CİLT: 4 SAYI: 1 Yıl:2024

Nigarhane

NEU PRESS

NİGARHANE DERGİSİ

ISSN:2980-0056

Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 1 (Aralık / December 2024)
Uluslararası Hakemli Dergi / International Peer Reviewed Journal

Sahibi / Owner
Necmettin Erbakan Üniversitesi Rektörlüğü / Necmettin Erbakan University Rectorate

Editör / Editor-in-Chief
Doç. Dr. Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ

Editör Yardımcısı / Associate Editor
Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Zehra SAYIN

Yayın Türü / Publication Type
Süreli Yayın / Periodical

Yayın Periyodu / Publication Period
Yılda 1 kez yayınlanır (Aralık) / Published once a year (December)

Baskı Tarihi / Print Date
Aralık / December 2024

Yazışma Adresi / Corrspondence Address
Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma Merkezi
Traditional Arts Application and Research Center

Tel / Phone: (0 332) 321 20 15 / 2221

Web: https://www.nigarhanedergisi.com
E-posta / E-mail: nigarhane@erbakan.edu.tr

Nigarhane Dergisi yılda 1 kez yayınlanan uluslararası hakemli bir dergidir /
The Journal of Nigarhane is an international peer reviewed twice-annual journal

BİLİM KURULU/ SCIENTIFIC BOARD

Abdullah ATİYYE
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, Turkey

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, USA

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 / ADVISORY BOARD

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 HIDAYETOĞLU
Selçuk University, Turkey

Muharrem ÇEKEN
Hacettepe University, Turkey

Sitare TURAN
Mimar Sinan University, Turkey

YABANCI DİL EDİTÖRÜ / FOREIGN LANGUAGE EDITOR

Doç. Dr. Salih GÜRBÜZ
Necmettin Erbakan University, Turkey

YAZIM VE DİL EDİTÖRLERİ / SPELLING AND LANGUAGE EDITORS

Öğr. Gör. Rıdvan AK
Necmettin Erbakan University, Turkey

MİZANPAJ EDİTÖRÜ/ LAYOUT EDITOR

Öğr. Gör. Dr. Mustafa Tevfik HEBEBCİ
Necmettin Erbakan University, Turkey

İçindekiler / Contents

Makale adı / Tittle of the article Yazar(lar) / Author(s)	Sayfa/Page
Gümülcine Yeni Camii Tezyinatı Gumulcine New Mosque Painted Decoration *M. Semih İRTEŞ*	1-16
Topkapı Sarayı'ndan Bir Hazine: Ma'kılı Yazılı Sancak Kur'an-ı Kerîm'i (E.H. 485) A Treasure from Topkapı Palace: The Flag Qur'an with Ma'kılı Script (E.H. 485) *Ali Rıza ÖZCAN, Şerife ÇAKIR*	17-34
Koyunoğlu Şehir Müze ve Kütüphanesinde Bulunan Minyatürlü Bir Külliyât-I Sa'dî Nüshası A Miniature Copy of Kulliyat-i Sa'di Found in Koyunoğlu City Museum and Library *Ayşe Zehra SAYIN, Tuğba ÇEÇEN*	35-53
Mevlâna Dergâhı Kıbâbü'l-aktâb Bölümü Kalemişleri Mevlânâ Dervish Lodge Kıbâbü'l-aktâb Section Decoration Painting *Rıdvan AK, Nihat KAĞNICI*	54-68
Yazma Eserlerde Vakıf Kayıtları ve Mühürlerin Biyografik Değeri Biographical Value of Foundation Records and Seals in Manuscripts *Belkıs YILDIZ*	69-86
Geleceğin İnşasında Gelenek Tradition in Building The Future *Mahmut Erol KILIÇ*	87-97

Cilt: 4 Sayı: 1 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi ISSN: 2980-0056

Gümülcine Yeni Camii Tezyinatı

M. Semih İRTEŞ*

[1] Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi, İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 30.10.2024
Kabul Tarihi: 02.12.2024
Yayın Tarihi: 31.12.2024

Anahtar Kelimeler:
Gümülcine Yeni Camii,
Defterdar Ahmet Paşa,
Kalemişi,
Tezyinad,
III.Murat.

