

SAYI 2 2022

E-ISSN: 2980-0056

# Nigarhane

# NİGARHANE DERGİSİ

**The Journal of Nigarhane**

**Sayı / Issue: 2 (Aralık/December 2022)**

Uluslararası Hakemli Dergi / International Peer Reviewed Journal

**Sahibi / Owner**

Necmettin Erbakan Üniversitesi/Necmettin Erbakan University

**Baş Editör / Editor-in-Chief**

Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ

**Editör Yardımcısı / Associate Editor**

Dr. Öğr. Üyesi Çetin ÖZTÜRK

Öğr. Gör Dr. Ayşe Zehra SAYIN

**Yayın Türü / Publication Type**

Uluslararası Süreli Yayın / International Periodical

**Yayın Periyodu / Publication Period**

Yılda bir kez (Aralık) yayınlanır / Published once a year (December)

**Baskı Tarihi / Print Date:** Aralık/December 2022

**Yazışma Adresi / Correspondance Address**

Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma Merkezi  
Traditional Arts Application and Research Center

**Tel / Phone:** 0332 3212015/2221

**Web:** <https://www.nigarhane.org/>

**E-posta / E-mail:** nigarhane@erbakan.edu.tr

Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma Merkezi Nigarhane Dergisi  
yılda bir kez yayınlanan uluslararası hakemli bir dergidir.  
/ The Journal of Nigarhaeneis an international peer reviewed once-annual journal



**Nigarhane**

**E-ISSN: 2980-0056**

## **YAYIN KURULU**

**Abdullah ATIYYE**

Mansoura University, Cairo

**Ahmet Sacit AÇIKGÖZOĞLU**

Mimar Sinan University, Turkey

**Ali MEMMEDBAĞIROĞLU AMEA**

Azerbaijan National Academy of Sciences, Azerbaijan

**Aliye YILMAZ**

Süleyman Demirel University, Turkey

**Arif YÜCEL**

Kahramanmaraş Sütçü İmam University, Turkey

**Bahattin YAMAN**

Süleyman Demirel University, Turkey

**Bekir Şahin**

Yazma Eserler Konya Bölge Müdürü

**Günsel RENDA**

Koç University, Turkey

**Gürcan MAVİLİ**

Mimar Sinan University, Turkey

**Hosseina YOUSFI**

Ecole Supérieure des Beaux-Arts d'Alger Ahmed et Rabah Salim Asselah, Algeria

**Irvin Cemil SCHICK**

Author, ABD

**İhsan Murat KUŞOĞLU**

University of Duisburg-Essen, Technical Chemistry I, Essen, Germany

**Masume FERHAD**

Freer Gallery of Art and the Arthur M. Sackler Gallery Smithsonian Institution, Washington, DC

**Mehmet MEMİŞ**

Sakarya University, Turkey

**Naci BAKIRCI**

Mevlâna Museum, Turkey

**Nihal ARACI**

Fatih Sultan Mehmet University, Turkey

**Nur TAVİLOĞLU**

İstanbul University, Turkey

**Oya SİPAHİOĞLU**

Erciyes University, Turkey

**Semih İRTEŞ**

Architect-İlluminator, Turkey

**Serpil BAĞCI**

Hacettepe University, Turkey

**Suzan YALMAN**

Koç University, Turkey

**Şehnaz BİÇER**

Marmara University, Turkey

**Zeren TANINDI**

Bursa Uludağ University, Turkey

**Zeynep YÜREKLİ GÖRKAY**

Oxford University, England

## **DANIŞMA KURULU**

**Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU**

Marmara University, Turkey

**Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU**

İstanbul University, Turkey

**Ali Rıza ÖZCAN**

Mimar Sinan University, Turkey

**Ayşin YILDIRIM YOLTAR**

Brooklyn Museum, New York

**Banu MAHİR**

Fatih Sultan Mehmet University, Turkey

**Faruk TAŞKALE**

Mimar Sinan University, Turkey

**Filiz ÇAKIR PHILLIP**

University of Toronto, Canada

**Günseli KATO**

Bahçeşehir University, Turkey

**Melek HİDAYETOĞLU**

Selçuk University, Turkey

**Muharrem ÇEKEN**

Hacettepe University, Turkey

**Münevver ÜÇER**

Mimar Sinan University, Turkey

**Sitare TURAN**

Mimar Sinan University, Turkey

**Yabancı Dil Editörü / Foreign Language Editor**  
Doç. Dr. Salih GÜRBÜZ

**Yazım ve Dil Editörleri / Spelling and Language Editors**  
Öğr. Gör. Rıdvan AK

**Mizanpaj Editörü/Layout Editor**  
Özgenur ŞEKER

**Sayı Alan Editörleri / Field Editors of The Issue**  
Hümeyra ÖZDEMİR (Selçuk University, Turkey)  
Rıdvan AK (Necmettin Erbakan University, Turkey)  
Şerife ÇAKIR (Necmettin Erbakan University, Turkey)

# Nigarhane Dergisi The Journal of Nigarhane

YIL / YEAR: 2022 • SAYI / ISSUE: 2

## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

### Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Ali Fuat BAYSAL, Özgenur ŞEKER** 1-7  
Mevlâna Celâleddin-i Rûmî'nin Sandukası  
Üzerinde Bulunan Müzeyyen Ahşap Parçalar  
Üzerine Bir Değerlendirme
- Elif EKŞİ** 8-18  
Fransa Ulusal Kütüphanesinde Bulunan  
7319 Numaralı Mushafın Tezyini Açından  
İncelenmesi
- Halime GÜLER** 19-35  
Sahip Ata Camii Taç Kapı Sağ ve Sol Sebil Tezyinatı Değerlendirmesi
- Melike ÖZÇETİN** 36-52  
Beyhekim Mescidi Mozaik Çini Mihrabının  
Var Olan Ahşap Mihrap İle Karşılaştırılması
- Nihat KAĞNICI** 53-62  
Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesinde Bulunan Ali Haydar  
Bey'e Ait Levhanın İncelenmesi

### Toplantı Özeti/ Meeting Summary

- Şerife ÇAKIR** 63-78  
I. Uluslararası Geleneğimiz Geleceğimiz Ve Ustalarımız  
Sempozyumu



E- ISSN:

Nigarhane

# Mevlâna Celâleddin-i Rûmî'nin Sandukası Üzerinde Bulunan Müzeyyen Ahşap Parçalar Üzerine Bir Değerlendirme<sup>o</sup>

Ali Fuat Baysal 

Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya Türkiye  
<https://orcid.org/0000-0002-8616-8781>, Email: [afbaysal@gmail.com](mailto:afbaysal@gmail.com)

Özgenur ŞEKER 

Arş. Gör., Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya/Türkiye  
<https://orcid.org/0000-0002-2758-1517>, Email: [ozgenur42@hotmail.com](mailto:ozgenur42@hotmail.com)

## Makale Bilgileri

## ÖZ

### Makale Geçmişi

Geliş: 10/11/2022

Kabul: 30/11/2022

Yayın: 30/12/2022

### Anahtar Kelimeler:

Kalemîşi, Tezyînat, Mevlânâ Celaleddin-i Rûmî, Ahşap, Keten

Tarihi eserlerimiz bir hatıra olarak bugün müzelerimizde değerlendirilmektedir. Oysa müzeler dışında o kadar çok değerimiz var ki bunların pek çoğu atıl vaziyette bırakılmaları sebebiyle zarar görmüş veya kaybolmuştur. Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî'nin mermer sandukası üzerinde kapak olarak kullanılan müzeyyen ahşap parçalar bu değerlerimizden biridir. Geçmiş hakkında herhangi bir bilgi bulamadığımız ahşap parçaları 15. yüzyıl kalemîşi tezyînatı özelliklerini barındırmaktadır. beş parça halinde kapak yapılan bu müzeyyen ahşap eserlerin Türbeye ait olup olmadığı bilinmediği gibi, türbeye ait ise nerede kullanıldığı veya ne zaman buraya geldiği meçhuldür. Ancak yaptığımız araştırmalar neticesinde muhtemelen II. Bayezid Devri'nde gerçekleştirilen kapsamlı onarımdan sonrasında Dergâhın bir biriminde kullanılmakta iken, daha sonraki yıllarda yerinden söküldüğü ancak hurdaya atmak yerine mermer sanduka üzerinde değerlendirildiği sonucuna ulaşmaktayız. Söz konusu ahşap parçaların tezyînatını detaylı şekilde incelediğimiz zaman türbenin kubbe, filayak ve duvar yüzeylerini bezeyen kalemîşi tasarımları ile aynı üsluba sahip olduklarını görebiliyoruz. Ahşap yüzeylerindeki nakışlar motif, renk ve tasarım yönünden XV. yüzyıl üslubunu yansıttığı açıkça görülmektedir. Günümüzde mermer sandukanın üzerinde ahşap sandukanın bulunması ve üzeri pûşide ile kaplı olmasından dolayı bahse konu müzeyyen ahşap parçaları görmek mümkün değildir. Ancak sanduka üzerindeki pûşidenin kaldırılması ile görebilmek mümkündür. Bir dönem Dergâhın önemli bir parçası olarak değer gördüğünü düşündüğümüz ahşap parçalar, bugün gözlerden uzak bir şekilde kullanılmaktadır. Bildirimizin içeriği, bu müzeyyen ahşap parçaların, desen, motif, renk ve kompozisyon açısından değerlendirilerek dönem tezyînatı ile birlikte analizlerinin yapılmasından müteşekkildir.

## An Evaluation on the Ornate Wooden Pieces Found on the Sarcophagus of Mevlana Celaleddin-i Rûmî

## Article Info

## ABSTRACT

### Article History

Received: 10/11/2022

Accepted: 30/11/2022

Published: 30/12/2022

### Keywords:

Handwork, Ornament, Mevlânâ Celaleddin-i Rûmî, Wood, Linen

Our historical artifacts are evaluated in our museums today as a souvenir. However, we have so many values apart from museums that many of them have been damaged or lost due to being left idle. The ornamental wooden pieces used as a cover on the marble sarcophagus of Mevlana Celaleddin-i Rûmî are one of these values. The wooden pieces, of which we can not find any information about the past, contain the features of 15th century hand-drawn ornaments. It is not known whether these ornamental wooden artifacts, which are covered in 5 pieces, belong to the tomb, and if they belong to the tomb, it is unknown where they were used or when they came here. However, as a result of our research, probably II. We come to the conclusion that while it was used in a unit of the Dervish Lodge after the extensive repair in the Bayezid Period, it was dismantled in the following years, but instead of being scrapped, it was used on a marble sarcophagus. When we examine the decoration of the wooden pieces in question in detail, we can see that they have the same style as the hand-drawn designs that adorn the dome, filament and wall surfaces of the tomb. Embroidery on wooden surfaces is XV. in terms of motif, color and design. It is clearly seen that it reflects the style of the century. Today, it is not possible to see the ornamented wooden pieces in question, since there is a wooden sarcophagus on the marble sarcophagus and it is covered with pushide. However, it is possible to see it by removing the pushida on the sarcophagus. Wooden pieces, which we thought were valuable as an important part of the Lodge, are used in a secluded way today. The content of our notice consists of analyzing these decorated wooden pieces in terms of pattern, motif, color and composition, together with the period decoration.

## Atıf/Citation:



Baysal A.F., Şeker Ö. (2022). Mevlâna Celâleddin-i Rûmî'nin Sandukası Üzerinde Bulunan Müzeyyen Ahşap Parçalar Üzerine Bir Değerlendirme, Nigarhane Dergisi, 2, 1-7.  
"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)"

<sup>o</sup> 7. Uluslararası Dini Araştırmalar ve İnsan Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuş olup, genişletilerek makaleye dönüştürülmüştür.

## GİRİŞ

Türk kültüründe saygı sadedinde cenaze için türbe yapımına özel bir önemin atfedildiği malumdur. Vefat eden şahsiyetin kutsiyeti nispetinde farklı tip ve ölçülerde abidevi mezarlar inşa edilmiştir. İslam düşünce tarihinde önemli bir isim olan Mevlânâ Celaleddin Rûmi için de vefatının ardından Konya'da devrin mimari ve tezyînî özelliklerini ihtiva eden abidevi bir mezar yapısı inşa edildiği bilinmektedir.

## YÖNTEM (METHOD)

Alâeddin Keykubad'ın, Sultânü'l-Ulemâ Bahâeddin Veled'i Karaman'dan Konya'ya davet etmesi sonucunda Bahâeddin Veled, Sultanın davetini kabul etmiş ve 1228 yılı Mayıs ayında ailesi ve dostları ile Konya'ya gelmiştir. Aileye ikamet için Selçuklu Sarayının Gül Bahçesi olan ve şehrin surları dışında kalan bahçe tahsis edilmiştir. Bu tarihten itibaren bölgede mimari oluşumlar başlamış ve bugün Mevlânâ Dergâhı olarak bilinen külliye'nin ilk temelleri atılmıştır.

Sultânü'l-Ulemâ 12 Ocak 1231 yılında Konya'da vefat edince söz konusu alana defnolunmuş,<sup>1</sup> 1273 yılında vefat eden Mevlânâ Hazretleri de babası Bahâeddin Veled'in kabrinin bulunduğu bahçeye defnedilmiştir.

Mevlana Celâleddin Rûmî'nin vefatının ardından kabri üzerine Muînüddin Süleyman Pervâne, eşi Gürcü Hatun ve Alâmeddin Kayser'in katkılarıyla bir türbe yaptırılmıştır. 1274 yılında tamamlanan ve yaklaşık 133.000 dirheme mal olan türbenin mimarı Tebrizli Mimar Bedreddin'dir<sup>2</sup>. Bedreddin XII. yy.'ın ikinci yarısında Moğolların saray mimarlığını da yapan önemli bir mimardır<sup>3</sup>.

Bu dönemde bir türbenin inşaa edildiği bilinmekle birlikte, türbenin keyfiyeti konusunda bazı tereddütler bulunmaktadır. Bunun nedeni de bugünkü dilimli yeşil türbe yapısının Karamanoğulları Dönemi'nde yapıldığına dair bazı bilgilerin bulunmasıdır. Çalışmamızın esasını teşkil eden, dolayısıyla bizce önemli olan husus Türbenin hangi döneme ait olduğu konusundan ziyade iç mekânda yer alan kalemîşi tezyînâtı ve özelliğidir. Mevcut türbe yapısının iç mekân tezyînâtı tamamen II. Bayezid devri'nin özelliklerini yansıtmaktadır. Bugüne kadar çok fazla tahribata uğramadan bizlere ulaşan bu nakışların tarihlendirilmesinde güney duvar yüzeyinde bulunan kitabe önemli rol oynamaktadır. Kitabede nakışların II. Bayezid Devri'nde uygulandığı belirtilmektedir. Böylece Türbe iç mekânının II. Bayezid Devri onarımında ciddi bir tamirat geçirdiği ve ana iskelet sabit kalmakla birlikte iç mekân yüzeylerinin tamamen yenilediği anlaşılmaktadır<sup>4</sup>.

II. Bayezid döneminden günümüze ulaşan ve tezyînâtı deforme olmayan Bursa Muradiye Türbeleri başta olmak üzere Nevşehir Hacıbektaş Veli Türbesinin, Ankara Hacı Bayram Veli Türbesinin kalemîşleri gerek tasarımlarındaki gerekse motiflerin anatomik yapılarındaki üslub benzerliğini Mevlana Türbesi'nde aynı şekilde görebiliyoruz (Şekil 1).

<sup>1</sup> Naci Bakırcı, Konya Mevlâna Dergâhı, *İSTEM Dergisi*, Konya 2007, s. 193. Hasan Özönder, *Mevlâna Külliyesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya 1979, s.25.

<sup>2</sup> Haluk Karamağaralı, "Mevlâna'nın Türbesi", *Türk Etnografya Dergisi* 7/8, İstanbul 1966, s.38; Şahabettin Uzluk, "Türk Mimarisinde Mevlâna Türbesi ve Onun Mimari Değeri", *Konya Halkevi Kültür Dergisi- Mevlâna Özel Sayısı*, Konya 1943, s.145; Zeki Sönmez, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, Ankara 1995, s.457.

<sup>3</sup> Rasim Efendi, "Azerbaycan-Türkiye: Mimarlık, Ressamlık ve Sanatkârlık İlişkileri", *Erdem*, AKM, Cilt: 19, S. 28, Ankara 1999, s.136., Ertunç, Ö. Çiğdem;(2020) "Anadolu Selçuklu Taç Kapılarında Kavsara Sistemleri", *Lale Kültür Sanat Ve Medeniyet Dergisi*, S. 74-83.

<sup>4</sup>Ali Fuat Baysal, *Kubbe-i Hadrâ Kalemîşi Tezyînâtı ve Onarımı*, Konya 2020; Hasan Özönder, "Mevlâna Türbe ve Külliyesinin Tamir ve İlaveler Kronolojisi", *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 2, Konya 1987, s.18; Ali Fuat Baysal, A. Zehra Sayın, "Restorasyon Sonrası Kubbe-i Hadrâ Kalem İşleri Üzerine Bir Değerlendirme", *İSTEM Dergisi*, S. 33, Konya 2019, s.41; Haluk Karamağaralı, "Mevlâna'nın Türbesi", *Türk Etnografya Dergisi* 7/8, İstanbul 1966, s. 42; Yılmaz Önge, "Konya Mevlânâ Dergâhında Yapılan Son Onarımlar Hakkında Bazı Düşünceler", *VII. Vakıf Haftası Bildirileri* (5-7 Aralık 1989), Ankara 1990, s.321.





Şekil 1 Mevlana Celaleddin-i Rûmî Türbesi, Bursa Cem Sultan Türbesi, Hacıbektaş Veli Türbesi Kalemîşi Örnekleri

Türbe tezyînâtının bu şekilde kompoze edilmesinin yanında çalışmamıza esas konu olan, Hz. Mevlana Celâleddin Rûmî'nin sandukası üzerine sonradan yerleştirilmiş beş ahşap parçadan müzeyyen dört adet ahşap parçanın tezyînât bağlamında değerlendirilmesidir. Asıl kullanım yerlerinin neresi olduğu konusu müphem olmakla birlikte, parçaların bu birime nereden intikal ettiği de bilinmemektedir. Dolayısıyla parçalar hakkında hüküm vermek oldukça zordur. Ancak bu ahşap parçaların yüzeyleri türbe dâhilinde gördüğümüz tezyînî örnekleri bünyesinde barındırmaktadır. Öyle ki, türbe duvar ve filayak yüzeylerinde görmüş olduğumuz nakışların benzer örnekleri renk ve üslup bakımından ahşap parçaların yüzeylerini tezyîn etmektedir. Kompozisyonda yer alan rûmî motifleri incelediğimizde motifler anatomik anlamda devrinin özellikleri aynen yansıtmaktadır. Buradan edindiğimiz intibalardan bu ahşap parçaların dergâh dâhilinde bulunduğu ancak geçmiş dönemlerde gerçekleştirilen bir takım tamirat ve tadilat esnasında hurdaya çıkarıldığı ve bu süreçte ihtiyaca binaen burada kullanılmış olmasıdır. Her bir parçanın tezyînâtı devrin üslubunu yansıtmış olsa da genelde bir bütünlük arz etmemektedir. Hatta parçalardan birinin üzerine ateşle temas etme neticesinde yanık izinin bulunması, bir diğer parçanın bez üzerine kalemîşi tezyînâtının uygulanmış olması parçaların farklı birimlerden tedarik edilerek kullanılmış olduğunu göstermektedir (Şekil 2).



Şekil 2 Mevlana Celaleddin-i Rûmî'nin mermer sandukası ve müzeyyen ahşap kapakları.

## BULGULAR

### Tezyînât ve teknik

Yukarıda değindiğimiz gibi ahşap parçaların tezyînâtı üslup olarak birlik gösterebilirler de kompozisyon açısından ve teknik olarak farklılıklar arz etmektedir. Ahşap parçalardan üç tanesi ahşap üzerine doğrudan kalemîşi uygulanmışken, bir ahşap parçanın yüzeyinde keten benzeri bir bez yapıştırılmış ve bez üzeri kalemîşi tekniği uygulanmıştır.

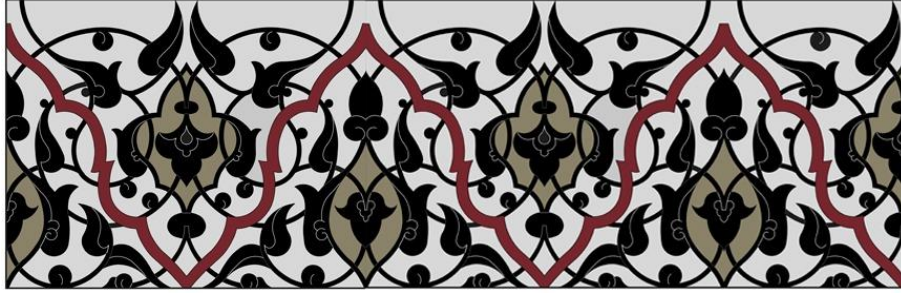
### 1 no'lu Müzeyyen Ahşap Parça

Beyaz zemin üzerine negatif üslupta siyah renkli rûmî motiflerle müzeyyendir. Pafta araları kırmızı renkli dendanlarla ayrılmış olmakla birlikte, rûmîlerin oluşturduğu kapalı formların iç kısımları oksit sarı renkle doldurulmuştur. Rûmîlerin iç bünyeleri beyaz renk ile ince tahrir çekilerek belirtilmiştir.

47 x 177 cm. ölçülerindeki bu parçanın tasarımında kullanılan renkler, beyaz, siyah, kırmızı ve oksit sarı renklerden oluşmaktadır (Şekil 3), (Çizim 1).



Şekil 3 Mevlana Celaleddin-i Rûmî'nin mermer sandukası üzerinde yer alan 1 no'lu müzeyyen ahşap kapak.



Çizim 1. Mevlana Celaleddin-i Rûmî'nin mermer sandukası üzerinde yer alan 1 no'lu müzeyyen ahşap kapak.

### 2 no'lu parça:

Bu parça üzerinde kırmızı ve turkuaz zeminler dikkat çekmektedir. Tasarımda renkler dendanlı bir çizgi ile ayrılmış olmasına karşın desen bir bütün olarak devam etmektedir. Bu parçanın kompozisyonunda rûmî ve hatâî motifleri kullanılmıştır. Rûmî motifler bir önceki parçada gördüğümüz oksit sarı ile hatâî motifleri beyaz renk ile renklendirilmiştir. Rûmî motiflerin iç bünyeleri işlenmiş, hatâî motifleri ise dilimli biçimdedir. 42 x 177 cm. ölçülerindeki bu parçanın kompozisyonunda yer alan rûmî motifler ve hatâî motiflerinde devrin özgün üslubunu yansıtan farklı biçimler görülmektedir (Şekil 4) , (Çizim 2).



Şekil 4 Mevlana Celaleddin-i Rûmî'nin mermer sandukası üzerinde yer alan 2 no'lu müzeyyen ahşap kapak.



Çizim 2. Mevlana Celaleddin-i Rûmî'nin mermer sandukası üzerinde yer alan 2 no'lu müzeyyen ahşap kapak.

### 3 no'lu parça:

Ahşap parçalar içerisinde en detaylı olan bu parçanın tasarımında rûmî, hatâî ve düğüm motifleri birlikte kullanılmıştır. 2 no'lu parçanın renkleri bu parçada da görülmektedir. Zemin renkleri aynı şekilde turkuaz ve kırmızı, her iki rengin ayırımında düğümlü ve dendanlı bir ayırma kullanılmıştır. Rûmî ve hatâî motiflerinde benzerlik olsa da her iki motifin renklendirilmesinde kademeli renklendirme tekniği uygulanmıştır. Rûmî motiflerde bordo, yeşil ve oksit sarı, hatâî motiflerinde bordo, kırmızı ve beyaz renkler, düğümlerde ise siyah, beyaz renkler tercih edilmiştir. II. Bayezid Devri üslubunu birebir yansıtan bu müzeyyen ahşap parça 46 x 166 cm. ölçüsündedir (Şekil 5), (Çizim 3).



Şekil 5 Mevlana Celaleddin-i Rûmî'nin mermer sandukası üzerinde yer alan 3 no'lu müzeyyen ahşap kapak.



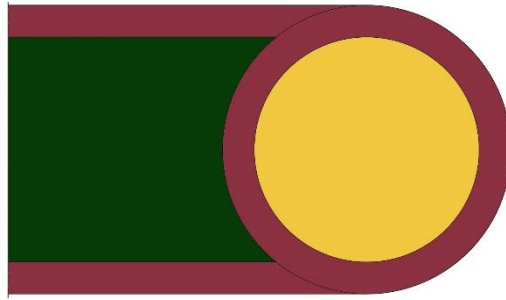
Çizim 3. Mevlana Celaleddin-i Rûmî'nin mermer sandukası üzerinde yer alan 3 no'lu müzeyyen ahşap kapak.

### 4 no'lu parça:

Tezyîn edilmiş son ahşap parça, incelediğimiz parçalar içerisinde gerek motif, gerekse teknik açısından farklılık göstermektedir. Ahşap yüzeyin büyük kısmı deforme olmasından dolayı küçük bir parça üzerinde kırmızı renkli müdevver bir şekil görülmektedir. Söz konusu şeklin iç kısmı oksit sarı ile dış kısmı ise turkuaz renk ile renklendirilmiştir. Ayrıca bu uygulama keten malzeme üzerine yapılmıştır (Şekil 6), (Çizim 4).



Şekil 6. Mevlana Celeleddin-i Rûmî'nin mermer sandukası üzerinde yer alan 4 no'lu müzeyyen ahşap kapak.



Çizim 4. Mevlana Celeleddin-i Rûmî'nin mermer sandukası üzerinde yer alan 4 no'lu müzeyyen ahşap kapak.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuç olarak; Mevlana Celeleddin-i Rûmî'nin mermer sandukası üzerindeki boşluğu kapatmak üzere konulmuş olan beş adet ahşap parçanın üç tanesi II. Bayezid devri üslubunu taşıyan müzeyyen ahşaplardır. Bir tanesinin üzerinde dairevi bir tasarım bulunurken son parçanın üzeri tamamen silinmiş vaziyettedir. Tanıtmaya çalıştığımız bu ahşap parçalar II. Bayezid devrinden günümüze ulaşmış özgün tasarımları ihtiva etmektedir. Geçmiş hakkında herhangi bilgi ve belgeye sahip olmadığımız bu müzeyyen ahşap parçaların nereden ve nasıl geldiği de bilinmemektedir. Ancak devrin tasarımlarını ifade etme açısından oldukça dikkat çekici bir özelliğe sahip olduğu açıktır.

Söz konusu müzeyyen ahşap parçalardan bir tanesi tamamen negatif tarzda uygulanmış sadece rûmî motiflerden, bir diğer parça rûmî ve hatâî motiflen, üçüncü parça ise daha detaylı olup rûmî, hatâî ve düğüm motiflerinden müteşekkil bir kompozisyona sahiptir. Dördüncü parçanın deseni çok deforme olmasından dolayı motifleri bulunmamaktadır. Yüzeyde dairevi bir motifin görüldüğü bu parça gerek tasarım, gerekse teknik yönden diğer üç parçadan farklı olup, ahşap üzerine yapıştırılmış keten malzeme üzerine uygulanmıştır. İfade etmek gerekir ki, tüm parçaların desenlerinde uygulanan tahrirlerin fırça kalitesi çok güzeldir.

Mermer sandukanın üzerine kapak olarak tanzim edilmiş olan bu parçalar bugüne değin pûşîdenin altında kalmasından dolayı orijinal şekliyle bozulmadan muhafaza edilmiştir. Bunun yanı sıra gözlerden de irak bir konumda olmuştur.

Pûşîdenin ve ahşap sandukaların kaldırılması ile ancak görülebilen bu ahşap müzeyyen parçaların çizimleri tarafımızdan yapılarak ilgili kişilerin istifadesine sunulması amaçlanmıştır.

## KAYNAKÇA (REFERENCES)

- Bakırcı, N. (2007). Konya Mevlâna Dergâhı. İSTEM Dergisi, 10(5), 191–202.
- Baysal, A. F. (2020). Kubbe-i Hadrâ Kalemişi Tezyînâtı ve Onarımı. Palet Yayınları.
- Baysal, A. F., & Sayın, A. Z. (2019). Restorasyon Sonrası Kubbe-i Hadrâ Kalem İşleri Üzerine Bir Değerlendirme. İSTEM Dergisi, 33, 39–64. <https://doi.org/https://doi.org/10.31591/istem.550810>
- Efendi, R. (1999). Azerbaycan-Türkiye: Mimarlık, Ressamlık ve Sanatkârlık İlişkileri. Erdem, ERDEM 28. SAYI , 135-140.
- Ertunç, Ö. Çiğdem;(2020) “Anadolu Selçuklu Taç Kapılarında Kavsara Sistemleri”, Lale Kültür Sanat Ve Medeniyet Dergisi, S.74-83.
- Karamağaralı, H. (1966). Mevlâna'nın Türbesi. Türk Etnografya Dergisi, 7(8), 38–42.
- Önge, Y. (1990). Konya Mevlânâ Dergâhında Yapılan Son Onarımlar Hakkında Bazı Düşünceler. VII. Vakıf Haftası Bildirileri (5-7 Aralık 1989), 319–328.
- Özönder, H. (1979). Mevlâna Külliyesi [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Özönder, H. (1987). Mevlâna Türbe ve Külliyesinin Tamir ve İlaveler Kronolojisi. Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi, 2, 13–75.
- Sönmez, Z. (1995). Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar.
- Uzluk, Ş. (1943). Türk Mimarisinde Mevlâna Türbesi ve Onun Mimari Değeri. Konya Halkevi Kültür Dergisi- Mevlâna Özel Sayısı, 144–147.

