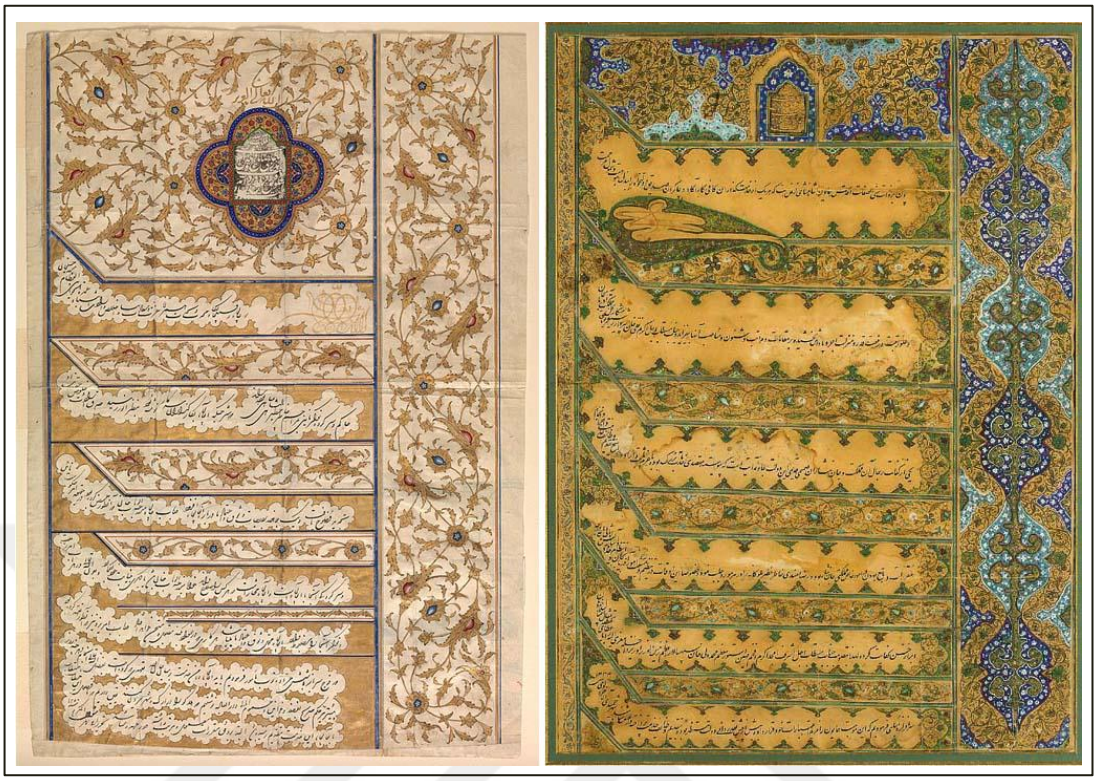
5.17. Kaçarlar Devri Tahran Okulu

Safevi Devleti'nin 1722 yılında yıkılmasını takip eden dönemde İran coğrafyasında sırasıyla; Nadir Şah ve Afşarlar (1736-1796), Zend Hanedanı (1750-1794) ve Kaçarlar Hanedanı (1789–1925) hüküm sürmüştür. Toplam 60 yıl süren Afşarlar ve Zend Hanedanı dönemlerinde sanat anlayışında temel ve okul olarak değerlendirilebilecek bir değişiklik olmamıştır. İsfahan Okulunun lâke yüzey çalışmaları ve gül u murg üslubu bu dönemde en güzel örneklerini vermiştir. (Razi Olyaei B. , 2016, s. 215) Zend Hanedanı döneminde başkentin Şiraz'a taşınmasıyla bu şehrin kitap sanatlarında tekrar öne çıktığı görülür. (Tavûsi, 1390/2011, s. 45-46)

Safevi Devleti'nin kurucu unsurlarından olan Kızılbaş Türkmen aşireti Kaçarlar, kaotik ve sancılı bir dönemin ardından Ağa Muhammed Han'ın (1742-1797) liderliğinde İran'da hakimiyet kurarak düzeni sağlamışlardır. Ağa Muhammed Han, başkenti Tahran'a taşıyarak yeni hanedanın payitahtı yapmıştır. Temel yapı ve anlayış olarak Safevi İsfahan Okulundan devraldığı üslupları geliştiren Kaçarlar Devri Tahran Okulu, İslam sanatlarının genel eğitim formu olan usta-çırak ilişkisi ya da saray nakkaşhânesi geleneğinin dışına çıkılarak İslam sanatlarının Batılı anlamda akademik tarzda öğretildiği yeni bir anlayışın başladığı bir dönemde gelişmiştir. Kemal'ül Mülk ve Muhammed İsmail Ferengîsâz bu dönemin önemli nakkaşlarıdır. (Razi Olyaei, 2016, s. 245-246)

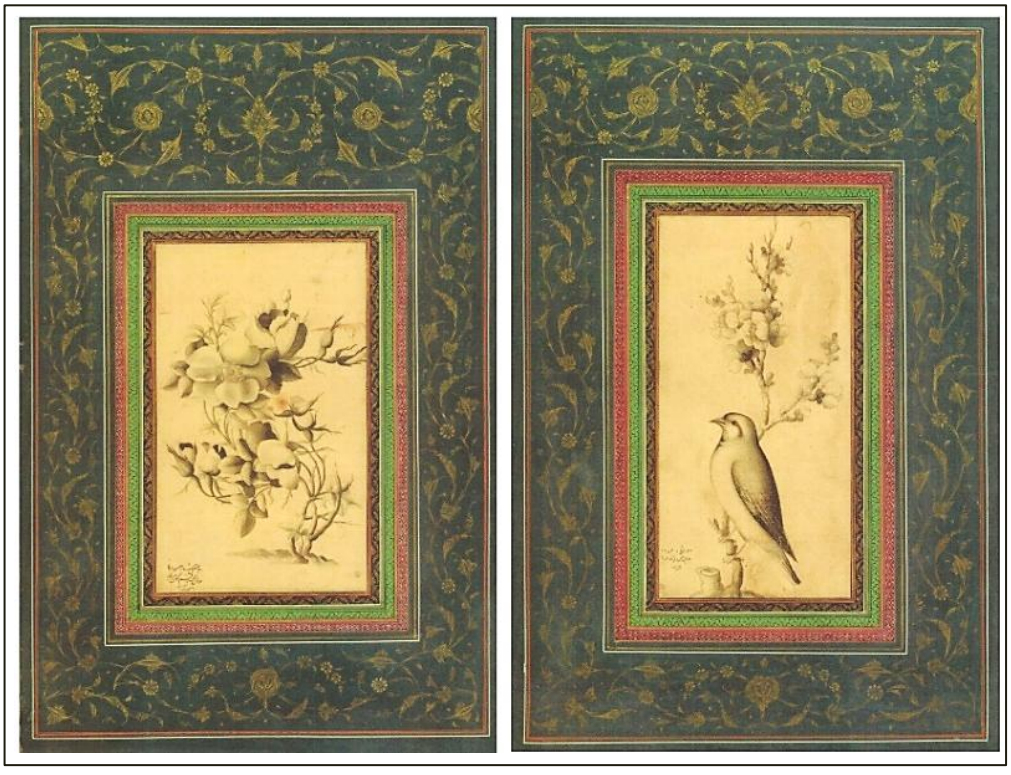
Tahran Okulu, günümüzde de İran'da yaygın bir şekilde devam eden "kahvehane resmi" adlı halk üslubunun gelişimiyle birlikte anılır. Kahvehanelerin ve esnaf dükkanlarının duvarlarına yapılan resimler yeni bir tarz oluşturmuştur. Kaçar üslubunda, Şii taziye geleneğinin de etkisiyle, Ehl-i Beytin hayatını ve Kerbela hadisesini tasvir eden resimlerle yaygınlaşan yeni bir dini ikonografi ortaya çıkmıştır. (Naef, 2018, s. s. 46) Saray tarafından benimsenen portre çalışmalarında ise Avrupa rokoko üslubunun etkisi görülür. (Razi Olyaei B. , 2016, s. 246) Kaçar şahlarının yazıları ve uluslararası antlaşma metinlerinin tezhiplenmesi dikkat çeker. (Tavûsi, 1390/2011, s. 43)

Şekil 333. 1. Muhammed Şah Kaçar'ın 1835 Tarihli Fermanı 2. Ahmed Şah Dönemi, 1916 Tarihli Belge.



Kaynakça: Firman of Muhammad Shah Qajar, 2000-24 & Firman, 2024

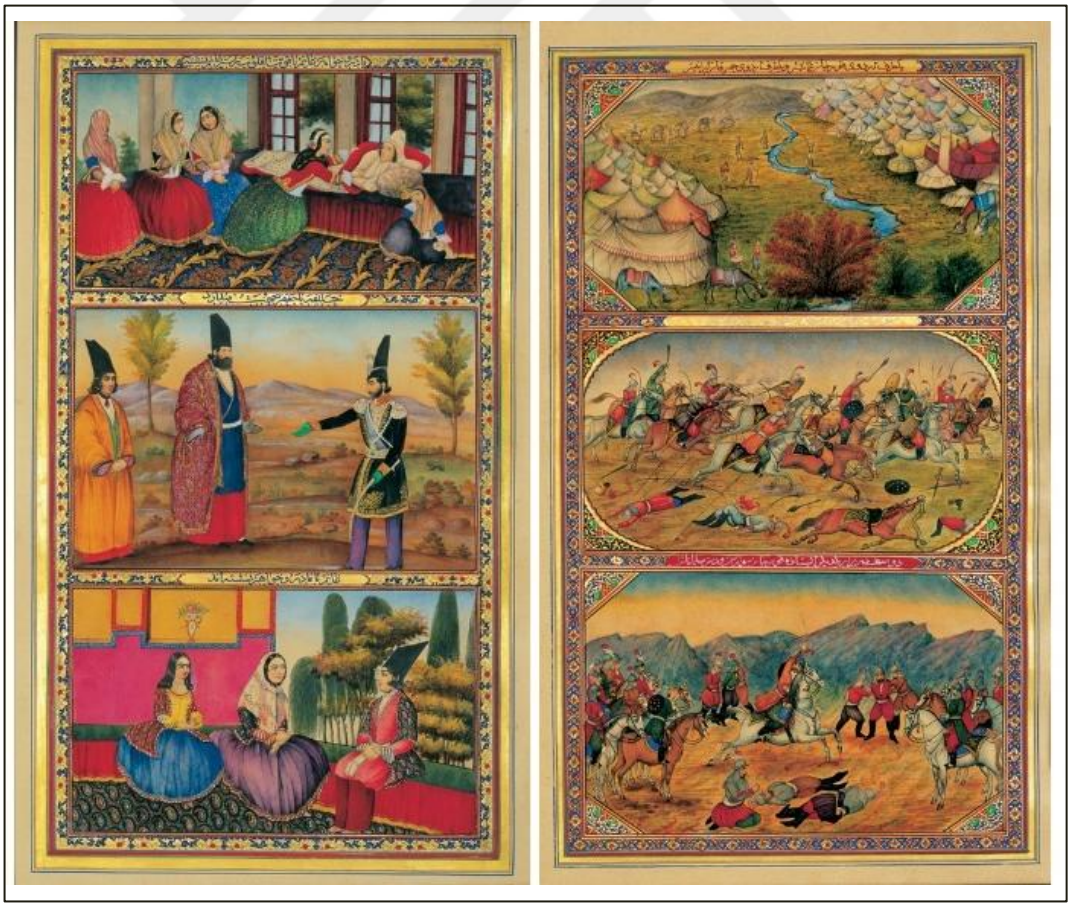
Şekil 334. 1799-80 Tarihli, Mirza Baba'nın Albümünden, Gül Dalları Ve Bahar Dalına Konmuş Bülbül, İÜK, F.1424, Y.11a Ve Y.10b.



Kaynakça: Bozcu, 2020, s. 417-420

Kaçar Şahları, yaşanan siyasi ve askeri zorluklar neticesinde Batılılaşma çabalarını sistematik bir hale getirmişler, Dar'ül Fünun adlı çağdaş eğitim müesseseleri kurarak İslam sanatlarını da bu eğitim programının bir parçası yapmışlardır. Bu dönemde bazı öğrenciler resim eğitimi almak için Avrupa'ya gönderilmiştir. Böylece Avrupa resim sanatının yöntem ve formlarıyla geleneksel teknik ve motiflerin bir arada kullanıldığı eserler ortaya çıkmıştır. Işık ve gölge kullanılarak sahte bir perspektif ortaya koymak bu dönemin temel anlayışlarındandır. Mir Ali, Mirza Baba, Ebu'l Kasım ve Kemal ül Mülk Ebu'l Hasan Gıffari ve yeğeni Sani el Mülk Ebu'l Hasan Gıffari bu tekniği kullanmışlardır. Bu dönemde nakkaşların bir kısmı, geleneği özellikle de Şiraz ve İsfahan Okullarını esas alarak Avrupa resminin unsurlarını bu esas gövdeye eklemek istemişlerdir. İkinci grup nakkaşlar ise, Avrupa natüralizmini esas alarak bu tarzı geleneksel sanatlara mümkün olduğunca çok yansıtmaya çalışmışlardır. (Tavûsi, 1390/2011, s. 45)

Şekil 335. Sani El Mülk Ebu'l Hasan Gıffari'nin Binbir Gece Masalları Tercümesi'ndeki Minyatürlerinden.



Kaynakça: libre, 2022

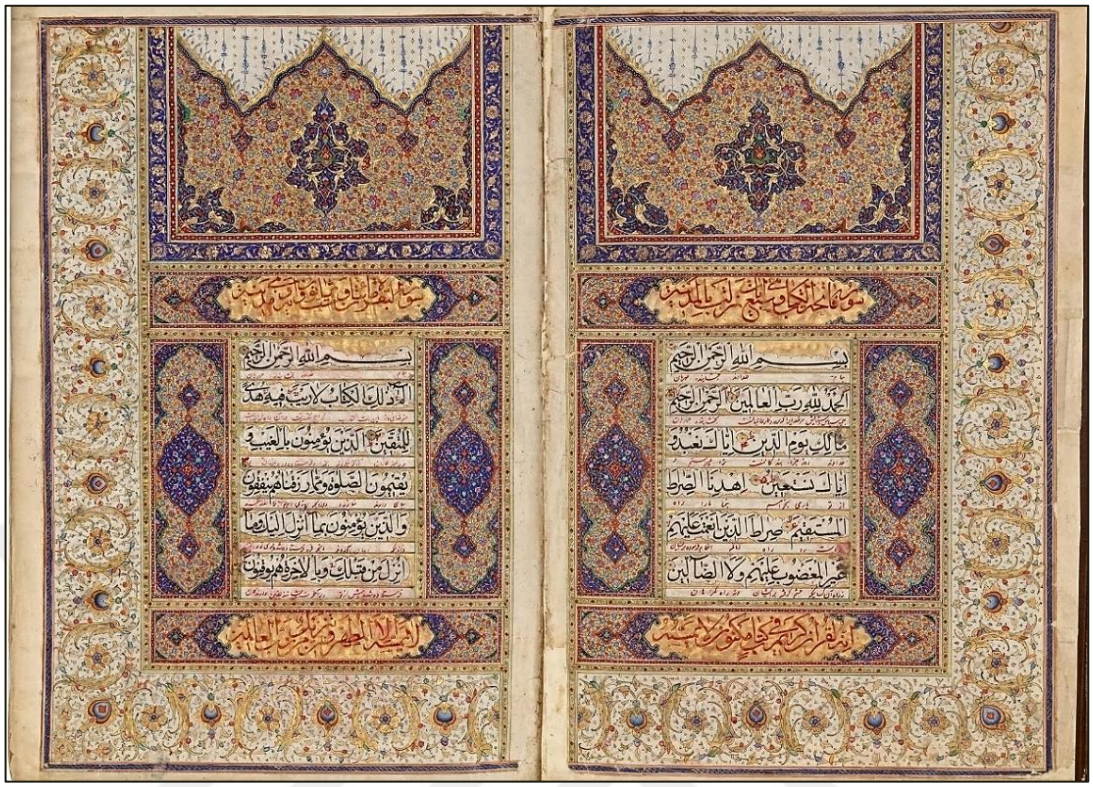
Kaçar Okulunun tarzını yansıtan süslemeler; *Nasreddin Şah Albümü* ve *St. Petersburg Albümü* gibi murakkalarda ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde Farsça No.1424 envanter numarasıyla kayıtlı *Murakka Albüm*'de bulunmaktadır. (Bozcu, 2020, s. 38) Çoğunlukla altınla renklendirilmiş dar pervazlar ve tümü halkari metoduyla ve ince işçilikle hazırlanmış yoğun süsleme kompozisyonları içeren enli pervazlar bu okula ait özelliklerdir. (Bozcu, 2020, s. 343) 1739 Yılında Nadir Şah'ın Delhi'yi ele geçirip Babürlü saray kütüphanesini tamamen İran'a taşıması neticesinde, günümüze ulaşan Babürlü murakka albümlerine sonradan eklenen tezhipli alanlarda ve minyatürlerde Kaçar Okulunun eserleri bulunmaktadır. (Bozcu, İstanbul Kütüphanelerindeki Hindistan Kökenli Minyatürler İçeren İki Murakka, 2020, s. iv) Nasreddin Şah tarafından saray nakkaşhanesinin başına getirilen Sani el Mülk Ebu'l Hasan Gıffari'nin bini aşkın minyatürle süslediği altı ciltlik *Binbir Gece Masalları Tercümesi* (Arapçadan Farsçaya tercüme edilmiştir), bu devrin en önemli eseridir. (Hattstein & Delius, 2007, s. 529)

Şekil 336. 19. Yüzyıl Lake Cilt Kapağı.



Kaynakça: Bookbinding (Jild-i kitab) 19th Century, 2000-24

Şekil 337. 1901 Tarihli, Abdullah Han Amir Nizam Karagözlü İçin Yazılmış Mushaf-I Şerif Serlevha.



Kaynakça: Qajar Quran written for Abdullah Khan Amir Nizam Qaragozlu, Persia, 1901.jpg, 2023

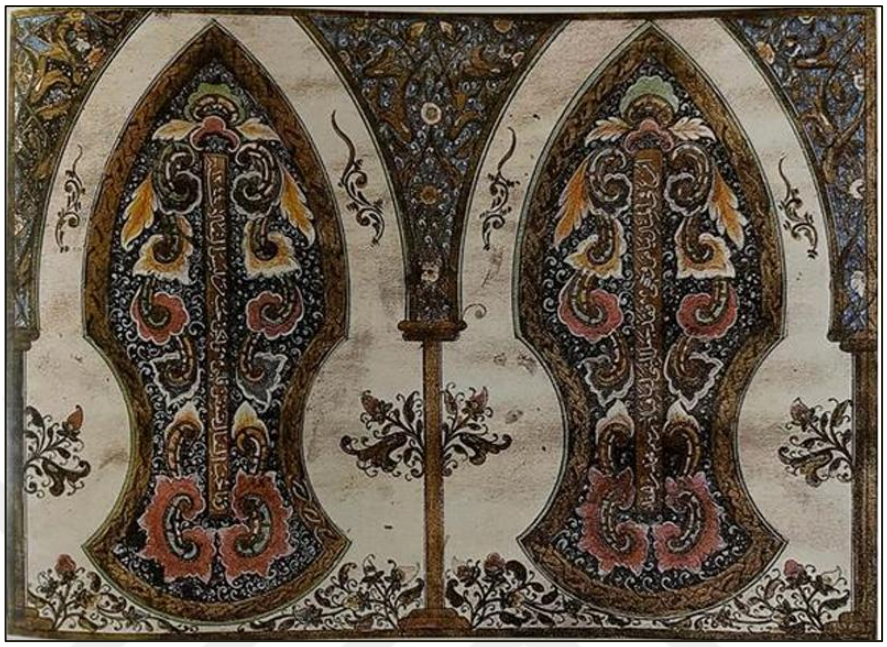
5.18. Cezayir Tezhip ve Minyatür Okulu

1516-1529 Yılları arasındaki süreçte Cezayir'i fetheden Barbaros Hayrettin Paşa'nın (1478-1546), 1533'te Osmanlı Devleti'ne katılmasıyla bir Osmanlı eyaleti olan Cezayir, 1830 Yılında Fransız İşgali başlayıncaya kadar bu statüsünü korumuştur. Mağribin bir parçası olması ve uzun eyalet dönemi sebebiyle Endülüs ve Osmanlı üsluplarının etkilediği yerel bir tarza sahip olan Cezayir sanatı, (Serbis, 2022, s. 1) ayrı bir başlıkta incelenmeyi hak eden özellikler gösterir.

Uzun ve acılarla dolu işgal dönemi ve destansı bağımsızlık mücadelesi (1830-1962) sırasında, kendi kültür ve medeniyetini koruma gayretini gösteren Cezayir halkının sanat alanındaki temsilcileri; 20. Yüzyılda etkinliğini gösteren Cezayir Tezhip ve Minyatür Okulunun kurucularıdır. Bu okulun kurucuları, geleneksel sanatlarla uğraşan bir ailenin (Racim/Rasim yani resim yapanlar ailesi) mensupları olmakla birlikte, Cezayir Kurtuluş Savaşı'nda da aktif rol almış olan Muhammed Racim (1896-1975) ve Ömer Racim (1884-1959) kardeşlerdir. İşgal döneminde doğan, bu işgale karşı fikri ve sanatıyla mücadele eden, nihayetinde de bağımsız Cezayir'i görebilen Muhammed

Racim, fırçasıyla Osmanlı dönemi tarihini ve kendi toplumunun tasvirini doğru bir şekilde yansıtmayı amaç edinmiştir. (Serbis, 2022, s. 2)

Şekil 338. 1828 Tarihli, Muhammed İbn El-Hafaf, Na'l-İ Şerif, Cezayir Ulusal Antika Ve İslam Sanatları Müzesi.



Kaynakça: Serbis, 2022, s. 67

Şekil 339. 1918 Tarihli La Vie De Mohammed, Prophète d'Allah (Hz. Muhammed'in Hayatı) İsimli Kitaptan Muhammed Racim' E Ait Tezhip Örnekleri.



Kaynakça: E. DINET - Sliman BEN IBRAHIM La Vie de Mohammed, Prophète d'Allah., 2024

Cezayir'de Osmanlıların etkisiyle gelişen tezhip ve minyatür sanatları, okullaşmış atölyeler tarafından değil bu sanatlarla uğraşan aileler tarafından yaşatılmış, nakkaşlık çoğunlukla babadan oğula geçen bir meslek olarak icra edilmiştir. Eyalet döneminde bilinen en meşhur nakkaş aileleri; İbn el Hafaf, İbn Samah, el Haşemi (Sarmaşık) ve Farfare aileleridir. Bu dönemde ciltçilik, kalem işi, ahşap oyma sanatlarında değerli

eserler verildiği gibi, evlerin duvarlarına asılmak için çeşitli resimler yapıldığı bilinmektedir. Hz. Peygamberin hayatından sahneler, Miraç tasvirleri, Kâbe veya Mescid-i Nebevi manzaraları, Hz. Fatıma'nın Eli veya Na'l-i Şerif (Hz. Peygamberin ayak izi) çizimleri, duvarlar için tercih edilen tasarımlar olmuştur. (Serbis, 2022, s. 66-67)

19. Yüzyılın sonlarında, Cezayir'in Kasbah semtinde nakkaş Racim ailesinden Ali Racim Bey ve Muhammed ibn Said Abdurrahman Racim kardeşlerin atölyesi İslam sanatının yaşatıldığı bir merkez olarak görülüyor, bu atölyenin çalışmalarına işgal güçleri de saygı duyuyordu. Ali Racim Bey'in oğulları Ömer Racim ve Muhammed Racim de bu aile atölyesinde yetişmişlerdir. Gençliğinde bir gazete kurarak bağımsızlık mücadelesini destekleyen ve aktif direnişe katılan Ömer Racim, Fransızlar tarafından tutuklanmış ve altı yıl (1915-1921) hapis yatmıştır. Hapisten çıktıktan sonra diğer sanatkâr ailelerin mensuplarıyla bir araya gelerek çalışmalar yapan Ömer Racim ve Muhammed Racim kardeşler, 1931 Yılında kurulan zanaatkârlar okuluna katılarak bu okulda hat, tezhip ve minyatür dersleri vermişlerdir. 1939 Yılında Ömer Racim, kendi tezhip ve minyatür okulunu kurmuş, bu okulda çok sayıda müzehhip ve musavvir yetiştirmiştir. (Serbis, 2022, s. 69)

Şekil 340. İslam'ın Öyküsü Veya İslam Tarihi Adlı Kitaptan, Muhammed Racim'e Ait Minyatür Ve Tezhip Çalışması.



Kaynakça: Serbis, 2022, s. 84

Muhammed Racim, aileden aldığı geleneksel sanat eğitimini 1910 yılında kaydolduğu Cezayir'deki Fransız Güzel Sanatlar Okulu'na girerek pekiştirmiştir. Güzel Sanatlar Okulu'nda resim bölümünde okuyan ve çağdaş Batı sanatı uygulamalarını öğrenen Muhammed Racim, mezun olduktan sonra İslam Sanatı eserlerinin reprodüksiyonu çalışmalarında görev almıştır. Bu dönemde Cezayir Milli Kütüphanesi'nde bulunan tezhipli ve minyatürlü yazmaları inceleme imkânı bulan Muhammed Racim; Türk (Osmanlı – Memlük) ve İran (Tebriz, Şiraz vb.) kökenli motif grupları hakkında bilgisini arttırmıştır. Bu bilgi ve tecrübeleri doğrultusunda kendi üslubunu; İslam Sanatının tasvir anlayışına ve geleneksel/yerel çizgiye bağlı bir doğrultuda geliştiren Muhammed Racim, Cezayir'e ait yeni bir minyatür okulunun kurucusu olmuştur. (Serbis, 2022, s. 73)

Şekil 341. Muhammed Racim'e Ait İki Çalışma: Soldaki Cezayir Düğün Töreni, Sağdaki İslam Ve Hıristiyan Filosu Arasında Bir Deniz Savaşı, Cezayir Ulusal Güzel Sanatlar Müzesi.



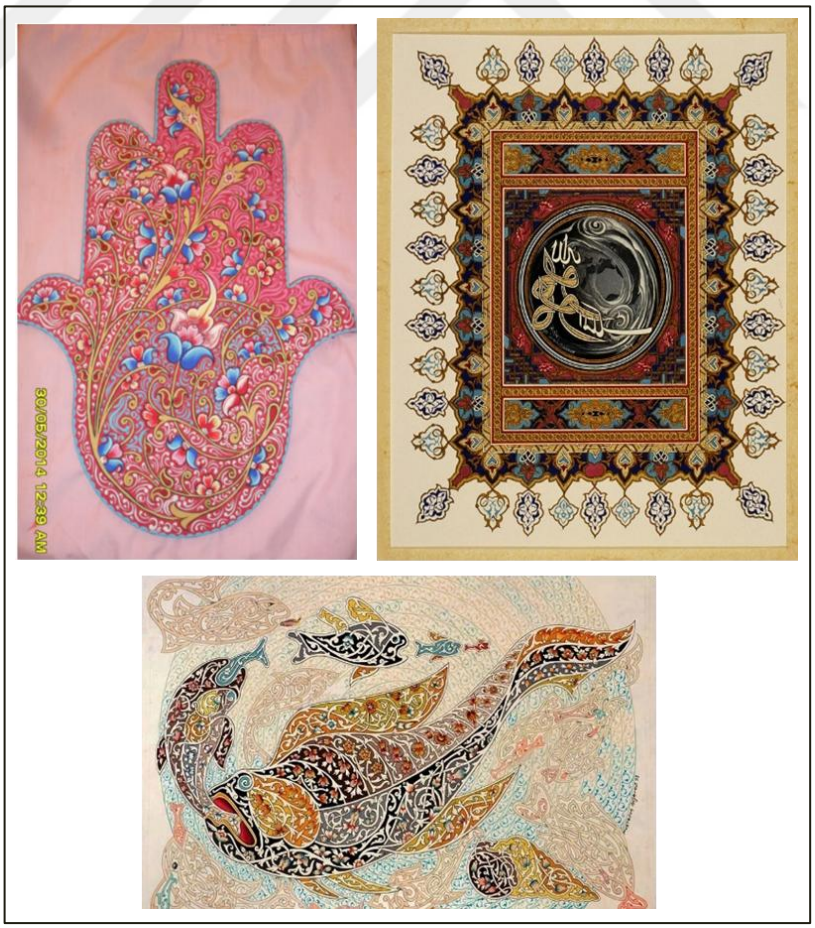
Kaynakça: CasbahPost, 2016

Yeni basılan kitaplarda illüstrasyon olarak kullanılan minyatürler yapan Muhammed Racim, Fransız işgal yönetiminin izin vermemesi nedeniyle Kahire'ye gidemese de 1921 Yılında İspanya'ya gidebilmiş, burada Endülüs mimari eserlerini ve yazmalarını inceleme imkânı bulmuştur. 1922'de Fransa'ya geçen ve Paris Milli Kütüphanesi el yazmaları bölümünde çalışan Muhammed Racim, özellikle Selçuklu ve Şiraz okullarına ait yazmaları tetkik etmiştir. Kısa süreliğine bulunduğu Londra'da; Victoria

ve Albert Müzesi'nde bulunan ve 17-18. Yüzyıllara tarihlenen Cezayir nakışlarının yanı sıra British Museum'da bulunan tezhipli/minyatürlü yazmaları görmüştür. Cezayir'e döndükten sonra 1934'te Güzel Sanatlar Okulu'nda hocalığa başlayan Muhammed Racim, 1958 yılına kadar buradaki görevini sürdürmüştür. (Serbis, 2022, s. 74-75) 1975 Yılında evinde uğradığı bir saldırı sonucu hayatını kaybedene kadar sanat çalışmalarına devam eden Muhammed Racim, minyatür ve tezhip çalışmalarının yanı sıra yağlı boya resimleriyle de ünlüdür. (Serbis, 2022, s. 76-77)

Muhammed Racim'in en önemli talebeleri; Mustafa Ben Debbagh (1906-2006) ile Muhammed Temmam'dır (1915-1988). (Serbis, 2022, s. 91) Ali Ali-Khodja, Muhammed Ghanem ve Bachir Yellès, Muhammed Racim'in tarzını takip eden diğer talebeleridir. (Serbis, 2022, s. 96) Muhammed Temmam'ın öğrencisi Ali Kerbouche, Hachemi Ameur, Mustafa Adjaout ve Tahar Boukeroui, bu okulun günümüzdeki temsilcileridir. (Serbis, 2022, s. 96)

Şekil 342. Soldan Sağa Doğru Cezayir Okulunun Çağdaş Çalışmaları: 1. Nedjoua'ya Ait Fatıma'nın Eli 2. Tahar Boukeroui'ye Ait Tezhipli Hat Levha 3. Mustapha Adjaout'a Ait Serbest Tezhipli Levha.



Kaynakça: 1. Nedjoua, 2024 2. Boukeroui, 2024 3. Mustapha, 2020

5.19. Osmanlı Tezhip ve Minyatür Okulu

XIII. yüzyılda İlhanlıların Selçukluları yıkmasıyla dağılan Türkmen toplulukları, bağımsız beyliklere dönüşmüştür. 1299'da Söğüt'te, küçük bir uç beyliği olarak kurulan Osmanoğulları, zamanla büyük bir devlet haline gelmiştir. (1299-1922) Osmanlı Devleti; siyasi ve ekonomik olarak güçlü olduğu gibi kültür ve sanat alanlarında da çağında zirveye ulaşmış, Türk-İslam sanatının estetik değerlerine evrensel bir nitelik kazanmıştır. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 42)

Osmanlı sanatında tezhibin gelişimi, diğer sanat dalları ile paraleldir. Osmanlı sanatı; XV. ile XVII. yüzyıllar arasında en olgun örneklerini vermiştir. Erken dönem Osmanlı sanatı; Selçuklu Okulunun merkezi olan Konya'nın etkisiyle, sırasıyla Osmanlı'nın başkentleri olan Bursa ve Edirne nakkaşhânelerinde gelişmiştir. 1453'te İstanbul'un alınması ile bu şehir başkent olmuş ve Topkapı Sarayı'nda da bir nakkaşhâne kurulmuştur. XIX. Yüzyılın sonlarına kadar saray nakkaşhânesi, yazma eserlerin meydana getirilmesi yanında diğer sanatların da tezyinat işleri ile meşgul olmuştur. Saray nakkaşhânesi bir atölye olmanın yanı sıra usta-çırak ilişkisi temelinde bir sanat okulu misyonunu yüklenmiştir. Nakkaşhânede birçok sanat dalında yapılan ortak çalışmalar ile oluşan üslup birlikteliği, Türk-İslam sanat estetiğini ortaya koymuştur. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 44-45) Biz bu bölümde Osmanlı tezhip sanatındaki gelişmeleri yüzyıllara göre değerlendireceğiz.

5.19.1. XIV.-XV. Yüzyıllar

Osmanlı'nın kuruluşundan İstanbul'un alınışına kadar geçen sürede Selçuklu sanatının mirasçısı olarak devam eden Anadolu'daki Beylikler devri sanatı, resim ve süsleme faaliyetleri ile Osmanlı sanatlarının başlangıç evresini kapsar. Bu devirde Abbasi Bağdat, Selçuklu Konya ve İlhanlı I. Tebriz okullarının etkileri görülür. İlk devir Osmanlı sanatı, Anadolu'da, Selçuklu'ya bağlı olarak faaliyet gösteren Konya nakkaşhânesinin üretimlerini takip eder. Ancak XV. yüzyılın ilk yarısında, Bursa merkezli bir süsleme üslubu gelişmeye başlamıştır. Osmanlılardan günümüze ulaşan en eski tezhipli yazma örneği, II. Murad dönemindeki musiki kitabıdır. (Ersoy A. , 1988, s. 24) Sayfa düzenleri ¼ olarak tasarlanmıştır. Ortada şemseli dairevi madalyonlar ve köşebentli tasarımlar dikkat çeker. Rumi motifi karakteri ve kompozisyon yapısı, siyah zemin üzeri naif tarzı desenleri ve köşebent paftalarının

beyaz iplikleri; Fatih devrinin renk ve desen öncüsü olarak kabul edilebilir. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 45)

14. Yüzyıl tezhip sanatında gördüğümüz cetvelli geometrik planlar, diğer motifler ile uyumlu haldeydi. 15. ve 16. Yüzyıla doğru gelindiğinde ise geometrik süslemelerin sayfadaki kullanım oranı azalarak, sadece bordürlerde ve zencereklerde yer almaya başlar. (Dönmez, 2021, s. 66) Geometri, motiflerin kurgusuna gizlenmiştir.

Naif üslubu, ilk olarak Şiraz'da İlhanlılar döneminde istinsah edilen kitapların tezhiplerinde ortaya çıkar. Timur döneminde devam eder. Türkmen Okulu eserlerinde de görülen bu üslup, XV. Yüzyılda Akkoyunlulardan gelen bazı sanatkârlar ve yazmalar ile Osmanlı nakkaşlarını etkilemiştir. (Karadeniz Y. , 2023, s. 55) Naif üslubunda motifler; altın veya tek renk ile uygulanan ve serbest tasarlanan bir çiçek buketi görünümüne sahiptir. Desenler, ilk bakışta dağınık hissi veren bir görüntüye sahipse de bütünde dengelidir. Desenler çift tahrir veya klasik tezhip üslubu ile uygulanır. Koyu zemin üzerinde altın veya açık bir renk tercih edilirken, açık zeminde desenler tahrirlenmiş ve açık tonlu desenlere gölgeler atılmıştır. Bu üslup Bursa ve Edirne'ye Semerkant, Herat ve Şiraz'dan gelen sanatkârlar ile gelişmiştir. Timurlu eserlerinden farklı olarak Osmanlı'daki naif üslubu daha renklidir. Kompozisyonlar helezonik kıvrımlar üzerindedir ve simetrik kurguludur. (Küpeli G. , 2009, s. 478-479) (Aracı N. , 2024, s. 289) Naif üslubu bir çiçek demetini andırır. Çıkış noktası belirgindir. Hatayiler; kavisli paralel veya helezonik dallar üzerindedir. Uygulandığı alanları dolduracak şekilde, sonsuza kadar tekrar edeceği düşünülmeden tasarlanmıştır. Armudi, damla veya haçvari kapalı formlar içinde uygulandığı görülür. Ayrıca köşebentler ve ortada şemse formu olacak şekilde düzenlemiş sayfalarda, ara boşlukları doldurmak için de kullanılmıştır.

Beylikler dönemine ait önemli bir eser, 1435 tarihli "*Bursa Kur'an'ı*" olarak bilinen *Mushaf*'tır. Bir diğer eser 1437 tarihli *Divan-ı Ahmedî*'dir, eserin sanatçısı *İskendername* müellifi Ahmed b. Hacı Mahmut el-Aksarayi'dir. *Divan-ı Ahmedî*; sade, zarif motifleri ile, mavinin altına göre daha çok kullanıldığı, Fatih devri tezhibinde görülen dikdörtgen sure başlıklarının öncülüğünü yapar. (Çetin N. M., 1965)

Şekil 343. Osmanlılardan Kalan En Eski Tezhipli Yazma Eser, 1434-1455 Tarihli, Makâsıdü 'L-Elhan, TSM. R.L726, Vr.Lb-2a.



Kaynakça: Karadeniz Y. , 2023, s. 54

Zahriye sayfaları genelde çift sayfa olarak düzenlenmiştir. Sayfa ortasında daire veya mekik şeklinde rozetler bulunduğu gibi tüm sayfayı kaplayan uygulamalar da görülmektedir. Sayfa boyutuna göre sayfa tasarımı köşebent veya başlıklı olarak çerçevelenmiştir. Çerçevelerin orta göbeklerinde; daire, mekik, dilimli şemseler vb. formlarla alanlar yaratılarak çeşitlilik sağlanmıştır. Kitap başlıkları genellikle dikdörtgen şeklindedir. Tığ bezemeleri oldukça yalındır ve mavidir. Selçuklu döneminin devamı niteliğinde kıvrık dallar üzerinde rumi ve münhani motifleri kullanılmıştır. Sade çiçek bezemeleri de erken devir Osmanlı tezhiplerinde görülmektedir. Bordürlerde en çok altın üzeri zencirek uygulanmıştır. Zemin maviden laciverte giden tonlar ve kiremit kırmızısı, siyah, kahverengi, koyu yeşil ile renklendirilmiştir. Yeşil renk, özellikle rumi motifinde veya bordürlerde daha çok tercih edilmiştir. Altın zemin üzeri lacivert motif veya lacivert zemin üzeri altın motiflerin kullanıldığı bu dönemde az da olsa zerenderzer tekniğine rastlanır. Beyaz renk, rumilerde veya paftayı oluşturan ipliklerde görülmektedir. (Ersoy A. , 1988, s. 52)

Şekil 344. Aşık Paşa'nın (1272-1333) Garib-Nâme Veya Aşık Paşa Divanı Olarak Bilinen Türkçe Eserinin, Tam Sayfa Zahriye Tezhibi, 1329.



Kaynakça: Özen M. E., 2003, s. 40-41

Fatih Sultan Mehmed (1451-1481) sanata ve bilime düşkün bir padişahtır. İstanbul'un fethinden sonra Topkapı Sarayı'nda kurduğu nakkaşhânede sevdiği Arapça ve Farsça eserleri tekrar yazdırmış ve tezhipletmiştir. Benzer motif, desen ve kompozisyonlarla hazırlanan süslemeler; tezhip, cilt, çini, maden, taş oyma gibi farklı alanlarda

uygulanmıştır. Eserlerdeki üslup birlikteliği, sanatçıların bir merkezden yönetildiğini göstermektedir. (Ersoy A. , 1988, s. 52) II. Mehmed; askeri ve siyasi alanlara önem verdiği kadar devletin ilim ve sanattaki gelişimini de bizzat planlamıştır. Yerli ve yabancı değerli ilim adamlarını ve sanatçıları ülkesine davet etmiştir. Ayasofya Medresesi'nin başına hocası Molla Hüsrev'i getirmiş, Semerkant'tan elçi olarak gelen devrin ünlü astronomi âlimi Ali Kuşçu'yu da müderrisi yapmıştır. Medrese çevrilen Zeyrekhane'ye; önce Molla Zeyrek sonra Molla Ali Tûsî, Hocazâde, Molla Abdülkerim gibi değerli ilim adamları hoca olarak tayin edilmiştir. Semerkant'tan gelen matematikçi ve astronomlarından biri de Fethullah b. Ebu Yezid Abdullah b. Abdülaziz b. İbrahim el-Şirvanî'dir. Devletin ilim dili Arapça olarak kabul edildiği için Eşref-zade İznikî'nin (ö.1469) kimya sahasında yazdığı 4 eserin Türkçe olması önemlidir. (Aşıcı, 2007, s. 18-22)

Osmanlı erken devirlerinde hat sanatında Yakut üslubunun devam ettirildiği görülür. Bu dönemde Hat sanatında, Aklâm-ı Sitte'nin haricinde, divani yazı gelişmeye başlamış, nestâlik hattın kullanımı artarken siyakat yazısı yeni bir tarz kazanmıştır. Fatih ve II. Bayezid devirlerindeki bazı önemli hattatlar; Abdullah-ı Amâsî, Ali b. Yahya Es Sofi, Cemal-i Amâsî, Esedullah-ı Kirmânî ve Yahyâ Sofi'dir. (Aşıcı, 2007, s. 40-44)

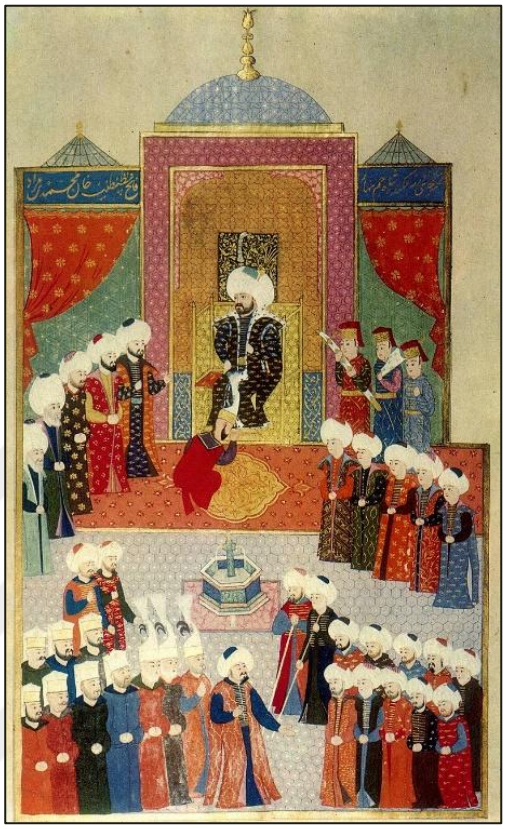
Osmanlı minyatürlü yazmalarından en eskisi Şair Ahmedî'nin (ö. 1413) 1390 yılında tamamladığı *İskendernâme*'dir. Yazma, Makedonyalı İskender ile ilgili öykülerin yer aldığı, Mevlit bölümleri de bulunan üstelik resimli Osmanlı tarihini anlatan bölümler de içeren önemi bir kitaptır. İki nüshası daha vardır, biri Edirne'de yapılmıştır, Venedik Marciana Kitaplığı'ndadır. Bu eserdeki minyatürler belge niteliği taşıdığından, daha sonra hazırlanan tarih konulu eserler için kaynak olmuştur. Edirne'de yapıldığı bilinen az sayıdaki örneklerden, 1455-56 tarihli *Dilsuzname* ve *Külliyat-ı Kâtibî* sayılabilir. Amasya da yapılan bir diğer minyatürlü yazma eser örneği, bir hekim olan Sabuncuoğlu Şerefeddin'in kaleme aldığı *Cerrâhhiyet'ül Hakaniyye*'dir. Erken dönem Osmanlı minyatürleri, Şirazlı nakkaşların taşıdığı, Timurlu ve Türkmen resim geleneği izlerini taşır. (Mahir B. , 2017, s. 43)

Şekil 345. Şair Ahmedî' Nin (1334-1413) İskendernâme'sinin Venedik'te Bulunan Nüshası, 15. Yüzyıl Ortası, Edirne.



Kaynakça: Taceddin Ahmedi, 2024

Şekil 346. Hüner-Name Adlı Eserden, II. Mehmed'in Edirne'deki Cülûs Töreni, 1451.



Kaynakça: II. Mehmed, 2024

Şekil 347. Sabuncuoğlu Şerefeddin'in Cerrahiyetü'l-Haniyye Adlı Eserinden Minyatürlü Bir Sayfa.



Kaynakça: Yıldırım N. , 2008

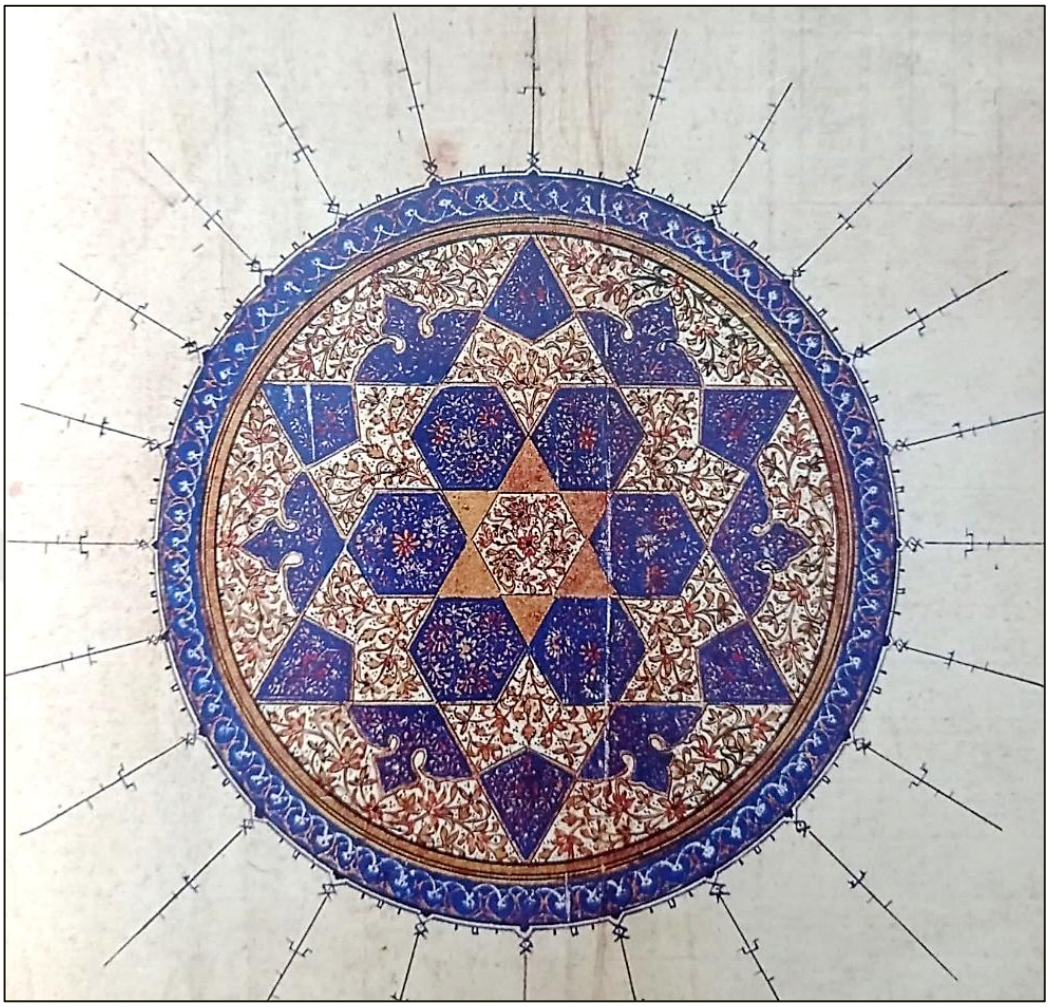
Fatih devrinde Venedik ile kültürel ilişkiler geliştirilmiştir. 1470'lerde, Costanzio da Ferrera ve Gentile Bellini İstanbul'a gelmişler, Fatih için çalışmışlardır. Costanzo de Ferrara'nın hazırladığı madalyanın bir yüzünde padişahın portresi, diğer yüzünde ise onu at üzerinde gösteren bir tasvir bulunmaktadır. Bu çalışmanın minyatür geleneğine uygun bir kopyasının yapılması, Osmanlı nakkaşlarının Avrupalı sanatçılardan etkilendiğini gösteren önemli bir örnektir. İstanbul'a gelen Venedikli ressam Centile Bellini, Londra Milli Galeri'de bulunan Fatih'in portresi gibi birçok kişinin de portresini ve bazı saray odalarının duvar süslemelerini yapmıştır. (Aşıcı, 2007, s. 30-34) Fatih devrinde saray nakkaşbaşısı olan Sinan Bey'in de Venedik'te eğitim gördüğü bilinmektedir. Batı'dan gelen sanatçıların İstanbul'a gelerek çalışmaları Türk sanatçıları da etkilemiş, dinamik bir sanat ortamı yaratmıştır. Nakkaş Sinan Bey'in yaptığı gül koklayan Fatih portresinde; bol giysiler vücut hatlarını saklayarak, bakışı yüz hatlarına çekmektedir. Kıyafet kıvrımları ve detayları erken Rönesans resminin etkilerini hissettirmektedir. (Aslanapa, 1986, s. 861) II. Bayezid döneminde, batılı sanatçıların eserleri saraydan çıkarılarak dağıtılmıştır. (Ersoy A. , 1988, s. 26)

Şekil 348. Nakkaş Sinan Bey Tarafından Yapılan II. Mehmet Resmi.



Kaynakça: Osmanlı minyatürü, 2024

Şekil 349. Hattat Ahmed B. Hüseyin El Mısri Tarafından Yazılan Firuzabadi'nin Kamusu'l Muhit Vel-Kabusi'l-Vasıt Adlı Eserinin Tezhibi, Bursa, 1455.



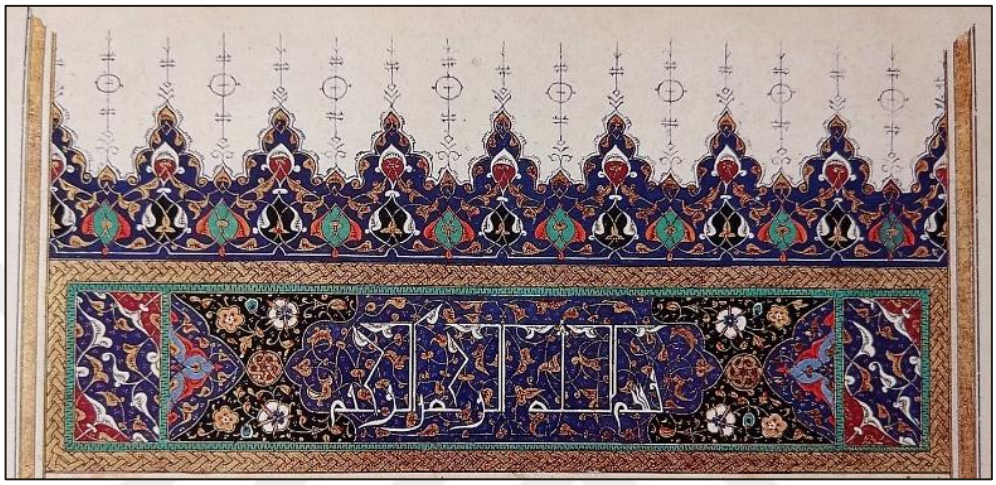
Kaynakça: Özen M. E., 2003, s. 53

XV. Yüzyılda İstanbul'un fethine kadar Bursa, Edirne, Amasya gibi farklı şehirlerde yer alan nakkaşhânelerin yanında İstanbul'un fethinden sonra saraya yakın sanatkâr teşkilatları kurulmuştur. (Küpeli G. , 2009, s. 476) Ehl-i Hiref kayıtlarına göre, Topkapı Sarayı'nda da bir nakkaşhânenin olduğu bilinmektedir. Fatih Sultan Mehmet bu nakkaşhânenin başına; Özbek asıllı, Baba Nakkaş lakaplı, Muhammed B. Şeyh Bayezid'i getirmiştir. Akkoyunlulara karşı kazanılan Otlukbeli Savaşı'ndan (1473) sonra, Fatih'in İran ve Azerbaycan'dan getirdiği âlim, sanatkâr ve zanaatkârlar; Anadolu'da Türk kültür ve sanatlarının yükselmesine vesile olmuştur. (Küpeli, 2009, s. 480)

XV. Yüzyılın sonundan XVI. yüzyılın ilk yarısına kadar naif üslubunun yanı sıra Timur-Herat ve Türkmen ekolleri, nakkaşhânede uzun süre etkisini göstermiştir. Bunların dışında Osmanlılarda gelişen kendine özgü ilk üslup ise Baba Nakkaş üslubu

olarak anılır. (Küpeli, 2009, s. 482) (Aşıcı, 2007, s. 284) Fâtih için hazırlanan ve genellikle bilimsel konulardan oluşan eserlerin tezhiple bezeli olanları 1460-78 yılları arasına tarihlenir. Seher Aşıcı, Fatih devri tezhip üslubunun üzerindeki; Timur- Herat, Türkmen ve Celayiri ekollerinin etkilerini ve bu etkilerin Osmanlı sanatına yansımalarını, örnekleri ile ortaya çıkarmıştır. (Aşıcı, 2007, s. 268-285)

Şekil 350. En- Nihaye Fi Garaibi'l- Hadis, Fatih Saray Nakkaşhânesi'nde Tezhiplenmiş Başlık, SK. Süleymaniye 1025.



Kaynakça: Özen M. E., 2003, s. 55

Fatih Devrine ait yazıları ve Baba Nakkaş'ın yaptığı çalışmalara ait örnekleri içeren bir albüm (*Baba Nakkaş Albümü*, F. 1423), Topkapı Sarayı'ndan İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadide Eserler Bölümü'ne devredilmiştir. Bu albümdeki eserlerde müzehhiplere ait imzaya rastlanmamıştır. Evliya Çelebi'nin nakline göre; II. Bayezid'in de muhasibi olan Özbek asıllı Baba Nakkaş'ın sanatı; Mâni ve Behzat arasında sayılacak kadar kuvvetlidir. Baba Nakkaş'ın torununun da aynı lakap ile nakkaş olduğu bildirilmektedir. (Aşıcı, 2007, s. 47-61)

Süheyl Ünver'in araştırmalarına dayanılarak isimlendirilen Baba Nakkaş üslubunda; motifler iri ve yuvarlak hatlı olup hareketlidir. Tahrirlerin nüansları belirgin ve dinamiktir. Motiflerin sade görünüşleri nokta ve damar tarzı çizgiler ile zenginleştirilmiştir. Kendi üstüne kapanan yapraklar, üç boyutlu etkisini hissettirir ve çınar yaprağına benzer yaprak motifi ile diğer süsleme tasarımlarından ayrışır. Hatayiler helezon kurgusunu kaybettirecek kadar yoğun ve iri, saplar ise sap çıkmaları ile detaylıdır. Tasarımlar; dönemine göre yoğun ve renklidir. Süsleme kurgu ve motif seçimleri dönem örneklerine göre daha farklıdır. Zemin paftalarını ayrıştıran iplikler ve zemine hareketlilik sağlayan çintemani kullanımı beyaz renktedir ki tasarımı

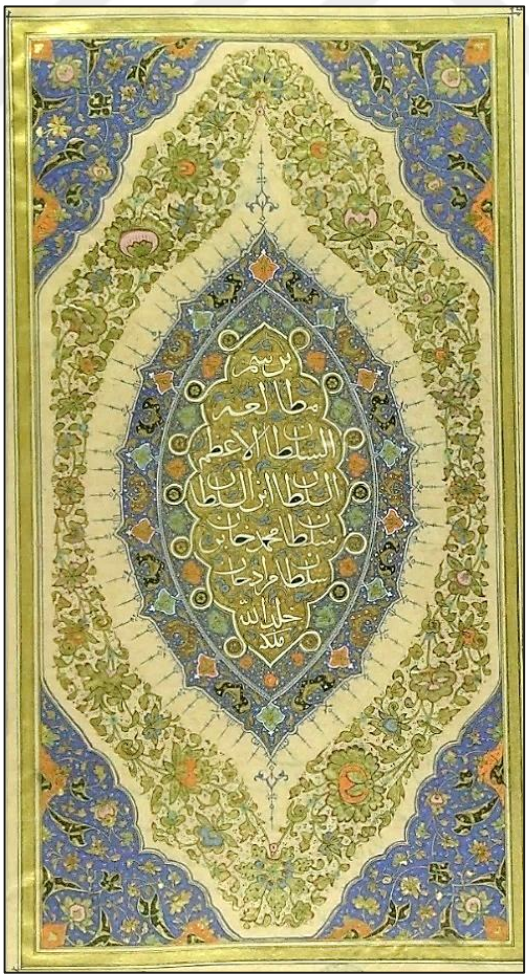
zenginleştiren diğer unsurlardır. Fatih döneminin göze çarpan rengi çivit mavisidir. (Aracı, 2024, s. 290)

Şekil 351. Baba Nakkaş Albümünden, Baba Nakkaş Üslubunu Gösteren Desen Çalışmaları, İÜNEK. F.1423, V.13a Ve V.61a.



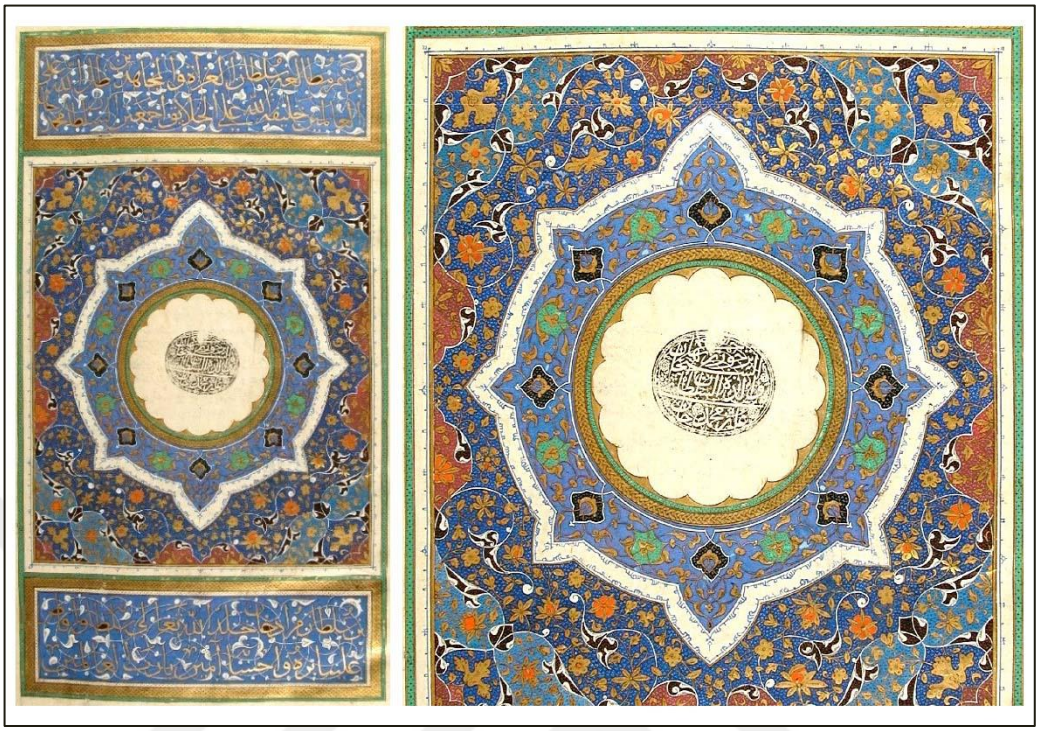
Kaynakça: Aşıcı, 2007, s. 282

Şekil 352. İbni Sina'ya Ait Kitâb El-Kânûn Fi't-Tıb Adlı Kitabın Baba Nakkaş Üsluplu Zahriye Sayfası, NK, 3571.



Kaynakça: Aşıcı, 2007, s. 88

Şekil 353. İbn Esir El-Cezerî Tarafından Yazılmış, Camiü'l- Usul Fi Hadisi'r-Resul Adlı Eser Fatih İçin Hazırlanmış Ve Baba Nakkaş Üslubu İle Tezhiplenmiştir, Edirne, 1465, SK, Turhan Valide 48.



Kaynakça: Özen M. E., 2003

5.19.2. XVI. Yüzyıl

Fatih Sultan Mehmet'ten sonra tahta geçen II. Bayezid (1481-1512), Amasya'daki kültür ve sanat ortamını İstanbul'a davet etmiştir. Babası gibi edebiyat ve şiir ile de ilgilenen II. Bayezid, şiirlerinde Adlî mahlasını kullanırdı. Onun döneminde birçok şair eser vermiştir. Şeyh Hamdullah'tan hat dersleri alan II. Bayezid, kendine hediye edilen ve kütüphanesi için yazdırdığı kitapların Zahriye sayfalarına kitap isimlerini yazar ve kendi adı ile mühürletirdi. İlim ve sanata çok değer veren II. Bayezid'in dönemindeki imar faaliyetlerinde hem teknik hem plan olarak, Selçuklu sanatı etkilerinden farklı yeni bir karakter ortaya çıkmaya başladığı görülür. (Küpeli, 2009, s. 321-322)

XV. Yüzyılın ikinci devresi Osmanlıların kültür hayatı en üst seviyededir. Fatih devrinden kalan ilim, düşünce ve sanat hayatı etkisini kaybetmeden devam etmiştir. II. Bayezid kendisine sunulan bütün eserleri okuyan ve tetkik eden bir padişah olduğundan kendisine birçok kitap hediye edilmiş ve yazılmıştır. (Küpeli , 2007, s. 12)

Topkapı sarayındaki nakkaşhânenin teşkilatlanması ve Ehl-i Hiref' in teşekkülü bu dönemdedir. Kayıtlara göre sarayda o dönemde 45 bölük sanatkâr mevcuttur.

Bunlardan önemli ve büyük olan ikisi Acem ve Rumlardan oluşan nakkaş bölükleridir. Farklı işlerden mesul olan her bölüğün başında bir nakkaş başı bulunur. İstanbul dışında Edirne, Bursa ve Amasya'daki nakkaşhânelerde de yüksek işçilikli çalışmalar devam etmiştir. (Derman F. Ç., 2015, s. 360)

Şekil 354. Hattı Şeyh Hamdullah'a Ait Olan Mushaf-I Şerif, 1494 Tarihli, Fatih Devri Tezhibi Etkili Zahriye Sayfası, TİEM. 402, V. 1b-2a.



Kaynakça: Küpeli, 2007, s. 117

Hattatların kıblesi anlamında "Kıbletü'l Küttâb" denilen Şeyh Hamdullah (1426-1520), dönenim en önemli hattatıdır. II. Bayezid, kendisine Yâkūt el-Müstasımî'ye ait yedi adet yazıyı incelemesi için vermiş ve neticesinde Şeyh Hamdullah kendi üslubunu

ortaya koymuştur. Onun belirlediği sülüs ve nesih yazıdaki usül ve kaideler, İslâm dünyasında kabul görmüştür. Şeyh Hamdullah'ın klasikleşen tarzı, kendisini takip eden üstat hattatlar tarafından güzelleştirilerek farklı kollar ve tarzlar geliştirilmiş ve bunlar günümüze kadar ulaşmıştır. (Serin, 2008, s. 90) Dönemin bir diğer önemli hattatı Ahmet Şemseddin Karahisari'dir. (1470? -1556) O da Müstasımi üslubunu yeni bir yorumla canlandırmıştır. Karahisari, "Yazının Güneşi" ve "Yakut-ı Rum" olarak anılmıştır. Karahisari'nin Aklâm-ı Sitte'de açtığı çığır, bir yüzyıl içinde yerini Şeyh Hamdullah mektebine bırakmıştır. Ancak onun celi ve müsenna yazılarındaki etkisi Mustafa Rakım'a (1758-1826) kadar geçen dönem boyunca hattatlara örnek olmuştur. (Serin, 2008, s. 111)

Şekil 355. Şeyh Hamdullah'ın Nesih Hattıyla Sultan II. Bayezid İçin Yazdığı Mushaf'ın Serlevhası.



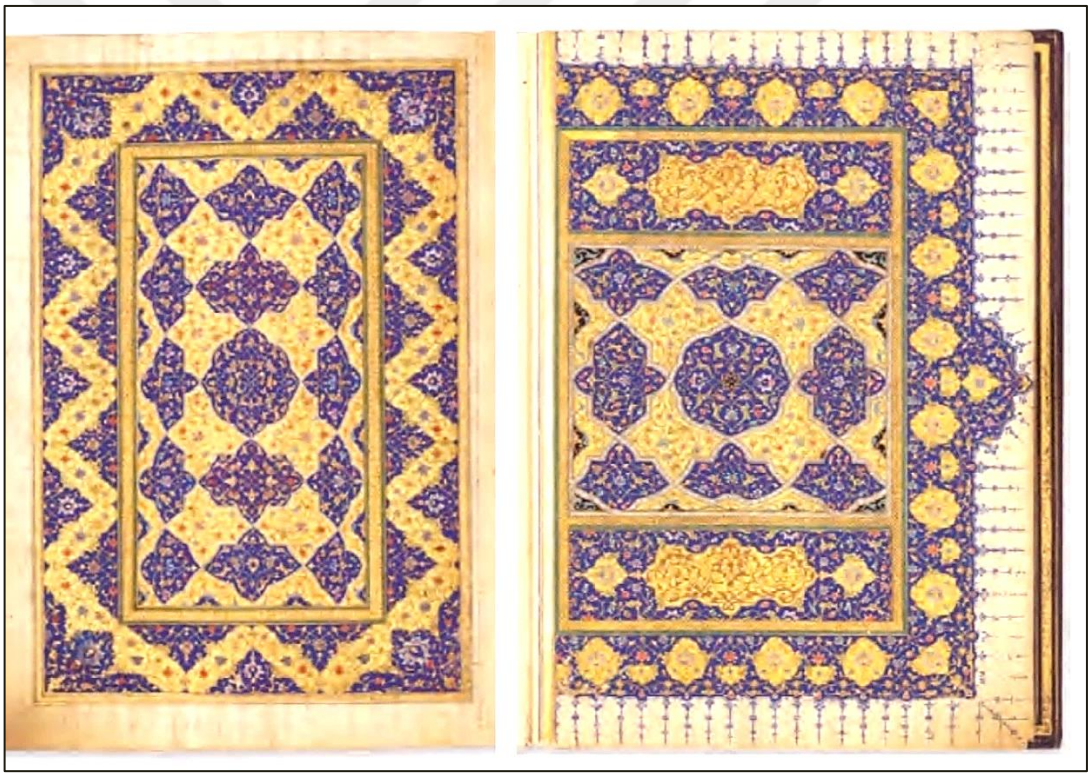
Kaynakça: Derman M. U., 2015, s. 323

Abdullah, Celal Amâsî, Muhyiddin Amâsî, Mustafa Dede, Ahmed Karahisari, Bursalı Şerbetcizâde İbrahim Efendi gibi isimler dönemin önemli hattatlarındadır. Dönemin meşhur nakkaşları; Fazlullah b. Veli Abarkuhi, Uveys bin Ahmed, Bayram bin Derviş, Hasan b. Mehmed, Melek Ahmed Tebrizî, Hasan b. Abdülcelil, Durmuş bin Hayrettin

ve Mehmed bin Melek Ahmed/Bayram'dır. (Küpeli, 2007, s. 31-39) XV. Yüzyılın sonunda görmeye başladığımız hattat ve nakkaşlar XVI. yüzyılda da eserler vermiştir.

Dönemin en seçkin tezhipli eserleri Şeyh Hamdullah'ın yazdığı Mushaflardır. Çeşitli şemaların uygulandığı tezhip kompozisyonları, Zahriye sayfalarında çift olarak uygulanmıştır. Serlevhalar metni içine alacak şekildedir ve sayfa tamamen süslenmiştir. Sure başları, güller ve duraklar bütüne uyumlu olarak tasarlanmıştır. Süslemelerde ağırlıkla rumi motifi kullanılırken, bitkisel motifler de süslemede yer almaya başlar. İlk defa bu dönemde bulut motifi, desenler arasında sade formuyla görülmeye başlamıştır. Bordürler genellikle zencerek ağırlıklıdır. Tığlar mavi tonlu ve sadedir. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 47)

Şekil 356. Şeyh Hamdullah'ın Yazdığı 1492 Tarihli Mushaf'ın, Timur-Herat Üslubunun Etkisinin Görüldüğü Zahriye Sayfası, TSMK, YY. 913, V. 1b Ve 2a.



Kaynakça: Derman F. Ç., 2015, s. 360

Baba Nakkaş üslubu yoğun desenli ve renklidir. II. Bayezid devrinde ise desenler sadeleşerek helezon kurgusu üzerinde devam etmiş ve renk çeşidi azalmıştır. Baba Nakkaş üslubu tezhip sanatından ziyade çinilerde olmak üzere XVI. yüzyıl başlarına kadar devam etmiştir. XVI. Yüzyılın başında Osmanlı tezhibinde; sade bir anlayışa sahip Türkmen ekolü ile yoğun desen kurgusuna sahip Herat ekolünün etkisini taşıyan iki farklı tarz görülmektedir. Fatih dönemine göre en büyük değişiklik hatayilerdedir.

Yuvarlak hatlara sahip hatayiler, II. Bayezid devrinde yaprakları sivrileşerek, detaylanmış ve küçülmüştür. Küçülen motifler arasındaki boşluk artarak karışık görüntü azaltılmıştır. Kompozisyon anlayışı da değişir. Simetrik desenler ve geometrik tasarımlar daha ön plana çıkar. (Küpeli, 2007, s. 369-370) Bu değişimler Türkmen ve Herat ekollerinin kaynaşmasıdır. Baba Nakkaş ve naif tarzlarında görülen, çıkışı belirgin serbest tasarımlar bu dönemde terk edilmiştir.

Sağa-sola katlanarak çoğalan desenler yeni bir bakış açısı ile yeniden yorumlanır. Kompozisyon anlayışında görülen her yöne doğru simetrik düzenleme, sayfa yapısındaki tasarım planını da etkiler. Merkezde yer alan daire veya şemse tarzı formlara yer verilmez. Simetrinin uygulanabileceği alanda birim desen her yöne ulama metodu ile çoğaltılarak merkezde sonsuzluk hissini veren bir kompozisyon oluşturulur. Kompozisyon sayfaya göre belli yerlerden kesilerek cetveller ile desteklenir. Bu kompozisyon metodu İstanbul üslubu olarak adlandırılmıştır. (Küpeli, 2023, s. 90)

II. Bayezid döneminde iki farklı ton lacivert kullanılır. Bedahşî lâciverti; koyu mavi, kırmızı, siyah, beyaz ve yeşil gibi renklerin, farklı miktarlarda karıştırılmasından elde edilir. Daha çok tercih edilen diğer lacivert tonu ise, içindeki beyazın fazla olduğu tondur ki, daha parlak görünür. Çiçeklerde ağırlıkla görülen renk turuncudur. Genel tasarıma bakıldığında renk skalası lacivert ve altın hakimiyetindedir. Az çeşit renk kullanımı ile çok renk kullanılıyormuş hissi verilmiştir. (Küpeli, 2007, s. 375) Soğuk ve koyu bir renk olan lacivertin yanında kullanılan sıcak açık tonlar ile çok renklilik elde edilmektedir. Altın kullanımı ile bu madenin saçtığı ışık/parlaklık bu renkleri canlandırmaktadır.

Devrin en iyi nakkaşlarından Hasan b. Abdullah'ın imzasını taşıyan İstanbul kütüphanelerine kayıtlı iki Mushaf-ı Şerif bezemesi vardır. Bu Mushafların tezhipleri klasik dönem anlayışının ilk adımlarıdır. Aynı dönem müzehhibi olan ve İbnü'l-Arab lakaplı Fazlullah Nakkaş, sayısız yazma eserin bezenmesinde sernakkaşlık yapmıştır. Fazlullah Nakkaş, Baba Nakkaş'ın tarzını devam ettirmiştir. (Derman F. Ç., 2015, s. 362) (Küpeli, 2009, s. 334)

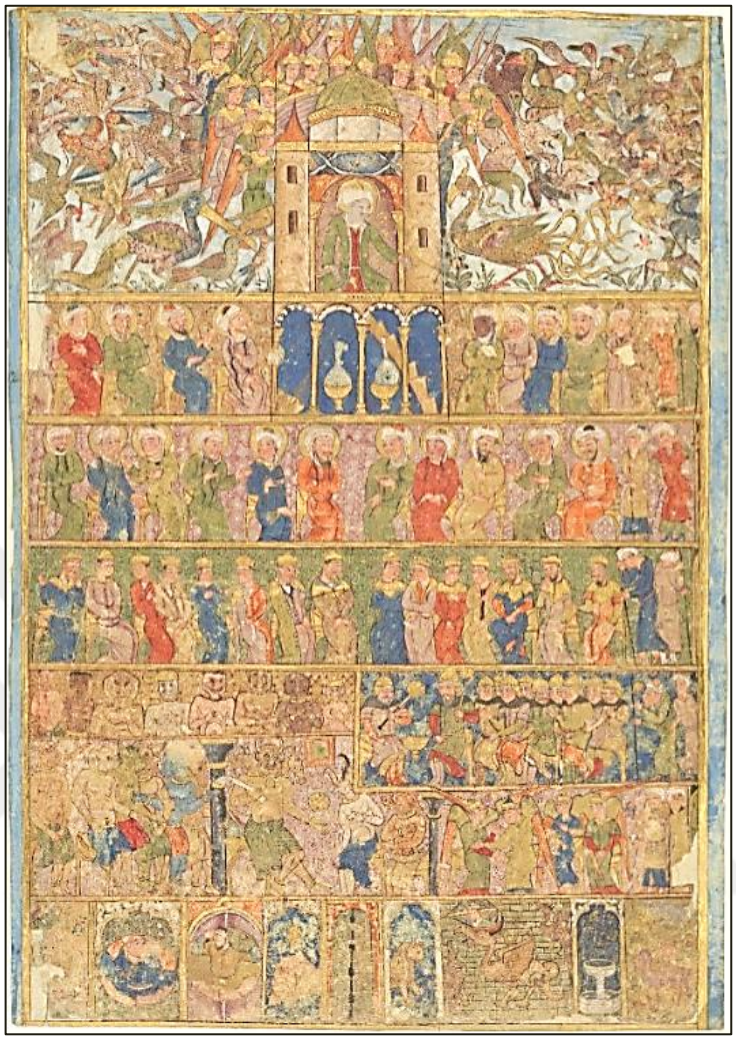
Şekil 357. Mushaf-ı Şerif, Müzehhip Hasan B. Abdullah Tarafından Tezhiplenmiş, İstanbul Üslubu Tasarım Düzenlemesine Sahip Zahriye Sayfası, TSMK. A.5, V. 1a. Ve Temellük Kitabesi-Ara Zahriye, V. 370 B.



Kaynakça: Küpeli, 2007, s. 250-287

II. Bayezid döneminde minyatür sanatı Türkmen tarzındadır. 1482'de Akkoyunlu Türkmen sanatçılar tarafından hazırlanan *Mihr ü Müşteri*, II. Bayezid için hazırlanmış ve hediye edilmiştir. Bu eser saray kütüphanesi için önemli bir örnek oluşturmuştur. Derviş Mahmud'un hattatı ve müzehhibi olduğu, minyatürlerini bir Türkmen sanatçının yaptığı *Şehnâme-i Melik-i Ümmî* adlı eser, Osmanlılarda minyatürlenmiş ilk tarih kitabıdır. Uzun Firdevsî lakaplı Bursalı Şerafeddin'in yazdığı 1500 tarihli *Süleymannâme* ise, Dublin Chester Beaty Kütüphanesi'nde 406 numara ile kayıtlıdır. *Süleymannâme*'nin minyatürleri, gelişmekte olan Klasik Osmanlı minyatürlerinin başlangıcı sayılır. (Aslanapa, 1986, s. 856) (Dilber, 2013, s. 36)

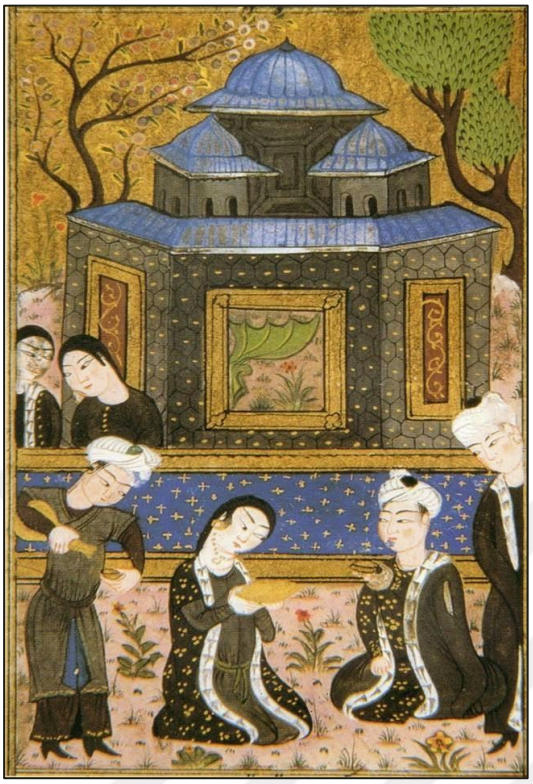
Şekil 358. Uzun Firdevsî Lakaplı Bursalı Şerafeddin'in Yazdığı Süleymannâme,1500, Dublin Chester Beaty Kütüphanesi T 406.1.



Kaynakça: Solomon Enthroned, from the Book of Solomon by Firdausi of Bursa, 2024

Klasik dönem öncesi, Osmanlı sarayında Fars edebiyatına duyulan ilgi sebebiyle birçok Farsça kitap, saray hattat ve nakkaşları tarafından istinsah edilmiştir. Minyatürlü kitaplar; ağırlıklı olarak, *Kelile ve Dimne, Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha*, *Mantık'ut Tayr ve Hüsrev ile Şirin* gibi mesnevilerdir. Bu eserlerin minyatürleri saray nakkaşhânesinde üretilmiş olup karma üsluptadır. Emir Hüsrev Dihlevi *Hamse*' sinin 1498 tarihli nüshası, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndedir. (TSMK, H. 799) Şeyh Hamdullah Hamdi'nin yazdığı *Leyla vü Mecnun*'un 1500'lere tarihlenen minyatürlü nüshası, karma üslupludur. Ahmedi'nin *İskendernâme*'sinin 1500 tarihli minyatürlü nüshası Türkmen tarzındadır. II. Bayezid döneminde tarihçilik ve şehnâmecilikte gelişmeler görülür. *Şehnâme-i Melik-i Ümmi,* II. Bayezid döneminin 1484-85 yıllarındaki olaylarını anlatan bir kitaptır. Bu kitabın minyatürlerini Muhammed b. Abdullah yapmıştır. (And, 2021, s. 39-44)

Şekil 359. 1498 Tarihli, Bahram Gur Siyah Köşkü'nde, Ali Şir Nevai, Hamse, TSM, H799, Y. 127a.



Şekil 360. Bahçede Melekler, Cami, Tuhfetü'l Ahrar, 1530 Tarihli, TSM, R914, Y. 2a.

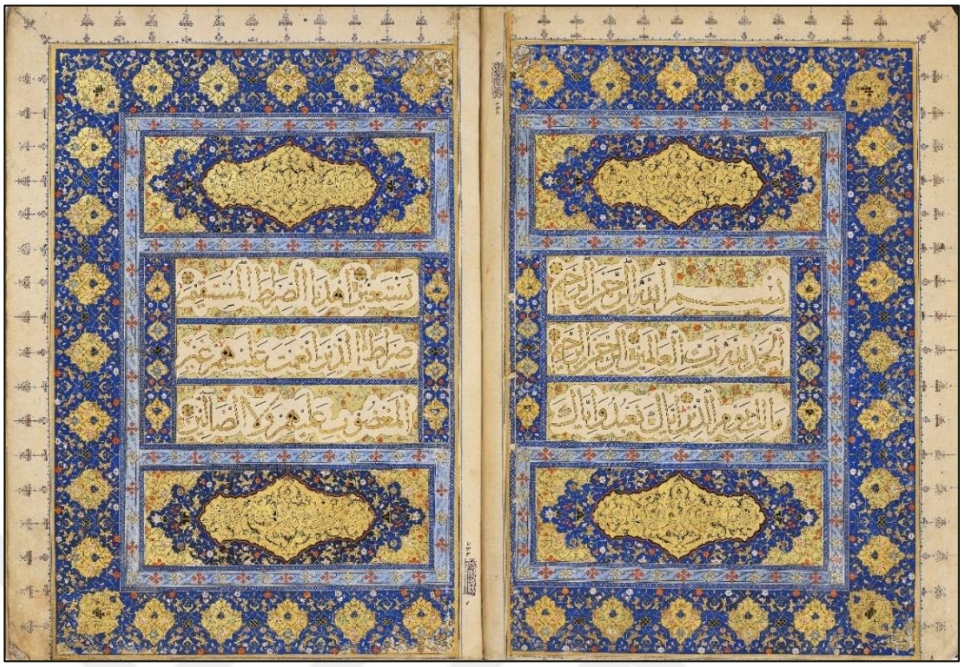


Kaynakça: Osmanlı Minyatür Okulunun oluşumu, 2020

Yavuz Sultan Selim (1467-1520), Safevi hükümdarı Şah İsmail ile olan Çaldıran Savaşı'nda galip gelerek Tebriz'i ele geçirince, bu şehirden bine yakın sanatkârı Anadolu'ya getirmiştir. Bu sanatçı topluluğu Tebriz, Herat ve Şiraz'da yetişmiş olup çeşitli sanat kollarındandır. Hatta kendisi de nakkaş olan son Timurlu şehzadesi Bediüzzaman Mirza ve mahiyetindeki sanatkârlar Osmanlılara sığınmış olup tüm bu sanatkârlardan Acem nakkaşları bölüğü kurulmuştur. Bu bölük Rum nakkaşları bölüğüyle birlikte saray nakkaşhânesinde çalışmıştır. Gelen nakkaşların beraberinde getirdiği halkari boyama üslubu, zer-efşân tekniği ve dalgalı üç nokta, çintemani tekniği süsleme sanatlarına katkı sağlamıştır. Yavuz Selim, sarayın baş nakkaşlığı vazifesini Tebriz'den getirdiği Nakkaş Şahkulu'na vermiştir. (Türkmen A. , 2011, s. 22) 1516-1517'de Mısır ve Kahire'yi ele geçiren Yavuz Selim, Memlük saray kitaplığından çok değerli yazmalar ile Mekke ve Medine'den gelen eski Mushafları da İstanbul'a getirmiştir. (And, 2021, s. 46) (Yıldır L. , 2016, s. 56)

Yavuz Selim döneminde iki minyatürlü yazma üretilmiştir. Biri 1515 tarihli, Feridüddin Attar'ın *Mantıku't-Tayr*'ı, diğeri ise Emir Hüsrev-i Dihlevi'nin *Külliyât*'ıdır. (And, 2021, s. 45)

Şekil 361. 1517 Tarihli, Yavuz Sultan Selim Dönemine Ait Bilinen Tek Mushaf-ı Şerif, Hattatı Halilullah İbn Mahmud Şah Olup Muhammed İbn Ali El-Fakîh Behammî Tarafından Tezhiplenmiştir. TİEM 224.



Kaynakça: Ottoman Single-volume Qur'an (TIEM 224), 2024

Bağdatlı olan Şahkulu (ö. 1556) kayıtlara göre ressam olarak tanımlanmıştır. 1520'de sernakkaş olan Şahkulu, Kanuni Sultan Süleyman döneminde de etkin olmuştur. Ağa Mirek'in öğrencisi olan Şahkulu; Halep'te çalışmış olan Veli Can'ın ve Karamemi'nin hocasıdır. Penâhî mahlasıyla şiir yazan ve ney de üfleyen Şahkulu, saz üslubunun yaratıcısıdır. Şahkulu'nun saz üsluplu resimlerindeki konular; orman bitki örtüsünü yansıtan hatayi ve hançeri yaprak kompozisyonları ile efsanevi yaratıklar, vahşi hayvanlar, kuşlar, melekler ve perilerden oluşmaktadır. (Mahir B. , 2009, s. 381) (Garagaşov, 2006, s. 27)

Şekil 362. Şahkulu İmzalı, Behram Mirza Albümünden Ejderha Sahnesi, New York Metropolitan Müzesi.



Kaynakça: Garagaşov, 2006, s. 48

Saz kelimesinin 14. yüzyıl Türkçesindeki anlamı sık ve girift ormandır. Asya kökenli olan ve 14. yüzyıldan beri siyah mürekkep ve sulandırılmış renkler ile yapılan fırça resim geleneğinin bir devamı olan saz üslubu, Safevi döneminde kalem-i siyahi olarak adlandırılmıştır. 14. Yüzyıldan 16. Yüzyıla kadar Celayiri, Timuri, Türkmen ve Safevi Dönemlerine ait kalem-i siyahi resimleri birbirlerine benzerlik göstermektedir. Şahkulu'nun saz üslubunda farklı motifler ve fırça üsluplaştırması görülür. Kompozisyonlardaki bitkisel motifler; detaylıdır, iç içe girmiş, birbirlerine sarılmış, orman yaratıkları ile bütünleşmiştir. (Mahir B. , 2009, s. 379) Motifler birbirine bağlantılı bir şekilde tasarlanır. Motiflerde tekrarlama, simetri veya yansıma görünmez. Motifler tasarlandıkları alana göre serbest kompozisyonda olup S veya C türevi formların ana iskeleti üzerinde kurulmuşlardır. Dinamik bir yapıdadırlar. (Menekşe & Bilen, 2024, s. 291)

Şekil 363. Şahkulu'nun, Bir Ejderi Zümrüd-Ü Anka Kuşuyla Karşılıklı Tasviri Ve Hançeri Yapraklar, Cleveland Museum Of Art, 1944.492.



Kaynakça: Temiz, 2023

Saz üslubu resimlerinde imzası görülen bir diğer isim de Veli Can'dır. 1575-1600'lerde görülen saz üsluplu çalışmaların çoğu Veli Can'a aittir. Veli Can Tebriz'den gelmiştir. Hocası Gürcü Siyavuş'tur, Safevilerin Tebriz ve Kazvin' deki saraylarının nakkaşlarından biridir. (Mahir B. , 2009, s. 388) Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde iki cilt halinde bulunan (TSMK H.1523/4) ve III. Murad döneminin en önemli minyatürlü yazmalarından biri olan *Hünernâme*'deki bazı tasvirler ve serlevhalar, Veli Can'ın saz üslubu dışındaki çalışmalarına örnektirler. Bu çalışmalarda geniş bir renk tayfı mevcuttur. Ayrıca TSMK (H 2836) ve (H.2147, 23a) numaralı yazmalardaki süslemeler onun eserlerine örnek olarak gösterilebilir. (Garagaşov, 2006, s. 28)

Şekil 364. Veli Can İmzalı Hatayi Üzerinde Sülün Kuşu, TSMK. E.H. 2836, 8a.



Kaynakça: Mahir B. , 2009, s. 389

Kanuni Sultan Süleyman'ın (1520-1566) 46 yıllık saltanat döneminde Osmanlı Devleti üç kıtaya yayılmıştır. ''Muhibbî'' mahlası ile şiirler yazan ve sanatkâr bir padişah olan Kanuni döneminde Mimar Sinan, Baki, Karahisari, Matrakçı Nasuh ve Kara Memi gibi büyük sanatçılar yetişmiş (Keleş, 2019, s. 8), Osmanlı sanatı altın çağını yaşamıştır. Bu devirde en üst düzeyde eserler verilmiştir. Sanat faaliyetleri, devlet işleri statüsünde yürütülmüştür. Devlet teşkilatının bir parçası olan Ehl-i Hiref'in güçlü bir varlık gösterdiği bu dönemde, Ehl-i Hiref bölüklerinden nakkaşların oluşturduğu grup, sanat tarihi açısından oldukça önemlidir. (Türkmen A. , 2011, s. 27)

Dönemin tezhiplerinde lacivert ve altın orantılı bir şekilde kullanılmıştır. Son derece renkli olan kompozisyonlarda kullanılan limonküfü, bedahşî laciverdi ve turuncu tonları, Osmanlı'ya has özelliktedir. Fırça işçiliği son derece incedir. Hatayi ve rumi motiflerinin dengeli kullanımı yanında çintemani, yek berk ve sarılma rumiler de çokça kullanılmıştır. Şahkulu'nun geliştirdiği saz üslubu; kitap sanatlarından, çini ve kumaşlara kadar geniş bir uygulama alanı bulmuştur. Kanuni döneminde de sernakkâş olan Şahkulu'nun vefatının ardından sernakkâş olan Kara Memi, tezhip sanatında daha önce hiç görülmeyen bir üslubun yaratıcısıdır. (Türkmen A. , 2011, s. 28)

Kara Mehmet Çelebi, Kara Memi veya Mehmed-i Siyah isimleri ile anılan bu değerli sanatkâr hakkında yeterli bilgi yoktur. 1557'de sernakkâş olan Kara Memi'nin, II. Selim'in 1566-74 yılları arasındaki saltanat döneminde hayatta olduğu bilinmektedir. Kara Memi, tezhip sanatında daha evvel görülmeyen bahçe çiçeklerini, natüralist bir tarz ile stilize etmiştir. O, yarı stilize çiçekleri tekli ya da gruplar halinde tezyinata dahil etmiştir. Bu yeni stilize çiçekleri, hatayi gibi klasik motiflerle birlikte aynı kompozisyon içinde kaynaştırmıştır. Kitap sanatlarına katılan bu yeni üslup, mimari süslemelerde de çok rağbet görmüştür. Kara Memi'nin tezyin ettiği birçok eserde bu üslup vardır. Kara Memi, şair bir padişah olan Kanuni'nin yazdığı *Muhibbi Divanı*'nın 3 farklı nüshasının tezyinini yapmıştır: 1554 Tarihli Hamburg Müzesi'ndeki *Divan-ı Sâlis/Hâlid* adlı eser, İstanbul Üniversitesi Yazma Eserler Kütüphanesi'ndeki 1565 tarihli *Muhibbi Divanı* ve 1563 tarihli Nuruosmaniye Kütüphanesi'ndeki no 3873 envanter numaralı *Muhibbi Divanı* nüshası. Ahmet Karahisari'ye atfedilen bir *Mushaf-ı Şerif* (TSMK. HS. 5), Kara Memi tarzında tezhiplenmiş olup dönemin en önemli eseridir. TSMK. YY. 999 numarada kayıtlı ve 1546/47 tarihli *Mushaf-ı Şerif* de Karahisari hattı ile istinsah edilmiş olup, bu nüshada Kara Memi'ye ait serlevha çalışması bulunmaktadır. (Mesara, 2009, s. 362-375)

Saray nakkaşhânesinde tutulan Ehl-i Hiref kayıtlarına göre, Kara Memi'nin başnakkâşlığı sırasında nakkaşhânede aralarında; Üveys Bin Ahmet, Mustafa Buğdan, Ali bin Bayram, Mehmet bin Abdürrahman, Hasan bin Hızır, Mustafa bin Yusuf, Cafer Bin Çelebi Şerif gibi müzehhiplerin bulunduğu toplam 20 sanatkâr vardır. Kayıtlarda bulunmayan ama yazma eserlerde imzalarına rastlanan; Mehmet Bin İlyas, Hasan Mısri ve öğrencisi İbrahim Çelebi, Mehmet Çelebi, Üstad-ı Rum Şaban, Selanikli Abdullah bin Mehmed ve Veli Can gibi önemli müzehhipler de vardır. (Özdemir C. , 2014, s. 7)

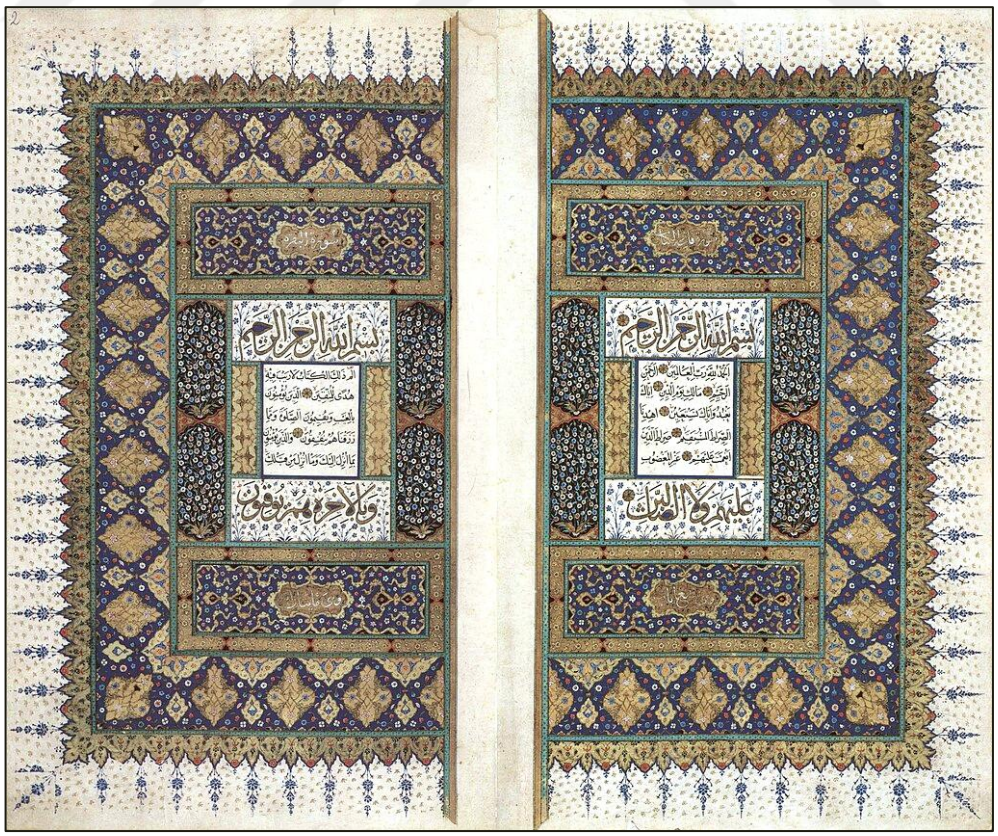
Ahmet Şemseddin Karahisari, Şeyh Hamidullah'tan yazı meşk etmiş, sülüs ve nesih yazılarda yazı güzelliği bakımından Yâkut üslubunu aşmıştır. Müstasimi üslubunu yeni bir yorum ile canlandırmıştır. Karahisari; Yahya es- Sufi ve Ali Yahya es-Sufi'nin celi ve müsenna yazılarında görülen harf bünye ve kompozisyonlarına yeni yorumlar getirerek kendi üslubunu oluşturmuştur. (Serin, 2008, s. 108) Ahmet Şemseddin Karahisari'nin meşhur öğrencileri; Ferhat Paşa b. Mustafa, Hasan Çelebi, Derviş Mehmed, İbrahim Hüsni, Kâtip ve Muhyiddin Halifi'dir. (Serin, 2008, s. 112)

Şekil 365. Kanuni'nin Şehzadesi Mehmet İçin, 1540'ta Hazırlattığı Farsça Kırk Hadis Kitabının İç Kapak Bezemesi, TSMK. EH. 2851.



Kaynakça: Atıl, 1988, s. 59

Şekil 366. Ahmet Karahisari Mushaf-I Şerifi, Serlevha Tezhibi Kara Memi Tarafından Yapılmıştır, 1546-47, TSMK Y.Y. 999.



Kaynakça: İrteş M. S., 2021, s. 21

Şekil 367. Muhibbî Divanı'ndan Sayfalar.



Kaynakça: Atasoy, 2016, s. 193

Şekil 368. Osmanlı Devrine Ait Tâcü't-Tevârîh'ten Minyatürlü İki Sayfa. (İÜ Ktp., TY, Nr. 5970, Vr. 14a, 365b)



Kaynakça: İpşirli, 2010

Kanunî Sultan Süleyman'ın ilk yıllarında başlayan çok yönlü gelişmeyle birlikte, Klasik Osmanlı Minyatürcülüğün en parlak devrini yaşamış, çok sayıda eser üretilmiştir. Kanuni döneminde yaşamış önemli bir minyatür sanatçısı olan Matrakçı Nasuh es-Silahi'nin (ö. 1564) Mecmûa-i Mânâzil'i bu gelişimin göstergesidir.

Matrakçı Nasuh eserlerinde; coğrafi ve tipografik tasvirler içinde mimariyi ve bitki örtüsünü de dikkatlice incelemiş ve resmetmiştir. Matrakçı Nasuh'un Osmanlılarda natüralist üslubun temelini attığı kabul edilir. Matrakçı Nasuh'un çiçek tasvirleri ile, çağdaşı Kara Memi'yi etkilediği düşünülmektedir. (Atasoy, 2016, s. 346) (İmuk, 2023, s. 40) Mecmûa-i Mânâzil; insan figürsüz minyatürleriyle Kanuni'nin İran ve Irak'a yaptığı seferleri anlatan, harita esası ile düzenlenmiş çalışmalardan oluşur. Matrakçı Nasuh bu çalışmasında; Pirî Reis Atlası yani Kitab-ı Bahriyye gibi eserlerden ilham almıştır. Tüm sayfaya yayılan sahneler, geniş açılı kuşbakışı görüntülerdir. Gözün baktığı nokta, çevresi ile tipografik olarak sahnelenmektedir. Doğal bitki örtüsü ve hayvanlar, sahnelere hareketlilik kazandırır. Kuşbakışı resmedilen sahnelerde yapılar bazen karşıdan bakışla, bazen de asıl yerlerinden farklı yöne doğru ters perspektif ile resmedilmiştir. Matrakçı'nın realist bakış açısı, kendinden sonraki dönemleri etkilemiştir. Tarih-i Sultan Bayezid (1540-1545) ve Kanuni'nin Süleymannâme'si Matrakçı'nın diğer eserlerindendir. (Aslanapa, 1986, s. 858) Aynı dönemlerde hazırlanan Hac Vekâletnâmesi ve Futûh el-Harameyn gibi yazmalarda, Mekke ve Medine gibi şehirlerin topografik yaklaşımdan farklı bir bakışa dayanan kent betimlemeleri bulunur. (Mahir B. , 2017, s. 55)

Şekil 369. Matrakçı Nasuh'un 1537 Tarihli Eserinde Yer Alan İstanbul'u Betimlediği Minyatürü.



Kaynakça: Matrakçı Nasuh, 2022

Kanuni döneminde Fethullah Arif Çelebi'nin 1558 tarihli *Süleymannâme*'si; *Şehnâme-i Âli- Osman*, 1579 tarihli *Süleymannâme*, 1581 tarihli *Şehnâme-i Selim Han*, III. Murad zamanını anlatan *Şehinşahnâme* gibi eserler, döneminin tarihlerini anlatan örneklerdir. (Aslanapa, 1986, s. 859-860) Bu dönemin edebi eserlerinin minyatürlerinin çoğu, Osmanlı Nakkaşhânesinde Tebriz'den getirilen nakkaşlarca yapılmıştır. (And, 2021, s. 46) 16. Yüzyılda Osmanlı tarzını asıl klasikleştirenler Matrakçı'dan sonra yetişen Nakkaş Osman ve ekibidir. Minyatürlerde görülen yüzey bezeme anlayışı, arka planda doğa ve mimari unsurların kullanımından kaçınarak konuları daha sade bir zemine yerleştirmiştir. Figür ve olaylar daha yalın bir dille betimlemiş olup, daha gerçekçidir. (Kurtoğlu & Akengin, 2023, s. 607) Nakkaş Osman'ın en iyi bilinen çalışması, *Firdevsi Şehname*'sinin 1560-1570 yılları arasına tarihlenen Türkçe' ye tercümesidir. *Zafername, Şahname-i Selim Han, Şehinşahnâme,* Şehzade Mehmed'in sünnet düğününü anlatan *Surname,* ilm-i nucuma ait *Matali-i Saâdet*, Nakkaş Osman'ın resimlediği eserlerdendir. (Aslanapa, 1986, s. 862) Seyyid Lokman da Nakkaş Osman'ın ekibinde çalışmış ve aynı üslup ile 2 ciltlik *Hünername*'yi düzenlemiştir. (Turan, 2023, s. 5)

Şekil 370. Hünername Adlı Eserden İki Sayfa.



Kaynakça: Hunername, 2014

III. Murad döneminde yazımına başlanan ve 6 cilt olarak hazırlanan *Siyer-i Nebi* adlı eser, Hasan Paşa ve Nakkaş Osman'ın yönetiminde 800'ü aşkın minyatür ile

süslenmiştir. Eser XVI. yüzyılda oluşan Osmanlı tarzını gösteren ilk örnektir ve ancak III. Mehmed döneminde bitirilebilmiştir. (Turan, 2023, s. 6)

Kanunî zamanında gelişen orijinal büyük boy portre minyatürler, Nigari tarafından yapılmıştır. Gerçekçi yüz ifadeleri ile ayrışan Nigari'nin kendine has üslubu, bir daha görülmemiştir. (Aslanapa, 1986, s. 863) (Tanındı Z. , 2015, s. 391)

Diğer minyatür okullarında görülen; doğunun masalsı dünyası, detaylı doğa tasvirleri ve süslemeli mimari yapılar, Osmanlı resim sanatında karşılık bulmamıştır. Osmanlılar doğaya daha gerçekçi bir tavırla yaklaşıyor, ancak söz ile anlatamadığı ayrıntılar için minyatürü kullanıyordu. Osmanlı minyatürlerinde, gölgeleme yapılmadan kullanılan renkler ile tasarlanan sahnelerdeki figürlerin kolayca kavranması hedeflenmiştir. Resim düzeni yılanvari, düz veya diyagonal düzlemlere sahiptir. Sınırlar bellidir. Savaş sahneleri, elçi kabul törenleri, av ve cirit müsabakaları, seferde yürüyen ordu alayları, düğün şenlikleri gibi olaylar padişah portrelerini resimlemek için seçilen konulardır. Padişahın resmedildiği minyatürler, tarihi bağlamlarıyla birlikte günün şartları hakkında belge niteliği taşır. (Tanındı Z. , 2015, s. 393)

XVI. Yüzyıl sonunda Enderun da yetişen Nakkaş Hasan (ö. 1622) ve şehnameci Ta 'likizâde'nin resimleriyle Osmanlı minyatür sanatı zenginleşir. Bu nakkaşlar tarihi eserlerin yanı sıra edebi eserleri de resimlemişlerdir. Sahneleri bir görgü tanığı gözü ile betimlemişlerdir. Nakkaş Hasan, *Karahisari Mushaf*'ının da tezhiplerini yapmıştır. *Şemâilnâme-i Âl-i Osmân, Şehnâme-i Hümâyûn* ve *Eğri Fetihnâmesi,* 1590-1600 yılları arasında Ta 'lîkîzade ve Nakkaş Hasan'ın ortaya koyduğu en önemli eserlerdir. (Tanındı Z. , 2015, s. 397)

XVI. Yüzyılda Osmanlı topraklarının çok genişlemesi ile eyaletlerde vazifeli sanatsever devlet adamları ve valiler, kendi beğenileri üzerine kitap yazdırmış ve tezyin ettirmiştir. İstanbul dışında, Halep, Şam, Kahire ve Bağdat gibi farklı şehirlerdeki atölyelerde üretilen bu eserlerde merkeze nazaran farklı anlayışlar görüldüğünden bu anlayışlar eyalet üslubu olarak adlandırılır. (Mahir B. , 2017, s. 71-74)

Şekil 371. Âşık Çelebi'nin (Ö. 979/1572) Türk Edebiyatı Tarihinde En Ön Sırada Gelen Şairler Tezkiresi Meşâirü'ş-Şuarâ'nın İlk Sayfası; Divan Şairi Lâmiî Çelebi Ve Sâdî Çelebi'nin Tasvir Edildiği Sayfa. MK., Ali Emîrî Efendi, Tarih, Nr. 772, Vr. 418b.



Kaynakça: Kut, 1991

Şekil 372. Tarihçi, Şair Ve Yazar Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (Ö. 1600) Nusretnâme Adlı Eserinden, Sağdan Sola Doğru; 1. Âlî'nin Lala Mustafa Paşa'yı Ziyaretindeki Ziyafet 2. Âlî'nin Serdar Lala Mustafa Paşa İle Konya Mevlevihanesi'ni Ziyareti 3. Âlî'nin Lala Mustafa Paşa'yı Ziyaretindeki Ziyafet Minyatürleri (TSMK, Hazine, Nr. 1365, Vr. 34b, 36a, 93b).



Kaynakça: Kütükoğlu B. , 1989

Şekil 373. Lâmiî Çelebi'nin Kitâb-I Maktel-İ Âl-İ Resûl Adlı Eserinden Minyatürlü İki Sayfa, İstanbul Arkeoloji Müzeleri Ktp., Nr. 253, Vr. 40a-B.



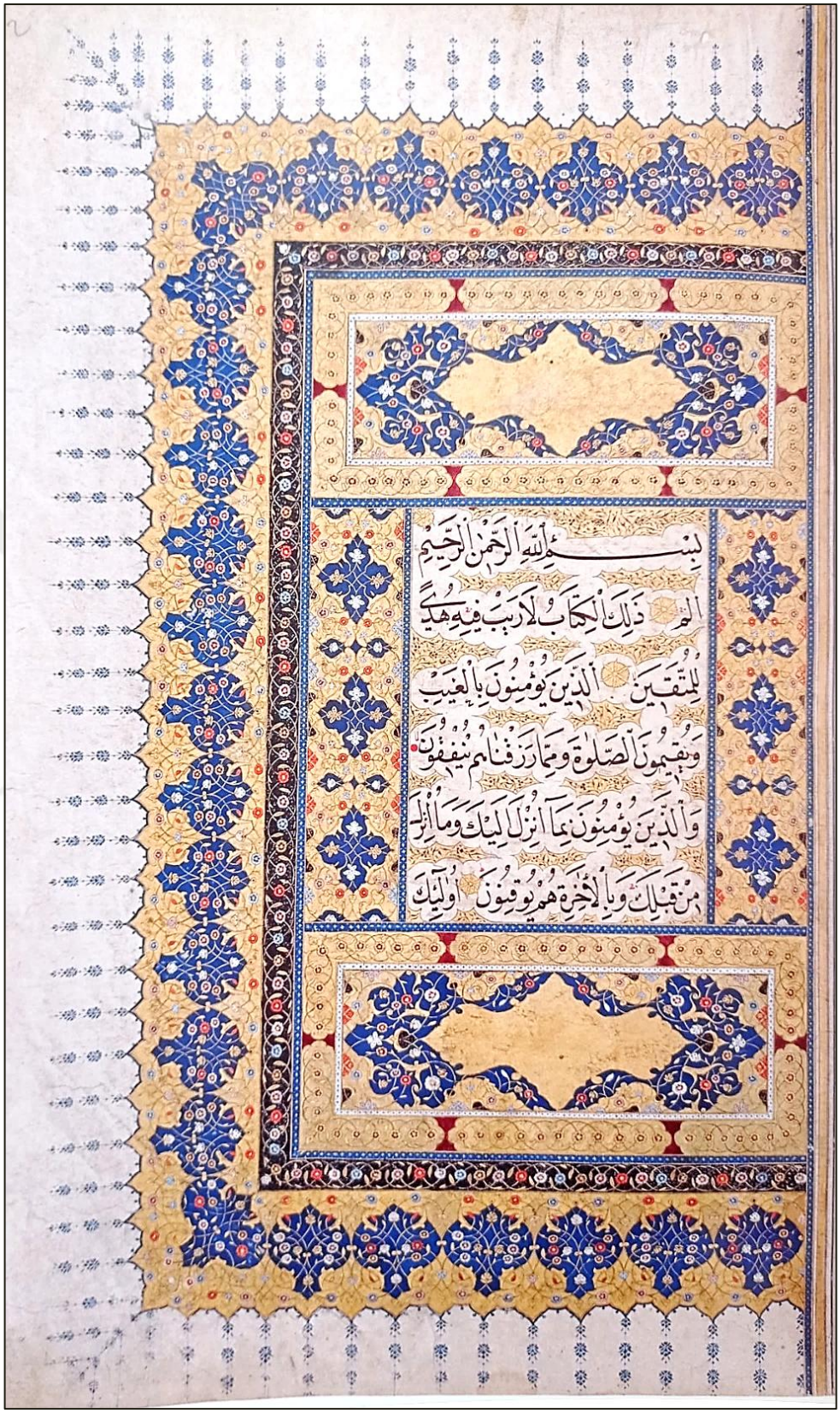
Kaynakça: Kut, 1991

Şekil 374. 1558 Tarihli, Süleymânnâme'den Sultan Süleyman'ın Topkapı Sarayı'nda Cülusu, TSMK, H., Nr. 1517, Vr. 18b-18a.



Kaynakça: Usal, 2017, s. 349-350

Şekil 375. 1558-9 Tarihli, Hattat; Abdullah El- Kırîmî, Mushaf-I Şerif, TİEM 385.



Kaynakça: Şahin & Diğerleri, 2010, s. 404

Şekil 376. 1561-62 Tarihli, Nakkaş Nigârî'nin Murakka Albümünden, Şehzade Selim Hedefe Ok Atarken. TSMK, H., Nr. 2134, Vr. 2b-3a.



Kaynakça: Şehzade Selim'in Ok Atışı Minyatürü, 2024

Hat, edebiyat ve şiirle bizzat uğraşan Sultan III. Murad'ın saltanat döneminde (1574-1595), sanatsal üretim faaliyetleri artmıştır. Bu dönemde nicelik ile nitelik de artarak çok çeşitli kompozisyonlar üretilmiştir. III. Murad'a ait hat yazılarına ait örnekler arasında; Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi'nde (nr. 255) bulunan Murâdî imzalı celi talik bir levha ve İstanbul Üniversitesi Yazma Eserler Kütüphanesi'nde (nr. T 5580) bulunan ince talik eserler sayılabilir. Bu dönem tezhibinde Kanuni döneminin ihtişamı devam ettiği gibi minyatür sanatı da yükseliştedir. Nakkaş Osman ve Nakkaş Hasan Paşa'nın hazırladığı altı ciltlik *Siyer-i Nebî*, 800 parça minyatürü ile önemli bir eserdir. Gelibolulu Mustafa Âli Efendi'nin yazdığı *Menakıb-ı Hünerverân* (Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları) isimli eser, dönemin sanat atmosferine ışık tutmaktadır. (Efe, 2024, s. 191)

Şekil 377. Iıı. Murad Dönemi, Seyyid Lokman'ın Yazdığı, Dünya Tarihi İle İlgili Zübdetü't-Tevârîh'in Bölüm Başı Tezyini.



Kaynakça: Efe, 2024, s. 202

XVI. Yüzyılın ikinci yarısında tezhip serlevhalar, tüm sayfayı kaplayacak şekilde uygulanmıştır. Fırça işçilikleri desenler gibi incelmiştir. Eserlerde altın kullanımı artmıştır. Zerenderzer tekniği yanında özellikle halkari boyama üslubu, sayfa kenarlarında çok zengin örnekler oluşturmuştur. Çiçek ve motif renklerindeki çeşitlilik, eserin bütünü ile uyumludur. Siyah yanında turuncu tahrirlere de rastlanır. Kara Memi'nin yarı natüralist üsluplu bitkisel bezemeleri, dönemin tezhip sanatına yeni bir yaklaşım getirmiştir. Eserlerde bitkisel motiflerin irileşerek kompozisyonlara daha hâkim olduğu görülür. Kullanılan rumi motiflerinde çeşitlilik azalarak sarılma rumiler tercih edilmiştir. Tığlar uzamış ve çok çeşitlenmiştir. Tığlar eserin iç desen doluluğu kadar yoğundur ve kısmen renklenmiştir. (Ersoy A. , 1988, s. 61)

XVI. Yüzyılda kitap sanatlarına olan rağbetin büyüklüğü, kitap pazarlarındaki yerli ve yabancı talebin artışı ve hızlı kitap üretim teknikleri arayışında görülmektedir. Yazma kitapların üretimi ve süslenmesi, maliyetli ve zaman alıcı bir işti. Artan talebi karşılamak ve üretimi hızlı bir şekilde gerçekleştirmek için kalıpla boyama tekniği geliştirilmiştir. Kalıp ile boyanan desenler çok küçük değildir. Basılan desen hafif renklidir ve bazı örneklerde dış kontürleri altın ile tahrirlenmiştir. (Maraşlı, 2019, s. 289) Yazı dışında kalan alanın renklendirilmesine "Akkase" tekniği denmektedir. Bu

teknikte; motifler kat'ı metodu ile dişi kalıp elde edilerek hazırlanır ve zemine yapıştırılır ardından kâğıt boyanır ve kalıp kaldırılır. Desen şablonları hazırlanarak elde edilen bu tür süslemelere "kalıp işi" denmektedir. (Okur Ş. , 2024, s. 101) Akkase tekniğinde boyama sıvama yerine fırça ile boyanın sıçratılması ile noktacıklı bir görünüm elde edilir, bu yöntem ise serpme püskürtme tekniğidir. (Okur Ş. , 2024, s. 141)

Şâh u Gedâ mesnevisinde görülen bu teknik, Seyyid Lokman Âşûrî'ye (ö. 1601'den sonra) ait *Zübdetü't-Tevârîh* isimli eserin III. Murad döneminde hazırlanan 3 nüshasından biri olan ve günümüzde Chester Beatty Kütüphanesi'nde bulunan nüshanın Zahriye sayfasında da görülür. Bu dönem albümlerinin kenarsularındaki kalıp dışı alanlarda görülen noktacıklı-renkli süslemeler, sıçratma tekniği ile elde edilmiştir.

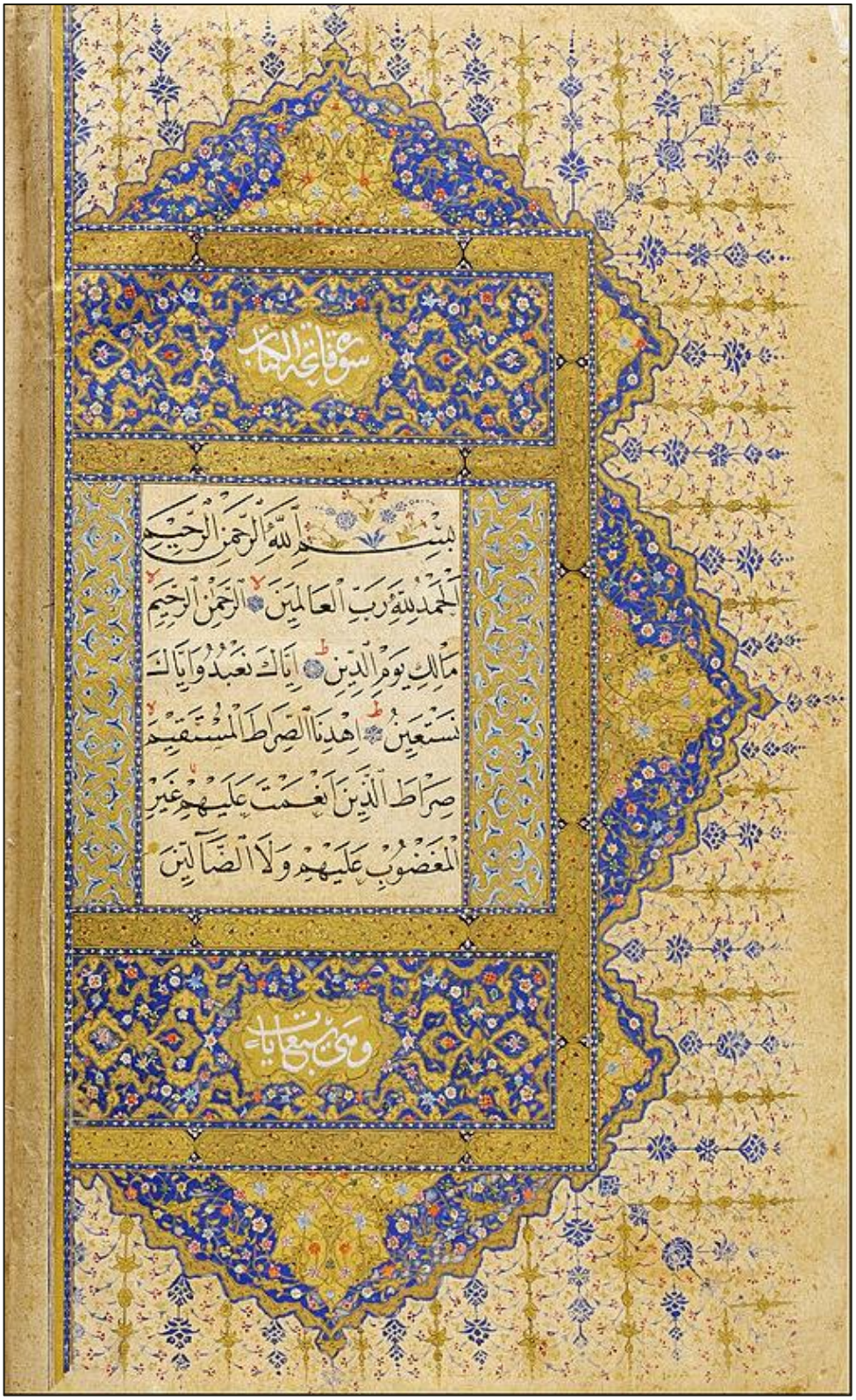
XVI. Yüzyılın ilk yarısından sonra Osmanlı saray nakkaşhânesinde, bu dönemin veya önceki dönemlerin hattat, musavvir ve müzehhiplerinin tek yapraklar halinde olan çalışmalarını bir arada toplayan murakka (albüm) yapımcılığının yaygınlaşmaya başladığı görülür. İlk örneklerden biri Kanuni için yapılmış olan Nişaburi Albümü' dür. Şah Mahmud Nişaburi' nin yazıları, Kara Memi ve öğrencileri tarafından saz üslubu ile tezyin edilmiştir. Son sayfalarda rastlanan kat'ı sanatı ile yapılan bahar bahçeleri, eseri daha önemli bir örnek haline getirir. Benzer özellikler TSMK H. 22 48' da ki murakka albümde de görülür. (Baydar, 2017, s. 3)

Şekil 378. Tsmk H. 2248 Envanterli Albümün Tezhipli Sayfalarından Örnekler.



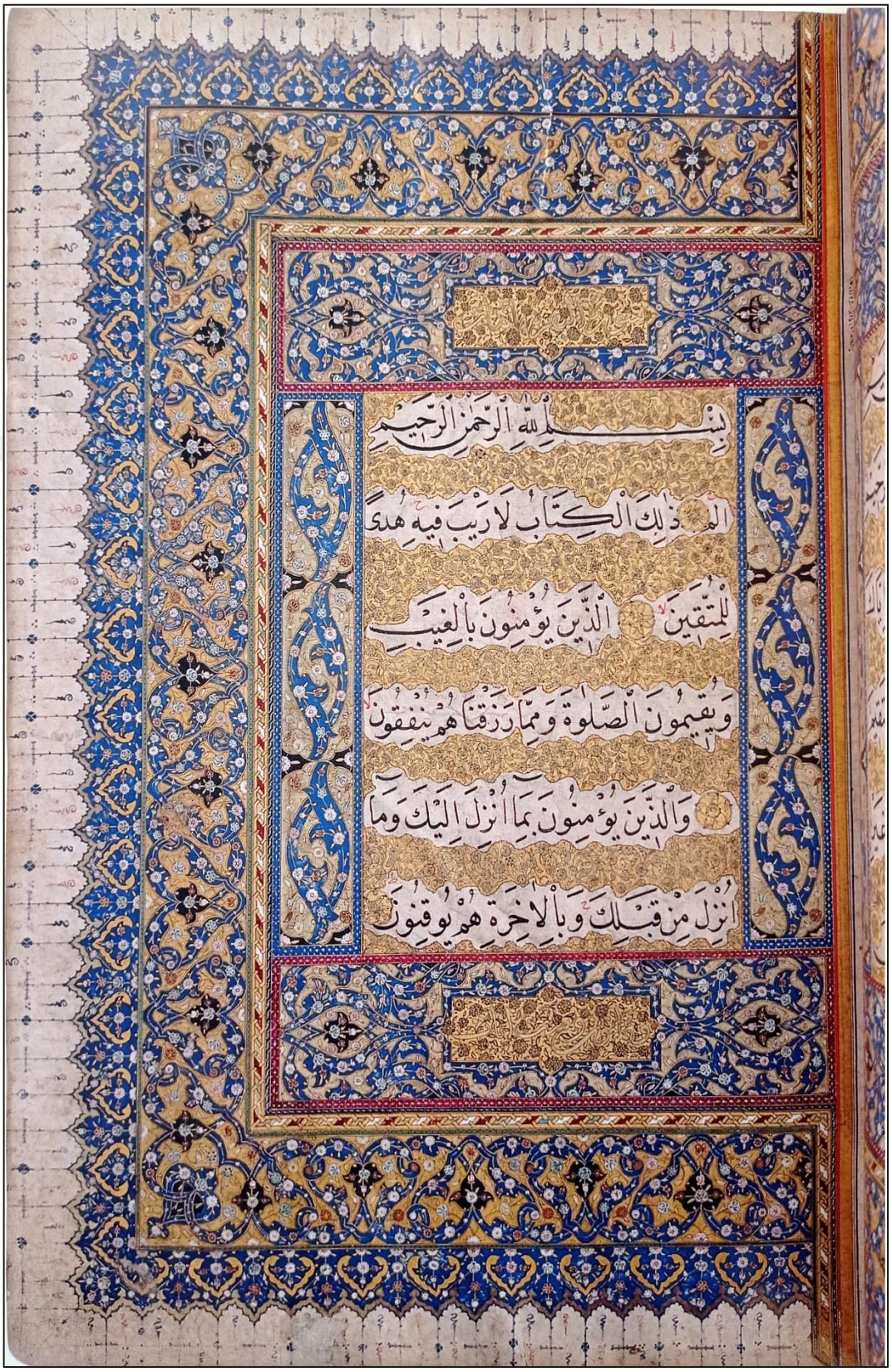
Kaynakça: Aracı N. , 2022, s. 539,548,55

Şekil 379. 1560 Tarihli, Ketebesi Olmayan Mushaf-ı Şerif.



Kaynakça: Kitap Sanatları ve Hat, 2024

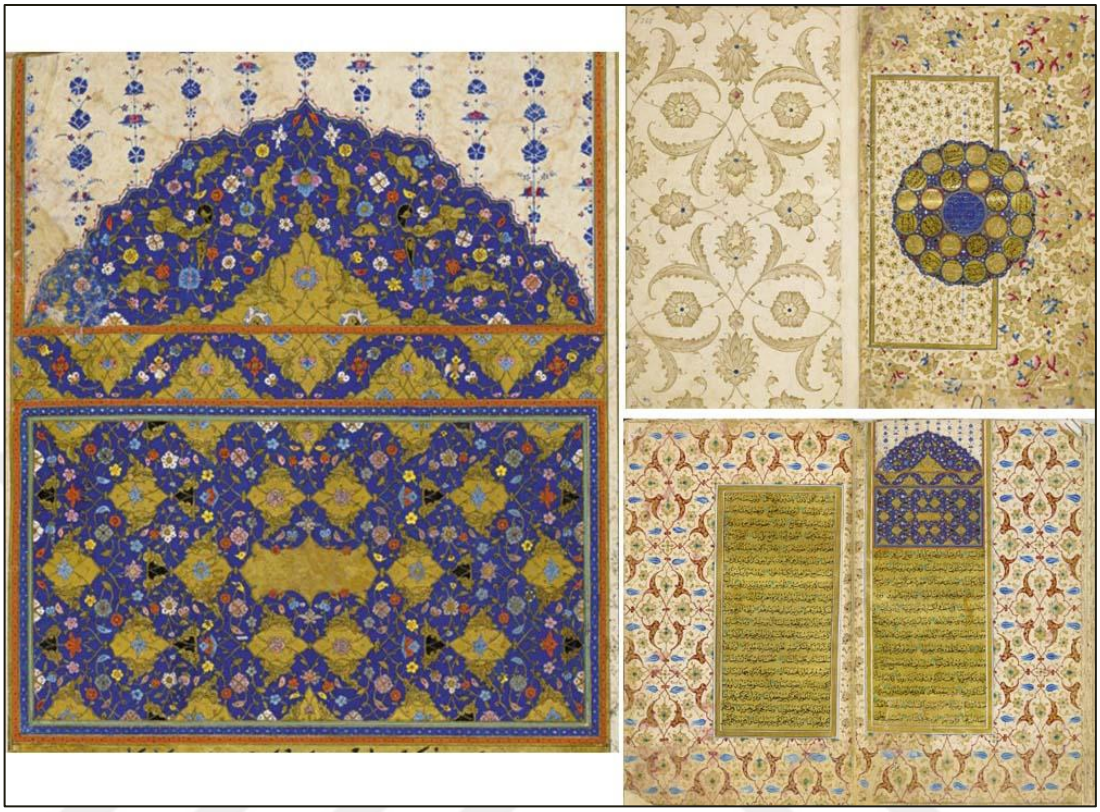
Şekil 380. Hattatı Pir Mehmed B. Şükrullah (Ö. 1580) Olan, 1553 Tarihli Mushaf-ı Şerif'in Serlevhası, TİEM-411.



Kaynakça: Şahin & Diğerleri, 2010, s. 398

5.19.3. XVII. Yüzyıl

Şekil 381. Iıı. Murad Dönemi Nusretnâme Adlı Eserin; Ünvan, Fihrist Ve Hatime Sayfası, Tsmk, H.1365, 187b V-188a Ve 264b- 265a.



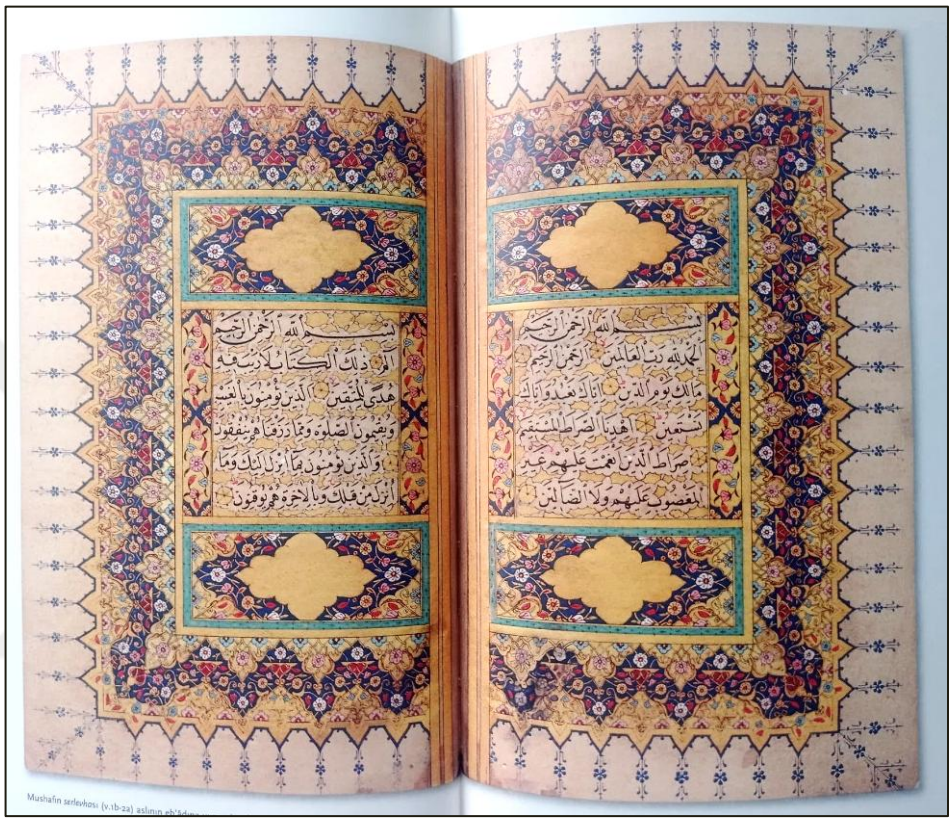
Kaynakça: Sancaktutan N. , 2024, s. 62-64

XVII. Yüzyıl tezhip sanatında iyi örneklere rastlansa da genel olarak; işçilik eski inceliğini, fırça kıvraklığını koruyamamış, renkler coşkusunu ve canlılığını kaybetmiştir. Eserlerde klasik dönem anlayışının korunduğu görülür. Batı ile etkileşimin sonucu çiçek minyatürleri bu dönemin sevilen bir diğer süsleme motifidir. Yarı stilize bir çiçeğin tek ya da çiçeklerin toplu şekilde tasarlandığı çiçek minyatürleri; yazmaların ilk ve son sayfalarında, kitap ciltlerinin iç taraflarında, murakka biçimli eserlerde görülmektedir. (Derman F. Ç., 2015, s. 366)

Şükûfe üslubu bu devre damgasını vurmuştur. Bu devirde ortaya çıkan ve Şükûfenâme adı verilen çiçek albümlerinin en önemli örneklerinden biri Ali Çelebi'nin Şükûfnâme'sidir. (N.K 4077) Bahçe çiçeklerinden oluşan albüm natüralist tarzda renklendirilmiştir. Çiçekler; demet, buket ve tek dal olarak gösterilmiştir. Natüralist üsluplu çiçeklerin vazo ve benzeri kapların içinde gösterimi XVIII. ve XIX. Yüzyıllardadır. 1685 Tarihli Gaznevi Mecmua-i Eş'ar Albümünde çiçek çeşitliliği tek dal, buketler ve vazolar içinde resmedilmiştir. Bazılarında tepsi içine yerleştirilmiş

meyve figürleri dikkat çeker. (Turgut A. Y., 2018, s. 76) Albümlerde Kat'ı tekniği ile yapılmış çiçekler de bulunmaktadır. Klasik dönem motiflerinden münhanilerde geleneksel renk tonlaması metodu, şükûfe tarzı çiçeklerde tarama yöntemine dönmüştür. Bunun sebebi motiflerin irileşmesidir. (Duran G. , 2018, s. 180)

Şekil 382. 1660, Ramazan B. İsmail Tarafından Yazılmış, Mushaf-ı Şerif, SK-Kasidecizade 1.



Kaynakça:Derman M. U., 2010, s. 134-135

Şekil 383. Gaznevi Mecmua-İ Eş'ar'dan Şükûfe Örnekleri, İÜK. T5461.



Kaynakça: Demiriz, 2019, s. 72-74

Şekil 384. 17.Yüzyıl, Aka Mehmed Bin Ziyaeddin El-Merâgî Hattı İle Zahriye Sayfası.



Kaynakça: Yerlikaya, 2010, s. 110

Güller ve laleler gibi bahçe çiçekleri; turuncu, mavi, petrol yeşili, eflatun veya bordo ile renklendirilir. Bordürlerde bordo ve yeşil renk önem kazanmıştır. Çiçekli tığlarda da görülen bu renkler, lacivertin yanında alternatif renkler olarak kullanılmaya başlar. Sayfa kenarlarında şikaf halkari bezemeye çok rastlanır. Zerefşan üzeri iğne perdahlı süslemeler de kullanılmıştır. (Ersoy A. , 1988, s. 62) Klasik dönemden en belirgin farklılık; renk skalası ve dar, sık dendanlı dış pervazlardır. Klasik dönemde ağırlıklı olarak motif renklendirmesinde kullanılan altın, bu dönemde zemin rengi olarak hakimiyet kazanmıştır. (Tanındı Z. , 2009, s. 273)

Nakkaşhânelerde usta-çırak usulü yetişen müzehhipler, önceki dönemlerde yapılmış eserlerden oluşan zengin örneklere sahiptiler. Çeşitli bitkisel bezemeler ile uyumlu rumiler ve bulutlar dengeli bir şekilde tezyin edilmiştir. Bu asrın başlarında Enderun'dan yetişen Nakkaş Hasan Paşa'nın (ö. 1622) hazırladığı Sultan I. Ahmed'in (S. 1603-1617) tuğrası, desen ve motif hâkimiyetine çok güzel bir örnektir. (Derman F. Ç., 2023, s. 31)

Şekil 385. Silsilnâme-İ Osmaniyye, II. Süleyman'ın Cülusu İçin Hazırlanmıştır, Çiçek Resimlerinin Arka Sayfalarında Portreler Yer Alır.



Kaynakça: Demiriz Y. , 2019, s. 81,83

Şekil 386. Nakkaş Hasan Tarafından Tezyin Edilen I. Ahmed Tuğrası.



Kaynakça: Keleş, 2019, s. 81

Şekil 387. 1668/9 Tarihli Çiçek Bezemeli Bir Murakka, TSMK H 2307.



Kaynakça: Demiriz Y. , 2019, s. 65

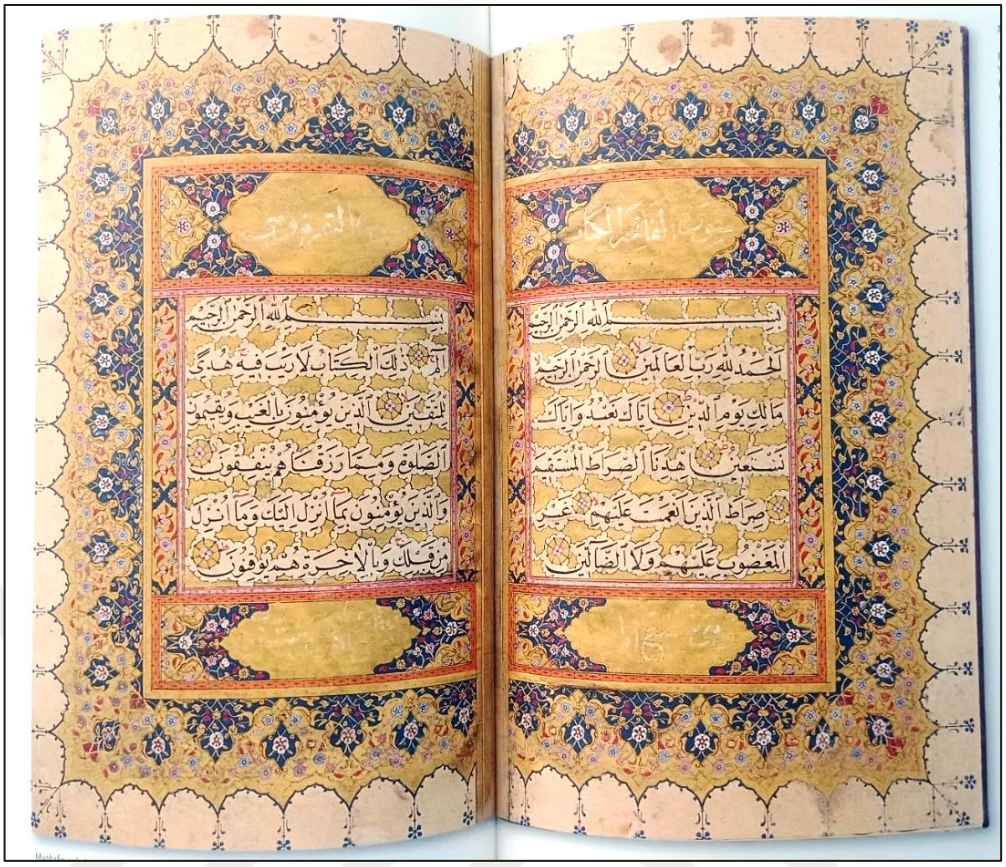
Evliya Çelebi Seyehatnamesi'nde İstanbul'da ortalama yüz dükkanda, dörtyüz kadar müzehhibin çalıştığını bildirilmektedir. XVII. Yüzyılda bilinen müzehhipler; Sürahi Mustafa Efendi, Müzehhip Abdullah, Baruthaneli Abdullah Çelebi, Antalyalı Ali, Hafız Mehmet Çelebi, Kanbur Hasan Çelebi ve Derviş Mehmed'tir. (Ersoy A. , 1988, s. 36)

Saray nakkaşhânesinde üretilmiş önemli eserler arasında Sultan II. Osman'ın şiirlerinden oluşan *Dîvân-ı Osman* (TSMK R.741) ve Turhan Valide Sultan'ın *Vakfiye'* si (S.K. Turhan Valide "Yeni Camii bölümü" 150) gösterilebilir. (Turgut A. Y., 2018, s. 72)

Sarayda albüm yapımcılığının 16. Yüzyılın ikinci yarısında başlamasının ardından tek yaprak resimlerin ve albüm yapımcılığının yaygınlaşması I. Ahmed (s. 1603-1617) döneminde görülür. Kalender Paşa'nın (ö.1616) hazırladığı I. Ahmet Albümü (TSMK B. 408) ile gene I. Ahmed için hazırladığı albümler de (TSMK B. 408 ve H. 2171) oldukça güzeldir. Kalender Paşa; *Fâlnâme* ve Hoca Saadettin Efendi'nin *Tacü't Tevarih* adlı eserlerinin de sanatkârıdır. I. Ahmed albümleri, Osmanlı'da tek figürlü kıyafet albümlerinin öncüsü kabul edilir. Çarşı ressamları tarafından da tek sayfa olarak üretilen sade bezemeli minyatürler, Osmanlı halkı tarafından sözlü anlatımlar için kullanılmış, Avrupalıların da ilgisini çekmiştir. Avrupalılar bu minyatürleri yanlarında hatıra olarak götürmüşlerdir. (Baydar, 2017, s. 4,5)

Kalender Paşa'nın yeteneklerinden biri de vassallık denilen kâğıt birleştirme ustalığıdır. Bu sanatın her sayfada görüldüğü, TSMK H. 2171 ve TSMK B. 409 güzel yazı albümleri, Osmanlı ve Safevi hattatların yazdığı sure, ayet, hadis, kıta ve kâğıt oyma yazılardan oluşur. Kalender Paşa'nın kendi ürettiği vasl tekniği, günümüz kâğıt konservasyon işlemlerine benzer. Paşanın renkli kağıtları birbiri üzerine yapıştırarak elde ettiği renkli fonlar, kimi zaman tahrirlenmiş, geniş yüzeye sahip olanlar ise ayrıca tezhiplenmiştir. (Baydar, 2017, s. 13-16)

Şekil 388. 1680 Tarihli, Abdullah B. Âdem Tarafından Yazılmış Mushaf-ı Şerif.



Kaynakça: Derman M. U., 2010, s. 164-165

Şekil 389. Güzel Yazı Albümünden, Kalender Paşa'nın Vasl Sanatlı Sayfa Örnekleri, TSMK H. 2171, 49b, 46b.



Kaynakça: Baydar, 2017, s. 14

Şekil 390. I. Ahmet Albümü, Kat'ı Ve Vasl Tekniği İle Geometrik Düzenlemeler, Tsmk B. 408.



Kaynakça: Baydar, 2017, s. 49,53

XVII. Yüzyılda Hasan Paşa'nın minyatürlerini yaptığı Sultan III. Mehmed'in *Eğri (Eger) Fetihnâmesi* ve *Hotin Fetihnâmesi*'nde klasik tarihi minyatür üslubu devam etmektedir. *Hotin Fetihnâmesi*; şemaların farklı kurguları, değişik perspektifler, renk kullanımları ve mimari çizimlerin realist detayları ile bir yenilik olarak görülebilir. İçinde şiirlerin de bulunduğu bir diğer minyatürlü yazma, Londra British Museum'da bulunan, 1630 tarihli, *Paşanâme*'dir. Bu eser, dönemin denizciliği hakkında bilgiler vermektedir. (Aslanapa, 1986, s. 863)

Dönemin en önemli minyatürcülerinden biri de Ahmed Mustafa Nakşi'dir. II. Osman zamanında hazırlanan *Şakayîk-ı Numaniye Tercümesi*, Osmanlı padişahlarının hikayelerinin, ünlü kişiler, şeyh ve âlimlerin hayatlarının canlandırıldığı bir eserdir. Bu dönemde mimari eserler perspektif ile çizilmeye çalışılmıştır. Figürler sade ve detaylıdır. Ahmed Mustafa Nakşi, XVII. Yüzyıl başlarında İstanbul'da Şehnameci Nâdiri ile çalışmıştır. Nakşi, minyatürlerini doğaya sadık kalan bir bakış açısı ile yapmıştır. Dörtte üç profilden ve arkadan yüz çizimlerinin yanı sıra, mimari yapı çizimlerinde kapı ve pencere gibi mimari unsurların derinlik çizimleri kullanılarak, minyatürlerde 3 boyutluluk hissi verilmeye çalışılmıştır. (Zor Z. , 2016, s. 11,12) *Nâdiri Divanı*, Hotin seferinin tarihini anlatan *Şehnâme-i Nâdiri* ve *Şehnâme-i Firdevsî'nin Türkçe Tercümesi*, devrin diğer karakteristik eserlerindendir. (Tanındı Z. , 2009, s. 398)

Şekil 391. 1605 Tarihli, Divan-ı Nadiri, TSMK H. 889, y. 22a ve y.10a.



Kaynakça: Zor Z. , 2016, s. 32,39

Şekil 392. 1586 Tarihli, Divan-I Nadiri'den Osmanlı-Kırım Ve Safevi Kuvvetleri Arasında Geçen Serav Muharebesini Anlatan Minyatür Sahnesi.



Kaynakça: Sehname-i Nadiri H. 1124, 18b-19a.png, 2023

Şekil 393. 1699 Tarihli Delâilul-Hayrât Ve Şevârikul-Envâr, Ankara Milli Kütüphane, 06 Mil Yz A 3842.



Kaynakça: Dilber, 2013, s. 128-130

XVII. Yüzyılda Hattat Büyük Derviş Ali (ö.1673) Şeyh Hamdullah ekolünü canlı tutan üstatlardan biridir. Ramazan b. İsmail (ö.1680) ve Mehmet Enveri (ö. 1695) nesih yazıda ihtisaslaşmıştır. Şeyh Hamdullah tavrının büyük üstatlarından biri de Suyolcuzade Eyyübi Mustafa b. Ömer'dir. (Ö. 1685) Hafız Osman (ö. 1698), Aklâm-ı Sitte de çığır açmış bir hattattır. Şeyh Hamdullah'ın yazılarından kendi tarzını geliştirmiştir. Yazılarının anlaşılır olması sebebi ile tüm İslam dünyasında Hafız Osman'ın Mushafları tercih edilmiştir. Hafız Osman; sülüs ve nesih yazıda sayısız murakka, levha, en'am ve *Delâilü'l-Hayrât*'ın yanı sıra 25 *Mushaf -ı Şerif* yazmıştır. (Serin, 2008, s. 115-127) Önceleri mecmua şeklinde, katlanarak cepte taşınmak üzere hazırlanan Hilye-i Şerif'lerin bilinen en erken örnekleri Şeyh Hamdullah hattıyladır. Hilye-i Şerif'i bugün bilinen şekli ile levha olarak ilk düzenleyen de Hafız Osman'dır. (Özçimi, 2012, s. 28)

XVII. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin siyasi hayatındaki çalkantılar; toplumun ekonomik, sosyal ve kültürel yapısını etkilemiştir. 1683 II. Viyana Kuşatmasının başarısızlığı ve ilk toprak kaybının yaşandığı Karlofça Antlaşması ile devlet prestijini zedelemiş ve bu yüzyıl gerileme döneminin başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Siyasi sıkıntıların izleri, kültür ve sanat hayatında zaman içinde gözlemlenebilir. Kültürel ve sosyal hayattaki değişimler, toplumsal bakış açısının farklılaşması, teknolojinin gelişimi, idari yönetimin bilim ve sanata yaklaşımı bir bütünlük içerisinde değerlendirilmelidir. (Yörükan, 1996, s. 14)

Batı ile olan savaşların dışında, XVII. Yüzyıldan başlayarak XVIII. Yüzyıla kadar devam eden süreçte uluslararası ekonomik ve ticari anlaşmaların giderek artması ve karşılıklı sabit elçiliklerin açılması, karşılıklı toplumsal etkileşimin de önünü açmıştır. (Yörükan, 1996, s. 16)

Şekil 394. Hafız Osman'ın Hilye-İ Şerifleri, Soldaki SHM. No. 11671 Y.12., Sağdaki 1691-1692 Chester Beatty, Dublin, CBL T 559.4.



Kaynakça: Description of Prophet (Hilya al-nabi), 2024 ve Coşkun B. , 2015, s. 12

5.19.4. XVIII.-XIX. Yüzyıllar

XVII. Yüzyılda yaşanan siyasi ve askeri sıkıntılar, Osmanlı Devleti'nin Batı'ya farklı bir şekilde bakmasına neden olmuştur. Bu yeni bakışın sanat ve kültür ortamına etkisi XVIII. Yüzyılda kendini göstermiştir. Fransa'dan gelen ticari ürünler ile Batı tarzı süslemelere ilgi artmıştır. Batılılaşma sürecinde başta padişahlar olmak üzere tüm saray erkanı Batı kültürüne ilgi göstermiştir. Karşılıklı sabit elçiliklerin açılması ile bürokratlar da bu süreci etkilemiştir. Çeviri ve dil eğitimi üzerine çalışan tercüme odaları kurulmuştur. (Tetin, 2008, s. 52-54)

Osmanlı'nın Batı'da yaşadığı ciddi toprak kayıplarının ardından III. Ahmed'in saltanatında kısa bir sulh dönemi olan Lale Devri, Osmanlı'nın Batılılaşma sürecinin başlangıcı ve özgün sanatının da son parlak dönemi olarak kabul edilir. Lale Devri, barışla geçen, sanat ve kültürün canlılık kazandığı bir dönemdir. Birçok alanda ilim ve

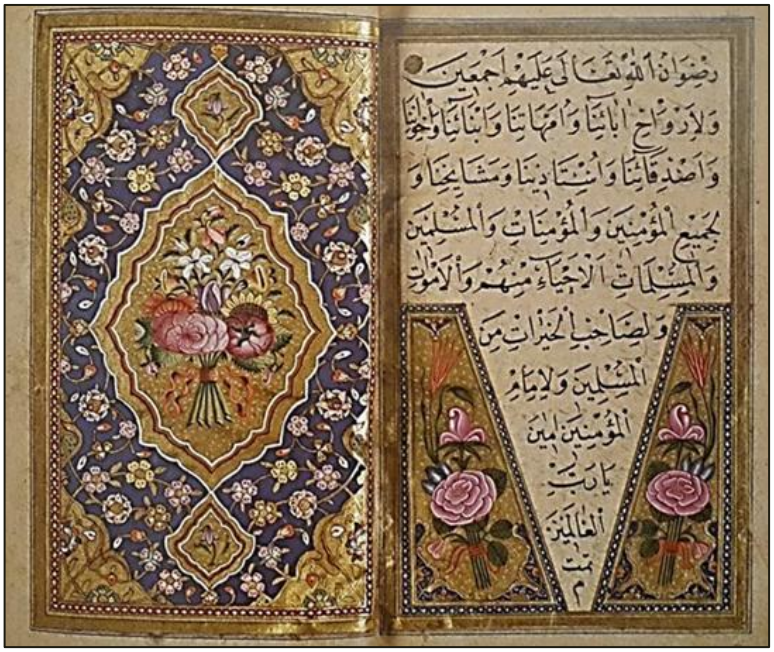
sanat eserleri verilmiştir. Bu dönemde bahçe ve çiçeklere verilen önem, dönemin aldığı lale isminden bellidir. (Yörükan, 1996, s. 17)

Lale Devri; başta lale olmak üzere gül, karanfil, menekşe, leylak, zerrin, nergis, bahar dalı gibi çiçeklerin işlendiği çiçek ressamlığının en parlak dönemidir. Kitap sanatlarına katılan çiçek resimleri ile üslup zenginleşmesi ortaya çıkmıştır. Tezhip formlarına; tek çiçek goncası, kurdele ile bağlanmış çiçek demetleri, vazo veya çanak içinde çiçekler, birbirine kıvrılarak bağlanmış çiçekler, bir arma içinde yer alan çiçekler gibi yeni biçimler katılmıştır. Türk Rokoko üslubunun oluşumunda etkin rol oynayan natüralist çiçekler dışında, rokoko tarzı motifler ile tezhip sanatında bulunan geleneksel motifler arasında benzerliklerin görülmesi veya uydurulması, bu ekolün benimsenerek uygulanmasını kolaylaştırmıştır. Natüralist çiçeklerin doğadaki görünümlerinin yine de bire bir yapılmadığı, sanatkârların az da olsa üsluplaştırma yaptıkları görülmektedir. (Duran G. , 2018, s. 186) Çiçeğin botanik görüntüsünü birebir koruma kaygısından uzak, çiçekler güzelliği için sevilmiş ve resimleri yapılmıştır. (Duran G. , 2008, s. 21)

XVIII. Yüzyılda çiçeklere dair gazeller ve çiçekler hakkında bilgi veren risâleler yazılarak çeşitli çiçek resimleri ile donatılmıştır. Bunlardan, 1736 tarihli *Sümbülnâme* (TSMK.H.423) ve lale aşkının ürünü olan, Osmanlı lalesi türleri ile ilgili bilgi veren 1725 tarihli *Lale Mecmûası* önemli eserler arasındadır. (Duran G. , 2018, s. 187) Çiçek buketlerini yaygın olarak kullanan nakkaşlar Ahmet Hazine ve Ali Çakeri'dir. Abdullah Buhari, çiçekli buketlere Batı tarzı manzaralar eklemiştir. (Duran G. , 2008, s. 22)

Natüralist bakış açısı ile çiçek motiflerine renk ve çizgi yeniliği gelmiştir. Doğadaki görünümlerine yakın resmedilen çiçekler canlı renkler ile bezenirken, derinlik algısını veren tonlamalar uygulanmaktadır. Tezhip sanatında görülen bu yeni yaklaşıma midye kabuğu ve sarmal uzun yapraklar da eklenmiştir. (Yörükan, 1996, s. 18) Klasik süsleme kuralları ve tasarım anlayışı tamamen terk edilmemiştir. Helezonik tasarım kurgusu, simetrik paftalamalar, bordür ve oranlı tasarımlar ile yeni fikirler var olana sentezlenmiştir. Renkler çiçekler ile canlanmış ve çeşitlenmiştir.