## Fransa Ulusal Kütüphanesinde Bulunan 7319 Numaralı Mushafın Tezyini Açısından İncelenmesi

Elif EKŞİ 

Yüksek Lisans Öğrencisi, Necmeddin Erbakan Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları, Konya,

ORCID: [orcid.org/0000-0002-8910-4142](https://orcid.org/0000-0002-8910-4142), Email: [eksi\\_elif\\_efe@hotmail.com](mailto:eksi_elif_efe@hotmail.com)

### Makale Bilgileri

### ÖZ

#### Makale Geçmişi

Geliş: 23/06/2022

Kabul: 26/11/2022

Yayın: 30/12/2022

#### Anahtar Kelimeler:

Kur'an-ı Kerim

Tezhip

El Yazması

Tezyinat

Geleneksel

Geleneksel Türk Süsleme Sanatlarımızın önemli bir unsuru kitap sanatlarıdır. Kitaba gösterilen ehemmiyet kitap sanatlarını oluşturmuştur. Kitap sanatlarının merkezi ise Kur'an-ı Kerim'dir. İslam medeniyetinde Kur'an-ı Kerim'e gösterilen saygının sonucu onu en güzel şekilde bezeme isteği ve heyecanı tezhip sanatının gelişmesine vesile olmuştur. Bu sebeple tezhip sanatı, kitap sanatlarının özellikle Kur'an-ı Kerim tezyinatı açısından büyük önem taşır. Bizler için kültürel bir miras olan yazma eserlerin önemi gerek Türkiye'de gerek ise dünyanın dört bir yanına dağılmış değeri ölçülemez el yazması eserlerden anlaşılmaktadır. Bu el yazmalarının en dikkat çekici kısımları şüphesiz tezhipleridir. Geçmişteki sanat anlayışını ve üslubunu anlamak, bu anlayışı geçmiş ve gelecek nesiller arasında köprü olmasını sağlamak açısından yazma eserler çok önemlidir. Nesilden nesile aktarılan ve kültür tarihimizin en önemli hazinelerinden olan el yazmaları kütüphaneler, müzeler ve koleksiyonerler tarafından çok iyi muhafaza edilmektedir. Fransa Ulusal Kütüphanesinde el yazmaları bölümünde bulunan 7319 numaralı mushafın tezhiplerinin incelenmesi, süsleme özelliklerinin açıklanması, motif ve desen analizlerinin yapılması makalenin konusu olarak belirlenmiştir. Çalışmada vurgulanmak istenen kısımlar fotoğraflarla desteklenmiş ve bu kısımların çizimleri yapılmıştır.

## An Investigation of Mushaf No. 7319 in the French National Library in Terms of Decoration

### Article Info

### ABSTRACT

#### Article History

Received: 23/06/2022

Accepted: 26/11/2022

Published: 30/12/2022

#### Keywords:

Quran

Illumination,

Manuscript

Decoration

Traditional.

An important element of our traditional Turkish Decorative Arts is book arts. The importance given to the book has created the book arts. The center of the book arts is the Qur'an. As a result of the respect shown to the Qur'an in Islamic civilization, the desire and excitement to decorate it in the best way has been instrumental in the development of the art of illumination. For this reason, the art of illumination has great importance in terms of book arts, especially the ornamentation of the Qur'an. Manuscripts are very important and valuable in order to understand the understanding and style of art in the past and to bridge this understanding between past and future generations. Manuscripts, which are a cultural heritage for us, must be preserved well. It is very well preserved by libraries, museums and collectors. Examining the illuminations of the mushaf numbered 7319 in the manuscripts section of the French National Library, explaining the ornamental features, analyzing motifs and patterns have been determined as the subject of the article



Ekşi E. (2022). Fransa ulusal Kütüphanesinde Bulunan 7319 Numaralı Mushafın Tezyini Açısından İncelenmesi, *Nigarhane Dergisi*, 2, 8-18.

"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)"

## GİRİŞ

Geleneksel İslam sanatlarından biri olan tezhip sanatı uzun ve köklü bir geçmişe dayanır. Yazma eserlerin tezhiplenmiş olması, o esere ayrı bir kıymet katar. İslam tarihinde ilk yazma eserler mushaflardır. Müslüman sanatkârın Mushaflara gösterdiği saygının sonucunda sayfaları en güzel şekilde bezeme isteği tezhip sanatının gelişmesinde büyük rol oynamıştır.

Çalışmamıza konu olan Mushaf-ı Şerif’i incelerken nitel araştırma tekniği kullanılmıştır. Çalışmanın amacı zengin kitap koleksiyonlarının bulunduğu Fransa Ulusal Kütüphanesi’nin dijital arşivinde bulunan 18. yüzyıla ait 7319 numaralı mushafın tezmini özelliklerini, desen ve renk analizlerini ortaya koymaktır. Çalışmamızın konusu ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Tezhipli sayfaları tespit etmek için eser incelenmiş, eserin tezmini açıdan yoğun olan kısımlarının çizimleri yapılmıştır. Mushafın ketebe sayfasında hattatın adı bulunmaktadır ve yazıldığı tarih bilinmektedir.

### XVIII. Yüzyıl Mushaf Tezminatı

Tezhip; Arapça da altın anlamına gelen zehep kelimesinden türetilmiş olup altınlamak, süslemek anlamını taşımakta, yazma kitaplar ve murakka üzerine yapıştırılan güzel yazıların etrafını boya ve altınla tezyîn etme işine veya ezilmiş altın ve çeşitli renklerle kâğıt üzerine yapılan bezeme sanatına denilmektedir.<sup>1</sup> İslamiyetin kabulü ile birlikte Kur’an-ı Kerim’in yazılması ve bir araya getirilmesi amaçlanırken daha sonra İslamiyetin zengin coğrafyalara yayılması ile daha güzel yazılıp bezenmesinin amaçlandığı görülmektedir. Tezhip sanatı ile hat sanatı klasik sanatlar içerisinde yan yana görülmektedir. Bu durum Kur’an-ı Kerim’in en güzel şekilde yazılması ve en güzel şekilde süslenmesi maksadıyla hat ve dolayısıyla tezhip sanatının birlikte gelişmesine de sebep olmuştur. Sözlükte “mushaf” kelimesi sayfa haline getirilmiş kitap anlamına gelmektedir.<sup>2</sup> Bu kelime zaman içerisinde Kur’an-ı Kerim’ lere verilen genel bir isim olarak kullanılmaktadır.<sup>3</sup>

Osmanlı Devletinin yüzyıllar boyunca hüküm süren iradesinin etkisi toplumsal yapı üzerinde kendini muhafaza edebilen dış tesirlerden uzak bir yapı ortaya koymakta ve bu durum Osmanlı sanatına da yansımakta devam eden süreçte meydana gelen 17. ve 18. yüzyılların siyasi olayları Osmanlı Devleti’ni dışa açılmaya, batıya yönelmeye zorlayınca hem toplumsal alanda hem de sanat alanında değişikliklerin görülmesi kaçınılmaz olmuştur.<sup>4</sup> 17. yüzyıl ortalarından başlayan batılılaşma temayülü 18. Yüzyıl sonlarına doğru süsleme sanatlarında etkisini göstermiş, bu durum tezhip sanatının tatbikinin zaafa uğramasına sebep olmuştur.<sup>5</sup> Osmanlı klasik üslubu estetiğinden, alışlagelen çizgisinden ayrılmadan yeni arayışlar içine girmiş, Fransız Rokokosunun tesiri Osmanlı sanatında da kendisini göstermiştir.<sup>6</sup>

18. yüzyıl yazma eserlerin bezemelerinde müzehhiplerin bir kısmı klasik dönem tezhip anlayışını devam ettirmiş, diğer kısmı ise batı tarzı etkisinde halkar ve barok süsleme örneklerini uygulamışlardır.<sup>7</sup> Fransız Rokokosunun tesiri 18. yüzyılın başlarında tezhip sanatında etkili olmaz, bununla birlikte yazma eserlerde 17. yüzyıldaki klasik tezhip serlevha sayfa düzeni devam ederken motifler inceliğini yitirmiş, renk, desen ve motifler kısmen özünü koruyarak devam etmiş; klasik devir anlayışındaki kompozisyonlar sadeleşirken, tek tip tekrarlandığı görülmüş, duraklar zenginleşmiş, tığlarda kabalaşma ve yoğunlaşma başlamış ve serlevhadan önce gelen zahriye sayfası tezhiplenmesi geleneği sona ermiş olup mushaf gülleri ise eserin tezhibiyle uyumlu olarak bezenmeye devam etmiştir.<sup>8</sup>

<sup>1</sup> Hüseyin Elitok, *Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivinde Bulunan Hanım Sultanlara Ve Padişahlara Ait Bir Grup Vakfiyenin Hat, Tezhip Ve Cilt Bakımından İncelenmesi*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi Ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2014, s. 68

<sup>2</sup> Ferit Develioğlu, *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara, 2. Baskı., 1970, s. 822

<sup>3</sup> Çiğdem Önkol Ertunç & İclal Beştav, “Fransız Milli Kütüphanesinde Bulunan 482 Envanter Numaralı Mushafın Tezmini Açından Değerlendirilmesi”, *Konya Sanat Dergisi* 3 (2020), s.53

<sup>4</sup> Gülnur Duran, “Osmanlı Tezhip Sanatında Natüralist Üslûpta Çiçekler”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2/31 (2018), s.180.

<sup>5</sup> Ali Fuat Baysal, “Mushaf Tezminatının Tarih İçindeki Gelişimi”. *Marife* 3 (2010), s. 370-371

<sup>6</sup> Gülnur Duran, “Osmanlı Tezhip Sanatında Natüralist Üslûpta Çiçekler”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2/31 (2018), s.180.

<sup>7</sup> Aysel Üstün, *Hilye-i Saadet Levhalarının Geleneksel El Sanatları (Tezhib) Açısından İncelenmesi*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1990, s. 19

<sup>8</sup> Gülnur Duran, “18. Yüzyıl Tezhip Sanatı” *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara: T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 3. Basım, 2015, s.

### 7319 Envanter Numaralı Mushaf'ın Genel Özellikleri

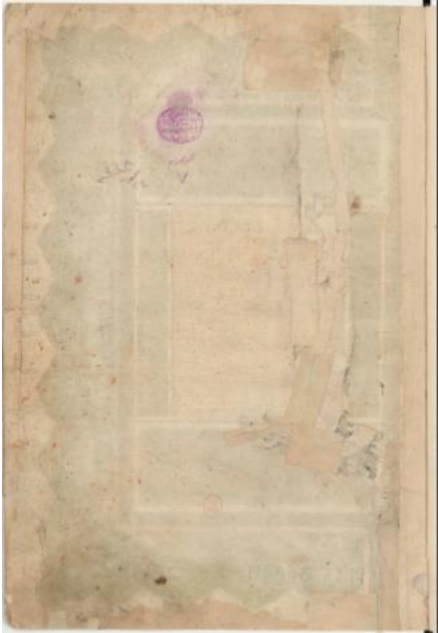
Fransa Ulusal Kütüphanesinde 7319 envanter numarası ile kayıtlı bulunan Mushaf 1707-1708 tarihlidir ve 335 varaktan oluşur. Dış ölçüleri 305x205 mm , yazılı alanı ise 195x120mm.'dir. Kur'an-ı Kerim'in sure başları sülüs hattı ile beyaz mürekkeple, her sayfa on iki satır nesih hattıyla siyah mürekkeple yazılmıştır.

Eserin cildi kuzu derisi, bordo renginde ve oldukça sade bir tasarıma sahiptir. Eserin kenarları cetveli ve merkezde minik dairelerden birbirine bitişik baklava deseni şeklinde bir tasarım vardır. Yine aynı tasarım kenarlarda ve köşebentlerde bulunmaktadır. Arka cilt kapağının iç kısmında kitap sanatlarından battal ebru yapıştirilmiştir.



**Fotoğraf 1.** Fransa Ulusal Kütüphanesi 7319 Numaralı Mushafın Cildi

Eserin kağıdı nohudi rengindedir. Kağıt yıpranmış, işlem ve onarım görmüştür. Özensiz bir şekilde yapıştirilmiştir yer yer kararmalar, bozulmalar ve yırtılmalar vardır.





**Fotoğraf 2.** Fransa Ulusal Kütüphanesinde bulunan 7319 Numaralı Mushafın Yazısız ve Tezyinatsız Mühürlü Sayfası

Mushafın tezyinli olan kısımları ise eserde en yoğun bezemenin olduğu serlevha sayfasıdır. Ketebe sayfasının çok sade bezemeleri vardır. Güller ve noktalar da tezyini olarak mushafta mevcuttur. Zahriye sayfası bulunmamaktadır bu özelliği dönemini yansıtmaktadır. 1968’de Kaptan Ragland tarafından Fransa Ulusal Kütüphanesine verilmiştir. Mushaf, bağışçısı tarafından “İslam’ın Kılıcı” olarak adlandırılmıştır. Son sayfalarda latin harfleriyle “Trabzon” yazılı bir yaprak içerir. Mushafın ketebe kaydına göre hattatın Mustafa El Hafız olduğu ihtimal dâhilinde olup Müzehhibi bilinmemektedir. “Hattat Mustafa el Hafız, Bursa’ya Bosna’dan gelip ilim tahsili yapmış, müfessir, muhaddisdir. Tuzpazarı Camii imamı olmuştur. Hüsni hattı Bursa Şeyhi Kürdzade İbrahim Efendi’den yazıp icazet almıştır. Takriben H.1155 yılında vefat etmiştir.”<sup>9</sup>

### 7319 Numaralı Mushafın Tezhip Özellikleri

#### Serlevha Sayfası

Mushaf-ı Şeriflerde karşılıklı tezhiplenmiş Fatıha ve Bakara Suresi’nin başladığı sayfaya “serlevha” sayfası denilmekte olup, kökeni Farsça’da “baş” anlamına gelen “ser” kelimesi ile “levha” kelimesinin birleşiminden oluşmuş ve Başlevha anlamına gelmektedir.<sup>10</sup>(Sema Yurtseven, 2014) Zahriye sayfasından sonra bezemenin en yoğun görüldüğü serlevha sayfası bezemesinde, kompozisyon, renk, desen ve motif açısından zahriye sayfasının tezhibiyle ve eserin bütünüyle uyumlu olmasına dikkat edilmelidir.<sup>11</sup> Mushaf tezyinatında, 16. yüzyılda zengin ve muhteşem örneklerine rastladığımız serlevha tezhiplerinin daha sonraki asırlarda giderek eski ihtişamını kaybettiğini görmekteyiz.<sup>12</sup>

İncelediğimiz Mushafın serlevha tezhibi klasik devir sayfa düzeninde dikdörtgen formdadır. Kullanılan renkler 18. yüzyıl döneminde kullanılan renk özelliklerini taşımaktadır. Dikdörtgenin dışı, bordo ara suyunun dışında kalan alan, açık mavi rengi rumi motiflerle paftalara ayrılmıştır. Bu paftaların içi lacivert bir zemin üzerine lila, yeşil pençler ve yarım pençler; altın, verminyon kırmızısı yapraklar ile bezenmiştir. Bu alanların dışı pembe dendanlarla paftalanmış içi altın zemin üzerine yine içerideki renkler devam edip pembe, lila pençler, verminyon kırmızısı yapraklar ve bitkisel motifler ile klasik tezhip tekniği ile tezyin edilmiştir. Sayfanın iç kısmında, sayfayı boyuna çevreleyen limonküfü arasuyu, altınla doldurulmuş cetvel yer almaktadır. Dıştaki pembe renk ipliğe bitişik lila rengi tığ çizgisi ve bu tığ çizgisinin üzerine aynı boylarda lacivert, yeşil kırmızı çift tahrir karanfil motifleriyle stilize edilen tığlar yer almaktadır. Dikdörtgenin dışındaki tezyinatı içindeki tezyinattan bordo üzerine beyaz bezeme yapılmış ara suyu ile altın zemin üzerine üçgen desenli bir zencereğin ayırdığını görmekteyiz. Sayfanın iç alanı üç bölümden oluşmuştur. Metin nesih hattıyla yazılmış, beyne’s-sütûr tekniğiyle tezyin edilmiştir. Besmele’nin keşide üstü hatai grubu motiflerle bezenmiştir. Metnin sağ ve sol tarafında koltuklar vardır. Bu koltuklar beyaz cetvelle ayrılmış, üzerine siyah kurtçuk adı verilen artı eksi tezyinat yapılmıştır. Koltukların zemini altın ile doldurulmuş üzerine helezon sistemi ile mavi, mor, yeşil renklerinde hatayı grubu daire formunda bezemeler görmekteyiz. Sure başındaki alan ise lacivert cetvel üzerine beyaz kurtçuk ile tezyin edilerek ayrılmıştır. Altın zemin üzerine açık mavi bahar dalları ile bezendiğini görmekteyiz. Bahar dalları Kara Memi Üslubunun en önemli motif olduğundan bu bezemeyle bu ekolü anımsamaktayız. Metnin üzerindeki dikdörtgen alan yani surenin adının yazılması gereken yer ve metnin altındaki dikdörtgen alan, ayetin indiği yerin yani Mekki-Medeni mi olup olmadığının yazılması gereken alan turuncu dendanlar ile paftalanmış ve burada kitabe açılmıştır. Kitabenin içi boş bırakılmıştır.

<sup>9</sup> Mustafa Üzel, “Hattat Mustafa el Hafız, Bosnevi”, 2016. <http://hattatlarimiz.blogspot.com/2016/04/hattat-mustafa-el-hafzbosnevi.html?spref=pi>

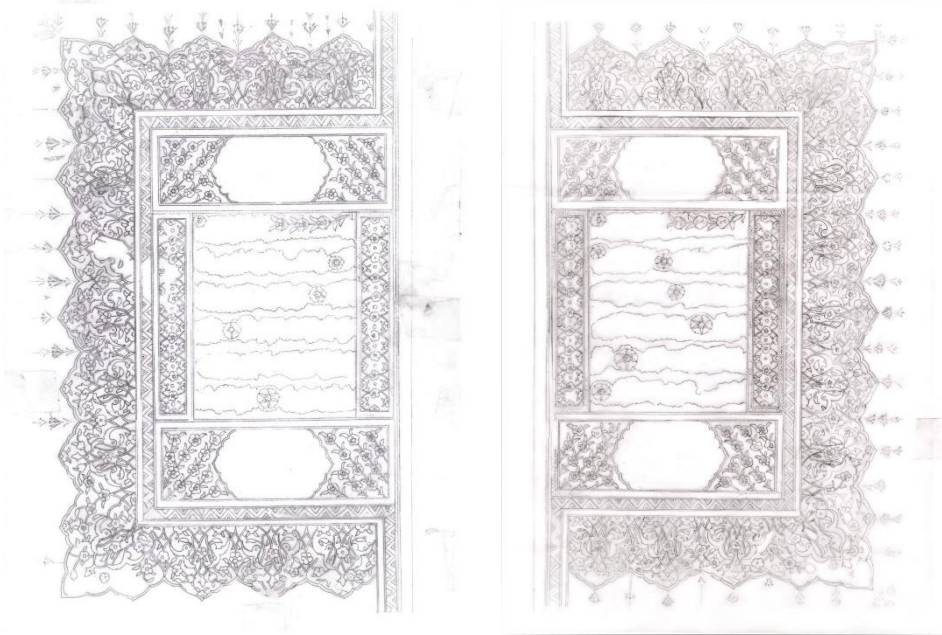
<sup>10</sup> Sema Yurtseven, *II. Bayazid İçin Yazılan Şeyh Hamdullah Mushaf-ı Şerif’inin Tezyinat Bakımından İncelenmesi*, İstanbul: T. C. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları (Tezhip Anasanat Dalı), Yüksek Lisans, 2014 S. 12

<sup>11</sup> Çiğdem Önkol Ertunç & İclal Beştav, “Fransız Milli Kütüphanesinde Bulunan 482 Envanter Numaralı Mushafın Tezyini Açından Değerlendirilmesi”, *Konya Sanat Dergisi* 3 (2020), s. 53

<sup>12</sup> Çiçek Derman, “Tarihimizde Mushafın Bezenmesi”, *Diyanet İlmî Dergi* 46/4 (2010), s. 139



Fotoğraf 3. Fransa Ulusal Kütüphanesinde bulunan 7319 Numaralı Mushafın Serlevha Sayfası



Çizim 1. Serlevha Çizim

### Duraklar

Kur'an-ı Kerim okunurken durulması gereken yerlere, ayet sonlarına konan tezyini noktalara “durak” denilmekte ve duraklar ayet sonlarını belirtirken gözü dinlendirip, tek düzeliği ortadan kaldırarak sayfayı süslemektedirler.<sup>13</sup>

İncelediğimiz Mushaf-ı Şerif'in serlevha sayfasında Pençane durak motifini görmekteyiz. Pençane durak, çeşitli penç motiflerinin kullanılmasıyla oluşturulan durak türüdür.<sup>14</sup> Serlevha sayfasında kullanılan duraklar altın zemin üzerine dairesel formda kenarları dendanlı, dendanların birleşim yerlerinde kırmızı yeşil turuncu noktalar bulunmaktadır. İç kısmı ise siyah mürekkep ile bir penç, üzerlerinde kırmızı noktalar ve pençten dış tahrire değen siyah mürekkep yapraklar bulunmaktadır. Pençane durak sadece serlevha sayfasında kullanılmıştır diğer sayfalarda daha sade bir durak çeşiti olan helezonik durak motifini görmekteyiz. Motifin içinde helezoni şekli uygulanan duraklara Helezonik durak denmekte ve bize sonsuzluğu da anımsatan bu durak türü altın zemin üzerine

<sup>13</sup> Ayşe Tanrıver Celasin, “XVI. Yüzyıl Mushaf Güllerinin Süleymaniye Kütüphanesi'nde Bulunan ÜçKur'an-ı Kerim Kapsamında İncelenmesi”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 17 2013, s.104

<sup>14</sup> Beril Karakaya, *Osmanlı Klasik Dönem Mushaf Tezhibinde Durak*, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleceksel Türk Sanatları (Tezhip) Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2014, s. 119

daire formunda uygulanmakta, etrafına da noktalar konulmaktadır. Noktalar her zaman aynı sayıda olmayabilir.<sup>15</sup> İncelediğimiz Mushafın durakları daire formunda içi altın ile doldurulmuş siyah tahrir çekilip içe doğru kıvrılarak ucuna siyah bir nokta konulmuştur. Noktanın dış tahririne degen siyah ve kırmızı noktalar bulunmaktadır.

Serlevha sayfasındaki durakların, sadece ayet sonlarının tezyin edilmesi beklenirken, ‘besmele’den sonra da durak konulup tezyin edildiğini görmekteyiz. “Fâtiha’nın âyet sayısının yedi olduğu hususunda ittifak bulunmakla birlikte başındaki besmelenin sûreye dahil olup olmadığı ihtilâflıdır. Şâfiîler’e göre Fâtiha’nın birinci âyeti besmeledir; Hanefiler’e göre besmele Fâtiha’ya dâhil değildir.<sup>16</sup>



Fotoğraf 4. Mushaf’ta Bulunan Durakların Görünümü



Çizim 2. Mushaf’ta Bulunan Durakların Çizimi

### Güller

Kur’an-ı Kerim’ler anlam bütünlüğünün korunması maksadıyla ve okuyana kolaylık sağlama amacıyla bölümlere ayrılmış, ayrılan bu bölümlere işlenen tezyini motiflere “mushaf gülü” adı verilmiş ve rozet şeklindeki bu bezemeler gülü anımsattığı için bu adı almıştır.<sup>17</sup> Mushaf Gülleri döneminin renklerine ve üsluplarına göre bezenmekte ve Kur’an metninin sayfa kenarlarındaki boşluğa her beşinci ayet hizasına hamse gülü, onuncu ayetin bitiminin hizasına aşır gülleri, secde ayetlerinin gösterildiği ayetlerin hizasına ise secde gülleri tezyin edilmektedir.<sup>18</sup> Bir cüzü dört eşit parçaya hizb gülü, iki eşit parçaya nisf gülü bölmekte ve Cüz gülleri, her cüzün başlangıcının olduğu sayfaya tezyin edilir ve üzerinde kaçınıcı cüz olduğunu gösteren rakam yer alır.<sup>19</sup>

İncelediğimiz Mushaf-ı Şerif ‘de yirmi sekiz adet gül bulunmaktadır. Bu güller tek bir tezyine sahip değildir ancak tezyini açıdan benzerlik gösterir. Mushaf-ı Şerif’te yer alan güller dendanlarla kapalı bir daire formu oluşturmuştur. Bu alan altın ile doldurulmuştur içinde yazı bulunmamaktadır. Bu formun dışında iki-üç kademeli paftalardan oluşan pembe, lila, kırmızı yeşil, mor motifler yer almaktadır. Güllerin altında ve üstünde tığlar yer almaktadır.

Güllerin bulunduğu sayfalarda kırmızı mürekkeple “aşere” yazmaktadır. Diğer sayfalarda da kırmızı mürekkeple “aşere” ve “hizb” yazıldığını ancak bu sayfaların tezyin edilmediğini görmekteyiz.

<sup>15</sup> Beril Karakaya. *Osmanlı Klasik Dönem Mushaf Tezhibinde Durak*, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Gelesekse Türk Sanatları (Tezhip) Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2014, s. 138

<sup>16</sup> Emin Işık, *Fatiha Suresi*, TDV İslam Ansiklopedisi, 1995, s. 252 <https://islamansiklopedisi.org.tr/fatiha-suresi>

<sup>17</sup> Ayşe Tanrıver Celasin, “XVI. Yüzyıl Mushaf Güllerinin Süleymaniye Kütüphanesi’nde Bulunan ÜçKur’an-ı Kerim Kapsamında İncelenmesi”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 17 (2013), s. 102

<sup>18</sup> Ali Fuat Baysal, “Mushaf Tezyinatının Tarih İçindeki Gelişimi”, *Marife* 3 2010, s. 373.

<sup>19</sup> Ayşe Tanrıver Celasin, “XVI. Yüzyıl Mushaf Güllerinin Süleymaniye Kütüphanesi’nde Bulunan ÜçKur’an-ı Kerim Kapsamında İncelenmesi”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 17 2013, s. 107



**Fotoğraf 5.** Mushafta Kullanılan Gül



**Çizim 3.** Mushafta Kullanılan Gül Çizimi



**Fotoğraf 6.** Mushafta Kullanılan Gül



**Çizim 4.** Mushafta Kullanılan Gül Çizimi



**Fotoğraf 7.** Mushafta Kullanılan Gül



**Çizim 5.** Mushafta Kullanılan Gül Çizimi



Fotoğraf 8. Mushafta Kullanılan Gül



Çizim 6. Mushafta Kullanılan Gül Çizimi

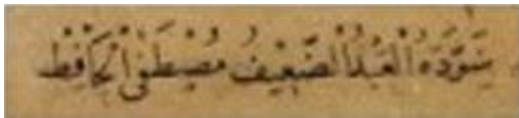
### Sure Başları

Mushaflarda tezyinat yapılan yerlerden biri de sure başlarıdır ve dikdörtgen formda olurlar. Kuran-ı Kerîm’i oluşturan bölümlere sûre adı verilmekte ve Sûrelerin baş tarafına yapılan; sûrelerin nâzil oldukları yer, âyet sayısını kaçınıcı sûre olduğu gibi bilgilerin yer aldığı tezyinata sûre başı veya fasıl başı tezhibi denmektedir.<sup>20</sup>

İncelediğimiz Mushaf-ı Şerifin sure başları oldukça sadedir. Sure başlarının zemini sıvama altın üzerine beyaz mürekkep ile surenin adı ve nazil oldukları yer sülüs yazı ile yazılmıştır. Bu alan dikdörtgen formda pembe, yeşil, kırmızı, lacivert, siyah zemin üzerine kurtçuk adı verilen motif ile tezyin edilmiş cetvellerle sınırlandırılmıştır. Bu cetvellerin iç ve dış alanı altın iplikle çevrelenmiştir.

### Hatime (Ketebe) Sayfası

Kim tarafından yazıldığını belirtmek üzere Arapça “bunu yazdı” anlamındaki “Ketebehû” kelimesi, isim ve tarih koymaya yönelik kayıtlara kısaca ketebe olarak adlandırılmıştır.<sup>21</sup> Hatimenin kelime manası, “bitirmek, tamamlamak, sona erdirmek” anlamına gelen “hatım” (hitam) kökünden türeyen “son, sonuç, nihayet” anlamına gelmekte ve mushafların bitiş duası, hattatın imzası, yazılış tarihi ve nerede yazıldığını belirten “ferağ kaydı” hatime sayfasının sonunda yer almakta ve bununla birlikte Ferağ kaydı ikizkenar yamuk, üçgen, kare, dikdörtgen olan bir alanın içine yazılıp, kenar boşlukları ise tezyin edilmektedir.<sup>22</sup> İncelediğimiz Mushaf-ı Şerif’te tevazu eylemini belirtmek için en yaygın ifade olan ketebehû tabiri kullanılmıştır. Mushafta hattatın adı ve yazılış tarihinin bulunması mümkündür. Mustafa El Hafız imzalı, hicri 1119 tarihi kayıtlıdır ve müzehhibi bilinmemektedir. Ferağ kaydı dikdörtgen şeklinde ve sekiz satırdan oluşmaktadır. Baş ve kenar bölümleri tezyin edilmiştir. Serlevha sayfasındaki koltuk tezhibiyle renk desen olarak birebir aynı; açık mavi, lila, penç ve yarım pençer ile ortasında kırmızı bitkisel desen ile helezonik bir motifle dikdörtgen yazı alanını çevrelemektedir. Satır araları beyne’s sutur tekniğiyle bezenmiştir. Duraklarda eserin bütünüyle uyumlu olarak helezonik durak motifini kullanılmıştır.



Fotoğraf 9. Hattat’ın H.1150 tarihli bir eserinde bulunan imzası(Mustafa Üzel, 2016)



Fotoğraf 10. Hattat’ın mushafta bulunan imzası

<sup>20</sup> Sema Yurtseven, *II. Bayazid İçin Yazılan Şeyh Hamdullah Mushaf-ı Şerifinin Tezyinat Bakımından İncelenmesi*, İstanbul: T. C. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları (Tezhip Anasanat Dalı), Yüksek Lisans, 2014, s.12-13.

<sup>21</sup> Gülgün Uyar, Fazilet Yavuz. “Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesi’nde İki Ketebe Bir Mushaf: Emanet Hazinesi 166”, *Edebali İslamiyat dergisi* 5/1 (Mayıs 2021), s.178.

<sup>22</sup> Çiçek Derman, “Tarihimize Mushafların Bezenmesi”, *Diyanet İlmî Dergi* 46/4 (2010), s.142.



Fotoğraf 11. Ketebe Sayfası

### Değerlendirme Ve Sonuç

Bir çok yazma esere ev sahipliği yapan Fransa Ulusal Kütüphanesi, dijital arşivinden incelediğimiz söz konusu Mushaf-ı Şerif'i de bünyesinde barındırmaktadır. Eser miladi 1707 hicri 1119 tarihlidir ve korunarak günümüze ulaşmıştır. Eserin tezhipleri Osmanlı 18. yüzyıl ilk dönem tezhip özelliklerini taşımaktadır. 17. yüzyılın klasik tezhip üslubunu kabalaşarak devam ettirmeye çalışmıştır. Tezhipli bölümleri motif, desen renk açısından incelediğimizde dönemle genel bir uyum içerisinde dir.

Mushaf-ı Şerif'in cildi borda renginde sade bir tasarıma sahiptir. Dış kabı oldukça yıpranmıştır. Arka cilt kapağının iç kısmında battal ebru kullanılmıştır ve yırtılmalar mevcuttur.

Eserde zahriye sayfası bulunmamasıyla 18. Yüzyıl zahriye sayfalarının tezhiplenmemesi geleneği ile döneminin özelliğini yansıtmaktadır. Serlevha sayfası ise klasik sayfa düzenini koruyup tezyinatı ise klasik döneme göre biraz daha kaba ve işçiliğinin çok ince olmaması döneminin üslup özellikleriyle paralellik gösterir. Mushaf'ta pembe, lila, mor, açık, mavi, lacivert, yeşil ve altın kullanılmış, desende olmasa bile renklerde rokoko üslubunun etkilerini görmekteyiz. Eserde kullanılan tezhip tekniğinde, zemini altın ve renk boyalı klasik dönem tezhip üslubu hatai grubu motifler, rumiler ve bitkisel motifler kullanılmıştır.

Mushaf-ı Şerif'in duraklarını incelediğimizde bütün ayet sonlarında dairesel formda altın ile doldurulmuş helezonik duraklar mevcuttur. Serlevha sayfasında ise altın ile doldurulmuş dendanlı daire formunda içi tezyinatlı Pençhane durak motifi bulunmaktadır. Her iki sayfada da "besmele" den sonra duraklara bezeme yapılmıştır. Bu durum bize Mushaf-ı Şerif'in hattatının ya da müzehhibinin veyahut yazdıran kişinin şafi mezhebine mensub olduğunu göstermektedir.

Eserin güllerini incelediğimizde sadece Aşr güllerinin olduğu sayfaların tezyin edildiğini görmekteyiz. Farklı desen, motiflerle ve renklerle tezyin edilen güller tekrarlanarak kullanılmıştır.

Sure başları sade bir tezyinata sahiptir. Farklı renklerde boyanan pervazların içi kurtçuk adı verilen motiflerle tezyin edilmiş. Dikdörtgen alanın içi altın zemin üzerine beyaz mürekkep yazı yazılmış bu alanda ise tezyinat görememekteyiz.

Eserin tığlarında kullanılan üslup, serlevha sayfasında aynı boylarda olması ve kullanılan lacivert, kırmızı, yeşil renkler 18. yüzyıl dönemiyle paralellik göstermektedir. Çift tahrir karanfil motifiyle stilize edilen oldukça sade bir tasarıma sahip, klasik anlayıştan uzaktır. Güllerde kullanılan tığlar da serlevha sayfasıyla

uyumludur. Renk açısından değerlendirildiğinde ise lacivert ve altın kullanılmasıyla dönemini yansıtmaktadır.

İncelediğimiz eserin ketebe sayfası mevcuttur ve tezyin edilmiştir. Serlevha sayfasının koltuk bezemesiyle gerek renk gerek desen olarak benzer bir tezyinata sahiptir. Ketebe sayfasında bulunan “Ketebehu Ezzaful Abdu Mustafa El Hafız Kur’an” ibaresi hattatının imzasını açık bir şekilde göstermektedir. Mushaf’ta bulunan bir sayfada latin harfleriyle “Trabzon” kelimesinin yazılı olması, Fransa ‘ya Trabzon’dan götürülmesi ihtimalini düşündürmektedir. Ketebe sayfasındaki imzadaki tarih ise bizi 18. yüzyıla götürmektedir. Tezini özelliklerini göz önüne aldığımızda tezhibinin bu dönemde yapıldığı ihtimal dahilindedir.

Sonuç olarak, Fransa Ulusal Kütüphanesinde 7319 envanter numaralı Mushaf-ı Şerif’in tezini özellikleri incelenmiş desen analizleri yapılmıştır. Hattatın belirtmiş olduğu tarihle yola çıkarak Mushaf’ın tezyinatının 18. yüzyılda yapılmış olduğu ve döneminin özelliklerini taşıdığını söyleyebiliriz. Tarihi ve kültürel bir hazine olan Kur’an-ı Kerim’in şu anki haliyle sayfalarında yırtıklarının olduğu ve bir arada tutmak için bantlarla yapıştırıldığını görmekteyiz bu durum eseri daha yıpratmaktadır. Kültür mirasımıza sahip çıkmamız gelecek nesillere aktarmamız açısından yazma eserler oldukça kıymetlidir. Bu bakımdan yazma eserlerin daha özenli bir şekilde korunması temennimizdir.

## KAYNAKÇA

Ali Fuat Baysal. (2010) “Mushaf Tezyinatının Tarih İçindeki Gelişimi”. Marife 3

Beril Karakaya.(2014) Osmanlı Klasik Dönem Mushaf Tezhibinde Durak. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Gelesekse Türk Sanatları (Tezhip) Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Çiçek Derman. (2010) “Tarihimizde Mushafın Bezenmesi”. Diyanet İlmî Dergi 46/4

Çiğdem Önkol Ertunç & İclal Beştav. (2020) “Fransız Milli Kütüphanesinde Bulunan 482 Envanter Numaralı Mushafın Tezyini Açından Değerlendirilmesi”. Konya Sanat Dergisi 3

Hüseyin Elitok. (2014). Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivinde Bulunan Hanım Sultanlara Ve Padişahlara Ait Bir Grup Vakfiyenin Hat, Tezhip Ve Cilt Bakımından İncelenmesi [Doktora Tezi]. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi Ve Sanatları Anabilim Dalı.

Ferit Develioğlu, Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat, Ankara, 2. Baskı, 1970

Gülgün Uyar, Fazilet Yavuz. “Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesi’nde İki Ketebeli Bir Mushaf: Emanet Hazinesi 166”. Edebali İslamiyat dergisi 5/1 (Mayıs 2021)

Gülnur Duran. (2018) “18. Yüzyıl Tezhip Sanatı” Hat ve Tezhip Sanatı. Ankara: T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 3. Basım, 2015

Gülnur Duran. “Osmanlı Tezhip Sanatında Natüralist Üslûpta Çiçekler”. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2/31

Mustafa Üzel. (2016). Hattat Mustafa el Hafız, Bosnevi. <http://hattatlarimiz.blogspot.com/2016/04/hattat-mustafa-el-hafzbosnevi.html?sref=pi>

Sema Yurtseven. (2014). II. Bayazıt İçin Yazılan Şeyh Hamdullah Mushaf-ı Şerif’inin Tezyinat Bakımından İncelenmesi [Yüksek Lisans]. T. C. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları (Tezhip Anasanat Dalı).



## Sahip Ata Camii Taç Kapı Sağ ve Sol Sebil Tezyinatı Değerlendirmesi

Halime Güler 

Doktora Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi,  
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye

ORCID: [orcid.org/0000-0003-0352-5323](https://orcid.org/0000-0003-0352-5323), Email: [halimeguler@hotmail.com](mailto:halimeguler@hotmail.com)

### Makale Bilgileri

### ÖZ

#### Makale Geçmişi

Geliş: 18/11/2022

Kabul: 15/12/2022

Yayın: 30/12/2022

#### Anahtar Kelimeler:

Sahip Ata Camii,  
Sebil, Tezyinat,  
Motif, Detay

13.yüzyıl Anadolu Selçuklu Dönemi mimarisi yeni bir geleneğin oluşumuna tanıklık eden ayrıcalıklı bir süreci ifade etmektedir. Mimarının karakteristik bir özelliği haline gelen taç kapılar, her yapı ögesi için tasarım gücünün mükemmel bir işçilikle birleştiği, önemli bir kurgu ögesidir. 13.yüzyılın ikinci yarısına damgasını vuran, dönemin kudretli veziri Sahip Ata Fahreddin Ali tarafından inşa edilen Konya Sahip Ata Camii taçkapısı, günümüze sağlam durumda gelebilen sebilleri ile de dikkat çeken nadide bir eserdir. Kültürel süreklilik ve bu zengin mirası gelecek nesillere aktarmak amacıyla başladığımız araştırma da Sahip Ata Külliyesi Camii sebilleri tezyinatı, teknik, malzeme, motif, kompozisyon, üslup, anlam ve sembol açısından incelenmiştir. Fotoğraf, ölçüm ve milimetrik çizimle belgelenecek, günümüz ve sonraki nesillere kaynak oluşturması hedeflenmiştir. Anadolu Selçuklu döneminin tasarım, tezyinat ve yazı programı ile en görkemli yapılarından biri olan Sahip Ata camii taç kapısı, çifte minareli cephe uygulamasının da öncüsüdür. Sahip Ata Camii'nin sebilleri, iki taraftan yükselen minare kaidesinde, simetrik bir şekilde yekpare taştan adeta küçük bir taç kapı gibi planlanmış ve tezyin edilmiştir. Sonuç olarak, Sahip Ata Camii taç kapı sebil tezyinatı, dönemin karakteristik özelliklerini taşıyan yazı, geometrik ve rümi motiflerinden oluşmaktadır. Yazı ve geometrik tezyinatın rümi motiflere hâkim olduğu ve iki sebil arasında mimarî detay ve dekorasyon bakımından bazı farklılıkların olduğu tespit edilmiştir.

## Sahip Ata Mosque's Portal Right and Left Sabil Ornament Evaluation

### Article Info

### ABSTRACT

#### Article History

Received: 18/11/2022

Accepted: 15/12/2022

Published: 30/12/2022

#### Keywords:

Sahip Ata Mosque  
Public Foundation  
Decoration,  
Motif,  
Detail

The architecture of the 13th century Anatolian Seljuk Period expresses a privileged process witnessing the formation of a new tradition. Crown doors, which have become a characteristic feature of architecture, are an important element of fiction where design power is combined with excellent craftsmanship for each building element. Constructed by the mighty vizier of the period, sahibinden Ata Fahreddin Ali, the portal of Konya Sahip Ata Mosque, which left its mark on the second half of the 13th century, is still today. It is a rare work that draws attention with its fountains that can come in good condition. In our research, which we started with the aim of transferring cultural continuity and this rich heritage to future generations, the decoration of the Sabils of the Mülk Ata Social Complex Mosque was examined in terms of technique, material, motif, composition, style, meaning and symbol. It is aimed to be a resource for today and next generations by documenting with photography, measurement and millimetric drawing. One of the most magnificent structures of the Anatolian Seljuk period with its design, decoration and writing program, the portal of the Sahip Ata Mosque is also the pioneer of the double minaret facade application. The fountains of the Sahip Ata Mosque were planned and decorated symmetrically on the minaret base rising from two sides, almost like a small portal made of monolithic stone. As a result, the decoration of the portal of the Sahip At Mosque, the fountain, consists of writing, geometric and rumi motifs that have the characteristic features of the period. It has been determined that the script and geometric ornaments dominate the rumi motifs and that there are some differences between the two fountains in terms of architectural details and decoration .

### Atıf/Citation:



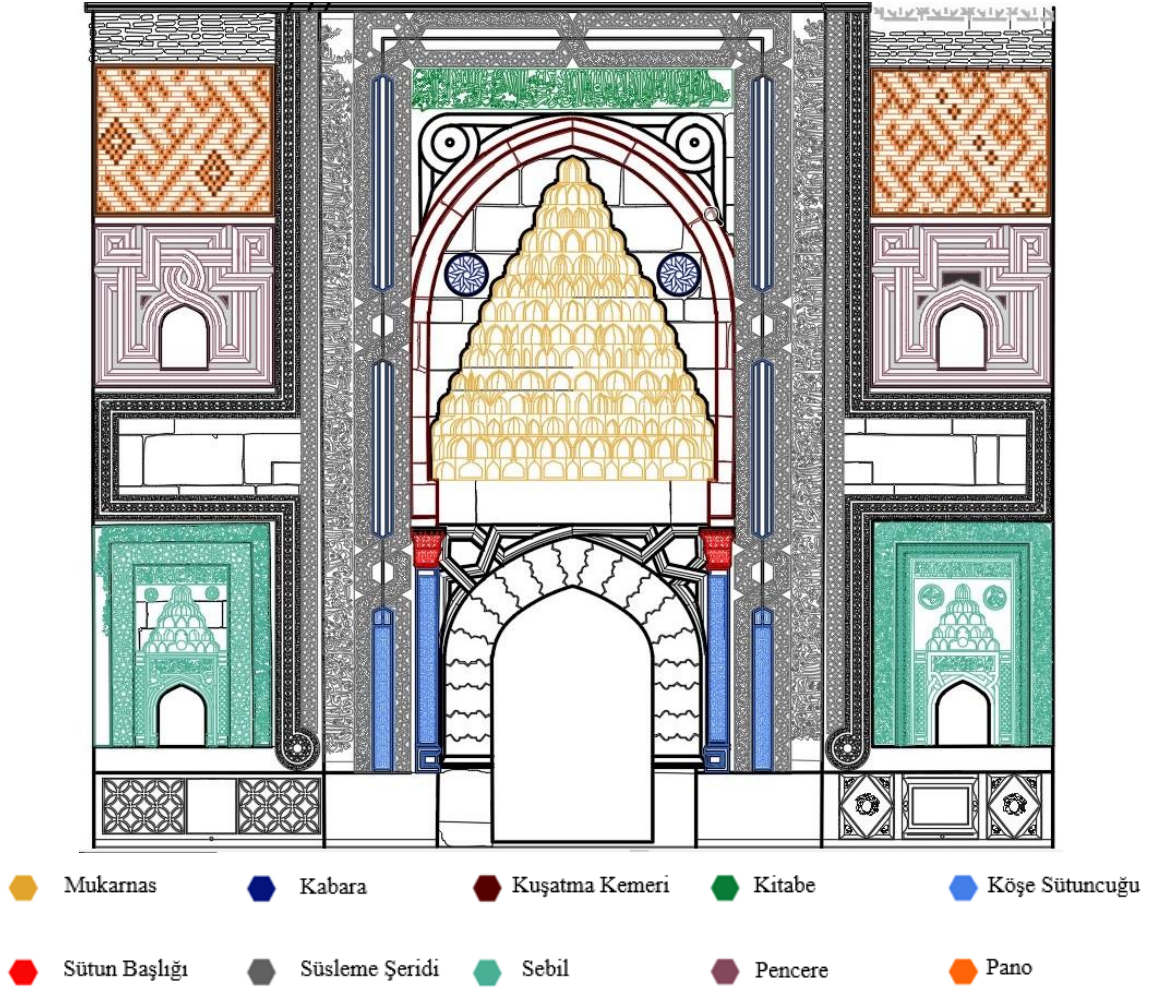
Güler H. (2022). Sahip Ata Camii Taç Kapı Sağ ve Sol Sebil Tezyinatı Değerlendirmesi Nigarhane Dergisi, 2, 19-35.  
"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)"

## GİRİŞ

Anadolu Selçuklu mimarisinde önemli bir kurgu ögesi olan taç kapı; kavsara, kuşatma kemerleri, köşe sütuncuğu, kitâbe, süsleme şeritleri, gülbezek ve madalyonlar gibi çok sayıda elemanın bir arada kullanımıyla inşa edilmiştir (Ertunç Ö., 2020, Baysal A.F., 2020). Dikdörtgen çerçeveye göre şekillenen taş oyma uygulaması taç kapılar, genellikle iki ana bölümden oluşmaktadır. Yayvan kemerli girişin yer aldığı kapı nişi ve bezemeli süsleme şeritlerden oluşan dikdörtgen çerçeve, 13.yüzyılın iki yarısında, taç kapıların iki yanına eklenen minare kaideleri, genişletilmiştir (Önge, 1997).

Konya Sahip Ata Camii taç kapısı, 13.yüzyılın ikinci yarısına damga vuran, dönemin kudretli veziri Sahip Ata Fahreddin Ali tarafından inşa ettirilmiştir. Anadolu Türk Mimarisinin en değerli sanatçılarından biri olarak kabul edilen Mimar Kөлük bin Abdullah tarafından inşa edilen bu abidevi eser günümüze sağlam durumda gelebilen sebilleri ile de dikkat çekmektedir. İbrahim Hakkı Konyalı; “Küllük; boz renkli Kiçi Musna Taşları'nın içinde yerli olmayan ak mermerleri kıymetli bir cevher gibi kullanmıştır. Takı donuk renkli bir madalyana benzetirsek mermer sebiller onun tıraş edilmiş pırlantalarıdır.” diyerek taş ustalarının sebilleri bir kuyumcu gibi işlediklerini ifade etmiştir (Konyalı, 2007). Sahip Ata Camii'nin sebilleri, iki taraftan yükselen minare kaidesinde, simetrik bir şekilde yekpare taştan adeta küçük bir taç kapı gibi planlanmış ve tezyin edilmiştir.

Selçuklu mimarisinin, en etkili anlatımını temsil eden örneklerden biri olan Sahip Ata Camii taç kapısı, on bölümden oluşmaktadır (Baysal, Sayın., 2019). Çalışmamızda taç kapı bölümlerinden biri olan sebiller, tezminatında kullanılan süsleme motifleri ile malzeme-teknik detayları açısından incelenmiştir (**Resim 1**).



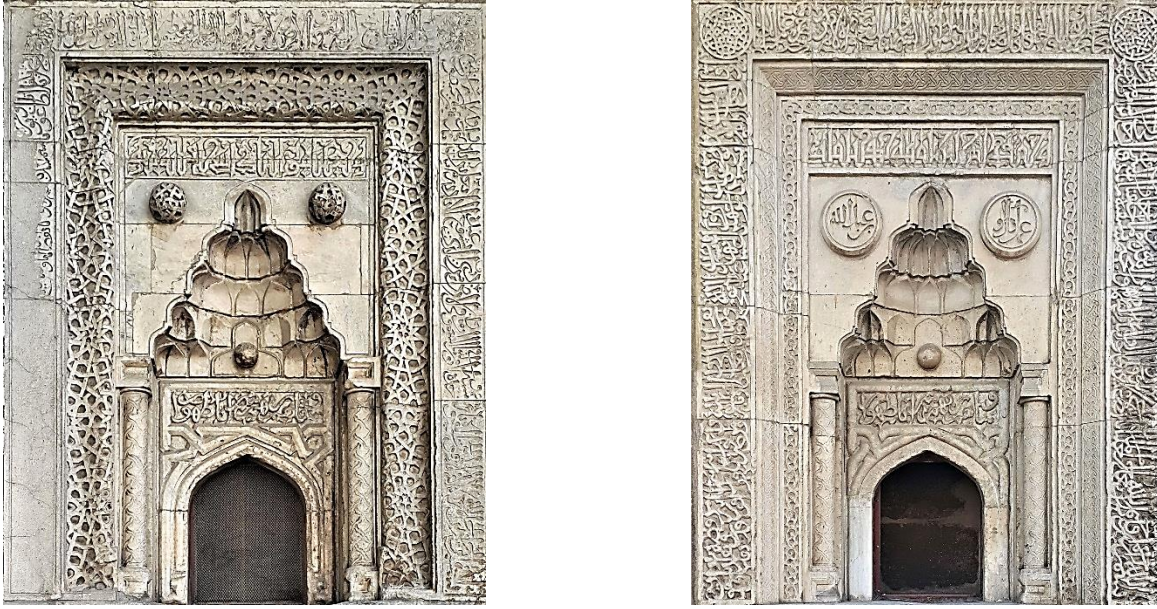
Resim 1. Sahip Ata Camii Taç kapı Bölümleri

Allah yolunda hayır, hasenat yapmak ve “yol” anlamına gelen sebîl kelimesinin suyla olan alakası insanlığın

asli ihtiyacı olan suyun Allah yolunda hizmete sunulmasıdır. Cennet nehri Kevser suyunun yeryüzündeki misali olarak algılanan sebiller, külliyelerin en küçük yapı birimi olarak yola nazır inşa edilmişlerdir. Külliyelerle bütünleşmesinin gerekçesi ise gündelik hayatın külliyenin etrafında cereyan etmesidir (Çaycı, 2017).

Yüce Kitabımız Kur'an-ı Kerim'de ve Peygamberimizin hadislerinde su, aziz sayılmış, bu konunun önemi vurgulanmıştır (Önge, 1997). İslam medeniyetinde su mimarisinin ortaya çıkması ise suyun önemine işaret olmalıdır (Çaycı 2017).

Sebiller içinde en eski tarihli günümüze sağlam durumda gelebilen Konya Sahip Ata Cami taç kapısındaki emzikli sebillerdir (**Resim 2**). Bu sebiller, küçük bir taç kapı gibi plânlamış ve tezyin edilmiştir. Selçuklu devrinin dekorasyon bakımından en önemli eserleri arasındadır. Sahip Ata Camii'nin sebilleri, taç kapı minare kaidesinde, simetrik bir şekilde yer almaktadır. İlk bakışta birbirine çok benzeyen sebiller, mimari detayları ve tezînat açısından bazı farklılıklar göstermektedir.



**Resim 2.** Sahip Ata Camii Taç kapı Sol ve Sağ Sebil Detayı (Güler 2020)

Araştırmada, Sahip Ata Külliyesi Cami taç kapı sebilleri tezînatı çizim ve motif analizleri geometrik kompozisyon, rûmi kompozisyon ve yazı olarak üç kısımda incelenmiştir. Çizimlerde AutoCAD, fotoğrafların düzenlenmesinde ise photoshop programından yararlanılmıştır. Tezînatın bir unsuru olan motiflerin milimetrik çizimi, sebildeki konumu ve fotoğrafı tabloda birlikte verilmiştir. Yazı türü ve tekniğinin daha net alınabilmesi adına yazının bir bölümü büyütülerek verilmiştir.

Bu bağlamda, Sahip Ata Camii Taç kapı sebil tezînatı, doğu ve batı kanadı detayları ayrı ayrı incelenmiştir.

### **Sebil (Doğu Kanadı)**

Taç kapı doğu kanadı minare kaidesinde bulunan sebilin iki yanı silindirik sütuncelerle tezyin edilmiş, beş sıra mukarnaslı bir nişi vardır. Sebil cephesinin eni 1.81m. yüksekliği ise 2.255 m.'dir. 0.48 m. genişlikte ve 0.65m.yükseklikte sivri kemerli pencerenin yanlarından başlayarak düğüm oluşturan iki kaval silme geometrik geçmeler meydan getirerek üst panonun etrafını da çerçevelemektedir. Bu pencere levhasının arkasında dikdörtgen planlı bir hücrenin tabanına alttaki su teknesiyle bağlantıyı sağlayan bir delik mevcuttur (Önge, 1997).

Tezînat detayları içten dışa doğru verilmiştir.

Tablo 1'de sağ ve sol sebil penceresinin üstünde 0.13x 0.60 m ölçüsünde İnsan suresinin 21.ayeti Selçuklu stülüsü ile tezyin edilmiştir. Suyu taziz eden ayetin meali şöyledir; *“Rableri onlara tertemiz bir içecek verir;”*

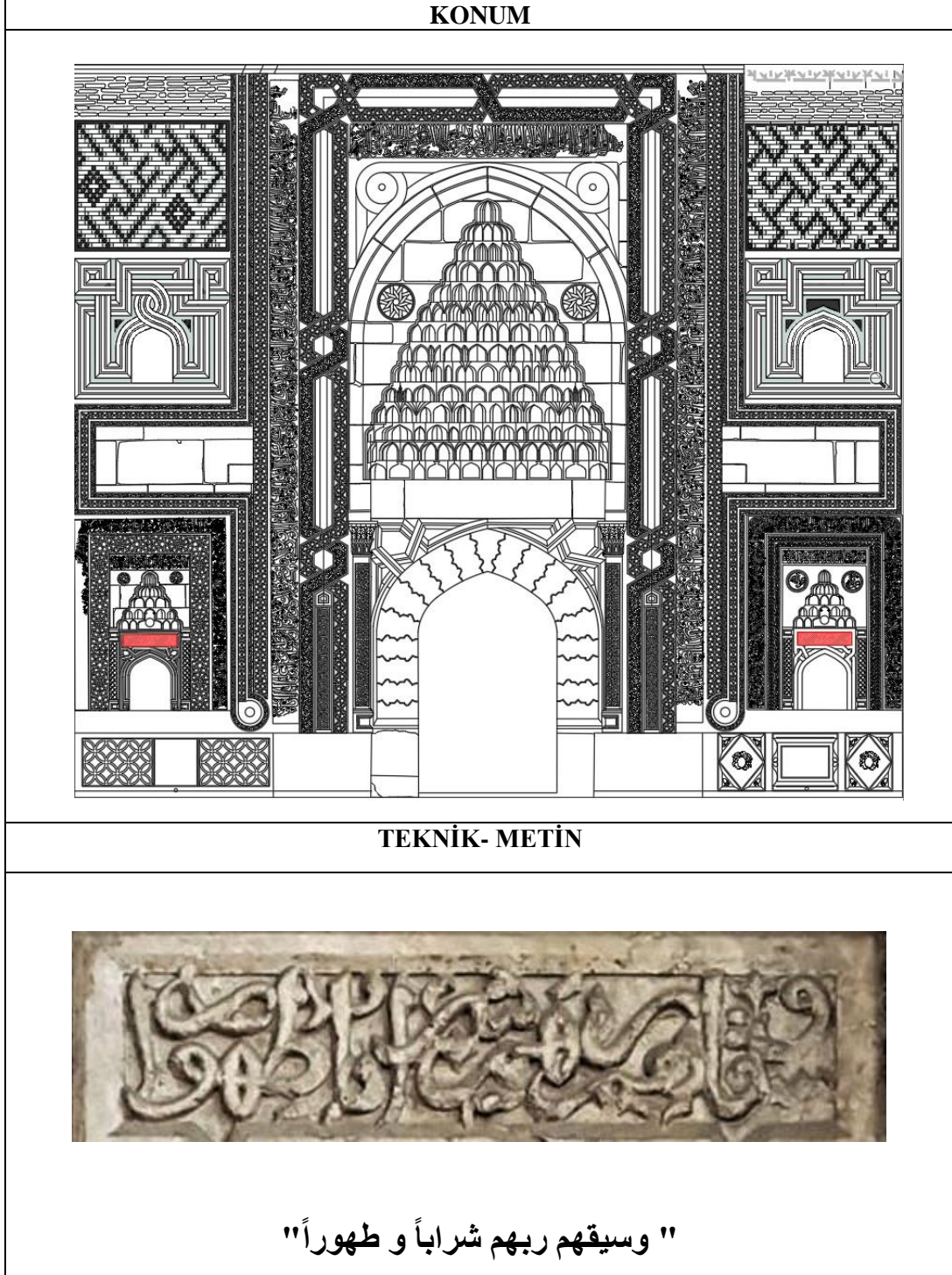
Sade zemin üzerine, alçak kabartma tekniğiyle tezyin edilen kitabe, günümüze büyük bir tahribat yaşamadan ulaşmıştır.

Tablo 2'de sol sebil penceresinin mukarnaslı nişi ile süsleme şeridi arasında yer alan, 0.22 x 1.01 m. ölçüsünde dikdörtgen panoda Enbiya suresinin 30. Ayeti kerimesi kûfi hatla tezyin edilmiştir (Önge, 1997).

Suyu taziz eden ayetin meali şöyledir; *“Canlı olan her şeyi sudan meydana getirdik. Bu gerçek karşısında,*

*hâlâ mı iman etmeyecekler?"*

Köşeli ve sert şekillerin hâkim olduğu kûfi yazı türü, Selçuklu sülüsü kadar yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Tablo 'da detayı verilen kitabe örneğinde olduğu gibi bazı kûfi hatlarda harflerin muhtelif bölümlerinden çıkan (özellikle sap ve son kısımlarından) rümi motifleriyle yazının sertliği yumuşatılmaya çalışılmıştır (Gün, 1999).