Şekil 395. *TSMK. Y. 332.*



Kaynakça: Duran G. , 2009, s. 403

Şekil 396. Ali Üsküdarî'nin Mecmua-ı Gazeliyyat'daki Şükûfe Çalışmaları.



Kaynakça: Duran G. , 2008, s. 143-153

Çiçek ressamı, rugani üstadı, müzehhip ve çok yönlü bir sanatçı olan Ali Üsküdari'nin eserleri 1718-63 yıllarında görülmektedir. Şahkulu'nun ve Kara Memi'nin üsluplarını benimsemiş ve eserlerine taşımıştır. Dönemin yeni akımı olan rokoko tarzını, klasik tezyinin asli yapısını bozmadan, birbirlerine karıştırmadan, beraber kullanarak tasarım düzenlemelerini oluşturmuştur. Motiflerde uyguladığı karakter değişiklikleri yanında birden fazla boyama çeşidini aynı eserde uygulaması da getirdiği yeniliklerdendir. Halkari boyama tekniğine getirdiği en önemli yenilik tarama halkariyi yaparken motif içinde zemin boşluğu bırakmasıdır. Çift tahrir gibi görünen bu halkarilerin bazı yerlerine tahrir çekmiştir. Bazı motifleri tahrirleyerek içlerine sadece damar ve noktalar koymuştur. Çift tahrir tekniğini çeşitli şekillerde her eserinde uygulamıştır.

Çiçek resimlerinde çiçeklerin anatomik karakterlerini koruyarak, gerçekçi bir gözle, tek rengin tarama ile tonlamalarını kullanarak çiçeklere boyut kazandırmıştır. (Duran G. , 2008, s. 23-29)

Şekil 397. Ali Üsküdari'nin Lake Yazı Altlıkları Ön Bezemesi.



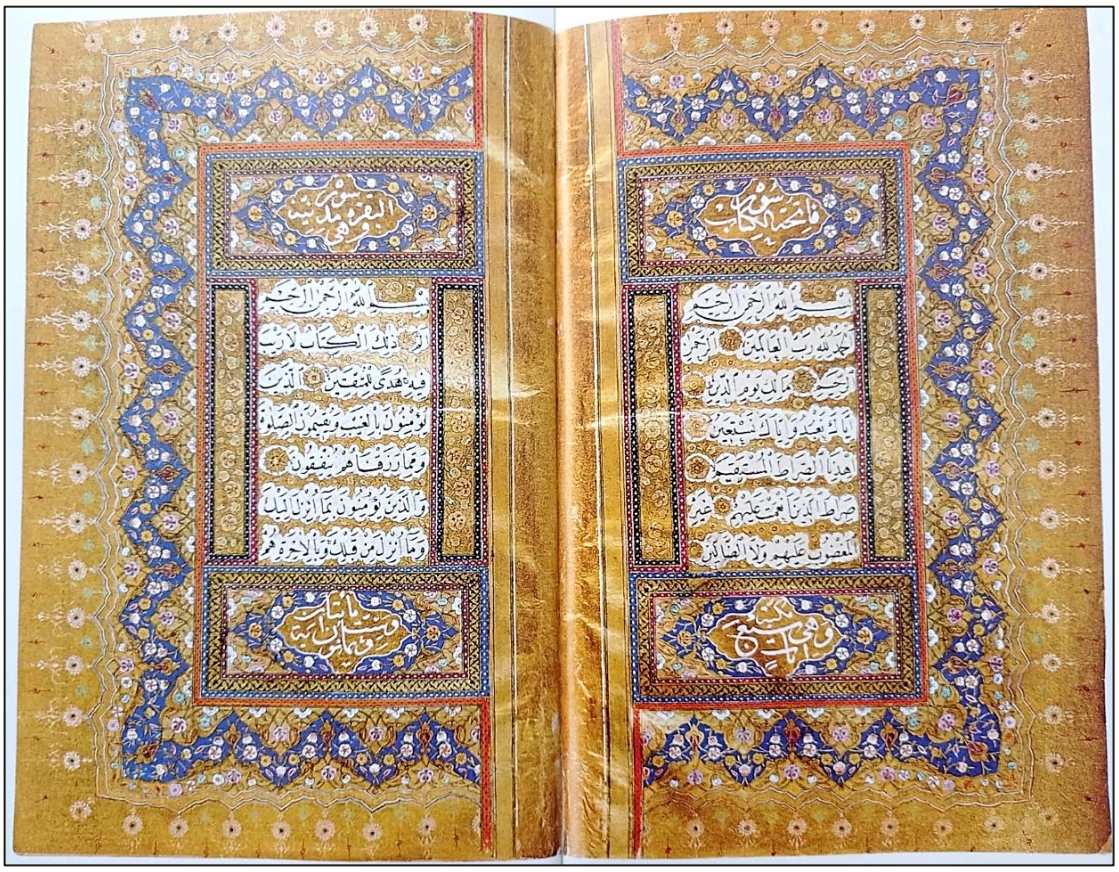
Kaynakça: Duran G. , 2008, s. 89,103

Sultan I. Mahmud devrinden itibaren tezyinata giren bu tarz, saray ve konaklarda da görülmektedir. Türk kültüründe edebiyat ve musiki dışında, tüm sanat dallarını etkileyen barok üslup, Osmanlı süsleme üslubunun klasikleşen kuralları ve düşüncesi içerisinde sentezlenerek, tezhip sanatı içinde yeni yorumunu ortaya koymuştur. (Yörükan, 1996, s. 17) Klasik tarz devam ederken bu etkileşim üslup zenginleşmesidir. Böylece geleneğe bağlı elemanlara yeni formlar katılmıştır. (Duran G. , 2008, s. 21)

Barok' un kelime anlamı düzgün olmayan yassı incidir. Reform hareketlerine karşı, İtalya'da başlamış olup tüm Katolik inanca sahip Avrupa ve Latin Amerika'yı etkileyen bir sanat akımdır. İnançları pekiştirmek ve insanlar üzerindeki etkisini arttırmak için kilise desteği ile oluşan bir sanattır. Dini metinlerin resimlendirilmesinde coşkulu, hareketli, sonsuzluk ve heyecan verici bir yaklaşım ile insanların hayal gücünü zorlayarak etkilemek amaçlanmaktadır. Hareket duygusunu vermek için eserlerde kırık, zigzag, girintili-çıkıntılı biçimler, oval ve dalgalı formlar,

asimetrik planlamalar kullanılmıştır. Aşırı süslü ve hareketli-detaylı figürler içeren sahneler; renklerle ve gerçekçi ışık-gölge kullanımı ile vurgulanarak ilahi sarhoşluğu resimler. Barok tarzı; doğayı ve nesneyi natüralist bir bakış açısı ile inceler. (Tuncel, 2002, s. 42-45)

Şekil 398. 1729 Tarihli, Hattı Yedikuleli Seyyid Abdullah, Tezhibi Ali Üsküdari İmzalı Mushaf'ın Serlevhası.



Kaynakça: Duran G. , 2009, s. 400,401

Rokoko; başlangıçta iç dekorasyon stili olarak gelişmiştir. Asimetrik yapılı bir midye kabuğu motifi olan "rocoille" ile kıvrım dalın birleşiminden ortaya çıkmıştır. Barok üslubu içinden doğan Rokoko, Barok tarzını aşırılığına karşındır. (Tuncel, 2002, s. 51) Kesin hatlar ile ikisini birbirinden ayırmak zordur. İkisi de süslemede biçimsel ve bezeme konularında benzer bir tarz kullanmıştır. Rokoko, baroktan daha incedir ve şekil kıvrımlarının daha zayıf olduğu bir üsluptur. Conti'nin yorumu: "Rokoko sevimli, rafine, duygusal ve kibarı ararken; barok otoriter, baskıcı ve ululuk heveslisi bir tarza yönelmiştir" şeklindedir. XVII. Yüzyılın ortasında ortaya çıkan rokoko için, barok sanatının son aşaması da denebilir. Samimiyet ve bireysellik arayışında olan rokoko, barok tarzın ihtişamlı oranlarını, görkemli temalarını terk ederek, coşkulu, neşeli, yumuşak ve iç açıcı renklerden oluşan cennetin hayali gibidir. (Okumuş, 2016,

s. 12,13) Midye kabuğu veya çakıl taşı, rokokonun ana motifidir. Deniz kabuğundaki gibi zarif kıvrımlar, motiflerin formlarını şekillendirmekte ve kompozisyonların ana çizgilerini oluşturmaktadır. Kabuğun dalgalı formu olan "S" ve "C" kıvrımları ile sayısız varyasyonlar elde edilmekte, motifler ve üsluplaştırılmış formlar üretilebilmektedir. (Tuncel, 2002, s. 53)

Şekil 399. 1806 Tarihli Mushaf-ı Şerif.



Kaynakça: Koleksiyonlar, 2024

Rokoko üslubunda kullanılan tezyini motiflerden en önemlileri natüralist çiçekler ve akantus yapraklardır. Kötülüklerden koruduğuna inanılan akantus (ayı pençesi) bir Akdeniz bitkisidir. Sivri, dilimli ve kıvrımlı bir yapıya sahiptir. Akantus, Antik Yunan'dan beri kullanılan bir motiftir. Köknar, enginar, çınar, asma gibi çok çeşitli yapraklar, aslına uygun şekilde yaprak motifleri olarak kullanılmıştır. Motifleri simetri ekseninde toplayan orta bağlar mücevherlerle süslenerek taç görünümlerine bürünmüştür. Yaprak ve çiçek kümelerinden oluşan çelenk ve girland gibi formlar da tasarım kurgusuna yardım etmiştir. (Okumuş, 2016, s. 39-52) Kurdeleler; çiçek bağlamanın dışına çıkarak müstakil bir motif olarak görülmüştür. Alem, bayrak,

sancak, perde, perde püskülü, mücevher gibi objeler, bahçe metal çitleri, sütun ve başlıklar gibi mimari öğeler de ampir sanat ile tezhip sanatına girmiştir.

Natüralist çiçekler; vazo ya da sepet içlerinde, tekli veya demetler halinde kurdele ile bağlanmış haldedir. Sürgit tarzı kompozisyonlarda akantus yaprakları ve natüralist çiçekler kendi hatlarında devam etmiş, klasik dönemde olduğu gibi farklı karakterler birbirine karıştırılmamıştır. Çiçekler, madalyon gibi kapalı alanlar içlerinde kümeler halinde bulunur. (Okumuş, 2016, s. 57)

Rokoko tezhibinin en önemli özelliği, bitkisel motiflerin natüralist kullanım tarzıdır. Tezhiplerde yoğun altın ile; kavuniçi, sarı, yeşil, kırmızı, pembe, eflatun, mavi, kahverengi ve mor canlı renkler olarak kullanılmıştır. Bazı eserlerde klasik motifler de görülür. (Yerlikaya, 2010, s. 28) Motiflerin ışık alan yönlerinde yoğun beyaz kullanımı bu dönemin belirgin özelliklerindendir. (Akar A. , 2012, s. 203)

Rokoko tarzı kompozisyonlarda serbestlik hakimdir. Klasik dönemde gördüğümüz simetrik tasarımlar, cetveller ve geometrik düzenlemeler yerine kompozisyonlar; çoğunlukla yazının dibinden başlayan, tek parça gibi görünen, kısmen asimetrik yapılı, dalgalanan motifler bütünü olarak planlanmıştır. Pafta lamanın olmaması yani motifler arası zemin renklerinin çeşitlenmemesi motiflerin ayrışmasına izin vermez. Klasik dönemde gördüğümüz denge, düzen ve planlamalar bu üslupta çok farklı yorumlanmıştır. Kullanılan canlı renkler ekstra beyaz ile vurgulanarak daha dikkat çekici hale getirilmiştir.

XVIII. Yüzyıl barok ve rokoko sanat akımları ve takiben XIX. Yüzyılda görülecek ampir sanatı bütün olarak değerlendirip bu sentez ile oluşmuş tarza “Türk Rokokosu” adını veren Süheyl Ünver’dir. Günümüz sanat çevrelerinde de dönem bu isimle anılır. (Akar A. , 2012, s. 14)

Şekil 400. Dîvân-I Hâzik Yazmasının Ruganî Kabı, TSMK. E.H.1682, Sağdaki 1804 Tarihli Kitap Kabı İÜ. NEK, T. 1288, Dîvân-I Râtib.



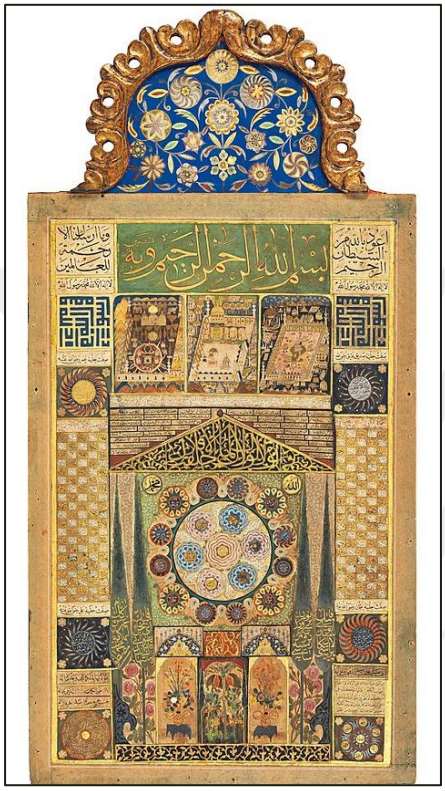
Kaynakça: Derman F. Ç., 2023, s. 39 ve Dalbaş, 2017, s. 45

XVIII. Yüzyıla kadar Mushaf sayfalarında figüratif süslemelere rastlanmaz. Yeni sanat akımı ile natüralist çiçeklere, Mekke, Medine tasvirlerine ve dini objelere sınırlı olarak yer verilmeye başlandığı görülür. Bu yeni formların kullanımı; Mushafların serlevhaları ve sonları ile sınırlı kalmıştır. Bu formlar; *En'am-ı Şerif, Delâilü'l-Hayrât'ın* gibi dini kitaplarda ve dönemin modası olan dua kitaplarında ise özgürce kullanılmıştır. Dua kitapları; taşınabilmesi için küçük boylarda tasarlanmıştı. (Okumuş, 2016, s. 115)

Natüralist çiçekler; Mekke, Medine tasvirleri, vefkler, hilyeler ve kutsal sayılan eşyalar bu dönem süslemelerinde yer aldı. Dini semboller olarak; Gül-ü Muhammedi, Sakal-ı Şerif, Tespih-i Şerif, Hırka-ı Nebi, sancak, Teber, çadır, misvak, asa, Zülfikar, ters tuba ağacı, Mevlevi ve sair tarikat sikkeleri, Mescid-i Nebevi, Mühr-ü Süleyman gibi İslâm dini ile ilişkili konuları anlatan resim ve şekiller, yazma eser sayfalarında ve levha tezyinatında kullanılmıştır. (Okumuş, 2016, s. 115,116)

XVIII. Yüzyılın kitap sanatlarını etkileyen en önemli konusu ise matbaanın kurulmasıdır. El yazması olarak eser çoğaltmanın zaman içinde yetersiz kalması, matbaa ile bilginin ulaşılabilirliğinin artması ve müstakil bina olarak kütüphanelerin kurulması, sosyo-kültürel açıdan etkili olan yeniliklerdendir. (Yörükan, 1996, s. 19)

Şekil 401. 18. Yüzyıl Hilye-i Şerif.



Kaynakça: Türk İslâm Eserleri Bölümü, 2020

Şekil 402. 1795 Tarihli, Esma İbret Hanım'ın Yazdığı Hilye-i Şerif, TİEM 2763**.**



Kaynakça: Hilye-i Saadet by Esmâ Ibret.jpg, 2024

XVIII. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren sarayda yazma kitap sanatlarına gösterilen kadim ilgi yerini batılı resim tarzı ve duvar resimleri modasına bırakmıştır. Sivil ve dini mimaride, figürsüz manzaralar şeklinde tavan ve duvar resimleri yer almaya başlar. (Yörükan, 1996, s. 19) Çarşı ressamlığı üretimlerinde canlılık olmuştur. Tuval resimler minyatürün yerine geçmeye başlasa da tezhip sanatı hat levhalar ile devamlılığını ve canlılığını korumaya devam etmiştir. (Okumuş, 2016, s. 28)

Dönemin bezeme sanatında tezhipten çok rugani eserler ön plana çıkmıştır. Kitap kapları, kubur, kitap ve ferman muhafazaları, yaylar, yazı çekmeceleri, yazı altlıkları, kavukluklar hep rugani tekniği ile bezenmiştir. Çiçek tasvirleri, rokoko motifleri, saz üsluplu yaprak ve hatayi kompozisyonları yanında manzara resimleri de

uygulanmıştır. Ali Üsküdari'nin yanı sıra; Yusuf-ı Mısri, Abdullah Buhari, Ahmed Hazine, Çakeri Mustafa Nakşi, Seyyid İbrahim, Hacı Dede, Seyyid Mehmed, Nakşi Hüseyin, Mustafa Edirnevi ve Nakşi Hasan, rugani eserleriyle tanınan diğer sanatkârlardır. (Duran G. , 2009, s. 409-414)

Şekil 403. İzzet Mehmed Paşa Vakfiyesi, 1796 Tarihli, V. 1b, V. 32a, 32b. Ünvan Ve Hâtime Sayfası.



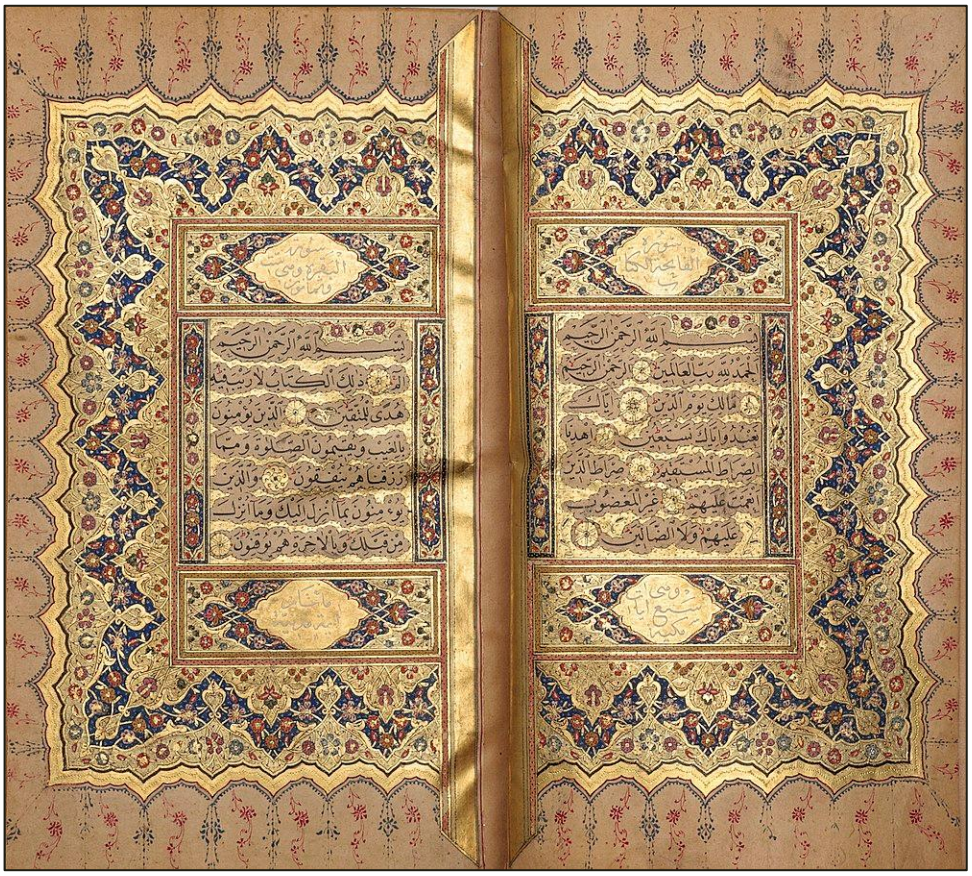
Kaynakça: Dalbaş, 2017, s. 39

Şekil 404. 2 Farklı Delâilü'l-Hayrât Nüshasından Mekke Medine Tasvirli Sayfaları, Soldaki Kat. 15, İÜ. NEK, A 6909, V.17b-18a., Sağdaki Kat.18, TSMK, YY.1191, V. 13b-14a.



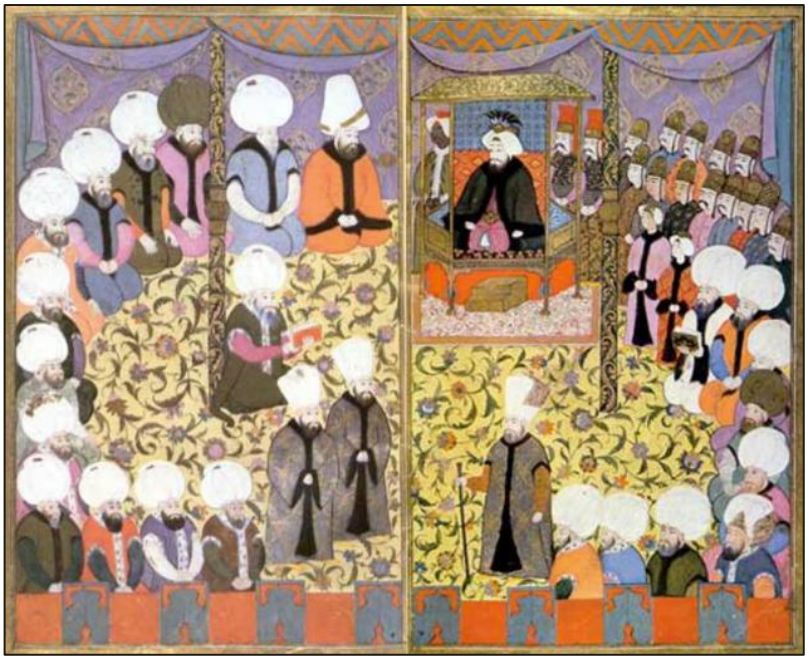
Kaynakça: Dalbaş, 2017, s. 39

Şekil 405. 1778 Tarihli, Mahmud Celaleddin Efendi'nin Yazdığı Mushaf'ın Serlevhası, Halili Koleksiyonu QUR 1076.



Kaynakça: Single-volume Qur'an, 2024

Şekil 406. 1720 Tarihli, Levni'nin Surnâme'sinden, III. Ahmed'in Çadırı, TSMK 3594/51b.



Kaynakça: Surname 51b.jpg, 2019

Şekil 407. 1730 Tarihli, Levni'nin Silsilname'sinden Tahtta Oturan III. Ahmed Ve II. Osman Çizimleri İle Sarayda Çalışan Bir Kadın Çizimleri, TSMK Inv. A 3109, Fol 22v, Fol 1b-2 Ve Inv. 2164/15b.



Kaynakça: Search Media "Levni", 2021

XVIII. Yüzyılın başlarında III. Ahmed ve Damat İbrahim Paşa'nın kültürel faaliyetleri minyatür sanatına canlılık getirmiştir. Batı ülkelerinden çok sayıda belge ve kitap gelmiştir. Bu dönemin minyatürdeki en önemli temsilcisi Abdülcelil Çelebi (1732), Levni olarak bilinir, klasik minyatürcülüğün son temsilcilerinden sayılabilir. Levni'nin III. Ahmed için hazırladığı *Silsilename* ve *Surname* adlı eserler, Osmanlı minyatür sanatının en değerli eserleri arasındadır. *Silsilename* padişah portrelerini, *Surname* ise günün modası ile giyinmiş çeşitli sınıflardan kadın ve erkek figürlerini içerir. Osmanlı tasvir sanatında Batılılaşmanın somut olarak izlendiği ilk örnek *Silsilename*'dir. Osmanlı tarih yazarı Seyyid Vehbi'nin yazdığı *Surname*, Levni ve ekibi tarafından resimlenmiş olup hem saray hayatına hem de dönemin sosyal yapısına ışık tutmaktadır. Levni, mekânsal düzende çapraz veya kıvrılan bir seyir rotası çizmiştir. Bina ve doğa tasvirleri duvarlar arkasına yerleştirilerek derinlik algısı kuvvetlendirilmiştir. Bazı öğelerde gölgeler de görülmektedir. Doğa tasvirlerindeki kaya benzeri öğeler yumuşamış, gökyüzü doğal tonlara bürünmüştür. Levni, gelenekçi tasvir sanatına yenilikçi denemeler ile yorumlar geliştirmiştir. Bu dönemde görülen bir diğer yenilik boya tabakasının incelmesidir. Boya su ile inceltilerek farklı tonlamalar kullanılmıştır. (Turan, 2023, s. 9)

Yüzyılın ikinci yarısında yenilikçi yorumlar getiren bir diğer sanatçı Abdullah Buhari'dir. Onun tek kadın-erkek figürleri ve çiçek resimleri çok beğeni toplamıştır.

Hacimli figürleri mekân içerisine yerleştiriş şekli farklıdır. Eserlerini 1735-1745 yılları arasında üretmiş ve imzalamıştır. İÜK, TY, nr. 9364 numaralı albümde ve TSMK YY, nr. 1042, 1043, 1086 numaralı sayfalarda çalışmaları bulunmaktadır. TSMK Emanet Hazinesi, nr. 1380 ile kayıtlı eserin lake ciltlerinde iki adet gerçekçi İstanbul manzarası işlenmiştir. Bunlar bilinen en eski manzara kompozisyonlarıdır. (Çağman F. , 1988)

Şekil 408. Abdullah-I Buhârî Albümünden İki Minyatür, İÜ Ktp., TY, Nr. 9364.



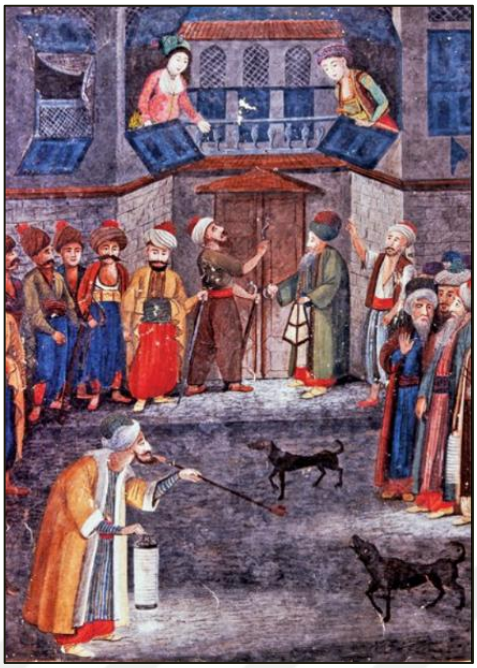
Kaynakça: Çağman F. , 1988

Şekil 409. 1793 Tarihli, Zenanname'den Sadabad'da Piknik Ve Bir İranlı Kadın Figürü, British Library Or. 7094.



Kaynakça: 010527, 2024

Şekil 410. Zenânnâme Adlı Eserinde Mahalle Baskınını Tasvir Eden Bir Minyatür, İÜ Ktp., TY, Nr. 5502, Vr. 148a.



Kaynakça: Küçük, 1995

1750'den sonra Nakkaş Enderunlu Fazıl'ın *Hûbânnâme* ve *Zenânnâme* adlı eserlerinde sulu boya tekniği ile farklı ülkelerin kadın ve erkek resimlerini işlemiştir. XVIII. Yüzyılın sonundan XIX. Yüzyılın başlarına uzanan süreçte Batı sanatının boyama tekniklerinin benimsenmesi ile kâğıttan tuvale geçiş gerçekleşmiş, böylece geleneksel minyatür sanatı sona ermiştir. (Turan, 2023, s. 10)

Şekil 411. Hûbânnâme Adlı Eserden, Köçek Dansı Ve Bir Avrupalı Beyefendisi.



Kaynakça: Serch Media "Hûbânnâme", 2013

XIX. Yüzyıl başlarında Osmanlı'da barok-rokoko hakimiyeti devam ederken Batı'da neo-klasik sanat etkin olmaya başlar. Bu sanat akımında eski Yunan, Roma ve klasik sanat biçimleri tekrar ele alınıp sadeleştirerek yorumlanır. Neo-klasik sanatın Fransa'daki izdüşümü ampir sanattır. İnsan ve hayvan figürlerinin yoğun olduğu bu akıma karşın Osmanlı tezhip sanatında bitkisel motifler ile kompoze edilmiş kılıç, bayrak, askeri biçimler, müzik aletleri, kurdeleler, vazolu çiçekler, girland gibi objeler motif olarak kullanılmaya başlar. Türk barok-rokoko üslubu ile harmanlanan ampir sanatın etkinliği, XIX. Yüzyıl sonlarına kadar devam etmiştir. (Okumuş, 2016, s. 28)

Balkanların elden çıkması, Mısır ve Kıbrıs'ın İngilizlerin kontrolüne geçmesi, Kars ve Ardahan'ın Ruslar tarafından işgal edilmesiyle Osmanlı Devleti çözülme sürecine girmiştir. Tüm bu olumsuzluklara rağmen, 1883 yılında Sanayi-i Nefise yani güzel sanatlar okulu ve 1884'te Hendese-i Mülkiye yani mühendislik okulu açılmıştır. Mimari ve sanatta yeni arayışlar ve üretim faaliyetleri devam etmiştir. Çırağan Sarayı ve Sadabad Cami dönemin başlıca eserleridir. Birçok köşk, sebil, askeri kışla ve okullar, bilhassa Boğaz kıyılarındaki köşk ve saraylar İstanbul'un görüntüsünü yenilemiştir. (Okumuş, 2016, s. 31)

Batı tarzı yeniliğin savunucusu olan Sultan II. Mahmud'un (saltanatı: 1808-1839) döneminde yazma eserlere pek ehemmiyet verilmemiştir. Çiçek Derman'a göre bu dönemde gayrimüslim tebaadan olanlara nakkaşlık görevleri verilmesi, hat hariç birçok sanat dalını olumsuz yönde etkilemiştir. Tüm bu sürecin neticesinde tarihi net olarak bilinmemekle birlikte saray nakkaşhânesi kapanmıştır. (Derman F. Ç., 2023, s. 45) Saray dışında çalışan sanatkârlar İstanbul'un Vezneciler semtinde "Müzehhipler Çarşısı" olarak adlandırılan atölyelerde çalışmalarına devam etmiştir. (Derman F. Ç., 2023, s. 51)

XIX. Yüzyıl sanatkârları içinde en önemlilerinden mücellit, müzehhip ve çiçek ressamı Hezargradîzade Seyyid Ahmed Ataullah Efendi ve öğrencisi Hüseyin Hüsnü Efendi, rokoko üslubunu tezhip sanatı ile sentezlemeye çalışmıştır. Ataullah Efendi, pesend tarzı ya da Ata yolu denilen üslubu geliştirir. Bu üslupta natüralist çiçek desenleri üst üste yerleştirilerek; kâğıt zemin ve saplar görünmeyecek şekilde, bir merkezden çıkıyormuş gibi bir düzenleme geliştirilmiştir. (Durmuş A. , 2022, s. 89) Ali el-Nakşîbendi er-Rakım ise realist bir bakış açısı ile çiçek motiflerinde dönemin Rokoko bezeme özelliklerini klasik dönem motif ve fikirleri ile uyumlu bir şekilde birleştirerek eserlerini vermiştir.

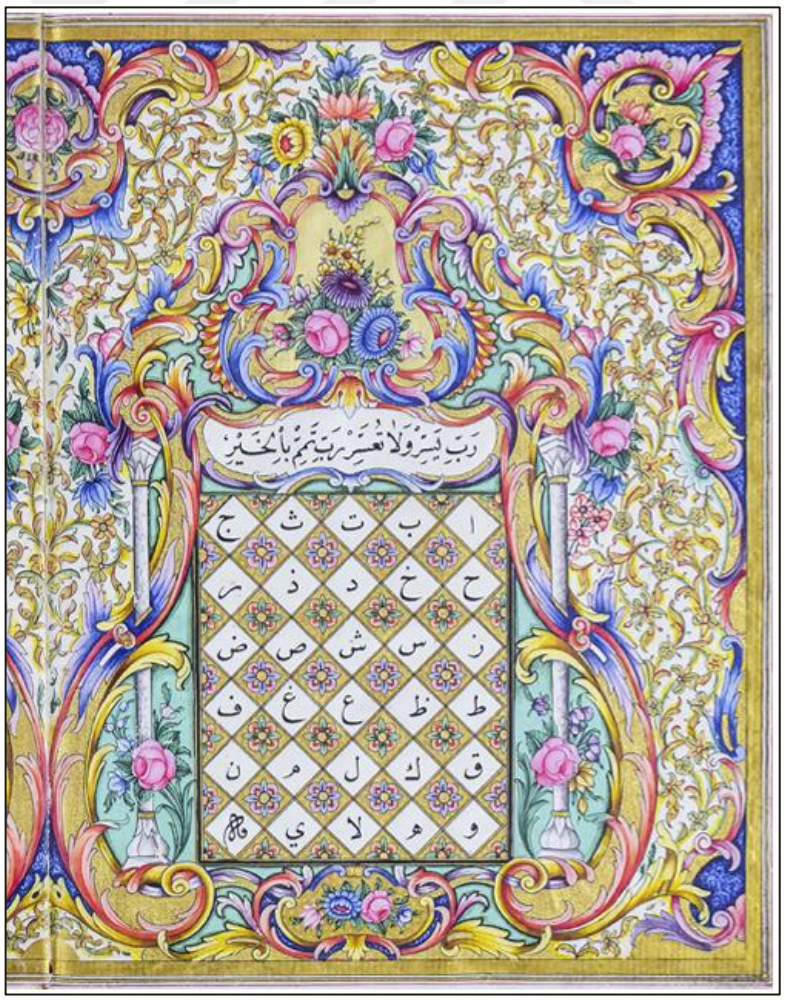
XIX. Yüzyıl sonlarına doğru müzehhipler bir yandan rokoko üslubunda eserler verirken diğer yandan da klasik tarzda eserler vermişler ve iki özelliği zaman zaman birlikte kullanmışlardır. (Elitok, 2014, s. 75)

Şekil 412. 1. 1789 Tarihli Şeyh Galip Divanı, Pesend Üslubu İle Bezenme Cilt İçi 2. 1805 Tarihli, Esseyid Mehmed El- Üsküdari Tarafından Süslenmiş, Delâ'ilü'l-Hayrât, Pesend Üslubu Örneği.



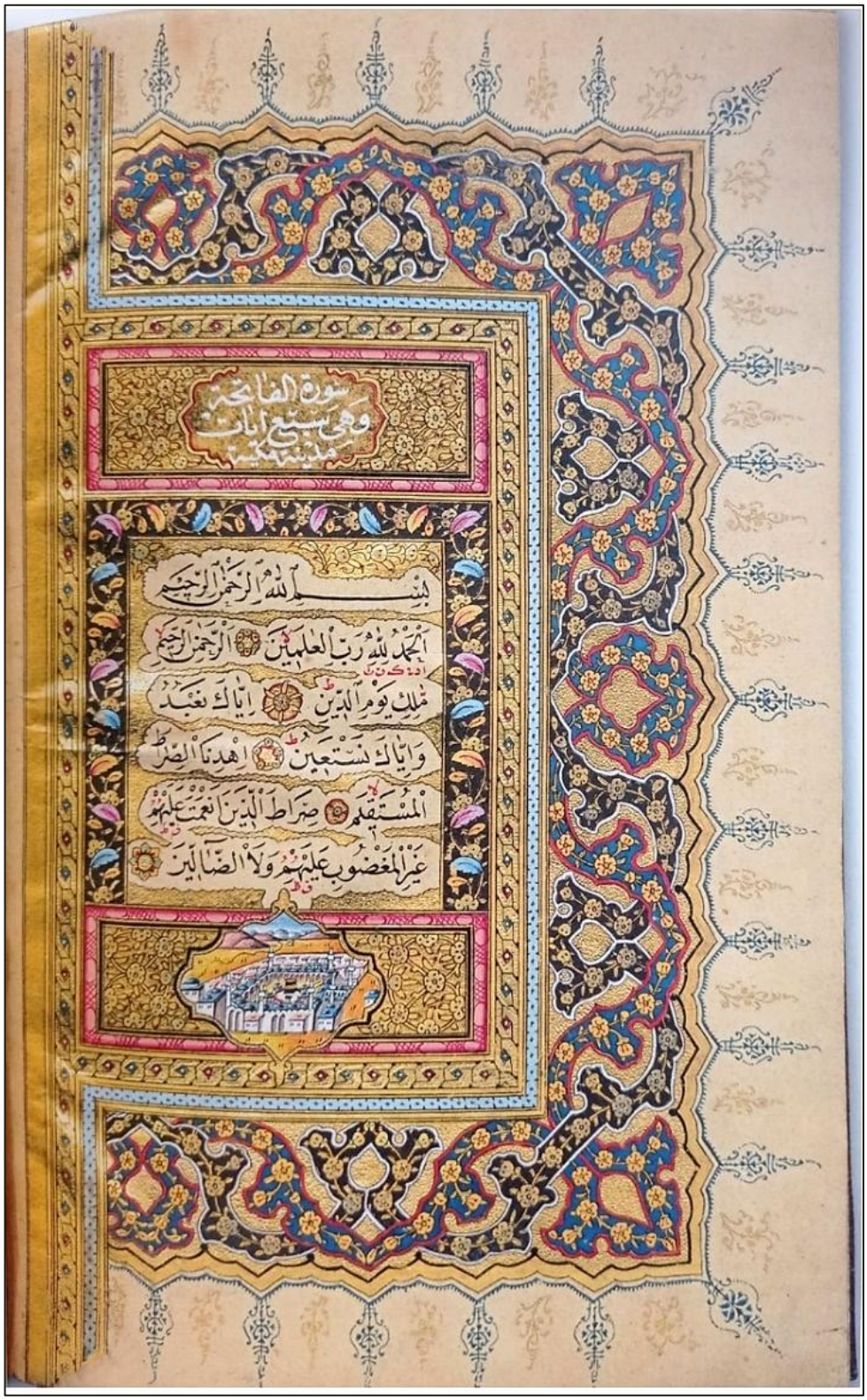
Kaynakça: Akar, 2012, s. 13 ve Aygün, 2019, s. 56

Şekil 413. Ali En-Nakşibendî Er-Râkım Tarafından Elifbâ Cüzünde Ayaklarına Gül Motifleriyle Hacim Kazandırılan Sütun Örneği, TSMK, No. E.H.436, Y.1b-2a.



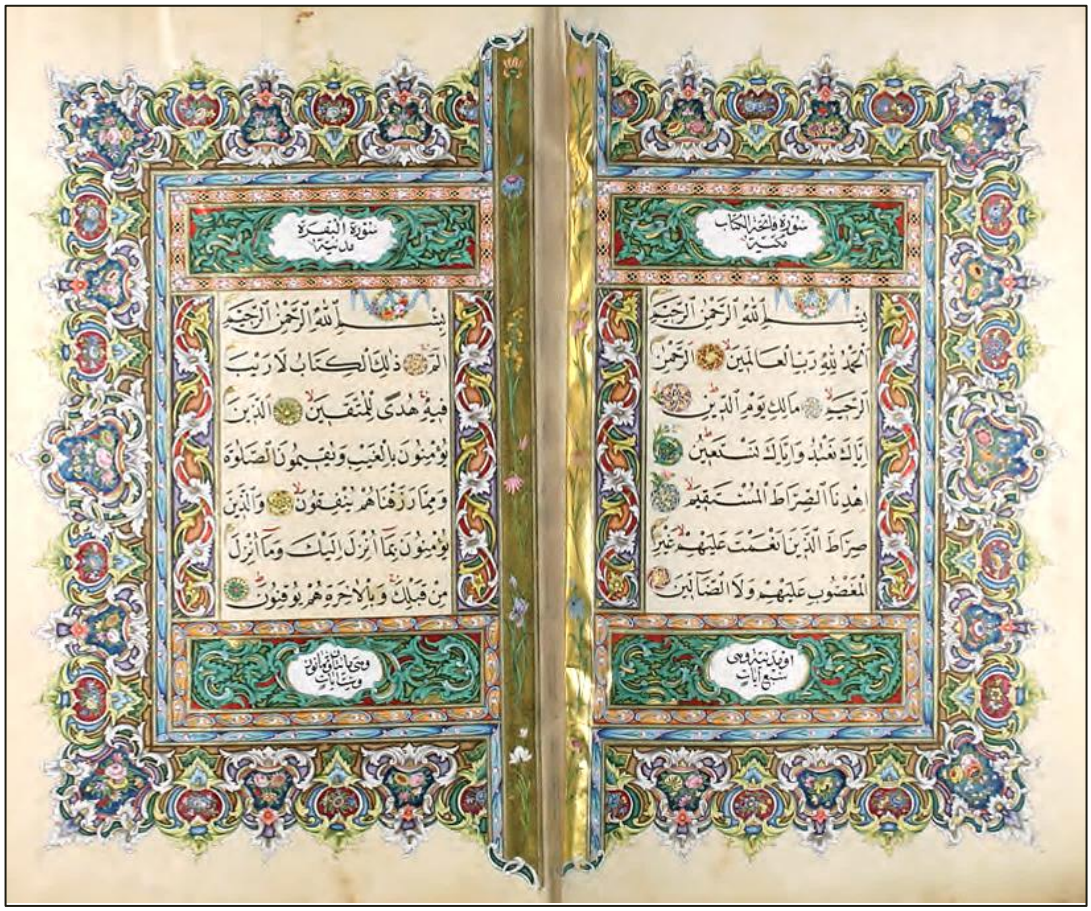
Kaynakça: Durmuş, 2022, s. 97

Şekil 414. 1817 Tarihli, Hat; Mehmet Şakir, Tezhip; Feyzullah Efendi, Mushaf Serlevha.



Kaynakça: Derman M. U., 2010, s. 305

Şekil 415. 1806 Tarihli Hattat Muhammed Emin Izzetî'nin Yazdığı Mushaf'ın Atâullah Efendi Tarafından Bezenen Serlevha Sayfası.



Kaynakça: Chester Beatty Library, Is. 1581 ve Derman F. Ç., 2015, s. 372

Osmanlı kültüründe var olan hat ve tezhip sanatları sürmüş, matbaanın kurulmasına rağmen, yazma eser üretimi tamamıyla durmamıştır. Bunun yanında, talepler ve sosyal şartlara göre, hat ve tezhip sanatları, resimde olduğu gibi kitap sayfalarından çıkarak yoğun bir şekilde levhalarda görülmeye başlamıştır. Levha sanatının gelişiminde celi yazının gelişiminin payı büyüktür. Kur'an ayetleri, hadisler, dua ve hikmetli sözler büyük boyutlarda yazılarak ve tezhiplenerek, duvara asılabilecek levhalar haline getirilmiştir. (Tuncel, 2002, s. 84)

Yazının celi şekli çoğunlukla mimaride tercih edilmiştir, 1650 Yıllarında Ayasofya Cami Teknicizâde İbrahim Efendi'nin yazıları bezenmiştir. XIX. Yüzyıl, levha geleneğinde bir dönüm noktasıdır. Celi yazı ve tuğrada başarılı olan Mustafa Rakım Efendi; celi yazıyı hem harf bünyeleri ve hem de istifleri bakımından olgunluğa ulaştırmıştır. (Karadaş C. , 2004, s. 29-33)

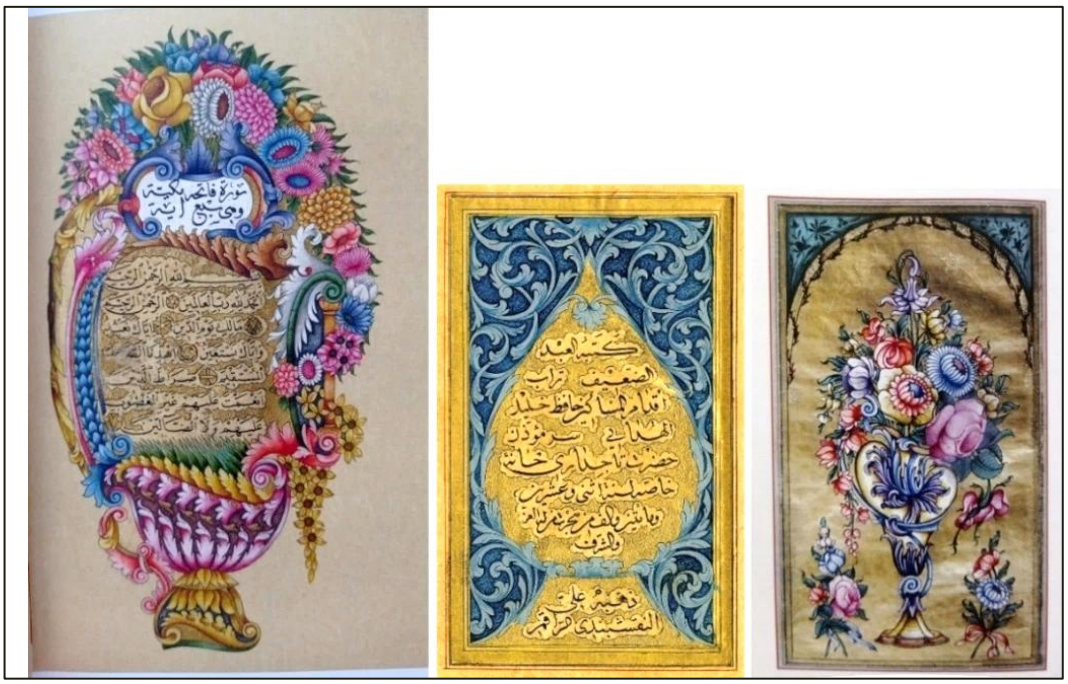
Kazasker Mustafa İzzet Efendi; sülüs, nesih, talik ve celi yazılarıyla Mustafa Rakım'ı takip etmiştir. İzzet Efendi'nin 1848 yılında yazdığı celi yazılar Ayasofya'nın sembolü

olmuştur. Abdülfettah Efendi ve Şefik Bey, Bursa Ulu Cami'nin duvarlarına yazdıkları celi yazılar ile camiyi müzeye dönüştürmüşlerdir. Bursa Ulu Camii'nde; Mustafa İzzet ve Aziz Efendi gibi devrin diğer önemli hattatlarının da levhaları bulunmaktadır. Mehmed Şevkî, Hacı Nazif Bey ve Çarşambalı Hacı Arif Bey, Rakım üslubunu devam ettirmişlerdir. (Karadaş C. , 2004, s. 34)

XIX. Yüzyılın sonu ve XX. Yüzyılın ilk çeyreği, Osmanlı hüsn-i hattının mükemmeliyette erdiği dönemdir. Hasan Rıza Efendi, Reis'ül hattatin lakaplı Hacı Kâmil Akdik, Osmanlı'nın son tuğrakeşi İsmail Hakkı Altunbezer, Hatip Ömer Vasfi, Neyzen Emin Yazıcı, Mâcid Ayral, Hâmid Aytaç ve Halim Özyazıcı bu son ve zirve dönemin hattatlarıdır. (Derman M. U., 2015, s. 332-3)

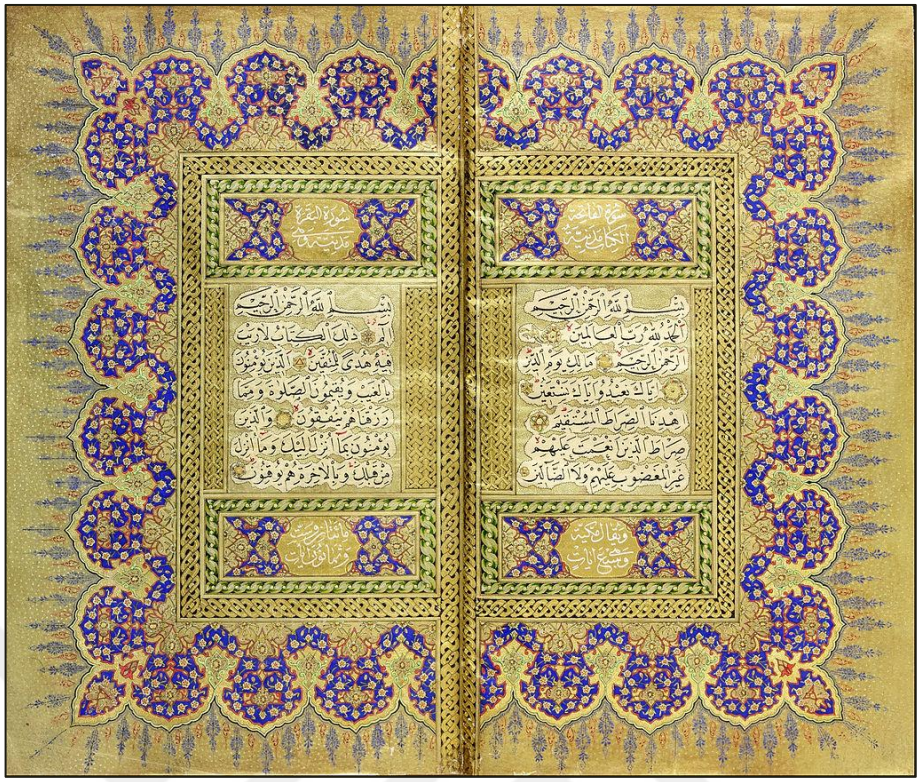
XIX. Yüzyılda ve XX. Yüzyılın başında el yazma eserler hala saraya bağlı olarak çok az sayıda da olsa üretilmiştir. Ancak bu üretim resimlenmiş tarih kitapları ve padişah portreleri ile sınırlıdır. Sulu boya tekniği ile yapılan manzara resimleri içeren iki seyahatname, padişah portre albümleri ve özel olarak üretilen minyatürlü kitaplar özellikle zikredilmelidir. (Tanındı Z., 2015, s. 401)

Şekil 416. 1807 Tarihli, Hafız Halilü'l Hüdâî Hattı İle Ali El-Nakşîbendi Er-Rakım'ın Tezyin Ettiği Mushaf-I Şerif 1. Serlevha 2. Ketebe Sayfası 3. Hadikatü'l-Cevami Adlı Eserden İÜK TY. 8842.



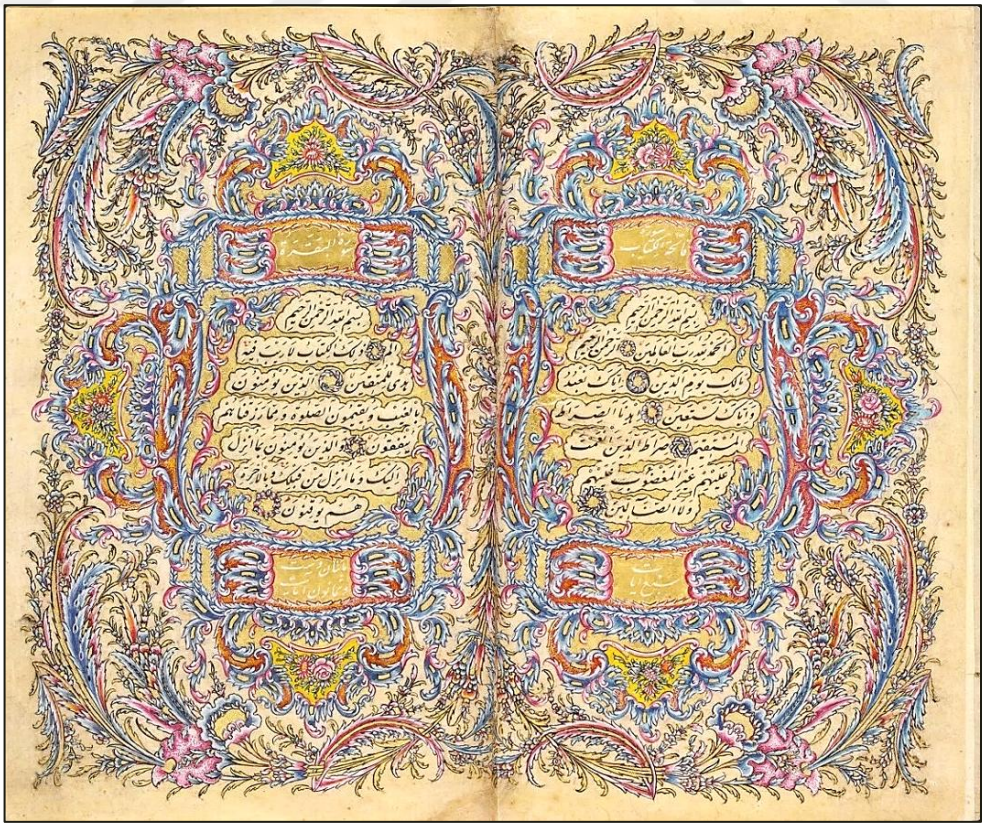
Kaynakça: Akar A. , 2012, s. 20,23,50

Şekil 417. Mehmed Şevki Efendi Hattı İle Yazılmış Mushaf Serlevhası.



Kaynakça: Yerlikaya, 2010, s. 169

Şekil 418. 1837 Tarihli, Kazasker Mustafa İzzet Hattı İle Serlevha.



Kaynakça: Kitap Sanatları ve Hat, 2024

Şekil 419. 1808–1813 Tarihli, Dîvân-I İlhâmi, Manzara Resimleri, TSMK, H. 912, V.3b, V.9a.



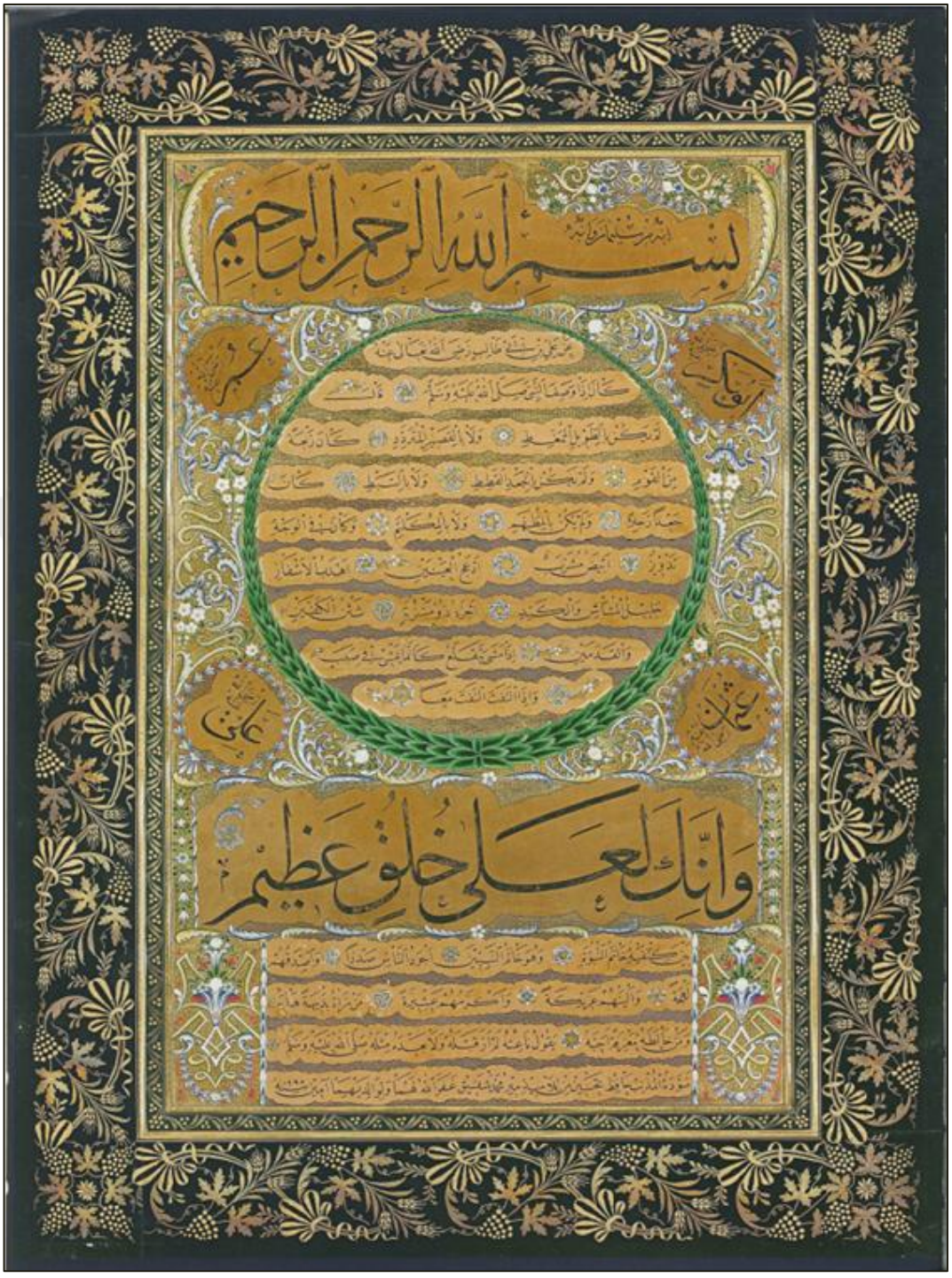
Kaynakça: Dalbaş, 2017, s. 53

Şekil 420. 1853-1854 Tarihli Mir Mustafa Celaleddin'in İcazetnamesi.



Kaynakça: Kitap Sanatları ve Hat, 2024

Şekil 421. 1878 Tarihli Hasan Tahsin Efendi'nin Yazdığı Hilye-i Şerif.



Kaynakça: Ertunç, 2008, s. 61

Şekil 422. 1823 Tarihli, II. Mahmud Vakfiyelerinden, Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivinden, 189 K. Ve 1814 Tarihli 191 K. No' Lu Vakfiye Defterlerinden Sayfalar.



Şekil 423. 1. Mevlevi Sikkesinin İçine, "Dost, Yâ Hazret-İ Mevlâna Muhammed Celaleddin-İ Rumî" İbaresini İstiflenmiştir. Sehpanın Üzerine, Kaddese'llâhu Sirrahu'l- 'Âlî (Allah Onun Yüce Sırrını Mukaddes Kılsın) İbaresini Yazılıdır. 2. Mehmet Şefik Efendi'nin Müsenna Zerendûd Levha.



Kaynakça: Bayram, 1983, s. 165,170 ve Kitap Sanatları ve Hat, 2024

Şekil 424. Mehmed Şakir Hattı İle Mushaf Serlevha Sayfası, SSM/ 101-0183/ V. 2b-3a.



Kaynakça: Ocakdan, 2019, s. 185

Şekil 425. 1827 Tarihli, Mahmud B. Abdülhamid Han Ketebeli Ahmed Atâullah Tarafından Tezhiplenen Levha, TSMK G. Y-481.



Kaynakça: Durmuş A. , 2022, s. 72

Şekil 426. Soldaki; Edirnekari Tekke Levha, Hat; Hattat Sabit Efendi, 1849. Sağdaki; Mevlevi Destarı Formunda Sülüs Levha "Ya Hazreti Mevlâna", Rokoko Tezhipli.



Kaynakça: Edirnekâri Tekke Levha, 2018 ve Hüsn-i Hat ve El Yazması, 2024

5.19.5. XX. ve XXI. Yüzyıllar

XX. Yüzyıla gelindiğinde; 1922'de Osmanlı Devleti yıkılmış, 1923 yılında ise Türkiye Cumhuriyeti kurulmuştur. Bu dönemde Batılılaşma; çağdaşlaşmanın ve gelişmenin gereği olarak görülmüştür. Bu değişimlerden sanat dünyası da etkilenmiştir. Klasik sanatlar geleneksel hamilerini ve bağlamını kaybetmiştir. Bu yaklaşım sebebiyle klasik sanatlarda parçalanmalar olmuş, uzun bir süre yeni bir gelişme görülmemiştir. Sonuç olarak bu dönemde iki yaklaşım doğmuştur; biri eski klasik sanatları devam ettirmeye gayret etmek, diğeri ise Batı sanatını Türk sanatına uyarlamaya çalışmaktır. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 54)

Osmanlı sarayında sanat faaliyetlerinin sürdürüldüğü saray nakkaşhâneleri aynı zamanda birer eğitim kurumu olarak usta-çırak şeklinde çalışmıştır. Sanat çalışmaları için ayrı bir okul açılmamıştır. Sanat eğitimi için açılan ilk okul, 1882 yılında Sanayi-ı Nefise Mektebi'dir. 1914 Yılından itibaren, yer değiştirerek, *Medreset'ül Hattatin* adı ile faaliyet göstermiştir. Amacı klasik sanatların devamını sağlamaktır. Okul iki dönem mezun verebilmiştir. Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra 1929'da Şark Tezyini Sanatlar Mektebi olarak devam etmiştir. 1936 tarihinden itibaren Güzel Sanatlar

Akademisi'nin Türk Tezyini Sanatlar Şubesi olarak yeniden oluşturulmuştur. (Birol İ. A., 2009, s. 51) (Derman F. Ç., 2023, s. 55-57) (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 55)

1936 Yılında eğitime başlayan okulun kadrosunda hat dersi hocaları; Kâmil Akdik ve Beşiktaşlı Hacı Nuri Korman, tezhip dersi hocaları; İsmail Hakkı Altunbezer ve Yusuf Çapanoğlu'dur. Cilt dersini Sacid Okyay, ebru dersini Necmeddin Okyay, çini dersini ise Feyzullah Dayıgil vermiştir. 1945'te Muhsin Demironat ve 1948'de Rikkat Kunt kadroya katılmıştır. Süheyl Ünver, sedefkâr Vasıf Sedef, İranlı Hüseyin Tahirzade gibi hocalar da bulunmaktadır. (Birol İ. A., 2009, s. 51) Tezhip sanatında eski eserlerin röprodüksiyonları yapılarak ilerleyen eğitimde, 1945'lerde bölüme katılan Feyzullah Dayıgil, Rikkat Kunt, Muhsin Demironat ile yeni tasarımlar yapılmaya başlamıştır. Bölüme talep olmaması ve yeni akademik kadronun yetiştirilememesi gibi etkenlerden bölüm 1960 yılında kapatılmıştır. Eğitim okul dışında aynen eskisi gibi usta-çırak ilişkisi ile devam ettirilmeye çalışılmıştır. 1976'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde Geleneksel Türk Sanatları kürsüsü, 1982'de Mimar Sinan Üniversitesi'nde Geleneksel El Sanatları Bölümleri açılır. Arkasından Marmara ve Dokuz Eylül Üniversitelerinde de bölümler açılmıştır. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 56)

Şekil 427. 1943 Tarihli, Zerendûd Levha Tezyini; İsmail Hakkı Altunbezer.



Kaynakça İsmail Hakkı Altunbezer, 2000

Şekil 428. Xx. Yüzyıl, Hattı Emin Efendi, İsmail Hakkı Altunbezer Tarafından Tezhiplenmiş Levha, Özel Koleksiyon.

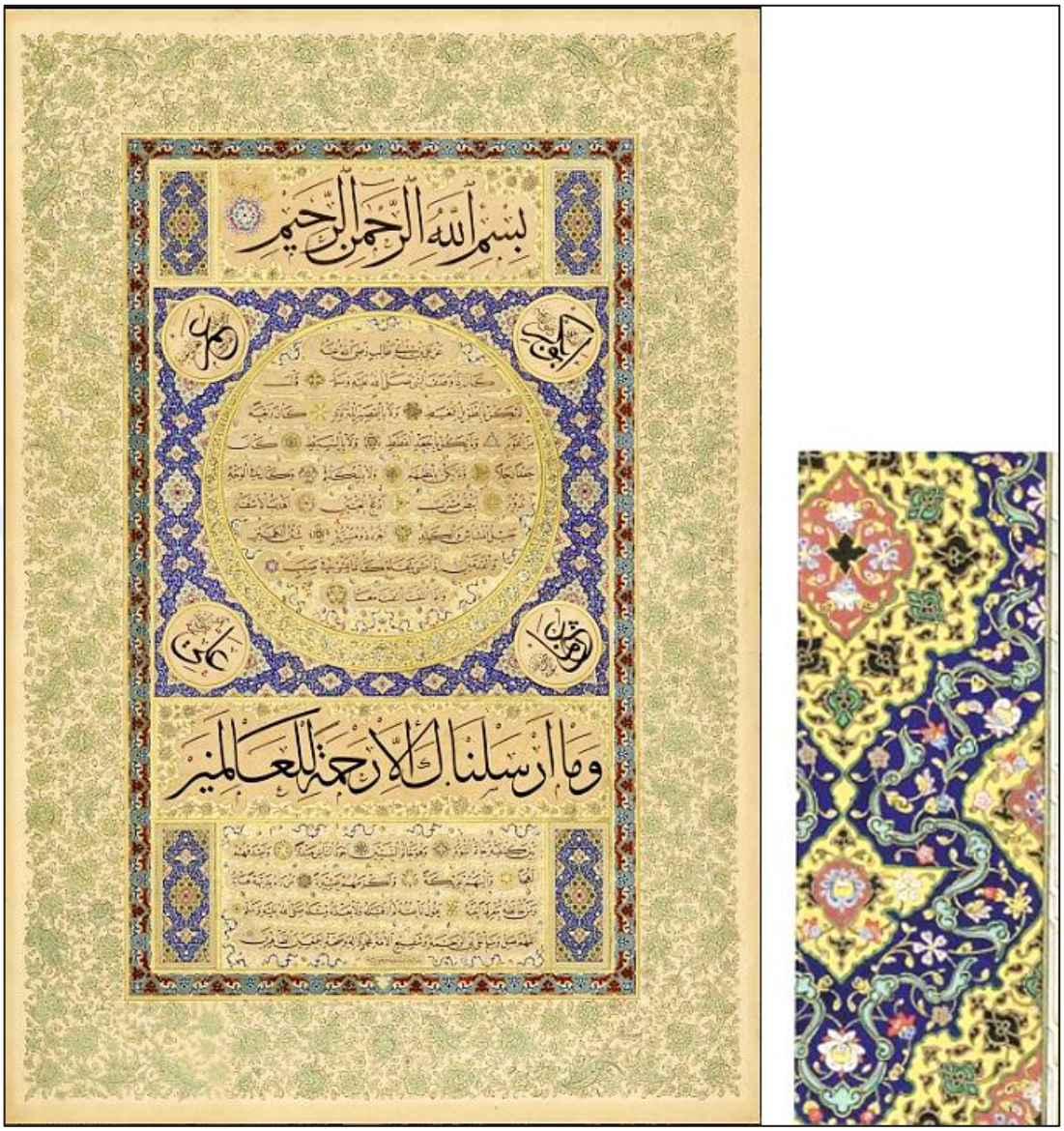


Kaynakça: Resûlullah'ın Allah Katındaki Değeri ve O'na Hürmet ile Muhabbetin Gereği - Hutbe - 17 Şubat 1984 , 2019

Cumhuriyet döneminde yaşanan kültürel ve sosyal olaylar toplum yaşayışını kökten değiştirmiştir. Batılı düşünme ve yaşam tarzının hâkim olmasıyla, klasik sanatlar ancak nostaljik bir şekilde yaşatabilmek gayretiyle devam ettirilmeye çalışılmıştır. Ancak 1980 sonrasında eski örneklerin incelenmesi ile yeni eserler verilebilmiştir. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 57)

Muhsin Demironat (1907-83) XX. Yüzyılın Türk tezhip ve lake cilt sanatlarının önde gelen isimlerindendir. İstanbul Öğretmen Okulu'nda okurken aynı zamanda Medreset'ül Hattatin de hat ve tezhip dersleri almış, okul kapandıktan sonra tezhip çalışmalarına devam etmiştir. Akademinin açılmasıyla İsmail Hakkı Altubezer'nin asistanlığını yapmıştır. Yıldız Porselen'in müdürlüğünü de yapan Demironat, sanat hayatı boyunca 2500 kadar eser vermiş ve birçok öğrenci yetiştirmiştir. 1874 tarihli, Kazasker Mustafa İzzet Bey'in yazdığı Hilye-i Şerif'in, tezyinat süslemeleri Demironat'ın ustalık eseri olup, dönemin nadide eserlerindendir. (Derman F. Ç., 2020) (Derman & Derman, 2011, s. 4) Yetiştirdiği talebeler günümüzdeki çok değerli hocalarımız; Fatma Çiçek Derman ve Fatma İnci Ayan Birol'dur. (Muhsin Demironat, 2017)

Şekil 429. 1874 Tarihli Hat; Kazasker Mustafa İzzet Bey'in Yazdığı Hilye-i Şerif, 1948 Tarihli Tezyinatı Muhsin Demironat Tarafından Yapılmıştır.



Kaynakça: Derman & Derman, 2011, s. 4

Rikkat Kunt (1903-86) Akademi'de İsmail Hakkı Altunbezer ve Feyzullah Dayıgil'den tezhip eğitimi almış ve mezuniyeti sonrası okulda öğretmen olarak çalışmıştır. Eserleri ile Türk tezhip sanatının klasik çizgide devam edebilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Birçok koleksiyonda eserleri bulunan Kunt; İstanbul'un 500. fetih yıl dönümü için hazırlanan ve 60 kıtadan oluşan eserde, Fatih Divanı'nın 34 kıtasından oluşan kısmı tezyin etmiştir. Bu eser, XX. Yüzyıl tezhip sanatında üretilmiş en değerli örneklerden biridir. (Derman U. , 2002)

Şekil 430. 1945-53 Tarihli, Fatih Divanı'nın Tezhipli Alanları, Tezhip Rikkat Kunt, Minyatürler Selim Turan Tarafından Yapılmış, Fatih Divanı Kıt'a 39, 26 Ve 32.



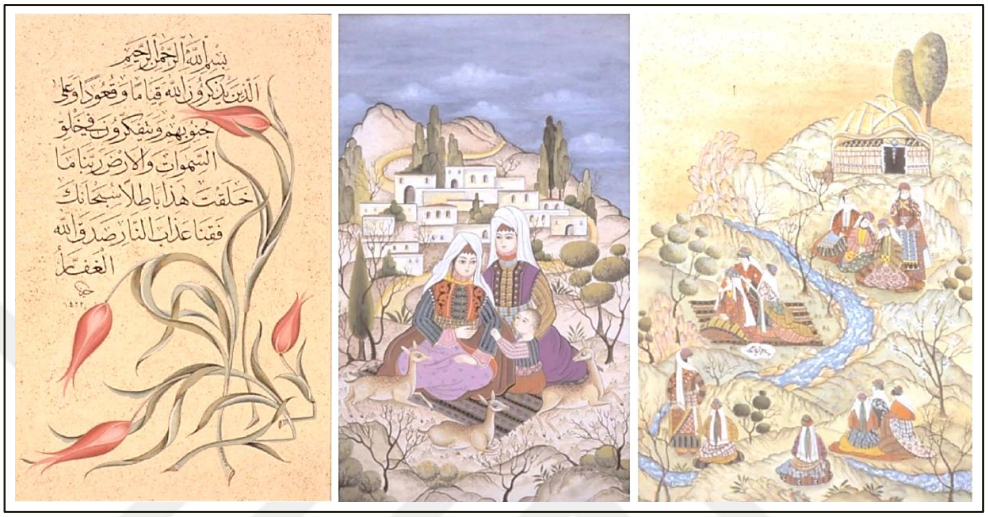
Kaynakça: Derman F. Ç., 2013, s. 97-100

Ahmet Süheyl Ünver (1898-1986) tıp tahsili döneminde, Medreset'ül-Hattatin'de Necmeddin Okyay'dan ebru, Yeniköylü Nûri Urunay'dan tezhip (1916-1923) eğitimi almıştır. Eniştesi hattat Hasan Rızâ Efendi'den sülüs ve nesih yazılarını meşk etti. Ressam Üsküdarlı Hoca Ali Rıza Bey'den suluboya ve karakalem dersleri de almıştır. Tıp alanındaki çalışmaları ile ordinaryüs profesör kimliğinin yanında ressam, minyatürcü, tezyinatçı ve hattat olan Süheyl Ünver; tıp tarihi, bilim tarihi ve kültür tarihine ait 2500 civarında kitap ve makale yayınlamıştır. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Cerrahpaşa Tıp Fakültesi'nin açtığı tıp tarihi bölümünde ve Topkapı Sarayı Müzesi'nde nakkaşhâneyi yeniden kurmuş ve çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir. (Sayar, 2012) Süheyl Ünver'in yetiştirdiği öğrencilerden günümüz sanatında eser veren ve öğrenci yetiştirenler arasında; Gülbün Mesara (kızı), Nilüfer Kurfeyz, Fatma Çiçek Derman, Mamure Öz, Hatice Aksu ve Semih İrteş gibi isimler sayılabilir.