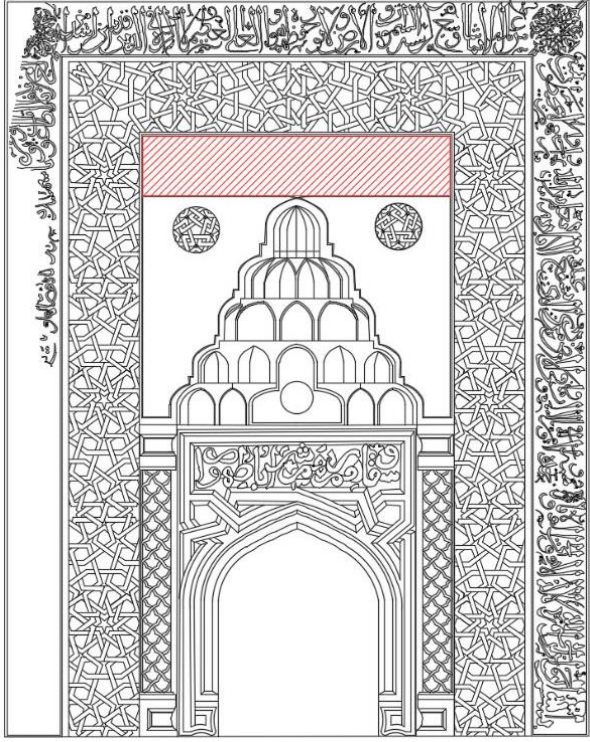



Tablo 1. Sağ ve sol sebil niş üstü pano yazı deta

Tablo 2’de, beş sıralı mukarnas ile ilk süsleme şeridi arasında kalan 0.22 x 1.01 m. ölçüsünde dikdörtgen panonun detayları verilmiştir. Panoda Enbiya suresi 30. Ayeti kerimesi alçak kabartma tekniğiyle kûfi hatla tezyin edilmiştir (Önge, 1997).

Suyu taziz eden ayeti kerimenin meali şöyledir; “Canlı olan her şeyi sudan meydana getirdik. Bu gerçek karşısında, hâlâ mı iman etmeyecekler?”.

Köşeli, sert ve dik olarak tanımlanan kûfi yazı türü, Selçuklu sülüsü kadar yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Tablo 2’da detayı verilen kitabe örneğinde olduğu gibi bazı kûfi hatlarda harflerin çeşitli bölümlerinden çıkan (özellikle sap ve son kısımlarından) rûmi motifleriyle yazının sertliği yumuşatılmaya çalışılmıştır (Gün, 1999).

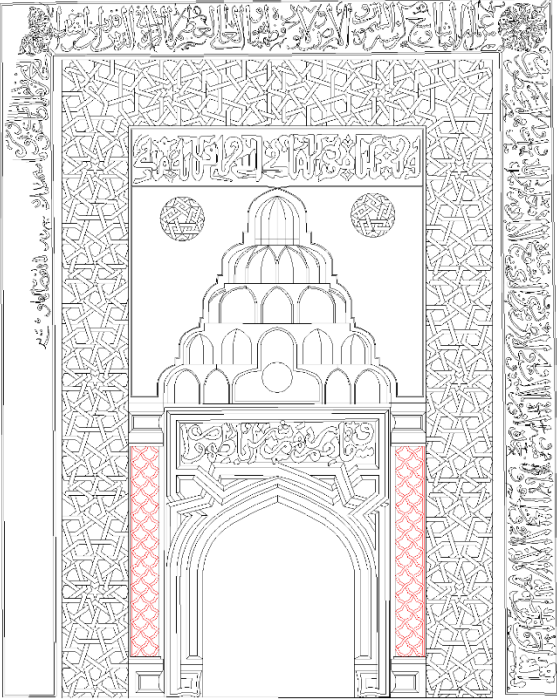
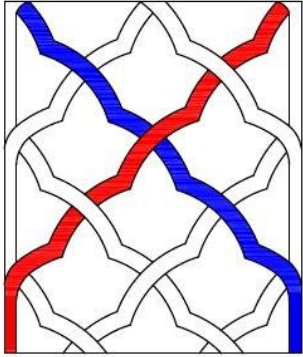

KONUM

TEKNİK- METİN
 <p data-bbox="486 1825 1117 1892">"وَ جَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلِّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ"</p>

Tablo 2. Sol sebil mukarnas üstü yazı detayı

Tablo 3'te taç kapının sağ ve sol minare kaidesinde bulunan sebillerin sütünce detayları verilmiştir. Sebil nişi ve sülleme şeritleri arasında yerleştirilen köşe sütünçeleri dairevi formda tezyin edilmiştir. Beş sıralı mukarnas, yatık "U" formundaki sütünce başlıklarına oturmaktadır. Yatık "U" ve kúp formundaki sütünce başlıkları, tezyin edilmeden bırakılmıştır.

Düşey ekseninde dendanların alttan ve üstten geçerek oluşturduğu geçme düzeni tek eksenli sonsuz karakterli geometrik bir kompozisyondur. Geometrik kompozisyon, zencerek tarzında eğrisel çizgilerin keşişmesiyle tepelik rûmi motifi oluşturmaktadır.

Dar silmelerle çerçevlenen silindirik köşe sütünçeleri, mermer üzerine oyma tekniğiyle tezyin edilmiştir.

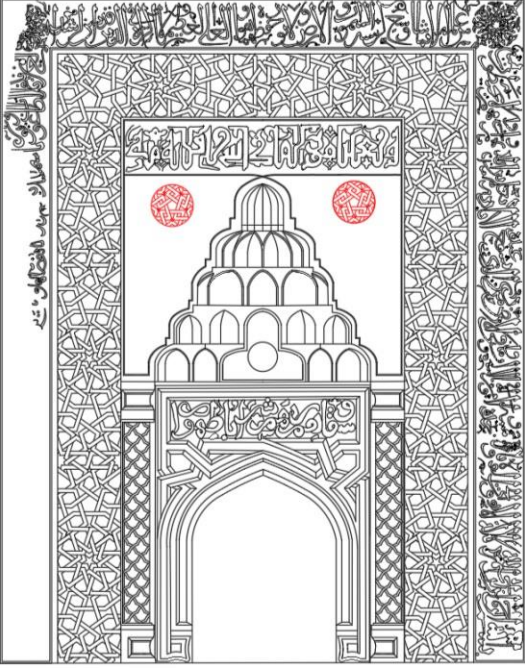
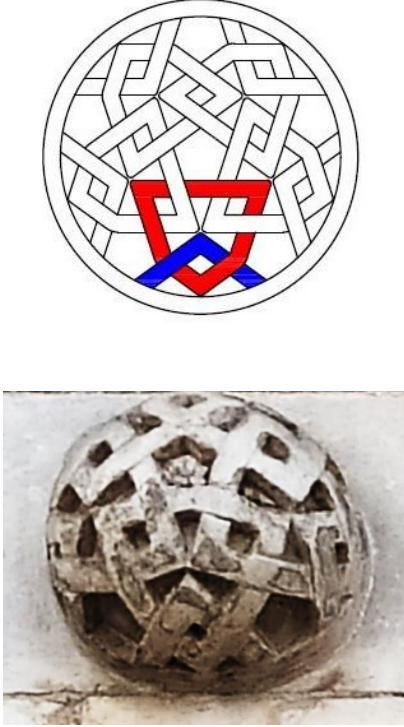
KONUM	PAFTA DÜZENİ
	 

Tablo 3. Sahip Ata Camii Sağ-Sol Sebil Sütünce Detayı (Güler 2020)

Kompozisyon detayları Tablo 4'te verilen kabara, beş sıralı mukarnaslı sebil nişi ile dikdörtgen kitabe arasında kalan köşeliklerde bulunmaktadır (Önge, 1997).

0.14 m. çapında iki küresel kabara, beşgen kapalı formun (kırmızı) birbiriyle ve kırık çizgi (mavi) ile keşişmesinden oluşan geometrik bir kompozisyona sahiptir. Beşgen kapalı formun birbiriyle keşişmesinden ortada, beş kollu yıldız ve baklava motifleri oluşmuştur. Beşgen kapalı formun kırık çizgi ile keşişmesinden ise baklava motiflerin aralarında beş kollu yıldız sistemi oluşmuştur.

Ak mermere alçak kabartma tekniği ile tezyin edilen geometrik kompozisyon, günümüze büyük bir tahribat almadan ulaşmıştır.

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	

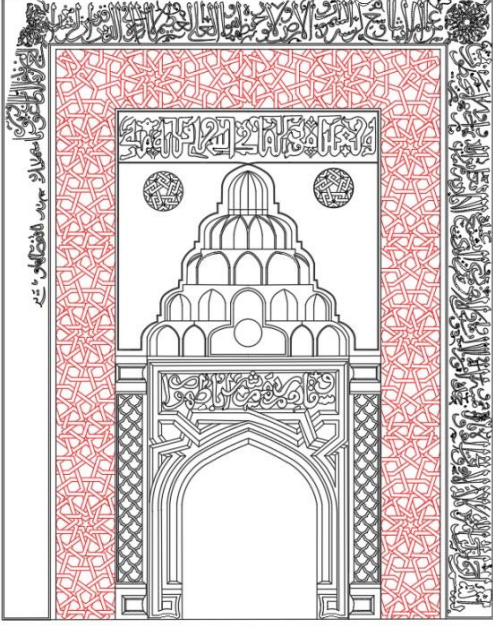
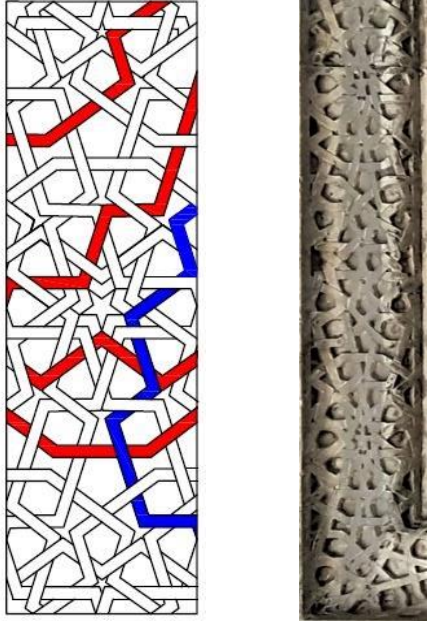
Tablo 4. Sol Sebil Kabara Detayı (Güler 2020)

Tablo 5’te doğu kanadındaki sebilin birinci (içten dışa doğru) süsleme şerit detayları verilmiştir. 0.40 m. genişliğindeki süsleme şeridi, (S) formunda kıvrımlı bir yüzeye tezyin edilmiştir. Selçuklu dönemi taş oyma tezyinatında, (S) formunun bu şekilde tezyin edildiği başka bir örnek mevcut değildir (Önge, 1997).

Taş ustalarının bir pırlanta gibi işledikleri bu süsleme şeridi alçak kabartma tekniği ile ongen yıldız ağlarından oluşan geometrik bir kompozisyonla tezyin edilmiştir.

İki yatay ve üç düşey kırık çizgilerin kesişmesiyle oluşan beş ve on kollu yıldızların etrafında kapalı çokgenler yer almaktadır. On kollu yıldızların ortasında ise beş kollu küçük yıldızlar bulunmaktadır. Düşey ekseninde tekrar eden birimlerin eklenmesiyle oluşan, açık bir kompozisyonudur.

Süsleme şeridi, günümüze büyük bir tahribat yaşamadan ulaşmıştır.

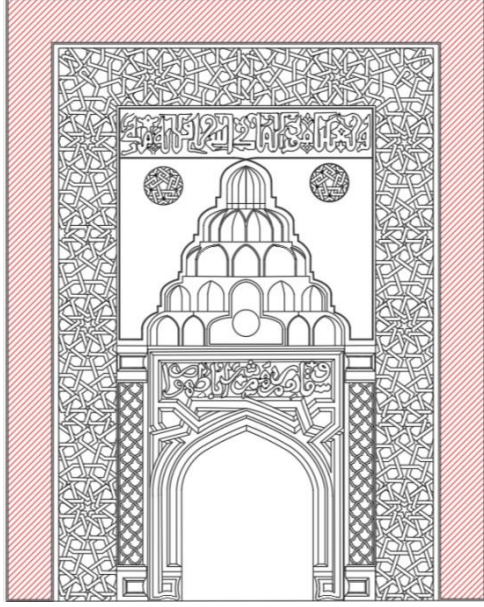

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	

**Tablo 5.** Sahip Ata Camii Sol Sebil 1. Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2020)

Ölçü itibariyle batı (sağ) kanadındaki sebil, doğu kanadındaki (sol) sebillle aynıdır. Doğü kanadındaki sebili üç taraftan çevreleyen 0.21 m. enindeki ikinci süsleme şeridinde (içten dışa doğru), oyma tekniğiyle (yani zeminden daha derinde) Selçuklu sülüsü ile Besmele ile Bakara Suresinin 255. ayeti (Önge, 1997) Ayet el- Kürsî “Allah, o İlâhtır ki Kendisinden başka ilah yoktur. Haydır, kayyûmdur, kendisini ne bir uyuklama ne uyku tutamaz. Göklerde ve yerde ne varsa O’nundur. İzni olmadan huzurunda şefaet etmek kimin haddine? Yarattığı mahlûkların önünde ardında ne var, hepsini bilir. Mahlûklar ise O’nun dilediğinden başka, ilminden hiçbir şey kavrayamazlar. O’nun kürsüsü gökleri ve yeri kaplamıştır. Gökleri ve yeri koruyup gözetmek O’na ağır gelmez, O öyle ulu, öyle büyüktür.” ve devamındaki ayetler yazılıdır. Tahribat nedeniyle sebilin sol kısmında hangi ayetlerin yazdığı okunamamaktadır (Özkafa, 2006) (**Tablo 6**).

İlk süsleme şeridinin üst köşelerinde geometrik geçmelerle tezini edilen iki sathi rozet yer almaktadır. Ancak aşınma nedeniyle desen tespit edilememiştir.



KONUM

TEKNİK- METİN
 <p data-bbox="667 1485 916 1525">بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ</p> <p data-bbox="272 1563 1310 1697">اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَّةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ.</p>

Tablo 6. Sahip Ata Camii Sol Sebil 2. Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2020)

### Sebil (Batı Kanadı)

Sahip Ata Camii taç kapı doğu ve batı minare kaidelerindeki emzikli sebiller ölçü itibarıyla birbiriyle aynı olmakla birlikte, tezyinat ve mimari detay bakımından bazı farklılıklar göstermektedir. İbrahim Hakkı Konyalı bu durumu şöyle ifade etmektedir; “Fakat mimar, hattat ve işçi bunun yazılarında, nakışlarında, desenlerinde, göbeklerinde tenevvüler göstermişlerdir. Şu neticeyi çıkarabiliriz ki Sahip Ata'nın taç kapısı aynı zamanda bir güzel sanatlar meşheridir. Burada umumi ahengi tenazuru bozmamak için her değişiklik tecviz edilmiştir” (Konyalı, 2007).

Doğu ve batı kanadındaki sebillerin sütünce kompozisyonu ve sebil nişi üstü dikdörtgen panoda bulunan yazı detayları birbiriyle aynıdır. Detayları (Tablo 1-Tablo 3)'de verilmiştir.

Batı kanadındaki sebilde, beş sıralı mukarnas ile dikdörtgen kitabe arasında kalan köşeliklerde iç içe iki dairevi silmenin çevrelediği iki madalyon bulunmaktadır. Bu madalyonlarda Sahip Ata camii mimarı Kölük bin Abdullah'ın ismi, Selçuklu sülüsü ile oyma tekniğiyle tezyin edilmiştir. Mimar-usta isimleri, Konya Selçuklu dönemi yapılarında, bu formdaki kitâbeler üzerinde yer almaktadır (Duran, 2001) (Resim 3).

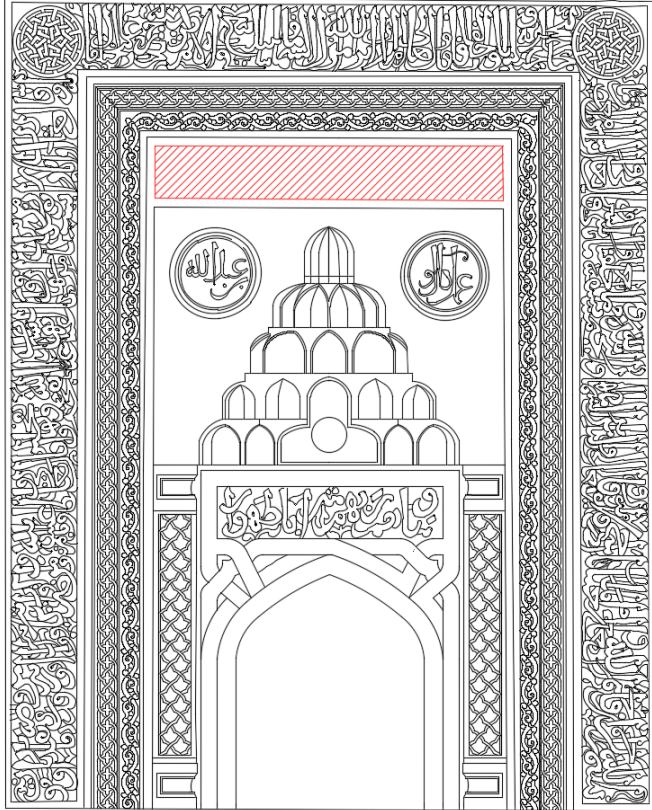



Resim 3. Sahip Ata Camii Sanatçı Kitabe Detayı (Güler 2020)

İki yanı silindirik sütuncelerle tezyin edilmiş sebilin beş sıra mukarnaslı bir nişi vardır. Batı kanadındaki sebilin eni 1,81 m yüksekliği ise 2.255 m'dir. 0.48 m genişlikte ve 0,65 m yükseklikte sivri kemerli pencere nişinin yanlarından başlayarak düğüm oluşturan iki kaval silme üst panonun etrafını da çerçevelemektedir. Bu pencere levhasının arkasında dikdörtgen planlı bir hücrenin tabanına alttaki su teknesiyle bağlantıyı sağlayan bir delik mevcuttur (Önge, 1997).

Tablo 7'de sağ sebilin beş sıralı mukarnası ile ilk süsleme şeridi arasında yer alan, dikdörtgen panonun detayları verilmiştir. 0.22 x 1.01 m. ölçüsünde dikdörtgen pano, kûfi hatla tezyin edilmiştir (Önge, 1997). Bu panoda, sol sebildeki gibi Enbiya süresinin 30. ayeti olduğu belirtilmiş (Konyalı, 2001) ise de sağ ve sol sebildeki kufi tasarımların farklı ayetler olduğu tespit edilmiştir (Özkafa,2006). Fakat hangi ayet olduğu okunamamıştır.

Köşeli, dik ve sert şekillerin egemen olduğu kûfi yazı türü, Selçuklu sülüsü kadar yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Detayı Tablo 7'de verilen kitabe örneğinde olduğu gibi bazı kûfi hatlarda harflerin çeşitli bölümlerinden çıkan (özellikle sap ve son kısımlarından) rûmi motifleriyle yazının sertliği yumuşatılmaya çalışılmıştır.

KONUM

TEKNİK


Tablo 7. Sağ sebil mukarnas üstü yazı detayı (Güler 2020)

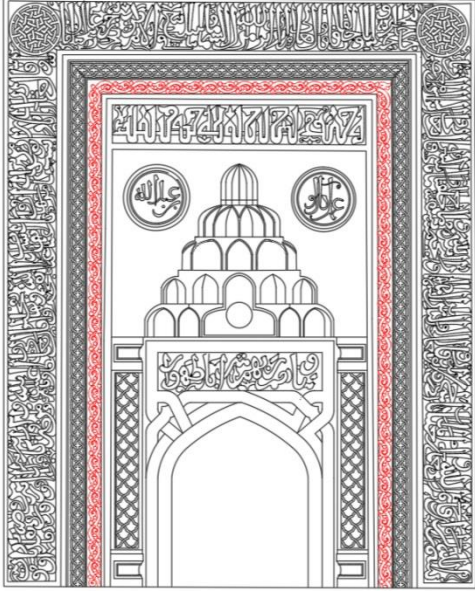
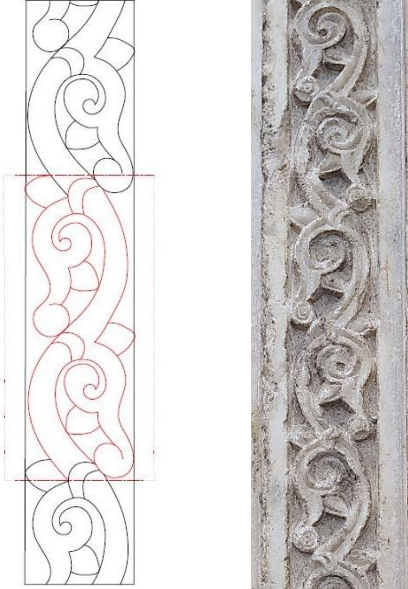
Sahip Ata Camii taç kapı batı kanadındaki sebili üç taraftan çevreleyen süsleme şeritlerinin detayları içten dışa doğru verilmiştir.

Tablo 8’de, sağ sebilin birinci (içten dışa doğru) süsleme şeridinin kompozisyon detayları verilmiştir. Süsleme şeridi, iki dar süslemesiz silmeler ile kademeli olarak köşe sütuncelerinden ayrılmaktadır.

12., 13. ve 14. yüzyıllarda Ortadoğu Anadolu ve Anadolu’da görölen rümi motifini andıran farklı bir motif türü bulunmaktadır. Bağdat ve çevresindeki Selçuklu eserlerinde göröldüğü için “Selçuklu Bağdat ekolü” olarak isimlendirilmiştir. Kompozisyonda devamlılık kanat üzerinden sağlanmaktadır. Daha çok süsleme şeritlerinde görölmektedir Oyma ve kesme tekniğinde de başarıyla uygulanan bir motiftir (Koç B.,2015).

Birinci süsleme şeridi, Selçuklu Bağdat Ekolü olarak da isimlendirilen rümi kompozisyondan oluşmaktadır.

Tek iplik süsleme şeridi, ana çizginin yan dallara ayrılarak devam etmesiyle oluşan bir desen kurgusuna sahiptir. Aynı motiflerin bir akış hareketi oluşturmalarıyla yürüyen desenler olarak da adlandırılır. Günümüze büyük bir tahribat yaşamadan ulaşan süsleme şeridi, ak mermer üzerine alçak kabartma tekniğı ile tezrin edilmiştir

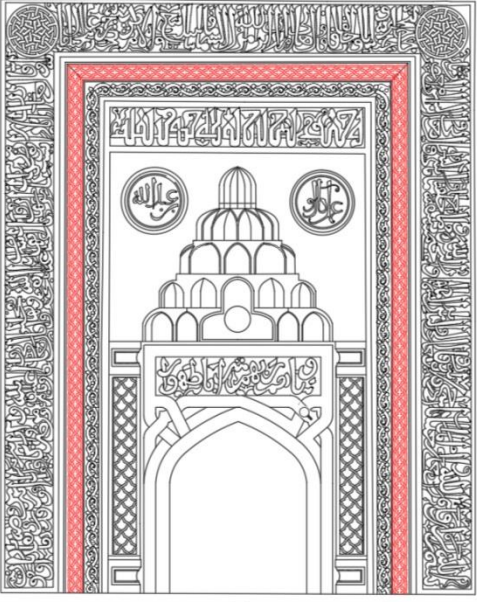
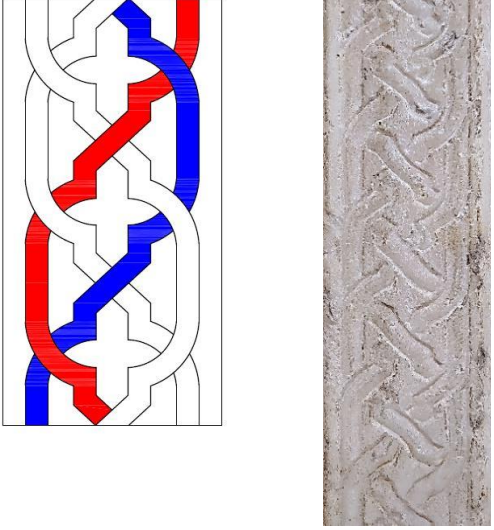
KONUM	PAFTA DÜZENİ
	

Tablo 8. Sağ Sebil Birinci Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2020)

Tablo 9’da batı kanadındaki sebilin ikinci süsleme şeridinin (içten dışa doğru), detayları verilmiştir.

Düşey ekseninde iki ana hattın, alttan ve üstten geçerek oluşturduğu geçme düzeni tek eksenli sonsuz karakterlidir. Zencerek tarzında grift bir geometrik kompozisyondur. Eğrisel ve kırık çizgilerden oluşan iki ana hattın keşilmesiyle dört kollu yıldız sistemi oluşmaktadır.

Dar silmelerle çerçevlenen pahlı süsleme şeridi, mermer üzerine oyma tekniğıyle tezrin edilmiştir. Günümüze büyük bir tahribat yaşamadan ulaşmıştır.

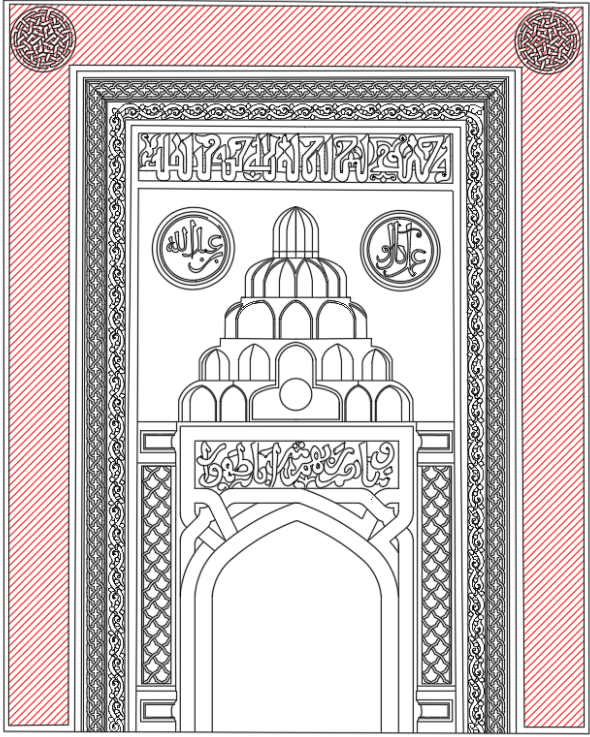

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	

**Tablo 9.** Sağ Sebil İkinci Süsleme Şeridi Detayı (Güler 2020)

Tablo 10’da batı kanadındaki sebilin üçüncü süsleme şerit (içten dışa doğru), detayları verilmiştir.

Sebili üç taraftan çevreleyen süsleme şeridinin eni 0.225m.(Önge, 1997)’dir.

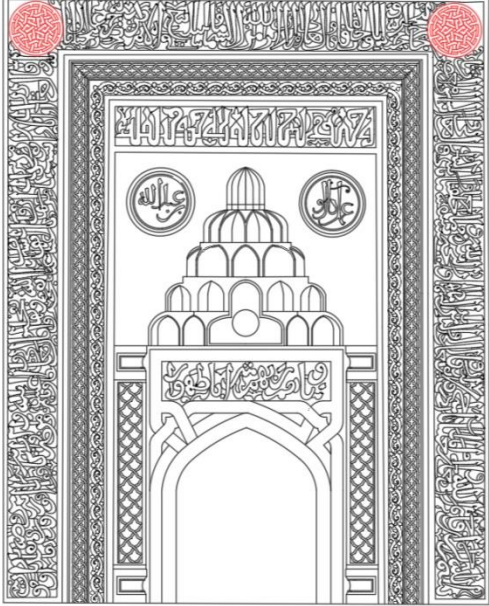
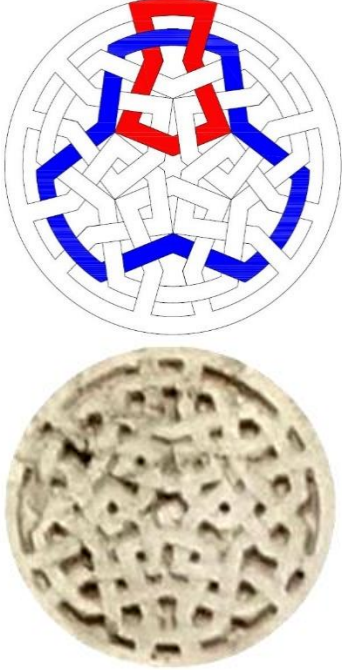
Mekân- anlam ilişkine uygun olarak suyun azizliğine dair; Enbiya suresi 30, Furkan suresi 48-49, Nebe suresi 14-15-16, Zümer suresi 21, İnsan suresi 5-6 ve İnsan suresi 15-16-17-18. ayet-i kerimeleri grift bir Selçuklu sülüsü ile tezyin edilmiştir. Ak mermere alçak kabartma tekniği ile uygulanan Selçuklu sülüsü, günümüze büyük tahribat yaşamadan ulaşmıştır.

KONUM

TEKNİK


Tablo 10. Sağ Sebil Yazı Şeridi Detayı (Güler 2020)

Batı kanadındaki sebilin üçüncü süsleme şeridinin (içten dışa doğru) köşelerinde bulunan madalyonların detayları Tablo 11’de verilmiştir.

Geometrik bir kompozisyona sahip madalyon, kırmızı ve mavi renkle ifade edilen iki kapalı formun birbirleriyle kesişmesinden oluşmaktadır. Ortada altı kollu yıldız çevresinde ise altı baklava motifinin olduğu geometrik kompozisyon ak mermere alçak kabartma tekniği ile uygulanmıştır.

KONUM	PAFTA DÜZENİ
	

Tablo 11. Sağ Sebil Yazı Şeridi Köşesindeki Madalyon Detayı (Güler 2021)

## SONUÇ

Kadim medeniyetimizin ince bir zevk ve estetikle meydana getirdiği eserlerde görülen kompozisyonlar, güzelliğin ilahi bir sıfat olduğu ve onun dünyada sayısız yansıması bulunduğunu kabul eden bir sanat görüşünün ürünüdür. Sanatçının tasavvur ve tahayyül dünyasına tevhit ilkesi yön vermiş, kompozisyonlarda sanatçıların hayal gücü, büyü bir dünya sunmuştur.

Çifte minareli cephe uygulamasının da öncüsü olan Sahip Ata camii taç kapısı, Anadolu Selçuklu döneminin tasarım, tezyinat ve yazı programı ile en görkemli yapılarından biridir. Sahip Ata Camii sebilleri, iki taraftan yükselen minare kaidesinde, simetrik bir şekilde yekpare taştan adeta küçük bir taç kapı gibi planlanmış ve tezyin edilmiştir. İlk bakışta birbirine çok benzeyen sebiller, tezyini ve mimari detayları bakımından bazı farklılıklar gösterirler. Bu bölümde, iki sebil aralarındaki benzerlik ve farklılıkların detayları verilmiştir.

Bu iki sebil arasındaki mimarî detay ve tezyini bakımdan bazı benzerlikler şunlardır;

-Doğu ve batı kanadındaki sebiller, iki yanı silindirik sütuncelerle tezyin edilmiş, beş sıra mukarnaslı bir nişe sahiptir. 1.81m.ene sahip sebillerin yüksekliği ise 2.255 m.'dir. Sivri kemerli pencerenin eni 0.48 m. yüksekliği ise 0.65m.'dir. Sivri kemerli pencerenin yanlarından başlayarak düğüm oluşturan iki kaval silme geometrik geçmeler meydan getirerek üst panonun etrafını da çerçevelemektedir. Bu pencere levhasının arkasında dikdörtgen planlı bir hücrenin tabanında alttaki su teknesiyle bağlantı sağlayan bir delik mevcuttur.

-Doğu ve batı kanadındaki sebil penceresinin üstünde 0.13x 0.60 m ölçüsünde dikdörtgen kitabelerde, suyu taziz eden İnsan suresinin 21. ayeti Selçuklu sülüsü ile tezyin edilmiştir.

Bu iki sebil arasındaki mimarî detay ve tezyini bakımdan farklılıklar ise şunlardır;

- Batı kanadındaki sebili, kademeli üç süsleme şeridi, doğu kanadındaki sebil ise iki süsleme şeridi çerçevelemektedir.

- Batı kanadındaki (sağ) sebili çevreleyen yazı şeridi, besmele ve "Ayet el- Kürsî" ayetiyle, Doğu kanadındaki (sol) sebili çevreleyen yazı şeridi ise, dört süreden suyu taziz eden ayetlerle tezyin edilmiştir. Solda yazının oyma, sağda ise alçak kabartma tekniğiyle, tezyin edilmesi dikkat çekmektedir. Tahribat ve aşınma nedeniyle oyma tekniğinin yazı tezyinine uygun olmadığı görülmektedir.

- Sebil nişi mukarnas köşeliklerinde, sağda yazı ile tezyin edilmiş iki madalyon, solda ise geometrik kapalı kompozisyona sahip iki kabara bulunmaktadır.

Sonuç olarak, sebillerin tezyinatı dönemin karakteristik özelliklerini taşıyan Selçuklu sülüsü ve kufi yazı, geometrik ve rûmi motiflerinden oluşmaktadır. Yazı ve geometrik tezyinat, rûmi motiflere hakimdir.

Sebillerin tezyinatında kullanılan yazının önemli özelliklerinden biri de anlam-mekân arasındaki ilişkidir. Suyu taziz eden ayetlerin sebilde yer alması anlam-mekân birlikteliğinin göstergesidir.

Kültür ve Medeniyet değerlerinin yaşatılması, mevcut mimari mirasımızın korunması, geçmiş nesillerin ürettiği eserleri, gelecek kuşaklara aktarmak ile mümkün olacaktır. Kadim medeniyetimizin aziz emanetlerini korumak, bu değerlerle yaşayacak nesillere bu mirasın özellikleri, nitelikleri ve tarihi bilincin kazandırılması ile gerçekleşecektir. Bu tarihi tecrübeyi aktarma, emanetcisi olduğumuz kadim mirasın tamamen yok olmasına yol açacak süreci durdurmuş olacaktır.

Anadolu Su Medeniyetinin bir bölümü olan su mimarisinin nadide bir örneği olan Sahip Ata camii taç kapı emzikli sebillerin yapılış gayesine uygun hizmete açılması kültürel süreklilik ve kadim medeniyetimizin abidevi eserlerini korumamız adına bir başlangıç olacaktır.



## **KAYNAKÇA**

- Baysal, A. F., & Sayın, A. Z. (2019). Restorasyon Sonrası Kubbe-i Hadrâ Kalem İşleri Üzerine Bir Değerlendirme. İSTEM Dergisi, 33, 39–64. <https://doi.org/https://doi.org/10.31591/istem.550810>
- Baysal, A. F. (2020). Kubbe-i Hadrâ Kalemîşi Tezyînâtı ve Onarımı. Palet Yayınları.
- Çaycı, Ahmet; İslam Mimarisinde Anlam Ve Sembol, Palet Yayınları, Konya, 2017.
- Duran, Remzi; Selçuklu Devri Konya Kitabeleri (İnşa Ve Tamir), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2001.
- Ertunç, Ö. Çiğdem; “Anadolu Selçuklu Taç Kapılarında Kavsara Sistemleri”, Lale Kültür Sanat Ve Medeniyet Dergisi, Ocak- Haziran 2020, S.74-83.
- Gün, Recep; Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı, On Dokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi Ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Samsun, 1999.
- Koç, B. Sabiha; Rûmi Çizim Ve Teknikleri, İlke Kitap, İstanbul, 2015.
- Konyalı, İbrahim Hakkı; Konya Tarihi, Memleket Gazetesi Yayınları, Konya, 2007.
- Önge, Yılmaz; Türk Mimarisinde Selçuklu Ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları, Türk Tarih Kurumu, Basımevi, Ankara, 1997.
- Özkafa, Fatih “Konya Sahip Ata Cami, Taç Kapısındaki Yazı Ve Süslemelerde Tasarım Anlayışı”, Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu, Bildiriler Cilt 116-18 Kasım 2006, İzmir, S.170-177.

# Beyhekim Mescidi Mozaik Çini Mihrabının Var Olan Ahşap Mihrap İle Karşılaştırılması

Melike ÖZÇETİN 

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları, Konya, Türkiye

ORCID: [orcid.org/0000-0002-1572-7873](https://orcid.org/0000-0002-1572-7873), Email: [melikeozcetin96@gmail.com](mailto:melikeozcetin96@gmail.com)

## Makale Bilgileri

## ÖZ

### Makale Geçmişi

Geliş: 24/10/2022

Kabul: 08/12/2022

Yayın: 30/12/2022

### Anahtar Kelimeler:

Anadolu Selçuklu,  
Beyhekim,  
Mozaik Çini,  
Mihrap,  
Restorasyon

Konya'da Anadolu Selçuklu döneminde yapılmış birçok mimari yapı yer almaktadır. Anadolu Selçuklu dönemi denildiğinde akla dönemin özelliklerini yansıtacak birçok özellik gelmektedir. Mozaik çini tekniğinde yapılmış zengin işçilikleri olan mihraplar bunlardan bir tanesidir. Beyhekim Mescidi ve Türbesi de bu dönemde yapılmış ve mozaik çini mihrabı olan bir yapıdır. Ancak Beyhekim Mescidi ve Türbesinin mihrabı onarım bahanesi ile kaçırılmıştır.

Kaçırılan mihrap şuanda Almanya İslami Eserler Müzesinde sergilenmektedir. İslami Eserler Müzesi, Bergama (Pergamon) Müzesinde bulunur ve Berlin Devlet Müzelerinin (Staatliche Museen) bir parçasıdır. Beyhekim mescidinde yer alan mihrabın kaçırılması sonucunda yeni restorasyon çalışmaları yapılmıştır. Yapılan restorasyonlar ile birlikte kaçırılan mihrap yerine ahşap mihrap eklenmiştir. Eklenen mihrap tek parça halindedir. Bergama Müzesinde yer alan mihrap ise mozaik çini tekniğinde yapılmıştır ve tekli karolar halindedir.

Ahşap mihrap tasarım açısından kaçırılan mozaik çini mihraba benzemektedir. Ancak teknik açıdan ve işçilik açısından farklılıkları gözle görülür derecede bellidir. Çalışma kapsamında mihrapların tezyini özellikleri, kullanılan malzemeleri, işçilikleri ve tasarım farklılıkları karşılaştırılmıştır. Ayrıca restorasyon ile eklenen ahşap mihrabın neden mozaik çini mihraptan farklı olduğu üzerinde de durulmuştur.

## Comparison of Beyhekim Masjid Mosaic Tile Mihrab with Existing Wooden Mihrab

## Article Info

## ABSTRACT

### Article History

Received: 24/10/2022

Accepted: 08/12/2022

Published: 30/12/2022

### Keywords:

Anatolian Seljuk,  
Beyhekim,  
Mosaic Tile,  
Altar,  
Restoration

There are many architectural structures built during the Anatolian Seljuk period in Konya. When it comes to the Anatolian Seljuk period, many works and features come to mind that will reflect the characteristics of the period. The mihrabs, which have rich craftsmanship made in the mosaic tile technique, are one of them. Beyhekim Masjid and Tomb is a structure built in this period and has a mosaic tile mihrab. However, the altar of Beyhekim Masjid and Tomb was kidnapped under the pretext of repair.

The kidnapped altar is currently on display at the German Museum of Islamic Works. The Museum of Islamic Monuments is located in the Pergamon Museum and is part of the Staatliche Museen. New restoration works were carried out as a result of the abduction of the mihrab in the Beyhekim masjid. With the restorations made, wooden mihrab was added instead of the missing mihrab. The added mihrab is in one piece. The mihrab in the Bergama Museum was built with mosaic tile technique and is in single tiles.

In terms of wooden altar design, the missing mosaic tile resembles the altar. However, their differences in terms of technique and workmanship are noticeable. Within the scope of the study, the decorative features of the altars, the materials used, their workmanship and design differences were compared. It was also emphasized why the wooden mihrab added with restoration is different from the mosaic tile mihrab.

## Atıf/Citation:



Özçetin M. (2022), Beyhekim Mescidi Mozaik Çini Mihrabının Var Olan Ahşap Mihrap İle Karşılaştırılması, 2, 36-52.

"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)"

## GİRİŞ

Mimari eserler buldukları dönemin özelliklerini yansıtmada konusunda önemli bir yere sahiptir. Kültürel miras açısından önemli bir yere sahip olan Konya’da Anadolu Selçuklu döneminde yapılmış birçok mimari eser mevcuttur(Baysal. A.F., Sayın, 2019). Bu eserler arasında Beyhekim Mescidi ve Türbesi de yer almaktadır. Mescit kelimesinin Arapça anlamına bakıldığında secde edilen yer olduğu bilinmektedir. Cami ve mescitler müslamanların ibadet edebileceği mekânlardır. Mescitler camilere göre daha küçük yapıdadır. Genel olarak üç bölümden oluştuğu bilinen mescitlerin ilk bölümü harim kısmıdır. İkinci bölümünde son cemaat yeri olarak bilinen methal vardır. Üçüncü bölümü ise minare bölümü oluşturmaktadır(Tuna, 2020).

Araştırmanın konusu olan Beyhekim Mescidi ise kare planlı bir yapıya sahip olup türbe bölümüne de sahiptir. Beyhekim Mescidi, Konya ili, Selçuklu ilçesi, Hamidiye mahallesinde bulunmaktadır. Türbe ve mescit bölümlerinden oluşan yapının kitabesi yoktur ve bu yüzden inşa zamanının ne zaman olduğu tam olarak bilinmemektedir. Ancak türbe bölümünde Tabip Beyhekim yatmaktadır. Tabip Beyhekim’in yaşadığı zamanın bilinmesi ile mescidin XIII. yüzyılda yapıldığı anlaşılmaktadır. Beyhekim Mescidi XIII. yüzyılın ikinci yarısında asıl adı Ekmelüddin Müetted El Nacuvani olan Beyhekim tarafından yaptırılmıştır(Ebiri, 2021). Adında yer alan Nacuvani ise Nahçıvanlı olduğunu belirtmektedir. Beyhekim ya da Hekim Bey olarak anılmaktadır. Beyhekim “Tabiblerin Maliki” ve “Tabiblerin Sultanı” olarak anılmaktadır.

Beyhekim Mescidi ve Türbesi hakkında birçok araştırma yapılmıştır. Tezyini açıdan yapılan araştırmalara bakıldığında neredeyse hepsi kaçırılan mihrap hakkında bilgi vermiştir(Ertunç, 2020). Günümüzde yer alan ahşap mihrap ile ilgili olarak ise restorasyon ile eklendiği belirtilerek herhangi bir karşılaştırma yapılmamış veya tek olarak anlatılmamıştır. Beyhekim Mescidinin giriş kapısının sağ tarafında mescide bitişik olarak yer alan türbe bulunmaktadır. Türbenin girişinde sağ tarafta caminin üst kısmında bir mermer vardır. Mermerde “Evliyauallah’dan Bey Hekim Ekmelüddin Hz. - Ruhuna Fatıha ve Hz. Mevlana’nın Doktoru yazmaktadır.

Bu çalışmada Bergama Müzesinin İslami Eserler bölümünde bulunan Beyhekim Mescidi ve Türbesine ait mozaik çini mihrabın günümüzde Konya’da yer alan ahşap mihrap ile karşılaştırması yapılmıştır. Yapılan karşılaştırma sonucunda ise tasarım, teknik, malzeme ve işçilik açısından benzerlik ve farklılıklarına ulaşmak amaçlanmıştır. Beyhekim Mescidi ve Türbesinin mihrabının kaçırıldığı gibi birçok eser veya mimari varlıklar da yurt dışına kaçırılmıştır. Araştırmada mimari varlıklarımızın kaçırılmasına yönelik neler yapılabileceği üzerinde de durulmuştur.

## **Bergama Müzesinde Bulunan Beyhekim Mescidi Mihrabının Var Olan Ahşap Mihrap İle Karşılaştırılması**

Araştırmada elde edilen veriler doğrultusunda Beyhekim’in ve Beyhekim mescidi ve türbesinin genel özellikleri aktarılmıştır. Ayrıca Bergama müzesinde bulunan Beyhekim mescidi ve türbesine ait mozaik çini mihrabın var olan ahşap mihrap ile karşılaştırması yapılmıştır. Yapılan karşılaştırmada veriler mihrapların tasarımı, işçilikleri ve desen analizlerine bakılarak elde edilmiştir. Mescitte bulunan diğer süsleme detayı olan kubbe göbeğinin de desen analizi anlatılmıştır. Bu kapsamda;

Beyhekim mescidi ve türbesi Konya’da yer almaktadır. Selçuklu ilçesinde Hamidiye mahallesinde bulunan yapı, Alâeddin tepesinin batısında kalır ve Kazeruni türbesinin de çaprazında bulunur. Beyhekim Mescidi ve Türbesi kare planlı bir yapıya sahiptir ve üzeri tek kubbe ile örtülüdür. Harim bölümü ile son

cemaat bölümünden oluşmaktadır(Yaldız, 2018). Halen mescit olarak kullanılmakta olan yapının iç kısmında üç bölüm vardır. Girişinin sağ tarafında türbe bölümü, sol tarafında kadınlar mahfili bulunur. Harim kısmı ise bu bölümleri geçtikten sonra gelmektedir. Kadınlar mahfili olarak adlandırılan bölüm daha öncesinde türbedar odası olarak kullanılmaktaydı(Turan, 2018, s. 131).



Resim 1 Beyhekim Mescidi ve Türbesi Kuzey ve Doğu Cephesi Genel Görünümü

Beyhekim Mescidinde cumhuriyet devrine kadar yapılan onarımların bilinmediği ve günümüze kadar birçok kez restore edildiği bilinmektedir. Restore eden kurumların başında ise ilk olarak Konya Müzesi gelmektedir. Ancak Konya Müzesi'nin 1964 yılında yaptığı restorasyon çalışmalarında aksaklık yaşadığı bilinmektedir. Bu sebeple bir sonraki yıl restorasyonu Vakıflar Genel Müdürlüğüne devretmiştir. Vakıflar Genel Müdürlüğü devraldığı restorasyondan sonra bir kez daha 1989 yılına restorasyon çalışması yapmıştır(Arslan, 2017a, ss. 1629-1630).

Cumhuriyet dönemine kadar yapılan restorasyonların bilinmemesi kaçırılan mihrap hakkında net bilgiyi elde edemememizdeki en önemli sebeptir. Bazı kaynaklarda kaçırılan mozaik çini mihrap için restorasyon bahanesi ile parça parça alınarak götürüldüğü ve sonrasında yurt dışında birleştirildiği anlatılmıştır. Bazı kaynaklarda ise mihrabın parçalarının antikacıların eline geçtiği ve parçaların Avrupa müzelerine satıldığı söylenilmektedir. Ancak kesin bilgiye rastlanılmamaktadır.

Beyhekim mescidi ve türbesinin herhangi bir kitabesi yoktur. Bu yüzden tam olarak ne zaman yapıldığı ve kim tarafından yapıldığı bilinmemektedir. Ancak banisi yani yaptıran kişisi mescide adını veren Beyhekim 'dir. Beyhekim'in yaşadığı dönemden kaynaklı olarak mescidin tarihi XIII. yüzyılın ikinci yarısı olarak geçmektedir. Bu dönem Anadolu Selçuklu dönemine denk gelmektedir. Beyhekim'in asıl adı Ekmelüddin Müetted El Nacuvani olarak geçmektedir(Ebiri, 2021, s. 89). Nacuvaniden de anlaşıldığı üzere Nahçıvanlı olan Beyhekim, Mevlana'nın ve ailesinin doktorudur. Beyhekim ya da Hekim Bey olarak anılmaktadır. Beyhekim "Tabiblerin Maliki" ve "Tabiblerin Sultanı" olarak da bilinmektedir.

Beyhekim mescidinin girişinde kapının sağ ve sol tarafında iki tane pencere vardır(Fotoğraf 1). Sol pencere kadınlar mahfili olarak ayrılan yerin penceresidir. Sağ pencere ise türbeye ait olan penceredir. Pencere kenarları mermer ile çevrelenmiştir. Sağ pencerenin üst kısmında "Evliyaullah'dan Bey Hekim Ekmelüddin Hz. Ruhuna Fatiha Mevlana'nın Doktoru" yazmaktadır. Buradan da anlaşıldığı üzere türbede Beyhekim yatmaktadır.

Beyhekim mescidi ve türbesi duvarlarının doğu cephesinde yani giriş bölümünde iki çeşit taş kullanılmakta olup üst kısmında tuğlalar alt kısma ise sıralı kesme taşlar yer almaktadır. Selçuklu dönemi yapılarının mimarisinin genel özellikleri arasında giriş cephelerinin diğer cephelere göre daha özenli tutulması vardır ve bu özellik Beyhekim mescidinde de görülmektedir. Mescidin diğer cepheleri ise moloz taş ile yapılmıştır(Arslan, 2017a).

Konya, Anadolu Selçuklu döneminin merkezi niteliğindedir. Bu sebeple bu dönemde birçok mimari yapı yapılmıştır ve süslemeleri de dönemin tezyini özelliklerine uygun şekilde aktarılmıştır. Aynı dönemde yapılan İnce Minareli Medrese, Karatay Medresesi gibi mimari yapıların da giriş bölümleri oldukça gösterişlidir. Giriş bölümünde yer alan tezyinat; cami, mescit ve medreselerde iç mekânda da uygulanmıştır. Beyhekim Mescidinin kaçırılan mihrabı da bunlardan bir tanesidir.

Mescit dikdörtgen plana sahip olmasından kaynaklı tek kubbe ile örtülüdür. Üçgen olarak birleşen kubbeye geçiş elemanı baklava biçimindedir ve malzeme olarak tuğla kullanılmıştır(Fotoğraf 2). Günümüzde üzeri metal kaplama olarak kapatılmıştır. Selçuklu döneminde yapılmış mescitlerin genel özelliklerine bakıldığında dikkat çeken özelliklerden birisi kubbelerin tek kubbeli olmasıdır. Ayrıca çoğunun önünde düz çatı veya tonoz vardır(Boran vd., t.y., s. 40).



Resim 2 Beyhekim Mescidi ve Türbesi Kubbeye Geçiş Elemanı

Mescidin harim kısmında mihrap, minber ve üst harim kısmı yer alır. Mihrap mozaik çini tekniğinde yapılmıştır(Fotoğraf 3). Ancak günümüzde yerinde mozaik çini mihrabın aynı özelliklerini taşıyan ahşap bir mihrap vardır. Minber sonradan eklenmiştir ve sanat değeri yoktur. Üst harim kısmında ise herhangi bir süsleme yer almamaktadır. Kubbenin ortasında yuvarlak olarak yapılmış mozaik çini bir tasarım vardır. Bu tasarım kubbenin göbeğinde yer almaktadır. Mescidin en önemli özelliği ise mihraptır.

Günümüze kadar birçok restorasyon geçiren mescitte şuanda ahşap bir mihrap yer almaktadır(Fotoğraf 4). Restorasyon ile eklenen bu mihrabın orijinali ise şuanda Almanya Berlin'dedir. Almanya İslami Eserler Müzesinde sergilenen mihrap mozaik çini tekniğinde yapılmıştır. İslami Eserler Müzesi, Bergama (Pergamon) Müzesinde bulunur ve bu Berlin Devlet Müzelerinin (Staatliche Museen) bir parçasıdır. Müzede yer alan mihrabın çevrimiçi olarak kaydı bulunmaktadır(*Beyhekim Mescidi ve Türbesi Kayıt Linki*, t.y.).



Resim 3 Beyhekim Mescidi ve Türbesi Mozaik Çini Mihrap

Kaynak: <http://www.smbdigital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1525437&viewType=detailView>



Resim 4 Beyhekim Mescidi ve Türbesi Ahşap Mihrap

Bergama müzesinde bulunan mihrap yerine ahşap bir mihrap yapılmıştır. Ahşap mihrap ise kaçırılan mihrabın reproduksiyonu şeklindedir. Ancak bazı bölümlerde farklılıklar mevcuttur. Bu farklılıklar tasarımın aslını bozacak şekilde değildir. Ancak stilize edilerek yapılmış şekildedir.

Mozaik çini tekniği ile yapılan mihrap dikdörtgen bir nişe sahiptir ve tekli karolar halinde yapılmıştır. Mukarnası ise kasvaralıdır. Ayrıca firuze rengi, patlıcan moru, kiremit veya açık kahverengi renkleri kullanılarak elde edilmiştir. Mihrabın zemin rengi döneminin özelliğine uygun olarak turkuazdır yani firuze rengindedir. Ahşap mihrap ise mozaik çini mihrap ile aynı tasarım özelliklerini taşımaktadır. Tek parça halinde yapılan mihrap ahşap malzeme kullanılarak yapılmıştır. Renk özelliği olarak siyah renk yoğunluğundadır ve kiremit rengi kullanılmıştır. Zeminde ise ahşap görülmektedir.

Anadolu Selçuklu döneminde yapılmış olan mescidin mozaik çini mihrabı dört sıralı bordür şeklinde yapılmıştır. Dört sıralı bordür, bu dönemde yapılmış olan mihraplar arasında en çok kullanılan bordür çeşididir (Çok, t.y., s. 214). Birinci bordürde rumi motifi kullanılmıştır. Tepelik olarak yapılan bu bordürde iki iplik kullanılmıştır. İki mihrapta da aynı tasarım kullanılmıştır. Mozaik çini mihrabın zemini turkuazdır. Rumi renkleri ise patlıcan moru rengindedir (Fotoğraf 5). Ahşap mihrap siyah renk kullanılarak yapılmıştır (Fotoğraf 6).

Mozaik çini mihraba bakıldığında rumi formları ince işçilik kullanılarak düzgün formlarda yapılmıştır. Ahşap mihrap ise mozaik çini mihrabın aksine kalın ve formları bozuk olarak yapılmıştır. Bakıldığında aynı desen yapılmaya çalışılsa da ahşap mihrapta yer alan detay aynı olan tasarımı farklı

göstermiştir. Mozaik çini mihrapta rumi dalları bir alt bir üst şeklinde ilerlemiş ve bu sayede boyutlu bir görüntü oluşmuştur. Ancak ahşap mihrap düz siyah renkte ve kalınlık inceliğe dikkat edilmeyerek yapılmıştır.



Resim 5 Çini Mihrap Birinci Bordür Detayı



Resim 6 Ahşap Mihrap Birinci Bordür Detayı

İkinci bordür kısmında da rumi motifi kullanılmıştır. İki iplik tepeliklerden oluşan bordür, ilk bordüre göre daha büyük bir alana yapılmıştır ve daha detaylıdır. Rumi renkleri ilk bordürde olduğu gibi patlıcan moru olarak kullanılmıştır(Fotoğraf 7). Ahşap mihrap tamamen yapıldığı için siyah renk kullanılarak yapılmıştır(Fotoğraf 8). Mozaik çini mihrapta birinci ve ikinci bordür kısmı rumi renklerinde kullanılan patlıcan moru rengi ile kalın bir şerit çekilerek ayrılmıştır. Ahşap mihrapta tepeliklerin form bozuklukları dikkat çekmektedir.



Resim 7 Çini Mihrap İkinci Bordür Detayı



Resim 8 Ahşap Mihrap İkinci Bordür Detayı

Üçüncü bordür yazı kuşağının yer aldığı bordürdür. Yazı kuşağında Ayet-el Kürsi vardır. Makili yazı çeşidi ile yazılan bu yazı çeşidinde renkler mozaik çini mihrapta patlıcan moru rengindedir(Fotoğraf 9). Ahşap mihrapta ise siyahtır(Fotoğraf 10). İki tasarımda da yazı kuşağında boşluk kısımlarında aynı renk tepelikler kullanılarak boş alanlar doldurulmuştur. İki mihrapta da dördüncü bordüre bağlanan kısımda aynı renk kullanılarak yapılan şerit çizgisi vardır.

Yazı kuşağı alanında yer alan Ayet'el Kürsi'nin boşluk kısımlarında tepelik vardır. Tepelik motiflerinin ahşap mihrapta form bozuklukları gözle görülür derecede bellidir. Yazı kuşağının olduğu üçüncü bordürde köşe kısımlarında kalan boşluklarda sekiz köşeli geometrik desen kullanılmıştır. Ahşap mihrap ve mozaik mihrapta mihraba uygun olarak aynı renkler kullanılmıştır.



Resim 9 Çini Mihrap Üçüncü Bordür Detayı



Resim 10 Ahşap Mihrap Üçüncü Bordür Detayı

Dördüncü bordür iç kısma doğru girmektedir. Diğer bordürlerde olduğu gibi rumi olarak yapılmıştır. İki iplik rumilerin bulunduğu bu bordürde ikinci bir renk kullanılmıştır. Mozaik çini mihrapta kiremit renginde olan sencide rumiler vardır(Fotoğraf 11). Ahşap mihrapta da aynı tasarım kullanılarak kiremit rengi kullanılmıştır(Fotoğraf 12). Bu bordürde de rumi formları mozaik çini mihrapta oldukça ince işçilik ile yapılmışken ahşap mihrapta rumi formları kalın ve kısa bitecek şekilde yapılmıştır.



Resim 11 Çini Mihrap Dördüncü Bordür Detayı



Resim 12 Ahşap Mihrap Dördüncü Bordür Detayı

Bu bordürlerden sonra mihrabın alınlık olarak adlandırılan kısmı gelmektedir. Bu kısımda Selçuklu Sülüsü ile yazılmış Ankebut Suresinin 45. Ayeti vardır. Alınlıkta Ankebut suresinin altında rumi helezonları kullanılmıştır. Rumiler yazıdaki yerleşime göre yapılmıştır. Mozaik çini olarak yapılan mihrapta rumiler kiremit renginde yapılmıştır. Yazılar ise patlıcan moru kullanılarak yapılmıştır. Mozaik çini mihrapta yazı formları da rumi formları da olması gerektiği gibi ince işçilik ile yapılmıştır(Fotoğraf 13). Ahşap mihrapta ise gerek rumi formları gerekse yazı formları gözle görülür derecede bozuktur(Fotoğraf 14). Formlarının aynı yapılmasına dikkat edilmesine rağmen vav, sad gibi harflerde bu fark direkt olarak bellidir. Ahşap mihrapta harflerde yer alan form bozukluklarından kaynaklı bazı harfler birbirine değmektedir. Tek bir harfe bakarak bile bu bozukluğu görmek mümkündür.