Cahide Keskiner (1931-2018), Süheyl Ünver'den tezhip, Macit Ayral'dan hat, Şeref Akdik'ten resim dersleri almıştır. Porselen ve çini çalışmaları da bulunmaktadır. Klasik sanatları canlandırmak için, bir nefer gibi çalışan hocası Süheyl Ünver ile birlikte çalışır, günlük tuttuğu ders notlarını yazar ve hocasına verir. Tezhip ve minyatür konularıyla ilgili kitapları bulunan Keskiner'in birçok kurum ve kuruluştan ödülleri vardır. Tezhip ve minyatür sanatının kendinden sonraki kuşaklara aktarılması için, Akademi ve kendi atölyesinde, birçok öğrenci yetiştirmiştir. Süheyl Ünver, Cahide Hanım'a verdiği icâzet yazısında *"zengin mazimizden yola çıkan Cahide*

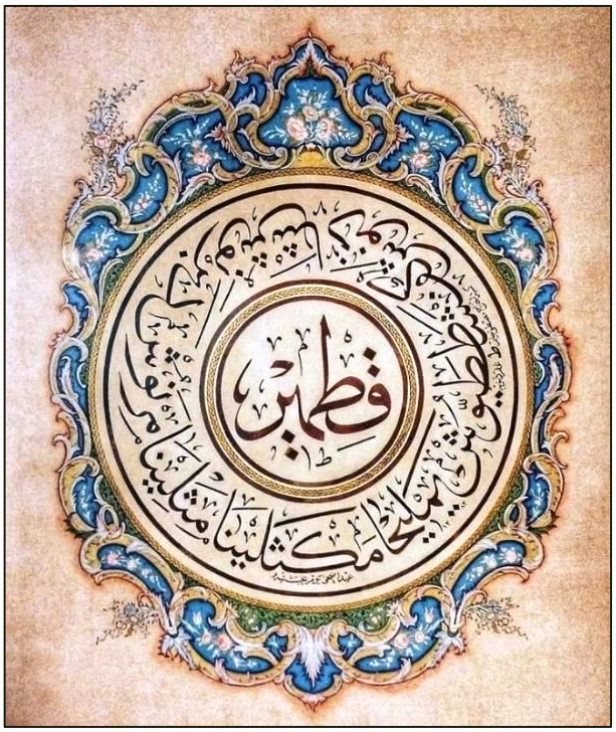
Keskiner'in ince sanat dünyamızda çok ileri mertebeye vararak Türk süslemesinde rönesansımızı gerçekleştirdiğini" ifade etmektedir. (Çekin Z. , 2013) Cahide Keskiner'in yetiştirdiği talebeler arasında, günümüzde eser veren ve öğrenci yetiştiren çok değerli hocalarımız; Nilüfer Kurfeyz, Zehra Çekin, Hatice Aksu, Gülçin Anmaç ve Ahmet Özlü sayılabilir.

Şekil 431. Cahide Keskiner'in Minyatür Çalışmalarına Örnekler.



Kaynakça: Çekin Z. , 2008, s. 15,27,31

Şekil 432. Hat; Halim Özyazıcı'nın (1898- 1964) Sülüs Hattı İle "Ashâb-I Kehf" Levhası.



Kaynakça: Özkafa F. , 2014

Analiz:

Osmanlı Devleti altı yüzyıllık ömrü boyunca diğer İslâm devletleriyle sosyal ve siyasi olarak çeşitli temaslarda bulunmuştur. Bu ilişkiler sayesinde farklı coğrafya ve kültürlerden gelen sanatkârlar vasıtasıyla edinilen her yeni bilgi, Osmanlı tezhip sanatı içinde sentezlenmiş ve kendine has bir karakter ortaya çıkarmıştır. Bu gelişimindeki etkileşimin izleri birçok tez çalışmasında incelenerek ortaya konulmaktadır.

Osmanlı dönemi tezhip sanatında ortaya çıkan ve diğer İslâm ülkelerinde görülmeyen beş farklı usül dikkat çekicidir. Bunlar; Baba Nakkaş üslubu, Kara Memi'nin yarı stilize çiçekleri, Şahkulu'nun ortaya çıkardığı saz üslubu, Ali Üsküdari'nin stilize natüralist tarzı ve Türk rokokosudur. Baba Nakkaş'ın tasarladığı kendine özgün motif karakterleri tam stilize edilmiştir ancak tatlı bir rüzgâr esintisine kapılmış gibi fırça hareketlerine sahiptir. Bu üslup Siyah Kalem Üslubu ile birlikte kullanıldığı gibi klasik tezhipler içinde de görülmüştür. (Şekil 352, 353, 354) Kara Memi'nin ortaya koyduğu yarı stilize çiçekler ise Osmanlılarda doğa öğelerinin belirginleşerek tezhip sanatına girmesinin ilk adımı sayılabilir. (Şekil 366) Yarı stilize çiçekler, önceleri minyatürde kullanılan ve sahnede pek önemi olmayan bir tür bitki örtüsü iken, tezhip sanatında sürekli devinim halinde olan tezyinattaki ritmin içine katılarak bir farklılık getirmiştir. Bu farklılığa, tezhipteki kozmolojik/astronomik/metafizik sahaya yani göğe doğru olan bakışın göz hizasına inmesi eşlik etmiştir. Böylece tezhip alanlarına minyatürdeki gibi farklı bir sahne ya da katman eklenmiştir. (Şekil 366, 367, 383, 385)

Siyah Kalem minyatür tarzından esinlenilerek ortaya çıkan Şahkulu'nun saz üslubu, tezhip sanatının kitap sayfalarında bir orman hikayesi anlatmasıdır. Bazı serlevhalarda olduğu gibi yazısız olarak da uygulanır. (Şekil 363) Tezhip sanatı içinde ortaya çıkan saz üslubu; soyutlanan bir doğa manzarasını, iri yapraklar ile betimleyerek hem minyatür sanatını anımsatmakta hem de sanatkarların doğaya yönelme eğilimini göstermektedir. Saz üslubu içinde gelişen stilize iri çiçek ve yapraklar, halkari boyama tekniğiyle renklendirilmiş ve kenarsuyu süslemesi olarak günümüze kadar kullanılmıştır. Baba Nakkaş, Kara Memi ve Şahkulu'nun geleneksel motiflere getirdikleri yenilikler, bir başka bakış açısından tezhip ve minyatür sanatlarının birbirleri ile olan etkileşimini göstermektedir. (Şekil 383)

Hem Batı ile temasların hem de İsfahan Okulunda Rıza Abbasi'nin geliştirdiği gül u murg üslubunun etkisiyle yorumlanabilecek şekilde Ali Üsküdari ile birlikte natüralist

üsluplu çiçeklerden oluşan şükûfe tarzı ortaya çıkmıştır. Şükûfe tarzı Türk rokokosunun da başlangıcı sayılabilir. Ali Üsküdari; geleneksel birikim, saz üslubu ve natüralist boyama tarzını bir araya getirerek kendi özgün üslubunu oluşturmuştur. (Şekil 397)

Türk rokokosu, mimari yönelimler ile Batı'dan gelen barok ve rokoko etkisinin geleneksel tezhip ile sentezlenmesi neticesinde ortaya çıkmıştır. İlk dönemlerinde çiçek albümlerinde olan çiçekler ile Mekke-Medine tasvirleri gibi minyatür sahneleri içeren tezhipli eserlerde görünür olmuştur. Bu dönemde vazo, sancak, perde, sütun gibi mimari ve dekoratif öğelerin motif olarak kullanılması, tezhibe üç boyutlu bir algı getirmiştir. (Şekil 414, 419, 421) Tezhip sanatında doğaya yönelimin, sadece batı kaynaklı olmadığı görülmektedir. Babür ve Safevi coğrafyasında gelişen tezhip ve minyatür okullarında Osmanlılardan daha önce başlamış olan Batı Sanatı ile etkileşimin doğuda oluşturduğu sentezler, Osmanlı sanatını da etkilemiş olmalıdır.

Baba Nakkaş'ın motif, form ve tahrirleri ile hareketin hissedilmesi bir tür derinlik algısı oluşturmaktadır. Klasik tezhipte halkari gölgeli boyama tekniğinin kullanımı artmıştır. Tezhip kompozisyonları; sonsuzluğu anlatan, geometrik bir ritme sahipken, saz üslubu ve yarı stilize çiçeklerin yerden çıkıyormuş gibi görünümleri perspektifsel bir arayışa işaret eder. Bakışın değişimi natüralist motiflerle rokoko döneminde daha çok ortaya çıkmış, görünür hale gelmiştir. Rokoko döneminde gölgeli boyama teknikleri de gelişerek motifler boyut kazanmıştır.

6. TEZHİPTE YENİ ANLAYIŞ KARMA SANATLAR DÖNEMİ

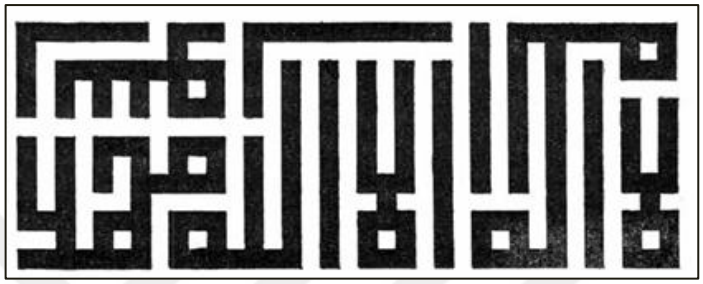
Kur'an'ın yazıya geçirilerek Mushaf olarak çoğaltılması sürecinin bir yansıması olarak, mananın soyuttan somuta geçişinin sanatsal üretimdeki ilk evresi hattın kâğıt üzerine yazılması ile başlar. Kur'an'ı en güzel şekilde yazma çabası ve ardından da manayı aktaran yazıyı en güzel şekilde süsleme isteği Hüsn-ü Hat sanatını doğurmuştur. (Özkeçeci İ. , 2017, s. 13) Yazının tamamlayıcısı olan tezhip sanatı da hüsn-ü hat sanatının ardından ortaya çıkmıştır. Minyatür sanatı, İslamiyet öncesi mimaride görülen bir gelenek olan figüratif duvar süslemelerinin, İslamiyet'ten sonra yer değiştirerek, Abbasiler döneminde, kitap resimleme sanatı olarak hayat bulmasıyla gelişmiştir. Minyatürde amaç; eserin mahiyetine göre konuyu açıklamak, tarihi bilgi vermek veya edebi konuları görseller ile zenginleştirmek olarak sayılabilir. Figürler ve doğa stilize birer nakıştır. (Renda, 1997)

Kâğıt ve kalem ile başlayan bir kitabın üretimi, taşıdığı manaya verdiği değeri en güzel şekilde sunabilmesi ve anlatabilmesi için farklı evrelerden geçerek bir esere dönüşür. Bu eserin her bir sayfası; hüsn-ü hat, tezhip, minyatür, kat'ı ve ebru sanatları ile anlam kazanır. Her bir sayfası sanat eseri olan bu kitabın ciltlenmesi de yazma kitap sanatlarındandır.

Hat kelimesi Arapçadır. Sözlükte; ince, uzun, doğru yol, çizgi ve yazı anlamlarına gelir. Kelime İslâm kültüründe yazı anlamıyla özdeşleşmiştir. Hüsn-ü Hat, estetik kurallar içinde güzel yazı yazma sanatıdır, İslâm Medeniyetine ait yazılar için kullanılan bir kavramdır. (Serin, 2008, s. 17) İslami hat yazısının düzeni gereği, bir kelimeyi meydana getiren harfler, kelimenin içinde bulunduğu konuma göre yapı değişikliğine uğrar. Harflerdeki bu yapısal değişiklik, kalem kalınlığına bağlı kesin kurallara sahip yazı sistemine rağmen, kelimenin farklı kompozisyonlar ile yazılabilmesine ve farklı istifler tasarlanmasına olanak sağlamaktadır. (Özkeçeci İ. , 2017, s. 16) Hat sanatı; günlük hayatın içinde yer almasıyla hem güzellik ve estetik unsuru olmuş hem de taşıdığı anlamın, yaşamın ilkeleri haline gelmesini sağlamıştır. (Serin, 2008, s. 20)

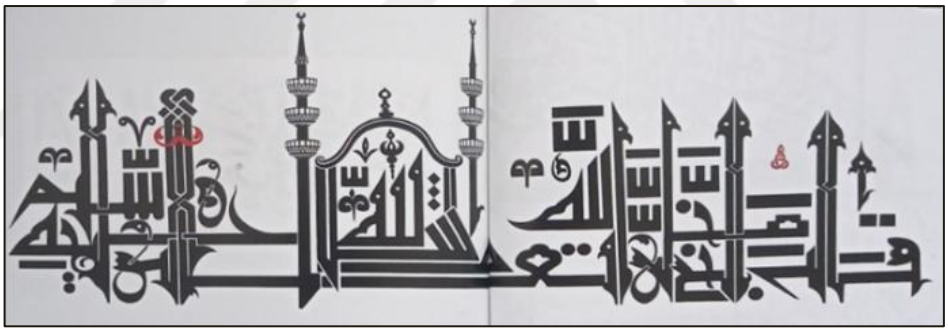
Aklam-ı Sitte: Arapça altı kalem (Farsçası şeş kalem) demektir. Birbirlerinden ufak nüanslarla ayrılan bu yazı çeşitleri birbirlerine paralel gelişmiştir. Sülüs-nesih, muhakkak-reyhani, tevki- rikā' (الرقاع) birbirlerine tabi gruplar şeklinde sıralanabilir. Sülüs, muhakkak ve tevki 2mm, nesih, reyhani, rikā' (الرقاع) ise 1mm kalem kalınlığı ile yazılır. Aklam-ı Sitte dışında gelişen; talik, gubari, divani, rik'a (الرقعة) ve celi yazılar da günümüzde kullanılmaktadır. (Alparslan, 2009, s. 34-38)

Şekil 433. Makı'li Yazı Örneği; "Kelime-İ Tevhid", 1483 Tarihli Abdurrahim-İ Mısri Türbesinin Oymalı Ağaç Kapısı Detayı.



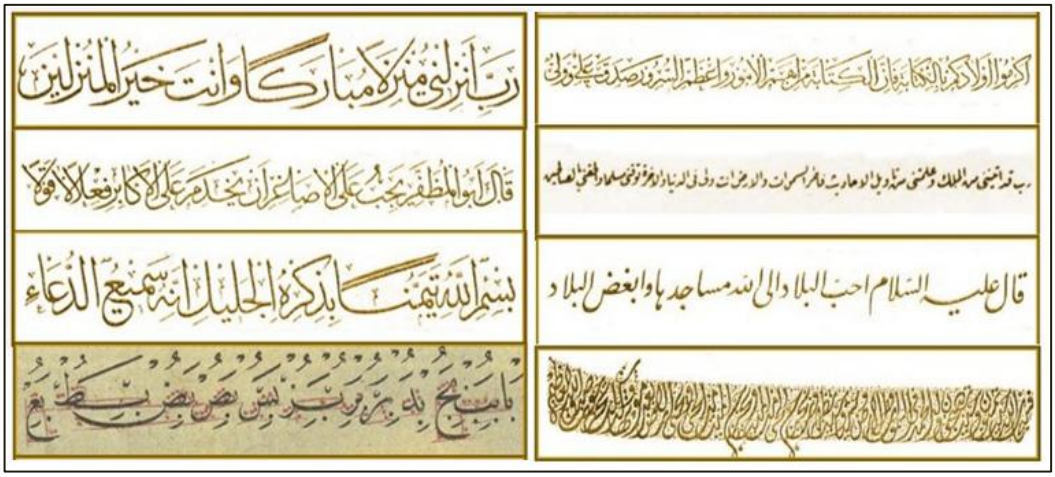
Kaynakça: Yazır, 1981, s. 66

Şekil 434. Bursa Ulu Cami'nden Süslü Kufi Örneği.



Kaynakça: İhtiyar, 2011, s. 150

Şekil 435. Soldan-Sağa Ve Üstten-Alta Doğru Sıra İle; Muhakkak, Reyhani, Sülüs, Nesih, Tevki, Rikā', Talik Ve Divani Yazı Örnekleri.

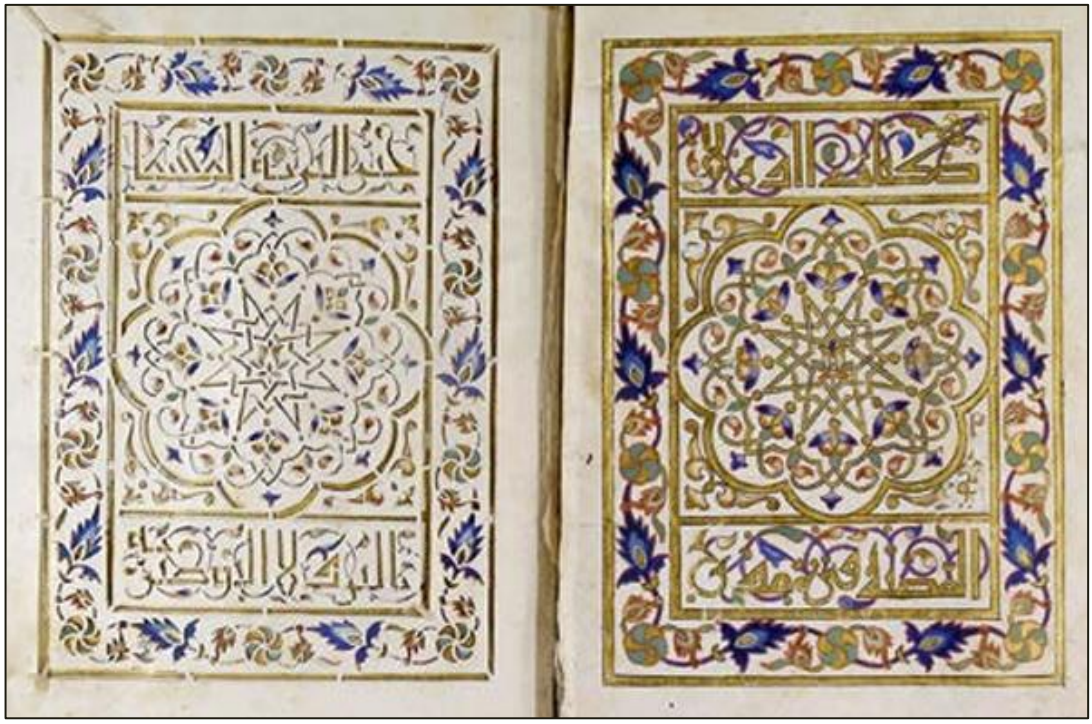


Kaynakça: Kutluhan, 2023

İslam toplumunda Hat sanatı; taşıdığı anlam ve estetik görünümü ile kitap, levha ve mimari tezyinat olarak günlük yaşamda yer almaktadır. Hat sanatının hayatın içinde görünürlüğü, dini ve sosyal hayatın estetik bir form ile birlikteliğini ve bu birlikteliğin günlük hayatın içinde sürekli ve görünür şekilde yer almasını sağlamıştır. Böylece hem dini ve sosyal hayatın güzellik ekseninde beraber olmasını sağlamış hem de taşıdığı anlamın yaşamın ilkeleri haline gelmesine araç olmuştur. (Serin, 2008, s. 20)

Kat'ı; bir kâğıt veya deri üzerine çizilen motifin oyulması/kesilmesiyle elde edilen parçanın, farklı bir kâğıt veya deri zemine yapıştırılması ile yapılan işlemlerdir. En eski örnekler XIV. Yüzyıla kadar tarihlendirilmektedir ve deriden yapılmıştır. Oyulan desenin kendisi veya oyulduğu parça ayrı ayrı kullanılabilir. Kat'ı teknikleri arasında; yalın kat'ı oyma, murakka oyma, simetrik oyma, erkek ve dişi oyma ile çiçekli oyma metotları kullanılmaktadır. Dişi kalıplar deriden üretilerek, seri üretim için çok sık kullanılmıştır. (Eryılmaz B. , 2023, s. 415,416) Kökeni V. Yüzyıla, Çin'e kadar uzanan kat'ı sanatı, İslam Sanatları arasında ilk olarak XIV. Yüzyılda Memlük döneminde görülmeye başlanmıştır. (Tanındı & Kilercik, 2012, s. 63)

Şekil 436. 1372 Tarihli, Memlük Dönemine Ait Kaside-i Bürde Adlı Eserin, Sağ Sayfa Kat'ı Ve Sol Sayfa Aynı Desenin Dişi Kalıbı Kullanılarak Yapılmış Renklendirmesi.



Kaynakça: Tanındı Z. , 2022, s. 163

Şekil 437. 1565 Tarihli, Şah Mahmud Nişâburi Albümü, Oyma Bahçe, İÜNEK F1426, 47a.



Kaynakça: Morçay, 2014, s. 187

Ebru sanatı, özel yöntemler ile hazırlanan su üzerine serpilmiş boyanın kâğıt üzerine geçirilmesi ile elde edilen desenlerdir. Desenler, damarlı ve bulutumsu efektler oluşturur. Suyun içine kitre, boyaların içine ise öd karıştırılır. Her ikisinin farklı yoğunlukları sayesinde farklı aletler ile çok çeşitli desenler elde edilebilir. (Özönder H. , 2003, s. 39) XVI. Yüzyıl ortalarında ebru sanatı, Hindistan üzerinden İran'a ve sonra da Osmanlı'ya kadar yayılmıştır. (Derman M. U., 2015, s. 350) Osmanlı döneminde görülen en eski ebrulu kâğıt 1518 tarihli olup Mir Ali Kâtip adı ile imzalı bir kitaptadır. (Aydın F. , 2023, s. 1033)

Şekil 438. Hatib Mehmed Efendi'nin Şal Örneği Ebrusu, Necmeddin Okyay'ın Çiçekli Ebrusu, Mustafa Düzgünman'ın Hercâi Menekşe Ebrusu.



Kaynakça: Derman M. U., 2015, s. 352-355

Bir kitabı meydana getiren sayfaların sırası bozulmadan bir araya toplayan kapağa cilt denilmektedir. En eski cilt örnekleri IV. Yüzyıla aittir. Cilt sanatı niteliği taşıyan ilk örnekler ise, VIII-IX. yüzyıllarda Mısır'da Koptlar ve Orta Asya'da Uygurlar tarafından meydana getirilmiştir. Ciltler teknik özelliklerinden ziyade kullanılan malzeme ve süsleme özelliklerine göre sınıflandırılmaktadır. Ciltler yapım malzemelerine göre; deri, kumaş, ebru, lake ve mücevherli olarak çeşitlenir. Cilt süslemeleri üzerlerindeki motifler veya cilt üzerine yapılacak kompozisyonlar, oyularak veya pres ile kabartılarak, erkek-dişi görünümlerine göre çeşitlenir. (Arıtan, 1993)

Şekil 439. 1857 Tarihli, Delâ'ilü'l-Hayrât, Kitap Kapağı Ve Muhafazası. Demsa Koleksiyonu, 2721.



Kaynakça: Demir, 2012, s. 24

6.1. Tezhip Sanatında Levha Tezyinatı

Arapça Levn kelimesinden oluşan levha kelimesi; üzerine yazı yazılabilir, yassı ve düzgün yüzey anlamındadır. Kur'an ayetlerinde Levh-i Mahfûz; kitâb, kitâb-ı mübîn, kitâb-ı meknûn, kitâb-ı mestur ve ümmü'l-kitâb olarak da geçer. Bu ayetlerin genel

muhtevasına göre silinmekten korunmuş, içinde tüm kâinatın, olmuş-olacak her şeyin yazılı olduğu levha, kitaptır. (Yavuz Y. Ş., 2003) Araf Suresi'nin 150. âyetinde geçen, Hz. Musa'ya Tanrı tarafından önce sözlü sonra yazılı olarak gönderdilen on emir, levhalara yazılıdır. (Harman, 2007) Bakara Suresi'nin 53. âyetinde ise aynı levhalar için kitap denmektedir. Bu dönemde levha, yazının üzerine uygulandığı kil veya taş tablet formundaki nesneleri ifade eder.

VIII. Yüzyılın sonlarından itibaren kâğıttan üretilen sayfalar yani suhuf kitap sanatlarında temel form olarak öne çıkar. Tek bir sayfa şekline ya da uzunca bir sayfanın rulo haline gelebilir formatına da aynı isim verilir. İslam literatüründe bir araya getirilmiş, dikilmiş sayfalara suhuf denildiği gibi, İslamiyet'in ilk dönemlerinde Kur'an için de bu ifade kullanılmıştır. Tekvîr Suresi'nin 10. âyetinde geçen amel defteri için de suhuf kavramı kullanılmaktadır. (Dumlu, 2009)

Benzer anlamlarda kullanılan levha, suhuf ve kitap kavramları, yazma kitapların yanı sıra levha yazımının da gelişmesine olanak sağlamıştır. Kitap, bilginin yazı ile kâğıt üzerinde toplanmasıdır. Bir kitabı meydana getiren sayfalar (suhuf), ilahi bilginin iletilmesi anlamında levha ile aynı işleve sahiptir. Levhayı sayfadan farklı kılan özellik alanın ve yazının büyüklüğüdür.

İlk olarak Emeviler devrinde görülen celi yazılar; taş oyma, kalem işi ve çini üretim metotları ile; mimari yapıların kapı, pencere alınlıkları, kubbe ve duvarlarında, kitabelerde ve mezar taşlarına uygulanmıştır. (Karadaş C. , 2004, s. 47) Mimari yapı ve elemanların günlük yaşamın her anında işlevsel kullanımları; insanın görme, dokunma duyularına hitap eder. Mekân; insanı içine alan, bazen zahiri sınırlar ile kuşatan bir yer, bir başka değişle alandır. Mekân; işlevsellik, estetik algı ve görsel iletişimi bir arada buluşturabilecek bir yerdir. Bu bağlamda mekân, grafik yaklaşımlar için uygun bir zemin oluşturur. (Keskinkol, 2019, s. 37) Bu tür mimari uygulamaların, zamanla öne çıkan levha formunun öncülleri olduğu söylenebilir.

Mimari unsurları bezeyen Kur'an yazıları, hadisler, dualar ve kutsal metinler taşıdıkları anlam dünyasını hatırlatarak, insanı yaşam akışı içinde, günlük sıkıntılardan bir an olsun uzaklaştırmakta, dünyevi her şeyin gelip geçiciliğini vurgulamaktadır. (Berkli, 2022, s. 217) Bu atmosfer içinde yetişen insanlarda; kültürünü ve inandığı değerleri yansıtan, duvarına asabileceği bir levhaya sahip olma isteği artmıştır.

(Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 194) Bu da yazma kitap sanatlarının farklı bir formda devam edebilmesine imkân sağlamıştır.

Zaman içinde yazma kitap üretimi; günün sanat anlayışının değişimi, ekonomik şartlar, matbaanın kurulması gibi sebeplerden dolayı terk edilmiştir. Yazma kitaplar ile var olan hüsn-ü hat, tezhip, minyatür, ebru, kat'ı ve cilt sanatları, daha sonra levha formunda varlıklarını sürdürmüşlerdir. Klasik dönemde her bir sanat, bir yazma eserin farklı işlevlere sahip sayfalarında görünmekteydi. Yazma kitap sanatları, kitap içinde organik bir birliktelik içindeydi. Özel üretim bir kitabın yazımında kullanılan hüsn-ü hatta, kitabın giriş ve son sayfalarında, konu başlıkları gibi belli alanlarında tezhip sanatı eşlik etmekteydi. Bazı edebi eserlerde hüsn-ü hat ve tezhip birlikteliğine minyatür sanatı da eklenerek konu resimler ile betimlenirdi. Ebru ve kat'ı sanatları, başlangıçta kapaklarda ve kapağa yapışık iç sayfalarda görülmüştür. Sonraları murakka albümlerde daha geniş bir kullanım sahasına sahip olmuştur. Ciltçilik ise kitap kapaklarındaki süslemeleriyle kitap sanatları arasında yer almıştır. Bu sanatlar yazma kitaplardan sonra levhalarda görünürlük kazanmıştır.

Kitap merkezli anlayıştan levha merkezli anlayışa geçiş kademeli bir şekilde gerçekleşmiştir. Yazma kitapların revaçta olduğu dönemlerde, XV. Yüzyıldan başlayarak ortaya çıkan murakka albümler levhaya geçişin bir adımı sayılabilir. (Derman M. U., 2020) Murakkaların ilk örnekleri kitap formatında görülmeye başlamış daha sonra zigzag düzenlemeli uygulamalara dönüşmüştür. XVII. Yüzyılda Osmanlılarda I. Ahmed döneminde murakka yapımı önem kazanmıştır. (Mahir B. , 2017, s. 74) Murakkalar; tek tek sayfaların düzenlenerek, bir araya getirildiği albümlerdir. Birleştirilmeyen her bir özel hazırlanmış sayfa, aslında çerçevesiz birer levhadır. Aynı şekilde, XVII. Yüzyılda ortaya çıkan ve saray dışındaki atölyelerde ticari amaçla üretilen tek sayfa minyatürler de (İnal, 1997, s. 1265), birer levha sanatı mantığı taşımaktadır. Aynı dönemde Hafız Osman'ın *Hilye-i Şerif* metnini levha formunda düzenlemesi (Serin, 2008, s. 127) ile klasik sanatların yazma kitaplardan başka bir yüzeyde daha varlık gösterebilme seçeneği doğmuştur. XIX. Yüzyılda, yazma kitaplara sığdırılamayan celi yazıda gerçekleşen inkılap (Serin, 2008, s. 156), levha sanatının oluşumunu destekleyen etkenlerden biridir.

Şekil 440. 1849 Tarihli Murakka, Kasidetü'l-Bürde Adlı Eserden Beyitler İçermektedir.



Kaynakça: (Tanındı & Kilercik, 2012, s. 354-5)

Hat ve tezhip sanatlarının, XIX. Yüzyıldan sonra kullanım alanı olan levhalar, bu döneme kadar ahşap, çinko, muşamba, cam, bez gibi malzemeler üzerine boyama, oyma, yapıştırma gibi teknikler ile hazırlanmıştır. Ancak eserlerin yapımında kullanılan bazı malzeme ve uygulamalar eserin ömrünü kısalttığı için terk edilmiştir. Günümüzde levha zemin malzemesi olarak mukavva gibi fabrikasyon işlemden geçmiş mdf, kalın karton ve paspartu benzeri malzemeler kullanılmaktadır. Bu malzemeler üzerine murakka tekniği ile kâğıt yapıştırılarak levha yüzeyi elde edilir. (Karadaş C. , 2004, s. 37)

Levhalar günümüzde farklı boyutlarda hazırlanmaktadır. Sıra ile yazısı ve tezhibi yapılmış bir levha çerçevelenerek duvara asılacak bir esere dönüşür. Günümüzde görülen levha formları yazının uygulama şekline göre; zahriye, serlevha, tuğra/ferman, hilye, Esma-i Hüsna, celi yazılar, celi istifler, zerendud, kıtalar ve serbest tasarımlı levhalar şeklindedir. Hüsn-ü hat, tezhip, kat'ı, minyatür, cilt ve ebru; bir levhada tek başlarına da uygulanabilir. Ancak levha üzerinde çoğunlukla ikili, üçlü ya da dörtlü olarak beraber şekilde ve birbirleri ile kimyasal bir etkileşim içinde birleştirilerek elde edilen serbest levha uygulamaları da mevcuttur.

6.2. Levha Çeşitleri

6.2.1. Zahriye Sayfası

Yazma eserlerde XI. Yüzyılda başlayan zahriye sayfası geleneği, esas metinden önceki bezeli sayfa veya sayfalardır. Bazen sayfada sadece tezyinatın görüldüğü gibi âyet, tarih, eser adı ve eserin kime ait olduğunu belirten cümlelerin de bulunduğu görülmektedir. Her dönemin zevk ve anlayışına göre bezenen zahriye sayfaları sayfa yapısına göre dikdörtgen düzenlendiği gibi kare, daire, beyzi veya çeşitli şemse

formlarında da tasarlanmıştır. Dikdörtgen formlu tasarımlar sayfanın tümüne hâkim olduğundan en zengin kompozisyon çeşitliliğine sahiptir. (Baysal, 2010, s. 371)

Günümüzde zahriye sayfası yazma eserde kısıtlı bir alan olmaktan çıkarak, istenen boyutta tasarlanabilen tezhip çalışmalarına dönüşmüştür. Zahriye sayfası, kitap sayfa formatına uygun şekilde, dikdörtgen veya kare bir alan içerisinde tasarlanmaktaydı. (Şekil 448, 449) Son dönemlerde yapılan zahriye sayfa tasarımlarında ise dairesel formlar daha çok tercih edilmektedir. Günümüzde kompozisyonlar; köşeli bir formdan çıkarak daha özgür farklı geometrik yorumlamalar ile tasarlanabilmektedir. (Şekil 441, 442, 443, 444) Oluşturulan tasarımın dairesel bir formatta yapılma tercihinin temel sebebi; tasarımda ne kadar çok katman olursa olsun, kompozisyonun nihayetinde bir merkezde toplanması ile bütüncül bir görüntü sergileyecek olmasıdır. Merkeze doğru veya merkezden dışarı doğru oluşturulan tasarımlar, bütün eserin merkezinde bulunan perspektif kaçış noktasına göre düzenlenir. Doğal olarak dairesel tasarımlarda kendiliğinden bir boyut algısı oluşur. (Şekil 445, 446, 447) Merkezsel tasarımlar sanatçıya evrenin sonsuzluğunu ve döngüsünü anlatmak için imkân sağlamaktadır.

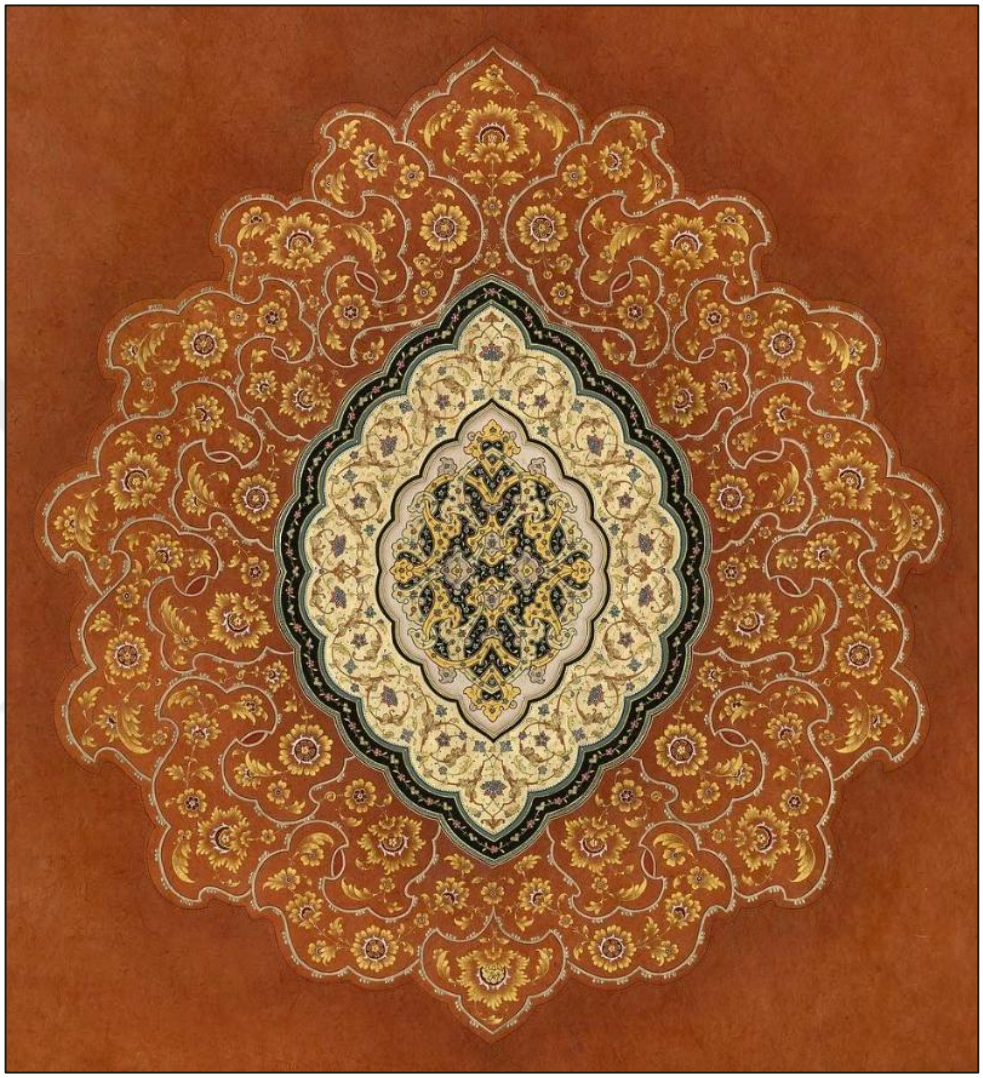
Yazısız olarak tercih edilen yoğun işçilikli zahriyeler; nakkaşın bilgi, beceri, kabiliyet ve hünerini sergilediği bir tür vitrin gibidir. Kompozisyon; merkezden dışarı doğru yayılarak ana karakteri oluşturan geometrik planının yanı sıra, gölge ve kontrast renklerin kullanımı ile birlikte bir derinlik algısı oluşturur. Geometrik planın vurgusunu kuvvetlendiren ve iç dokusunu oluşturan desenler, ritmik tekrarlar meydana getirerek, seyirciyi içine çeken optik bir illüzyon sağlar.

Zahriye sayfası modeli, çeşitli kurumların düzenlediği klasik sanatlar yarışmalarının tezhip kategorisinde istenen ana çalışma formatıdır. Bu kompozisyonlarda klasik üslup ile bezeme şartı aranmaktadır. Bu tür yarışmalar, sanatçıların klasik formatı öğrenmesini ve korumasını sağlar. Klasik usül ve kaideler ile çalışan bir sanatçı, eserinde geçmişte yapılmış yüzlerce esere göre farklılık oluşturma çabası içine girer. Gelenekten ayrılmadan yeni bir yorum ortaya koymak, çok zahmetli ve değerli bir iştir.

Sanatkârlar klasik üslubun dışına çıkarak birçok farklı deneme yapmaktadır. Şimdiye kadar iki kez düzenlenen Yeditepe Bienali, bu yeni arayışları destekleyen bir organizasyondur. Bienal, klasik sanatlar ile ilgili belli bir kısıtlama getirmediğinden, sanatçılar çalışmalarını daha özgürce ortaya koymaktadır. Farklılık arayışlarında;

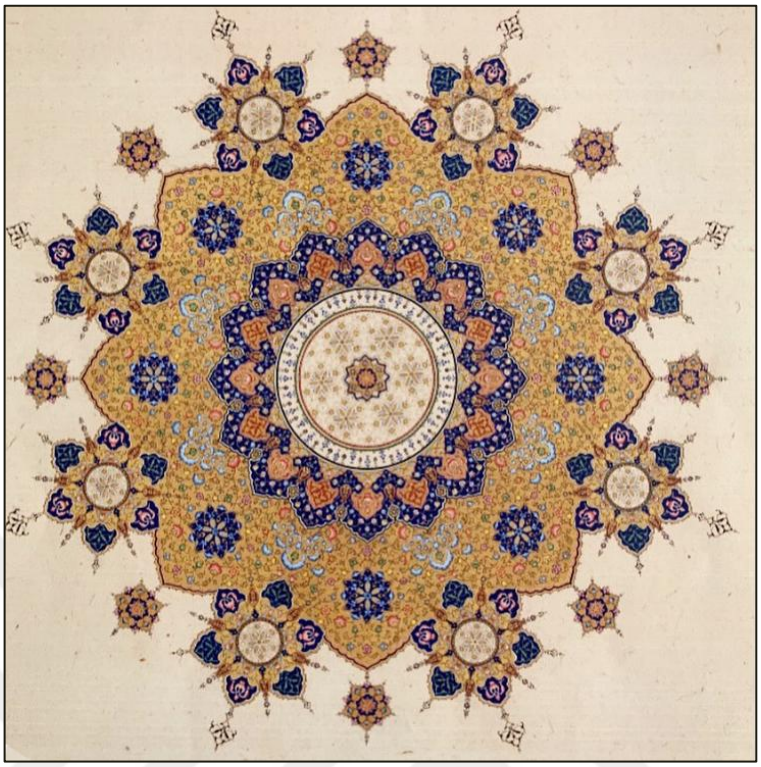
klasik usule yeni bir unsurun sentezlenmesi, farklı bir sanat kolunun üretim metodu ile tezhibin yorumlanması veya birden fazla sanat kolunun bir araya gelerek bir eser üzerinde sentezlenmesi gibi çeşitli örnekler çok rahat gözlemlenmektedir.

Şekil 441. 2014 Tarihli, Zerenderzer Sergisinde Sergilenen Firdevs Bakkal'ın Yaptığı Halkari Beyzi Zahriye Sayfası, Zeki Cemal Özen Koleksiyonu.



Kaynakça: Bakkal F. , firdevsbakkal, 2013

Şekil 442. Zehra Artuç'un, 19. Devlet Türk Süsleme Sanatları Yarışması Sergisinde Yer Alan "Samanyolu" Adlı Eseri.



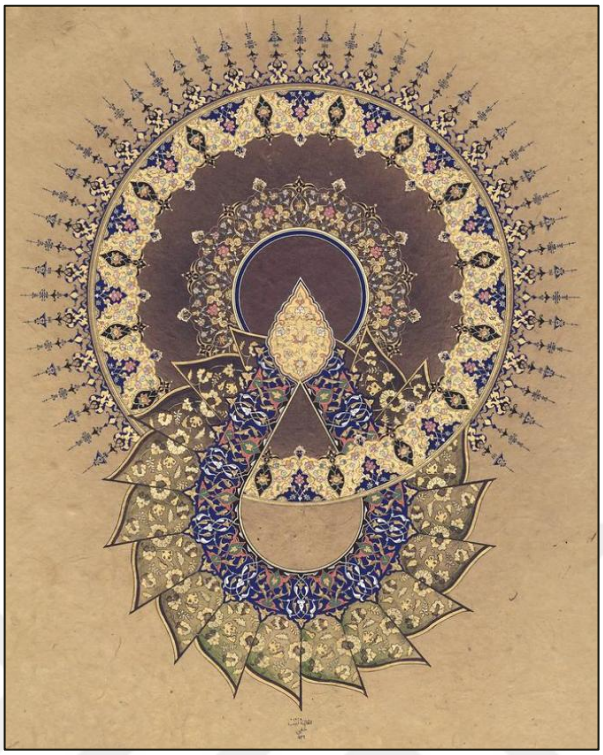
Kaynakça:Artuç, 2023

Şekil 443. 2017 Tarihli, Geleceğin Ustaları-5 Yarışmasında, Emine Burçin Yılmaz'ın Eseri Birincilik Ödülü Almıştır.



Kaynakça: Ustamızın yolunu düstur edindik, 2018

Şekil 444. 2018 Tarihinde Yeditepe Bianeli'nde, Keşif Adlı Sergide Sergilenen, Zeynep İlgü'nün "Kutbû'n-Nur" Adlı Eseri.



Kaynakça: Türkmen E. S., 2016

Şekil 445. 2020 Tarihli, Geleceğin Ustaları -7 Yarışması, Tezhip Dalında Aslıhan Şentürk' Ün "Mavi Kelebekler" İsimli Eseri.



Kaynakça: Türkmen E. S., 2016

Şekil 446. 2021 Tarihli, Emine Solak'ın Geleceğin Ustaları-8 Yarışmasında, Tezhip Dalında 1. Ödülü Alan Eseri.



Kaynakça: geleceginustalari, 2016

Şekil 447. 2021 Tarihli, Neslihan Gülbahar Ekinci'nin Geleceğin Ustaları -8 Yarışmasında, Tezhip Dalında 2. Ödülü Alan Zahriye Sayfası Çalışması.



Kaynakça: geleceginustalari, 2016

Şekil 448. 2023 Tarihli, Halenur Bakkal'ın Zahriye Çalışması.



Kaynakça: Bakkal H. , 2013

Şekil 449. 2016 Tarihli, Firdevs Bakkal'ın El Burda Yarışmasında Birincilik Aldığı Klasik Tezhip Zahriye Sayfası.



Kaynakça: Burda, 2024

Şekil 450. 2023 Tarihli, 21. Devlet Türk Sanatları Yarışmasında, Tezhip Tasarımı Alanında Başarı Ödülü Alan Saliha Doğan'ın "Cennet Kapıları" Adlı Eseri.



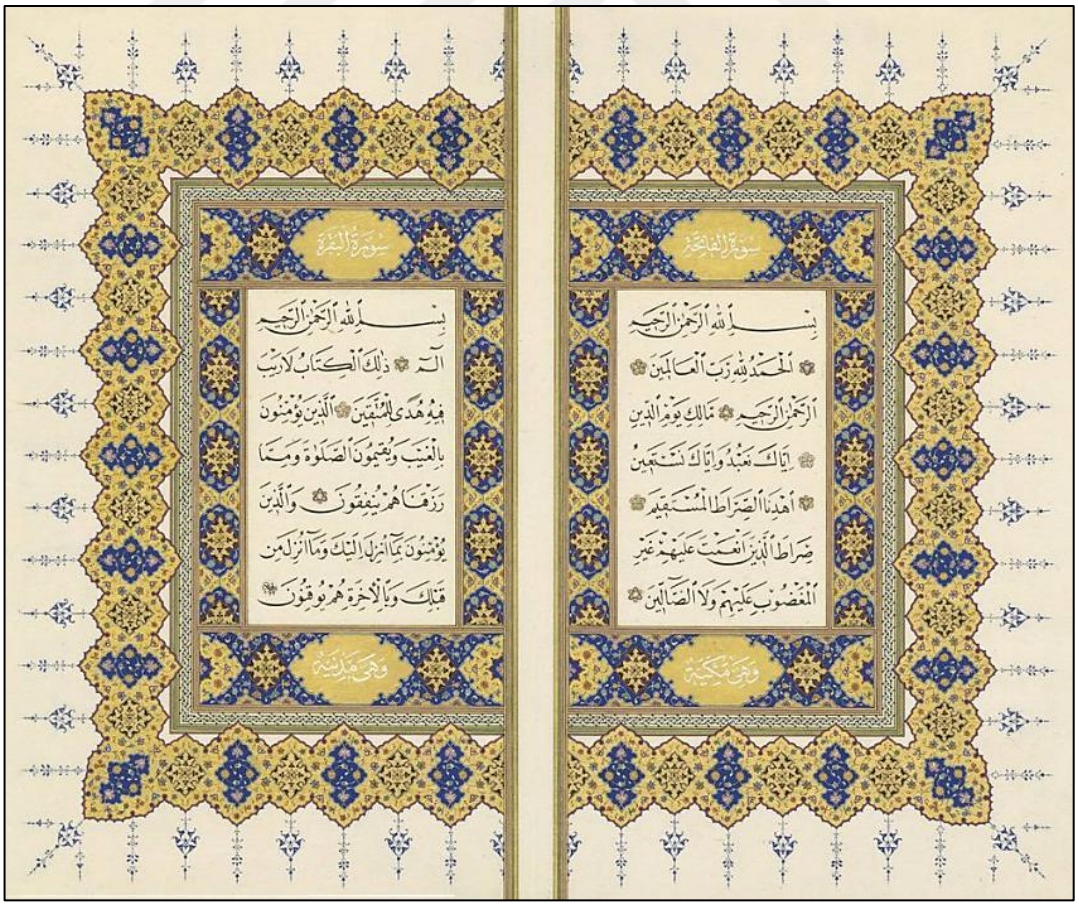
Kaynakça: 21. Devlet Türk Sanatları Yarışması Kataloğu, 2022, s. 29

6.2.2. Serlevha

Yazma eserlerde metnin başladığı, zahriyeden sonraki sayfadır. Kur'an'da Fatiha Suresi ile Bakara Suresi'nin ilk âyetlerinin yer aldığı karşılıklı iki sayfadan oluşur. Karşılıklı olan sayfalarda sol ve sağa aynı tasarım uygulanır. Sayfaların cilde dikili olduğu alanlara tezhip uygulamanın zorluğundan, bu bölümler cetvel uygulamaları ile bitirilir. Böylece sayfa üç yönden tezhiplenmiş olur. Zahriyeler gibi serlevha tasarımları ve işçilikleri de nakkaşın maharetini gösterdiği eserlerdir. (Baysal, 2010, s. 372)

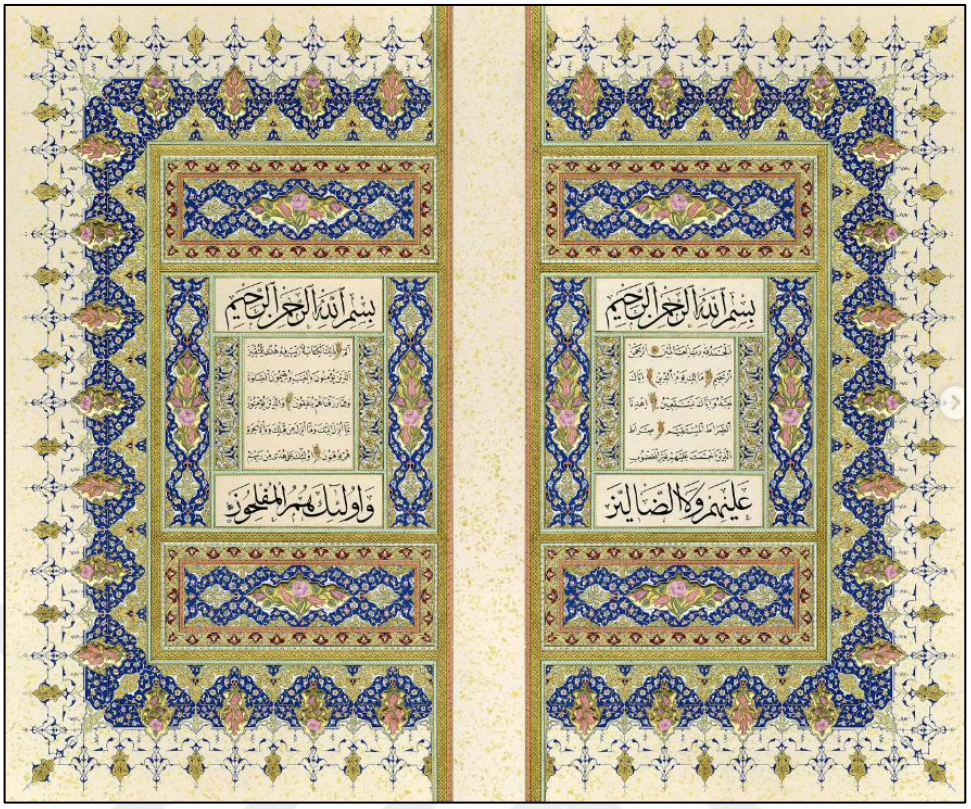
Geleneksel yapıda sayfanın cilde bağlantısı nedeni ile, yazı etrafına yapılan tezyinat üç yönlüdür. Ancak günümüzde serlevha tezyinatında, iki sayfa arasında bir cilt bağlantısı yoktur, iki yazılı sayfa yan yana bir düzlem üzerine yapıştırılarak, etrafı ve arası tasarlanır. Bu sayede, iki ayet arasındaki mesafe arzuya göre ayarlanabilir. Bu mesafe ile kazanılan alan, eserin merkez eksenlerinin kesişim bölümüdür. Bu bölüm arzuya göre dikine farklı desen tasarımlarının uygulanabilmesine olanak sağlar.

Şekil 451. 2012 Tarihli, Halenur Bakkal'ın Serlevha Tezyini.



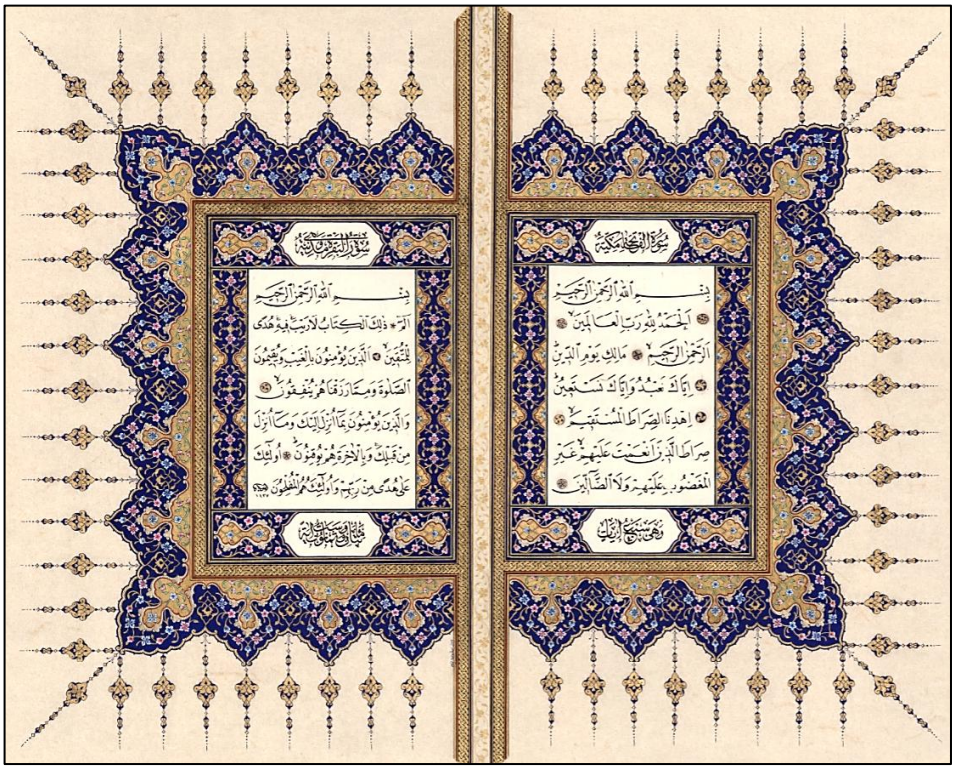
Kaynakça: Bakkal H. , 2013

Şekil 452. 2023 Tarihli Serlevha, Hat; Said Abuzeroğlu, Tezhip; Sevgi İrteş.



Kaynakça: İrteş S. , 2016

Şekil 453. 2018 Tarihli Elif Nurcihan Güler'in Tezyin Ettiği Serlevha.



Kaynakça: Depeler ve diğerleri, Eserler, 2017

Şekil 454. 2020 Tarihli, Tasarımı Ahmet Özlü'ye, Uygulaması Gülsüm Tuba İlhan'a Ait Serlevha Çalışması.



Kaynakça: İlhan, 2020

Serlevha çalışmalarında klasik uygulamalar tercih edilmektedir. Tezhipli alanlarda çok katmanlı paftalar altın ile beraber lacivert, bordo gibi koyu renkler ile boyanır. Kontrastlık oluşturan altın ve koyu renk paftalar, uyumlu ton ve renklerde motiflerle bezenerek kompozisyona renk ile derinlik sağlanır. Desenin oluşturduğu ritmik tekrarlar, cetveller ve özellikle tığ motiflerinin eksen çizgileri, bakışı dıştan içe doğru kademe kademe çevirerek âyetlere doğru odaklamaktadır. Kenarsuyu pafta alanlarında veya koltuklarda natüralist çiçekler de kullanılmaktadır. (Şekil 451, 452, 453, 454)

6.2.3. Tuğra /Ferman

Osmanlı padişahlarının, tahta çıktıktan itibaren saltanatları süresince kullandığı mühür ve imzadır. Tuğra, devletin padişahını temsil ettiği gibi devletin de sembolü olmuştur. Tuğralar; fermanlar, beratlar, vakfiyeler, ahitnameler, tahrir defterleri ve paralar üzerlerinde kullanıldığı gibi mimaride de kullanılmıştır. Osmanlılar dönemine ait ilk tuğra Orhan Gazi'ye aittir. İlk tuğra modelleri basit formludur. İki beyzeli, üç tuğlu form I. Murad tuğrası ile başlamış, Fatih Sultan Mehmet döneminde standart şeklini almış, Kanuni Sultan Süleyman döneminde ise klasik görünümüne kavuşmuştur. Mustafa Rakım Efendi (1758-1826), tuğrayı oluşturan harfleri ıslah etmiş, istifini ve

şeklini düzenleyerek tuğraya zarafet kazandırmıştır. XV. Yüzyıldan sonra tuğraların tezyini bir önem kazanmıştır. (Toktaş, 2023, s. 707) Ferman; divanlarda alınan kararlara göre yazılan, üzerinde padişahın tuğrasının olduğu, padişahın emirlerini içeren bir metindir. (Kütükoğlu M. S., 1995)

Günümüzde bu gelenek; tuğra formunda istifli besmeleler gibi tuğranın yapısına uygun metin düzenlemeleri ile sürdürülmektedir. Tuğra formatında istiflenen besmelenin ardından bir sure yazılarak ferman görünümü elde edilir. Tuğranın üst tarafı genellikle bir üçgen alan içerisinde, çeşitli şemse düzenlemeleri ile taç formunda tezyin edilir ve levhaya dönüştürülür.

Günümüzde levha şeklindeki tuğra tezhiplerinde; çok boyutluluk, çok katmanlılık, birden çok klasik sanatın (hat, tezhip, minyatür) bir arada kullanımı ve gölgelendirme gibi uygulamalarla derinlik ve boyut algısı elde edilmektedir.

Tuğra üzerine yerleştirilen tezhipli üçgen veya şemse formları, bakışı merkezden yukarı doğru metafizik anlama yönlendirmekle anlam derinliği vermekte ve görsel olarak dikey eksene perspektif bir bakış sağlamaktadır.

Gözün merkezden yukarı doğru yönelimi perspektif bir bakış sağlamaktadır. Degradeli arka fon renklendirmeleri, çok katmanlı pafta düzenleri ve motif kurulumlarında yapılan hareket vurguları, bakışın yönelimini desteklemektedir. Natüralist çiçekler, minyatür figürler, manzara görüntüleri veya merkeze odaklı spiral gibi geometrik unsurlar, soyut anlatımda çok anlamlılık ve çok mekânlılık sağlamaktadır. (Şekil 455, 456, 457, 458)

Şekil 455. 2014 Tarihli, Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam' In "Kanuni Devri" İsimli Serbest Levha Tasarımı.



Kaynakça: Kurfeyz & Sağlam, 2020, s. 80

Şekil 456. 2020 Tarihli, Tezhip: Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam'ın Eseri; Bir İstanbul Silüeti Üzerinde, II. Abdülhamid Zerendûd Tuğrası Ve Taçta Osmanlı Arması Yer Almaktadır.



Kaynakça: Kurfeyz & Sağlam, 2020, s. 72

Şekil 457. Eda Şahan'ın İki Adet Tuğra Formunda Besmele Ve Ferman Çalışması.



Kaynakça: Şahan, 2013

Şekil 458. 2016 Tarihli, Hüsna Kılıç'ın Düzenlediği Levha, Fatih Sultan Mehmet'in Zerendûd Tuğrası.



Kaynakça: Kılıç H. , 2013

6.2.4. Hilye-i Şerif

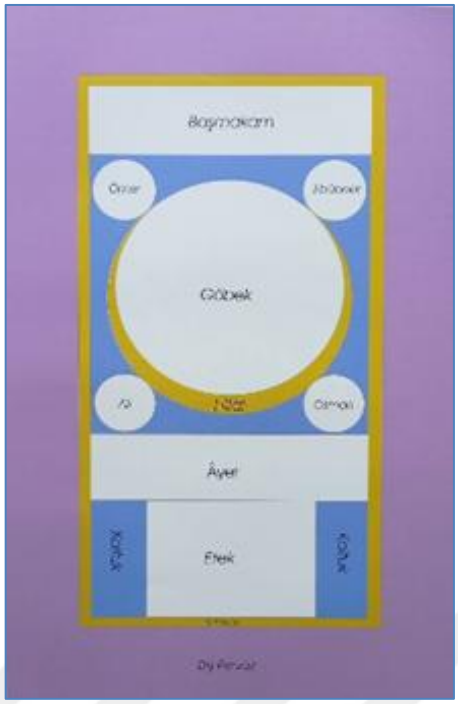
Arapça kökenli hilye kelimesi; süs, ziynet, güzel sıfatlar, güzel yüz ve cevher anlamlarını taşır. Hilye-i Şerif Hz. Muhammed'in vasıflarını yazı ile anlatan manzum eserler olarak ifade edilmektedir. Hilye-i Şerif; Hz. Muhammed'i kapsamlı olarak anlatan "şemail"lerden doğmuştur. İlk ve en önemli şemail, İmam Tirmizi tarafından yazılmış ve sonraki tüm şemail kitaplarında kaynak olmuştur. (Coşkun B. , 2015, s. 6) Hilye kavramı Kur'an'da dört yerde geçer. Kavram; Denizden çıkarılan inci (Nahl 16/14 ve Fatır 35/12), zînet (Ra'd 13/17) ve süs ya da süs eşyası (Zuhruf 43/18) anlamlarında kullanılmıştır. (Şapcıoğlu, 2023, s. 5-7)

İslam sanatlarında kutsal kişilerin tasviri resim olarak değil, yazı ile yapılarak tarif edilmiş ve tezyin edilmiştir. Bir hadis rivayetine göre; Hz. Peygamber, Hz. Ali'ye hilyesini yazmasını ve bunu görenin kendisini görmüş gibi olacağını söylemiştir. (Coşkun B. , 2015, s. 7) Minyatür sanatında ise Hz. Peygamberin yüzü ya boş bırakılmış ya bir örtü ile kapatılmış ya da yerine "Ya Muhammed" yazılmıştır.

Hilye-i Şerifler, Hüsn-i Hat sanatında ve İslâm edebiyatında Hz. Muhammed'in fiziksel özelliklerini, karakterini, insani ve ahlaki hasletlerini, tavır ve hareketlerini anlatan eserlerdir. Hilyeler; Hz. Muhammed'i seven, hürmet eden, onu tanımak, öğrenmek ve onun şefaatine ulaşmak isteyenler için, Hz. Muhammed'in vefatından sonra onu tanıyan kimselerin aktardığı bilgilerden meydana getirilmiştir. (Taşkale & Gündüz, 2006, s. 17)

Hilyeler, Hz. Muhammed'e duyulan sevgi ve saygı neticesinde küçük kâğıt formatlarında yazılarak, göğüs ceplerinde taşınmıştır. 17. Yüzyılda Hattat Hafız Osman'ın Hilye-i Şerif'i levha olarak düzenlemesiyle Hilye-i Şerifler cep kullanımından levha formatına geçmiştir. (Coşkun B. , 2015, s. 7) Duvara Hilye asma uygulaması; mekâna huzur, bolluk ve bereket getireceği, mekânın yangın gibi afetlerden korunacağı inancıyla yayılmıştır. Hz. Peygamberin varlığına, maneviyatına yakın olma, onun şefaatine erişme arzusu da vardır. (Özkafa F. , 2012, s. 2042) Klasik hilye levhaları; baş makam, göbek, Çehar-ı Yâr (Dört Halifenin İsimleri), hilâl, âyet ve hilye metninin devamını içeren etek bölümlerinden oluşur. (Taşkale & Gündüz, 2006, s. 40)

Şekil 459. Hilye-i Şerif Levhasının Bölümleri.

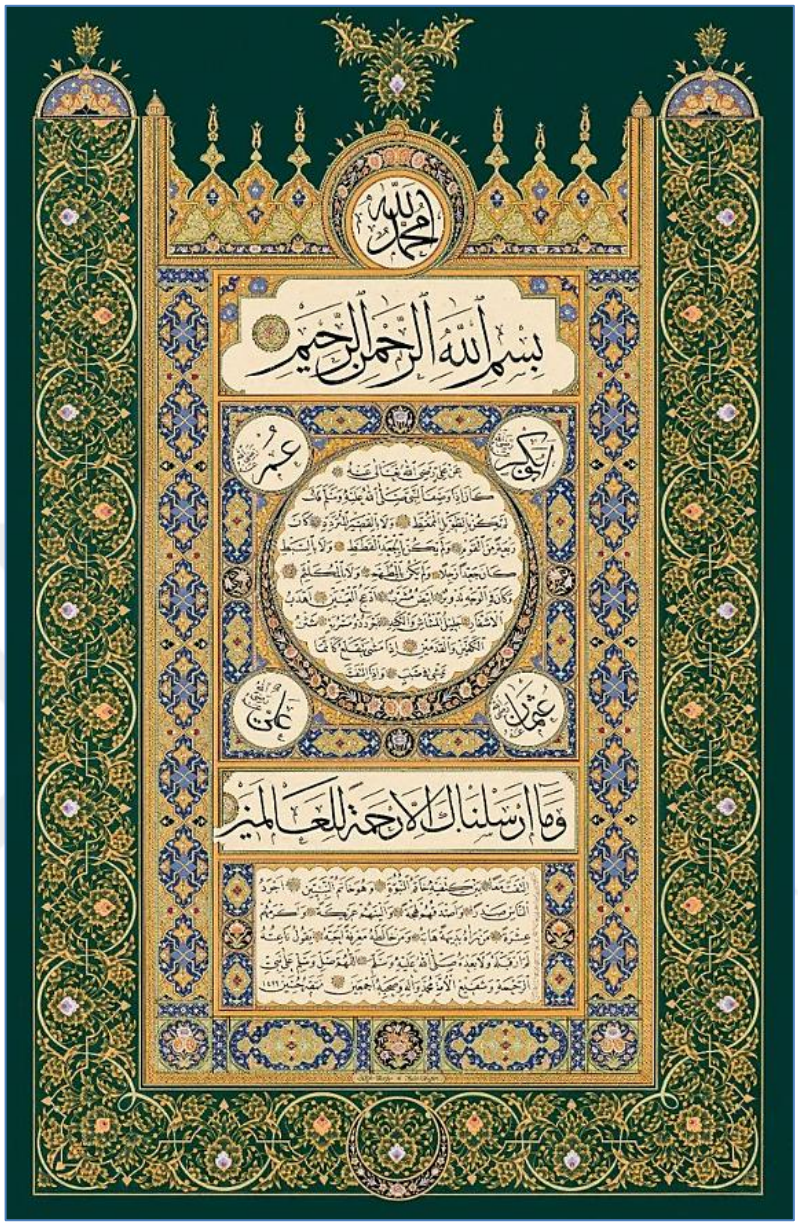


Kaynakça: Taşkale & Gündüz, 2006, s. 40

Hilye metinleri klasik düzenin dışında çok farklı düzenlemeler ile de tasarlanmaktadır. Bu düzenlemeler farklı tezyin çalışmalarına da fırsat vermektedir. Bir müzehhip için hilye tezyin etmek, tezhip öğreniminin en üst basamağı sayılır. Hilye tezhibi ustalık işidir, müzehhibin hünerlerini gösterdiği hilye tezhibi, levha tezyinatı çeşitleri içinde estetik açıdan en değerli olanıdır.

Hilye süslemesi planlanırken desen ve renklerin yazının önüne geçmemesine dikkat edilir. Özellikle göbek bölümünde yer alan tasarımın, yazıya oldukça bitişik olmasından ötürü desen boyutu ve renkleri çok önemlidir. Göbek bölümünde tasarlanan süsleme, tüm levhanın tezyin karakterini belirleyen anahtarları içerir. Besmelenin boşlukları ve koltuklar, göbek tezyinatının karakterini taşıyacak şekilde tasarlanır. Arasuyu, iç tasarım ile kenarsuyu tasarımı arasında hem ayırıcı hem bağlayıcı bir görev üstlenir. Bu görev için gerekli kalınlıkta ve motifler ile bezeli olmalıdır. Kenarsuyu tasarımının farklı amaçları olabilir; ya iç tasarımla benzer tasarlanarak iç-dış tam bir bütünlük sağlanabilir ya iç tasarımda kullanılan bazı motifleri içinde barındıracak şekilde farklı bir tezyin hedeflenebilir veya iç bünyeden tamamen farklı olarak metin alanını ortaya çıkaracak şekilde düzenlenebilir. Göbek, göbek etrafı kapalı alan ve koltuklar birbirine uyumlu şekilde tasarlanır.

Şekil 460. 2002 Tarihli Hilye-i Şerif Hat; Hüseyin Kutlu, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz, Selim Sağlam.

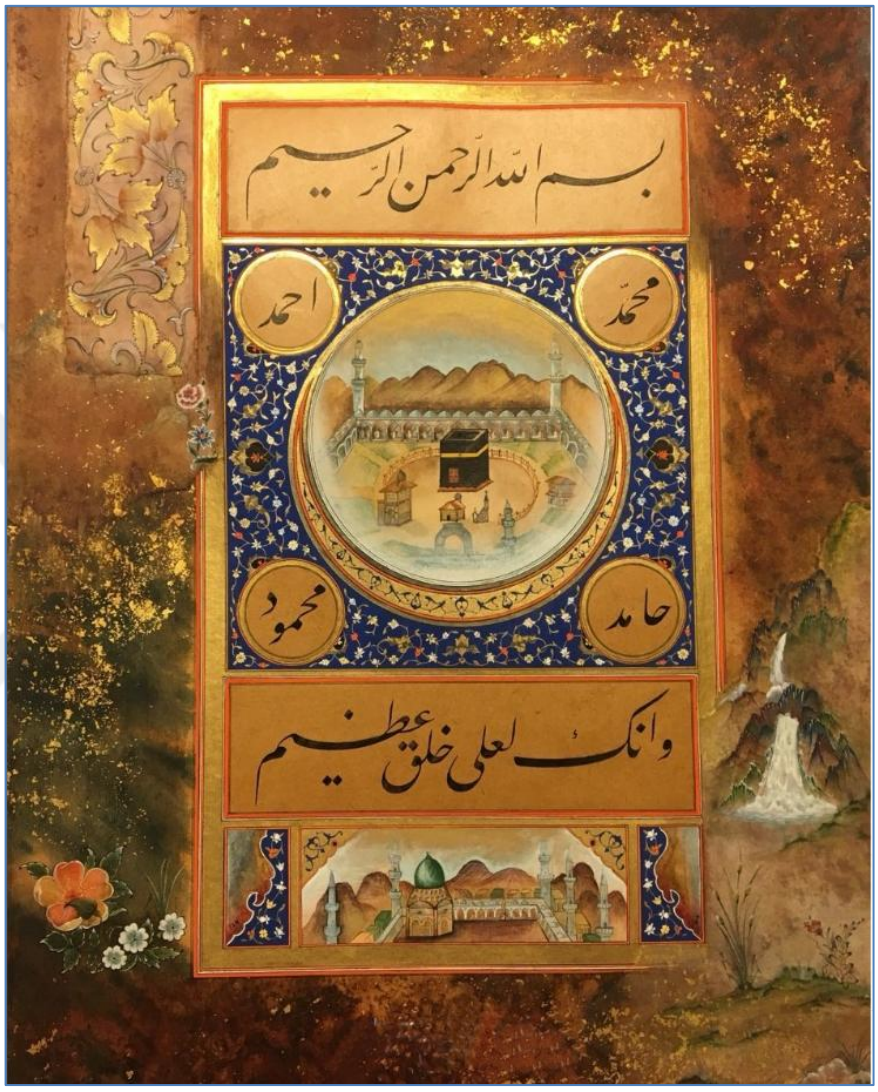


Kaynakça: Kurfeyz & Sağlam, 2020

Şekil 460'da ki eserde; cetveller, beyaz, yeşil iplikler ve rumiler ile oluşturulan paftalarda; altın, lacivert ve mavi tonlar ile renk derinliği sağlanmıştır. Motifler; bu paftaların boyut ve renklerine göre oranlanarak zıt renklerle ortaya çıkarılmıştır. Kenarsuyu bezemesi de yazı alanında yapılan tasarıma eşlik eder. En dışta yer alan halkari iri motifli bezeme, koyu zemin üzerinde tığ görevini üstlenerek yazıdan dış alana doğru, yoğun desenin kademeli bir şekilde azalmasını sağlar. Bu geçiş, tasarım bütününde degradeli bir geçiş hissi vererek yazıya doğru bir perspektif bakış ortaya koyar. Eserin taç kısmı, diğer üç yöndeki tasarımlardan farklı tasarlanmıştır. Bu

tasarımda önce görülen, şemse formlarının ritmik hareketleridir. Dikey ekseni işaret eden şemse formları, eserin orta ekseni üzerinde saz yaprakları ile sonlandırılmıştır. İki yandan gelen süslemeler taşıyıcı sütunlar gibi yükselip eser köşelerinde kesintiye uğramış, çatı yukarı doğru yönelen tığlar ile desteklenmiştir.

Şekil 461. 1994 Tarihli, Hilye-i Şerif; Tezhip; Şehnaz Biçer.



Kaynakça: Biçer Ş. , sehnazalp7, 2016

Şekil 461'deki eserde, göbek ve ayet bölümlerinde yazı yerine minyatürlerin yer alması soyut bir anlatım sağlamaktadır. Halifelerin yer aldığı alan evreni temsil eder şekilde klasik tezhiple tezyin edilmiştir. Hilye-i Şerif yazı alanı, özel renklendirilmiş zemin üzerinde, halkari, zerefşan ve minyatür ile karışık uygulama tekniklerinden oluşturulan kenarsuyu bezemesi ile çevrilidir. Yazı alanı dışında kalan tezyin, bir minyatür sahnesini anımsatarak esere boyut algısı kazandırmıştır.