Resim 13 Çini Mihrap Alınlık Detayı



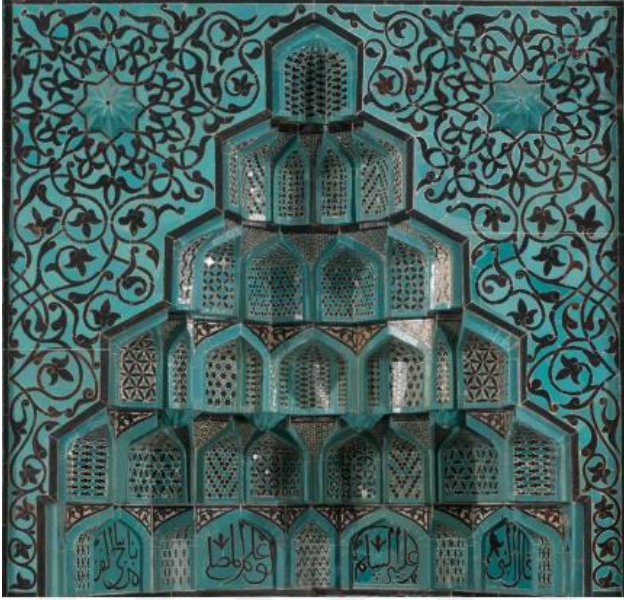
Resim 14 Ahşap Mihrap Alınlık Detayı

Alınlık kısmından sonra mihrabın köşelik ve mukarnas detaylarına geçilmektedir. Köşelikler simetrik olarak tasarlanmıştır ve rumi motifleri kullanılmıştır. Mozaik çini mihrapta rumiler patlıcan moru kullanılarak bezenmiştir ve rumi zeminleri firuze renginde kullanılmıştır(Fotoğraf 15). Ahşap mihrapta renkler siyah olarak yapılmıştır ve zemin ahşap görüntüsündedir(Fotoğraf 16). Köşeliklerde rumilerde bulunan form bozukluklarının haricinde bir farklılık daha belli olmaktadır. Mihrapta simetri birleşim yerlerinde sekizgen bir tasarım yer almaktadır. Bu tasarımda mozaik çini mihrapta zemin rengini tamamlayacak şekilde kabalar kullanılmıştır. Ancak ahşap mihrapta bu karalar sadece sınırları belli edilecek şekilde yapılarak düz bırakılmıştır ve kabara yapılmamıştır. Mozaik çini mihrapta kabara kısmına geçişte de rumiler yer almaktadır. Ahşap mihraba bakıldığında ise neredeyse çizgi denilecek kadar ince bir çizim yapılmış ve rumi olması gereken yerler nokta olarak eklenmiştir.

Mihrabın mukarnasına bakıldığında ise mukarnasın altı sıradan oluştuğu görülmektedir. Mozaik çini mihrapta bu altı sırada her bir mukarnasın içi patlıcan moru renginde ve zemin rengi olan turkuaz renginde detaylarla kaplıdır. Bu detaylarda iç kısımlarda çeşitli geometrik motifler iki renkli olarak kullanılmıştır. Altı sıradan oluşan mukarnasın en alt sırasında dört yazı vardır ve sülüs yazı çeşidi ile yazılmıştır(Arslan, t.y., s. 1634). Mukarnasların her biri ayrı ayrı tasarlanmış ve ince işçilik ile



işlenmiştir. Ahşap mihrabın mukarnası ise boştur. Mihraplara bakıldığında net farkın mukarnalarda olduğu görülmektedir. Mozaik çini mihrapta yer alan mukarnas detaylarının ve motiflerinin hiçbirisi ahşapta kullanılmamıştır.



Resim 15 Çini Mihrap Köşelik ve Mukarnas Detayı



Resim 16 Ahşap Mihrap Köşelik ve Mukarnas Detayı

Mihrap nişinde mukarnasların alt kısımlarında geometrik bir tasarım kullanılmıştır. Mozaik çini mihrapta patlıcan moru renginin yanında kiremit rengine de yer verilmiştir(Fotoğraf 17). Geometrik geçmelerin bazı birleşim yerleri kiremit rengi ile doldurulmuştur. Bazı alanlarda ise geometrilerin iç kısımlarında beş kollu yıldız kullanılmıştır. İki mihrapta da geometrik geçmelerin dört köşesini çevreleyen tek sap olarak yapılmış rumi motifi kullanılmıştır(Fotoğraf 18). Bu rumiler ince küçük bir alana yapılmıştır. Ahşap mihrabın nişi ise tek renkte kullanılmıştır ve siyah renktedir(Fotoğraf 19). Çini mihrapta olduğu gibi kiremit rengi kullanılmamıştır ve geometrilerin iç kısımları boş bırakılmıştır.



Resim 17 Çini Mihrap Nişi



Resim 18 Çini Mihrap Niş Köşesi Detayı



Resim 19 Ahşap Mihrap Niş Detayı

bir tasarım görülmektedir. Sütunçelerin alt ve üst kısımlarında kare prizma formlar kullanılmıştır. Bu sütunçe başlıklarında sekiz kollu yıldızlar vardır. Mozaik çini mihrapta başlığın yan yüzeylerinde altı kollu yıldız kullanılmıştır(Fotoğraf 20). Kiremit, patlıcan moru ve turkuaz renklerine yer verilmiştir. Ahşap mihrapta ise tek renk siyah kullanılmıştır ve yan yüzeylerde herhangi bir tasarıma yer verilmemiştir(Fotoğraf 21).



Resim 20 Çini Mihrap Sütunçe Başlık Detayı



Resim 21 Ahşap Mihrap Sütunçe Başlık Detayı

Sütunçelerin gövdelerinde ise birbirini takip eden dendanlar kullanılmıştır. Mozaik çini mihrapta sadece patlıcan moru rengi ile devam eden dendanların zemini turkuaz renktedir(Fotoğraf 22). Ahşap mihrapta ise siyah renk tercih edilmiştir ve zemininde de ahşap gözükmektedir(Fotoğraf 23).



Resim 22 Çini Mihrap Sütunçe Gövde Detayı



Resim 23 Ahşap Mihrap Sütunçe Gövde Detayı

Mihrap süslemesinin haricinde kubbe göbeğinde de yuvarlık bir mozaik çini tasarımı yer almaktadır(Fotoğraf 24). Kubbe göbeği mihrapta olduğu gibi mozaik çini tekniğinde yapılmıştır. Patlıcan moru ve turkuaz renkleri kullanılarak yapılan göbekte beş kollu bir yıldız yer almaktadır. Beş kollu yıldızın orta kısmında “Allah” yazmaktadır. Yıldızın kollarında ise “Muhammed, Ebubekir, Ömer, Osman ve Ali” yazmaktadır. Yazılan yazı çeşidi ise çiçekli kufi olarak bilinmektedir(Baş, 2008, s. 21).



Resim 24 Beyhekim Mescidi ve Türbesine Ait Kubbe Göbeği

Yazıların etrafı fırûze rengi ile ince bir cetvel şeklinde çevrelenmiştir. Devamında rumi motifi yer almaktadır. Tepelik kullanılarak yapılan bu tasarımda iki farklı tepelik motifi kullanılmıştır ve yirmi yedide bir tasarım yapılmıştır. Kubbe göbeğinin bitişinde ise yine iç kısımda kullanıldığı gibi inci fırûze renkli cetvel yer almaktadır. Ancak bu kısımda bazı deformasyonlar vardır. Cetvelin üzerinde restorasyonda yapıldığı tahmin edilen çimento lekeleri görülmektedir. Ayrıca bazı kısımlarda da dökülmeler yer almaktadır.

Son olarak günümüzde Beyhekim mescidi ve türbesinde bulunan kapılar sonradan eklenen kapılardır. Kapı kanatlarının yerine orijinali ile aynı özellikleri taşıyan reproduksiyon kapılar eklenmiştir. Kapının orijinalleri ise Konya İnce Minare Taş ve Ahşap Eserleri Müzesi’nde sergilenmektedir(Fotoğraf 25). Kapı süslemesinde geometrik formlar kullanılmıştır ve ceviz ağacından yapılmıştır(Arslan, 2017b, s. 1632). Geometrik formların içerisinde rumi motifi kullanılmıştır. Beyhekim mescidi ve türbesine ait kapı kanatlarının yanında pencere kanatları da günümüzde İnce Minare Taş ve Ahşap Eserler Müzesinde sergilenmektedir. (Fotoğraf 26).



Resim 25 Beyhekim Mescidi ve Türbesine Ait Kapı Kanatları



Resim 26 Beyhekim Mescidi ve Türbesine Ait Pencere Kanatları

Beyhekim mescidi ve türbesini önemli kılan özellik araştırmaya konu olan mozaik çini mihrabıdır. Günümüzdeki ahşap mihrabın yerinde daha önce mozaik çini bir mihrabın var olması ve şuanda yurt dışında sergileniyor olması mescide olan ilgiyi arttırmaktadır. Bazı kaynaklara göre mozaik çini mihrabın yerinde olmamasının birkaç sebebi vardır. Net bilgiye rastlanılmamasına rağmen çoğu mihrabın kaçırıldığını söylemektedir. Ulusal haber kanallarında bunu yapan kişinin Konya’da Alman Konsolosu olarak çalışan ve Selçuklu uzmanı olarak bilinen Dr. J. H. Löytved olduğunu belirtmektedir(Özet, 2003, s. 83).

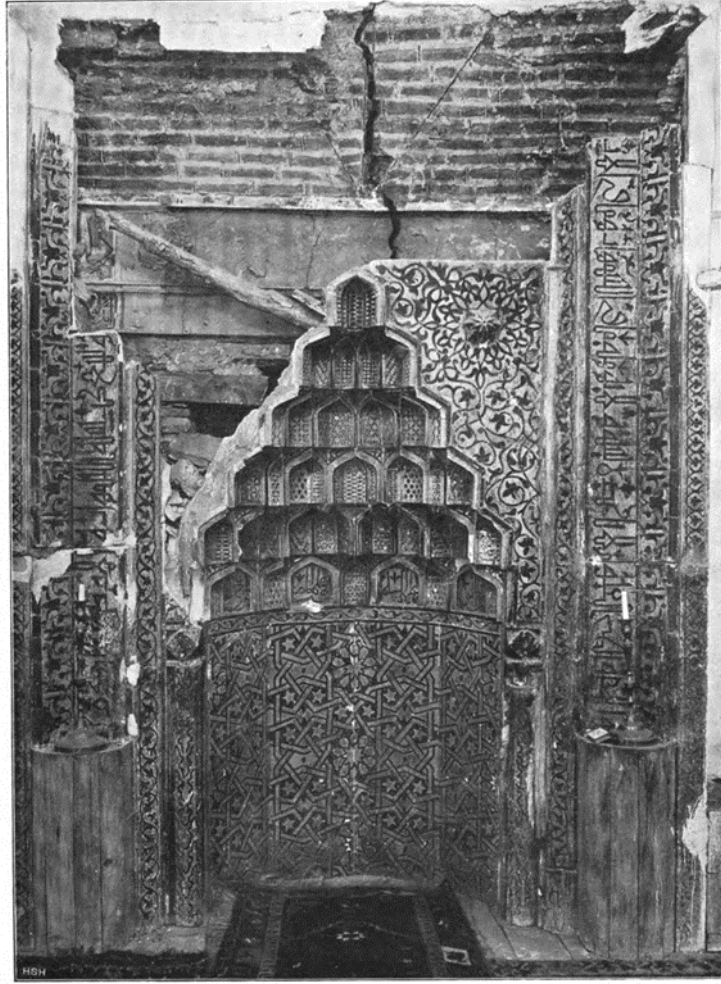
Löytved, 1907 yılında “Konia Inschriften Der Seldschukischen Bauten” adında Selçuklu mimarisi üzerine hazırlanmış bir kitap yayınlamıştır. Kitabın Berlin’de yayınlandığı bilinmektedir. Kitap içerisinde Alâeddin Köşkü, Alâeddin Cami, Sırçalı Medrese mihrabı ve Beyhekim Mescidi mihrabının da fotoğrafları vardır. Fotoğrafta mihrabın oldukça harap bir halde ve bir kısmının sökülmüş halde olduğu görülmektedir(Fotoğraf 27).

Beyhekim mescidine ait olan mihrabın kitabın 107. Sayfasında bir fotoğrafı bulunmaktadır(Löytved, 1907, s. 107). Bu fotoğraf ile birlikte onarım bahanesi ile kaçırılmasının olasılığı artmıştır. Yapılan veri araştırmalarında ulusal haber kanallarında konsolosun kaçırıldığına yönelik bilgilerin yer almasına rağmen yayınlarda bu bilgiden bahseden neredeyse bir yayın vardır. Diğer yayınlarda sadece kaçırıldığı ve şuada Almanya Berlin’de Bergama Müzesinde sergilendiği belirtilmiştir.

Kaçırılan mihrap şuanda Almanya İslami Eserler Müzesinde sergilenmektedir. İslami Eserler Müzesi, Bergama (Pergamon) Müzesinde bulunur ve Berlin Devlet Müzelerinin (Staatliche Museen) bir parçasıdır. Bu müzede bulunduğu dair bir kayıt linki mevcuttur(*Beyhekim Mescidi ve Türbesi Kayıt Linki*, t.y.). Müzeye ait kayıt linkine bakıldığında mozaik çini mihrabın tüm detaları net bir şekilde sayfada yer almaktadır.

Kaçırılan mihrabın Beyhekim mescidine ait olduğu bilinmesine rağmen mihrap hala geri alınamamıştır. Geri alınmasına yönelik yapılan çalışmaların halen devam ettiği bilinmektedir. Ancak olumlu bir sonuca ulaşılmamıştır. Geri alınması için yapılan görüşmelerde konunun siyasi bir boyutu olduğu ve iade ile ilgili olarak hukuki süreçte Almanların kendilerini haklı gördüğü bilinmektedir(Özet, 2003, s. 82). İslami Eserler Müzesinde Beyhekim Mescidi

haricinde sergilenen birçok eser vardır. Çömlek, sürahi, kase gibi birçok eser müzede sergilenmektedir. Sergilenen esere çevrimiçi olarak ulaşmak mümkündür.



Resim 27 Beyhekim Mescidi ve Türbesine Ait Parçaları Eksik Olan Mozaik Çini Mihrap **Kaynak:**  
<https://archive.org/details/Konia/page/n12/mode/1up>

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışmada, Anadolu Selçuklu döneminde yapılmış olan Beyhekim mescidi ve türbesine ait olan mozaik çini mihrap ve günümüzde bulunan ahşap mihrap incelenmiştir. İncelenen mihrapların tezyini özellikleri, kullanılan malzemeleri, işçilikleri karşılaştırılmış ve tasarım farklılıkları saptanmıştır. Beyhekim mescidi ve türbesine Bergama müzesinde bulunan ve Beyhekim mescidine ait olan mozaik çini mihrabın reproduksiyonu yapılmıştır. Ancak yapılan ahşap mihrapta tasarım aynı tutulmaya çalışılmasına rağmen bazı stilizasyonlar yapılmış ve formlarda ciddi oranda bozulmaların yaşandığı görülmüştür.

Ahşap mihrap, mozaik çini mihrabın kaçırılması ile sonradan eklenmiştir. Sonradan eklenen mihrabın restorasyon ile eklendiği bilinmektedir. Ancak restorasyon ile eklenilmesine rağmen formlarda bozukluklar mevcuttur. Mihrabın neden kaçırılan mihrap gibi mozaik çini değil de ahşap olarak yapıldığı, desenlerde stilizasyon yapmak yerine neden aynıısının yapılmadığı bilinmemektedir. Ancak Mozaik çini mihrap yerine yapılan ahşap mihrabın malzemesinin ahşap olmasının mescidin genel görüntüsüne uygun olarak bütünlüğü bozmamak için yapıldığı düşünülmektedir.

Mescidin girişinden itibaren sonradan eklenen kapı kanatları, sonradan eklenen minber, üst harim kısmı ahşap renkte tercih edilmiştir. Mescitteki bütünlüğü bozmamak ve uyumlu bir görüntü sağlamak için ahşap malzeme yapıldığı anlaşılmaktadır. Yapılan restorasyon çalışmalarının bilirkişiler tarafından yapılmaması, desen ve tasarım bilgisi olmayan kişilerin restorasyon ekiplerinde çalışması ve ellerine verilen restorasyonları kendi bildiklerine göre yapmaları olumsuz sonuçlar doğurmaktadır. Bu olumsuz sonuçlardan birisi de Beyhekim mescidinin mihrabıdır. Restorasyon yapan kişilerin formları kendilerine göre veya çizimi yapan kişiye göre yapmaları Anadolu Selçuklu döneminde yapılan mozaik çini mihraptaki ince işçiliği yakalayamamalarına sebep olmuştur.

Restorasyon çalışmalarında bilinçli olunması gerekmektedir. Yapılan restorasyonların bilirkişiler tarafından yapılması mimari varlıklarımızın korunması açısından önem teşkil etmektedir. Günümüzde yapılan çoğu restorasyon ihale sistemi kullanılarak yapılmaktadır. Yapılan restorasyonda kontrol eden kişilerin kabul gören projeye sadık kalmaları, herhangi bir eksik olmaksızın restorasyon tanımına uygun olarak yapılmalıdır. Yapılan kötü restorasyonların birçoğu restore edilen malzemelerin günümüzde bulunmuyor olmasından kaynaklı olarak yerine maliyeti düşük ürünler kullanmasından kaynaklı meydana gelmektedir.

Ayrıca toplum kültür miraslarımızın, mimari varlıklarımızın korunması ve kaçırılmasına yönelik olarak bilinçlendirilmelidir. Bilinçlenmeleri için gerek okullarda gerekse kurslarda mimari varlıklarımızın önemi hakkında bilgiler verilmelidir. Ayrıca bu bilinçlendirme için eğitimler alınmalıdır. Alınan eğitimlerle birlikte hem mimari ve kültürel varlıklar tanıtılmalı hem de nasıl korunması gerektiği üzerinde durulmalıdır.

## KAYNAKÇA

- Ak, S. B. (2019). Anadolu Selçuklu Dönemi Çini Mihraplarında Kûfî Yazı [Yüksek Lisans Tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Aladağ, Z. (2013). Konya Anadolu Selçuklu Eserlerindeki Çini Mukarnas Tasarımları [Yüksek Lisans Tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Arslan, M. (2017). Anadolu'da Selçuklu Çağı Cami ve Mescit Mimarisi [Doktora Tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Arslan, M. (2021). Konya'nın Günümüze Ulaşamayan Selçuklu Mescitleri. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1-15. <https://doi.org/10.52642/susbed.898781>
- Arslanapa, O. (1989). Türk Sanatı (2. bs). Remzi Kitabevi.
- Asatekin, N. G. (2004). Kültür ve doğa varlıklarımız: Neyi, niçin, nasıl korumalıyız? T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Atalay, A. (2014). Konya'daki Yabancı Konsolosluklar ve Faaliyetleri. Konya'daki Yabancı Konsolosluklar ve Faaliyetleri, IV, 33.
- Avcı, M. (2021). İslam Sanat Eserleri Bağlamında Berlin İslam Eserleri Müzesinden Örnekler. İslami ilimler Araştırmaları Dergisi, 9, 98-117.
- Baş, T. (2008). Anadolu Selçuklu Dönemi Konya Mahalle Mescitlerinin Restorasyon Sorunları [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Baykara, T. (1985). Türkiye Selçuklu Devrinde Konya (1. bs). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Baysal, A. F., & Sayın, A. Z. (2019). Restorasyon Sonrası Kubbe-i Hadrâ Kalem İşleri Üzerine Bir Değerlendirme. İSTEM Dergisi, 33, 39-64. <https://doi.org/https://doi.org/10.31591/istem.550810>
- Beyhekim Mescidi ve Türbesi Kayıt Linki. (t.y.). Geliş tarihi 15 Ocak 2022, gönderen <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1525437&viewType=detailView>
- Biol, İ., & Derman, Ç. (2017). Türk Tezyini Sanatlarında Motifler (13.). Kubbealtı Yayınevi.
- Boran, A., Aykaç, R., & Bayar, Ş. (t.y.). Selçuklu Başkenti Konya'da Dinî Mimarî. 40.
- Bozer, R. (2008). The Kundekari technique in Middle Age Anatolian Turkish woodwork art. Orijentalni Institut u Sarajevu, 57, 187-204.
- Böleken, Z. (2010). Anadolu Selçuklu Başkentinde Dini Mimaride Devşirme Malzeme Kullanımı [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Bulut, M. (2019). Selçuklu Çizgileri Anadolu Selçuklu Geometrik Kompozisyonları. İnkılab Yayınları.
- Bulut, M. (2020). Osmanlı Ahşap Kapı ve Pencere Kanatlarındaki Kompozisyonlar ve Altın Üçgenler. Sanat Tarihi Yıllığı, 29, 45-62. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusty/760874>
- Canby, S., Beyazıt, D., & Rugiadi, M. (2020). Seljups and Their Successors: Art, Culture and

History (C. 1). Edinburgh University Press.

Çelik, A. (2021). Anadolu Selçuklu Dönemi Alçı Çini Mihrapları [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.

Çok, B. (t.y.). Anadolu Selçuklu Dönemi (1071-1308) Çinili Mihrap Bordürlerinde Tezyinat. 5(8), 28.

Demir, M. (2014). Kur'an'da Ma'bed [Yüksek Lisans Tezi]. Harran Üniversitesi.

Denkalbant, A. (2004). Anadolu Selçuklu Kervansaray Mescitleri [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Doğan, N. Ş. (2013). Niğde'deki Türk Dönemi (13-15.Yüzyıl) yapılarında taç kapı-mihrap tasarımı ve bezeme ilişkisi. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 30(1), 26.

Doğan, Ş. (2016). Anadolu Selçuklu Dönemi Mimarisinde Kullanılan Seramik YüzeY Kaplamalarının Araştırılması, Günümüz Mimarisinde Yorum ve Uygulamaları [Yüksek Lisans Tezi]. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.

Ebiri, G. (2021). Anadolu Selçuklu Çağı Mimarisinde Bir Yapı İle Bağlantılı Türbeler [Doktora Tezi]. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Erbay, M. (2018). Anadolu Selçuklu Dönemi Taş İşçiliği ve Dokuma Sanatı Arasındaki İlişki [Yüksek Lisans Tezi]. Atatürk Üniversitesi.

Ertunç, Ö. Çiğdem; "Anadolu Selçuklu Taç Kapılarında Kavsara Sistemleri", Lale Kültür Sanat Ve Medeniyet Dergisi, Ocak- Haziran 2020, S.74-83.

Erzincan, T. (2005). Mihrap. İçinde Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi: C. 30. (1. bs, ss. 30-37). Türk Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Dergisi.

İzgi, C. (1994). Ekmeleddin en-Nahcuvani. İçinde Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi: C. 10. (1. bs, ss. 548-549). Türk Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Dergisi.

Kahraman, G., Harmanbaşı, T., & Eryiğit, Z. (2020). Top Covering Development Of Konya Mosques In Anatolian Seljuk And Ottoman Period. Top Covering Development Of Konya Mosques In Anatolian Seljuk And Ottoman Period. International Congress of Architecture and Planning Space and Process In Architecture and Panning, Konya.

Lane, A. (1957). A Guide To The Collection of Tiles (C. 1). Board Education.

Löytved, J. H. (1907). Konya: Inschriften der Seldschukischen Bauten. Chicago University.

Marangoz, E. B. (2019). Konya Ve Merkez İlçelerindeki (Karatay, Meram, Selçuklu) Anadolu Selçuklu Dönemi Sütun Ve Sütunçe Başlıkları [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Mescit. (2021). İçinde Vikipedi. <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Mescit&oldid=26094370>

Mihrabı Çalınan; Beyhekim Camii. (t.y.). Geliş tarihi 28 Kasım 2021, gönderen <https://www.memleket.com.tr/mihrabi-calinan-beyhekim-camii-1044278h.htm>

Okçuoğlu, T. (1995). Anadolu Selçuklu Mescitlerinde Kubbeye Geçiş Alanını Değerlendirilmesi [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.



- Önge, Y. (1968). Konya'da Beyhekim Mescidi. *Önasya Dergisi*, 3(29), 10.
- Özcan, A. R. (Ed.). (2015). *Hat ve Tezhip Sanatı* (3. bs). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özdemir, F. (2013). *Mihraplarda Kullanılan Yazılar ve Çözümlemeleri* [Yüksek Lisans Tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Özet, M. A. (Ed.). (2003). *Yitik miras'ın dönüş öyküsü: Değişik yollarla yurtdışında çıkarılan, iadesi sağlanan ve halen yurtdışında bulunup iadesi çalışmaları sürdürülen kültür varlıklarımız. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayını* [u.a.].
- Özgan, S. Y., & Özkar, M. (2017). A Thirteenth-Century Dodecahedron in Central Anatolia: Geometric Patterns and Polyhedral Geometry. *Nexus Network Journal*, 19(2), 455-471. <https://doi.org/10.1007/s00004-017-0341-0>
- Özkeçeci, İ., & Özkeçeci, Ş. B. (2014). *Türk Sanatında Tezhip* (1. bs). Yazıgen Yayınevi.
- Özkul, K. (2020). Anadolu Selçuklu Dönemi Mimari Yapılarında Turkuaz. 291-318.
- Öztürk Bütow, N. (2020). Jan Vormann'ın Mozaik Sanatı. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(691-701). <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.778263>
- Öztürk, N. (2008). Anadolu'da Selçuklu Sanatı. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 1(24), 439-472.
- Sağiroğlu Arslan, A. (2011). *Anadolu Türk Mimarisinde Cami ve Mescitlerde Pencere Açıklıklarının Gelişimi (İç Anadolu Bölgesi Ölçeğinde 12-20. Yy.)* [Doktora Tezi]. Erciyes Üniversitesi.
- Schneider, G. (1980). *Geometrische Bauornamente Der Seldschuken Nı Kleinasien*. Wiesbaden: Reichert.
- Serdar Ceylan. (2015). Beyhekim Ekmeleddin En-Nahcuvani. *Merhaba Gazetesi Akademik Sayfalar*, 15(6), 84-87.
- Şanlı, S. (2015). *Anadolu Selçuklu Dönemi Çini Mihrapları ve Seramik Yüzeyle Yorumlanması* [Yüksek Lisans Tezi]. İnönü.
- Şimşir, Z. (1990). *Konya Selçuklu Medreseleri Çinilerinde Kullanılan Motifler* [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Tuna, R. (2020). *Anadolu Selçuklu Dönemi Mahalle Mescitlerinin Konfor Analizi: Konya Örneği* [Yüksek Lisans Tezi]. Konya Teknik Üniversitesi.
- Turan, Ş. N. (2018). *Türk Mimarisinde Kullanılan Kubbeye Geçiş Elemanları; 13. Yy. Anadolu Selçuklu Dönemi Konya Mahalle Mescitleri Örneği* [Yüksek Lisans Tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Yaldız, E. (2018). Konya'daki XIII. Yy Minareli Mahalle Mescitleri. *International Journal of Social Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 5(24), 1859-1871. <https://doi.org/10.26450/jshsr.562>
- Yasa, A. A. (2016). *Anadolu Selçuklu Ve Beylikler Dönemi Konya Yapılarında Malzeme Kullanımı Ve Yapım Teknikleri*. *Vakıflar Dergisi*, 34.
- Yetkin, Ş. (1971). *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

Yılmaz, E., & Şimşek, R. (2019). Tezhip ve Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler. Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8(2), 592-604.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/bitlissos/issue/51576/636301>

“Beyhekim Mescidi ve Türbesi Kayıt Linki”. Erişim 15 Ocak 2022. <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1525437&viewType=detailView>

“Mescit”. *Vikipedi*, 28 Ağustos 2021.

<https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Mescit&oldid=26094370>

“Mihrabı Çalınan; Beyhekim Camii”. Erişim 28 Kasım 2021. <https://www.memleket.com.tr/mihrabi-calinan-beyhekim-camii-1044278h.htm>

## Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesinde Bulunan Ali Haydar Bey'e Ait Levhanın İncelenmesi

Nihat KAĞNICI 

Öğretim Görevlisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi,  
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye  
ORCID: orcid.org/0000-0002-5092-133X, Email: nkagnici@gmail.com

### Makale Bilgileri

### ÖZ

#### Makale Geçmişi

Geliş: 08/11/2022

Kabul: 26/12/2022

Yayın: 30/12/2022

#### Anahtar Kelimeler:

Hüsn-i hat

Sami Efendi

Ali Haydar Bey

Tâ'lik

Cezm

Arap harflerinin estetik kural ve kaidelere uygun olarak yazılmasına güzel yazı manasında "Hüsn-i hat" veya "hat sanatı" adı verilmiştir. Hat sanatının doğuşundan itibaren birçok yazı çeşidi ortaya çıkmıştır. Bu yazılardan bazıları rağbet görmüş, bazıları ise tamamen kullanım dışı kalmıştır. Günümüzde on bir çeşit yazı kullanılmakla beraber hat sanatımızın ana karakterini oluşturan yazı çeşitleri "aklam-ı sitte" olarak adlandırılan altı çeşit yazıdan oluşmaktadır. Bu yazılardan sonra en meşhur olanı ise hiç şüphesiz kendine özgü tavrı ve estetik özellikleriyle tâ'lik yazıdır. Tâ'lik yazı 8. yüzyılın ikinci yarısında İran'da doğup gelişmiş ve Osmanlı'lara 15.yüzyıl da gelmiştir. 18.yüzyıldan itibaren ise Türk şivesine bürünerek hattat Yesari Mehmed Esad Efendi ve oğlu Yesarizâde Mustafa İzzet Efendi eliyle Türk tâ'lik yazı mektebi ortaya koyulmuştur. Türk tâ'lik mektebi son büyük temsilcisi olan Hattat Sami Efendi tâ'lik hocası Ali Haydar Bey'dir. Bu büyük hattatımızın tanıtılması ve Konya Bölge Yazma Eserler koleksiyonunda bulunan bir eserin incelenmesi ve bu kültürel mirasımızın gelecek nesillere aktarılması maksadıyla bu makale kaleme alınmıştır.