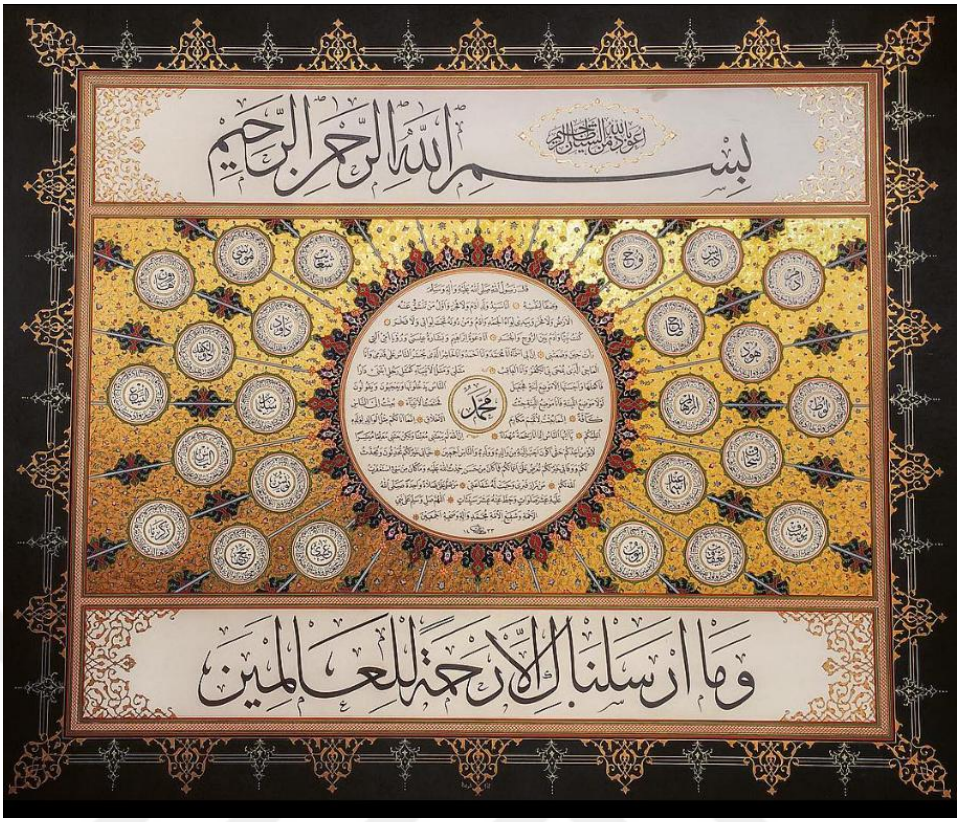
Şekil 462. 2014 Tarihli Hilye-i Şerif, Hat; Kenan Yüksel, Tezhip; Yeşim Karamık Jandar.



Kaynakça: Yazar Arşivi, 2015

Şekil 462'deki eserde, metin alanı ve kenarsuyu bezemesinde yoğun natüralist çiçekler ve boyutlandırılmış saz yaprakları kullanılmıştır. Paftalama münhanili rumiler ile sağlanmıştır. Münhanili rumiler gölgeler ile boyutlandırılmıştır. Tüm motif zeminleri gölgelendirilmiştir. Besmele ve ayet koltukları içinden geçen sütunlar, üzerinde çiçekli pencereleri olan bir rulo kâğıdın açılımını anımsatmaktadır. Sütun uçlarındaki helezonik kıvrımlar varlık ağacını, bezemedeki yoğun natüralist tasvir ise cennet bahçelerini temsil etmektedir.

Şekil 463. 2016 Tarihli Hilye-i Şerif, Hat: Turan Sevgili, Tezhip Eda Funda Özkan.



Kaynakça: Özkan, 2023

Şekil 463'te eser merkezinde yer alan hilye metnine göre düzenlenen yazı ve süslemeler, tek kaçışlı perspektif düzlemi oluşturmaktadır. Süslemelerde ve yazı aralarında kullanılan bordo ve lacivert renkli şemse formları; gezegenler gibi düzenlenmiş daire yazı alanlarını birbirine bağlar. Kompozisyondaki düzende; altın zemin Allah'ın hakikatini, merkeze alınan hilye metni ise Hz. Peygamber'i ve O'ndan dalga dalga evrene yayılan; rahmet, hikmet ve lütfu anlatır. Bu soyut anlatım geometrik planlama ile derinlik kazanmaktadır.

Şeyma Çınar'a ait Hilye-i Şerif tasarımı mimari bir caminin ön görünüşü şeklindedir. Minare sütunları ile cami üst ve iç kubbe alanları hattın yer aldığı bölümlerdir. Klasik tezhip, mimari formun ortaya çıkarılmasında ve halife isimlerinin yazıldığı daire alanlarda kullanılmıştır. Natüralist üsluplu çiçekler hem fondaki cami formunun hem de merkezde yer alan Kubbet'us Sahra minyatürünün bahçesi gibidir. Bu bahçe süslemesi mimari formların yere dayanan kısmını gizleyerek hayali bir perde imajı sağlar. Eserde; hat, tezhip ve minyatür sanatlarının birlikte kullanımı ile fiziki bir dünya görüntüsü üzerinden soyut bir anlatım gerçekleştirilmiştir. (Şekil 464)

Şekil 464. 2019 Tarihli Şeyma Çınar'ın Tezyin Ettiği Hilye-i Şerif.



Kaynakça: Çınar, 2012

Şekil 465. 2020-22 Tarihli Hilye-i Şerif, Hat; Turan Sevgili, Tezhip; Asiye Kafalıer.



Kaynakça: Sevgili, 2014

Asiye Kafalıer'in tezyin ettiği Hilye-i Şerif metni armudi bir formda tasarlanmıştır. Bu form, tüm tasarımın dikey orta eksenini kesen alt noktasından çıkmıştır. Bu tasarım çıkış noktasına göre planlanmıştır. Armudi formu meydana getiren unsurlar; hareketli, dalgalı ve kıvrımlı saz yaprakları ile hurde rumilerdir. Hurde rumiler, taç bölümünde dendan hareketleriyle birleşerek bir kubbe görünümü oluşturmuştur. Yapraklar ve rumiler renklendirilerek formun belirginleşmesi sağlanmıştır. Armudi formun içindeki metin alanı tahrirsiz şekilde sadece altın motiflerle süslenmiştir. Formun dışı ise; gökyüzünü andıran degradeli mavi tonla renklendirilmiştir. (Şekil 465)

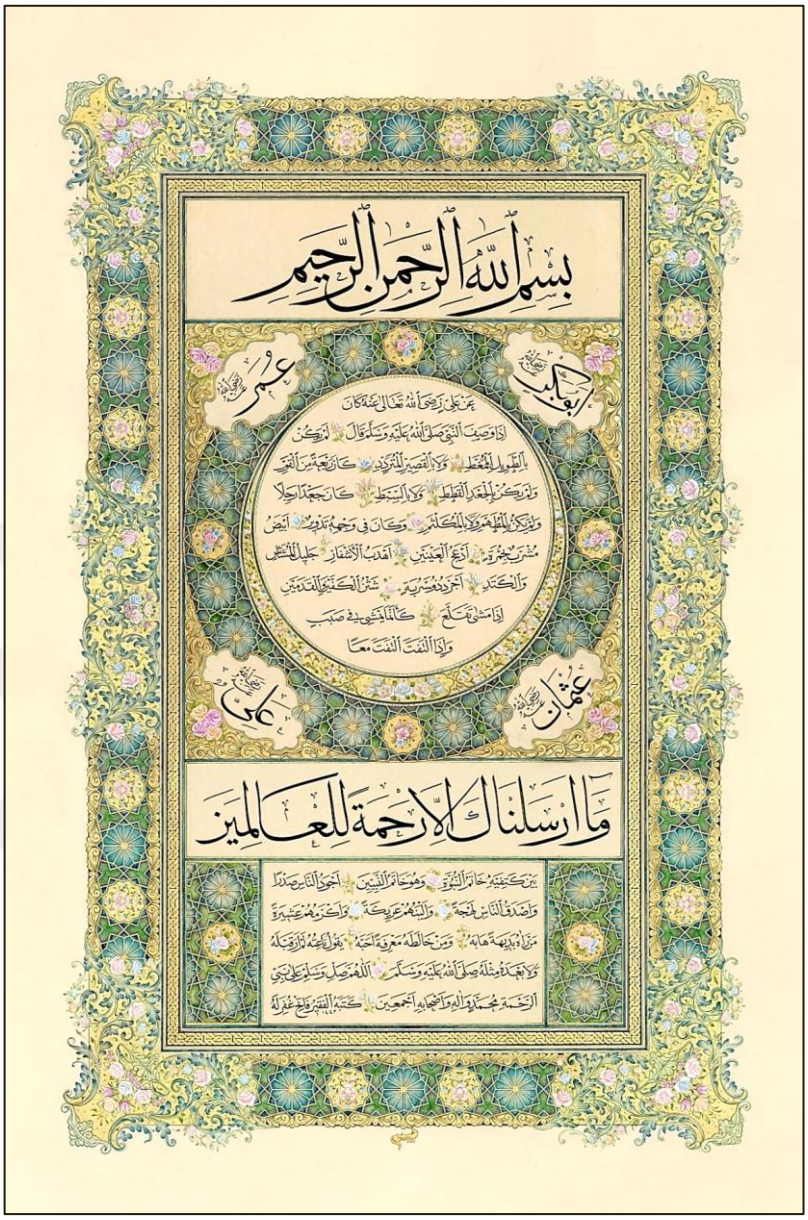
Şekil 466. 2022 Tarihli, Hat; Abdul Wahab Ali Hasan Saif, Tezhip; Emine Güngör Tuştaş.



Kaynakça: Fatma Hande Topbaş, 2017

Emine Güngör Tuştaş'ın tezhiplediği Hilye-i Şerif metni, dairesel bir yapıda yazılmıştır. Bu dairesel yapı tezyini, gökyüzünden inen bir su damlasını anımsatacak formdadır. Taç kısmındaki şemse formu, tüm yazıyı sararak damla şeklini oluşturur. Yeşil paftanın arkasında yer alan dikdörtgen alan, gölge ve motiflerle belirginleştirilmiştir. Çerçeveden içe doğru sıralı üç farklı pafta; gözün yazı alanına kademeli bir şekilde geçişini sağlamaktadır. (Şekil 466)

Şekil 467. 2023 Tarihli Hilye-i Şerif, Hat; Fatih Özkafa, Tezhip; Yeşim Karamık Jandar.



Kaynakça: Özkafa F. , 2014

Şekil 467'deki eserde; göbek ve koltuklar aynı geometrik tasarım planının düzenlemesiyle oluşturulmuştur. Göbek alanında yer alan dairesel geometri tasarımı münhani ve güllerle bütünlenmiştir. Zencerek ile metin alanı ve kenarsuyu süslemesi birbirinden ayrılmıştır. Kenarsuyu bezemesinde aynı geometrik plan kullanılmıştır. Bu plan köşelerde ve yan ortalarda rokoko tarzı yaprak uygulamaları ile kesintiye uğratılmıştır. Örüntünün içinde halkari boyama tekniği kullanılmıştır. Çiçek, münhani ve yapraklarda ise tarama ve noktalama boyama teknikleri kullanılarak motiflere derinlik verilmiştir.

6.2.5. Esmâ-i Hüsnâ (El-Esmâü'l-Hüsnâ)

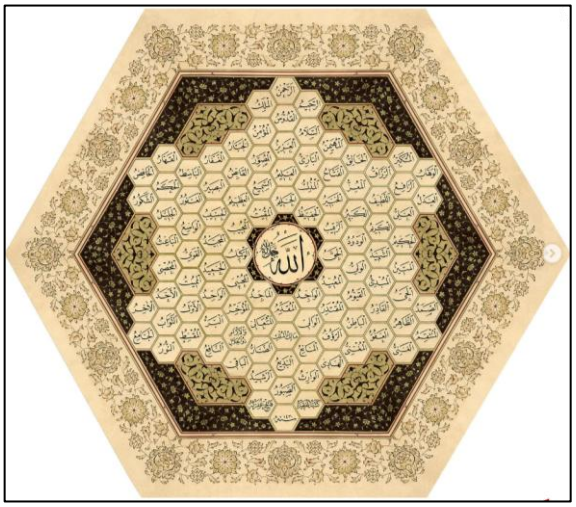
İsmin çoğulu olarak Esmâ, güzel anlamında ise Hüsnâ kullanılır. Kur'an ve hadislerde zikredilen Allah'ın güzel isimleri için kullanılan Esmâ-i Hüsnâ, terim olarak Allah'a nispet edilen doksan dokuz ilahi ismi içerir. (Topaloğlu, Esmâ-i Hüsnâ, 1995)

İslâm düşünürü ve mutasavvıf yazar İbn Arabi'ye (1165-1240) göre, Allah'ın isimlerinin güzellikle anılması ve vasıflandırılması; insanın Allah hakkında aşkınlık ile sevgi ve saygı duymasını sağlar. Dua ve zikirlerde kullanımı ve kalbin Allah ile meşgul olması kalbe huzur getirir. Kulun Allah'ın lütuf ve rahmetine erişeceğine ve duaların kabulüne ümit telkin olur. Allah'ın bildirdiği isimler ile; O'nu hakkında doğru bilgi edinmek, tanımak ve öğrenmek için gerekli imkân verilerek, O'nun bilgisine sahip olan insan şeref ve meziyet kazanır. İnsan Allah'ı duyularıyla anlayamaz. Tüm kâinatın yaratıcısı olarak kabul ettiği Allah'ı, Esmâ-i Hüsnâ olarak bildirilen isimleri ile tanır. Yaratıcının evrenle olan ilişkisini, idrak ile öğrenir, kalp ile iletişim kurar. (Topaloğlu, Esmâ-i Hüsnâ, 1995)

Esmâ-i Hüsnâ yazımındaki satır araları bezemelerinde beyne's-sütur metodu sıkça görülür. Bu süsleme; yazıları çerçeveler, yazıların görünürlüklerini, farklılıklarını anlaşılır hale getirir ve yazının tezhip ile bütünleşmesini sağlar.

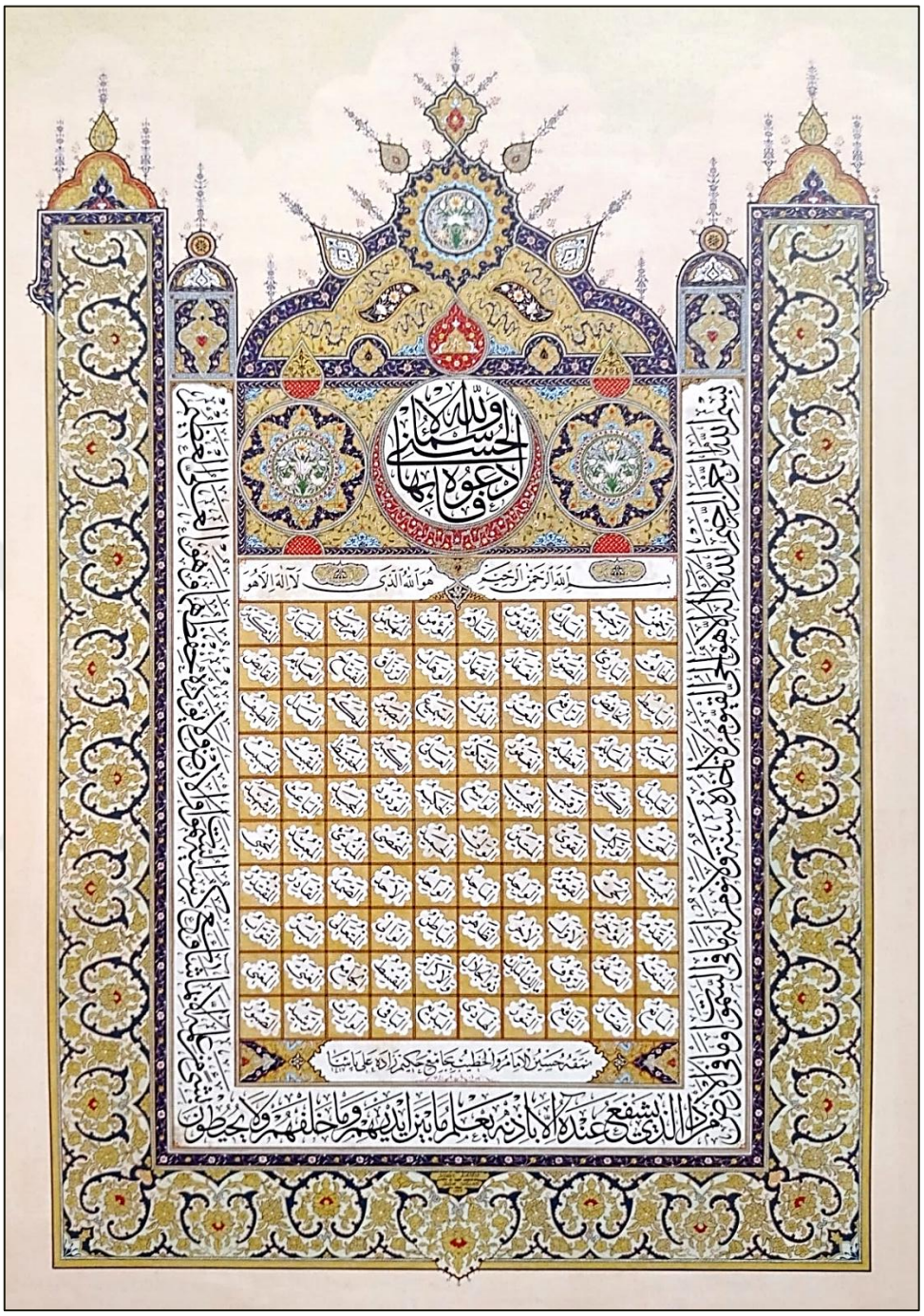
Esmâ-i Hüsnâ metni (Allah ismi ile birlikte) yüz farklı isimden oluştuğundan kareli grid sistemi ile yazılmaktadır. (Şekil 468, 469) Metin alanı içinde genellikle koltuk yoktur. Bu tür metinlerin kenarsuyu bezemelerinde, köşe veya taç kısımlarına konan farklı tasarımlar ile görünüm canlandırılır. (Şekil 469, 471)

Şekil 468. 2008 Tarihli Esmâ-İ Hüsna, Hat; Fatih Özkafa, Tezhip; Esra Özkafa.



Kaynakça: Özkafa F. , 2014

Şekil 469. 1998 Tarihli, Esmâ-İ Hüsna Ve Âyet'el- Kürsi, Hat; Hüseyin Kutlu, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam.

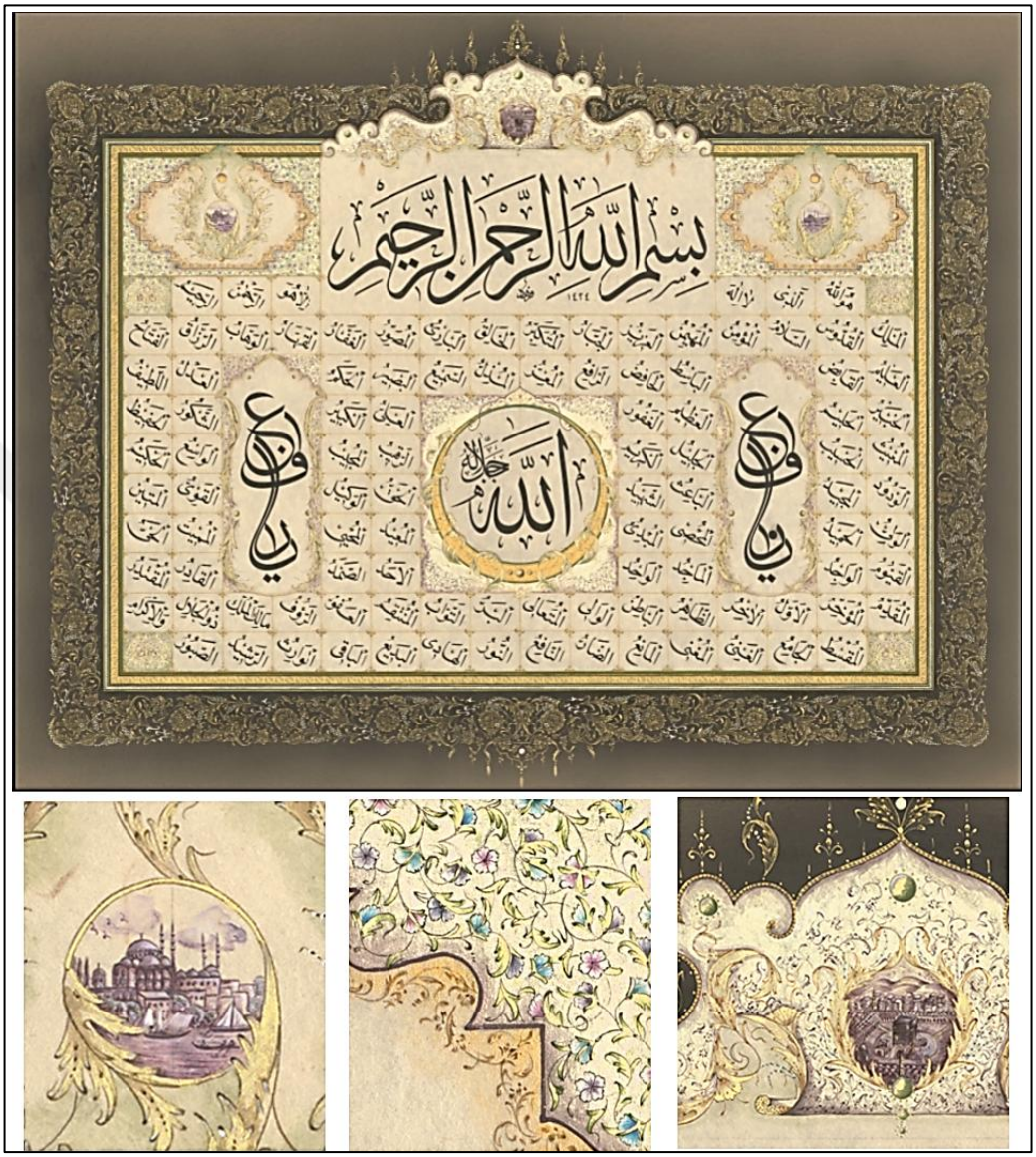


Kaynakça: Kurfeyz & Sağlam, 2020, s. 246

Şekil 469'daki eserde isimlerin aralarında beyne's-sütur uygulanmıştır. Klasik tezhip uygulanan eserde kompozisyon paftalar ile boyutlandırılmıştır. Lacivert cetvel ile metin alanından ayrışan kenarsuyu bezemesi; birbirine dolanan, iri çiçekli rumilerle tasarlanmıştır. Çiçekli rumi zeminleri, yazı alanında olduğu gibi beyazdır. Çiçekli rumilerin beyazlığı, lacivert kontür ile ortaya çıkarılmıştır. Beyaz rengin metin içi ve

dışında farklı oranlarda görülmesi derinlik algısı oluşturmakta ve bakışı yazıya doğru yönlendirmektedir.

Şekil 470. Esma-Ül Hüsna Levha, Tezhip; Fatma Hande Topbaş.



Kaynakça: Fatma Hande Topbaş, 2017

Şekil 470'deki eserde, Besmele'nin iki yanında yer alan koltuklarda ve taç süslemesi içinde, saz yaprakları ile oluşturulmuş paftalar bulunmaktadır. Paftalar; İstanbul ve Kâbe minyatürleri ile bezenmiştir. Paftaların dış alanı renkli stilize çiçeklerle süslenmiştir. Eserin taç kısmı, altın iplik ile şemse formu verilerek gölgelendirilmiştir. Saz yaprakları ile şemse formunun hareketliliği desteklenmiştir. Kenarsuyundaki hatayilerde halkari tekniği ile altın uygulanmıştır. Kompozisyona; boyama teknikleri, gölgelendirme, renk kullanımı, koltuk, taç ve kenarsuyu desenleri ile boyut verilmiştir.

Şekil 471. 2013 Tarihli, Hat; Zeynep Çolak, Tezhip; Yeşim Karamık Jandar.



Kaynakça: Yazar Arşivi, 2013

Şekil 471'deki eserde, Esmâ-i Hüsnâ metni verev olarak düzenlenmiştir. Metin aralarından geçen cetvel çizgileri, kenarsuyu bordüründe kullanılan yaprakların ve buket çanaklarının taşıyıcısıdır. Cennet bahçesini tasvir eden eser rokoko unsurlar taşır. Bu unsurlar; midye kabukları, çiçek sepetleri, kurdele kıvrımları ve natüralist çiçek öbekleri şeklinde sayılabilir. Kompozisyon ¼ düzendir. Boyama teknikleri, gölgelendirme ve tasarım kurgusu esere derinlik vermektedir.

6.2.6. Celi Levhalar

Celi, sözlükte iri, açık, aşikâr, kalın ve okunaklı yazı anlamında olup, hat sanatında her yazı çeşidinin normal boyutundan daha büyük yazılanına verilen isimdir. Celi, bir yazı çeşidi değildir, yazının karakterini ifade eder. Her yazı çeşidinin kendine has kalem ağzı genişliği vardır. Bu ölçülerin dışına çıkılarak, üç katı ve üstü yazı büyüklüklerine celi denir. Yazının normal büyüklüğünden daha küçük yazılara da nafi denir. Kullanım yerleri sebebiyle, kendi boyutu dışına çıkmayan tevkī' ve rikā' yazıları ile, günlük yazı cinsi olan rik'anın celisi kullanılmamıştır. Celi divani, divani yazının irisi değil, kendine has özellikleri olan farklı bir yazı çeşidinin adıdır. Bazı Hilye formlarında nesih yazının daha irice yazıldığı görülmüştür. Diğer yazı çeşitlerine göre sülüs yazının celi kullanımı daha çok tercih edildiğinden zamanla celi ifadesi sülüs celisinin kısaltması olarak kullanılmıştır. Sülüs yazının dışında, talik, muhakkak ve kufi yazıların da celisi uygulanmaktadır. (Serin, 2008, s. 78)

Emeviler döneminde, celi yazı ilk olarak Halid b. Ebu-l Heccac tarafından kullanılmıştır. (Karadaş C. , 2004, s. 47) Daha sonra Mustafa Rakım'ın üslubu; Kazasker Mustafa İzzet, Sami Efendi, İsmail Hakkı Altunbezer, Macit Ayral, Mustafa Halim Özyazıcı, Hamit Aytaç gibi ünlü hattatlar tarafından temsil edilerek günümüze ulaşmıştır. (Serin, 2008, s. 78)

6.2.6.1. Satır Formunda Celi Levhalar:

Harflerin bir satır üzerine dizilerek, birbiri üzerine geçmesinin az olduğu yazılardır. (Yazır M. B., 1981, s. 187) Bu düzenlemeye "hattın satıra oturtulması" denir. (Derman M. U., 2001) Harflerin, satır üzerinde düzenlenirken, zaruri sebeplerden satır çizgisi altında ve üstünde kalması istif niteliği taşımamaktadır. (Karadaş C. , 2004, s. 52)

Yazı karakterleri büyük olduğundan, bu levhalarda klasik tezhip pek tercih edilmez. Yazı çerçevesi; renkli cetveller ve ara bordür desenleri ile süslenir. Dış kenarsuyu deseninde ise genellikle halkari tarzı ve boyama çeşitlerinden biri tercih edilir. (Okur Ş. , 2019, s. 39)

18.-19. Yüzyıllarda görülmeye başlayan düz satır formunda hat levhalar dönemlerinin tezyin anlayışına göre süslenmiştir. Metin herhangi bir forma sokulmadan, düz bir satır halinde yazılır. Hattın düzlemi, bakan kişiye göre düz veya açılı olabilir. Açılı duran satırlar düzlemine göre hat düz bir şekilde yazılır. Dua ve âyetler satır veya kıta formundadır. (Özkeçeci İ. , 2017, s. 191)

Hattın satır formunda olduğu levhalar, bir yazma eserin sayfası gibi tezyin edilir. Kelimeler arası duraklar, başında varsa besmelenin etrafı, harf büyüklüğünü geçmeyecek motifler ile bezenir. Başlık ve satır alanı cetveller ile çerçevelenir, gerekli ise arasuyu eklenir ve kenarsuyu bezemesi arzuya göre tezyin edilir.

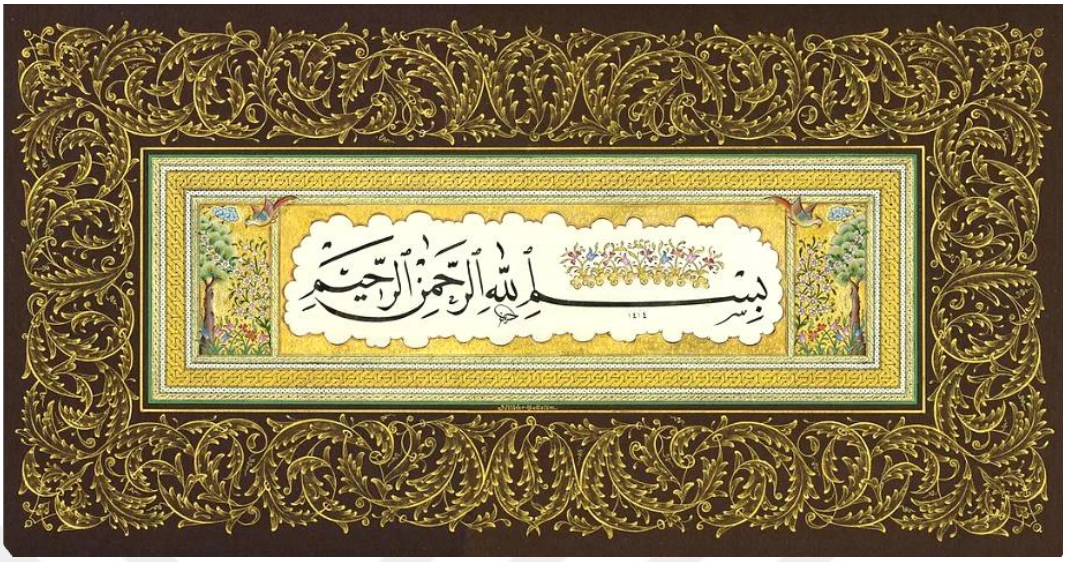
Şekil 472. 2010 Tarihli Ayet-El Kürsi. Hat; Erol Dönmez, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam.



Kaynakça: (Kurfeyz & Sağlam, 2020)

Şekil 472'deki eserde kenarsuyu bezemesi; natüralist çiçekler ile saz üslubu motiflerden oluşur. Natüralist gül goncaları ve belli aralıklarla yerleştirilen kâğıt rulosunu andıran motif, desen içine girip çıkan bir çerçeve efekti vermektedir. Taç bölümde yer alan yarı kıvrık yarı açık bir rulo kâğıt şeklindeki desen, pafta yerine kullanılarak, üzerine resmedilen Kâbe minyatürü ile soyut bir anlatım sağlanmıştır. Boyama teknikleri ve minyatür öğeler ile esere boyut algısı verilmiştir.

Şekil 473. 2007 Tarihli, Hat; Hüseyin Kutlu, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam.



Kaynakça: Kurfeyz & Sağlam, 2020

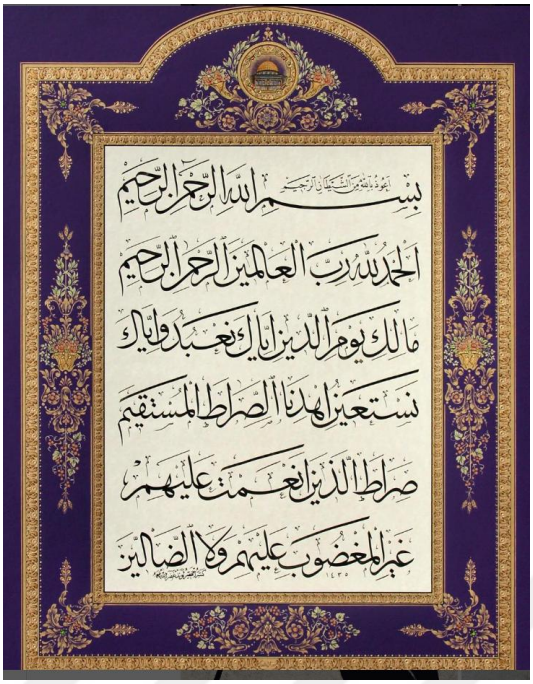
Şekil 473'teki eserde Besmele hattı; beyne's-sütur ile çevrelenirken sin harf çanağı, bulut zeminli yarı stilize çiçekler ile tezyin edilmiştir. Yazının iki yanında yer alan koltuklarda minyatür doğa tasvirleri yer alır. Zencerek arasuyu ve saz üsluplu yapraklardan oluşturulmuş kenarsuyu kompozisyon ile tasarım tamamlanmıştır. Saz yapraklarının helezonik kıvrımları ritim verir. Bu ritim ve minyatür sahnelerle, esere derinlik kazandırılmıştır.

Şekil 474. Tezhip; Faruk Taşkale, "Gül-Ü Muhammed" Adlı Eser. (Ahmet Avlanmaz Koleksiyonu)



Kaynakça: Gören, 2021, s. 97

Şekil 475. 2014 Tarihli, Hat; Levent Karaduman, Tezhip; Gülsüm Tuba İlhan.



Kaynakça: Karaduman, 2013

Gülsüm Tuba İlhan'a ait eser, ¼ tasarım planında, rokoko motifleriyle tezyin edilmiştir. Köşeler ve yan dikey çiçek buketleri, vazolar içinden çıkmaktadır. Taç bölümü, daire formlu bir rozette yer alan minyatür ve rokoko motiflerle tabana oturtulmuştur. Eser kompozisyonuna yerleştirilen vazolar ve merkez ile beraber yedi bakış noktası elde edilmiştir. (Şekil 475)

Şekil 476. 2020 Tarihli Levha, Hat; Erol Balcı, Tezhip; F. Zehra Durmuş Ayyıldız.



Kaynakça: Ayyıldız, 2020

Zehra Durmuş Ayyıldız'ın eseri, dikdörtgen yazı alanını desen kurgusu ile sekizgen bir forma getirmiştir. Yazı alanı sağ ve soldaki eklentilerle sanki bir rulo kâğıt açılımı izlenimi vermektedir. Sekizgen plan, altın cetvel ve saz üsluplu yapraklarla belirginleştirilmiştir. İç alanları yeşil renkle boyanmıştır. Bu alanlardaki sepetlerde natüralist çiçek buketleri yer almaktadır. Merkezi çevreleyerek yerleştirilen bu sepetler, bakışın her cihetten olabileceğini anımsatır. (Şekil 476)

Şekil 477. Hat; Hüseyin Öksüz, Tezhip; Emine Susoy.



Kaynakça: Susoy, 2014

Şekil 477'deki eserde; merkezde yer alan minyatür sahne, celi yazılar arasına paralel şekilde yerleştirilmiştir. Kenarsuyu bezemesi birbiri içine geçen üç daire formdan oluşur. Daireler, zencerekler ile bezenmiştir. Daire ve yazı alanlarının kesişimleriyle oluşan paftalar; altın, lacivert, mavi ve tonları ile renklendirilmiştir. En dışta yer alan saz yaprakları ile oluşturulan kompozisyon tüm alanı sarmalar. Minyatürün yanı sıra üç daire formla oluşan paftalar ve renklendirme ile esere boyut verilmiştir.

Şekil 478. 2023-24 Tarihli Levha, Hat; Fuat Başar, Tezhip; Berre Filoğlu.



Kaynakça: Fatma Hande Topbaş, 2017

6.2.6.2. İstifli Celi Yazılar

Hat sanatında istif; harflerin ve kelimelerin birbiri üzerine bindirilmesiyle meydana getirilen tasarımlardır. İstife en yatkın olanlar sülüs ve celi sülüs yazılardır. (Yazır M. B., 1981, s. 187) Hattatın; uzun uğraş ve denemelerden sonra yazılacak sözcük veya cümleyi terkip etmesine istif denir. Kalem yapısı gereği en güzel istifler sülüs ve celi sülüste verilmektedir. (Derman M. U., 2001)

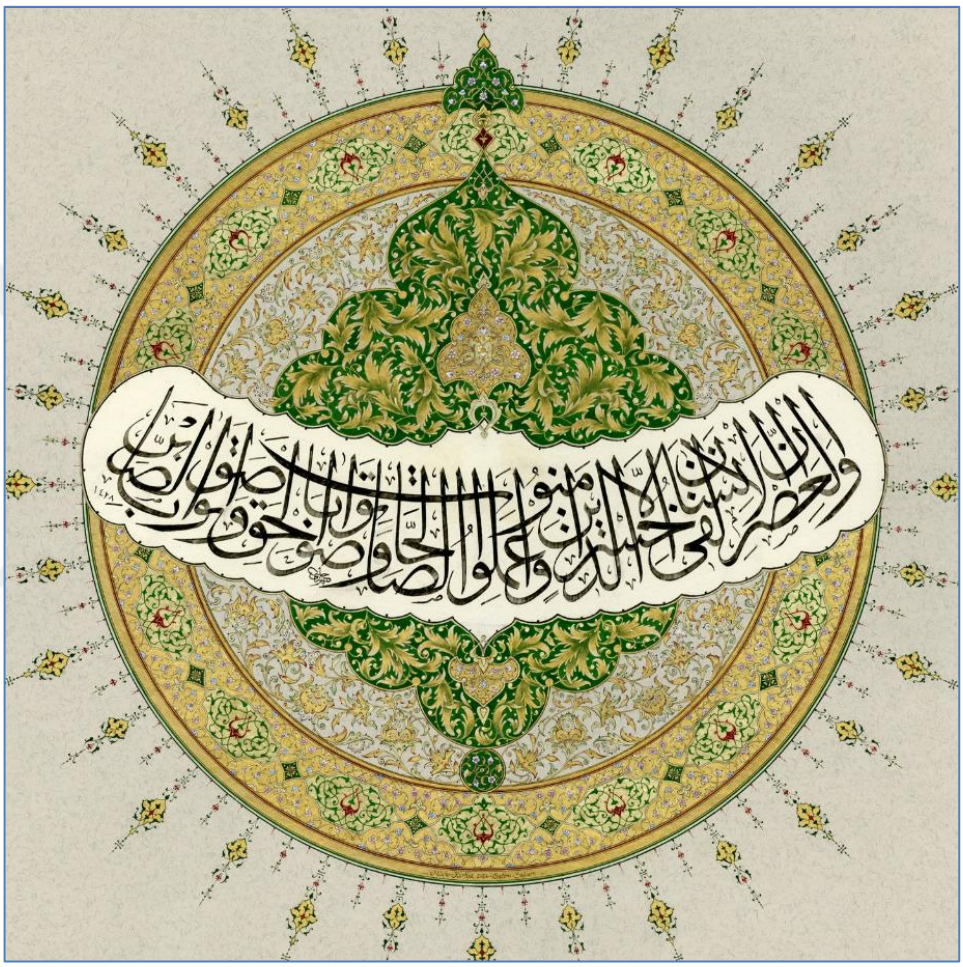
İstif yapılırken kelimeler alttan yukarı doğru katlar şeklinde oluşturulur. Sıkışık alanlarda istiflemede, kelimelerin oluşturan harflerin okunuş sıralamasına dikkat edilir. Yazılacak cümle veya terkip içinde Allah kelimesi varsa istifin düzenlemesi, Allah kelimesi yukarıda kalacak şekilde, yukarıdan aşağı doğru yapılır. (Derman M. U., 2001)

İstifte kompozisyon güzelliği, harflerin belirlenen alana dengeli ve ahenkle bir şekilde dağılmasındadır. Harflerin düzenlemesi; kelime anlamını bozmadan, iniş-çıkış ritminin dengeli ve arka arkaya bir bütünün parçasıymış gibi oluşan akışını takip etmelidir. Boş kalan alanlar ise harf okutma işaretlerinin yerleştirilmesi ile

değerlendirilir. Çok sıkışık düzenlenen istiflere; girift istif denir. (Derman M. U., 2001)

İstifli yazılar satır formunda, dikdörtgen, kare, daire, armudi, oval formlarda düzenlenebildiği gibi tarikat tacı, lale, kalyon, cami gibi daha somut formlar içinde de uygulama çalışmaları görülmektedir.

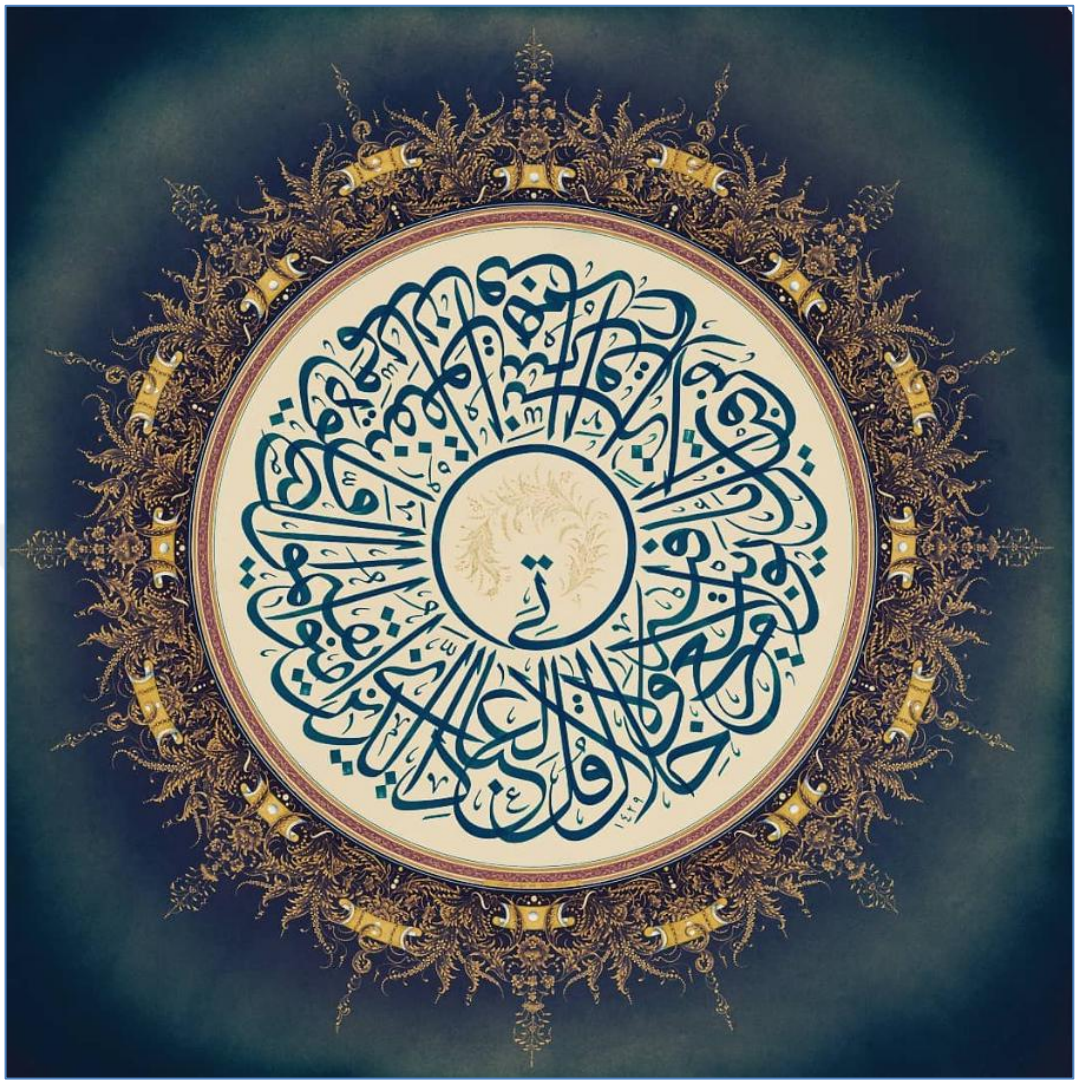
Şekil 479. 2024 Tarihli Levha, Hat; Hasan Çelebi, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam.



Kaynakça: Kurfeyz & Sağlam, 2020

Şekil 479'daki eserde ilk bakışta göze çarpan genel görüntü, bir kemerin bulut misali bir gezegeni kuşatması gibidir. Kemer dış bükey olarak yazılan yazıyı taşır. Yazı kuşağı dendanlar ile çerçeveye alınmıştır. Daire formlu tezyinat; yeşil renkli şemse formu ile birlikte iki daire alandan oluşacak şekilde üç kademelidir. Alanlar farklı zemin renkleri ile ortaya çıkarılmıştır. Şemse formu ve hemen yanındaki daire alanlar, saz yaprakları ve serbest hatayi kompozisyonla bezenmiştir. En dışta yer alan daire, rumi paftalar ile elde edilen ritmik bir düzene sahiptir. Yazı ile bütünleşen tasarımda boyut algısı; kompozisyon yapısı, renkler ve hareketli motiflerle sağlanmıştır.

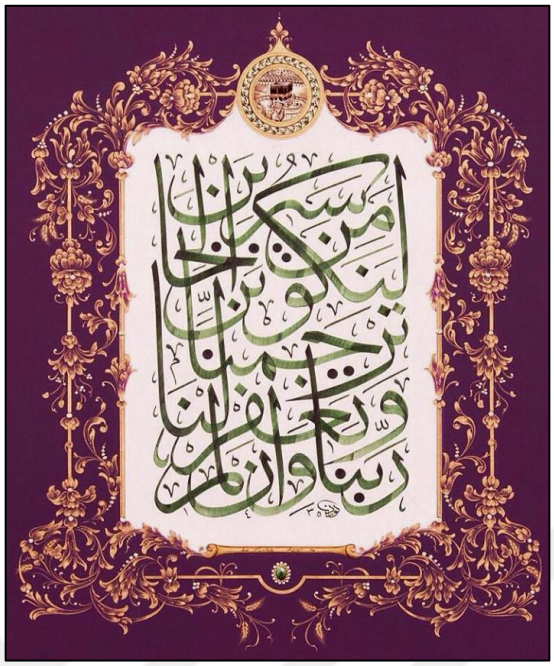
Şekil 480. 2011 Tarihli, İbrahim Suresi Yazılı Levha, Hat; Âdem Sakal, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam.



Kaynakça: Kurfeyz & Sağlam, 2020

Şekil 480'deki eserde yazı, dairesel formda ve merkez etrafında düzenlenmiştir. Bu düzenleme tavaf rüknünü hatırlatmaktadır. Degradeli fon, yoğunlaşıp sığlaşan yapısıyla bezeme alanına göre kurgulanmıştır. Bu fon, yanan bir ışık kaynağının etrafında görülen haleler gibidir. Saz yapraklarının kavisli kıvrımları ritmik bir hareket sağlar. Ferman rulosunu andıran motifler, saz yapraklarının uçlarındaki kıvrımlardan türemiştir. Rulo formlu motifler, yapraklar arasına farklı seviyelerde yerleştirilerek uzaktan iki farklı daire kuşağının yapraklar arasından geçtiği izlenimini verir. Desende kullanılan saz yaprakları, rulo formlu motifler ve degradeli zemin, esere boyut algısı kazandırmaktadır.

Şekil 481. 2014-15 Tarihli, A'raf Suresi 23. Ayet Yazılı Levha, Hat; Levent Karaduman, Tezhip; Gülsüm Tuba İlhan.



Kaynakça: Karaduman, 2013

Şekil 481'deki eserin bezemesi dikey eksende göz hizasına göre tasarlanmıştır. Rokoko tarzı süsleme orta eksen üzerinde 1/2 yapıdadır. Tasarım, bir bahçe kamelyasını saran çiçekleri andırır. Taç bölümüne Kâbe minyatürünü taşıyan bir rozet yerleştirilerek tasarım sonlandırılmıştır.

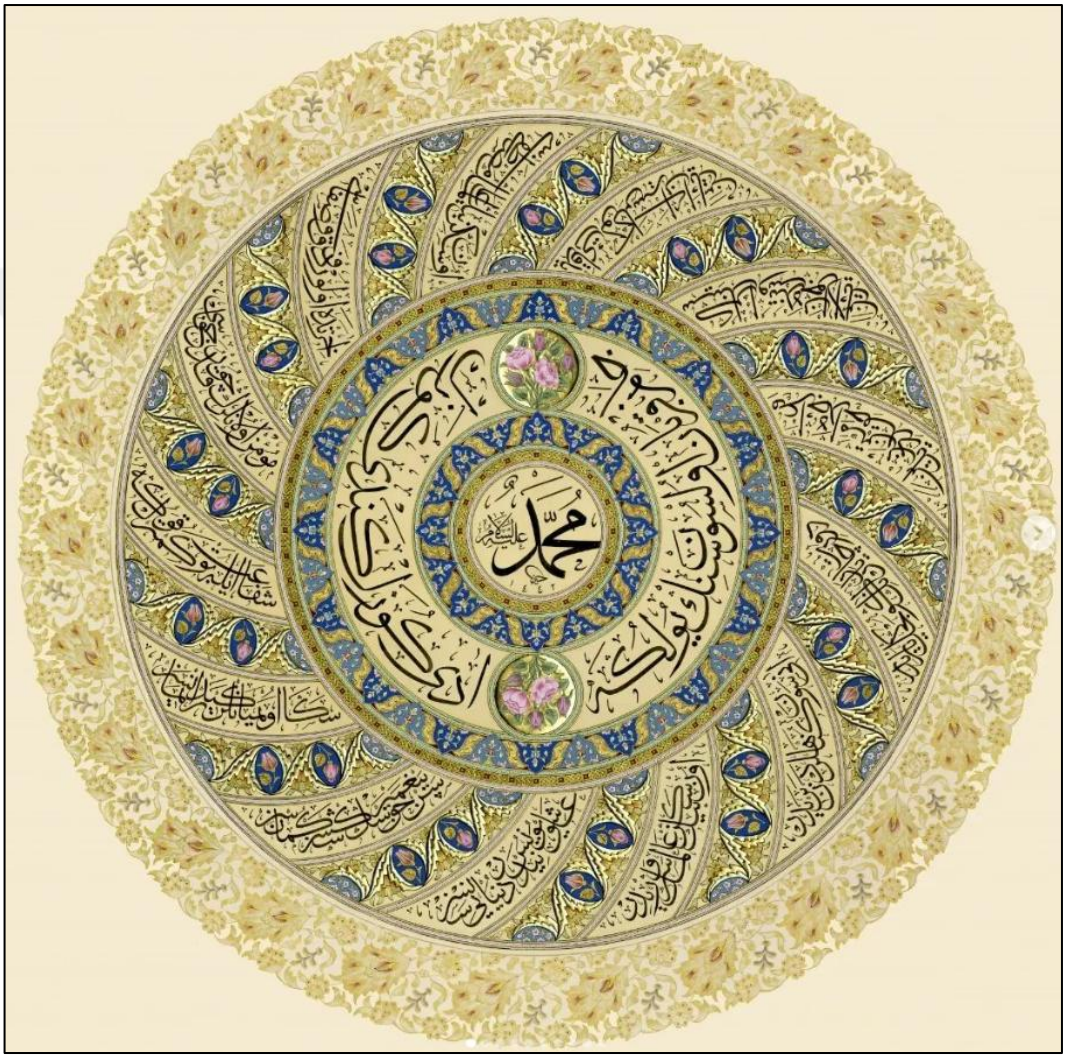
Şekil 482. 2016 Tarihli Levha, Hat; Nuria Garcia Masip, Tezhip; Abdülhamit Yılmaz.



Kaynakça: Abdülhamit Yılmaz, 2017

Şekil 482’deki eserde kitabeli yazı alanı ve kenarsuyu bezemesi klasik tezhiple tezyin edilmiştir. Dendanlı iplikler ile oluşturulan paftalar, renkli hatayi çiçeklerle düzenlenmiştir. Kitabelerde natüralist çiçekler yer alır. Kompozisyonu meydana getiren paftalar, seçilen renkler, dışbükey dendanlı tığlar ve yazıyı köşelerden saran kitabe formları, esere boyut kazandırmıştır.

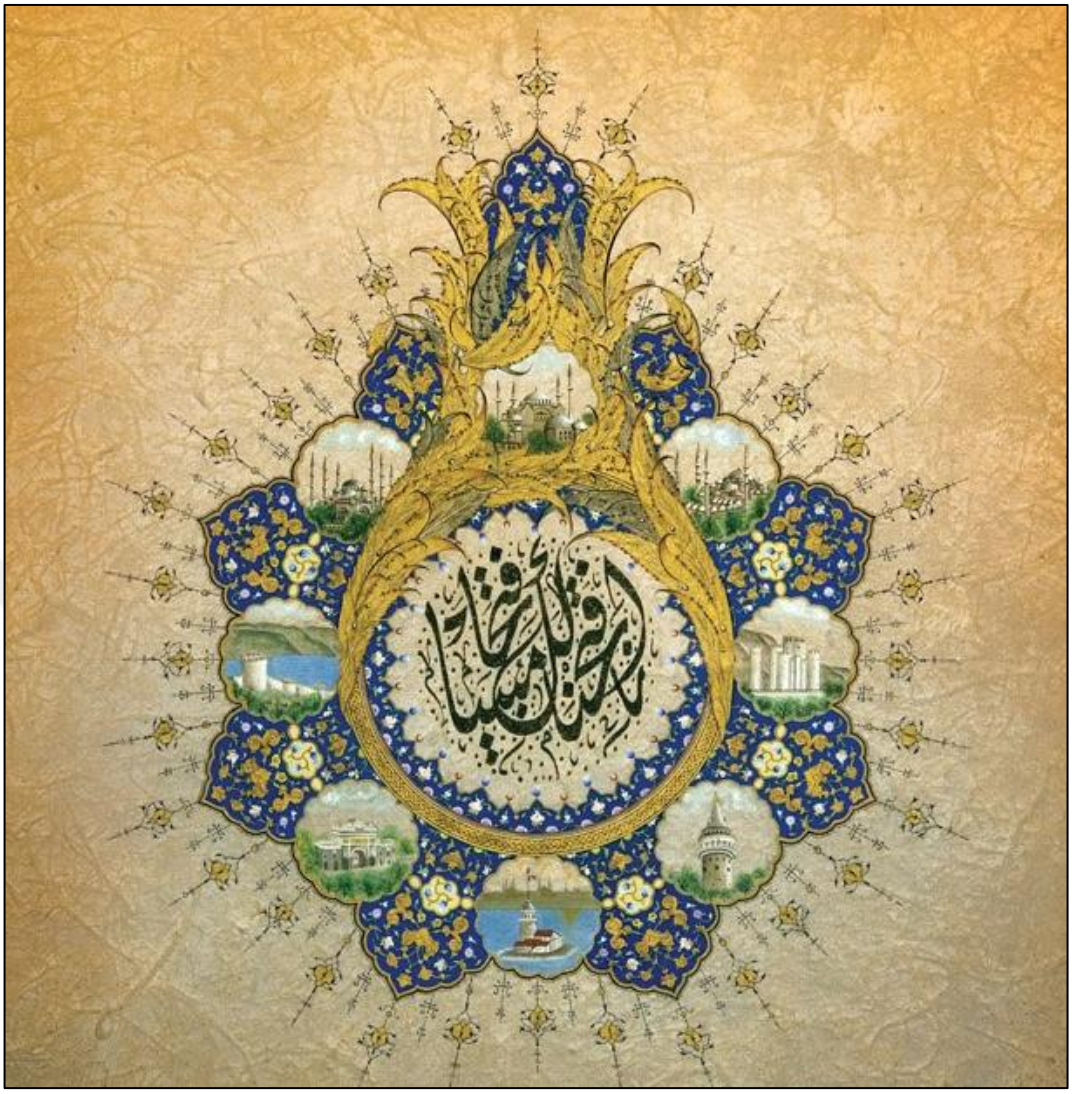
Şekil 483. 2021 Tarihli Levha, Hat; Hüseyin Kutlu, Tezhip; Sevgi İrteş.



Kaynakça: İrteş S. , 2016

Şekil 483’teki eserde kompozisyon; merkezden dalga dalga büyüyen daireler ile oluşturulmuştur. Daireleri oluşturan çemberler kalem işi tekniği ile kabartılı olarak hazırlanmıştır. Her daire alanında farklı bir motif düzenlemesi mevcuttur. Merkeze odaklı tasarım düzenlemesi, seçilen kontrast renkler, natüralist çiçekler ve kavisli yaylar, esere hareket getirerek boyut kazandırmıştır.

Şekil 484. Celi İstifli Hat, Tezhip; Figen Tekiner.



Kaynakça: Tekiner, 2020

Şekil 484'teki eserde tasarım, merkeze doğru açılan degradeli bir zemindedir. İstifli celi yazı aydınlık alandadır. Yazı saz üsluplu yapraklarla sarılmıştır. Kenarsuyu süslemesinde; klasik tezhiple düzenlenen şemse formları ve aralarında daire madalyonlara yerleştirilen İstanbul manzaraları yer alır. Tığlar da zeminde degradeli yayılan renge eşlik eder. Tasarım dikey eksene göre tasarlanmıştır.

Şekil 485. 2001 Tarihli, Hat; Hasan Çelebi 2001, Tezhip; Fatma Hande Topbaş.



Kaynakça: Fatma Hande Topbaş, 2017

Şekil 485'teki eserde istifli celi hat; hilal formu ile çevrelenerek, taç bölümünde şemse formuna dönüşmüştür. Bu alan ve kitabeler klasik tezhiple bezelidir. Kare formunda oluşturulan kenar pervaz bezemesinde kıvrımlı saz yaprakları süslemeye hakimdir. Kitabelerde natüralist çiçek buketleri ve alt köşelerde minyatür madalyonlar yer almaktadır. Eser süslemesi dikey eksene göre tasarlanmıştır.

Şekil 486. 2022 Tarihli, Ahmet Özlü'nün Rokoko Tarzı Tezhip Levhaları.



Kaynakça: Özlü, 2014

Ahmet Özlü'nün 2022 tarihli rokoko tarzı tezhip levhaları; gölgelendirmelerle renklendirilmiş yarı stilize güller, rokoko tarzı yapraklar ve minyatür unsurlar içermektedir. Tarama ve noktalama boyama teknikleri kullanılarak oluşturulan kurdeleler ve inci dizisi, eserde bir motif hüviyeti kazanmış, kompozisyonları farklı kılan unsurlar olmuştur. (Şekil 486)

Şekil 487. 2020 Tarihli, Ayşenur Kadakçı Velioğlu'nun Eseri.



Kaynakça: Ayşenur Kadakçı Velioğlu, 2017

Ayşenur Kadakçı Velioğlu'nun eseri, merkezde daire formlu yazı etrafında düzenlenmiştir. Düzenleme daireden kareye geçen geometrik bir plana sahiptir. Minyatürlerin yerleştirildiği dikdörtgen paftalar, yazı dairesi altından geçerek kenarsuyu cetveline bağlanır. Yazı dairesi etrafı saz üsluplu bir süslemeye sahiptir. Dairenin kare ile ilişkisinden oluşan köşebentler klasik tezhiple tezyin edilmiştir. Kompozisyon planı, minyatür sahneler ve saz üslubu tasarımının getirdiği hareketlilikle eser boyut kazanmıştır. (Şekil 487)

Şekil 488. Hat; Turan Sevgili, Tezhip; Fatma Akkoyunlu, "Nefsin Mertebeleri Ve Hiçlik Makamı" .



Kaynakça: Akkoyunlu, 2016

"Nefsin Mertebeleri ve Hiçlik Makamı" adlı eser; özel bulut efekti ile renklendirilmiş zemin üzerinde, natüralist üsluplu güller, altın renkli sencide rumiler ve saz yolu tarzında yaprak motiflerle bezenmiştir. Tasarım planı çift iplik olarak düzenlenmiştir. Yarım daireler halinde düzenlenen ipler, yazı fonunda yer alan dünya silüetine bağlıdır. (Şekil 488)

6.2.6.3. Müsennâ Celi Levhalar

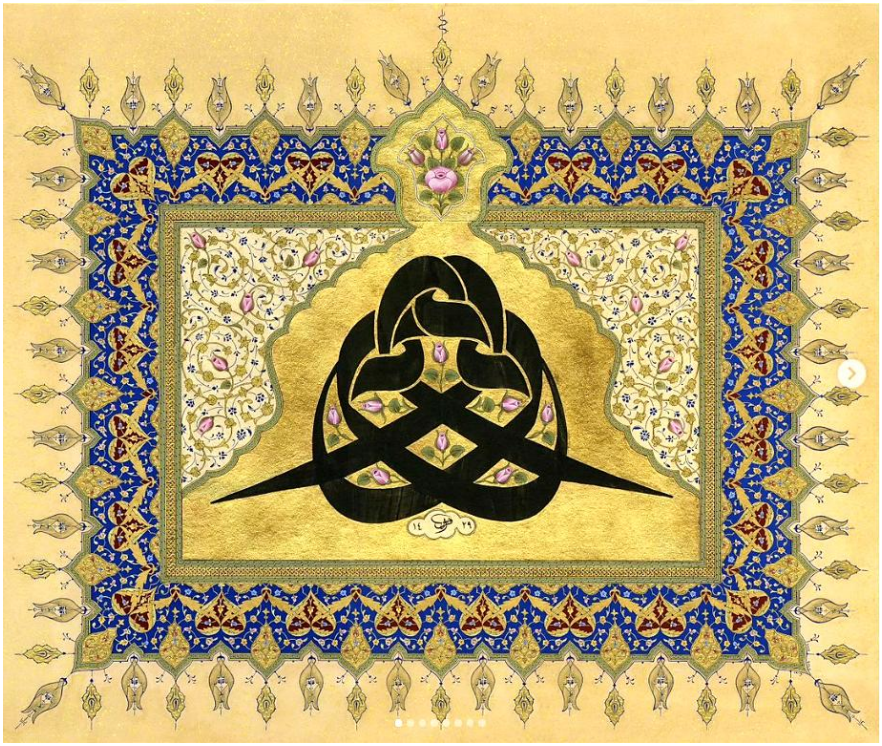
Müsennâ; dikey eksende karşılıklı olarak yazılan aynalı yazıdır. Müsennâ levhalarda istifli yazı kullanılır. Müsennâ yazılarda, istif yapmaya müsait yazı çeşidi

olduklarından sülüs ve celi sülüs tercih edilir. Nadiren kufi, talik ve celi divani gibi yazı türlerinde müsennâ levhalara rastlanır. (Özcan A. R., 2009, s. 214) Ma'kılı yazıda da müsenna istiflere rastlanır.

Müsenna yazıların düzenlenmesinde, istifli yazılarda olduğu gibi; harflerin ritmi ve dengesine, kompozisyon akıcılığı ve okunaklılığına dikkat edilir. Tasarımın bütünlüğü gerekli yerlere hareke ve tezyin işaretlerinin konmasıyla tamamlanır. Müsennâ olarak düzenlenen metinde Allah lafzı geçiyorsa, Allah kelimesinin aynası alınmaz, Lafza-i Celâl en üste alınarak sağ ve sol için ortak kullanılır. (Sayın B. , 2020, s. 23)

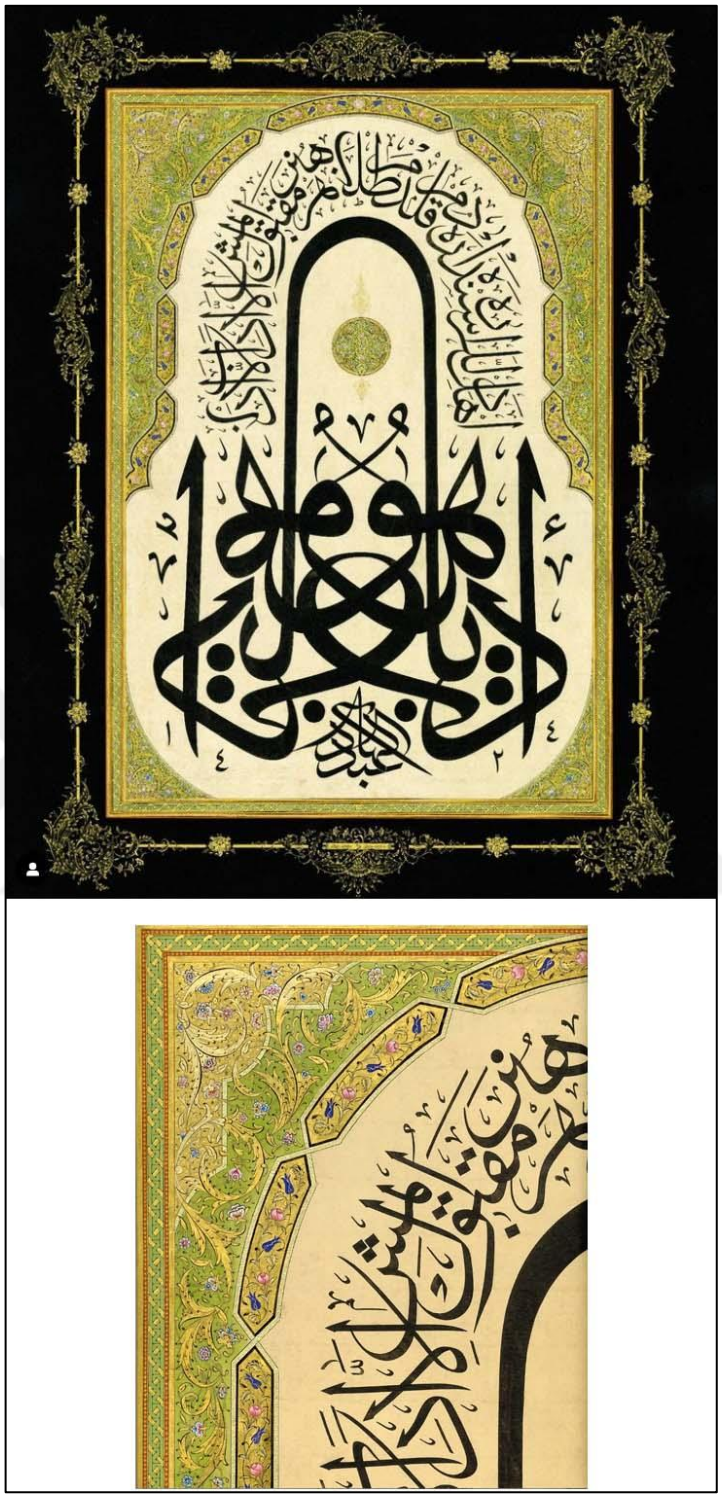
Müsennâ yazılar, dikdörtgen, kare, üçgen, daire, elips, armudi ya da daha farklı formlarda olabilmektedir. (Okur Ş. , 2019, s. 40) Köşeli bir levha formu olan kare veya dikdörtgen alan içinde düzenlenen ve köşeli olmayan müsennâ istiflerin dışında kalan boş alanlar, tezyin alanları olarak değerlendirilir. (Birol İ. , 2009, s. 112) Bu alanlar; kitabe veya köşebent olarak adlandırılan tasarım formları ile klasik veya halkari tarzda süslenebileceği gibi saz üsluplu yapraklar veya natüralist tarzda çiçek buketleri ile de tezyin edilebilir. Yazı alanı; cetvel ve bordür süslemeleri ile belirginleştirilerek, dış kenar tezhibi iç süslemeye uyumlu şekilde tasarlanır.

Şekil 489. 2023 Tarihli, 4'lü Vav'ın Klasik Tezhip Tezyini; Sevgi İrteş.



Kaynakça: İrteş S. , 2016

Şekil 490. 2004 Tarihli, Sülüs, Müsenna Celi Sülüs Levha. Hat; A. Erol Dönmez, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam.



Kaynakça: Kurfyez & Sağlam, 2020

2004 Tarihli sülüs, müsenna celi sülüs levhada; yazı, kitabeli bordür ile sınırlandırılmış, iç alanları negatif ve yarı üsluplaştırılmış çiçekler ile bezenmiştir. Kitabeli tezyin tasarımı, klasik tezhip ve saz üslubu ile tasarlanmıştır. Dış cetvel,

zencerek ile bezenmiş, kenarsuyu bezemesi ise altın halkari tekniğiyle tezhiplenmiştir. (Şekil 490)

Şekil 491. 2013 Tarihli "Ya Musavvir" Müsenna Levha, Hat; Ceyhun Öydem, Tezhip; Yeşim Karamık Jandar.



Kaynakça: YKJ Koleksiyonu

Şekil 491'deki eserin tezhip süslemesi ½ olarak tasarlanmıştır. Natüralist üsluplu laleler, ters lale stilizasyonu ile yorumlanmıştır. Yazı çevresinde aşağıdan yukarı doğru kıvrılarak uzayan lale ve yapraklar, taç bölümünde 18 laleden oluşan bir penç motifi ile biter. Taç bölümünde bir Mevlevi silüeti, yaprak motifleri ile stilize edilmiştir. Desen tasarımı, altın üzeri tarama tekniği ile renklendirilerek doğal bir görünüm elde edilmeye çalışılmıştır.

Şekil 492. 2017 Tarihli, Hat; Erol Dönmez, Tezhip; Şehnaz Biçer.



Kaynakça: Biçer Ş. , sehnazalp7, 2016

2017 tarihli celi sülüs levha, dalgalı renklendirilmiş fon üzerinde hazırlanmıştır. Şemse formlarından oluşturulan geometrik plan üzerine yerleştirilen köşebentler, klasik tezhip ile tezyin edilmiştir. Taç bölümünde, mağara girişinde yuva yapan kuş tasviri yerleştirilmiştir. Bu bölüm, levhada yazan Tevbe Suresi 40. âyet-i kerimeye uygum şekilde, Hz. Peygamberin Mekke'den Medine'ye hicretini temsil eden Sevr Mağarasını soyut bir yaklaşımla anlatmaktadır. Yazı metninin sağ ve sol yanlarında şemse formlar içerisinde örümcek ağları bulunmaktadır. Bazı şemse formları içinde yer alan penç çiçekleri, atomun hareketini andırır şekilde tasarlanmıştır. Tezhipli alan bir minyatür sahnesi gibi düzenlenmiştir. (Şekil 492)

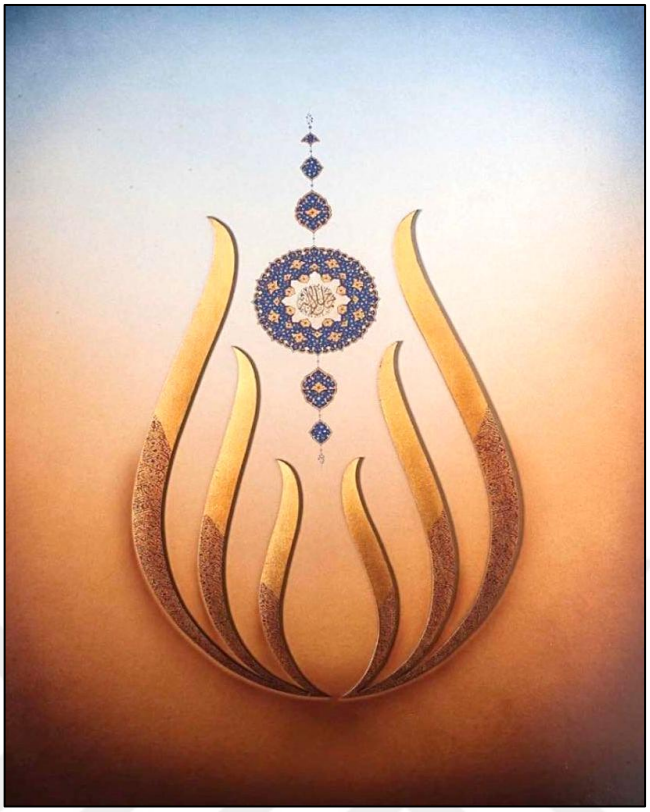
Şekil 493. 2011 Tarihli, Uluslararası Cezayir Demokratik Halk Cumhuriyeti Kültür, Tezhip Ve Minyatür Festivali Yarışması, Tezhip Dalında 1.Lik Ödüllü Eser. Hat: Gürkan Pehlivan, Tezhip: Emine Gençtan.



Kaynakça: Gençtan, 2014

Şekil 493'teki eser, klasik tezhiple tezyin edilerek dikey eksene göre düzenlenmiştir. Bordürde yer alan kenarsuyu bezemesi bir perdenin yere saçılan etekleri gibi kıvrılmıştır. Perde hakikat sırrına işaret etmektedir. Kenarsuyu bezemesi üst köşelerde verev kesilmiştir. Bu kesilme, sanki sonsuzluğa giden yolun uzaklığını temsil eder gibi fonda kaybolmaktadır. Taç bölümündeki tığlar, gökyüzünü işaret eder. Yazının formu ve süslemenin etekten kıvrılarak taca doğru yükselişi, esere boyut algısı kazandırmıştır.

Şekil 494. 2014 Tarihli, Hat; Hüseyin Gündüz, Tezhip; Münevver Üçer.



Kaynakça: Üçer M. , 2014

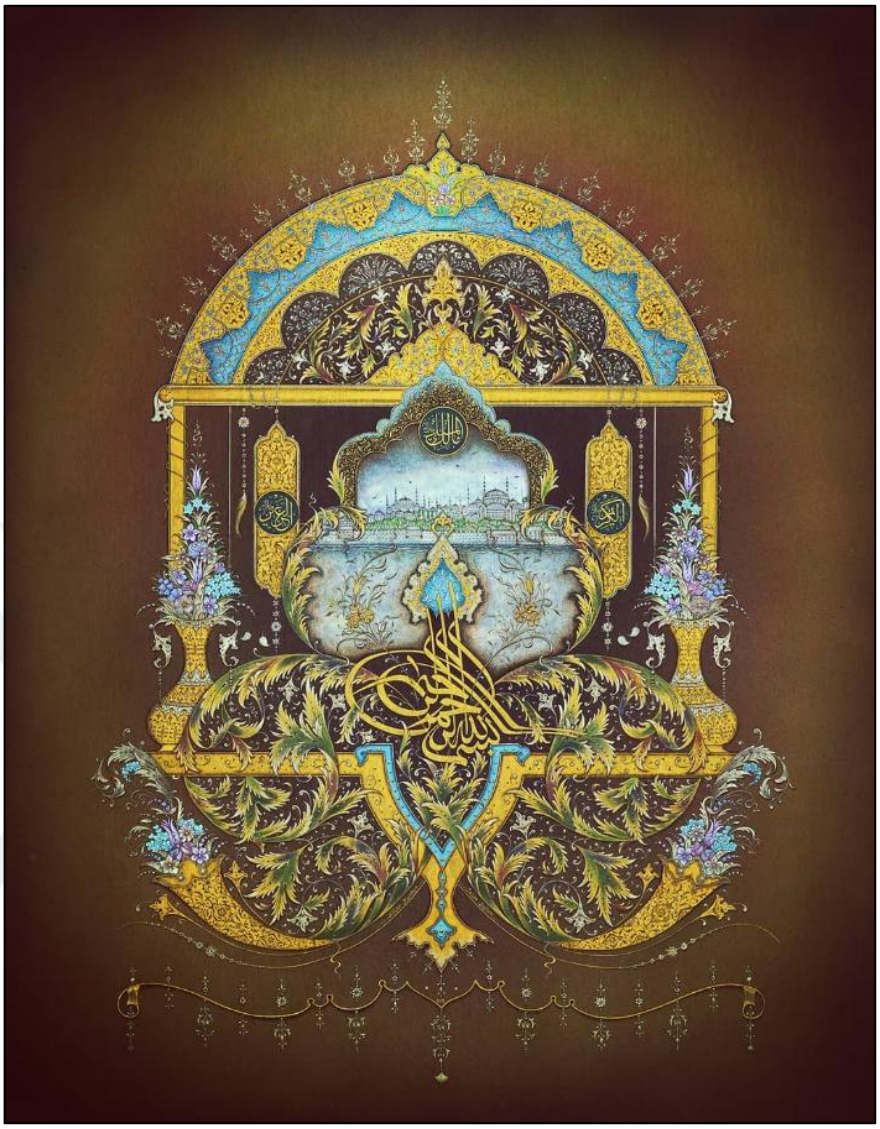
6.2.6.4. Zerendûd Levhalar

Zerendûd; altın sürülmüş, altınlanmış, yaldızlanmış yazı anlamında kullanılmaktadır. Tezyinatta altın mürekkep ile yazılan yazılar ve süslemelerden oluşur. Celi sülüs yanında talik yazılarda da uygulanabilen bir yöntemdir. Zemin renginde koyu tonlar tercih edilir. Ezilmiş toz hale getirilmiş altın, jelatin veya arap zamkı ile karıştırılarak zer mürekkep elde edilir. Genellikle müzehhipler tarafından uygulanan zerendûd yazılarda; önceden hazırlanmış kalıp ile hattın silüeti uygulama alanına transfer edilir. Fırça yardımıyla hattın içine zer mürekkep doldurulduktan sonra altın mührelenerek parlatma işlemi yapılır. (Serin, 2008, s. 79)

Zerendûd yazı uygulamasında altın mürekkebin fırça ile tatbiki daha çok tercih edilmektedir. Bunun yanında altın mürekkebi hattatın kamış ile uygulayabilmesi de mümkündür. Ayrıca uygulama alanına geçirilen hattın biçimi üzerine varak altının yapıştırılması metodu da kullanılan bir diğer metottur. (Acar, 2014, s. 24)

Zerendûd levhalarda koyu zemin tercih edildiğinden tezhip süslemeleri de altın ile yapılır. Kompozisyonu meydana getiren motiflerde farklı renk veya ayarlarda altın kullanılarak, motiflerin farklılaşması sağlanır.

Şekil 495. 2017 Tarihli Levha, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam' ın "Payitaht" Adlı Eseri.



Kaynakça: Kurfeyz & Sağlam, 2020, s. 67

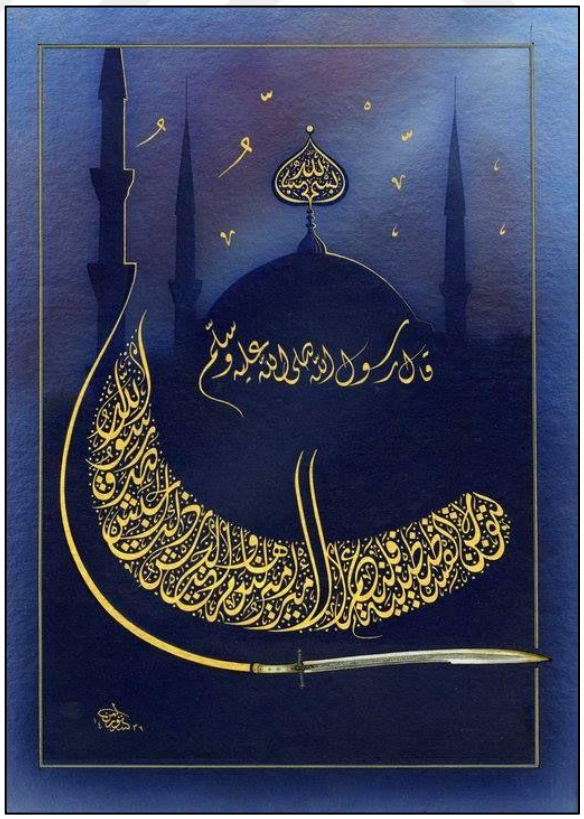
2017 tarihli, "Payitaht" adlı eser, degrade geçişli bir zemin üzerinde tasarlanmıştır. Zerendûd tuğra formunda Besmele merkezli tasarım, bir şemse formu içerisinde yer alan İstanbul silüeti ile bir bahçe takını andıran klasik tezhip kompozisyonundan oluşmaktadır. Eser; tasarım katmanları, kıvrımlı saz yaprakları, vazolarda duran natüralist çiçekler, mimari sütun formları, flamalar ve dört kademeden oluşan kubbe formu ile boyut kazanmaktadır. (Şekil 495)

Şekil 496. Şehnaz Biçer'in 2019 Tarihli Zerendûd Levhası. Mavi Ton Renkler İle Boyut Kazandırılmış Zemin Üzerinde, Cambridge Cami'nin Ahşap Çatı Konstrüksiyonu, Geometrik Bir Form Olarak Esere Yansıtılmıştır.



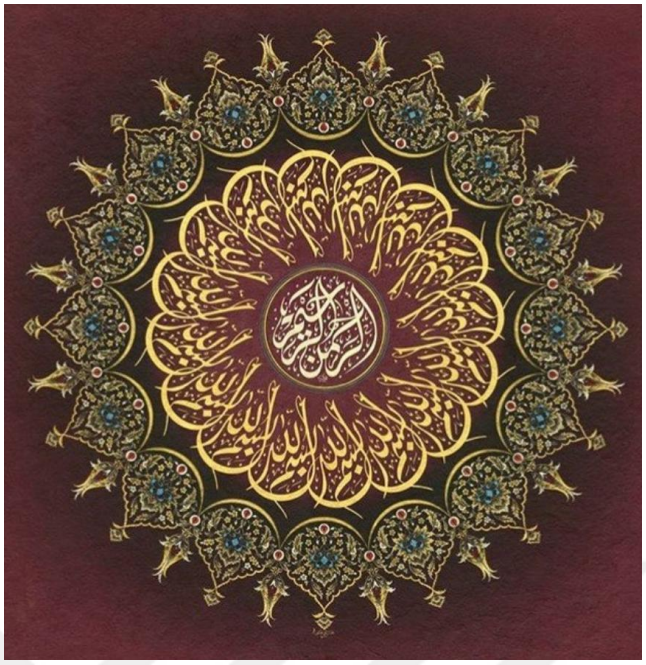
Kaynakça: Biçer Ş. , sehnazalp7, 2016

Şekil 497. 2015 Tarihli, Zerendûd Levha, Hat; Hüseyin Hüsnü Türkmen, Celi Divani Yazıda İstanbul'un Fethini Anlatan Hadis-i Şerif Yazılıdır.



Kaynakça: Türkmen H. H., 2015

Şekil 498. 2017 Tarihli Zerendûd Levha, Hat; Hüseyin Hüsnü Türkmen.



Kaynakça: Türkmen H. H., 2015

6.2.7. Kıt'a

Parça, bölük, cüz anlamında olan kıt'a; dört satırdan oluşan bir nazım şeklidir. Hat sanatında ise küçük yazı ile yazılan levhalara kıt'a denir. Genellikle dikdörtgen formunda olan kıt'alar, farklı ölçülerde, dikey veya yatay olarak düzenlenebilir. Kıt'a levhalar, metni meydana getiren yazı çeşidi ile adlandırılır. Çoğunlukla âyet ve hadislerin yazıldığı kıt'alar; sülüs-nesih, muhakkak-reyhânî, nesta'lik, tevkī' ve rikā' hatlarıyla yazılmış levhalardır. Bu levhalarda yazının iki yanında yer alan koltuklar tezhip alanı olarak değerlendirilir. (Özkeçecı, 2017, s. 205)

Sülüs-nesih kıt'alar, en çok rağbet gören kıt'a grubudur. Sülüs-nesih-sülüs olarak da tasarlanabilirler. Muhakkak-reyhânî kıt'alar nadiren görülür. Klasik kıt'a planı, büyük yazı üstte, küçük yazı altta şeklindedir. Ancak farklı satır düzeni ve planına sahip kıt'a tasarımları da görülmektedir.

Talik yazı ile hazırlanan kıt'alar düz veya verev (mail) olarak ikiye ayrılır. Yazılar, bakış düzlemine kırk beş derecelik açı yapan satır eksenine verev olarak yazılır. Bir dikdörtgen alana yerleştirilen verev yazıların dışında kalan üçgen boş alanlara muska koltuk denir. Bu alanlar, tezyinat yapılarak değerlendirilir. (Karadaş C. , 2004, s. 42-44) Kıt'alarda; iç pervazlar, koltuklar, köşelikler, dış pervazlar, duraklar ve yazı içindeki muhtelif boşluklar tezhiplenir. Koltuklar çoğunlukla klasik tezhip üslubunda

süslenir. Dış pervaz klasik tezhip tarzında süslenebildiği gibi halkâri tarzında da tezhiplenmektedir. (Okur Ş. , 2019, s. 46)

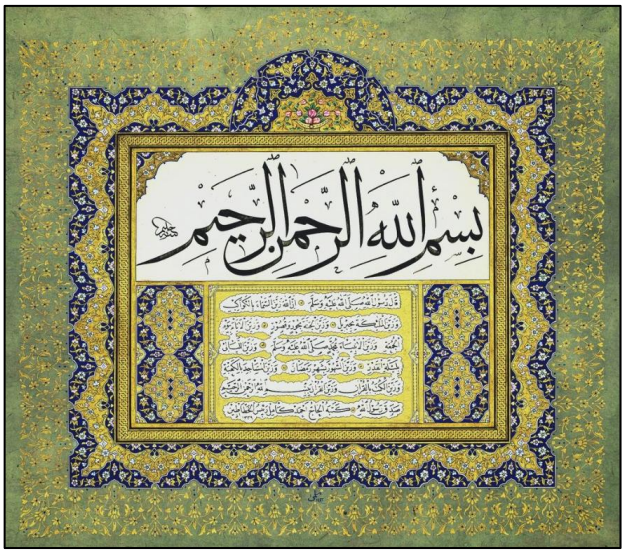
Şekil 499. 2003 Tarihli, Hat; Fevzi Günüç, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam'ın Kıt'a Levha Çalışması.



Kaynakça: Kurfeyz & Sağlam, 2020, s. 234

Şekil 499'taki eserde yazı alanı süslemesi; doğal çiçekler ve kıvrımlı saz yapraklarından meydana gelmiştir. Koltuklar dörde bölünmüş, şemse formlarından oluşturulmuştur. Pencere nişlerini andırırlar. İçlerinde çanak ve vazolarda çiçek buketleri yer alır. Kenarsuyu bordürü de aynı şekilde yan yana dizilmiş çiçekli saksılardan oluşturulmuştur. Tekrar eden birim pafta düğüm motifler, ritmik yapı oluşturarak bir bahçe görünümü izlemini verir.

Şekil 500. 2024 Tarihli, Hat; Halim Efendi, Tezhip; Selma Kalkan'ın Kıt'a Levha Çalışması.



Kaynakça: Kalkan, 2012

Şekil 501. 2018 Tarihli, Tezhip; Zehra İpek, Felak Ve Nas Surelerinden Oluşan Kıt'a Levha Çalışması.



Kaynakça: Altından Haleler, 2018

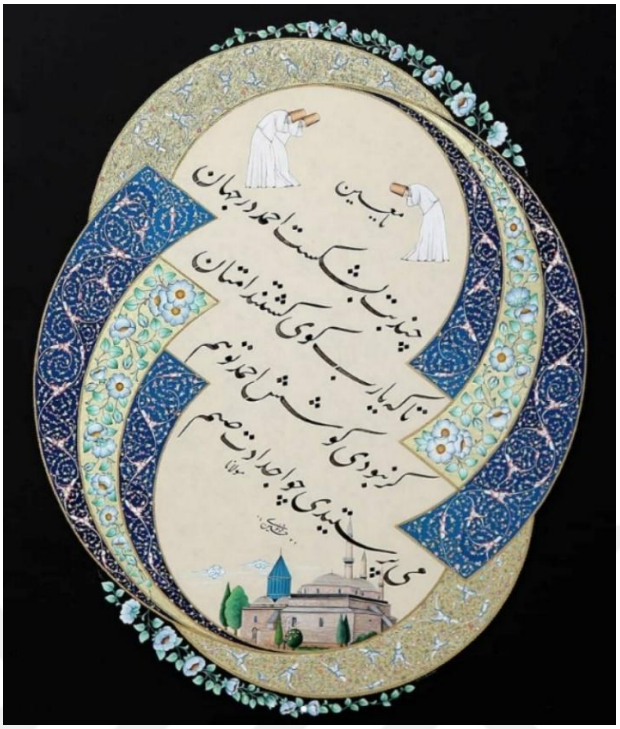
Ebrulu bir zeminde hazırlanan Şekil 501'deki eserde, yazılar verev olarak düzenlenmiştir. Yazı alanında beyne's-sütur uygulanmıştır. ¼ Yapıda tasarlanan tezyinde şikaf halkari tekniği kullanılmıştır. Zemin ebrusu, verev yazı dizilimi, taç bölümü ve renklendirme unsurları ile esere boyut kazandırılmıştır.

Şekil 502. 1847 Tarihli Hat; Kazasker Mustafa İzzet Efendi, 2019 Tarihli Tezhip; Fatma Özçay.



Kaynakça: Fatma Hande Topbaş, 2017

Şekil 503. Hat; Hüseyin Öksüz, Tezhip; Emine Susoy, Klasik Tezhip Ve Minyatürlü Kıt'a Levha Tasarımı.



Kaynakça: Susoy, 2014

Şekil 503'teki eserde, verev olarak yazılan yazı, basamaklar şeklinde yerleştirilmiştir. Bu yerleşim dolayısıyla oluşan boşluk gözetilerek kenarsuyu tezyini hazırlanmıştır. Dairelerin kesişimleri, minyatür ve renklendirme unsurları ile esere derinlik kazandırılmıştır.

Şekil 504. 2021 Tarihli Hat; Ali Hüsrevoğlu, Tezhip; Yeşim Karamık Jandar'ın Kıt'a Levha Çalışması.



Kaynakça: yazar arşivi, 2021

Şekil 504’teki eserde, yazı metni beyaz rokoko yapraklar ile çerçevelenmiştir. Cetvel kullanılmadan yapılan kenarsuyu bezemesinde; gölgeli boyanan beyaz yapraklar, natüralist çiçekler ve lacivert renkli zemin üzeri kıvrımlı saz yaprakları yer almaktadır. Tasarımın gölgeler ile desteklenmesi esere boyut kazandırmaktadır.

Şekil 505. 2022 Tarihli, Hat; Ayşenur Kul, Tezhip; Fatma Akkoyunlu’nun Tasarladığı Zerendûd Kıt’a Levha.



Kaynakça: Akkoyunlu, 2016

Tezhibini Fatma Akkoyunlu’nun tasarladığı zerendûd kıt’a levha; bulut efekti ile renklendirilmiş zemin üzerinde düzenlenmiştir. Natüralist güller ve rumi kompozisyonu altın ve beyaz ile renklendirilmiş, sepia ton ile gölgelendirilmiştir. Kompozisyon zemini, gerçekçi güller, etek ve taçtaki rumi tepelikler ve tüm motiflerin gölgeli boyanması gibi unsurlar, çalışmaya derinlik sağlamıştır. (Şekil 505)

6.2.8. Serbest Tasarımlı Levhalar

Serbest tasarımlı levha, tezhip sanatçısının, bir konu üzerinde, özgün olarak çalıştığı bir levha çeşididir. Eserde tezhibin ağırlıklı kullanılması, serbest tasarımlı levhaların en belirgin özelliğidir. Alışkın olunan hattın eser merkezinde yer aldığı ve dışının tezhiplendiği tür uygulamalar, serbest tasarımlı levhalarda son derece azdır. Kompozisyonun şekillenmesine göre hat; eserin herhangi bir yerinde görülebileceği gibi kullanımı tercih edilmeyebilir de. Tarihsel süreçte tezhibin hat olmadan uygulanışı, zahriye sayfalarında görülmektedir. Serbest tasarımlı levhalarda temaya bağlı olarak hat, kompozisyonun bir unsuru olarak tezhipli alana istenen konumda ve fontta yerleştirilir.

Belirlenen konuya göre seçilen motifler; herhangi bir döneme ait motifler olabileceği gibi karma olarak da kullanılabilmektedir. Belirlenen motifler kendi dönemsel usullerine göre uygulanabileceği gibi sanatçının tercihine bağlı olarak; halkari, klasik, gölgeli ve benzeri tekniklerden biri veya tüm üslupların karışımı ile de uygulanabilir.

Serbest tasarımlı levhalarda minyatürler, tezhip kompozisyonunun; merkezinde, bir köşesinde, bir paftanın içinde veya tezhip motifleri ile birbirine dolanmış halde yer alabilir. Minyatür, tezhip sanatının kurallarına uyarak, tezhibin içinde kendine bir alan bulmuştur. Tezhipli serbest tasarım eserlerde minyatür unsur olarak; genellikle bir mimari eserin veya bir manzaranın tercih edildiği görülmektedir. Suret kullanımı çok fazla tercih edilmese de kullanıldığı örnekler mevcuttur. Tezhip sanatının soyut anlatımına sentezlenen minyatür sanatı; görüntüde tezhibe göre natüralist bir yaklaşımdır. Minyatür unsurların eserde kullanımı ile tezhipli eser boyut kazanır. Ancak maksat tezhibin soyut anlatım dilini kuvvetlendirmek ve çeşitlendirmektir.

Ebrulu zeminlerin tezhip ve minyatür zeminlerinde kullanılması da esere bir derinlik kazandırır. Ebrulu renklerle oluşan dalgalar her kâğıda göre değişir ve tektir. Yapılan eser bir daha yapılamaz. Bu anlamda çok değerlidir. Sanatçı, hikayesini; teknede beliren ebrulu zemine göre sınırlı bir hareketle tasarlar. Ebru zemininde oluşan bulutlar arasında desenler bir var bir yok olur. Bazı ebrulu desenlerde kendiliğinden perspektif kaçışların yakalanabileceği çizgiler de oluşur. Bunları görerek tezyinatın yapılmasıyla daha boyutlu kompozisyonlar elde edilmektedir.

Cilt sanatının üretim tekniklerinden faydalanılarak farklı serbest tezhip levha çalışmaları görülmektedir. Tezhipli eserlere derinin adaptasyonu son derece zordur.

Buna rağmen cilt konusunda ehil olan kişilerin yaptığı örnekler bulunmaktadır. Tezhip motiflerine derinlik katması amacıyla, deri gibi sedef, mücevher tarzı malzemelerin de tezhip motifleri içlerine eklendiği görülebilmektedir.

Kat'ı sanatı ile üretilen üç boyutlu hale getirilmiş motifler tezhip kompozisyonları içine yerleştirildiklerinde tezhipli esere boyut kazandırır. Son dönemlerde tezhipte motiflerde veya motif zeminlerinde gölgelendirmelerin arttığı görülmektedir. Kat'ı ile yapılan bir motifin üç boyutlu olması sebebiyle, kendi gölgesi eserin üzerine düşerek doğal bir gölge oluşturur. Bu durum tezhipli esere doğal bir görünüm kazandırırken, hareketlilik hissi de sağlar.

Analiz:

Tezhip sanatında levha tezyinatının günümüz örneklerine bakıldığında; serlevha, Esma-i Hüsna, celi yazılar, celi istifler, zerendud ve kıt'a tarzındaki levha süslemelerinde klasik tezhip ve halkari uygulama tekniklerinin tercih edildiği ve geçmiş yüzyıllardaki örneklerine göre daha yoğun tezhip uygulandığı görülmektedir. Bu tür levhalarda yazılmış hatların form ve yoğunlukları serbest tasarımlı levhalardaki gibi farklı tezhip kompozisyonlarına çok elverişli olmadığından tasarım çeşitliliği kısıtlı kalmıştır. Hat etrafına yapılan kenarsuyu bordürlerinin zenginleştirilmesi için taç ya da etek bölümleri eklenebildiği gibi köşe paftalarda da desen şekli değiştirilerek süslemeye çeşitlilik getirilmiştir. Bununla beraber tezhip motifleri arasına yerleştirilen; minyatür öğeler, ebrulu arasuyu bordürler, kat'ı çiçekler gibi ufak dokunuşlu uygulamalar, sürekli tekrarlanan tezhip motiflerinin monotonluğunu kırmaktadır.

Zahriye sayfalarında klasik tezhip ve halkari usullerin kullanıldığı görülmektedir. Zamanla bir sayfa formatı şeklinde yapılan kompozisyonların yerine dairesel tasarımlı düzenlemelerin daha çok tercih edildiği görülmektedir. Bunun temel sebebi; dairesel geometrik düzenlemelerin tasarım çeşitliliği ve farklı kompozisyonlar elde etmek için daha fazla imkân sunmasıdır.

Tuğranın tasarımı ile oluşturulan form, etrafında oldukça fazla boş alan bırakmaktadır. Bu alanın tezyinatında, saz üslubu motifler, şuküfeler ve halkari boyama usulleri, klasik tezhibe göre daha çok tercih edilmiştir. Klasik tezhip tuğra etrafındaki belli aralıklarda, şemse formları ile yaratılan kapalı paftalar içerisinde uygulanmaktadır.

Hilye-i Şerif tezyinatı tasarım planında, son yüzyılda çok farklılık olduğu söylenemez. Eski örneklere göre süsleme çok daha yoğundur. Zahriyelerde olduğu gibi müzehhibin maharetini gösterdiği ve levha çeşitleri arasında estetik açıdan en değerlisi kabul edilen Hilye-i Şerif tezyinatı, levhalar içinde uygulaması en meşakkatli olanıdır. Günümüzde hattatların var olan Hilye formu planında matematiksel değişiklikler yapması ve farklı düzenleme arayışlarına girmesi, tezyinde kompozisyon çeşitliliğini arttıran etkenlerdir.

Serbest levhalar, müzehhibin farklı uygulamaları deneyimlediği özgün bir alandır. Klasik tezhip uygulamalarının yanı sıra klasik sanatların bir arada sentezlendiği veya günümüz çağdaş sanat malzeme ve tekniklerinin kullanıldığı levha tezyinatları da görülmektedir. Özellikle airbrush tekniği ile degradeli arka fon çalışmaları tezhip uygulamalarına derinlik kattığı için daha çok tercih edilmektedir. Boyut algısı yaratan bu tür yenilikçi uygulamalar; natüralist motiflere gölge verilmesi suretiyle rokoko döneminde başlamıştır. Motif zeminine gölge verilmesi yönteminin, günümüzde tam ve yarı stilize motiflere de uygulandığı görülmektedir.

Şah Kulu'na atfedilen saz üslubu, günümüz serbest levha çalışmalarına ilham veren öncü denemelerden biri olarak görülebilir. Saz üslubu; tezhip sanatının soyutlama eğilimi içerisinde natüralist bir arayışa ve doğaya daha realist bir bakışa karşılık gelir. Bu üslubun hemen ardından yarı stilize ve bir yüzyıl sonra natüralist motifler gelişmiştir.

Kara Memi'nin geliştirdiği yarı stilize çiçekler ve ardından gelen doğal görünüme daha yakın natüralist üsluplu çiçekler, aslında hiçbir zaman doğadaki görünümün birebir aynı değildir. Mutlaka az da olsa bir stilizasyon ve yorum vardır. Tasavvufi edebiyatta Lale'nin Allah'ın, gülün Hz. Muhammed'in (Sav.) sembolü oluşu gibi, çiçeklerin güzel görünüşleri, taşıdıkları soyut anlamlar ile birlikte kullanılmaktadır. Güzel betimlenen bir gül görüldüğünde, hatıraya kokusunu getirir. Fiziken var olmayan ancak hatırlanan kokunun hissedilmesi ile duyuların harekete geçmesi, insanı tefekkür etmeye yönlendirir. Osmanlılardaki tezhip sanatına rokoko döneminde katılan ve günümüzde birçok sanatçı tarafından tezhip levhalarında kullanılmakta olan natüralist üsluplu çiçekler, güzel görünümlerinin yanı sıra taşıdıkları soyut anlamlar için de tercih edilmektedir. Bu bağlamda natüralist üsluplu çiçeklerin yanında minyatür sanatı da tezhip içinde kullanılır olmuştur.

Rokoko, barok ve ampir üslupları ile tezhip sanatı içinde kendine bir alan bulan minyatür sanatı, kutsal mekanları tasvir ederek insan ile Allah arasında bağ kurar. Böylece ilahi hakikatlerin hatırlanmasına vesile olarak, tezhip sanatında soyut anlatımın bir parçası haline gelir. Minyatür öğeleri sayılabilecek; alem, taç, değerli taşlar, perde, kurdele, vazo gibi figürler, tezhip motifleri içinde sadece figüratif amaçla değil, aynı zamanda bir form olarak taşıdıkları soyut manaların sembolleri olarak da kullanılırlar. Sembolik anlatım için kullanılan bu tür eşyalar, tezhip sanatının soyut anlatımında mana aktarımını kuvvetlendirir. Tezhipte nesnel tasvirlere ve eşyaya yönelim, sadece Batı sanatının etkisiyle açıklanamaz. Bu yönelim aynı zamanda bakışı ve idraki ifade metotlarının yeni anlayışlarla çeşitlenmesini ifade eder. Başka bir deyişle bu değişim; evrenin, dünyanın ve eşyanın bir illüzyon olduğunu ve her şeyin aslında mutlak hakikatin değişken bir yansıması olduğunu kabul eden insanın, surete daha dikkatli bakarak görünenden görünmeyeni, eşyanın suretinden hakikatini anlamaya çalışmasıdır.

XVIII. Yüzyılda çağdaş resim sanatının benimsenmesi ile minyatür sanatının bittiği söylenmekte ise de günümüzde eskilerin röprodüksiyonu veya farklı bakış açıları ile yeni denemeler, çalışmalar görülmektedir. Uygulamalar kâğıt veya tuval üzerine, sulu boyanın yanı sıra akrilik ve mürekkep gibi farklı boyalar ile yapılmaktadır. Bu uygulamalarda, eski minyatür sanatında olduğu gibi; konunun detaylarından çok içeriğinin önemine vurgu yapıldığı ve ince fırça işçiliğinin korunduğu görülmektedir.

Şekil 506. İranlı Minyatür Sanatçısı Mahmoud Farshchian'ın Bir Minyatür Çalışması.

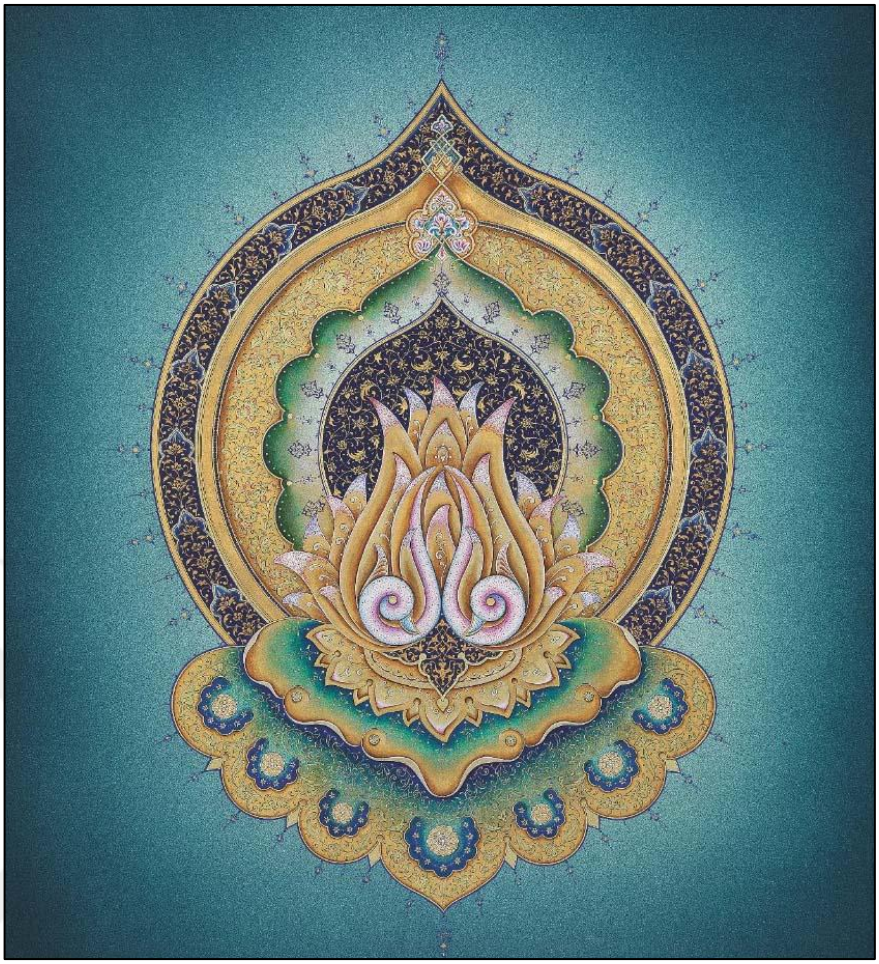


Kaynakça: Belge, 2022

Minyatür sanatındaki gerileme sebepleri olarak; Batı sanatını izleyen natüralist anlayışın gelişimi, Batı tarzı resim sanatının ön plana çıkması, matbaanın yaygınlaşması ve fotoğrafçılık gibi yeni görsel sanatların gelişimi sayılabilir. Ancak İran tarzı minyatür sanatında bu süreç gerileme değil değişim olarak gözlenmiştir. Türk minyatürü uygulamada her zaman natüralist yaklaşımdan uzak durmaya çalışmış, Batılı sanatçıların tersine, düşündüklerini, tasarladıklarını resmetmiştir. (Renda, 1997) Türk tarzı minyatürler; haritalama ya da tarihi bir belge olma vasfıyla, anlatılan konunun içeriğine dikkat çekmeyi hedeflemiş, figüratif öğeleri stilize ederek kullanmaya çalışmıştır. İran minyatürü ise Batı etkileşimiyle birlikte, daha natüralist figürleri tercih etmiştir. Bu tercihi geleneğe bağlayan dayanak noktası ise minyatür konularının artık belgeleme niteliğinden uzaklaşarak bir rüya veya hayal aleminin tasviri şekline dönüşmesidir. Buğulu minyatürlerde, figürler yer yer görünürken bulutların ardında kaybolur, dikkatli bakıldığında bulutlar içinde farklı figürler görülür. Natüralist yaklaşım, figürler şeffaflaştırılarak yumuşatılmış, farklı motifler ile perdelemiştir. Osmanlılarda natüralist soyut anlatım çabası, XVIII. Yüzyıldan itibaren minyatürden çok tezhip sanatı içinde görülmüştür.

Kademeli bir şekilde tezhip sanatına giren rokoko üslubu ve ardından tezhip sanatına dahil olan natüralist öğelerin çizim tarzları ve gölgeli boyama usulleri, tezhipte derinlik algısının oluşturulması yönünde bir gayretin olduğunu düşündürmektedir. Tezhip sanatına derinlik katma hususunda görülen bir diğer metot ise yeni kompozisyonlar içinde kullanılan minyatür, kat'ı ve ebru öğeleridir. Tezhip kompozisyonları hazırlanırken yazının manasına göre minyatür sanatından destek alınmaktadır. Bazı tezhip motifleri kat'ı tekniği ile üç boyutlu olarak hazırlanabilmektedir. Ebrulu kağıtlarda renklerin rüya gibi devinimleri ile oluşan bulutlu görüntüler de tezhip tezyinatına boyut kazandırmaktadır. Bu sanatlar bir arada uygulanırken nasıl sentezleneceği ve ne miktarda kullanılacağı sanatçının hayal dünyası ile sınırlıdır.

Şekil 507. 2024 Tarihli, Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam'ın "Efsun" İsimli Eseridir.

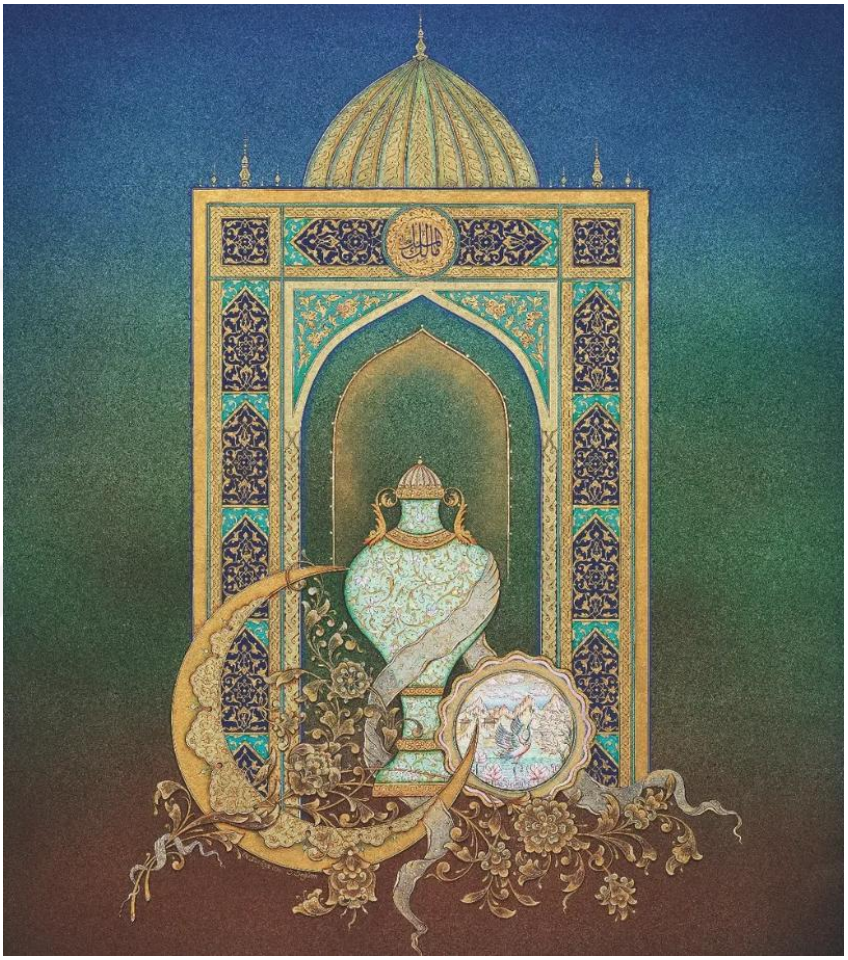


Kaynakça: Kurfeyz & Sağlam, 2020

"Efsun" isimli eserin odak noktasında münhani motifi ile tasarlanan bir nilüfer çiçeği bulunmaktadır. Merkeze doğru koyudan açığa giden degradeli zemin üzerinde tasarlanan plan iki cephelidir. İki cephe; arka pano ve arkaya bağlı, merkeze doğru perspektif kaçışların hissedildiği, zemin görevi üstlenen panodan oluşmaktadır. Bu iki pano nilüfer çiçeğinin sahnesidir. Arka pano merkeze doğru dört paftadan oluşmaktadır. En dış lacivert zeminli alan, altın negatif tekniği ile bezelidir. İkinci pafta; hatayi kompozisyonundan oluşur. Zerenderzer ve foyalı halkari teknikleri ile süslenmiştir. Üçüncü pafta; şemse formuna dönüşerek, yeşil akıtma ile renklendirilmiştir. Ortada yer alan lacivert zeminli pafta içine negatif tekniği ile hatayi kompozisyonu yerleştirilmiştir. Zemin panosu içe doğru dört paftadan oluşmaktadır. En dış pafta şemse formundadır, zemin rengi degradeli tonlama ve altın ile yapılmıştır. Hatayi motif kompozisyonunda zerenderzer ve negatif teknikleri görülmektedir. Diğer iki pafta, nilüfer çiçeğinin alt yaprakları gibi halkari tekniği ile renklendirilmiştir. Dördüncü pafta, lacivert zemin üzeri negatiftir. Şemse formundadır. Nilüfer çiçeğini

meydana getiren simetrik eksende kurgulanan münhaniler, birbirlerine rumi tacı gibi bağlanmıştır. Nilüfer çiçeği, arka ve zemin panolarını birbirlerine bağlayan bir köprü vazifesi üstlenir. Motif paftaları, eserin odak noktasında yer alan nilüfer çiçeğinin arka ve yer düzlemi olarak planlanmıştır. Paftaların yerleşimi, renklendirmeler ile birlikte esere perspektif bir derinlik sağlamaktadır. (Şekil 507)

Şekil 508. 2024 Tarihli, Nilüfer Kurfeyz, Selim Sağlam'ın "İlham" İsimli Eseri.



Kaynakça: (Kurfeyz & Sağlam, 2020)

"İlham" isimli eser, renkli degradeli zemin üzerine klasik tezhip ile yapılmış bir serbest levha tasarımıdır. Kubbeli giriş takı gibi düzenlenen kenarsuyu rumi, zencerek ve kuş kanadı motifleri ile bezenmiştir. Kubbenin altına denk gelecek şekilde, içine hat yerleştirilmiş daire bir madalyon bulunmaktadır. Takın içinde yer alan şemse formlu altın akıtma, aydınlığı sembolize etmektedir. Aynı şekilde ay ve örtü de sembolik anlamları ile kullanılmaktadır. Vazo ve takın giriş zemininde yer alan hatayi kompozisyonlar, halkari tekniği ile boyanmıştır. Vazo yanında duran tabak içinde bir manzara resmi bulunmaktadır. Kompozisyonun dikey eksene yayılımı, mimari, vazo

ve tabak gibi natüralist unsurlar, minyatür sahneler, degradeli zemin ve renk uygulamaları ile eserde boyut algısı oluşmuştur. (Şekil 508)

Şekil 509. 2023 Tarihli, Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam' In "Şükür" İsimli Eser.



Kaynakça: Kurfeyz & Sağlam, 2020

"Şükür" isimli serbest levha çalışmasında; armudi şemse formlu merkez pafta içerisinde İstanbul manzarası yer almaktadır. Minyatüre bitişik alt ortada tuğra formunda Besmele-i Şerif, eserin odak noktasına yerleştirilmiştir. Tuğranın iki yanından yukarı doğru yürüyen saz üsluplu yapraklar, şemse formunda ikinci bir pafta oluşturmuştur. Bu iki paralel şemse formu üç yönden kapalı bir çerçeveye alınarak tasarım alanının dikdörtgen yapısı vurgulanmış, kitabelerine zerendûd yazılar yerleştirilmiştir. Çerçevenin başlık kısmı rumi bir taç ile süslenmiş, tığlar ile de

zenginleştirilmiştir. Tuğranın altında yer alan yapraklar ile bezeli iplik, tığları taşımakta ve ortadaki temayı alttan çerçevelemektedir. Dikey eksene göre düzenlenen kompozisyon; gül motifleri, saz üsluplu yaprak hareketleri ve renklendirmeler ile derinlik kazanmıştır. (Şekil 509)

Şekil 510. 2016 Tarihli, Zerendûd Hat Fetih Suresi, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam.



Kaynakça: Kurfeyz & Sağlam, 2020, s. 84

"Fatih'in İstanbul'u" adlı eser, merkezinde yer alan yarı stilize İstanbul Lalesinin taşıdığı sembolik anlam ile birlikte değerlendirilmelidir. Lale'nin can noktasında; kâinatı simgeleyen rumi kompozisyon ve onu yine sembolik bir anlam taşıyarak saran Hilal formu yer almaktadır. Siyah ve bordo degradeli bir zemin üzerindeki Lale formu, altın üzere beyaz taramalar ile renklendirilmiştir. Diğer motiflerde altın halkari tekniği ve sepia gölgelendirme uygulanmıştır. Karşılıklı L şeklinde dikdörtgen tasarım alanını vurgulayan cetvel çizgileri; Lale'nin sola eğilme hareketini vurgulamakta ve kavis

formu ile sınırlandırılan, altın ile yapılmış negatif hatayi kompozisyonu taşımaktadır. (Şekil 510)

Şekil 511. 2008 Tarihli, Tezhip; Nilüfer Kurfeyz & Selim Sağlam'ın, "Şefkat" İsimli Eseri.



Kaynakça: Kurfeyz & Sağlam, 2020, s. 117

Aşkın Huzurunda adlı serginin "Şefkat" isimli eserinde; soyut kuş formlar münhani motifinin yorumudur. Kuş formları saz üsluplu yapraklar ve saplarıyla oluşturulmuştur. İçleri negatif yapraklar ile tezyin edilerek farklı bir kompozisyon ortaya konmuştur.

Saz üsluplu yapraklar ve münhaniler altın üzeri renk tonlamaları ile gölgelendirilmiştir. Kuş formları hem soyut bir anlatım kazanmakta hem de sade iki münhani motifinden meydana geldiklerinden figüratif bir karakter yansıtmaktadır.

Kuşlara zemin teşkil eden ve tasarımı toparlayarak dikdörtgen formunu oluşturan altın çerçeve, yer yer kesilerek bir kurdele parçasına dönüşmektedir. Stilize kuş figürleri, göğe doğru yükselen güller ve bir madalyon şeklinde yerleştirilen yazı, kompozisyonu meydana getiren unsurlardır. Eserdeki derinlik algısını sağlayan bu unsurlar, yere basan bir çerçeve ile bir araya getirilir ve bakışı eser merkezinden yukarı doğru yönlendirir. (Şekil 511)

Şekil 512. 2018 Tarihli, Neslihan Gülbahar Ekinci'nin Serbest Levha Tasarımı.



Kaynakça: Ekinci, 2013

Neslihan Gülbahar Ekinci'nin serbest formlu levha çalışmasının merkezinde İstanbul minyatürü bulunmaktadır. Arasuyunda celi divani hat ve natüralist üslupta İstanbul'a özgün erguvan çiçek tezyinatı kullanılmıştır. Başlıkta ise güneşi simgeleyen klasik tezhipli dairesel şemse kompozisyonu dikkat çekmektedir. Tezhipli levha, bir bütün olarak minyatür sahnesi şeklinde tasarlanarak esere boyut kazandırılmıştır. (Şekil 512)

Şekil 513. 2018 Tarihli, Neslihan Gülbahar Ekinci'nin "Vuslat" Adlı Eseri.



Kaynakça: Ekinci, 2013

Neslihan Gülbahar Ekinci tarafından tezyin edilen 2018 tarihli "Vuslat" adlı eserde; güneşin gün batımına, hilalin ise gün doğumuna kavuşmasını anlatılmaktadır. Degradeli bir arka fon üzerindeki hilal ve güneş formları klasik tezhip ile tezyin edilmiştir. Merkezdeki natüralist Lale formu ve ona eşlik eden saz yapraklı bezeme, kavuşmayı sembolize etmektedir. Bu kavuşma hareketi, koyudan açığa doğru giden zemin tonlamasına paralel yükselerek esere boyut kazandırmakta ve gözün eser üzerinde gezinmesini sağlamaktadır. (Şekil 513)

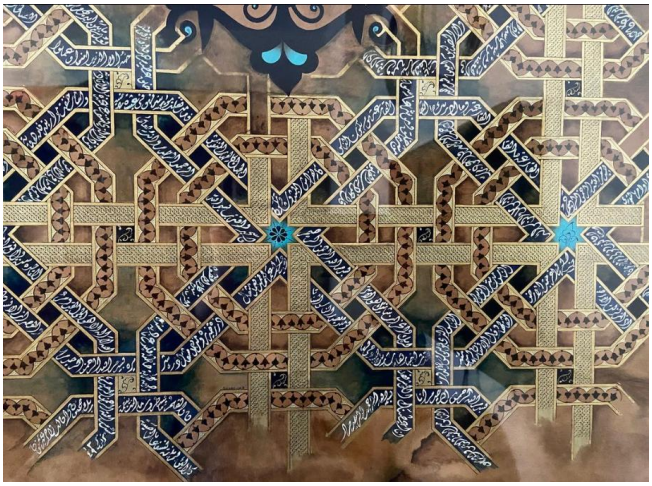
Şekil 514. Zeliha Yücel, “Vahdet”.



Kaynakça: Şenkal, 2022, s. 36

Zeliha Yücel’in klasik tezhip ve çift tahrir tekniği ile boyalı zemin üzerinde uyguladığı “Vahdet” adlı eseri, Mevlevi sikkesi formundadır. Bu eserde soyut bir anlatım sahnelenmektedir. Yedi beyaz kuş, tasavvufi anlamda ruhun kat edeceği mertebelere işaret etmektedir. Bir düzlem üzerinde duran Mevlevi sikkesi ve havada uçan kuş figürleri esere boyut kazandırmıştır. (Şekil 514)

Şekil 515. 2024 Tarihli, Serap Bostancı’nın, Selçuklu Tarzı Geometrik Geçme Planlı, Serbest Çalışması.



Kaynakça: Bostacı, 2015

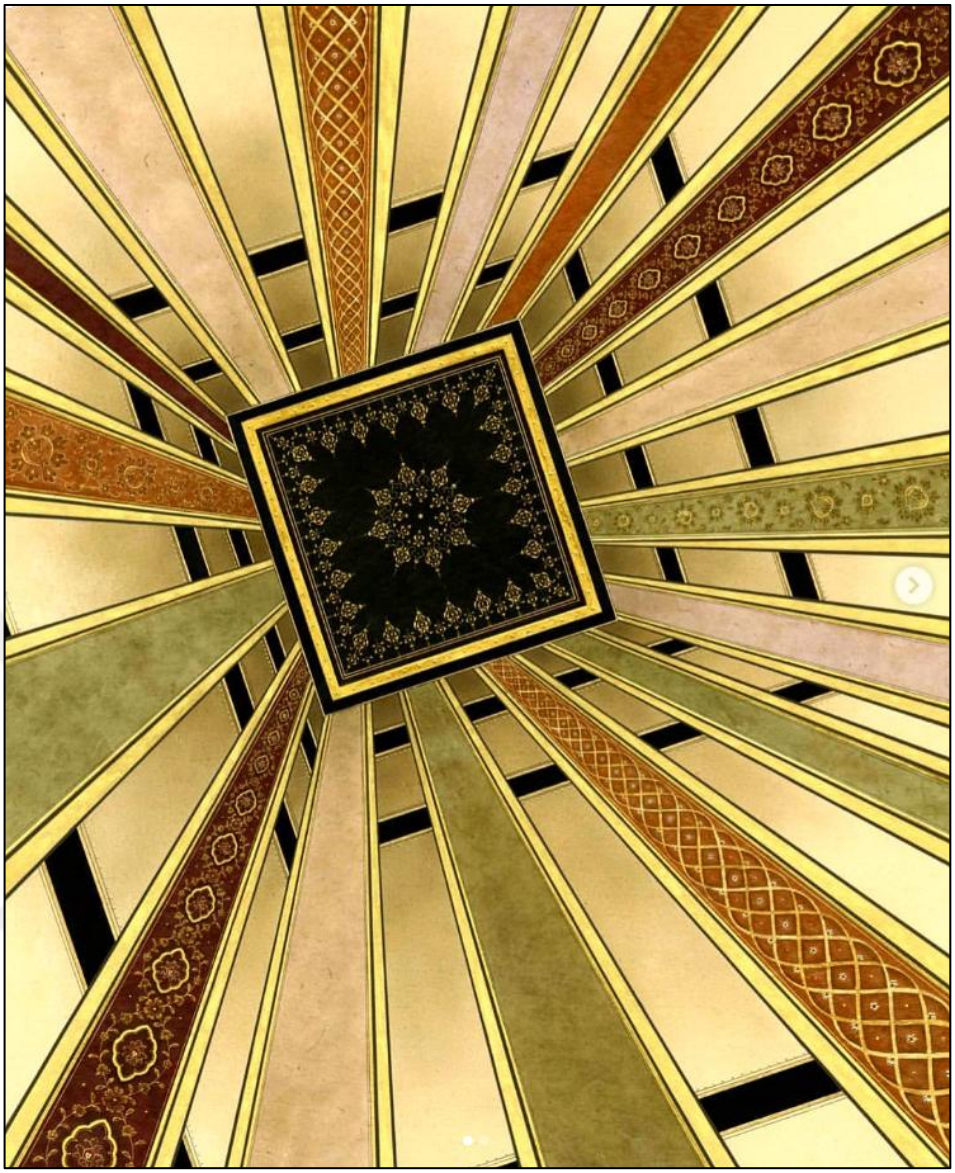
Şekil 516. “Boğaz Ve Erguvan” Tezhip; Zülal Çay.



Kaynakça: Zülal Çay, 2024

“Boğaz ve Erguvan” adlı eser, merkezinde Kız Kulesini gören bir doğa manzarası minyatürü bulunan damla formunda tasarlanmıştır. Damla formunu çevreleyen halkari tezyinat içerisine yerleştirilen rumi motiflerinin bünyeleri, minyatür manzara ile tezyin edilmiştir. Bir sarmaşığın yaprakları arasından Kız Kulesine bakıyormuş gibi oluşturulan minyatür ve tezhip tezyinleri esere derinlik sağlamaktadır. (Şekil 516)

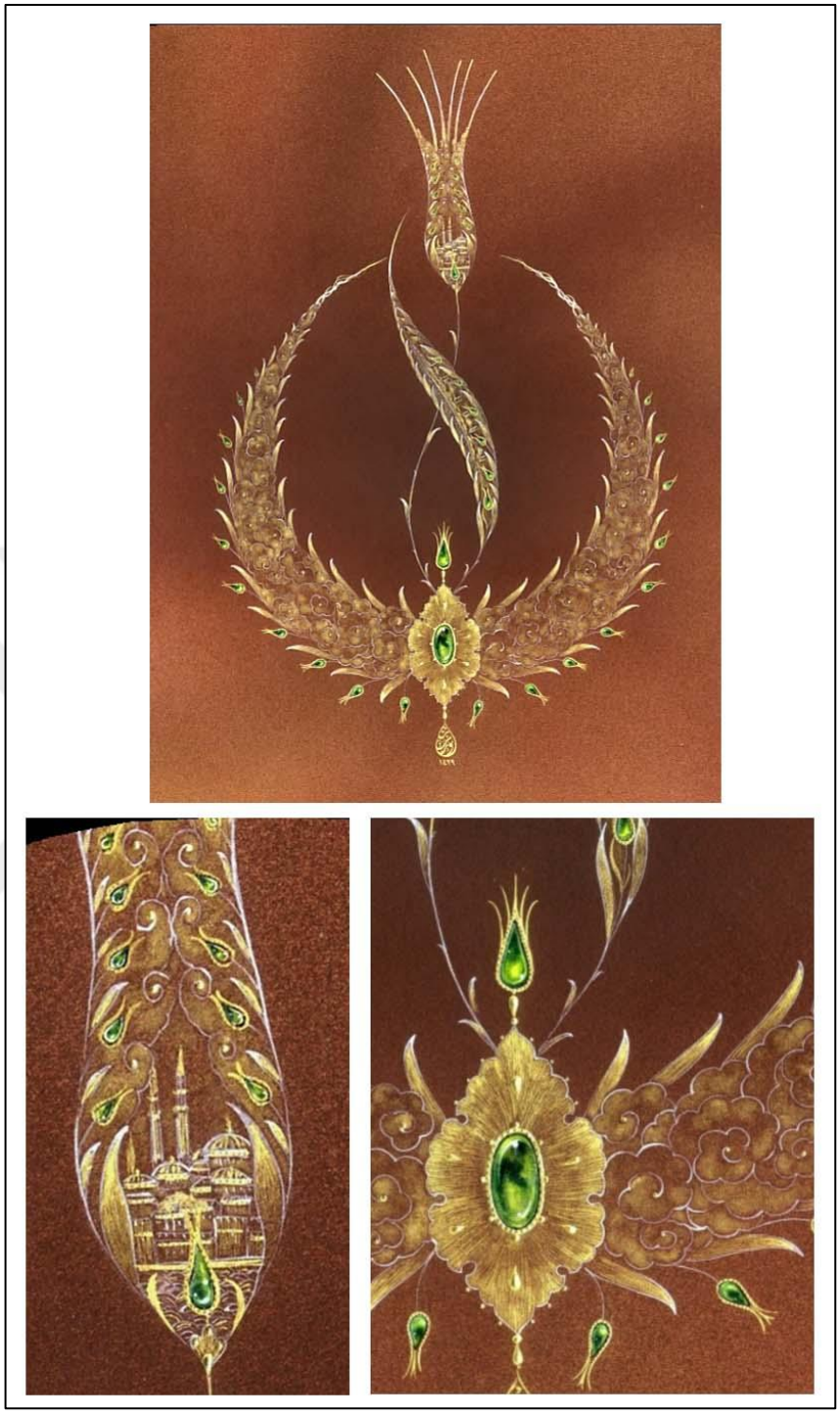
Şekil 517. Firdevs Bakkal'ın Özgün Tezhip Çalışması.



Kaynakça: Bakkal F., 2013

Yeditepe Bienali'nin Ahenk adlı sergisinde yer alan Firdevs Bakkal'ın özgün tezhip çalışması, boyut arayışı açısından önemli bir örnektir. Kompozisyon tek kaçışlı perspektif kurallarına göre düzenlenmiştir. Odak noktasında Kâbe'yi anımsatan siyah kare yer alır. Gözden kaçış noktasına giden ışınlar görünür haldedir ve siyah karenin arkasında devam ettiği hissini verir. Merkezin yukarıda mı aşağıda mı olduğunu düşündürmesi, optik bir illüzyon sağlamaktadır. Bazı cetvel içleri klasik tezhip motifleri ile tezyin edilmiştir. (Şekil 517)

Şekil 518. 2008 Tarihli, Tezhip; Orhan Dağlı.



Kaynakça: Dağlı, 2013

2008 tarihli ve Orhan Dağlı imzalı eser; tezhip, minyatür ve Gevher Şah tarzının bir arada kullanıldığı İstanbul Lalesi adlı serbest tasarım levha çalışmasıdır. Gevher Şah tarzı, tezhip motifleri içerisine mücevher taş tasarımlarının yerleştirilmesidir. Bu eserde yeşil renkli mücevherler lale formları içerisine yerleştirilmiştir.

Simetri ekseninde yer alan mücevher, şemse formlu bir madalyon üzerindedir. Bu madalyon, hilal formunu oluşturan iki saz yolu yaprağın çıkış noktasında yer alır. Saz yolu yapraklar, yığma bulut kümeleri ile tezyin edilmiştir. Mücevherli laleler; bulutların yukarı yönlü hareketine eşlik ederken yay formunu da ortaya çıkarmıştır. Madalyon merkezinden çıkan lalede ve yaprağında İstanbul minyatürleri bulunmaktadır. Eserin dikey eksendeki kurgusu, minyatür sahne ve gerçekçi mücevher süslemeleri ile derinlik kazanmıştır. (Şekil 518)

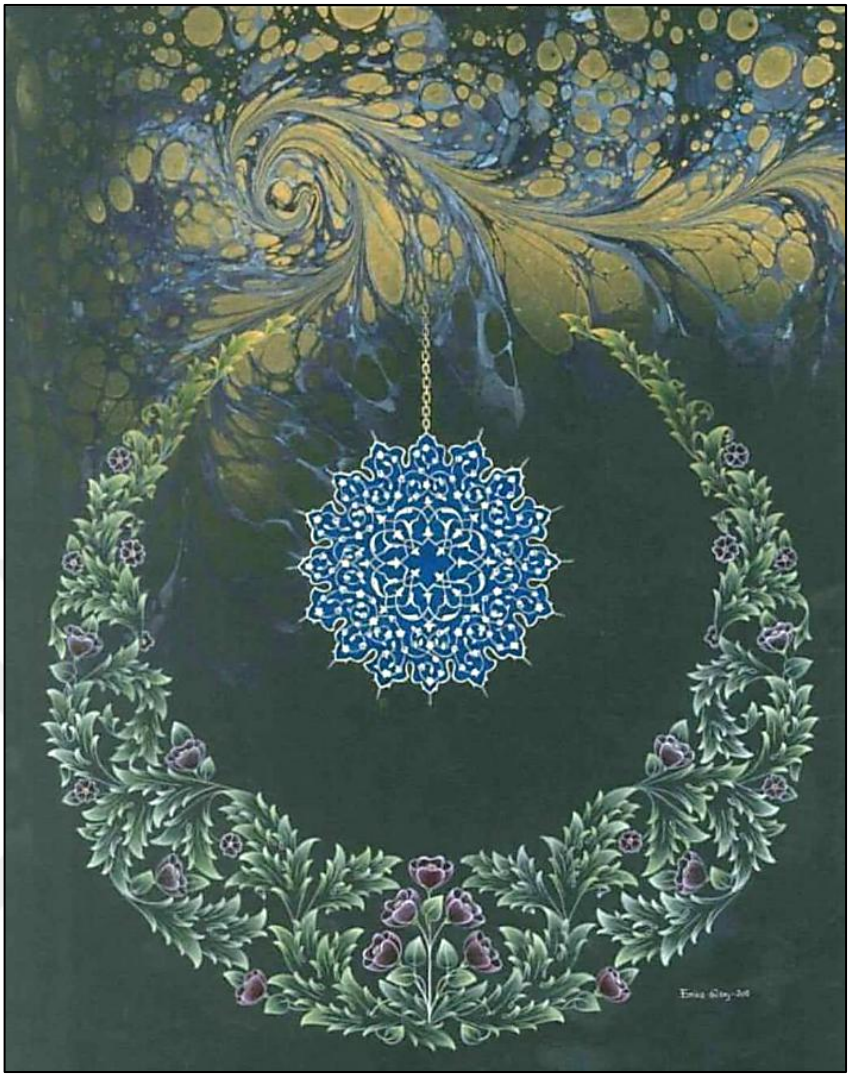
Şekil 519. 2024 Tarihli, Feyza Turinay Şen'in "Yusuf'un Kuyusu" Adlı Eseri.



Kaynakça: 22. Devlet Türk Sanatları Yarışması Sergisi, 2024

2024 tarihli, 22. Devlet Türk Sanatları yarışmasında sergilenen, Feyza Turinay Şen'in; "Yusuf'un Kuyusu" isimli özgün tezhip levha tasarımı başarı ödülü almıştır. Büyükten küçüğe iç içe dairelerin bir teğet noktasında buluşarak oluşturduğu kompozisyon iki farklı katmandan oluşmaktadır. Birinci katman dış halkalardır. Bu katman en dıştaki uçuk mavi zeminli hilal formundan başlayarak ve içe doğru küçülerek altın zeminli geometrik bezemeli hilal formuna ulaşır. İkinci katmanda ise daireler aynı teğet noktasından yukarı yönde küçülerek yerleştirilmiştir. Bu düzen optik bir yanılsama yaratır. Bir çöküntü hissi oluşturur. Her katman, klasik tezhip ve halkari usulleri ile tezyin edilmiştir. (Şekil 519)

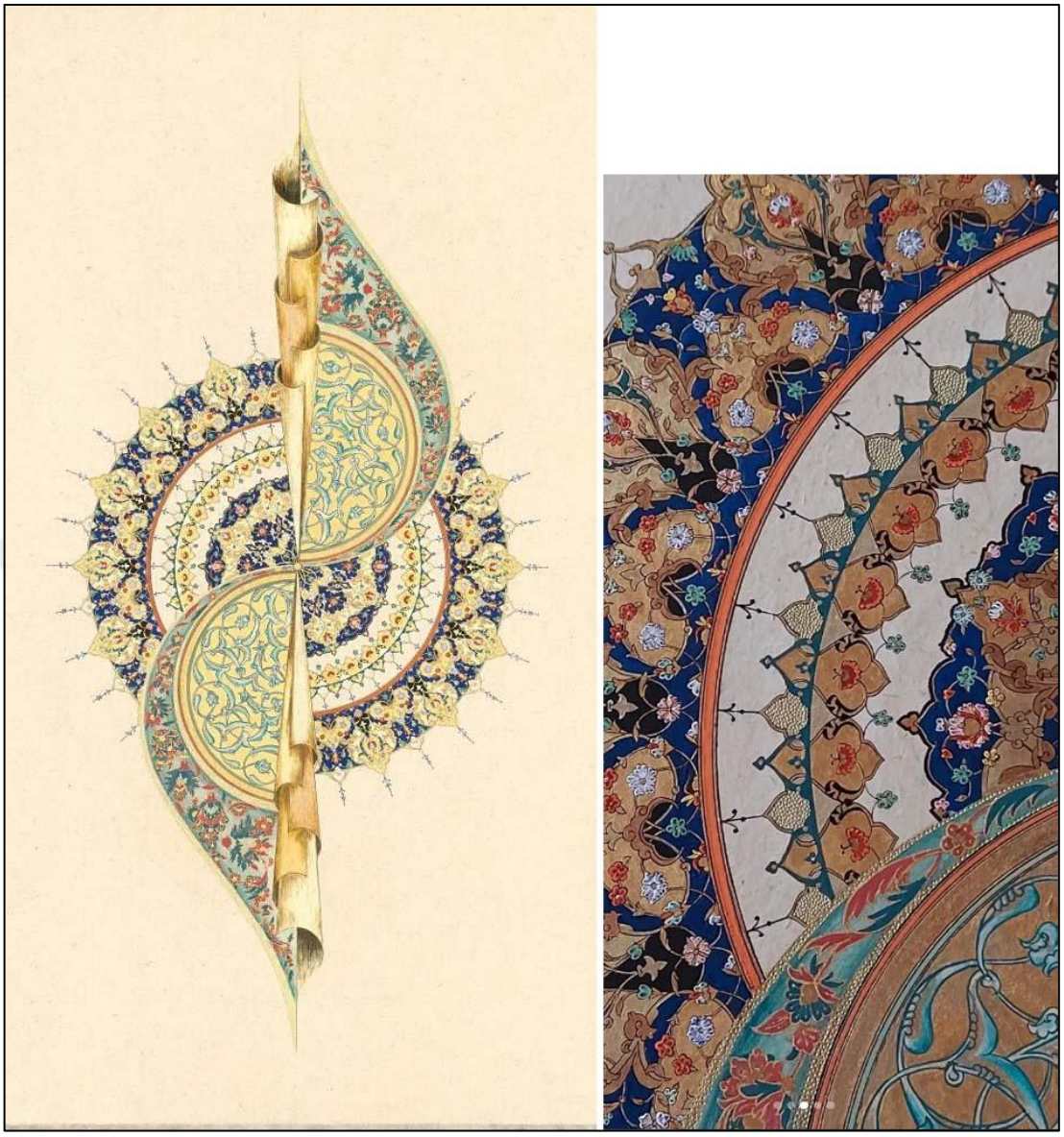
Şekil 520. Tezhip; Emine Süsoy.



Kaynakça: Susoy, 2014

Emine Süsoy'un ebru üzerine klasik tezhip ve halkari tarzdaki serbest çalışmasında tezhip; ebru deseninde oluşan ve aşağı doğru akan görüntü yönünde yerleştirilmiştir. Daire formlu ve rumi bezemeli madalyon, yokluktan geliyormuş gibidir. Madalyon, saz üsluplu yapraklardan oluşan bir hilal formu tarafından kuşatılmıştır. Ebrulu zemin ve hilalin yukarı yönlü yerleşimi ile eser derinlik kazanmıştır. (Şekil 520)

Şekil 521. 2023 Tarihli, Zeynep İlgü'nün "Denge" Adlı Eseri.



Kaynakça: 21. Devlet türk Sanatları Yarışması Kataloğu, 2022, s. 30

2023 tarihli, 21. Devlet Türk Sanatları yarışmasında sergilenen, Zeynep İlgü'nün "Denge" adlı tezhip levha tasarımı başarı ödülü almıştır. Daire formlu şemse, klasik tezhip ile tezyin edilmiştir. Ters simetrili damla formlu ½ yapıdadır ve klasik tezhip ile tezyin edilmiştir. Klasik tezhiplerin uygulandıkları alanlar, motiflerin ritmik düzeni ve renklendirmelerle merkezden dışa doğru bir yayılım sağlar. Bu alanlar üst üste yerleştirilerek farklı bir derinlik daha yaratılmıştır. Açılan rulo kâğıt katlarını anımsatan motifler de bu algıyı kuvvetlendirir. (Şekil 521)

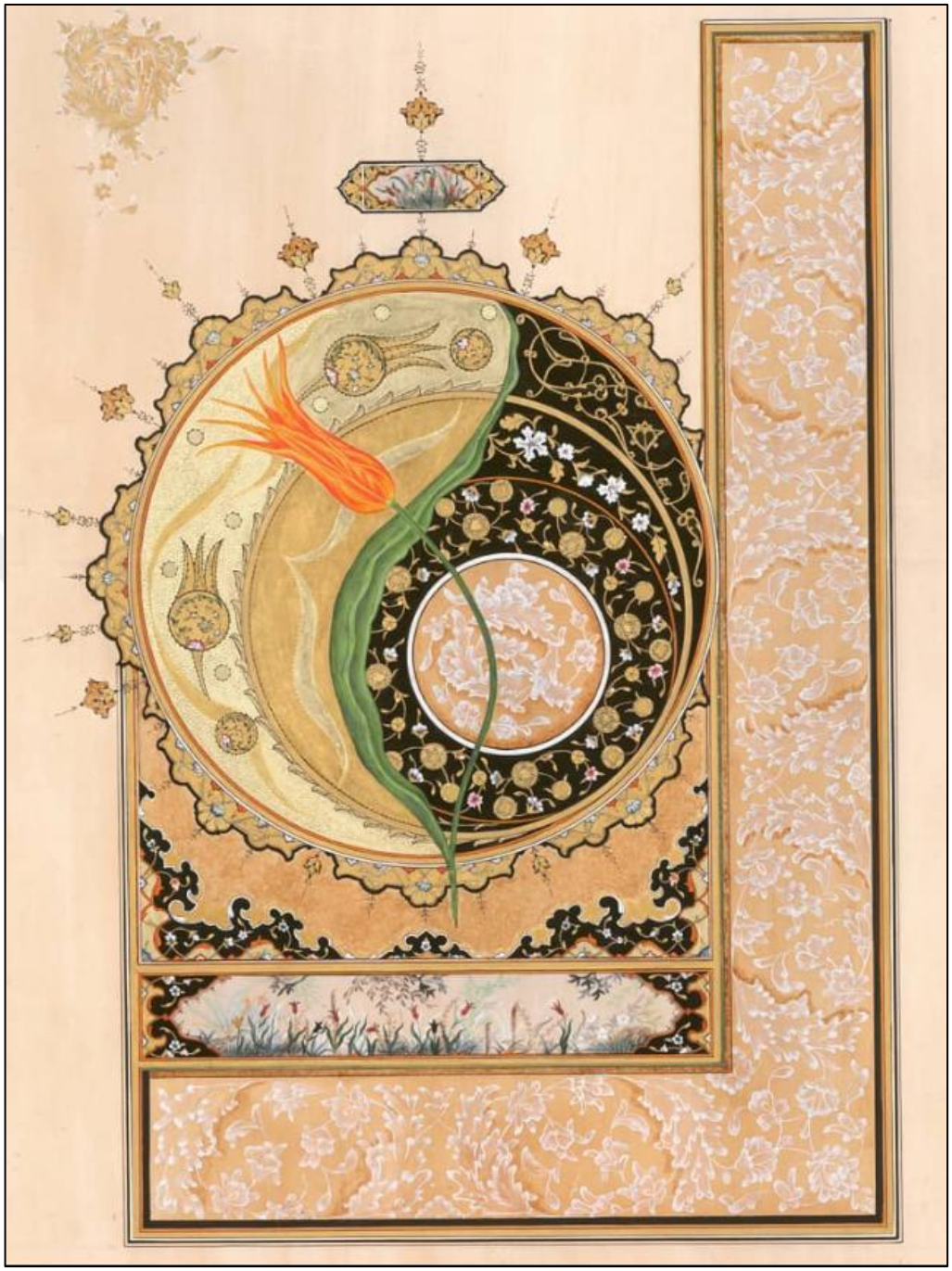
Şekil 522. 2016 Tarihli, tezhip; Zehra Çekin'in "Zuhur ve Nur" adlı eseri.



Kaynakça: Çekin Z. , 2015

Zehra Çekin'in 2016 tarihli "Zuhur ve Nur" adlı eseri; "varlık aleminde her şey ilahi lütufla zuhur eder ve ilahi nuru yansıtır" ilkesini levha şeklinde yorumlar. Geometrik desenler, buğulu bir atmosferden izlenen astronomik bir manzara hissi verir. Tezhip motifleri minyatür tarzında kullanılarak serbest bir çalışma yapılmıştır. Eserin kompozisyonu; çok katmanlılık ve derinlik algısı oluştur. Her katmanda yer alan daire formları, geometrik desenler ve rumi motifleri ile tezyin edilmiştir. (Şekil 522)

Şekil 523. 2020 Tarihli Ayşenur Kadakçı Velioğlu'nun Tezyin Ettiği Eser.



Kaynakça: Velioğlu, 2014

Ayşenur Kadakçı Velioğlu'nun 2020 tarihli eserinde, dünyadan kâinatı seyreden birinin hayal dünyası, tezhip ve minyatür sanatlarının dilleriyle tasavvur edilmiştir. (Şekil 523)

Şekil 524. 2024 Tarihli, Hüsna Kılıç'ın Renk Geçişli, Klasik Tezhip Motifleri İle Tezyin Ettiği Özgün Tezhip Çalışması.



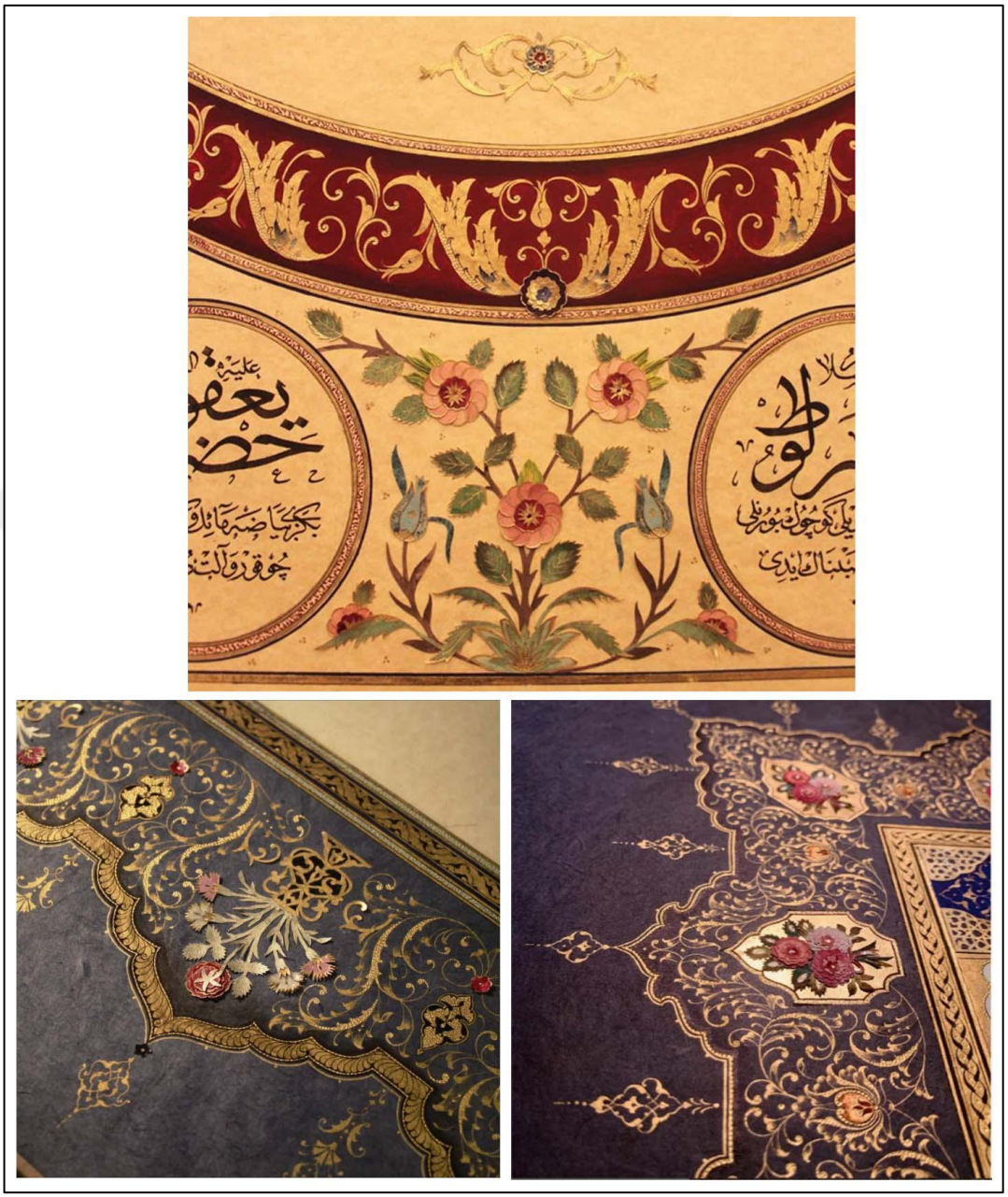
Kaynakça: Kılıç H. , 2013

Şekil 525. 2020 Tarihli, Tezhip; Meral Cantürk' E Ait Serbest Tasarım Levha.