## Investigation of Ali Haydar Bey's Plate Found in Konya Regional Manuscripts Library

### ArticleInfo

### ABSTRACT

#### ArticleHistory

Received: 08/11/2022

Accepted: 26/12/2022

Published: 30/12/2022

#### Keywords:

Hüsn-i hat

Sami Efendi

Ali Haydar Bey

Tâ'lik

Cezm

The writing of Arabic letters in accordance with aesthetic rules and rules is called "Hüsn-i hat" or "Hat Sanatı" in the sense of beautiful writing. Since the birth of arabic calligraphy, many types of writing have emerged. Some of these articles were popular, while others were completely out of use. Although eleven types of writing are used today, the types of writing that constitute the main character of our calligraphy consist of six types of writing called "aklam-ı sitte". After these writings, the most famous one is undoubtedly the tâ'lik script with its unique attitude and aesthetic features. Tâ'lik script was born and developed in Iran in the second half of the 8th century and came to the Ottomans in the 15th century. From the 18th century onwards, the Ottoman tâ'lik script was introduced by the calligrapher Yesari Mehmed Esad Efendi and his son Yesarizâde Mustafa İzzet Efendi, adopting a Turkish accent. Calligrapher Sami Efendi, who was the last great representative of the Ottoman tâ'lik school, was Ali Haydar Bey. This article has been written in order to introduce this great calligrapher and to examine one of his works in the Konya Region Manuscripts collection and to transfer this cultural heritage to future generations.

### Atf/Citation:



Kağnıcı N. (2022), Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesinde Bulunan Ali Haydar Bey'e Ait Levhanın İncelenmesi, *Nigarhane Dergisi*, 2, 53-62.

"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)"

## GİRİŞ<sup>1</sup>

Mimaride, yazım metinlerinin bulunduğu alanlarda, mezar taşlarında, dekoratif levhalarda yer bulan hat sanatımız tarihsel süreçte devletin önde gelenleri tarafından desteklenmiş ve bu alanda geçmişten geleceğe bir köprü vasfı taşıyan sanat eserleri ortaya çıkmıştır.

Tâ'lik yazı, Aklam-ı Sitte'den başka en rağbet gören yazı olarak İran'da ortaya çıkmış, İslam coğrafyasında özellikle 15. yüzyılda Osmanlı'ya gelerek doruk seviyeye ulaşmış bir yazı çeşididir. Osmanlı'da yeniden yorumlanarak farklı bir estetik ve üslup kazanmış dolayısıyla Türk tâ'lik mektebi ortaya çıkmıştır.

Hat sanatı ve onun çevresinde gelişen tezhip, ebru, cilt gibi geleneksel sanatlarımız pek çok müze ve kütüphanelerde sergilene gelmiş hatta özel koleksiyonlar vasıtasıyla korunarak günümüze ulaşmıştır. Geçmişten geleceğe estetik bir üslup kazanmış olan yazılar, çağımızda bu sanatı icra eden hattatlar tarafından yazılmaya ve usta çırak ilişkisiyle nesilden nesile aktarılmaya devam etmektedir.

## YÖNTEM

Makalemizin ana teması, Ali Haydar Bey'in hayatı ve onun yazdığı zerendud celi tâ'lik hat levhasının sanat açısından incelenmesidir. Tekke ve zaviyelerin kapanması ile Ankara Etnografya Müzesi'nden Konya Yazma Eserler Kütüphanesine devr olunan hat levhalarından biri olan zerendud tekniği ile yazılmış olan levha Ali Haydar Bey'in hat yazıları arasında Türk tâ'lik mektebinin özelliklerini yansıtan nadide bir eserdir.

Çalışmanın ilk bölümünde hat sanatının tarihsel süreçteki gelişimi, kullanım alanları ve tâ'lik hat ile ilgili bilgilere değinilmiştir.

İkinci bölümde ise çalışmanın ana merkezini oluşturan Hattat Ali Haydar Bey'in hayatı ve sanat kimliği hakkında bilgilere değinilecektir. Çalışma kapsamını belirlerken Ankara Etnografya Müzesinden Konya Bölge Yazma Eserler'e devrolunan 220 adet hat levhası taranarak içerisinden celi tâ'lik yazılar seçilmiştir. Bu doğrultuda Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi koleksiyonunda bulunan Ali Haydar Bey'e ait olun Zerendud levhanın ayrıntılı analizlerine başvurulmuş, Ali Haydar Bey'in yetiştirdiği öğrencilerinden Hattat Sami Efendiye atfedilen yazılar arasında çeşitli mukayeseler ile bir değerlendirme yapılacaktır.

Üçüncü bölümde; incelen eserin genel bir değerlendirmesi yapılarak sonuca ulaşılabacaktır.

Kütüphanede çalışmalar yapılarak eserle ilgili bilgiler toplamış, eserin fiziki incelemeleri yapılarak fotoğraflanmış ve ölçüleri alınmıştır, eser içeriği okunarak detaylandırılmıştır. Eserin hattatı hakkında bilgiler toplanarak kaydedilmiştir.

Eser, tâ'lik yazıda son dönem önemli hattatlardan biri olan ve aynı zamanda Ali Haydar Bey ile meşk etmiş olan Sâmî Efendi'nin yazılarının harf özellikleriyle kıyas edilmiş ve dönemsel olarak harf ve istif gelişimi değerlendirilmiştir.

## 1. HAT SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ VE TALİK HATTI

Hat sanatı, Arapça hat kökünden gelen ve yazı, çizgi, çığır, yol gibi manalara gelmekte olup ayrıca arap yazısını estetik ölçülerle güzel yazı yazma sanatı olarak yorumlanabilir. Kaynaklarda genellikle "Cismânî aletlerle meydana getirilen ruhani bir hendesedir" ifadesiyle tanımlanan hat sanatımız (Baysal, 2010), kendine has uygun bir estetik anlayış çerçevesinde yüzyıllar boyunca gelişerek yazılagelmiştir.

Arap yarımadasında kullanılan yazının çıkışı ve menşei hakkında kaynaklarda çeşitli rivayetler bulunmaktadır. Bu bilgiler hakkında kesin hükümler bulunmasa da genel olarak konu hakkında verilen bilgiler üç ana grup halinde maddelenmektedir.

1. Yazının ilahi olarak Allah tarafından ilk insan ve ilk peygamber Hz. Âdem'e gönderildiğidir.
2. "Himyeri" yazıdan türediği şeklindedir.
3. Arap yazının "Nabat" yazısının farklılaşması ile oluşmuştur.

Günümüzde kabul gören görüş "Nabat" yazısının geliştirilmesiyle elde edildiği şeklindedir.

<sup>1</sup> Bu Çalışma yazarın "Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesinde Bulunan Celî Ta'lik Hat Levhalarının Hüsn-i Hat Sanatı Açısından Değerlendirilmesi" isimli tezinden türetilmiştir.

İslâmiyet ile birlikte yazının ehemmiyeti artmış okuma ve yazma halk arasında teşvik edilir hale gelmiştir.

Hazreti Ali (r.a.) tarihte hattat olarak anılan ilk kişidir. Hat sanatına hazırlık aşamasındaki tüm işlemler (kalem açma, mürekkebin kıvamı gibi) için bilgi verip, bunlara ek olarak yazının satır ve harf aralıkları hakkında da temel bilgiler vermiştir. Bu şekilde hat sanatında istif ve kompozisyon unsurlarına dikkat çekilmesine ve hat sanatının doğup gelişmesine çok büyük katkı sağlamıştır (Boydış-1994). İslamiyet'in ilk zamanlarında "Nabat" üslubun değişik karakterlerdeki iki farklı şekli gelişme göstermiştir. Bunlar köşegen ve daha sivri formda resmî işlerde kullanılan "Cezm" adı verilen yazı, diğeri ise halkın günlük hayatta kullandığı yuvarlak hatlı "Meşk" isimli yazı idi (Derman-1997).

"Meşk" ismindeki yazı Aklam-ı Sitte'nin oluşmasında temel teşkil eden yazı çeşidi olmuştur. Bu yazılar yazıldığı şehre nispet edilerek isimler almışlardır. Örneğin Mekke'de yazılan yazılara Mekki, Medinede yazılan yazılara Medeni ismi verilmiştir. Tarihsel gelişim sürecinde resmi işlerde kullanılan "Cezm" ismindeki yazı Hz. Ali (r.a.) tarafından düzenlenerek Kufe'de "Kufi" ismi ile adlandırılmıştır (Alparslan-2016). (Resim 1)



Resim 1: Kûfi Hattıyla yazılmış bir Kur'an-ı Kerim sayfası

VIII. Yüzyıl (İÜ. Kütüphanesi 6828)

Emeviler döneminde ise Şam'da gelişmesi ve yazımı ivme kazanan "Meşk" adındaki yazıdan farklı hat türleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu yazı çeşitlerinde belirleyici ana unsur kalem ağzı ölçüsü olmuştur. Oluşan farklı hat çeşitleri arasında celi ismi ile adlandırılan büyük ölçüdeki kalemler ile yazılan yazılar ve resmi yazışmalarda kullanılması yaygın olan Tomar ilk bilinen örnekler arasında yer alır.

Abbasilerin başlangıç dönemlerinde yaşamış olan vezir İbn Mukle (ö.328/940) bu döneme kadar yorumlanan harf geleneklerinden farklı olarak kalem ölçüsünden ziyade yazı ölçüsünün temel alındığı bir ölçü sistemini geliştirmiştir. Kalemle koyulan noktayı temel alan bu ölçü sistemi ile artık yazı çeşitlerine göre harflerin ölçüsü belirlenmeye başlamıştır.

İbn Mukle'den sonra gelen, onun geleneğine bağlı kalarak İbn Mukle'nin yazılarını taklit eden İbn el-Bevvab onun tarzını geliştirmiş ve yazıya yeni bir bakış açısı geliştirmiştir (Berk-2022).

İbn el-Bevvab'dan iki yüzyıl sonra gelen Yâkut el-Musta'sımî (ö. 698/1298) ise İbn el-Bevvab'ın yazı stilini geliştirerek "Aklâm-ı Sitte" (Altı yazı çeşidi)'nin kural ve kaidelerini oluşturmuştur. Bu yazı çeşitleri Sülüs, Nesih, Muhakkak, Reyhânî, Tevkî ve Rikaa şeklinde isimlendirilmiştir. Ayrıca Yâkut el-Musta'sımî kalemin ucunu eğri keserek yazıdaki estetik unsurların ortaya çıkmasını sağlamıştır (Derman-1997).

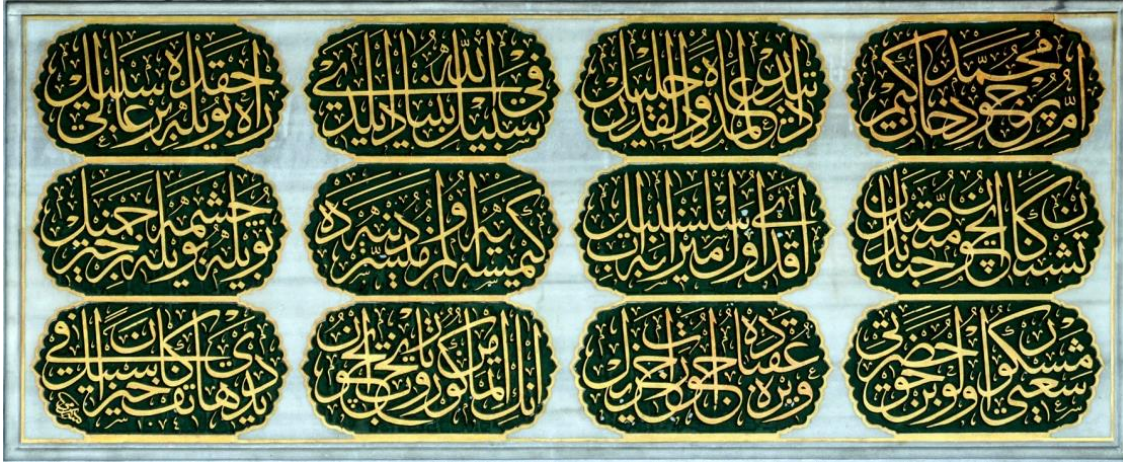
Hat sanatı en parlak devrini 15. Yüzyılda yaşamıştır. Özellikle İstanbul'un fethiyle Payitahta gelen sanatçılar vasıtası ile çeşitlenen ve güzelleşen yazı temel değişim noktasını II. Bayezid döneminde Şeyh Hamdullah ile yaşamıştır.

Osmanlı'nın ilk yıllarında Yâkut el-Musta'sımî üslûbu ile yazılan yazı II. Bayezid'in Şeyh Hamdullah'tan dönem zevkine uygun bir yazı istemesi ile yeni bir arayış içerisine girilmiştir. Yakut'a ait eserleri estetik bir yorumlamaya tabi tutan Şeyh Hamdullah kendine has zevkini de yazıya yansıtarak Türk üslubu yazı mektebini ortaya koymayı başarmıştır. "Şeyh üslûbu" denilen bu yazı ile Yâkut el-Musta'sımî devri kapanmıştır (Derman-

1997).

15. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Ahmed Şemseddin Karahisârî (ö.875/1556) Yâkut mektebinde yazılar yazarak Şeyh Hamdullah tarzının önüne geçmiştir. Karahisârî, Yâkut'un tarzını yeniden yorumlamış, harf ve kelimelere farklı bir biçim anlayışı getirmiştir. Bunun yanı sıra harf ve kelimelerle yeni bir oran, istif ve sayfa tasarımı şekli ortaya koymuştur. Fakat bu yeni anlayış Şeyh mektebi karşısında varlığını sürdürememiştir (Serin-2019).

Celi Sülüs yazıda en önemli devirlerden biri Mustafa Rakım Efendi ile yaşanmıştır. H.1171/1758 yılında Ordu Ünye'de doğmuştur. Hattat celi sülüs yazı ve tuğra'nın anatomisinde değişiklikler yaparak kendi mektebini oluşturmuştur. Hattat'ın ağabeyi aynı zamanda hocası yine mekteb sahibi olan İsmail Zühdi efendidir (ö.1221/1806). Mustafa Rakım harfleri yeniden karakterize etmiş, harflerin büyüklük dengesini oluşturmuş aynı zamanda istif içerisinde bulunan harf hareke ve yoğunluk dengelerine yeni bir bakış açısı getirerek kendi mektebini oluşturmuştur. Yazıda yaptığı bu değişiklikler hat sanatı literatüründe "inkılap" olarak değerlendirilmiştir (Berk-2022).



Resim 2: Yeni Cami Sebîli Kitâbesi- Sami Efendi (Berk-2019)

Hattat Sami Efendi hem celi tâ'lik hem de celi sülüs yazı kaleminde önemli bir yer teşkil eder. Çoğunlukla sarı (zırnık) mürekkebi ile siyah renk kağıt üzerine yazılar yazmıştır. Müze ve koleksiyonlarda Zerendud tekniği ile yazılmış yazıları ve mimari üzerinde yazıları bulunmaktadır. Bu yazılardan en meşhuru Yeni Câmî Sebîli kitâbesidir. Celi sülüs tarzında oluşturulmuş kitâbede, üstad celi sülüs yazının bütün ayrıntılarını göstermiştir. Bu kitâbe günümüzde hattatlar arasından kaynak olarak kullanılan önemli bir vesikadır. Hattat Sâmî Efendi, celi sülüs ve tuğra yazımında Mustafa Râkım'ı, celi tâ'lik yazıda ise Yesârîzâde Mustafa İzzet mektebinde yazmayı tercih etmiş, âdeta onların yazısında olan boşlukları tamamlamıştır.

Aklâm-ı Sitte, yani altı yazı çeşidi dışında gelişen kufi, divânî, celi divânî, rik'a ve tâ'lik gibi yazılarda mevcuttur. Sözlükte "Asma, asılma askıda bırakma, ilişirme" gibi anlamları olan tâ'lik yazı İran'da doğmuş bir yazı çeşidi dir. Üslupsal özellik olarak literatürde kırlangıç kanatlarını andıran şekilde örneklendirilen bu yazı gelişmiş bir estetik forma sahiptir. Tâ'lik yazı sülüs ve nesih yazıdan sonra İslâm dünyasında sıklıkla kullanılmıştır (Serin-2019).

Tarihte tâ'lik yazının çıkış noktası Timur ve Şahrüh devri sanatkarların'dan olan Mîr Ali Tebrizi (ö.850/1446) olarak gösterilmektedir. "Menâkıb-ı Hünerverân" müellifi Mustafa Âli: bu çıkış noktasını "Mîr Ali Tâ'lik yazıya yeni bir çehre kazandırdı. Onu Müstakil bir hat haline getiren ilk tâ'lik hattatıdır" ifadesi ile literatüre kazandırmıştır.(Serin-2019) Safevîler devrinin ünlü tâ'lik hattatı ve şâiri ayrıca Türk tâ'lik sanatında da önemli bir yere sahip olan Mîr İmâd el-Hasenî (ö.1024/1615) Kazvin'de doğmuştur. Türk sanatçılar tarafından üslubu kabul gören Mîr İmâd hat sanatında ki ustalığı ve mahareti sebebiyle kendinden sonra gelen usta hattat ve sanatkarlara "İmâd-ı Rûm" (Anadolu İmâdı) isminin verilmesine vesile olmuştur (Derman-2014).

Fatih devrinde Osmanlı topraklarında boy gösteren bir yazı çeşidi olan tâ'lik hattı özellikle ilmiye sınıfında

resmi yazı dili olarak tercih edilmiş vakıf dairelerinde, kadı ve şer'îye sicillerinde kullanılmıştır (Özcan-1996).

Mîr İmâd'ın yazı tarzının Anadolu topraklarında boy göstemesi Seyyid Mevlevî tarafından olmuştur. Buhara Türklerinden olan Seyyid Mevlevî (ö.1057/1647) Mîr İmâd'dan meşk ettiği tâ'lik hattından icazet alarak İstanbula gelerek Mevlevî tarikatına katılmış ve Yenikapı Mevlevihanesine yerleşmiştir. (Alparslan-2016) Tâ'lik yazının Mevlevîler arasında yaygın olmasında bu durumun etkili olduğu düşünülmektedir.

Tâ'lik yazı sanatında Mîr İmâd mektebinin Osmanlı'daki temsilcisi olan Mehmed Es'ad efendidir. Mehmet Esad efendi doğuştan solak ve felçlidir. Bu maksatla kendisine solak manasına gelen "Yesari" lakabı verilmiştir. Felçli olmasına rağmen küçüklüğünden itibaren hat çalışmalarından asla kopmamış olan hattat, Mehmed Dedezâde Seyid Efendi'den kısa zamanda sanatını ilerleterek Kâtibzade Mehmed Refî' Efendi ve İsmâil Refik'in de kendisine onay vermeleri ile mezun olmuştur.

Türk Tâ'lik mektebinin kurucusu ve Mehmed Es'ad Yesârî'nin oğlu olan Yesârîzade Mustafa İzzet Efendi (ö.1265/1849) İstanbul'da doğmuştur. Medrese tahsili ile beraber esnasında Tâ'lik yazıyı babasından öğrenerek icâzet almış olan hattat babasının vefatına kadar onun tarz ve üslûbundan ayrılmamış ve onun gibi yazmaya muvaffak olmuştur. Yesârîzâde babasının yazılarındaki en güzel harflerini seçerek yazıda bir standart oluşturarak babasının yazıda eksik bıraktığı yerleri tamamlamış ve kendi mektebini oluşturmuştur.

Yesârîzade'nin en meşhur öğrencileri İsmâil Hakkı (Kıbrısîzade) (ö.1200/1875), makalemize konu olan Hattat Ali Haydar Bey (ö.1287/1870), Mustafa İzzet Efendi (Kazasker) (ö.1200/1875) ve Abdülfettah Efendi'dir (ö.1230/1814)

Tâ'lik yazıda Yesârîzade'nin oluşturduğu Türk mektebi ile İran mektebinin birbirinden ayrıldığı iki husus ise şunlardır:

Birincisi; Kesin kurallar: İran mektebinde aynı kalınlıktaki kalemle yapılan harfler birbirine benzemekle beraber dikkatli incelendiğinde harflerin birbirinden farklı olabildiği görülmektedir. Harflerin keşideli olarak yazılan ölçüleri on veya on bir nokta olduğu halde keşideler, aynı yazı içerisinde farklı yerlerde yedi, sekiz veya dokuz nokta oldukları görülmektedir. Türk mektebinde ise harflerin kuralları kati ve kesindir aynı ölçüler ve şekiller birbirini takip eder. Bunun dışında bir ölçü farklılığı olur ise bu yazıda bir eksiklik ve noksanlık olarak görülür. Aynı şekilde uzatılarak yapılan keşidelerde harflerin uzunlukları standart dışına çıkmamaktadır.

İkincisi; fiziksel görünüm: Yazının fiziksel görüntüsünde İran mektebi ile Türk mektebinde farklılıklar şöyledir. İran mektebinde yazılan harflerin aradaki boşlukları sıkışık, kelimelerin arasında oluşan boşluklar ise dardır. Türk mektebinde bunun tersine harflerin aradaki boşlukları ferah, kelimelerin arasında oluşan boşluklar ise geniştir. Ayrıca İran mektebinde kelimelerin satıra diziliminde harflerin açısı türk mektebine göre daha dik yapıdadır (Alparslan-2016).

Hatat Sami Efendi (ö.1330/1912) XIX. yüzyılın en büyük hattatı Sâmi Efendi'dir. Sâmi Efendi, İsmâil Hakkı Efendi (Kıbrısîzâde) ve Ali Haydar Bey'den tâ'lik yazıyı meşk etmiş, kendi gayret ve çabalarıyla yazıya yeni bir yön vererek yazısını kendi zevk ve üslubuyla harmanlayan Sâmi Efendi hocalarını kıyas edilmeyecek bir seviyede geçmiştir. Türk Tâ'lik mektebinde Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'nin yazıda eksik gördüğü taraflarını tamamlayarak Yesârîzâde'nin mektebini geliştirerek esteteik ve güzellik bakımından tâ'lik yazıyı zirveye çıkarmıştır. Aklam-ı Sitte yazılarında usta bir Hattat olan Sami Efendi özellikle maharetini celî sülüs ve celî tâ'lik yazıda göstermiştir. Yazıyı kurşun kalemle resmederek yazma kabiliyetine sahip büyük bir üstad olan Sami Efendi "Celî yazmadan esrâr-ı hatta vâkıf olunmaz" ve "Celî benim hem elimde hem de kafamda mevcuttur" sözleriyle yazının esrarına hâkim olduğunu işâret etmiştir (Alparslan-2016).

## 2. HATTAT ALİ HAYDAR BEY

Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'nin önde gelen öğrencilerinden olan Ali Haydar Bey aynı zamanda tâ'lik hat ustası ve son devrin büyük sanatkarı Sâmi Efendi'nin tâ'lik yazı hocasıdır.

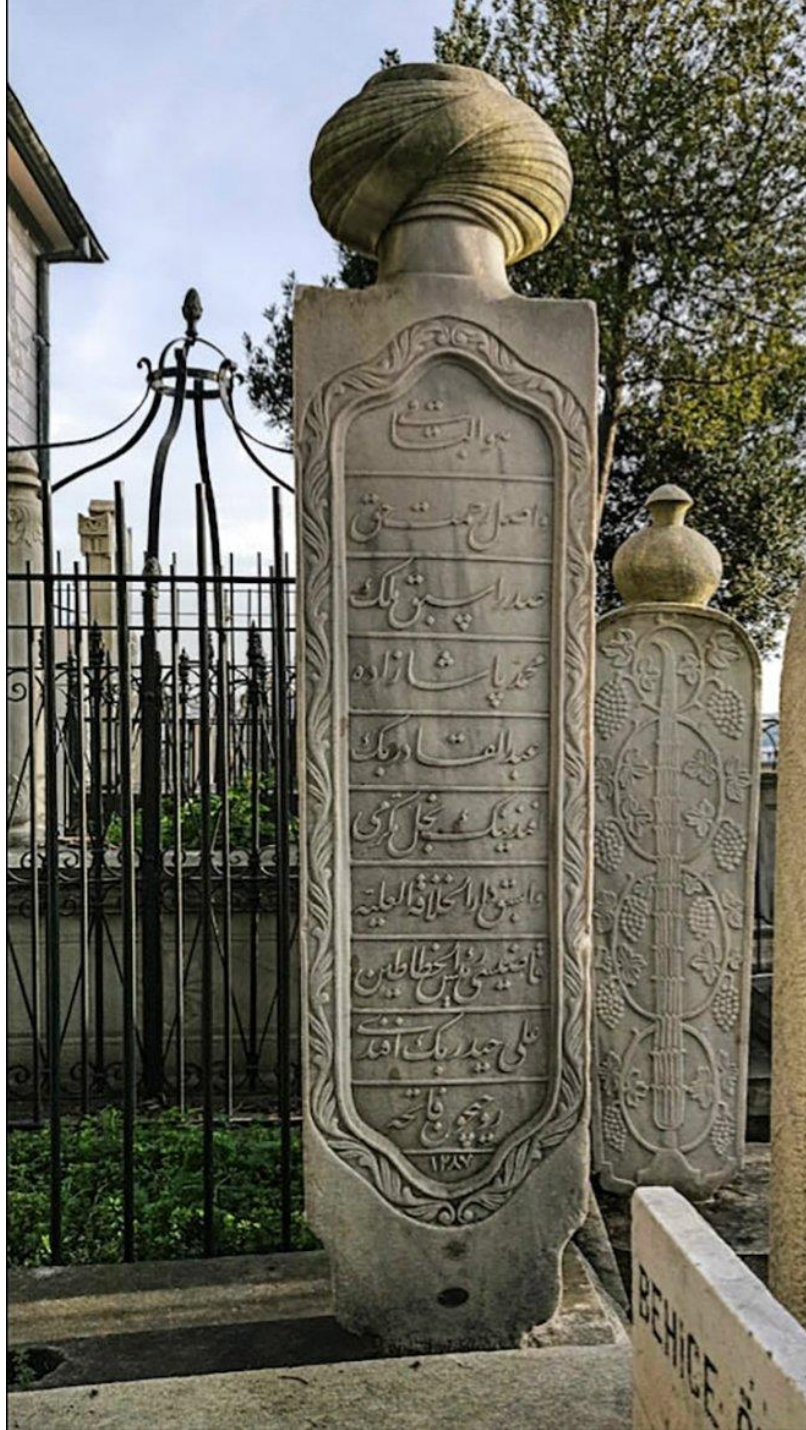
Ali Haydar Bey H.1217/1802 yılında İstanbul'da doğdu. Eski sadrazamlardan Melek Ahmed Paşa'nın torunudur. Bu sebeple bazı imzalarında bunu "Hafid-i Melek Paşa" şeklinde belirtmiştir. Müderris, Galata Kadısı ve Filibe Mollası, H.1271/1855 Mekke, H.1279/1863' ve İstanbul payelerini aldı. Tâ'lik yazıyı Mustafa İzzet (Yesârîzâde) Efendi'den meşk ederek mezun olmuştur. Ortaköy, Dolmabahçe camilerinin kitâbeleri ile Selimiye Kışlası büyük kapı kitâbesi Ali Haydar Bey imzalıdır. Sultanahmed Camii'nde bulunan Celi Tâ'lik zerendûd "el-Kâsibu Habîbullah" levhası çok meşhurdur. Ali Haydar Bey, 28 Rebiulevvel 1287/28 Haziran 1870 tarihinde vafat etti. Kabri Yahya Efendi Haziresi'nde olup kabir kitâbesi talebesi hattat Sâmi Efendi tarafından yazılmıştır (Berk-2012). (Resim-3)

Hattatın hayatıyla ilgili bir diğer kaynakta ise: 3 Rebi'ü'l-âhir 1287 (3 Temmuz 1870) tarihli Terâkki Gazetesi'nde bulunan vefât haberi şu şekilde ilan edilmiştir. Hattat-ı benâm ve hatt-ı Tâ'lik'de İmâd-ı Rûm olmakla meşhur-ı en'âm olan dârü'l-hilâfeti'l-âliyye kadısı sâbık Melek Mehmed Paşa hafidi Alî Haydar Bey Efendi, şehri sâbıkın 28.salı günü hulûl-i ecelî mev'ud ile irtihâl-i sarây-ı beka eylemiştir. Merhûm-ı mûmâ-ileyh, sahîhân hıttâ-i Rûm'da İmâd'afa'ikâsâr-ı hüsn-i hac ile sahife-i âlemde ibka-yınâm etmiş hüner-verân-ı asr dani düğünden ve fâtıbâ'isi esef-i kadr-şinâsân olmuştur. Rahmetullahi-aleyh " ifadeleri yer almaktadır (İnal-1970).

İstanbul'da doğmuştur. Sudûrdan Abdülkadir Bey'in oğludur, sadrazam Melek Mehmed Paşa'nın torunu olan hattat yazılarına bazen Melek Paşa torunu manasındaki "Hafid-i Melek Paşa" imzasını atmıştır. Yesarizâde'den tâ'lik yazıyı meşk ederek mezun olmuştur. Müderrislik, Galata kadılığı ve Filibe mollalığı yapan hattat Mekke ve İstanbul pâyelerini almıştır. 1868'de İstanbul kadılığına getirilmiş ve 28 Rebîulevvel 1287' tarihinde (28 Haziran 1870) vefat etmiştir. Kabri Yahyâ Efendi Dergâhı haziresinde olan hattat sevenleri tarafından halen ziyaret edilmektedir. Kabir kitâbesi öğrencisi Sâmi Efendi tarafından yazılmıştır.

Ali Haydar Bey'in eserlerini çoğu müze ve koleksiyonlarda olmakla beraber kitabe yazıları ve taşa işlenmiş yazılarından bazıları şunlardır: Ortaköy Camisi, Kasımpaşa Mevlevîhânesi, Dolmabahçe camisi, Kabataş Rıhtımı, Selimiye Kışlası gibi. Çarşambalı Ârif Bey ve Sâmi Efendi kendisinden tâ'lik yazıyı öğrenenler arasında önde gelen öğrencileridir (Derman-1982).





Resim 3: Ali Haydar Bey'in Kabir Taşı



Resim 4: 28727Envanter Numaralı Eser

### Eserin Künyesi

Envanter numarası	: 28727
Yazı türü	: Celî Tâ'lik
Okunuşu	: Yâ Hazreti Pîr Seyyîd Abdülkâdir Geylânî kuddise sirrahu'l-azîz
Dili	: Arapça
Manası	: Ey Hazretî Pîr Seyyîd Abdülkâdir Geylânî Ruhun mukaddes olsun
Hattatı	: Ali Haydar Bey (1217/1802-1287/1870)
Yazım yılı	: Tarihsiz.
Eser ölçüleri	: 50 x 142 cm.

### Eserin Özellikleri:

Eser satır istifi şeklinde celî tâ'lik hattı ile 16 mm kalem kalınlığında siyah zemin üzerine zerendûd tekniği ile meydana getirilmiştir. Altının zemin üzerine uygulanarak parlatılması manasına gelen zerendud, hattat ve tezhip sanatçıları tarafından sıkça kullanılan bir metod olmuştur. Bu teknikte hattat yazının kalıbını çıkarır, kendi veya işine güvendiği bir müzehir tarafından uygulaması yapılmaktadır. Eserin altında imza bulunmaktadır. İmza da “Nemekahû Alî Haydar” yazmakta olup ibare “Ali Haydar yazdı” manasını taşımaktadır. Yazının orta kısımdaki boşlukta daha küçük bir kalemle istifli bir şekilde yine tâ'lik yazı ile yazılmış “Aziz ruhun mukaddes olsun” manasına gelen arapça “Kaddesirrahulazîz” yazılmıştır. Yazının kenarlarında köşe kısımları yuvarlak şekilde altın ve beyaz renk boya ile ana ve kuzu cedveller çekilmiştir. Eserin cedvel dışında kalan kısmında üst ve alt bölgelerde orta kısımdan kalın başlayarak sağa ve sola doğru incelen bir formda kurdele motifi altın ve beyaz renk boya ile tezyin edilmiştir. Eserin köşe kısımlarında ise tezyinatı tamalayıcı olarak altınla müzeyyen çiçek demetleri ve içerisinde beyaz renkle süleme unsurları bulunmaktadır.

### Değerlendirme ve Sonuç

Hattat Sami Efendi'nin yazılarındaki kompozisyon ve harf olgunluğunun daha iyi ortaya çıkartılabilmesi

hocasının eseri ile karşılaştırma yapılarak mukayeseli bir örnekleme yapılmıştır. Tâ'lik yazının gelişimini göstermesi açısından bir gösterge olarak nitelendirilebilir.

Ali Haydar Bey'in bu eseri öğrencisi Sâmi Efendi'nin benzer bir eseri ile mukayese edildiği zaman iki eserde benzer özelliklerin olduğu görülmektedir. Her iki eserde de bulunan tâ'lik yazıya mahsus doluluk hissi ilk göze çarpan unsurdur. Harfler arasındaki boşluk dengeleri ve harflerin şekillerindeki benzerlikler iki eserin ortak özelliği olduğu söylenebilir. Eserlerde ki bazı farklar ise şunlardır: Sâmi Efendi'nin "Dal" harflerindeki uzunluk ve dikine çıkan harflerinin sağa eğim farkı, "Pir" kelimesinin yazımında bulunan sola eğim ve keşideli şekilde uzatılan harfin sonundaki bağlantının Ali Haydar Bey'in yazısında daha tok yazılması olarak söyleyebiliriz. Ayrıca Ali Haydar Bey'e ait olan eserde ki noktaların her birinin açısı farklı olduğu görülmektedir. Bu noktaların zerendud işlemi yapan kişiden mi yoksa hattatın kalıbından mı kaynaklandığı anlaşılmamaktadır. Her iki esere genel olarak bakıldığı zaman altta bulunan Sami Efendi'ye ait yazının satır olgusu ve kendi içinde tutarlı harf dengeleri ve harflerin birbiriyle münasebetleri açısından daha olgun bir eser olduğu söylenebilir.



Resim :5 (Üstte) Katalog eseri, (Altta) Sâmi Efendi'ye ait levha örneği

Konya Bölge Yazma Eserler Koleksiyonunda, satınalma, devir, bağış yoluyla gelmiş olan birçok eser bulunmaktadır. Bu eserlerin arasında araştırmaya değer her biri birer tarihi vesika niteliğinde pek çok sanat eseri vardır. Bu eserler hat, tezhip, minyatür, cilt gibi sanatlarımızın nadide birer örneğidir. Bu açıdan değerlendirildiğinde çalışma konusunu oluşturan Ali Haydar Bey'e ait tâ'lik levha alanda önemli bir literatür eksiğini tamamlayacaktır. Özellikle Tâ'lik hat konusunda kısıtlı sayıda bulunan çalışma bulunmaktadır. Bu açıdan da çalışma ayrı bir önem kazanmaktadır. Bu ve benzeri nadide eserlerin kültür mirasımız olarak gelecek nesillere aktarılabilmesi ve araştırmalara ışık tutabilmesi için gerekli restorasyonların yapılarak sergilenmesi temennimizdir.

### KAYNAKÇA (REFERENCES)

- Ali Fuat Baysal. (2010) “Mushaf Tezyinatının Tarih İçindeki Gelişimi”. Marife 3 Boydaş, Nihat;Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım, İstanbul, 1994.
- Derman, M.Uğur; “Hat”, Tdv İslam Ansiklopedisi, C. 16, İstanbul 1997, S. 427.
- Alparslan, Ali;Osmanlı Hat Sanatı Tarihi, İstanbul 2016,
- Berk, Süleyman; Devlet-İ Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı, İnkılap Basım Yayım, İstanbul, 2022.
- Serin, Muhittin; Hat Sanatı Tarihi Ekoller Ve Takipçileri C.1 ,İstanbul, 2019,
- Derman, M. Uğur;Harflerin Aşkı, İstanbul. 2014,
- Özcan, Ali Rıza; Türk Nestâ'lik Ekolü, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı Hat Programı, Sanatta Yeterlik Eser Çalışması, İstanbul 1996,
- Berk, Süleyman; İstanbul'un 100 Hattatı, İstanbul 2012,
- İnal, Mahmut Kemal, Son Hattatlar, İstanbul 1970,
- Derman, M.Uğur; “Ali Haydar Bey”, Tdv İslam Ansiklopedisi, C. 2, İstanbul 1982, S. 395-396.

## I. Uluslararası Gelenegimiz Gelecegimiz Ve Ustalarımız Sempozyumu

Şerife Çakır 

Öğr. Gör., Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya Türkiye

ORCID: [orcid.org/0000-0002-8202-8079](https://orcid.org/0000-0002-8202-8079), Email: [serifecakir@erbakan.edu.tr](mailto:serifecakir@erbakan.edu.tr)

Makale Bilgileri	ÖZ
<b>Makale Geçmişi</b> <b>Geliş:</b> <b>Kabul:</b> <b>Yayın:</b>	Necmettin Erbakan Üniversitesi (NEÜ) Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü tarafından düzenlenen 1. Uluslararası Gelenegimiz Gelecegimiz Ve Ustalarımız Sempozyumu 02 Kasım 2021 günü Fahri Doktora Takdim Töreni ile başlamış ve 03-05 Kasım 2021 tarihleri arasında Sempozyum, Çalıştay ve Sergi olmak üzere üç aşamada gerçekleştirilmiş, yer olarak Konya Karatay Termal Tatil köyü'ün de düzenlenmiştir.
<b>Anahtar Kelimeler:</b> Geleneksel Sanatlar Gelenek Hat Tezhip Minyatür Kalemişi Cilt	Sempozyum düzenleme kurulu; •Prof. Dr. Muhiddin OKUMUŞLAR - Necmettin Erbakan Üniversitesi Rektör Yardımcısı, Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma Merkezi •Prof. Dr. Dicle AYDIN - Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Dekanı •Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL - Başkan, Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürü •Osman CİĞER - Karatay Belediye Başkan Yardımcısı •Bekir Şahin ( Konya Yazma Eserler Bölge Müdürü ) •Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ - Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi •Dr. Öğr. Üyesi Çetin ÖZTÜRK - Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi •Öğr. Gör. A. Zehra SAYIN - Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi •Öğr. Gör. Rıdvan AK - Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi •Öğr. Gör. Şerife ÇAKIR - Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi

### 1st International Symposium on Our Tradition, Our Future and Our Masters

Article Info	ABSTRACT
<b>Article History</b> <b>Received:</b> <b>Accepted:</b> <b>Published:</b>	Organized by Necmettin Erbakan University (NEU) Faculty of Fine Arts, Department of Traditional Turkish Arts, the 1st International Symposium on Our Tradition, Our Future and Our Masters started with the Honorary Doctorate Presentation Ceremony on November 02, 2021 and took place in three stages, as Symposium, Workshop and Exhibition, between 03-05 November 2021. was realized, and Konya Karatay Thermal Holiday Village was arranged as a place.
<b>Keywords:</b> Traditional Arts, Tradition, Calligraphy, Illumination, Miniature, Carving, Binding	Symposium organizing committee; •Prof. Dr. Muhiddin OKUMUŞLAR - Necmettin Erbakan University Vice Rector, Traditional Arts Application and Research Center •Prof. Dr. Dicle AYDIN - Dean of Necmettin Erbakan University, Faculty of Fine Arts and Architecture •Assoc. Dr. Ali Fuat BAYSAL - President, Director of Necmettin Erbakan University Traditional Arts Application and Research Center •Osman CİĞER - Deputy Mayor of Karatay •Bekir Şahin - Konya Manuscripts Regional Manager •Assist. Prof. Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ - Necmettin Erbakan University Faculty of Fine Arts and Architecture •Assist. Prof. Çetin ÖZTÜRK - Necmettin Erbakan University Faculty of Fine Arts and Architecture •Lect. See. A. Zehra SAYIN - Necmettin Erbakan University Faculty of Fine Arts and Architecture •Lect. See. Rıdvan AK - Necmettin Erbakan University Faculty of Fine Arts and Architecture • Lect. See. Şerife ÇAKIR - Necmettin Erbakan University Faculty of Fine Arts and Architecture

#### Atıf/Citation:



Çakır Ş. (2022). I. Uluslararası Gelenegimiz Gelecegimiz ve Ustalarımız Sempozyumu, *Nigarhane Dergisi*, 2,63-78.  
"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)"



Resim 1 1. Uluslararası Geleneğimiz Geleceğimiz Ve Ustalarımız Sempozyumu Afişi

Necmettin Erbakan Üniversitesi (NEÜ) Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü tarafından düzenlenen 1. Uluslararası Geleneğimiz Geleceğimiz Ve Ustalarımız Sempozyumu 02 Kasım 2021 günü Fahri Doktora Takdim Töreni ile başlamıştır. 03-05 Kasım 2021 tarihleri arasında Sempozyum, Çalıştay ve Sergi olmak üzere, Konya Karatay Termal Köyü'nde yapılmıştır.

Sempozyum düzenleme kurulu;

- Prof. Dr. Muhiddin OKUMUŞLAR - Necmettin Erbakan Üniversitesi Rektör Yardımcısı, Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma Merkezi
- Prof. Dr. Dicle AYDIN - Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Dekanı
- Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL - Başkan, Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürü
- Osman CİĞER - Karatay Belediye Başkan Yardımcısı
- Bekir Şahin ( Konya Yazma Eserler Bölge Müdürü )
- Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ - Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi

- Dr. Öğr. Üyesi Çetin ÖZTÜRK - Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi
- Öğr. Gör. A. Zehra SAYIN - Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi
- Öğr. Gör. Rıdvan AK - Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi
- Öğr. Gör. Şerife ÇAKIR - Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi

Konya Valisi Vahdettin ÖZKAN, Necmettin Erbakan Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Cem ZORLU, TİKA Başkanı Serkan KAYALAR, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdür V. Ömer Faruk BELVİRANLI, Karatay Belediye Başkanı Hasan KILCA' nın onur konuğu olduğu sempozyum programı NEÜ Rektörü Prof. Dr. Cem ZORLU'nun konuşmalarıyla başlamıştır.

Sempozyum açılış töreni ve Fahri Doktora takdim töreninin ardından 34 değerli akademisyen ve araştırmacının katılımıyla sekiz oturum ile başarılı bir şekilde tamamlanmıştır. "Uluslararası Geleneğimiz, Geleceğimiz ve Ustalarımız" konulu Sempozyum, Sergi ve Çalıştay olmak üzere üç farklı alanda icra edilmiştir. Sempozyumun ana teması Geleneğimiz, Geleceğimiz ve Ustalarımız olup, alt başlıkları; Geleneksel Sanatların Dünü Bugünü, Geleneksel Sanatların Günümüzdeki Sorunları, Geleneksel Sanatlarda Terminoloji, Geleneksel Sanatlar ve Zanaatlar, Geleneksel Sanatların Ustaları, Geleneksel Sanatlar Eğitimi, Geleneksel Mimari, Hat Sanatı, Tezhip Sanatı, Minyatür Sanatı, Kalemîşi Sanatı, Çini Sanatı, Ebru Sanatı gibi alanlar oluşturmuştur.



Resim 21. Uluslararası Geleneğimiz Geleceğimiz Ve Ustalarımız Sempozyumu Uluslararası Jüri Karma Sergisi

Sempozyum ile birlikte açılışı yapılan 43 eserin yer aldığı Jürili Sempozyum karma Sergisi 40 akademisyenin ve sanatçının katılımıyla gerçekleşmiştir. Sergi de Geleneksel Sanatlar Hat, Tezhip, Minyatür, Kalemişi, Çini, Ebru gibi alanlardan eserler yer almıştır. Sergi 03 Kasım - 05 Kasım 2021 tarihleri arasında ziyaret edilmiştir.



Resim 3 Geleneksel Türk Sanatları Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürü Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL

Açılış konuşmasını Geleneksel Türk Sanatları Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürü ve aynı zamanda sempozyum düzenleme kurulu başkanı Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL tarafından yapılmıştır. Baysal konuşmasında öncelikle Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma Merkezinin faaliyet alanlarından bahsederek, merkezde verilen kursları ve etkinliklerinden bahsetmiştir. Daha sonra

*"Zor ve sıkıntılı dönemler yaşanan bu günlerde yeniden birlikte olabilmenin, gelenegi ve gelecegi aynı ortamda buluşturabilmenin heyecanını yaşıyoruz. Bu programla usta ve çirağın, hoca ile talebenin, akademi ve atölyenin yeni eski tabirle mektepliyle alaylının bir arada olmasını arzu ettik. Bu program süresince ömrünü bu alana vakfetmiş hocalarımızın bilgi ve tecrübelerinden faydalanmak en büyük kazançlarımızdan biri olacaktır"* dedi.





Resim 4 Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Dicle AYDIN

Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Dicle AYDIN,

*"Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma Merkezi öncülüğünde yapılan ve Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi ile Karatay Belediyesi destekleri ile düzenlenen sempozyum programının, gelenekler geçmişle bağımızı kuran geleceğe rehber olan değerlerdir, geleneği devralmak kıymetini bilmek ustalarla eğitimle, bilimle geleceğe aktarmak en önemli görev ve sorumluluklarımız arasındadır. Bu sempozyum söz konusu sorumluluklarımıza karşı olan farkındalığımızın bir göstergesidir. Sempozyumda hat, tezhip, minyatür, ebru, cilt, çini gibi geleneksel sanatlarımız örnekler bağlamında paylaşılacak, değerli ustalarla uygulamalar yapılacaktır. Bu tür etkinlikleri yapmak sanat gibi gönül işi ve gönüllülük sürecidir. Bu sebeple sempozyumun düzenlenmesinde, sürecin takibinde ve organizasyonumuzda emeği geçen merkez müdürümüz ve bölüm başkanımız Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL hocamıza ve tüm ekibine özellikle teşekkürlerimi iletmek isterim."*



Resim 5 Necmettin Erbakan Üniversitesi Rektör Yardımcısı Prof. Dr. Muhittin OKUMUŞLAR

Necmettin Erbakan Üniversitesi Rektör Yardımcısı Prof. Dr. Muhittin OKUMUŞLAR,

*"Sanatın her bir alanı aslında bizim yeme içme kadar ihtiyacımız... Sanatın hitap ettiği duyu organlarımızın da ihtiyaçlarının karşılamamız gerekir. Çocuklarımıza küçük yaşlardan itibaren sanattan istifade edebilmeleri için sanat eğitimi vermemiz gerekiyor. İnşallah bu tür çalışmalar toplumumuzun her kesiminde sanat anlayışının gelişmesine katkı sağlayacaktır."* dedi.



Resim 6 Karatay Belediye Başkan Vekili Şaban ÖNAL

Karatay Belediye Başkan Vekili Şaban ÖNAL,

*"İnanıyorum ki bu organizasyon sayesinde akademisyenlerimiz, hocalarımız, ustalarımız ve üstadlarımız 3 gün boyunca ruhumuza önemli dokunuşlarda*

*bulunacaklardır. Karatay Belediyesi olarak; fiziki ve altyapı yatırımlarımızın yanında ilmi, sanatsal ve kültürel yatırımlarla da insanımız için gayret gösteriyoruz. Çünkü biliyoruz ki imar edilen şehirler, ihya edilen insanların varlığıyla mana kazanır. Bu kapsamda bugüne kadar pek çok eserin ve projenin ortaya çıkmasına katkı sağladık ve sağlamaya devam edeceğiz. Hat Tezhip, Minyatür, Ebru, Ahşap Oymacılığı, Nakış, Saman, Cilt Sanatı ile Geleneksel Türk İslam Sanatlarının daha birçok alanını kapsayan konuların etraflıca ele alındığı sempozyum, çalıştay ve sergimizi bu manada önemsiyoruz. Bu duygu ve düşüncelerle programımızı şerefliendiren tüm hocalarımıza, ustalarımıza, sanatçılarımıza ve konuklarımıza Karatay Belediye Başkanımız Sayın Hasan KILCA adına teşekkür ediyor; programımızın hayırlara vesile olmasını diliyorum." şeklinde konuştu.*



Resim 7 Necmettin Erbakan Üniversitesi Rektöre Prof. Dr. Cem ZORLU

Açılış programında konuşan NEÜ Rektörü Prof. Dr. Cem ZORLU, üniversite olarak ilmin ve sanatın gelişmesine katkı sağlamak adına Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi ile ortak paydada tüm imkânlar ile çalıştıklarını belirtmiştir. Zorlu düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir;

*"Akademisyenlerin topluma dokunabileceği her alanı değerlendirmeye çalışıyoruz. Yeni bir medeniyet kurgusu ortaya koymak istiyorsak bunun yolu bilgidir. Bilgiyi üretmeye başlayan ülke medeni ülkedir, medeniyet kurmayı başlatmış demektir. O zaman üniversitelerin bu konuda çok büyük sorumlulukları vardır. Elhamdulillah, geçmişe nazaran üniversitemiz artık dünyada ses getiren projelere imza atmaya başladılar. Biz de Necmettin Erbakan Üniversitesi olarak tüm akademisyen ve birimlerimize, 'Durmak yok, koşmaya devam' diyoruz. Tüm birimlerimiz gayretle çalışıp üretmeye devam ediyor. Geleneğimiz, Geleceğimiz*

*ve Ustalarımız Sempozyumumuz çok değerli bir sempozyum ve aslında içerisinde çok nefis bir cümle barındırıyor. Geleneğimiz ve ustalarımız geleceğimizdir. Sempozyumumuzun önem arz eden bir başka noktası; Mimar -Nakkaş M. Semih İRTEŞ ve sağlık sorunlarından dolayı bugün aramızda bulunamayan Hattat Hüseyin KUTLU üstatlarımıza vereceğimiz, bizim için aslında iftihar olan fahri doktora ünvanı takdimi. Bu takdim bizler için gururu verici" dedi.*



Resim 8 Mimar -Nakkaş M. Semih İRTEŞ'e Ve Hattat Hüseyin KUTLU'ya Fahri Doktora Ünvanı

Konuşmaların ardından Mimar -Nakkaş M. Semih İRTEŞ'e ve Hattat Hüseyin KUTLU'ya fahri doktora ünvanı verilmesi törenine geçilmiştir. Törene rahatsızlığından dolayı Hattat Hüseyin KUTLU katılamamıştır. Törende Rektörü Prof. Dr. Cem ZORLU tarafından Mimar -Nakkaş M. Semih İRTEŞ'e cübbesini giydirerek fahri doktora belgesini ve hediye takdimi yapılmıştır.



Resim 9 “Gelenegimiz ve Gelecegimiz” İsimli Panel

Daha sonra programa Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL'ın moderatörlüğündeki, Mimar -Nakkaş M. Semih İRTEŞ ve Öğretim Üyesi Dr. Savaş ÇEVİK'in yer aldığı "Gelenegimiz ve Gelecegimiz" adlı Panel yapılmıştır.

Sempozyum süresince yerli ve yabancı sanatçıların katılımıyla Uygulamalı Atölye (Workshop) programları yapılmıştır. 03-04 Kasım 2021 tarihinde saat:10:00 - 17:00 saatleri arasında gerçekleştirilmiştir. Çok sayıda sanat severin, fakülte ve merkez bünyesinde eğitim alan öğrencilerin katılımıyla gerçekleştirilen atölyelerde yapılan uygulamaların ayrıntılı tanıtımları yapılmıştır.

#### UYGULAMA (WORKSHOP) ÇALIŞMALARI

- Hayrulla LUTFULLAYEV - “Hat Sanatı” (Özbekistan)
- Abdelghani DOUAKH - “Hat Sanatı” (Cezayir)
- Casur ORZIEV - “Minyatür” (Özbekistan)
- Odamboy MASHARIPOV - “Ahşap Oymacılığı” (Özbekistan)
- Kamoliddin SHOMANSUROV - “Minyatür Sanatı” (Özbekistan)
- Abderrazak KARA BERNOU - “Hat Sanatı” (Cezayir)
- Anvar NAZAROV - “Saman Sanatı” (Özbekistan)
- Zaur ORUCOV - “Cilt Sanatı” (Azerbaycan)

- Ebru KURBAN – “Ebru Sanatı”
- Marif SALİMOV - “Nakış Sanatı”
- Nilüfer KURFEYZ – “Tezhip Sanatı”
- Selim SAĞLAM – “ Tezhip Sanatı”

Sempozyumun 1. Oturumu 10:00-11:00 saatleri arasında Hicabi GÜLGEN başkanlığında başlamış olup, oturumun ilk konuşmacısı Mehmet MEMİŞ, "Osmanlı Kitap Sanatlarında Delâilü'l-Hayrât Yazmaları", ikinci konuşmacı Muhammet ALTINTAŞ, "Üstadların Gözüyle Hat San'atında Gelenek ve Gelecek", üçüncü konuşmacı Sümeyra DURSUN, "Hattat Şefik Bey'in Bilinmeyen Tuğrakeşliği", Dördüncü konuşmacı E. Pınar DOĞU, Berrin Y. ÜNAL ve Mehmet İŞCAN, "Beyşehir Eşrefoğlu Camii Bey Mahfilindeki Kufi Bezemelerin Sayısal Ortamda Çizim Analizleri" başlıklı tebliğlerini sunmuşlardır.

2. Oturumu 11:15-12:30 saatleri arasında Dicle AYDIN başkanlığında başlamıştır. Oturumun ilk konuşmacısı, Oya ATİLA, "Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki 41.46 Envanter Numaralı Mürekkep Resmin Desen Analizi Üzerine Değerlendirmeler", ikinci konuşmacı Serap ÜNAL, "Anadolu Çömlekçiliğinden Çağdaş Zanaat-Sanat İkilemi", üçüncü konuşmacı Şehnaz BİÇER & Ayşe KART, "Walters Sanat Müzesindeki Bâbürnâme Nüshasının Minyatür Sanatı Bakımından Analizi", dördüncü konuşmacı Hilal ARPACIOĞLU, "Leyla ve Mecnun'un Fars ve Türk Edebiyatında Resimlenen Tanışma Hikayelerinin Tasarım Kurgusu Bakımından Mukayesesi" ve beşinci konuşmacı Bekir ŞAHİN, "Memlûk Dönemi Cilt Sanatı" başlıklı tebliğlerini sunmuşlardır.

3. Oturumu 13:30-14:30 saatleri arasında Hafize Melek HİDAYETOĞLU başkanlığında başlamıştır. Oturumun ilk konuşmacısı Züleyha ZOR, "Şiraz Atölyesinde Tezyin Edilmiş Ruzbihan İmzalı Bir Emanet", ikinci konuşmacısı Ebru KURBAN, "Ebru Sanatının Günümüz Sanat Anlayışına Uyarlanması", , üçüncü konuşmacısı Mustafa SÖNMEZ, "Gelenekten Moderne Süleyman Saim Tekcan'ın Eserleri" başlıklı tebliğlerini sunmuşlardır.

4. Oturumu 14:45-16:00 saatleri arasında Zuhul TÜRKTAS başkanlığında başlamıştır. Oturumun ilk konuşmacısı Ayşenur KAÇAR & Dicle AYDIN, "Edremit Hacı Kabakçılar Konağı Süslemeleri Üzerine Bir İnceleme", ikinci konuşmacısı Mücella ATEŞ, "Geleneksel Mimarinin Sürdürülebilirliğinde Yeniden İşlevlendirme Yaklaşımı", üçüncü konuşmacısı Naciye DETSELİ, "Küçük Ayasofya Camii Kalemişleri Üzerine Bir İnceleme", dördüncü konuşmacısı Hatice ULUIŞIK, "Dünden Bugüne Camiler ve Uğradığı Değişimler" başlıklı tebliğlerini sunmuşlardır.

5. Oturumu 10:00-11:00 saatleri arasında Çetin ÖZTÜRK başkanlığında başlamıştır. Oturumun ilk konuşmacısı Elmin ALIYEV, "Tradisyonalizmden Tasavvufa: İslâm Sanatına Yönelik “Mistik/Ezoterik” Anlamlandırma Sorunu", ikinci konuşmacısı Mitra SETARESHSOBH, "Türk Tezhip Sanatı ve

Üslupları", üçüncü konuşmacısı Naile SÜLEYMANOVA, "Geleneksel Türk Minyatür Sanatı - Azerbaycan Yazmalarında" dördüncü konuşmacısı Günel SEYİDEHMEDLİ, "Minyatür Sanatı: Gelenek, Çağdaşlık" başlıklı tebliğlerini sunmuşlardır.

6. Oturum 11:15-12:30 saatleri arasında Sitare TURAN başkanlığında başlamıştır. Oturumun ilk konuşmacısı Seher AŞICI, "Sanat ve Zanaat Kavramları Üzerine Yeniden Düşünmek", ikinci konuşmacısı Başak ÇORAKLI, "Selçuklu Seramiklerinde Polo Oyunu: Nam-ı Diğer Gûy u Çevgân", üçüncü konuşmacısı Ümmügülsüm AÇIKÖZ, "Çini Sanatının Yaşlı Kursiyer Hanımların Kişisel Gelişimlerine Olan Etkileri", dördüncü konuşmacısı Sami NADDAH, "Ayasofya-i Kebir Külliyesi'nin Hattatlarından Olan Moralı Beşir Ağa(Hayatı ve Sanatı)" başlıklı tebliğlerini sunmuşlardır.

7. Oturum 13:30-14:30 saatleri arasında Mehmet MEMİŞ başkanlığında başlamıştır. Oturumun ilk konuşmacısı Hüdaı Sırrı ŞENALP, "Erken İslam Mimarisinde Horasan Bölgesinin Önemi", ikinci konuşmacısı Hicabi GÜLGEN, "Türk İslam Sanatının Felsefi Temelleri Bağlamında Ebru Sanatında Geleneksel – Modern İkiliminin Tutarlılığı", üçüncü konuşmacısı Serkan SELALMAZ, "Ebüzziyâ Mehmed Tevfik Bey'in Yazılı Halılarının Hat Sanatı Açısından Değerlendirilmesi", dördüncü konuşmacısı Ali Rıza ÖZCAN, "Biharî Yazı" başlıklı tebliğlerini sunmuşlardır.

8. Oturum 10:30-11:45 saatleri arasında Çiğdem Önkol ERTUNÇ başkanlığında başlamıştır. Oturumun ilk konuşmacısı Gürcan MAVİLİ, "İslam Cilt Sanatında Yazı Damgalı Bir Cilt", ikinci konuşmacısı Mürşide TOPÇU & Nadide ÇINAR, "Cilt San'atında Kullanılan Derilerin Geleneksel Usulle Tıraşlanması" üçüncü konuşmacısı Selman KÜÇÜKKÖMÜRLER, "Türk-İslam Cilt Sanatı Terminolojisi" başlıklı tebliğlerini sunmuşlardır.

Sempozyum Programı 8 oturum sonunda yapılan söyleşi ve kapanış konuşmaları ile Tamamlanmıştır. Söyleşi programı Ali Fuat Baysal moderatörlüğünde Sanatçı Günseli Kato ile gerçekleştirilmiştir.

Sempozyum Ali Fuat BAYSAL Başkanlığında yapılan kapanış konuşmalarında Gürcan MAVİLİ, Mehmet MEMİŞ, Sitare TURAN ve Şehnaz BİÇER katılımları ile tamamlanmıştır. Sempozyum 1 açılış programı ve fahri doktora takdim töreni, 8. Oturum ve 34 Tebliğ sunumu, 8 yurtdışı, 2 yurt içi sanatçıların katılımıyla workshop programları yapılarak gerçekleştirilen sempozyum başarılı bir şekilde tamamlanmıştır.

## Sempozyum Görüntüleri