Kaynakça: Birkan, 2021

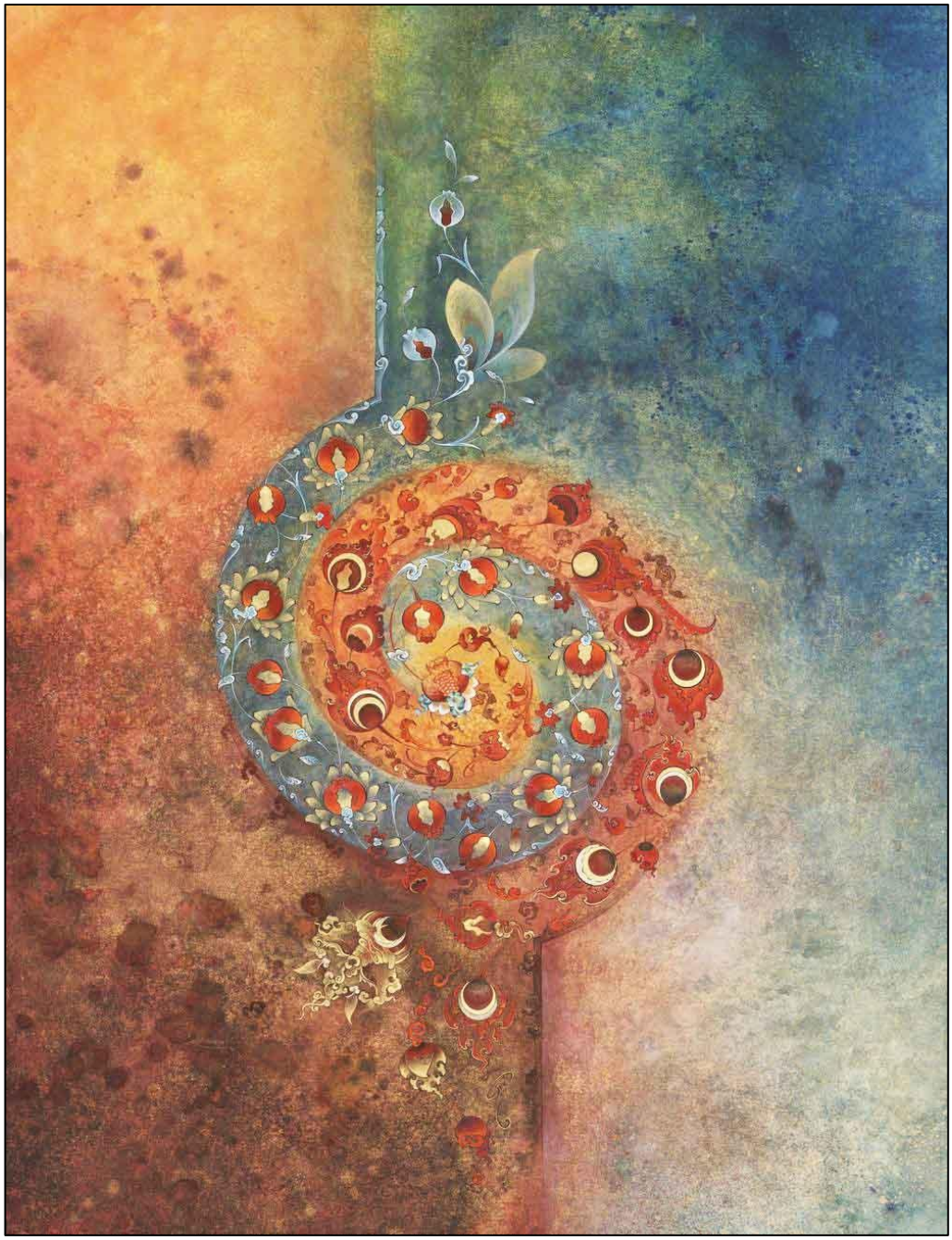
Şekil 526. 2018-24 Tarihli, Elif Nurcihan'ın Tezhip Ve Kat'ı İle Yaptığı Eserlerden Detaylar.



Kaynakça: Nurcihan, 2012

Elif Nurcihan eserlerinde; Kat'ı tekniği ile yaptığı katmerli boyutlu çiçekleri tezhip kompozisyonlarının içlerine yerleştirerek, motiflere hareketlilik ve derinlik katmaktadır. Sanatçı; kat'ı sanatı ile oluşturduğu motiflerin her parçasını tahrirleyerek, detayları öne çıkarmaktadır. (Şekil 526)

Şekil 527. 2018 Tarihli, Şehnaz Biçer.



Kaynakça: Kâbus-u Azat, 2018

2018 tarihli ve Şehnaz Biçer imzalı eser; özel renklendirilmiş fon üzerinde tasarlanan ve girdap formunu yansıtan bir tezhip çalışmasıdır. Hatayi motiflerinin can noktalarına yerleştirilen nar motifi bir yandan birlikteki çokluğu sembolize ederken diğer yandan rengiyle ateşi simgelemektedir. Nar, nur kelimesi ile aynı kökten gelmektedir. Eseri girdap formu ile ayrıştıran kırmızı renk cehennemi, mavi renk ise cenneti sembolize etmektedir. Bu iki renk aynı zamanda oluş ve yok oluş alemini de sembolize etmektedir. (Şekil 527)

Şekil 528. 2018 Tarihli, Şehnaz Biçer'in, "Geçiş" Ve "Kaknüs" İsimli Eser Ve Detayları.



Kaynakça: Biçer Ş. , 2016

Bu eserlerde tezhip sanatında kullanılan motiflere soyut anlamlar yüklenmiştir. Sanatçı, klasik tezhipte görülen motiflerin belli ritimlerde tekrarı geleneğinden uzaklaşmıştır. Ancak tasarım kurgusunda klasik planlama hissedilmektedir. Motifler; bağımsızdır ve yüklendiği anlam ile karakter kazanarak eserde var olmaktadır. Çağdaş sanat teknikleri ile yorumlanan ve tezhip motiflerinden oluşturulan bu tarz serbest levha tasarımları, tezhip sanatkarlarının yeni dönem arayışlarını göstermesi bakımından önemli çalışmalardır. (Şekil 528)

Şekil 529. 2022 Tarihli; Gülnihal Küpeli ’Nin Eserleri.



Kaynakça: *Küpeli G. , kupeligulnihal, 2022*

Tezhiplerini Gülnihal Küpeli’nin yaptığı; “Meşakkat”, “Sitem” ve “Vuslat” adlı eserlerde, uygulamalar karışık boyama teknikleri ile yapılmıştır. Kurgulanan tezhip motifleri, karakter kazanarak temanın anlatımında kullanılmıştır. Bu eserler, tezhip motiflerinin, yağlı boya veya akrilik uygulanan bir sanat eserinde kullanımına ait örnek çalışmalardır. (Şekil 529)

Şekil 530. 2013 Tarihli Tezhip; Münevver Üçer.



Kaynakça: Üçer & Üçer, 2013

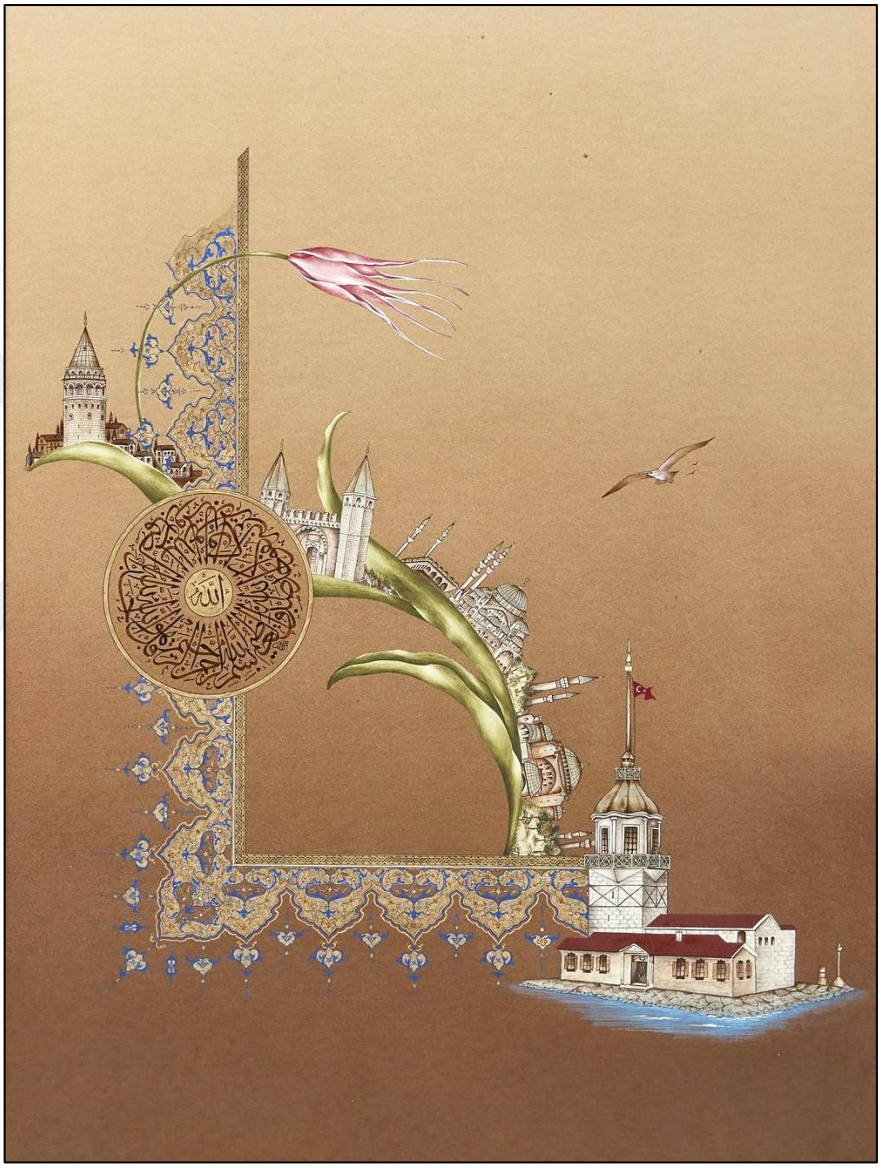
Şekil 531. 2018 Tarihli, Tezhip; Münevver Üçer'in "Esma-İ Hüsna" İsimli Eseri.



Kaynakça: Ardında İz Bırakanlar, 2018

Münevver Üçer'in "*Esma-i Hüsna"* isimli eserinde; İstanbul silüetini içeren minyatür, iki klasik tezhipli kuşak arasında yer almaktadır. Natüralist üsluplu lale çalışması eserin merkezinde yer alır. Kabartma motif ve hatlı deri cilt ile kenarsuyu bezemesi yapılmıştır. Yazma kitap sanatları olan; hat, tezhip, minyatür ve cilt, bu levhada birlikte uygulanmıştır. (Şekil 531)

Şekil 532. 2018 Tarihli, Kevser İbrahimoğlu, "İstanbul" Adlı Eseri.



Kaynakça: Bienal Karma Sergisi, 2018

"İstanbul" adlı eser, degradeli arka fon üzerinde; klasik tezhip, hat ve minyatür sanatlarının bir arada tezyin edildiği serbest bir levha çalışmasıdır. Kız Kulesi ile başlayan ve İstanbul silüetini yansıtan minyatür çalışması, yay şeklinde devam eder. L formunda klasik tezhip ile süslenen çerçeve, tasarımın toparlayıcı öğesidir. İstanbul lalesi motifi; minyatürleri ve yazıyı birbirlerine bağlamaktadır. (Şekil 532)

Şekil 533. 2018 Tarihli, Ayşe Nurgül Kabasakal Ve Songül Sümen Ak'ın, "Dönemler" Adlı Çalışması.



Kaynakça: Bienal Karma Sergisi, 2018

"Dönemler" adlı çalışma; damla formunu çağrıştıran, tavus kuşu tüyü deseninden bir örüntü oluşturmuştur. Damla formlarının merkezlerinde yer alan daireler, hilaller ile çerçevelenmiştir. Daire içleri, farklı desenlerle tezyin edilmiştir. Dikey ekseni işaret eden tezyinat, esere boyut kazandırmaktadır. (Şekil 533)

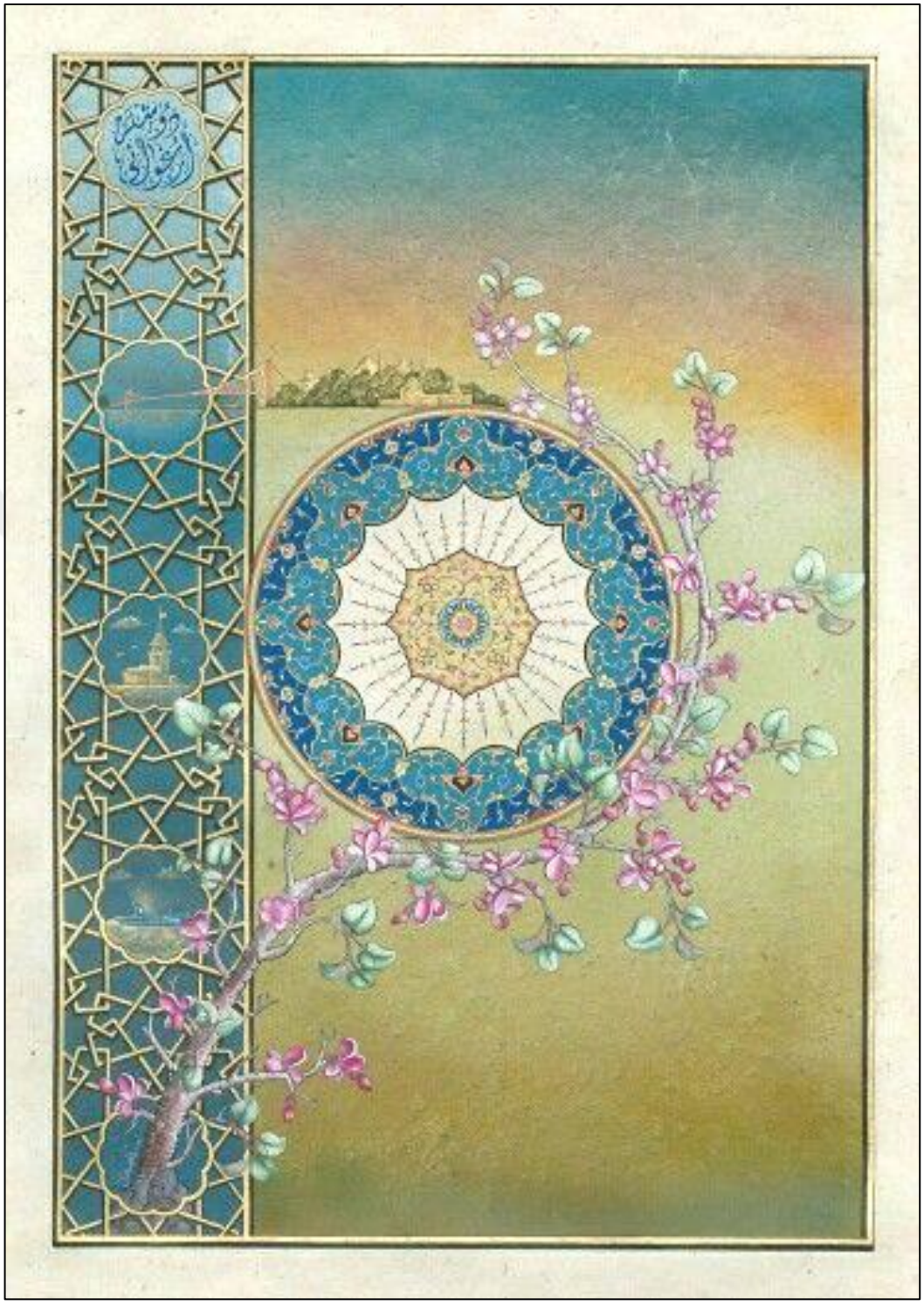
Şekil 534. 2014 Tarihli, Tezhip; Ayşe Nurgül Kabasakal'ın Serbest Levha Çalışması.



Kaynakça: Kabasakal, 2015

Ayşe Nurgül Kabasakal'ın serbest levha çalışmasında dört farklı mekân tasvir edilmiştir. Merkezde mimari eserler, semâda mimari eser silüetleri, çerçevede arasuyu cetvelleriyle yapılmış mimari bir form ve kenarsuyu bezemesinde bahçe görünümlü halkari tezyinat bulunmaktadır. Arasuyu cetvelleri, mimari kolonlar ve kubbe çatılarından oluşturulmuştur. Kenarsuyu bezemesi olarak natüralist çiçekler kullanılmıştır. Kompozisyon düzenlemesinde; tek kaçışlı perspektif, önden bakış ve yerden göğe bakış olarak üç farklı görüş açısı bulunmaktadır. (Şekil 534)

Şekil 535. 2015 Tarihli, Tezhip; Emine Gençtan.

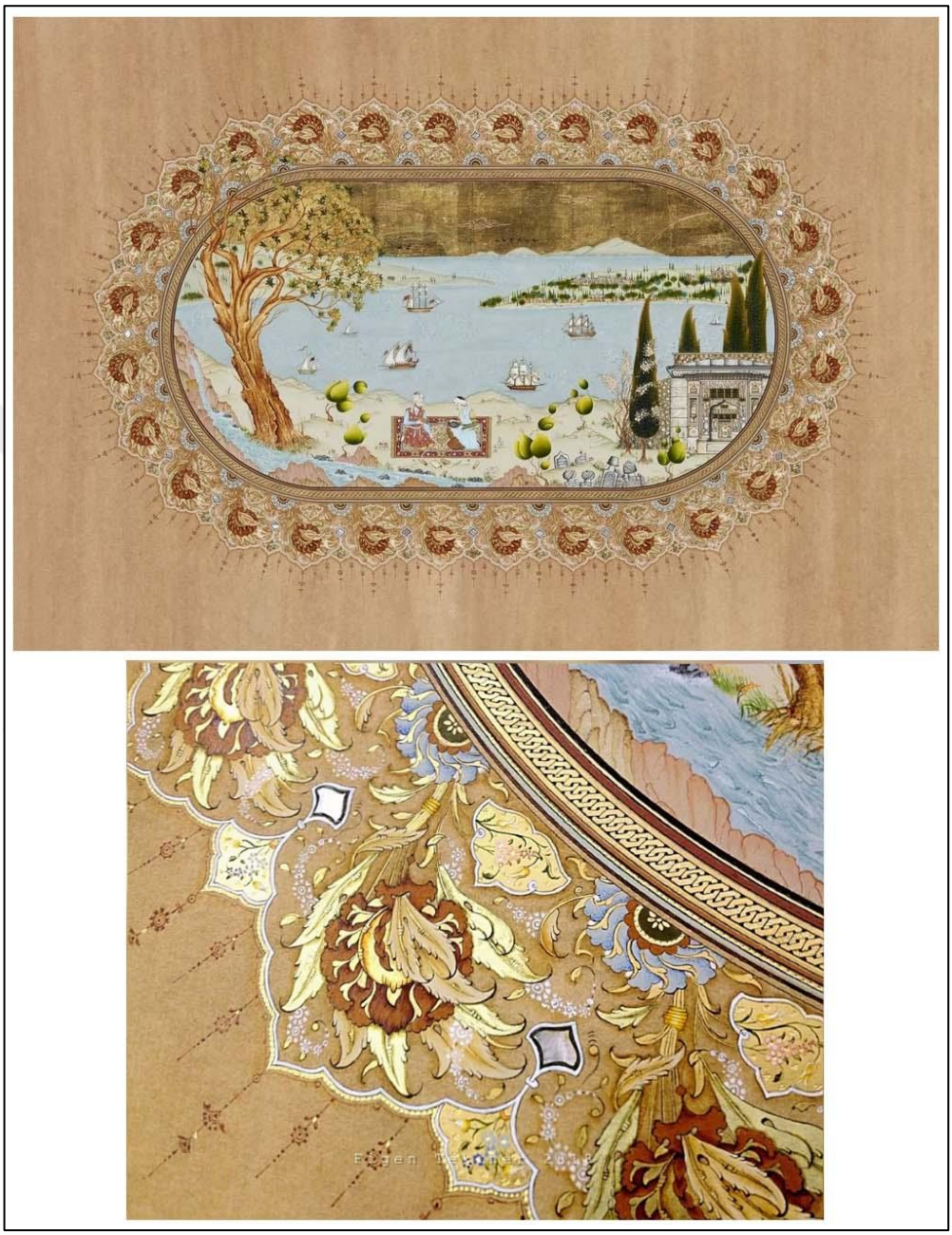


Kaynakça: Gençtan, 2014

Tezhibi Emine Gençtan'a ait çalışma, İstanbul'dan bir bahar sahnesini yansıtır. Dikine konumlandırılmış bir Selçuklu geometrik bezemesinin içinden çıkan erguvan ağacının dalları, klasik tezhip ile tezyin edilmiş bir daire formuna yani güneşe doğru uzanır.

Erguvan ağacı, minyatür sahneler ve degradeli zemin tonlamaları, esere boyut kazandırmaktadır. (Şekil 535)

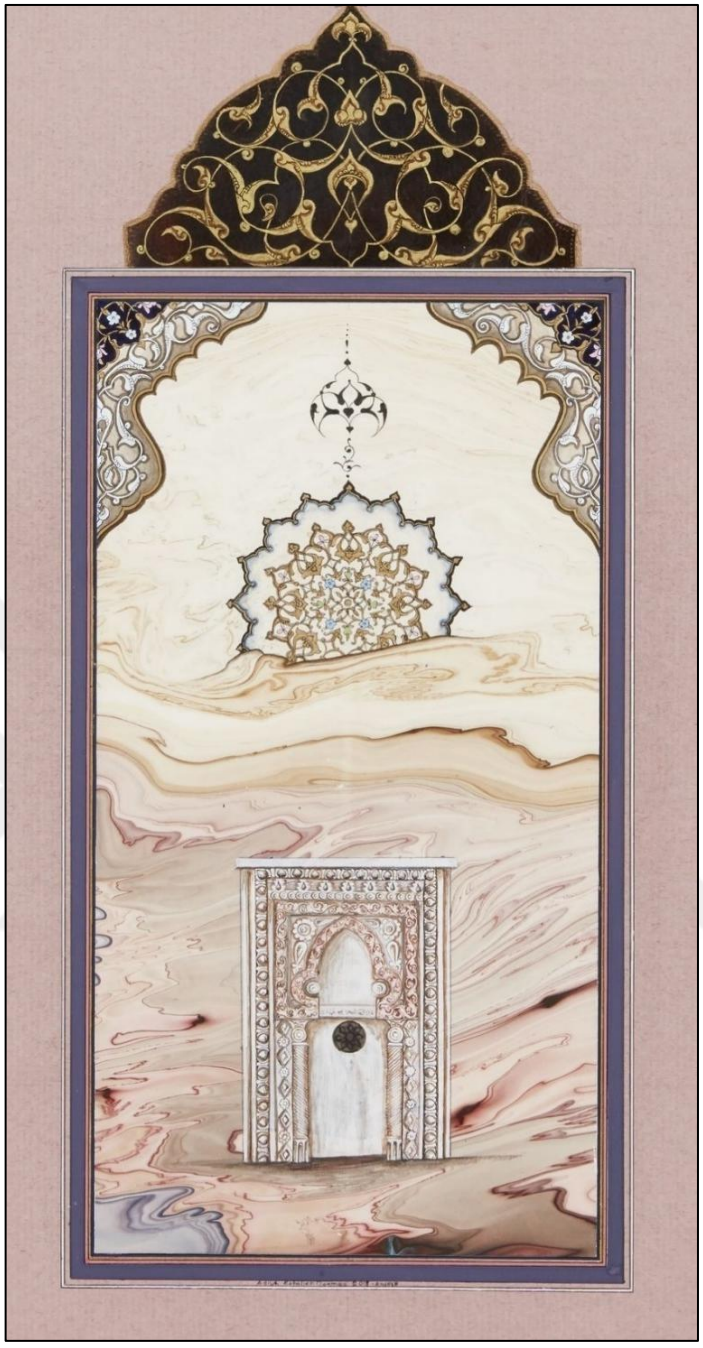
Şekil 536. 2018 Tarihli, Tezhip; Figen Tekiner Ve Sedefkar Birkan Kıncı'nın, "Meşk" Adlı Eseri.



Kaynakça: Tekiner, 2020 ve Bienal Karma Sergisi, 2018

Figen Tekiner ve Sedefkar Birkan Kıncı'nın ortak çalışması olan "Meşk" adlı eserin merkezinde, eski bir İstanbul manzarasının minyatür yorumu bulunmaktadır. Kenarsuyu bezemesinde halkari tezyinat yapılmış, dış şemse ipliklerin oluşturduğu damla formlu tepeliklerde ise sedef kakma uygulanarak esere gerçek bir derinlik sağlanmıştır. (Şekil 536)

Şekil 537. 2018 Tarihli, Asiye Kafalıer Dönmez'in "Buluşma" Adlı Eseri.



Kaynakça: *Arz-ul Mukaddes Kudüs, 2018*

"Buluşma" adlı eser, ebrulu bir zeminin yarattığı derinlik çizgilerini kullanarak minyatür sahnesini andıran klasik tezhipli bir serbest levha tasarımıdır. Ebrunun oluşturduğu çizgisel desenler içerisinde; bir giriş veya mihrabı anımsatan mimari bir öğeyi ve güneşi sembolize eden daire formlu madalyonu merkeze alan çalışma, köşebentli ve taçlı klasik tezhip ile sonlandırılmıştır. Ebru deseni ve bu desene göre dikey eksende tasarlanan kompozisyon düzeni esere boyut kazandırmaktadır. (Şekil 537)

Şekil 538. 2018 Tarihli, Tezhip; Asya Yıldız, "Arş'tan Arz'a" Adlı Çalışma.



Kaynakça: Altından Haleler, 2018

Şekil 539. 2022 Tarihli, Tezhip Ve Uygulama Emel Türkmen, Kat'ı Aslı Türkmen, "Arşın Sesi" Adlı Çalışma.



Kaynakça: Türkmen E. , 2016

Tezhip ve ahşap uygulaması Emel Türkmen'e, kat'ı uygulaması Aslı Türkmen'e ait olan "Arşın Sesi" adlı çalışmada; daire tuval üzerine 4 kat ahşap kesimi ile derinlik algısı oluşturulmuştur. Her katman tezhip ile tezyin edilmiştir. En dış dairede yer alan saz üsluplu yapraklara kat'ı tekniği ile yapılmış güller eşlik etmektedir. Tezhip süslemesine eşlik eden minyatür ve kat'ı tekniklerinin bir arada uygulandığı eser, serbest bir levha tezyinatıdır. Tezhibin soyut derinliğinde kat'ı tekniği ile motiflere gerçek boyutlar kazandırılmış, minyatür ile de farklı bir bakış eklenerek eserde boyut algısı arttırılmıştır. (Şekil 540)

Şekil 540. 2018 Tarihli, Tezhip; Ayşe Sultan Şahin.



Kaynakça: Altından Haleler, 2018

Tezhibini Ayşe Sultan Şahin'in yaptığı eserde, Hadid Suresi'nin 4-6. ayet-i kerimeleri yazılıdır. Eseri oluşturan dalga formlu yollar, kuşaklar veya kurdeleler; eserin alt ortasında yer alan kaçış noktasına doğru yönlenmiştir. Dalga formlu yollardan birisinin

içine celi divani yazı yerleştirilmiş, diğerleri ise halkari tezyinatla süslenmiştir. Perspektifin uygulandığı bu eser, renk tonlamaları ile daha belirgin hale getirilmiştir. (Şekil 540)

Şekil 541. 2018 Tarihli, Tezhip; Emine Örnek, "Zümrüd-Ü Anka".

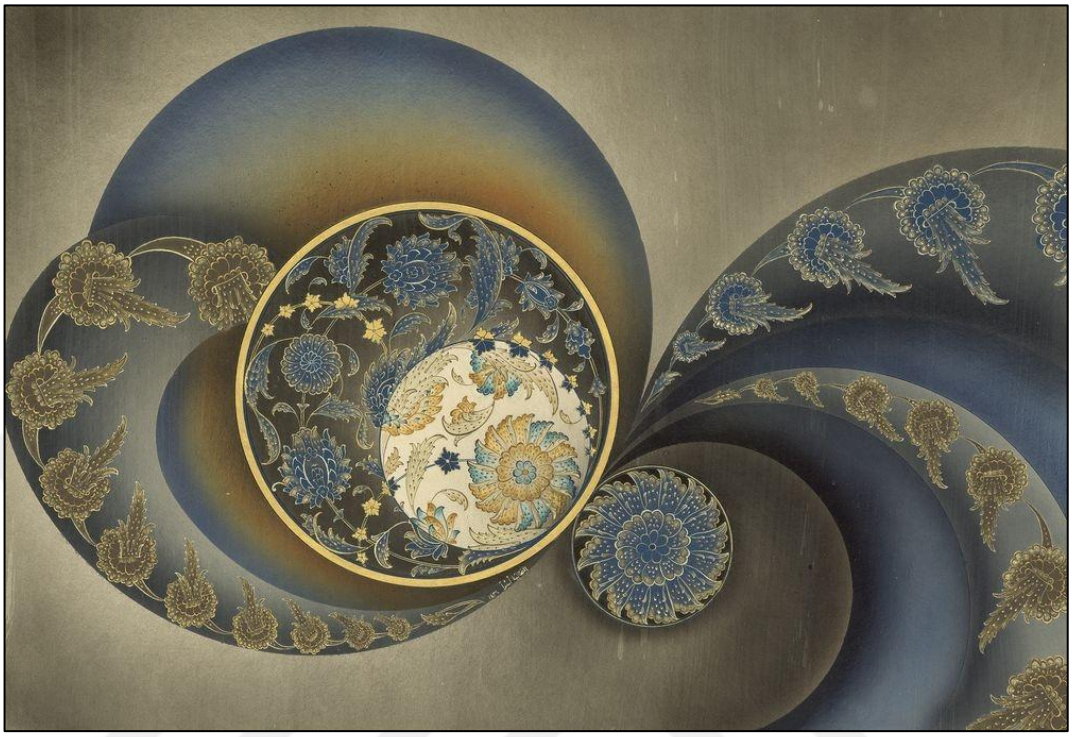


Kaynakça: Altından Haleler, 2018

Emine Örnek'in "Zümrüd-ü Anka" adlı eserinde tasvir ettiği Zümrüd-ü Anka kuşu veya Simurg; ruhun yücelmesini, yaşarken yeniden doğuşun gücünü, saf olmayı, yokluktan varoluşu ve tekâmülü sembolize eder. Eserde kuş formu; tam bir stilizasyon uygulanarak saz üsluplu yapraklar ile yorumlanmıştır. Ortada yer alan çarkıfelek formunda düzenlenmiş klasik tezhip tezyinatı ise dünyayı veya kalbi temsil

etmektedir. Bu soyut anlatım, bir kuş figürünün bir yere konmuş görünümü ile tasvir edilmiştir. (Şekil 541)

Şekil 542. 2018 Tarihli, Tezhip; Esra Arman, "Cive-i İcaz" Adlı Eseri.



Kaynakça: Altından Haleler, 2018

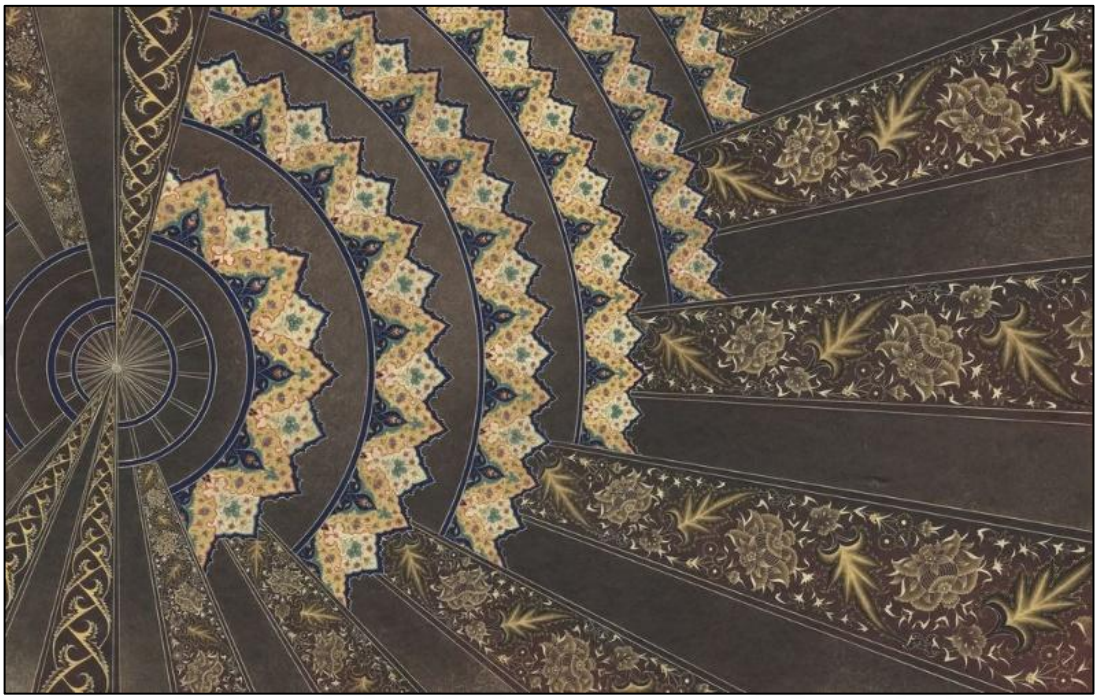
Şekil 543. 2018 Tarihli, Tezhip; Esra Öztürk, "Vukuf-İ Zaman" Adlı Eseri.



Kaynakça: Altından Haleler, 2018

Esra Öztürk'ün "*Vukuf-i Zaman"* adlı eserinde; renk tonlamaları ile geometrik düzenlemeler oluşturulmuş ve halkari tezyinat yapılmıştır. Boyut algısı yaratan ve bir saatin mekanizması gibi tasarlanan eserde dişliler, motiflerle bezenmiştir. Bakış, sarmal zaman girdabı içine doğru çekilmektedir. (Şekil 543)

Şekil 544. 2018 Tarihli, Tezhip; Kevser Çetin, "Hüsn-Ü Mücerred" Adlı Eseri.



Kaynakça: Altından Haleler, 2018

Kevser Çetin'in *"Hüsn-ü Mücerred"* adlı eserindeki paftalar; kaçış çizgileri perspektif kaçış kurallarına göre belirginleştirilerek oluşturulmuştur. Her paftaya, rumi ve halkari tezyinat uygulanmıştır. Desenler; kaçış noktasında suya atılan bir taşın oluşturduğu haleler gibi dalga dalga dışa doğru büyümekte ve esere derinlik algısı getirmektedir. Haleler, klasik tezhip ile süslenmiştir. (Şekil 544)

Şekil 545. 2018 Tarihli, Tezhip; Ayşenur Büyüknalçacı Özkır'ın, "Kelebeğin Dansı" Adlı Eseri.



Kaynakça: Altından Haleler, 2018

Ayşenur Büyüknalçacı Özkır'ın *"Kelebeğin Dansı"* adlı eserinde, natüralist üsluplu bir İstanbul Lalesine konan kelebek formu; hayatın geçiciliğini ve ölümü vurgulamaktadır. Eserde güneş ve lale, soyut anlamlarıyla kullanılmıştır. Güneş; sonsuzluğu yansıtan geometrik bir motif ile anlatılmıştır. Kelebek ise klasik tezhip ile tezyin edilmiştir. (Şekil 545)

Şekil 546. 2010- 17 Tarihli, tezhip; Melek Şen Yıldırım'a ait eser.



Kaynakça: *Melek Şen Yıldırım, 2017*

Melek Şen Yıldırım'a ait eser, evreni yansıtan bir minyatür sahnesi olarak düzenlenmiştir. Her gezegen tezhip ile tezyin edilmiştir. Güneşi simgeleyen dairede ise hat yer almakta ve güneşin yaydığı ışık tığ motifleri ile anlatılmaktadır. Her şeyin bir rüyadan ibaret olduğu düşüncesi ve hayatın bir yolculuk olduğu inancı, bir kayık ile sembolize edilmiştir. Uzay boşluğunda geçen bir rüya sahnesinin, fiziki dünya görüşü ile anlatımı söz konusudur. Bu soyut anlatım, esere boyut algısı getirmiştir. (Şekil 546)

7. SONUÇ

Tezhip Sanatı, İslam Sanatının bir kolu olmakla İslam Medeniyetinin gelişim süreci doğrultusunda teşekkül etmiştir. İslam Sanatı, eski medeniyetlerden tevarüs ettiği veya komşu kültürlerden edindiği motif havuzunu öncelikle kendi inanç ve düşünce süzgecinden geçirmiştir. Bu doğrultuda figüratif-ikonografik süslemeleri terk etmiş, diğer motif gruplarını ise kendi anlam dünyasına uyarlayarak geliştirmiştir. Kadim motif grupları, özgün bir stilizasyonla natüralist bağlamlarından ayrıştırılarak kavramlaştırılmıştır. Böylece insan zihninde tahayyül edilen imgelerden metafizik idrake doğru genişleyen bir mekân anlayışı ve çok boyutluluk ortaya konulmuştur. İslam Sanatı soyut ve içkin bir sembolizmle metafiziği fiziğe öncelemiştir.

Motif stilizasyonlarında çizim ve boyama teknikleri kullanılarak derinlik algısı sağlanmıştır. Eserlerde kompozisyon bütünlüğü dikkate alındığında; bordürlerin yapısı, eser alanının paftalara ayrılması, birim paftanın simetrik ve ritmik tekrarı, paftaların farklı renklendirilmesi, motiflerin helezonik eksenlerde yerleştirilmesi ve desen unsurlarının oranlı ya da orantılı kullanımı gibi unsurlar bir araya gelerek hareket hissi ve boyut algısı oluşturur.

İslam Sanatının İslam inancı ve düşüncesinin karakteristik anlayışları ile ilişkisi çok boyutludur ve derinlemesine incelenmesi gereken bir konudur. Bu inceleme, İslam Sanatının özgünlüğünün tespiti açısından gereklidir. Tezhip sanatında kullanılan motif grupları, sadece tevarüs edilen motif havuzunun teknik stilizasyonu ve sentezi ile oluşmamıştır. Bu motif grupları yeniden anlamlandırılarak ve yeni anlamlar yüklenerek kullanılmıştır. Motiflerin teknik yapılarındaki gelişime anlam derinliği eşlik etmiştir.

Doğadaki şeyler daima bir değişim içerisindedir. Dolayısıyla doğadaki herhangi bir suretin asıl estetik değeri, türünün tekil üyelerinde değil prototip olan kavramındadır. Doğadaki bir şeyin kavramının sanatsal ifadesi, ancak stilizasyon ve soyutlama metoduyla elde edilebilir. Böylece fiziki illüzyonların ve anlık izlenimlere dayanan değişken imgelerin ötesine geçerek sabit olanı sanat eserine yansıtmak mümkün olacaktır.

İslam düşüncesinde mekânın bağımsız varlığını dolayısıyla fiziki boşluğu reddeden teoriler, boşluğu zihinde soyutlanmış akli bir kategoriye indirgemiştir. Bu yaklaşım; İslam düşüncesi ile eş zamanlı, ardışık zamanlı, eş mekânlı, ya da komşu mekânlı olarak gelişen İslam Sanatında, matematiksel perspektiften uzak durarak kavrama göre oluşturulan ve değişik görme/bakma açılarına/kuvvetlerine dayanarak ortaya konulan mekân anlayışının temelinde yer almaktadır.

İslam Sanatında geometrik altyapı, sanat eserini zamanın ve mekânın sınırlarının ötesine taşıyıp mutlak varlık alanına yükselten temel düşünceyi yansıtır. Felsefi ve bilimsel anlayışta evrenin var edilişi matematikle, görünümü ise geometrik düzenle kavranmaktadır. İslam Sanatı ve dolayısıyla tezhip sanatında ise bu anlayışa paralel şekilde matematik düzen anlamın, geometrik düzen ise biçimin aktarım metodudur. Eserdeki anlam dünyası, matematiksel içerik ve geometrik tasarım üzerine inşa edilir.

İslam Sanatında matematik ve geometrik yapının ağırlık kazanması, niceliğin nitelikten üstün tutulması anlamına gelmez. Aynı matematik ve geometrik arka plan, Batı'da ve İslam dünyasında sanata farklı şekillerde yansımıştır. Batı Sanatı, perspektifin gelişimi ile rasyonalizmi özne merkezli yaklaşıma indirgemiş ve bireysel izlenimi merkeze almıştır. İslam Sanatı ise metafizik temelli bir kozmoloji kurmaya yönelmiştir. Bu anlamda tezhip sanatının geometrisi, evrendeki ilahi düzenin görünür halidir. Bu farklılık, İslam Sanatının sanatsal içeriğe anlam yükleme konusundaki özgünlüğünün bir göstergesidir.

İslam Sanatının anlam dünyasında; geometrik biçimin yansıttığı fiziki dünya, matematiksel anlamın yansıttığı akli (zihni) dünya ve metafizik idrakin yansıttığı mutlak varlık, ayrılmaz bir bütünlük içerisindedir. Fizik, matematik ve metafiziğin bütünlüğünden ortaya çıkan anlam küresi, düşünce-sanat birlikteliğinin temelinde yer alır. Aynı anlam küresine dayanmanın göstergelerinin başında düşünce ve sanat arasındaki paralellikler gelir. İbn'ül Heysem'in optik teorileri ile İslam Sanatının karakteristik yönelimleri arasında gözlemlenen paralellik özellikle dikkat çekicidir.

İbn'ül Heysem'in optik çalışmaları Batı Sanatında perspektif bakışın gelişimine yol açarken, İslam Sanatında fiziksel izafi görünümün artefakt olarak kabulü ile karşılık bulmuştur.

İslam düşüncesinde görme sadece fiziksel bir duyu değil, aklın anlamaya yönelik tahayyül ve idrak süreçlerini de kapsayan çok katmanlı bir eylemdir. Bu çok katmanlılık, görme ve bilmenin farklı aşama ve mertebeleri olduğu anlayışını temellendirmiştir. Görmenin ve arkasındaki akli sürecin her aşama ve mertebesinde katkı sağlayan tahayyül kuvvetinin yani zihinsel hayal gücünün yapısal etkisi, görünen şeyin zihindeki imgesinin, bakan kişinin idrakine göre değişimini mümkün kılar. Değişmeyen dolayısıyla anlamın aktarımını mümkün kılan, nesnenin sureti değil hakikati/özü yani kavramıdır. Bu durum, anlatımda stilizasyon ve soyutlamaya yönelen kavram ressamlığının bilimsel arka planında yer alır.

Batı Sanatının perspektif bakışa dayanan natüralist anlayışında, odak noktası; bakışın bir nesnenin suretini fiziki çevreden soyutlamasını, kaçış noktası; bakışın fizik ötesine gidemeyişini, pencere (çerçeve) ise; bakışın göze ait sınırın ötesine geçemeyişini anlatır. Tezhip sanatında ise odak noktası; hattır. Kaçış noktası; bakışın görünenden görünmeyene, idrakin kelâmdan anlama geçişidir. Çerçeve ise; hayal gücünün fiziki sahneyi aşarak sonsuzluğa açılan kapısıdır.

Resimde perspektif bakışın; nokta, çizgi, biçim, renk, ışık ve gölge gibi unsurları kullanarak boyut algısı oluşturma pratiği, tezhip sanatında benzer karşılıklara sahiptir. Bu unsurların hepsi tezhip sanatında da boyut algısı oluşturmakta kullanılmıştır. Ancak mekân anlayışına ve bakışın anlamına dayalı olarak farklı ve özgün bir pratik ortaya konulmuştur. Bu pratik çağlara ve coğrafyaya yayılan dönemler boyunca gelişmiştir.

Tezhip Sanatının gelişim sürecini belirleyen okulların katkılarıyla dönemler boyunca; motifler çeşitlenmiş, kompozisyon kurulumları gittikçe komplike/girift hale gelmiş, renk paleti zenginleşmiş ve farklı boyama teknikleri geliştirilmiştir. Perspektif bakıştan önce görülen natüralist eğilimler, değişik dönemlerde doğrudan etkileşime geçilen Çin Sanatı kaynaklıdır. Perspektif bakış ile tanışma Babürlü ve İsfahan tezhip okullarında olmuştur. Osmanlı tezhip ve minyatür okulunda, yaklaşık yüzyıl sonra Lale Devri çiçek ressamlığı ile başlayan natüralist eğilimler, sadece Batı etkisiyle değil aynı zamanda Babürlü ve Safevi tezhip okullarının geliştirdikleri öncü tecrübelerle birlikte okunmalıdır.

Kitap sanatından levha formuna geçiş, tezhipte önemli bir dönüşümü ifade eder. Bu dönüşüm tezhibin; hattan bağımsız, serbest ya da karma uygulamalarda kullanılmasını

mümkün kılmıştır. Bir yandan klasik üslup yaşatılırken diğer yandan perspektif arayışların artışı, levha düzenindeki tezhibin tablolaşarak göz hizasına yerleşmesi ile bağlantılıdır. Kitap formundaki tezhipte anlama yönelen derinlemesine bakış ön planda iken levha formundaki tezhipte çevreye yönelen bir bakış varlığını hissettirmektedir.

Her şeye güzel bakmak, her şeyde güzeli görmek ve o güzelliği kendi süzgecinden geçirip gördüğün gibi aktarabilmek isteği ve neşesi, aslında her şeyin Hakk'ın tecellisi olduğu inancından beslenir. İslam Sanatları bu teorinin pratiğidir. Tezhipte süslenecek olan hattın grafik estetiği kadar hatta daha da fazla o yazının anlamı önemlidir. Hattatın çektiği yazı ya Allah'ın isimlerindendir ya ayettir ya hadistir ya da bir duadır. O yazının anlamı ve sureti müzehhibe yol gösterir. Bu yüzden tezhip motifleri ve kompozisyonları ile hattın anlam bütünlüğünü sağlamak yani yazıdaki anlam ile tezyinatın hissettirdiği duygunun uyum içerisinde olması öncelikli hedeftir. Amaç görünende görünmeyeni yakalamaktır.

Kur'an'da geçtiği üzere, Hz. Musa'ya Firavun'un yanına giderken bile güzellikle konuşması emredilmiştir. (Taha Suresi, 43-44. ayet-i kerimeler) Çünkü güzellik, anlamın aktarımını ve kalbin söylenene ısınmasını sağlar. Aşk nasıl kelime köküne uygun şekilde bir sarmaşık ise ve âşık onunla mâşukunu sarmalayıp yüceltmekte ise, tezhip de bir sarmaşık gibi manayı kuşatıp onun yüceliğini güzelce aktarmayı sağlar. Hat Sanatı, anlamın güzel bir şekilde suretlendirilmesidir. Tezhip ise, o güzel suretin sanatçının kalp aynasına nasıl yansıdığının görünüşüdür.

Geleneksel sanatlar ile uğraşmak çok ince bir çizgi üzerinde hareket etmeyi gerektirir. Bu ince çizgide sanatçıya hareket alanı sağlayacak olan şey derinleşmektir. Zamanı geriye döndürmek ya da yaşanmış bir dönemi yok saymak mümkün değil. Bugün klasik dönem tezhibi çalışmak istendiğinde bile, yapılan aslında "rokoko sonrası yeni klasik dönem" çalışması olmaktadır. Çünkü bugün klasik tarzda bir tasarım ya da uygulama yaparken bile, motiflerin içerisinde ya da kompozisyonda genetik olarak daha önceki dönemlerin birikimi yansıtılmaktadır. Dolayısıyla yapılan her iş aslında daha önceki dönemlerin estetik ve kavramsal birikimini bir bütün olarak içermektedir. Nasıl genetik kodlar geçmiş nesillerin tecrübe birikimini nesilden nesille taşımaktaysa estetik değerler de aynı şekilde birikimseldir ve bir birikimi yaşatıp aktarmaktadır. Bu birikim sanatçıya her dönemi kucaklayarak hepsini bir bütün olarak değerlendirme ve dönemlere ayrılan tüm motifleri kullanma perspektifi sunuyor. Rumi motifinin tarih

boyunca izlenebilen yolculuğu ve gelişimi gibi İslam Sanatının hiçbir ulusun tekelinde olmayan evrenselliği de bu anlayışa yansıyor.

Akademik kategorizasyonun, İslam Sanatının evrenselliği ve geleneksel sanatların hem kendi dönemsellikleri hem de diğer sanatlarla ilişkileri bağlamında bütünlüğünü gözden kaçırma riski bulunmaktadır. Tezhip, kalem işi ve minyatür gibi disiplinlerin ayrı ayrı olduğu kadar birlikte incelenmesi de gereklidir. Kavramsal yaklaşımın sağlanamaması geleneksel sanatlarda kavram problemlerini derinleştirmiştir. Arabesk, rumi ya da islimi/eslimi kavramları, aslında aynı içeriği ifade ederken, bir diğerine tercihen kullanıldıklarında farklı yönlerden anlam daralması ya da kaymasına maruz kalmaktadır.

Sanat hiçbir zaman bilimden uzakta gelişen bir alan olmadı. Çağımızda fizik ve matematik kavrayış çok değişti. Artık düzlem anlayışının izafi olduğu, bir üçgenin iç açılarının toplamının 180° etmeyebildiği çok düzlemli yeni bir fizik ve matematik evren söz konusudur. Günümüz düşünce ve bilimi, görünenden görünmeyene ulaşmaya, fizik ve matematik ile görünmeyen boyutları keşfetmeye çalışmaktadır. Bu anlayışın sanata da yansıması kaçınılmazdır. Üstelik tezhip sanatı geleneğinde, bilhassa Selçuklu geometrik bezemelerinde çok boyutlu derinlik hissinin yansıtıldığı görülmektedir. Yani derinlik ve boyut algısının gelenekte bir kökeni vardır. Bu derinlik hissi; hat, minyatür, kat'ı ve ebru sanatlarında da bulunmaktadır.

Tezhip sanatındaki motifler ister tam stilizasyonla ister natüralist tasvirle üretilsin ister renklerle üç boyutluluk algısı verilsin her halükârda iki boyutludur. Verilen algı belli oranda hayal gücüne dayanan bir yanılsama içerir. Dolayısıyla stilizasyonun hiçbir çeşidi özellikle de natüralist tasvir diğerlerinden daha fazla gerçeklik değerine sahip değildir. Natürel olanın birebir aktarımı da üç boyutlu stilizasyondan ibarettir. Tasavvuf düşüncesinde bütün âlem Hakk'ın remizlerinden ve işaretlerinden ibaret kabul edilir. Dolayısıyla doğa (natura, physis, tabiat) dediğimiz şeyin bizzat kendisi hakikatin sembollerinden oluşur. Bu bağlamda tezhip sanatının içinde en natüralist tasvir dahi sembolik bir anlatımdan ibaret olacaktır. Natüralist tasvir eşyanın görünümüne odaklansa da tezhip sanatı eşyayı sadece görmeye değil bir nevi hiss-i müşterek ile dinlemeye de yönelir. Mevlana'nın dinle neyden dediği, Yunus Emre'nin sarı çiçeğe sorduğu gibi. Çünkü her şeyin kendi lisanı ile Hakk'ı zikrettiği ve hatırlattığı bilinir. Tezhip sanatı, bir yandan yazıya eşlik edip onun anlattıklarını güzelleştirirken diğer yandan doğanın anlattıklarını da dinleyip aktarır.

Tasvirde doğayı kavramlaştırma ve stilizasyon, tümdengelim metoduna dayanır. Doğada var olan nesnel bireylerden değil türün akılda suretlendirilen ideal ve tümel bir formundan yola çıkarak onu yansıtır. Tasvirde natüralizm ve gerçekçilik ise tümevarım metoduna dayanır. Doğada var olan nesnel bireye öznel bir bakışla, onun görünen suretini olduğu gibi yansıtarak, türe ulaşmaya çalışır. İslam Sanatının kavramlaştırma ve tam stilizasyona yönelme sebebi, yazının yani kelâmın merkezde olmasıdır. Maniheist, Budist ve Hristiyan ikonografilerinde ise imaj merkezde olduğu için natüralist ve figüratif tasvir, anlatım dili haline gelmiştir.

İbn'ül Heysem'e göre matematiksel perspektif dahi bir artefakttır (görüntü bozumu). Görüntü ya da suret ister sembolik ister soyut ister stilize ister natürel olsun, her halükârda tahayyüle dayanan akli bir sürecin ürünüdür. Bütün görünümler tahayyüle dayanan akli suretler olduğu için, doğal tasvir de kavramı anlatmanın bir yöntemi olarak görülmelidir. Tıpkı Mevlana'nın kıssalarla, benzetmelerle hikmeti anlatması gibi. Nasıl ki çoğu zaman kelimelerle anlamı bir başkasına aktarmak büyük zorluklar taşıyorsa doğanın ya da kavramın görünümünü suretlendirerek aktarmak da benzer zorluklar taşımaktadır. Bu yüzden sanatçının sürekli bir arayış içerisinde olması kaçınılmazdır.

Neticede İslam düşüncesi ve sanatının evrene ve eşyaya bakışa yüklediği anlam, matematiksel perspektif dahil olmak üzere birçok alternatif bakışı kapsamaktadır. Dolayısıyla perspektif veya başka bakış türlerinin tezhibe ve geleneksel sanatlara entegre edilmesi mümkündür.

Günümüzde tezhip sanatı iki denizin birleştiği yerdedir. Bu iki denizden birincisi geçmiş mirasımız ve sanattaki geleneğimizdir. İkincisi ise uçsuz bucaksız geleceğimizdir. Sanatçı, eserleriyle bu iki denizi birbirine bağlayan bir berzahtır. Sanatçı bu bağ ile hem geçmişi koruyup yaşatır hem de geleceği inşa eder. Bunun yanı sıra içinde bulunduğu çağı, ânı, geçmişten geleceğe uzanan zincire bir halka olarak ekler. Bu ekleyiş ile kendi çağının anlayışını geleneğin bir parçası ve geleceğin başlangıcı haline getirir. Bir sanatçının gerçek kimliği ve gerçek icazeti eserleridir.

KAYNAKÇA

Aboufadil, Y., Thalal, A., & Raghni, A. (2013). Symmetry Groups of Moroccan Geometric Woodwork Patterns. *Journal of Applied Crystallography* (46), 1-8. https://doi.org/10.1107/S0021889813027726

Acar, G. T. (2014). *Türk hat sanatında zerendûd levhalar* (Yayın no. 375724)[Yüksek lisans tezi, İstanbul Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Acer, A. (2022). Muhammed Şîrîn-i Mağribî'nin Hayâtı ve Câm-ı Cihân-nümâ'sının Tâhiru'l-Mevlevî tarafından yapılmış tercümesi. *Sufiyye Dergisi* 12, 1-34. https://doi.org/https://doi.org/10.46231/sufiyye.1110823

Adıbelli, T. (2024). *Safevi dönemi Tebriz ekolü minyatürlerinde tekstil* (Yayın no. 846538) [Doktora tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Akar, A. (2012). *Sanat tarihimizin bilinmeyen bir ressamı Ali En-Nakşibendi Er-Rakım.* Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi.

Akar, A., & Keskiner, C. (1978). *Türk süsleme sanatlarında desen ve motif*. Tercüman Gazatesi.

Akbak, M. Y. (2023). Gölge oyununda varlık tasavvuru: sûfî bir bakış. *Sufiyye* 15, 261-280. https://doi.org/10.46231/sufiyye.1357548.

Akbaş, M., Öztekin, V., Tansı, Ü., & Taşkapılıoğlu, M. (1991). *Tezhip sanatında tığ*. Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Başkanlığı.

Akkoyunlu, F. (2016). [fatma.akkoyunlu]. 25 Ekim 2024, Instagram içinde https://www.instagram.com/fatma.akkoyunlu/

Aksu, H. (1998). *Rumi motifinin kökeni* (Yayın no. 71836) [Doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Akyol, A. (2011). *Şehrezuri metafiziği.* Araştırma Yayınları.

Alkan, E. (2014). *Tezhip sanatında Türkmen dönemi* (Yayın no. 411118) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Allardice, B. [gballardice]. (2016). *Cairo Northern Cemetery Complex of Sultan Qaytbay*. 31Aralık 2024, Flickr içinde https://www.flickr.com/photos/gballardice/26235650060/in/photostream/

Alparslan, A. (1992). Baysungur, Gıyaseddin. *TDV İslâm Ansiklopedisi* 5, 276-277. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

AlSulaiti, F. (2010). *Fatimid woodwork in Egypt: It's style, influences and development.* Kahire: The American University in Cairo .

Altın, A. (2021). İslam sanatına isnat edilen horror vacui (boşluk korkusu) üzerine bir eleştiri. *Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları* XXIII, 40-50.

Amiri, E. H. (2013). *Sonsuzluk peşinde: Kitab'ül emed ale'l ebed.* (Çev., Y. Kara) Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

And, M. (2021). *Osmanlı tasvir sanatları 1: minyatür.* Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık.

Aracı, N. (2022). TSMK H. 2248 Envanterli albümün tezhip tasarımının mukayeseli analizi. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* 20, 521-561.

Aracı, N. (2024). Fâtih dönemi tezhibinde naif üslûp etkisi: Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya 3945 envanterli Cöng-i Devâvîn örneği. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* (23), 279-304.

Aristotales. (2014). *Nikomakhos'a etik.* (Çev., F. Akderin) Say Yayınları.

Aristoteles. (1996). *Metafizik.* (Çev., A. Arslan) Sosyal Yayınları.

Arıtan, A. S. (1993). *Ciltçilik*. 10 Ekim 2024, TDV İslâm Ansiklopedisi içinde https://islamansiklopedisi.org.tr/ciltcilik

Arpacıoğlu, S. H. (2019). *Timur Devri Baysungur Dönemi minyatürlerinde tasarım çözümlemeleri* (Yayın no. 554080) [Sanatta yeterlilik tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Arslan, A. (2010). *İlkçağ felsefe tarihi* (5). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Artuç, Z. (2023, Mayıs). [yesariart]. 24 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/yesariart/

Aslanapa, O. (1986). *Türk minyatür sanatının gelişmesi*. *ERDEM Dergisi* , 2(6), 851 - 866.

Aşıcı, S. (2007). *Fatih Devri tezhip üslûbu* (Yayın no. 261454) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Atasoy, N. (2016). *Kara Memi.* İstanbul: Masa.

Atıl, E. (1988). *The age of Sultan Süleyman the magnificent.* National Gallery of Art Washington, Harry N. Abrams Inc., New York.

Atılgan Okay, S. (2007). *XV. Yüzyılda İran ve çevresinde gelişen minyatür üslupları ve sorunları üzerine bir etüt*. [Bildiri sunumu].Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, 347-364. 14 Ağustos 2024, https://avesis.hacibayram.edu.tr/yayin/6ac76e70-485c-48f0-8662-6c63f1deecaf/xv-yuzyilda-iran-ve-cevresinde-gelisen-minyatur-usluplari-ve-sorunlari-uzerine-bir-etut

Atılgan, S. (2000). *15. yüzyıl Karakoyunlu Türkmen minyatürleri* (Yayın no. 99843) [Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Atilla, O. (2016). *Kitap sanatlarında vakvak üslubu* (Yayın no. 421748) [Sanatta yeterlilik tezi, Maramara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Avcı, S. (2014). Bilimsel renk bilgisinin resim sanatındaki yansımaları. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi,* (11), 53-67.

Avcu, A. (2016). Bâtınî ekolleri anlamada anahtar bir kavram: ezille/gölgeler nazariyesi . *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi,* 20(2), 101-135. https://doi.org/https://doi.org/10.18505/cuid.273955

Aydın, D. (2019). *Şiraz nakkaşhaneleri ve resimli şehnameler (1470-1500)* (Yayın no. 562529) [Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Aydın, F. (2023). Türk cilt sanatında ebrûnun kullanım alanları ve örnekler. *RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi,* (32), 1030-1046. https://doi.org/10.29000/rumelide.1252864

Aygün, G. (2019). *Süleymaniye kütüphanesinde bulunan Nuri Arlasez 317 numaralı Delailü'l-Hayrat ve Pertevniyal 43 En'am-ı Şerif eserlerinin karşılaştırılması.* (Yayın no. 562529) [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Ayyıldız, F. D. (2020). [fzehradurmus_arsiv]. 24 Ekim 2024, Instagram içinde https://www.instagram.com/ fzehradurmus_arsiv /

Azarpay, G. (1981). *Sogdian painting: The pictorial epic in oriental art.* California Universty of California Press.

Azizoğlu, T. N. (2019). *Türk İslam Eserleri Müzesi 294 envanter numaralı Mushafın tezyini yönden incelenmesi* (Yayın no. 535123) [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Azzouna, N. B. (2018). *Aux origenes du Classicisme: calligraphes et bibliophiles au temps des dynasties Mongoles (Les Ilklanides et les Djalayirides, 656-814 / 1258-1411)* . Brill.

Baker, C. F. (2007). *Qur'an manuscripts: calligraphy, illuminations, design.* The British Library.

Bakkal, F. (2013). [firdevsbakkal]. 14 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/firdevsbakkal/

Bakkal, H. (2013). [halenurbakkal]. 14 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/halenurbakkal/

Balafrej, L. (2019). *The making of the artist in the late Timurid painting.* Edinburgh University Press.

Balcı, B. (2012). [*_basakbalci]*. 12 Ağustos 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/_basakbalci/

Baran Tekin, D. (2014). *Mani ve öğretileri incelenmesi* (Yayın no. 369221) [Yüksek lisans tezi, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Bayav, D. (2010). Işığın bağımsızlık yolculuğu ve empresyonizmde ışık. *Sanat Dergisi*(14), 23-27. https://dergipark.org.tr/en/pub/ataunigsfd/issue/2602/33490

Baydar, N. (2017). *Kağıt sanatları ve Kalender Paşa: I. Ahmet Albümü incelenmesi* (Yayın no. 463202) [Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Bayrakdar, M. (2016). Farabi'de tümellerin varlıkla öncelik, beraberlik ve sonralık ilişkisi. *Diyanet İlmi Dergi*, 52(1), 12-16.

Bayraktar, S. (2016). *Avar Turks*. Tarih ve Arkeoloji. 17 Aralık 2024, https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2016/05/

Bayram, S. (1983). Sultan II. Mahmud'un vakfiyelerindeki tezyinat. *Vakıflar Dergisi* (17), 147-187.

Baysal, A. F. (2010). Mushaf tezyinatının tarih içindeki gelişimi. *Marife Dini Araştırmalar Dergisi*, 10(3), 365-386.

Beach, M. (1987). *Early Mughal painting.* Londra: Harward University Press.

Bekiryazıcı, E. (2005). *Şihabeddin Sühreverdi'nin felsefesinde ontoloji problemi* (Yayın no. 163083) [Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Beksaç, E. (2008). Safeviler/2, Safevi sanatı. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (35), 225-226). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Beksaç, E. (2012). Timurlular/2, Timurlu sanatı. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (41), 180-184. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Beksaç, E., & Çobanoğlu, A. (2000). İlhanlılar/ 2. Bölüm. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (22), 105-108. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Beksaç, E. (2012). Uluğ Bey Medresesi. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (42), 129-130. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Belge, H. B. (2022). *İranlı minyatür sanatçısı Mahmoud Farshchian*. 3 Kasım 2024, Bi Dünya Haber içinde https://www.bidunyahaber.org/iranli-minyatur-sanatcisi-mahmoud-farshchian/

Belting, H. (2020). *Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da bakışın tarihi*. (Çev., Z. A. Yılmazer) Koç Üniversitesi Yayınları.

Berkli, Y. (2022). Hüsn-i Hat ve cami mimarisine katkıları. *Atatürk Üniversitesi Yayınları*, 216-222. https://doi.org/10.5152/JSSI.2022.970597

Biçer Özcan, Ş. (2009). Tezhip sanatında ihtişamlı bir dönem: Timur devri Herat üslubu. *Hat ve Tezhip Sanatı* (Ed. A. R. Özcan), 283-300. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Biçer, Ş. (1995). *Eski Yıldız Kütüphanesi'ndeki Timur, Osmanlı ve İran (Safevi) minyatürlü yazmaların tezhiplerinin mukayesesi* (Yayın no. 42519) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Biçer, Ş. (2010). *Uygur yazmalarında sayfa düzeni* (Yayın no. 277521) [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Biçer, Ş. (2016). [sehnazalp7]. 29 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/sehnazalp7/

Bilgiç, D., & Konak, N. (2016). Tasarı geometri-teknik resim ve perspektif derslerinin, mimarlık eğitimi düşünsel altyapısına etkisi ve Prof. Dr. Yılmaz Morçöl. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 1(1). https://doi.org/10.26835/my.257428

Birkan, M. D. [memnunebirkan47]. (2021). [memnunebirkan47]. 24 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/ memnunebirkan47/

Birol, İ. A. (2009). *Türk tezyini sanatlarında desen tasarımı çizim tekniği ve çeşitleri.* Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı.

Birol, İ. A. (2012). Tezhip. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (41), 61-62. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları. 4 Şubat 2024, TDV İslâm Ansiklopedisi içinde https://islamansiklopedisi.org.tr/tezhip#1

Birol, İ., & Derman, Ç. (2005). *Türk tezyini sanatlarında motifler.* Kubbealtı Neşriyatı.

Blair, S. (2019). *Text and image in medieval persian Art* . Edinburgh Univerciyt Press.

Blair, S. S. (1995). *Jami' al-Tawarikh by Rashid al-Din universal history*. 2 Haziran 2024, Edinburgh Üniversitesi Kütüphanesi içinde https://warfare.x10host.com/Persia/14/Jami_al-Tawarikh-1305-14.htm

Bloom, J., & Blair, S. (2009). *Grove encyclopedia of Islamic art & architecture* (1). Oxford University Press. https://en.wikipedia.org/wiki/Yaqut_al-Musta'simi

Bodner, B. L. (2012, 5). From Sultaniyeh to Tashkent scrolls: euclidean constructions of two nine -and twelwe- pointed ınterlocking star polygon designs . *Nexus Network Journal Architecture and Mathematics*, 14(2), 307-332. https://doi.org/10.1007/s00004-012-0111-y

Bolay, M. N. (1992). Beş Sanat. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (5), 546-547. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Bonner, J. (2017). *Islamic geometric patterns: their historical development and traditional methods of construction.* New York: Springer. https://doi.org/10.1007/978-1-4419-0217-7

Bostacı, S. (2015). [serapbostanci_art]. 25 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/ *serapbostanci_art*/

Boukeroui, T. (2024). *The One and Only*. Eylül 2024, Tahar Boukeroui içinde http://boukeroui.com/

Bourgoin, J. (1879). *Drawings diagrams & analyses*. 31 Aralık 2024, *PilA* içinde https://patterninislamicart.com/s/published-material/drawings-diagrams-analyses/publication/les-elements-de-l-art-arabe?page=6

Bozcu, P. (2020). *İstanbul Kütüphanelerindeki Hindistan kökenli minyatürler içeren iki murakka* (Yayın No. 621268) [Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Brett, M. (2017). *The Fatımid Empire.* Edinburgh Universty Press.

Britannica. (1998, Temmuz 20). Bağdat Okulu. 22 Mayıs 2024, *Britanica* içinde https://www.britannica.com/art/Baghdad-school

Brotton, J. (2006). *Giotto di Bondone*. 3 Mart 2024, Wikipedia Özgür Ansiklopedi içinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Giotto_di_Bondone

Broug, E. (2012). *İslam sanatında geometrik desenler.* (Çev.Y. D. Karaca) Klasik Yayınları.

Bulgen, M. (2017). *Klasik İslâm düşüncesinde atomculuk eleştirileri*. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.

Bulğen, M. (2015). *Kelâm atomculuğu ve modern kozmoloji.* Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Burckhardt, T. (2005). *İslam Sanatı: dil ve anlam.* (Çev.T. Koç) Klasik Yayınları.

Cabrera, H. (2019). *İşrak, ruhun renkleri.* (Çev. İ. Aybek) Hece Yayınları.

Cantürk, M. (2014, Eylül). [meral.canturk]. 24 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/ meral.canturk/

Carboni, S. (2015). *The wonders of creation and the singularities of painting: a study of The Ilkhanid London Qazvini*. Edinburgh Universty Press.

CasbahPost. (2016). *Les grands noms de la miniature algérienne*. Eylül 2024, The Casbah Post içinde https://www.thecasbahpost.com/les-grands-noms-de-la-miniature-algerienne/

Ceran, İ. (2004). Meriniler. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 29, 192-199. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Ceyhan, S. (2011). Tecelli /1. Bölüm. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 40, 241-243. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Coates, T. (2010). *Mshatta facade*. 16 Aralık 2024, Flickr içinde https://www.flickr.com/photos/plasticbag/4714344609/in/photolist-3Ysqms-93gBX4-hrpz7-npwKFn-RQrJ1k-4MkR7g-bhxa4g-7jjXKF-8bAfpB-bCWY6C-o7DkeZ-bCWYbj-djLMu5-4B9nCT-mDb7z5-2u12DA-mD9oeB-4bqGtg-mDbCwj-mD9wci-mDbt9S-4buHXL-G8bQJk-4buHNq-cAyP99-4bqGht-mD9GMg-3r

Contadini, A. (2010). *Arab painting: text and ımage in illustrated Arabic manuscripts.* Boston: Brill.

Coşkun, B. (2015). *17. Yüzyıldan Günümüze Tezhip Sanatında Hilye-i Şerîf Formları ve Çağdaş Uygulamaları* (Yayın No.425552) [Sanatta yeterlilik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Creswell, K. A. (1979). *Early muslim architecture.* New York: Hacker Art Books.

Çağlarca, S. (1986). *Renk ve armoni kuralları*. İnkilap Kitapevi.

Çağman, F. (1988, 9 20). Abdullah-ı Buhârî. *TDV İslâm Ansiklopedisi içinde* https://islamansiklopedisi.org.tr/abdullah-i-buhari

Çağman, F., & Tanındı, Z. (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm minyatürleri.* Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.

Çağman, F. (1992). Bihzâd. *TDV İslâm Ansiklopedisi* 6, 147-149. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Çağrıcı, M. (2000). İhsan. *TDV İslâm Ansiklopedisi* 21, 544-546. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Çakmak, Y. (2020). *Manisa Yazma Eser Kütüphanesindeki Geometrik Tezyinatlı Ciltler* (Yayın No. 621158) [Sanatta yeterlilik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ünivarsitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Çekin, Z. (2008). *Cahide Keskiner minyatürler kitabı*. Zeytinburnu Belediyesi.

Çekin, Z. (2013). Sanata adanan bir ömür, Cahide Keskiner. *Z Dergisi*, 257-264. 10 Mart 2024, Z Dergisi içinde https://www.zdergisi.istanbul/makale/sanata-adanan-bir-omur-cahide-keskiner-46

Çekin, Z. (2015, Aralık). *[zehracekin]*. 25 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/zehracekin/

Çelebi, İ. (2020). *Mu'tezile*. TDV İslâm Ansiklopedisi 31, 391-401. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Çelebi, S. (2020). *Vesiletü'n-necât (Mevlid)*. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Çelik, B. (2019, Haziran). Kur'ân'da zikri geçen renkler ve renklerle verilen mesajlar. *Siirt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 81-100. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/743710

Çelik, B. Ç. (2021). Tezhip sanatında yenilikçi bir usta: Faruk Taşkale ve eserleri. *İdil,* (80), 698–713.

Çetin, A. (2011, Nisan-Eylül). Soyut sanatta 'ışık-renk' olgusu. *Yolova Sosyal Bilimler Degisi*(2), s. 163-169.

Çetin, N. M. (1965). *Ahmed Aksarâyî*. 7 Haziran 2024, Klasik Türk Sanatları Vakfı içinde https://www.ktsv.com.tr/sanatkar/ahmed-aksarayi

Çetin, Y. (2017, 10 3). Türk-İslam bezeme sanatında gamalı haç (svastika) ile çarkıfelek motiflerinin köken ve ikonografik anlamları üzerine bir değerlendirme. *Social Sciences Studies Journal*, 3(8), 353-365.

Çetindağ, K. (2007). *Işık ve renk kullanımının mekan algısına etkisi üzerine bir araştırma (Sultanahmet Meydanı Örneği*). (Yayın no.176699) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Çimen, H. D. (2022, Mayıs). *Geometrik desenlerin üç boyutlu hali: mukarnas*. 28 Aralık 2024, Arkitekt içinde https://www.gzt.com/arkitekt/geometrik-desenlerin-uc-boyutlu-hali-mukarnas-3562407

Çınar, Ş. (2012, Aralık). [seymacinar]. 24 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/seymacinar/?__pwa=1#

Çorak, B. (2023). *Bir Babürlü yazması olan Ekbername minyatürlerindeki tezyini alanlar* (Yayın No. 804520) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Dağlı, O. (2013). [orhandaghly]. 14 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/orhandaghly/

Dalbaş, E. K. (2017). *Tezhip sanatında Sultan III. Selim Dönemi (1789-1807)*(Yayın No. 460538) [Sanatta yeterlilik tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

D'amelio, J. (2004). *Perspective drawing handbook.* New York, USA: Tudor Publishing Campony, Dover Publications.

D'Avennes, É. P. (2014, 5 22). *Qus-minbar-prisse.jpg*. 24 Mayıs 2024, Wikipedia içinde https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Qus-Minbar-Prisse.jpg

Dede, D. (2019). *16. Yüzyıl Safevi-Şiraz yazmalarının karşılıklı sayfalarındaki Süleyman Peygamber minyatürlerinin analizi* (Yayın No. 608055) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Demir, B. (2012). Abdullah Zühdi Efendi imzalı bir başeser: Delâ'ilü'l-Hayrât. *Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi*, 2(3), 16-25.

Demiriz, Y. (2004). *İslam sanatında geometrik süsleme.* Yorum Sanat.

Demiriz, Y. (2019). *Osmanlı kitap sanatında doğal çiçekler*. Hayalperest Yayınevi.

Denli, Y. (2019). *Osmanlı Minyatür Sanatında Mekân Anlayışı: Şerefname Örneği* (Yayın No. 627311)[Yüksek lisans tezi, Mardin Artuklu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Depeler, A., Depeler, S. A., Mustafa, P., & Naddah, S. (2017). [Tezhip eserler]. 9 Mayıs 2024, *Ketebe.org* içinde https://www.ketebe.org/eser/3610?ref=artworks

Derman, F. Ç. (2013). *Rikkat Kunt Hoca Hanım.* Kubbealtı Neşriyat.

Derman, F. Ç. (2015). İstanbul'da tezhip sanatı. *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, (7), 358-383. TDV İslam Araştırmaları Merkezi. https://istanbultarihi.ist/271-istanbulda-tezhip-sanati

Derman, F. Ç. (2020). *Muhsin Demironat*. 1 Ekim 2024, TDV İslâm Ansiklopedisi içinde https://islamansiklopedisi.org.tr/demironat-muhsin

Derman, F. Ç. (2023). Osmanlı İstanbul'u. [Bildiri] *VIII. Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu.* İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları, 15-58.

Derman, M. U. (2001). *İstif*. 20 Ekim 2024, TDV İslâm Ansiklopedisi içinde https://islamansiklopedisi.org.tr/istif

Derman, M. U. (2010). *Doksan Dokuz İstanbul Mushafı.* Türk Petrol Vakfı.

Derman, M. U. (2015). İstanbul'da ebru sanatı. *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, 350-357.

Derman, M. U. (2015). İstanbul'da hat sanatı. *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, (7), 322-349. https://istanbultarihi.ist/267-istanbulda-hat-sanati

Derman, M. U. (2020). *Murakka*. (Pro. T. İ. Merkezi). 10 Ekim 2024, TDV İslâm Ansiklopedisi içinde https://islamansiklopedisi.org.tr/murakka

Derman, U. (2002). KUNT, Fatma Rikkat. 1 Ekim2024, TDV İslâm Ansiklopedisi içinde https://islamansiklopedisi.org.tr/kunt-fatma-rikkat

Derman, U., & Derman, Ç. (2011). *Kadıasker Mustafa İzzet Efendi Hilyesi.* Meşk Yayıncılık.

Descartes, R. (2020). *Meditasyonlar: metafizik üzerine düşünceler.* (Çev. Ç. Dürüşken) Alfa Yayınları.

Dewji, N. (2015). *Fatımi Döneminde Muhteşem Sanat ve Mimari Eserler*. 24 Mayıs 24 2024, İsmailimail içinde https://ismailimail.blog/2015/02/18/brilliant-works-of-art-and-architecture-were-created-during-the-fatimid-period/

Dhanani, A. (2020). *Kelâmın fizik kuramı: Basra Mu'tezilesi kozmolojisinde atomlar, uzay ve boşluk.* (Çev. M. Bulğen) Klasik Yayınları.

Dilber, M. (2013). *Ankara Milli Kütüphane'sinde bulunan bazı el yazması eserlerin tezyinat bakımından incelenmesi* (Yayın No. 344896) [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Doğan, B. (2017). *Akkoyunlu ve Karakoyunlu Türkmen Devletlerinde mimari ve sanat üslûbu (Yayın No. 454639)* [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Doğanay, A. (2012). Tezyinat. *TDV İslâm Ansiklopedisi* 41, 79-83. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Dora, Y. (2022). Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet döneminde türk resim sanatında gölge. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(55), 135-154.

Dönmez, A. K. (2021). Geometri ve matematik bağlamında tezhip sanatının anlam boyutu. *Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi*, 62-70.

Drake, M. A. (2003). *Encyclopedia of library and information science.* New York: Marcel Dekker.

Dumlu, Ö. (2009). Suhuf. (Pro.,T. İ. Merkezi) 5 Mayıs 2024, *TDV İslâm Ansiklopedisi*. https://islamansiklopedisi.org.tr/suhuf

Duran, G. (2008). *Ali Üsküdari tezhip ve rugani üstadı, çiçek ressamı*. Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı.

Duran, G. (2009). 18. Yüzyıl Tezhip Sanatı. (Ed. A. R. Özcan) *Hat ve tezhip sanatı*, 397-416). Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Duran, G. (2018). Osmanlı tezhip sanatında natüralist üsluplu çiçekler. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(21), 177-199 .

Durmuş, A. (2022). XVIII. ve XIX. YY'da tezhip sanatında Osmanlı modernleşmesinin izleri: Osmanlı sarayında Türk rokokosu üslubu ve ser mücellidân-ı hassa hezargradlızâde es-Seyyid Ahmed Atâullah. *İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü*, 80-99.

Dursunoğlu, İ. (2016). *The changing iconography of Nizami manuscripts in Ottoman, Safavid and Mughal book cultures* (Yayın No. 443462) [Yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Eceviş, F. B. (2020). *TSMK YY. 913 Numaralı Şeyh Hamdullah Mushaf-ı Şerifi'nin Tezhip Sanatı Açısından İncelenmesi* (Yayın no. 662454) [Yüksek lisans tezi, Fatih Sultan Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Efe, A. N. (2024). III. Murad Devri tezhip sanatı: Zübdetü't-Tevârîh'in tezhip unsurlarına dair bir inceleme. *Tevilat, Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 5(1), 185-213.

Ekhtiar, M. D., & Moore, C. (2012). *Art of The Islamic world: A resourche for educators*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Ekhtiar, M., Soucek, P., Canby, S., & Haidar, N. (2012). *Masterpieces from the department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of art.* New York: Yale University Press.

Ekinci, N. G. (2013). [neslihangulbaharekinci]. 14 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/neslihangulbaharekinci/

Elitok, H. (2014). *Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivinde bulunan Hanım Sultanlara ve Padişahlara ait bir grup vakfiyenin hat, tezhip ve cilt bakımından incelenmesi (Yayın No. 385559)* [Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Erbaşı, F. S. (2022). Ambrogio Lorenzetti'nin Siena Palazzo Pubblico freskleri: iyi ve kötü. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tarih Dergisi*, 5(2), 1–31. https://doi.org/10.47437/esogutd.1196991

Ermiş, H. (2023). *Dome of rock, (692AD), Kubbet'üs-Sahra*. 16 Aralık 2024, Flickr. https://www.flickr.com/photos/136736053@N08/albums/72177720306924428/

Ersoy, A. (1988). *Türk tezhip sanatı*. Akyayınları.

Ersoy, N. (2021). *Timur dönemi sanatında Kemal'üd din Bihzad* (Yayın No. 698445) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Ersoy, S. A. (2006). *Osmanlı minyatür tekniği*. İnkansa Matbacılık Ltd. Şti.

Ertuğrul, E. (2011). *Resimde "Kuşbakışı" görsel imgeler üzerine çözümlemeler* (Yayın No. 280222) [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Ertunç, Ç. Ö. (2008). *Sadberk Hanım Müzesinde bulunan Hilye-i Saadet levhalarının form açısından incelenmesi* (Yayın No.253914) [Yüksek lisans tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Eryılmaz, B. (2023, Mart). Katı' sanatında çiçek. *İdil*(103), 414–425.

Eryılmaz, H., & Selimgil, B. (2021). İslam eserlerinde kullanılan altıgen tabanlı geometrik desenlerin çözümlenmesine yönelik yeni bir yaklaşım. *Mîzânü'l-Hak: İslami İlimler Dergisi*(12), 217-254.

Erzen, J. N. (1997). *Renk*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklobedisi (3). Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Eser, E. (2017). The first Islamic monument Kubbet'üs-Sahra: a new proposition. *Pesa Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* , 3(2), 135-147.

Ettinghausen, R. (1977). *Arab painting.* New York: Rizzoli.

Ettinghausen, R., Grabar, O., & Jenkins Madina, M. (1987). *Islamic art and architecture 650-1250.* Yale Univercity Press Pelican History of Art.

Firûzâbâdi, M. (2013). *Kâmûsu'l Muhit tercümesi.* (Çev., M. Koç, Dü., & M. Â. Efendi) Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Florenski, P. (2007). *Tersten perspektif.* (Çev., Z. Sayın) Metis Yayınları.

Garagaşov, V. (2006). *Tezhip sanatında saz yolu (16.Yüzyıl)* (Yayın No.220167) [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Gardner, L., & Lieu, S. (2004). *Manichaean texts from the Roman Empire*. Cambridge University Press.

Gayet, A. J. (1893). *L'Art Arabe.* Paris: Ancienne Maison Quantin.

Gazali, İ. (2015). *Nur metafiziği: Mişkat'ül Envar.* (Çev., A. C. Köksal) Büyüyen Ay.

Genç, A. (2019). *TİEM 504 Nolu Safevi Mushafının tezyini yönden değerlendirilmesi* (Yayın No. 559657) [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Genç, M. A. (2022). İslam sanatında soyutlama ve mekân algısı. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 22(1), 99-122. https://doi.org/https://doi.org/10.33415/daad.1012162

Gençtan, E. (2014). *eminegençtan*. 27 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/eminegectan/

Giderer, B. (2017). Resim sanatında gölge. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6(8), 73-92.

Golombek, L., & Wilber, D. (1988). *The Timurid architecture of Iran and Turan.* New Jersey: Princeton University Press.

Gombrich, E. H. (2019). *Sanatın öyküsü.* (Çev., Ö. E. Erol Erduran) Remzi Kitabevi.

Gonnella, J., Weis, F. W., Rauch, C. R., & Gonnella, G. (2016). *The Diez albums.* Leiden: Brill.

Gonzalez, V. (2015). *Aesthetic hybridity in Muhgal painting, 1526-1658.* New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Gonzalez, V. (2020). Aporia in Umayyad Art or the Degree Zero of the Visual. *Journal of Material Cultures in the Muslim World (1),* 6-33.

Gören, İ. E. (2021). *Sanatın ve sânatkarın izinde.* Kuveyt Türk Bankası Kültür Yayınları.

Göz, K. (2018). İbn Sina düşüncesinde ortak duyu (hiss-i müşterek) kavramı. *PAU İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 5(10), 305-329.

Grabar, O. (2009). *The masterpieces of Islamic art.* Prestel.

Grabar, O. (2022a). *İslam sanatı çalışmalarının inşası I: Erken dönem İslam sanatı 650-1100.* (Çev., D. Karakaya) Albaraka Yayınları.

Grabar, O. (2022b). *İslam sanatı çalışmalarının inşası II: İslami görsel kültür 1100-1800.* (Çev., H. Doğan) Albaraka Yayınları.

Güler, C. (2010). *Işığın simgesi olarak sarı rengin kavramsal etkinliği ve sanat eğitimindeki yeri* (Yayın No. 250900) [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Günbaz, D. T. (2021). *Tezhip sanatında altın'ın kullanımı* (Yayın no. 702412) [Yüksek lisans tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Gündüzöz, S. (2007). *Renk*. 27 Mart 2024, TDV İslâm Ansiklopedisi içinde https://islamansiklopedisi.org.tr/renk#1

Güngör, Ş. (2010, Mart). Görsel kompozisyonun bir öğesi olarak çizgi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (15), 85-100.

Gürsoy, B. (2015). *Granada - Alhambra*. 23 Mayıs 2024, Flickr içinde https://www.flickr.com/photos/burakgursoy/20744116823/in/photolist-xB62dB-4winuK-cKq2zy-xAWpDY-279TC6F-yvCRGE-yyHhKe-yyGYHn-yx1uTS-gtmPRo-ygsbtM-yxXUjx-4Jq5Jz-yx1nx9-xAWiCQ-ygsXQt-cbvnqN-nz4Cn7-ygnjYb-ygn49W-zEwoJ-2itasqM-cMNACS-7wUkFT-cKY6Cq-9ydbMK-S2gHz

Haddad, M. (2015). *Ebu'l-Vefa'nın "Fima Yahtacü İleyhi's-Süna'ü min A'mâli-l Hendasati" kitabının geometrik tezyinata katkısı* (Yayın no.396839) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Haddad, M. (2019). *Mağrip bölgesi İslâm mimarisinde mukarnas (XVI. Asra kadar)* (Yayın No.605891) [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Hakim, S. e. (2005). *İbn'ül Arabi sözlüğü.* (Çev., E. Demirli) Kabalcı Yayınları.

Haklı, Ş. (2007, 2). İslâm felsefesinde mekân ve boşluk tasavvurunun kozmolojiye tatbiki. *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6(12), 41-58.

Harman, Ö. F. (2007). *On Emir*. 2 Mayıs 2024, TDV İslâm Ansiklopedisi içinde https://islamansiklopedisi.org.tr/on-emir

Hasanzade, J., Goyushob, N., Vasilyeva, O., & Yastrebova, O. (2021). *The magic of the pen: select miniatures from the khamse of Ganjavi* (I). Mega Basım.

Hattstein, M., & Delius, P. (2007). *İslam sanatı ve mimarisi.* (Çev., N. Elhüseyni) Literatür Yayınları.

Hemiş, Ö. (2012). *Temsil biçimleri üzerinden bir zihniyet çözümlemesi* (Yayın No. 350096) [Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Heysem, İ. (2024). *Kitâbü'l menâzir (optik).* (Çev., M. F. Toprak) Uzam Yayınları.

Hillenbrand, R. (2005). *İslam sanatı ve mimarlığı.* (Çev., Ç. Kafesçioğlu) Homer Kitabevi.

Hisarlıgil, H., & Bolak Hisarlıgil, B. (2018). The Geometry of cuboctahedra in medieval art. *Nexus Network Journal Architecture and Mathematics*, (20), 125-152. https://doi.org/https://doi.org/10.1007/s00004-017-0363-7

Hökelekli, H. (2000). İdrak. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (21), 477-478. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

İbn Arabi, M. (2007-2009). *Fütuhât-ı Mekkiyye.* (Çev., E. Demirli) Litera Yayınları.

İhtiyar, Z. (2011). *Bir hüsnü hat sergisi Bursa Ulu Cami.* Kaynak Yayınları.

İlhan, G. T. (2020). [rococostyle.artist]. 14 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/rococostyle.artist/

İmuk, E. (2023). *Lale motifinin gelişimi ve Kara Memi ekolündeki yeri.* (yayın No. 835878) [Yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

İnal, G. (1997). Türk İslam Minyatürleri. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (2), 1262-1266. Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

İpşirli, M. (2010). Tâcü't-Tevârîh. 7 Kasım 2024, *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde https://islamansiklopedisi.org.tr/tacut-tevarih

İpşiroğlu, M. Ş. (2005). *İslâmda resim yasağı ve sonuçları.* Yapı Kredi Yayınları.

İrteş, M. S. (2021). *Karahisari Kuran-ı Kerim'i koltuk tezhipleri.* Nakkaş Tezyini Sanatlar Yayınları.

İrteş, S. (2016). [sevgirtes]. 14 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/sevgirtes/

İsfahani, R. (2007). *Müfredat: Kur'an ıstılahları sözlüğü*. (Çev., A. G. Yolcu) Çıra Yayınları.

Işık, Z. (2007). *Süleymaniye Kütüphanesi XVI. Yüzyıl Mushaflarında bulut motifi* (Yayın No. 231722) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

İyaz, K. (2010). *Şifa-i şerif.* (Çev., N. Erdoğan , & H. Erdoğan) Bedir Yayınları.

İzci, C. (2020). *Câbir Bin Hayyân ve Felsefesi* (Yayın No. 628283) [Yüksek lisans tezi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Jackson, C. (2020). *Islamic manuscripts of late Medieval Rum, 1270s-1370s.* Edinburgh Universty Press.

Jandar, Y. İ. (2021). *Lisan kalesinin yıkık burçları*. KDY Yayıncılık.

Kabasakal, A. N. (2015). [ayse.nurgul.k]. 27 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/ayse.nurgul.k/

Kadi, A. (2023). [Rumi motif analizi]. 7 Mart 2024, *Pinterest* içinde https://tr.pinterest.com/pin/319614904822794651/

Kafalıer Dönmez, A. (2021). *Geometri* ve matematik bağlamında tezhip sanatının anlam boyutu. *Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi*, 2(3), 62-70.

Kahraman, H. (2023). *16. ve 17. Yüzyıllara ait seçili yazma eserlerdeki yapraklı rumi motiflerinin incelenmesi ve geleneksel Türk Sanatlarına yansımaları* (Yayın No. 781245) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Kalkan, S. (2012). [s__sanat]. 25 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/p/ s__sanat/

Kandemir, A. M. (2019). *Mu'tezili düşüncede tabiat ve nedensellik.* Endülüs Yayınları.

Kandinsky, W. (1976). *Point and line to.* New York, Dover Publications.

Kaplan, S. (2009). *Resimsel anlatımda nokta ve çizginin kullanımı* (Yayın No. 249402) [Sanatta yeterlilik tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Karadaş, C. (2004). *Türk tezhip sanatında levha tezyinatı* (Yayın No.14404) [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Karadeniz, Y. (2023, 06 25). Safevi dönemi tezyinatı üslup özellikleri görülen bir yazma eserin değerlendirilmesi. *Kocaeli İlahiyat Dergisi*, 7(1), 51-69. https://doi.org/https://doi.org/10.5281/zenodo.8032821

Karaduman, L. (2013). [Hattatleventkaraduman]. 24 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/hattatleventkaraduman/?__pwa=1#

Kaşani, A. (2004). *Tasavvuf sözlüğü* . (Çev., E. Demirli) İz Yayıncılık.

Kaya, C. (2015). *Felsefenin temel kavramları. I.* İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi (AUZEF) Yayınları .

Kaya, M. (1993). Dârül hikme. *TDV İslâm Ansiklopedisi,* (8), 537-538. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Kelebazi, E. B. (2014). *Taarruf: doğuş devrinde tasavvuf.* (Çev., S. Uludağ) Dergâh Yayınları.

Keleş, B. (2019). *TSMK 'de bulunan GY 1400 Kanuni tuğrası ve GY 1394 1. Ahmet tuğrasının tezhip sanatı yönünden incelenmesi (*Yayın No. 545304) [Yüksek lisans tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Keskiner, C. (2000). *Türk süsleme sanatlarında stilize çiçekler -hatayi-*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Keskinkol, G. (2019). *mekan algısında kaligrafik ve tipografik yaklaşımın yansımaları* (Yayın No. 601664) [Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Kia, C. (2019). *Art, allegory and the rise of shiism in Iran, 1487–1565*. Edinburgh Univesity Press.

Kidner, F. (1995). *Temple of Baal*. 20 Aralık 2024, WikimediaCommons içinde https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Temple+of+Baal&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image

Kılıçoğlu, S. (2017). *İslam sanatında geometrik bezemenin kökeni ve mukarnas kubbe* (Yayın No. 478593) [Yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Kılıç, H. (2013). [hüsnakılıc]. 25 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/husnakilic/

Kılıçoğlu, S., Pehlivan, K., & Nuran. (2017). Emevi ve Abbasi sanatında geometri. *Megaron,* 12(4), 605-618. https://doi.org/10.5505/megaron.2017.65882

Kılınç, O. (2022). *Bâkî (1526-1600)*. 8 Kasım 2024, Türk Maarif Ansiklobedisi içinde https://turkmaarifansiklopedisi.org.tr/baki#yazar-1

Koç, S. B. (2015). *Rumi çizim ve teknikleri*. İlke Basın Yayım.

Koç, T. (2023). *İslâm estetiği* (12 b). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM).

Koçhan, M. (2015). *İhvân-ı Safâ felsefesinde varlık-matematik İlişkisi (*Yayın No. 396078) [Yüksek lisans tezi, Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Konak, R. (2014). Minyatür sanatında boşluk ve mekân anlayışı. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(14), 34-54.

Konuk, A. (1994). *Fusûsu'l-Hikem tercüme ve şerhi* (1). (Ed. M. Tahralı, & S. Eraydın, Dü). Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

Köse, F., & Şahin, C. (2022). Geçmişten günümüze çintamani motifinin tezhip eserlerinde kullanımı. *Journal of Architecture, Arts and Heritage* (1-2), 131-156.

Kuban, D. (1982). *Türk ve İslâm sanatı üzerine denemeler*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Kurfeys, N., & Sağlam, S. (2020). *Tezhip yolculuğu.* Milenyum Yayıncılık Dağıtım

Kurfeyz, N. (2003). *Emek, sabır ve sevgi tezhip.* Tarih ve Tabiat Vakfı Yayınları

Kurfeyz, N., & Sağlam, S. (2020, Kasım). [niluferkurfeyz_selimsaglam]. 25 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/niluferkurfeyz_selimsaglam/

Kurtoğlu, S., & Akengin, G. (2023). 15-16. Yüzyıl Osmanlı dönemi minyatür sanatının incelenmesi ve disiplinler arası yaklaşımlarla güncel sanat pratiklerinde yorumlamaları. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 11(33), 601-619.

Kut, G. (1991). *Lâmiî Çelebi*. (Pro.,T. İ. Merkezi) 7 Kasım 2024, TDV İslâm Ansiklopedisi içinde https://islamansiklopedisi.org.tr/asik-celebi

Kutluer, İ. (2007). *Nûr*. (Pro., T. İ. Merkezi). 26 Mart 2024, TDV İslâm Ansiklopedisi içinde https://islamansiklopedisi.org.tr/nur#2-islam-dusuncesi

Kutluhan, A. (2023). *Yazı çeşitleri*. 25 Nisan 2024, Hattat Ahmet Kutluhan içinde. http://www.hattatahmet.com/index.php/yazi-cesitleri

Küçük, S. (1995). *Enderunlu Fâzıl*. (Pro., T. İ. Merkezi) 8 Kasım 2024, TDV İslâm Ansiklopedisi içinde https://islamansiklopedisi.org.tr/enderunlu-fazil

Küpeli, G. (2007). *II. Bâyezid dönemi tezhip sanatı* (Yayın No. 261440) [Sanatta yeterlilik tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Küpeli, G. (2009). Saray nakkaşhânesi ve XV.yüzyılda Osmanlı tezhip sanatını şekillendiren üsluplar. *Bakı Devlet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Elmi Mecmuası*, (11), 475-494.

Küpeli, G. (2009). Tezhip sanatında yenilik arayışları: II. Bâyezîd dönemi *(1481-1512)*. (Ed. A. R. Özcan) *Hat ve Tezhip Sanatı*, 321-342. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Küpeli, G. (2023). Şehirle özdeşleşen estetik tavır: XV. Yüzyıl Osmanlı tezhip sanatında ‘İstanbul üslubu'. *İnşa*, (1), 64-95. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3680133

Kütükoğlu, B. (1989). *Âli Mustafa Efendi.* (Pro.,T. İ. Merkezi) 7 Kasım 2024, TDV İslâm Ansiklopedisi içinde https://islamansiklopedisi.org.tr/ali-mustafa-efendi#1

Kütükoğlu, M. S. (1995). Ferman. 2 Mayıs 2024, TDV İslâm Ansiklopedisi içinde https://islamansiklopedisi.org.tr/ferman

Leach, L. (1995). *Mughal and other Indian paintings.* Scorpion Cavendish Ltd.

Lee, J. H. (2010). *Bizans siyasi ve sosyal tarihinde tasvir kırıcılık: İkonoklazma dönemi (787-843)* (Yayın No. 264528) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Libre, l. (2022). *Sani ol molk*. Eylül 2024, Wikipedia içinde https://fr.wikipedia.org/wiki/Sani_ol_molk

Lings, M. (2005). *Splendours of Qur'an calligraphy & illumination*. London: Thames & Hodson Ltd.

Lukonin, V., & Ivanov, A. (2012). *Persian art: the lost treasures*. New York: Parkstone International Press.

Mahir, B. (2009). *Osmanlı bezeme sanatında saz üslubu*. (Ed. A. R. Özcan) *hat ve tezhip sanatı*, 379-395. T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı.

Mahir, B. (2017). *Osmanlı minyatür sanatı.* Kabalcı Yayınları.

Mahir, F. B. (2020). Minyatür. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (30), 118-124. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları .

Maltaş, D. Ö. (2019). Rönesansta matematik içerikli yeni bir sanat bağlamında doğrusal perspektif. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (44), s. 223-238.

Maraşlı, S. (2019). 16. Yüzyıl Osmanlı kitap sanatlarında farklı bir uygulama: Şâh u Gedâ mesnevisinin çiçek baskılı kâğıtları. *İnsan & İnsan*, 6(20), 289-306. https://doi.org/https://doi.org/10.29224/insanveinsan.430001

Martin, C. (2014). *Todaiji Buddha*. 31 Aralık 2024, Flickr içinde https://flickr.com/photos/cain_martin/13120002875/in/photostream/

Matrakçı Nasuh. (2022).[Eser fotoğrafı]. 7 Kasım 2024, *Wikimedia Commons* içinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Matrak%C3%A7%C4%B1_Nasuh_-_%C4%B0stanbul.jpg

Menekşe, M., & Bilen, Y. (2024). Saz üslubunda "yaprak motifi". *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 17(33), 288-305.

Mesara, G. (2009). *Kanuni Sultan Süleyman'nın sernakkaşı Kara Memi.* (Ed. A. R. Özcan) *Hat ve Tezhip Sanatı*, 361-377. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Mikalova, M., & Faiz Büyükçam, S. (2021). Üç kaçışlı merkezi perspektif. 7 Aralık 2024, *OMU Mimarlık Fakültesi*. file:///C:/Users/LENOVO/Downloads/DERS%20NOTLARI%20HAFTA%2012.%20%C3%9C%C3%87%20KA%C3%87I%C5%9ELI%20PERSPEKT%C4%B0F.pdf

Mohammadinezhad, M. (2021). *Akkoyunlu Türkmen sultanı Halil'in kitap sanatı hamiliği* (Yayın No. 701674) [Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Morçay, S. (2014). *Türk sanatında katı'* (Yayın No.375723) [Yüksek lisans tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Mortel, R. (2022). *Museum of Islamic art, Cairo*. 24 Mayıs 2024, Flickr içinde https://www.flickr.com/photos/prof_richard/52087149473

Musakhanov, O. (2020, Mart 20). İsmail Siraceddin Şirvani'nin vahdet-i vücud ile vahdet-i şuhud yorumu. *Eskiyeni Dergi*, (40), 303-320.

Mustapha, A. (2020). [Adjaout Mustapha]. 25 Eylül 2024, *Edivali* içinde https://www.edivali.com/annuaire/adjaout-mustapha/

Mülayim, S. (1982). Geometrik kompozisyonların çözümlemesine bir yaklaşım. *Sanat Tarihi Dergisi*, 1(1).

Naef, S. (2018). *İslamda tasvir sorunu var mı?* (Çev., C. Belge). Ayrıntı Yayınları.

Nasr, S. H. (1985). *İslâm kozmoloji öğretilerine giriş*. (Çev., N. Şişman). İnsan Yayınları.

Nasr, S. H. (2006). *Islamic philosophy from ıts origin to the present: philosophy in the land of prophecy.* State University of New York Press.

Nasr, S. H. (2008). *İslâm'da bilim ve medeniyet.* (Çev., N. Avcı, K. Turhan, & A. Ünal) İnsan Yayınları.

Nurcihan, E. (2012, Mayıs). [elifnurcihan]. 25 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/elifnurcihan/

Ocakdan, B. (2019). *Sabancı Müzesi kitap sanatları ve hat koleksiyonundan seçilmiş En'am-ı Şeriflerde müzehhep unvan sayfalarının tezhip sanatı açısından incelenmesi* (Yayın No. 586387) [Yüksek lisans tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Okay, B. (1991). Çin resim sanatı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 35(2), 207-211.

O'Keane, B. (2017). The Great Jalayirid Shahnama. (J. Gonella, F. Weis, & R. Christoph) *The Diez Albums: Contexts and Contens*, 469-484. Leiden: Brill.

O'Keanee, B. (2021). Siyah Qalam: The Jalayirid connections. (B. O'Keane) *Studies in Islamic painting, epigraphy and decorative arts* (Collected papers in Islamic art). Edinburgh University Press.

Okumuş, A. (2016). *Türk süsleme sanatlarında barok ve rokoko*. İlke Kitap.

Okur, Ş. (2019). *Klasik tezhip uslubundan yola çıkarak özgün levha tezyinatı uygulamaları* (Yayın No. 566954) [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Okur, Ş. (2024). *XVI. Yüzyıl Osmanlı yazma eserlerinde yer alan halkâr tezyînatının analizi* (Yayın No. 871786) [Sanatta yeterlilik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Ödekan, A. (1997). Çin. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1), 400-404. Yapı Endüstri Merkezi.

Ödekan, A. (1997). Hindistan. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (2), 787-789. Yapı Endüstri Merkezi.

Ögel, S. (1994). *Anadolu'nun Selçuklu çehresi.* Akbank Kültür Sanat Yayınları.

Özcan, A. R. (2009). Müsenna yazılar. (Ed., A. R. Özcan) *Hat ve Tezhip Sanatı*, 211-219. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Özcan, A. R. (2009). Tezhip Sanatında tasarım kurgusu. (Ed. A. R. Özcan) *Hat ve Tezhip Sanatı*, 479-487. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Özcan, N. (1998). *Safevi devri tezhip sanatı (İstanbul Üniversitesi kütüphanesi'ndeki eserlerin incelenmesi)* (Yayın No. 74642) [Sanatta yeterlilik tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Özcan, Ş. B. (2007). *Timur devri tezhip ekolü (Topkapı Sarayı Müzesi)* (Yayın No.261455) [Sanatta yeterlilik tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Özçimi, A. S. (2012). *Hilye tezhibi* (Yayın No. 300369) [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Özdamar, Ç. (2023). *Safevi dönemine ait yazma eserlerde görülen hayvan üslubu tezyinatı ve özgün uygulamalar* (Yayın No.835980) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Özdemir, C. (2014). *İstanbul Üniversitesi nadir eserler kütüphanesinde yer alan 16. yüzyıl Osmanlı Dönemine ait A. 6552 numaralı Mushaf'ın tezyini açıdan değerlendirilmesi* (Yayın No. 372107) [Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Özdemir, Y. D. (2010). Perspektif ve derinlik. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*(1).

Özen, M. E. (2003). *Türk tezhip sanatı.* Gözen Kitap ve Yayın Evi.

Özgan, S., & Özkar, M. (2017). A Thirteenth century dodecahedron in central anatolia: geometric patterns and polyhedral geometry. *Nexus Network Journal Architecture and Mathematics* (19), 455-471. https://doi.org/10.1007/s00004-017-0341-0

Özgüdenli, O. G. (2008). Reşüdiddin Fazlullah-ı Hemedani. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (35), 19-21. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Özgüdenli, O. G. (2004). Merâga. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (29), 162-163. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Özkafa, F. (2012). Hilye-i Şerif'nin dini, edebi ve estetik boyutu. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* 7/3, 2041-2053. http://fatihozkafa.com/index.php?go=makale

Özkafa, F. (2014). [Fatihozkafa]. 9 Mayıs 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/fatihozkafa/

Özkan, E. F. (2013). [Edafundaozkan]. 24 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/ edafundaozkan/

Özkartal, D. M. (2009). Resim sanatında çizgi ve çizgi ritmi üzerine. *Sanat ve Tasarım Dergisi,* 1 (4), 55-72. https://doi.org/doi:10.18603/std.25377.

Özkaya, T. (2023). *Tasavvufta renk sembolizmi* (Yayın No.819514) [Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Özkececi, P. İ. (2008). *Türk sanatı'nda kompozisyon.* İlhan Özkeçeci Yayınları.

Özkeçeci, İ. (2004). *Zamanı aşanlar: IX. Yüzyıla kadar Türk sanatı.* Güzel Sanatlar Matbaası.

Özkeçeci, İ. (2006). *Doğu ışığı: VII.-XIII. Yüzyıllarda İslâm sanatı.* Graphis Matbaası.

Özkeçeci, İ. (2015). *Türk sanatında desen ve kurgu.* Yazıgen Yayıncılık.

Özkeçecı, İ. (2017). *Hat sanatını tanımak.* Yazıgen Yayıncılık.

Özkeçeci, İ., & Çiçek, E. (2017). Fotoğraf-sanat ilişkisi bağlamında görsel tasarım öğelerinin sanat eserini oluşturmadaki rolü. *Art-Sanat,* 7, 309-319.

Özkeçeci, İ., & Özkeçeci, Ş. (2014). *Türk sanatında tezhip.* Yazıgen Yayıncılık.

Özler, F. (2018). *Delhi ve Agra'daki Babürlü türbelerinde mimari süsleme (1557-1658)* (Yayın No. 533396) [Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Özlü, A. (2014). [Aozlu]. 24 Ekim 2024, *Instagram* içinde, https://www.instagram.com/ aozlu/

Özönder, D. H. (2003). *Ansiklopedik hat ve tezhip sanatları deyimleri, terimleri sözlüğü.* Sebat Ofset Matbaacılık.

Pakbaz, R. (1998). *Kitab-ı dairet'il maarif-i hüner (The encyolpedia of art).* Tahran: İntişarat-ı Ferheng-i Muasır .

Palalı, S. (2012). *Delhi'deki Babürlü Türbeleri* (Yayın No. 333365) [Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Panofsky, E. (2021). *Perspektif simgesel bir biçim.* (Çev., Y. Tükel) Metis Yayınları.

Per, M. (2012). Renk teorilerine tarihsel bir bakış. *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*(8), s. 12-26.

Petters, F. E. (2004). *Antik Yunan felsefesi sözlüğü.* (Çev., H. Hünler) Paradigma Yayınları.

Pines, S. (2017). *İslâm atomculuğu.* (Çev., O. Demir) Klasik Yayınları.

Platon. (2020). *Devlet.* (Çev., S. Eyüboğlu, & M. Cimcoz) Türkiye İş Bankası Yayınları.

Razi Olyaei, B. (2016). *XVII. ve XVIII. Yüzyıl İran Resim Sanatında Batı Etkileri* (Yayın No. 70847) [Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Razi, F. (2002). *Tefsir-i kebir: mefatih'ül gayb.* Huzur Yayınevi.

Râzi, F. (2020). *Ana meseleleriyle kelam ve felsefe: el muhassal.* (Çev., E. Altaş) Klasik Yayınları.

Reeves, J. (2011). *Prolegomena to a history of Islamicate manichaeism.* Oakville: Equinox Publishing Ltd.

Renda, G. (1997). Minyatür. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (2), 1262. Yapı Endüstri Merkezi.

Richard, Y. (2011). *Light for visual artists.* Laurence King Publishing.

Rogers, J. M. (2010). *The arts of Islam masterpiece from the Khalili collection.* Thames & Hudson.

Roxburgh, D. (2001). *Prefacing the image: the wiriting of art history in sixteenth-century Iran.* Leiden: Brill.

Saliba, G. (2020). Al-Khazini's astronomy under the Seljuqs: ınferential observations (itibar) calendars and instruments. (S. Canby, D. Beyazıt, & M. Rugiadi) *The Seljuqs and their successors*: *art, culture and history, 180-196.* Edinburgh University Press.

Sancaktutan, N. (2010). *Bir Safevi Devri Mushafının Tezyini Yönden Değerlendirilmesi* (Yayın No. 270804) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Sancaktutan, N. (2017).[Sanatçı eseri]. (Ed. H. Hurşid & diğerleri) 14 Nisan 2024, *Ketebe* içinde https://www.ketebe.org/eser/3614?ref=artist&id=2161

Sancaktutan, N. (2024). TSMK, Hazine 1365 envanter no'lu yazmanın haşiye bezemeleri açısından incelenmesi. *Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, (26), s. 59-89.

Sardar, M. (2011). *Painted Dado Panels.* 20 Mayıs 2024, Metropolitan Sanat Müzesi içinde https://www.metmuseum.org/toah/hd/nish/hd_nish.htm

Sarem, W. (2021). Stucco decoration in Arab-Islamic architecture (Its beginnings-evolution-formations). *Tishreen Universty Journal*, 43(4), 557-577. file:///C:/Users/Asus/Downloads/10837-Article%20Text-41590-1-10-20210913.pdf

Sarhangi, R. (2012, 6). Interlocking star polygnos in persian architecture: the special case of the decagram in mosaic designs. *Nexus Network Journal Architecture and Mathematics*, 14(2), 345–372. https://doi.org/10.1007/s00004-012-0117-5

Saxena, S. (2022). *Gyaraspur – A Heritage of Excellence*. 26 Aralık2024, Puratattva içinde https://puratattva.in/gyaraspur-a-heritage-of-excellence/

Sayar, A. G. (2012). *ÜNVER, Ahmet Süheyl*. (Pro., T. İ. Merkezi,) 2 Ekim 2024, TDV İslâm Ansiklopedisi içinde https://islamansiklopedisi.org.tr/unver-ahmet-suheyl

Sayın, A. (2021). *Safevi dönemi Şiraz üslûbu edebi eserlerin tezhip analizi (Topkapı Sarayı müzesi kütüphanesi)* (Yayın No. 689497) [Doktora Tezi, Necmeddin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Sayın, B. (2020). *Osmanlı'dan günümüze hat sanatında müsennâ* (Yayın No. 647593) [Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Schmitz, B. (2000). *The Bukharan school of miniature painting*. 11 Haziran 2024, Encyclopaedica Iranica içinde https://www.iranicaonline.org/articles/bukhara-vi

Schmitz, B., & Desai, Z.-u. D. (2006). *Mughal and Persian paintings and ıllustrated manuscripts ın The Raza library, Rampur.* Yeni Delhi: Indra Gandhi National Centre For The Arts.

Schneider, G. (2023, 10). *Geometric architectural ornament of the Seljuks in Asia minor*. (Çev., P. R. Cromwell) https://doi.org/10.13140/RG.2.2.35205.52969

Selimgil, B. (2022). *Kelile ve Dimne, Şehnâme, Hamse, Siyer-i Nebi ve Silsilenâme minyatürlerinde görülen kare ve altıgen tabanlı geometrik desenlerin analizi* (Yayın No. 758448) [Yüksek Lisans Tezi, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Sen, G. (1984). *Paintings from the Akbar Nama: a vusual chronicle of Muhgal India.* Bombay: Lustre Press Pvt Ltd.

Sengir, S., & Yücel, A. (2016). Temel tasarımda çizgi üzerine. *Sosyal Bilimler Araştırmları Dergisi, OÜSOBİAD*, 478-487.

Serbis, M. (2022). *Mohammed Racim Gözüyle Cezayir'de Osmanlı Dönemi Sanatı* (Yayın No. 760843) [Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Serin, M. (2008). *Hat sanatı ve meşhur hatatlar*. Kubbealtı Neşriyat.

Sever, O. (2021). Rönesans ve perspektif: modern görme biçiminin temelleri. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, 13, 89 - 109* . https://doi.org/10.47124/viraverita.871913

Sevgili, T. (2014). [Turansevgili]. 17 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/turansevgili/?__pwa=1#

Shchetnikov, A. (2022). *Spiraller üzerine bir çalışma*. 16Aralık 2024, Elementy içinde https://elementy.ru/nauchnopopulyarnaya_biblioteka/436752/Etyud_o_spiralyakh

Sims-Williams, U. (2017). *Asya ve Afrika çalışmaları bloğu*. 28 Mayıs 2024, British Library içinde https://blogs.bl.uk/asian-and-african/2022/04/christian-bibles-in-muslim-robes-with-jewish-glosses-arundel-or15-and-other-medieval-coptic-arabic-b.html

Sönmez, S. E. (2016). [Serapekizlersonmez]. 28 Aralık 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/ Serapekizlersonmez/

Sönmez, S. E. (2023). *İslâm mimarisinde hendesi desenler: Topkapı tomarı ve İslâm mimarisinde geometrik desenlere külli bakış*. Hassa Mimarlık Yayınları.

Subaşı Adıbelli, T. (2024). *Safevi dönemi Tebriz ekolü minyatürlerinde tekstil* (Yayın No. 846538) [Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Susoy, E. (2014, Ekim). [emine.susoy]. 24 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/emine.susoy/

Şahan, E. (2013). [Kişisel tezhip çalışmaları]. *Eda Şahan Tezhip* içinde http://www.tezhip.net/eserler/

Şahpaz, B. (2022). *Anadolu Selçuklu dini mimarisinde geometrik süslemeler: Eşrefoğlu Cami örneği* (Yayın No.527993) [Yüksek Lisans Tezi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Şapcıoğlu, F. (2023). *Konya yazma eserler bölge müdürlüğü kütüphanesi'ndeki taçlı ahşap Hilye-i Şerif levhalarının tezyinatı* (Yayın No.504210) [Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Şen, H. (2013, Kış). İslam Sanatında Geometrik Desenler. *Türk İslâm Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 8(15), 101-112.

Şener, P. (2022). *Türk ve İslam eserleri müzesi 247 numaralı Safevi Mushafının tezyini yönden incelenmesi* (Yayın No.559657) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Şenkal, A. D. (2022). *Ankara müzik ve güzel sanatlar üniversitesi "tını" jurili geleneksel türk sanatları* [Sergi Kataloğu]. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Şimşek, H. (2021). *Safevi dönemi Herat ve Şiraz üslubuna ait bazı Kur'an-ı Kerim yazmalarında zahriye ve serlevha tezyinatı* (Yayın No.443143) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Tanındı, Z. (2009). Başlangıcından Osmanlıya tezhip sanatı. (Ed. A. R. Özcan) *Hat ve Tezhip Sanatı*, 243-281.

Tanındı, Z. (2015). İstanbul sarayının resim hazinesinden: Osmanlı sarayında minyatür. *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi, 384-401.*

Tanındı, Z. (2022). Decoration on paper in the eastern mediterranean region: 1400-1520. *Cross-Cultural Artistic Encounters in the Eastern Mediterranean* 137-197.

Tanındı, Z., & Kilercik, A. A. (2012). *Sakıp Sabancı kitap sanatları ve hat koleksiyonu.* Kitap Yayınevi Ltd. Şti.

Taşkale, F., & Gündüz, H. (2006). *Hat sanatında hilye-i şerife Hz. Muhammed'in özellikleri.* Antik A.Ş. Kültür Yayınları.

Taşkın, Y. (2012). *Hava perspektifinin ışık ve renk açısından incelenmesi ve empresyonizm'de uygulama biçimleri* (Yayın No.323295) [Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Tatlı, B. (2005). *Hadis Tekniği Açısından Cibril Hadisi ve İslâm düşüncesine yansımaları* (Yayın No.160131) [Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Tavûsi, E. (2011). *Kargâh-ı nigârgeri.* Tahran: Şirket-i Çâp ve Neşr-i Kitabhâ-yı Ders-i İran.

Tekin, B. B. (2008). *Batılılaşma sürecinde Osmanlı tezhip sanatı (1789-1922)* (Yayın No.231078) [Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Tekiner, F. (2020). [Kişisel eser çalışmaları]. (24 Ekim 2024). Müsenna Sanat. https://www.figentekiner.com/

Temiz, M. (2023). *Âlî ailesinin dostu, fakir ve hakir; Şahkulu*. (7 Kasım 2024). GZT. https://www.gzt.com/mecra/l-ailesinin-dostu-fakir-ve-hakir-sahkulu-3565506

Toktaş, P. (2023). Metropolitan müzesinde bulunan Kanuni Sultan Süleyman tuğrasının tezhip özelliklerinin incelenmesi. *RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (37), 706-715.

Topaloğlu, B. (1992). Basir. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (5), 102-103. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Topaloğlu, B. (1995). *Esmâ-i Hüsnâ*. (5 Mayıs 2024). TDV İslâm Ansiklopedisi. https://islamansiklopedisi.org.tr/esma-i-husna

Toprak, F. A. (2015, *Şubat).* Minyatürde 'çizgi': Rızâ-yi Abbasi'nin tek sayfa minyatürleri. *Art-Sanat Dergisi* (3), 123-146.

Tosun, N. (2017). [Nurbanu Tosun eseri]. (8 Aralık 2024). Ketebe. https://www.ketebe.org/sanatkar/nurbanu-tosun-7103

Tuncel, M. (2002). *Osmanlı dönemi tezhip sanatında barok-rokoko üslubu: 18. -19. Yüzyıl* (Yayın No.121814) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Turan, H. (2023). *Türk minyatür sanatı ders notları.* Ondokuz Mayıs Üniversitesi.

Turgut, A. Y. (2018). *Türk tezhip sanatı tarihinde yenilikçi yorumlar* (Yayın No. 534776) [Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Turğay, F. (2019). *İşraki felsefeye misâl âleminden bakmak.* Dergâh Yayınları.

Turunğ, Y. (2019). *Türk ve İslam Eserleri Müzesi 1984 envanter numaralı Firdevsi Şehnamesi minyatürleri* (Yayın No. 578913) [Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Türkmen, A. (2011). *XVI. Asıra Ait Bir Mushaf'ın Üslup, Desen, Motif Açısından Tezyini Öğeleri İle Tahlil Edilmesi* (Yayın No. 303102) [Yüksek Lisans Tezi,Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Türkmen, E. (2016). *emelturkmenvealtindanhaleler*. 24 Ekim 2024, Instagram içinde https://www.instagram.com/emelturkmenvealtindanhaleler/#

Türkmen, E. S. (2013). *emelsonmezisikturkmen*. 18 Kasım 2024, Instagram içinde https://www.instagram.com/ emelsonmezisikturkmen /

Türkmen, H. H. (2015, Mayıs). *hattathuseyinturkmen*. 24 Kasım 2024, Instagram içinde https://www.instagram.com/hattathuseyinturkmen/

Uladağ, S. (2022). Keşf. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (25), 315-317. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Uludag, S. (2006). Müşahede. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (32), 152-153. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Uludağ, S. (2007). Nûr. (Prd., T. İ. Merkezi) 26 Mart 2024, *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde https://islamansiklopedisi.org.tr/nur#1

Uludağ, S. (2008). Rüya/ 2. Bölüm. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (35), 309-310. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Unat, Y. (2013). Zic. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (44), 397-398. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Usal, Y. (2017, Aralık). Süleymânnâme'den "Sultan Süleyman'ın Topkapı sarayı'nda cülus" minyatürünün Osmanlı'nın devlet ve toplum ve ekonomisi açısından incelenmesi. *Türk ve İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*(15), 340-354.

Uslu, R. (1998). Herat. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (17), 129-130. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Üçer, M. (2012). *Tezhip sanatında çağdaş yaklaşımlar* [Sergi Kataloğu]. Ziraat Sanat.

Üçer, M. (2014). "Geleneğe sahip çıkmak geleceği teminat altına almakla eş değerdir" [Eser fotoğrafı]. 27 Ekim 2024, *Süleyman Demirel Üniversitesi Yörük Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi* içinde https://yorkam.sdu.edu.tr/tr/projeler/gelenege-sahip-cikmak-gelecegi-teminat-altina-almakla-es-degerdir-14177s.html

Üçer, M., & Üçer, K. (2013). *Kutsal Kalem'in Taneleri*. [Sergi Kataloğu]. *Türkiye Cumhuriyeti T.C. Vatikan büyükelçiliği* içinde T.C. Dışişleri Bakanlığı - T.C. Vatikan Büyükelçiliği - Duyurular

Velioğlu, A. K. (2014). Ankaveli [Eser fotoğrafı]. 25 Ekim 2024, Instagram içinde https://www.instagram.com/ankaveli/?__pwa=1#

Wade, D. (2024). *Drawings diagrams & analyses / The Topkapi scrolls / TS 019*. (31 Aralık 2024). PilA. https://patterninislamicart.com/s/published-material/drawings-diagrams-analyses/piia_image/ts019

Walker, D. (1997). *Flowers underfoot: Indian carpets of the Mughal era*. New York: The Metropolitian Museum of Art.

Walters, H. (2020). Mubarakshah ibn Qutb. 2 Haziran 2024, *Wikimedia Commons* içinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mubarakshah_ibn_Qutb_-_Right_Side_of_a_Double-page_Illuminated_Frontispiece_-_Walters_W5591B_-_Full_Page.jpg

Welch, A. (2011). Art in Iran ix. Safavid to Qajar periods. 17 Eylül 2014, *Encyclopedia Iranica* içinde https://www.iranicaonline.org/articles/art-in-iran-ix-safavid

Welch, S. C. (1978). *Imperial Muhgal painting.* New York: George Braziller.

Yavuz, Y. Ş. (1991). *Ayn* /1. Bölüm. Heyet içinde, *TDV İslâm Ansiklopedisi* ,(4), 256. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Yavuz, Y. Ş. (2003). Levh-i Mahfuz. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 2 Mayıs 2023, *Levh-i Mahfuz* içinde https://islamansiklopedisi.org.tr/levh-i-mahfuz

Yazıcı, T. (1993). Câm-ı Cem. *TDV İslâm Ansiklopedisi,* (7), 42. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Yazır, M. B. (1974). *Medeniyet aleminde yazı ve İslâm medeniyetinde kalem güzeli* (2). Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Yazır, M. B. (1981). *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli.* Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Yekeler, M. (2020). *TSMK murakkalarındaki "kalem-i siyahi" desenlerinde yaprak ve çiçek tasnifleri* (Yayın No. 640028) [Yüksek Lisans Tezi, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Yeomans, R. (2006). *The art and architecture of Islamic Cairo*. Reading: Garnet Publishing.

Yerlikaya, D. (2010). *Sakıp Sabancı Üniversitesi,Sabancı Müzesi koleksiyonundaki el yazması Kuran-ı Kerimlerin tezhip yönünden incelenmesi* (Yayın No. 586387) [Yüksek lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Yeşilyurt, T. (2008). Rü'yetullah. *TDV İslâm Ansiklopedisi,* (35), 311-314. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Yıldır, L. (2016). *İstanbul müze ve kütüphanelerinde bulunan 16. YY. Şiraz üslubuna ait tezhipli el yazması eserlerin incelenmesi* (Yayın No. 443143) [Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Yıldırım, N. (2008). *Sabuncuoğlu Şerefeddin*.7 Kasım 2024, *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde Sabuncuoğlu Şerefeddin- TDV İslâm Ansiklopedisi islamansiklopedisi.org.tr

Yıldırım, Ö. G. (2018, Haziran). "Doğudan yükselen ışık" ve sarı simgeciliği. *The Journal of International Civilization Studies Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi* (3), 45-58. https://doi.org/<doi>10.26899/inciss.15</doi>

Yıldırım, S. (2023). *Memluk dönemi Baybars Kur'an-ı Kerim'indeki geometrik desen tasarımı* (Yayın No. 560497) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Yıldız, M. (2020). *Kelâm kozmolojisi: mu'tezile'nin âlem anlayışı.* Endülüs Yayınları.

Yılmaz, B. (2017). Pazırık‟dan günümüze Türk halı sanatı. *Oğuz-Türkmen Araştırmaları Dergisi* , 98-106.

Yörükan, T. (1996). *18. Yüzyılda müzehhip ve ressam Ali Üsküdari; eserleri ve üslubu* (Yayın No. 55033) [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Yusuf, M. H. (2019). *İbn'ül Arabi zaman ve kozmoloji.* (Çev., K. Filiz) Nefes Yayınları.

Yuvalı, A. (2000). İlhanlılar/ 1. Bölüm. *TDV İslâm Ansiklopedisi,* (22), 102-105. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Yüksel, H. A. (1976). *Türk-İslam tasavvuf geleneğinde rüya*. Meb Yayınları.

Yüzbaşıyev, M. (2010). Resim sanatının kuralları. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi,* (5).

Zor, Z. (2016). *Nakkaş Nakşi'nin minyatürlerinde görünen perspektif arayışları* (Yayın No. 428151) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Abdülhamit Yılmaz. (2017). [Kişisel tezhip çalışması]. 8 Kasım 2024, *Türkiye'nin Ustaları* içinde https://www.turkiyeninustalari.org/tr/ustalar/tezhip-sanati/abdulhamit-yilmaz

010527. (2024). [Minyatür örneği]. 8 Kasım 2024, *British Library* içinde https://imagesonline.bl.uk/asset/1906/

Ahmed el-Sühreverdi. (2024). 2 Haziran 2024, *Wikipedia* içinde https://en.wikipedia.org/wiki/Ahmad_al-Suhrawardi

1400. Yılında Kuran-ı Kerim. (2010). Antik A.Ş. Kültür Yayınları.

21. Devlet Türk sanatları yarışması kataloğu. (2022). *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.*

22. Devlet Türk sanatları yarışması sergisi. (2024). T.C. Turizm ve Kültür Bakanlığı. *Instagram içinde* https://instagram/ turkiye_kültüryolu/

Al-Attarine Madrasa. (2016). 31 Aralık 2024, *Wikipedia* içinde https://en.wikipedia.org/wiki/Al-Attarine_Madrasa

Alfgrn. (2023). *Great decorated panel, 9th-10th century, Afrasiasb, Samarkand*. 8 Kasım 2024, Flickr içinde https://www.flickr.com/photos/156915032@N07/52722345020/

Altından Haleler. (2018). [Tezhip eser fotoğrafları]. 29 Ekim 2024, *Yeditepe Bienali* içinde https://www.yeditepebienali.com/tr/2018/altindan-haleler

Amir Khusraw Dihlavi (d. AH 725/1324-5 AD): khamsa. (2024). Ağustos 2024, *Christies* içinde https://www.christies.com/en/lot/lot-6229664

Ardında İz Bırakanlar. (2018). [Görsel]. 27 Ekim 2024, *Üsküdar Kültür ve Sanat* içinde https://www.uskudarkultursanat.com/ajanda/ardindaizbirakanlar-munevver-ucer.php

Edirnekâri Tekke Levha. (2018). [Levha görseli]. 9 Mayıs 2024, *Artam* içinde https://artam.com/muzayede/300-degerli-tablolar-ve-antikalar/edirnekari-tekke-levha

Arts of the Islamic Art/Lot 121. (2024). [Görsel]. Ağustos 2024, *Sothebys* içinde https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/arts-of-the-islamic-world/an-illuminated-quran-juz-xxix-copied-by-zayn-al

Arz-ul Mukaddes Kudüs. (2018). [Görsel]. 29 Ekim 2024, Yetitepe Bienali içinde https://www.yeditepebienali.com/tr/2018/arz-ul-mukaddes-kudus

Aşık Paşa Türbesi - Kırşehir. (2021). [Görsel]. 28 Aralık 2024, *Kültür Portalı* içinde https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kirsehir/gezilecekyer/asikpasa-turbes

Ayşe Bibi Türbesi. (2017). [Görsel]. 31 Aralık 2024, *Okur Yazarım* içinde https://okuryazarim.com/ayse-bibi-turbesi/

Ayşenur Kadakçı Velioğlu. (2017). [Görsel]. 25 Ekim 2024, *Türkiye'nin Ustaları* içinde https://www.turkiyeninustalari.org/tr/ustalar/tezhip-sanati/aysenur-kadakci-velioglu

Basit Bir Oda 3D Model. (2017). [Görsel]. 24 Mart 2025, *Free3D* içinde https://free3d.com/tr/3d-model/a-simple-room-56905.html

Baysunghur Shahnameh. (2007). [Görsel]. Mayıs 2024, *Wikipedia* içinde https://en.wikipedia.org/wiki/Baysunghur_Shahnameh

Bezeklik Mağaraları. (2016). [Görsel]. 22 Aralık 2024, *Wikimedia* içinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Bezeklik_Ma%C4%9Faralar%C4%B1

Bienal Karma Sergisi. (2018). [Görsel]. 29 Ekim 2024, *Yeditepe Bienali* içinde https://www.yeditepebienali.com/tr/2018/bienal-karma-sergisi

Bodleian Library MS. Elliott 318. (2020). [Görsel]. Haziran 2024, *Digital Bodleian* içinde https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/af26c97f-2ee6-402e-aeb3-7df95b7eb36f/surfaces/7f1ac191-aa3f-49fc-9d9b-379aa58f3b78/

Bookbinding (jild-i kitab) 19th century. (2000-24). [Görsel]. Eylül 2024, *The Met* içinde https://www.metmuseum.org/art/collection/search/455076

Bukhara - Kalyan mosque. (2013). [Görsel]. 28 Aralık 2024, *Flickr* içinde https://www.flickr.com/photos/9228922@N03/9583875064/in/photolist-fATSaf-g45wDf-fCM2kk-5Szw5R-6pfiHY-2h6rSST-71bhtR-fAUE7m-

LUmi6N-cC7kJq-2gZdvaA-fAEwFK-6tFMPU-2ieGVWT-fAUrqN-RD8s-g45C5d-fAV14j-gPQJYv-WYUYaC-9iGq2L-2hc6ycE-2dm5oAD-7Yg6x2-x3XG1e-82NQxf-71fh

Burda, A. (2024). [Winners, katalog]. 24 Kasım 2024, *United Arap Emirates Mınıstry of Culture* içinde https://burda.ae/en/winners

Category:bibliothèque nationale de France, suppl. pers. 205. (2024). [Görsel]. 2 Haziran 2024, *Wikimedia Commons* içinde https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Biblioth%C3%A8que_Nationale_de_France_(Suppl._Pers._205)

Category:Ilkhanid Qur'an manuscripts. (2021). [Görsel]. 2 Haizran 2024, *Wikimedia Commends* içinde https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ilkhanid_Qur%27an_manuscripts

Chinese art. (2008, Ağustos). [Görsel]. 20 Aralık 2024, *Wikipedia* içinde https://en.wikipedia.org/wiki/Chinese_art

Christie's. (2023). [*Jalayirid manuscript*]. 4 Haziran 2024, *Wikimedia Commons* içinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_colophon_of_a_manuscript_made_for_Shaykh_Uways_%28r._1356-74%29,_Jalayirid_Iran,_dated_March-April_1362.jpg

Cuboctahedron. (2018). [Görsel]. *Wikipedia* içinde https://en.wikipedia.org/wiki/Cuboctahedron

Dala'il al-khayrat Morocco, 18th century. (2024). [Görsel]. 23 Mayıs 2024, *Oriental Art Auctions* içinde https://www.orientalartauctions.com/object/artisla39510-an-illuminated-collection-of-prayers-including-dalail-al-khayrat-morocco-18th-century

Description of Prophet (Hilya al-nabi). (2024). [Görsel]. 8 Kasım 2024, *Google Arts & Culture* içinde https://artsandculture.google.com/asset/description-of-the-prophet-hilya-al-nabi-0002/SgGY7S7Pb6ObrA?hl=tr

Divan of Sultan Husayn Baiqara. (2000-24). [Görsel]. Mayıs 2024, *The Met* içinde https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453164

Dosseman. (2021). [Umayyad mosque]. 20 Aralık 2024, *WikimediaCommons* içinde https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Umayyad+Mosque&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image

Dosya: Sadi ve Kaşgar Buhara'nın gençliği 1547.JPG. (2011). Haziran 2024, *Wikipedia* içinde https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%BE%D8%B1%D9%88%D9%86%D8%AF%D9%87:Sadi_and_the_youth_of_kashgar_Bukhara_1547.JPG

E. DINET - Sliman BEN IBRAHIM La Vie de Mohammed, Prophète d'Allah. (2024). [Görsel]. Eylül 2024, *LRB Livre Rare Book* içinde https://www.livre-rare-book.com/book/5472549/42636

El-Burda. (2021, 8 11). [Görsel]. 28 Mayıs 2024, *Wikipedia* içinde https://en.wikipedia.org/wiki/Al-Burda

Fatma Hande Topbaş. (2017). [Sanatçı eser fotoğrafı]. 24 Ekim 2024, *Ketebe* içinde https://www.ketebe.org/eser/7605?ref=artworks

Faruk Taşkale. (2008). [Sanatçı eser fotoğrafı]. 12 Nisan 2024, *Klasik Türk Sanatları Vakfı* içinde https://www.ktsv.com.tr/sanatkarlar/51-faruk-taskale

File:An illuminated Qajar Quran written for Abdullah Khan Amir Nizam Qaragozlu, Persia, 1901.jpg. (2023, Ağustos). [Görsel]. Eylül 2024, *Wikimedia Commons* içinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:An_illuminated_Qajar_Quran_written_for_Abdullah_Khan_Amir_Nizam_Qaragozlu,_Persia,_1901.jpg

File:Hilye-i Saadet by Esmâ Ibret.jpg. (2024, Nisan). [Görsel]. 8 Kasım 2024, *Wikimedia Commons* içinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hilye-i_Saadet_by_Esm%C3%A2_Ibret.jpg

File:Illuminated frontispiece from the Ilkhanid Qur'an manuscript.jpg. (2023). [Görsel]. 6 Haziran 2024, *Wikipedia Commons* içinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Illuminated_frontispiece_from_the_Ilkhanid_Qur%27an_manuscript.jpg

File:Keir-Collection-Chamsa-Nizami.jpg. (2023, Nisan). [Görsel]. Haziran 2024, *Wikimedia Commons* içinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Keir-Collection-Chamsa-Nizami.jpg

File:Sehname-i nadiri H. 1124, 18b-19a.png. (2023, Haziran). [Görsel]. 8 Kasım 2024, *Wikimedia Commons* içinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sehname-i_nadiri_H._1124,_18b-19a.png

File:Surname 51b.jpg. (2019, Haziran). [Görsel]. 8 Kasım 2024, *Wikimedia Commons* içinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Surname_51b.jpg

Firman. (2024). (Eylül 2024). [Görsel]. *Christie's* içinde https://www.christies.com/en/lot/lot-3052237?ldp_breadcrumb=back

Firman of Muhammad Shah Qajar. (2000-24). [Görsel]. Eylül 2024, *The Met* içinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Firman_of_Mohammad_Shah_Qajar_to_Mirza_Husain_Khan,_dated_1835.jpg

Folio from a Qur'an Manuscript. (2000-24). [Görsel]. 8 Aralık 2024, *The Met* içinde https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453368

Geleceginustalari (2016). Zeytinburnu Belediyesi. [Görsel]. 14 Ekim 2024, *Instagram* içinde https://www.instagram.com/geleceginustalari/?__pwa=1#

Gelibolulu Mustafa Âlî. (2024, Eylül). [Görsel]. 8 Kasım 2024, *Wikipedia* içinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Gelibolulu_Mustafa_%C3%82l%C3%AE

Ghazni towers documentation project in Afghanistan. (2014). [Görsel]. 31 Aralık 2024, *Flickr* içinde https://flickr.com/photos/statephotos/albums/72157646051690540/

Great Mongol (Demotte) Shāh-Nāmeh Tabriz, Iran, c.1335. (2001). [Görsel]. 2 Haziran 2024, *Edinburgh Üniversitesi Kütüphanesi* içinde https://warfare.x10host.com/Persia/14/Great_Mongol_Shahnama-Tabriz-Persia.htm

Göktürks. (2024). [Görsel]. 17 Aralık 2024, *Wikipedia* içinde https://en.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6kt%C3%BCrks

Gu Kaizhi. (2010). [Görsel]. 31 Aralık 2024, *Wikipedia* içinde https://en.wikipedia.org/wiki/Gu_Kaizhi

Hadis Bayad ve Riyad. (2024). [Görsel]. 23 Mayıs 2024, *Wikipedia* içinde https://en.wikipedia.org/wiki/Hadith_Bayad_wa_Riyad

Hermitage Museum - 2015 Dec - IMG 2113 (r359). (2015). [Görsel]. 22 Aralık 2024, *WikimediaCommons* içinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hermitage_Museum_-_2015_Dec_-_IMG_2113_(r359).jpg

Heyet. (2003). Zindegi-i hünermendân-ı mekteb-i Kazvin. [Görsel]. 7 Eylül 2024, *Tebyan Net* içinde https://article.tebyan.net/3359/مکاتب-نقاشی

Hiç'ten Gelen Dualar. (2018). [Görsel]. 29 Ekim 2024, *Yeditepe Bienali* içinde https://www.yeditepebienali.com/tr/2018/hicten-gelen-dualar

Hilye-i Saadet by Mustafa Rakim. (2023). [Görsel]. 7 Kasım 2024, *Wikimedia Commons* içinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hilye-i_Saadet_by_Mustafa_Rakim.jpg

Hırbet El Mefcer. (2019, Mart). [Görsel]. 16 Aralık 2024, *Sanatın Yolculuğu* içinde https://www.sanatinyolculugu.com/hirbet-el-mefcer/

Hisham's Palace. (2024). [Görsel]. 7 Mart 2024, *Wikipedia* içinde https://en.wikipedia.org/wiki/Hisham%27s_Palace

Huai-hsing, C. (2016). Tejaprabhā Buddha. (n.d.). [Görsel]. 22 Aralık 2024, *WikimediaCommons* içinde https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tejaprabh%C4%81_Buddha_and_the_Five_Planets_(British_Museum)

Hunername. (2014). [Görsel]. *Internet Archieve* içinde https://archive.org/details/hunername/page/n21/mode/2up

II. Mehmed. (2024). [Görsel]. 7 Kasım 2024, *Wikipedia* içinde https://tr.wikipedia.org/wiki/II._Mehmed

Hüsn-i Hat ve El Yazması. (2024). [Görsel]. 24 Mayıs 2024, *Phebus Müzayede Evi* içinde https://phebusmuzayede.com/57138-mevlevi-dest-ri-formunda-sulus-levha-ya-hazreti-mevlana-tezhipli-yakin-donemde-yapilmistir-90x70-cm.html

İkinci Şiraz okulu. (2024). [Görsel]. Haziran 2024, *Wikipedia* içinde https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%85%DA%A9%D8%AA%D8%A8_%D8%B4%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D8%B2_%D8%AF%D9%88%D9%85

Illuminated frontispiece. (2024). [Görsel]. Haziran 2024, *Library Of Congress* içinde https://www.loc.gov/item/2019714481/

İran Resmi. (2024). [Görsel]. 11 Ekim 2024, *Wikipedia* içinde https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%86%DA%AF%D8%A7%D8%B1%DA%AF%D8%B1%DB%8C_%D8%A7%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86%DB%8C#%D9%85%DA%A9%D8%A7%D8%AA%D8%A8

İsmail Hakkı Altunbezer. (2000). [Görsel]. 3 Ekim 2024, *İstanbulsanatevi içinde* https://www.istanbulsanatevi.com/category/sanatcilar/soyadi-a/altunbezer-ismail-hakki/

Kâbus-u Azat. (2018). [Görsel]. 29 Ekim 2024, *Yeditepe Bienali* içinde https://www.yeditepebienali.com/tr/2018/kabus-u-azat adresinden alındı.

Kalligone. (2023). [Görsel]. 8 Aralık 2024, *The Shipwreck at the Tempest by Ivan Aivazovsky* içinde https://www.kalligone.com/the-shipwreck-at-the-tempest-by-ivan-aivazovsky/

Kariye Müzesi. (2010-24). [Görsel]. 20 Aralık 2024, *Flickr* içinde https://www.flickr.com/search/?text=kariye+m%C3%BCzesi

Kazvin. (2024). [Görsel]. Eylül 2024, *Wikipedia* içinde https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%82%D8%B2%D9%88%DB%8C%D9%86

Muhsin Demironat. (2017). [Görsel]. 3 Ekim 2024, *Ketebe.org* içinde https://www.ketebe.org/sanatkar/muhsin-demironat-3400

Khaleghi-Motlagh, D. (2011). [Görsel]. 10 Mayıs 2024, *Wikipedia* içinde Varka and Golshah. Battle scene 2. Mid 13th century Seljuk Anatolia - Varka and Golshah - Wikipedia

Khamsa (Quintet) of Nizami of Ganja. (2024). [Görsel]. 10 Mayıs 2024, *TheMet* içinde https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446541

Kitab el-Aghani. (2024). [Görsel]. 20 Mayıs 2024, *Wikipedia* içinde https://en.wikipedia.org/wiki/Kitab_al-Aghani

Kitap sanatları ve hat. (2024). [Görsel]. 7 Kasım 2024, *SSM Sakıp Sabancı Müzesi* içinde https://www.sakipsabancimuzesi.org/koleksiyonlar-ve-arastirmalar/

Koleksiyonlar. (2024). [Görsel]. 8 Kasım 2024, *Sakıp Sabancı Müzesi* içinde https://www.sakipsabancimuzesi.org/koleksiyonlar-ve-arastirmalar/koleksiyonlar/329#collection-24

Madinat ez-Zahra. (2024, 4). [Görsel]. 23Mayıs 2024, *Wikipedia* içinde https://en.wikipedia.org/wiki/Madinat_al-Zahra

Manichaean picture from cave 25 at bezeklik caves. (2019). [Görsel]. 22 Aralık 2024, *WikimediaCommons* içinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Uyghur_Manichaean_Wall-Painting_at_Bezeklik_Caves.jpg

Melek Şen Yıldırım. (2017). 29 Ekim 2024, [Görsel]. *Türkiye'nin Ustaları* içinde https://www.turkiyeninustalari.org/tr/ustalar/fn-altthhyb/melek-sen-yildirim

Memluk Sultanlığı. (2021). [Görsel]. 28 Mayıs 2024, *Wikipedia* içinde https://en.wikipedia.org/wiki/Mamluk_Sultanate

Minyatürler. (2000). [Görsel]. 5 Haziran 2024, *Bilkent History Pers* içinde https://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/pers-II.html

Morgan library, MS M.500. (2024). [Görsel]. 2 Haziran 2024, *Wikipedia* içinde https://en.wikipedia.org/wiki/Morgan_Library,_MS_M.500

Muhammed Zaman. (2024). [Görsel]. Eylül 2024, *Wikipedia* içinde https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF_%D8%B2%D9%85%D8%A7%D9%86

Museum of Asian art. (2024). [Görsel]. 10 Mayıs 2024, *Smithsonian* içinde https://asia.si.edu/whats-on/exhibitions/the-art-of-the-quran-treasures-from-the-museum-of-turkish-and-islamic-arts/

Nedjoua. (2024). Khamsa. [Görsel]. Eylül 2024, *Artmajeur* içinde https://www.artmajeur.com/nedjouamerabtene/tr/sanat-eserleri/8269696/khamsa

Osmanlı minyatür okulunun oluşumu. (2020). [Görsel]. 7 Kasım 2024, *Sanat Tarihçisi Gözünden...* içinde https://kisacames.blogspot.com/2015/03/osmanli-minyatur-okulunun-olusumu.html

Osmanlı minyatürü. (2024, Ağustos). [Görsel]. 7 Kasım 2024, *Wikipedia* içinde Osmanlı minyatürü - Vikipedi (wikipedia.org

Ottoman Single-volume Qur'an (TIEM 224). (2024, Mayıs). [Görsel]. 7 Kasım 2024, *Wikimedia Commons* içinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ottoman_Single-volume_Qur%27an_(TIEM_224).jpg

Overflap and ınside cover of a Khamsa (Quintet) of Nizami of Ganja. (2000-24). [Görsel]. Haziran 2024, *The Met* içinde https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446590

Palaces, 9th-century stucco designs. (2020). [Görsel]. Mayıs 2024, Medieval *Islamic History* içinde https://medieval-islamic-history.com/palaces/

Resûlullah'ın Allah Katındaki Değeri ve O'na Hürmet ile Muhabbetin Gereği - Hutbe - 17 Şubat 1984. (2019). [Görsel]. 18 Ekim 2024, *Dergah* içinde https://defter-i-ussak.blogspot.com/2019/01/resulullaha-bir-defa-salat-edene-allah-on-defa-salat-eder.html

PHILnews. (2021). Mohamed Cherifi, Tahar Boukeroui et Ali Kerbouche , trois artistes de renom parmi ceux qui ont honor…. [Görsel]. Eylül 2024, *Facebook* https://defter-i-ussak.blogspot.com/2019/01/resulullaha-bir-defa-salat-edene-allah-on-defa-salat-eder.html https://www.facebook.com/watch/?v=107686461404380

Prayers for safety and success. (2024). [Görsel]. Haziran 2024, *Library Of Congress* içinde https://www.loc.gov/item/2019714673/

Qasr al-Hayr al-Gharbi. (2005). [Görsel]. 22 Aralık 2024, *Vikipedia* içinde https://en.wikipedia.org/wiki/Qasr_al-Hayr_al-Gharbi

Qocho. (2007). 22 Aralık 2024, [Görsel]. *Vikipedia* içinde https://en.wikipedia.org/wiki/Qocho#

Sadeghi Bey Afşar. (2023). [Görsel]. Eylül 2024, *Wikipedia* içinde https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%B5%D8%A7%D8%AF%D9%82%DB%8C_%D8%A8%DB%8C%DA%AF_%D8%A7%D9%81%D8%B4%D8%A7%D8%B1

Sami Efendi. (2017).14 Nisan 2024, *Ketebe* içinde https://ketebe.org/sanatkar/sami-efendi-747

Sasanian. (2000-24). [Görsel]. 20 Aralık 2024, *The Met* içinde *https*://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=Sasanian

Scythians. (2024). [Görsel]. 17 Aralık 2024, *Wikipedia* içinde https://en.wikipedia.org/wiki/Scythians

Search media "Levni". (2021). [Görsel]. 8 Kasım 2024, *Wikimedia Commons* içinde https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=levni&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image

Serch media "Hûbânnâme". (2013). [Görsel]. 8 Kasım 2024, *Wikimedia Commons* içinde https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=H%C3%BBb%C3%A2nn%C3%A2me&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image

Shahnama (Aga Khan Museum AKM269). (2024). [Görsel]. Haziran 2024, *Cambridge University Library* içinde https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-AGAKHAN-AKM269/33

Single-volume Qur'an. (2024). [Görsel]. 8 Kasım 2024, *The Khalili Collections* içinde https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-single-volume-quran-qur1076/

Solomon Enthroned, from the book of Solomon by Firdausi of Bursa. (2024). [Görsel]. 7 Kasım 2024, *Chester Beatty* içinde https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_406_1/1/

Sultan Ali Meşhedi. (2024). [Görsel]. 10 Kasım 2024, *Wikipedia* içinde https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%B3%D9%84%D8%B7%D8%A7%D9%86%E2%80%8C%D8%B9%D9%84%DB%8C_%D9%85%D8%B4%D9%87%D8%AF%DB%8C#%D9%85%D8%AF%D9%81%D9%86

Sultan Baybars' Qur'an . (2023). [Görsel]. 31 Aralık 2024, *Wikimedia Commons* içinde https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sultan_Baybars%E2%80%99_Qur%E2%80%99an_(BL_Add_Ms_22406_-_22412)

Şehzade Selim'in ok atışı minyatürü. (2024). [Görsel]. 8 Kasım 2024, *Osmanlı Minyatür Müzesi* içinde https://osmanliminyaturmuzesi.omeka.net/items/show/16

Taceddin Ahmedi. (2024). [Görsel]. 7 Kasım 2024, *Wikipedia* içinde https://en.wikipedia.org/wiki/Taceddin_Ahmedi

Tetrahedron. (2020). [Görsel]. 28 Aralık 2024, *Cuemath* içinde https://www.cuemath.com/geometry/tetrahedron/

The Court Of Pir Budaq shiraz, Iran Circa 1455-60 . (2024). [Görsel]. Haziran 2024, *Christie's* içinde https://www.christies.com/en/lot/lot-5668124

The free man's companion to the niceties of poems. (2024, Haizran). [Görsel]. 10 Kasım 2024, *Wikipedia* içinde The Free Man's Companion to the Niceties of Poems - Wikipedia

Three bayts (verses) to a loved one. (2024). [Görsel]. Haziran 2024, *Library Of Congress* içinde https://www.loc.gov/item/2019714661/

Triadic colour scheme. (2023). [Görsel]. 28 Mart 2024, *Idei.club* içinde https://en.idei.club/33963-triadic-colour-scheme.html

Türk İslâm eserleri bölümü. (2020). [Görsel]. 8 Kasım 2024, *Sadberk Hanım Müzesi* içinde https://www.sadberkhanimmuzesi.org.tr/tr/koleksiyon/hat-ve-tezhip

Ustamızın yolunu düstur edindik. (2018). [Görsel]. 29 Ekim 2024, *Yeni Şafak* içinde https://www.yenisafak.com/hayat/ustamizin-yolunu-dustur-edindik-3165401

Zülal Çay. (2024). [Görsel]. 27 Ekim 2024, *Klasik Türk Sanatlar Vakfı* içinde https://www.ktsv.com.tr/sanatkar/zulal-cay