ÖZET

Defterdar Ahmet Paşa Camii olarak da bilinen Gümülcine Yeni Camii bünyesinde barındırdığı 16. yüzyıl Osmanlı tezyinatı ile dikkat çeken önemli bir yapıdır. Caminin ahşap üstü kalemişi, çini ve taş işçiliğindeki tasarımlar günümüze kadar restore edilmeden ulaşabilmeyi başarmış devrinin en önemli örnekleri arasında yer alır. Harimdeki üç bölümlü mahfil tavanlarında 16. yüzyıl ahşapüstü kalemişi uygulanmışken, bordürlerin tezyinatı ahşap üzerine gerilen bez (tuvale) tatbik edildiği görülmektedir. Uygulamalarda motifler detaylı ve titizlikle çalışılmış bazı motiflerin zemini kabartılarak üzerleri varak altın ile kaplanmıştır. Bez veya ahşap üzeri kalemişlerinde çoğunlukla tercih edilen bu teknikte kabartma ve altın varak tasarıma zenginlik kazandırmaktadır. Altın, mercan kırmızı, kobalt mavisi ve gülkurusu gibi renkler dönemin kalemişi tezyinatında tercih edilen renkler arasındadır. Tasarımlarda yer alan hatâi, bulut ve rûmî motifler de yine devrin tezyinat anlayışında fazlaca kullanılan motifler arasındadır. Trakya sınırımızın yaklaşık yüz kilometre uzağında yer alan Gümülcine Yeni Camii'nin özgün kalemişlerinin rölöve ve detaylı fotoğraflar ile kayıt altına alınması, bilim ve sanat dünyasına tanıtılması tarihi bir sorumluluktur.

Gumulcine New Mosque Painted Decoration

Article Info

Received: 30.10.2024
Accepted: 02.12.2024
Published: 31.12.2024

Keywords:
Komotini New Mosque
Defterdar Ahmet Pasha Mosque,
Painted decoration,
Illumination,
Murad III.

ABSTRACT

Also known as Defterdar Ahmet Pasha Mosque, Komotini New Mosque (Gümülcine Yeni Camii) is an important building that draws attention with its 16th century Ottoman ornamentation. The designs in the woodwork, tiles and stonework of the mosque have survived to the present day without being restored. It is among the most important examples of its period. The ceilings of the three-sectioned mahfil in the harim are decorated with 16th century pencil work on wood, while the decoration of the borders is applied on canvas (cloth) stretched over wood. Embossing and gold leaf add richness to the design in this technique, which is mostly preferred for canvases or wood on canvas.Colors such as gold, coral red, cobalt blue and rosewood are among the preferred colors in the pencil decoration of the period. The hatai, bulut and rûmî motifs in the designs are also among the motifs used extensively in the illumination understanding of the period.It is a historical responsibility to record the original calemes of Komotini New Mosque, which is located about a hundred kilometers away from the Thracian border, with surveys and detailed photographs, and to introduce it to the world of science and art.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

İrteş, M. S. (2024). Gümülcine Yeni Camii tezyinatı. *Nigarhane, 4*(1), 1-16. https://doi.org/10.54496/Nigarhane.2024.17

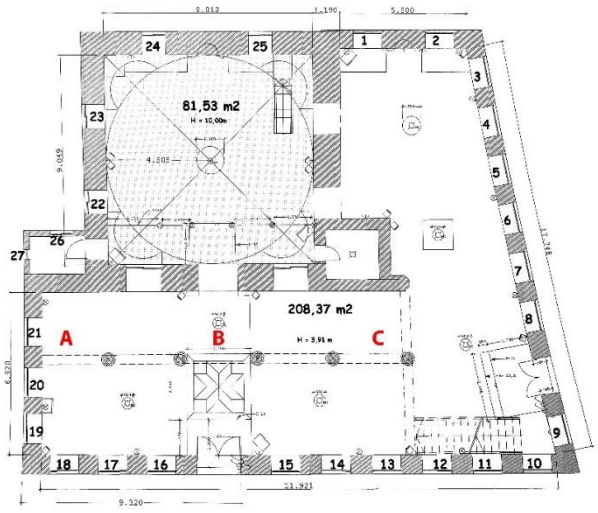
***Sorumlu Yazar:** M. Semih İRTEŞ, *semihirtes@gmail.com*

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

GİRİŞ

Batı Trakya'nın en büyük yerleşim yeri olan Gümülcine, günümüzde Komotini adıyla anılmaktadır. Türkiye – Yunanistan sınırının yaklaşık 100 km batısındadır. Kalabalık Türk nüfusuna sahip olan şehir, Trakya Müslümanlarının dini ve kültürel merkezidir. Şehrin merkezinde yer alan Yeni Camii'nin kapı kitabesinden anlaşıldığına göre Sultan III. Murad'ın defterdarı Ekmekçizâde Ahmet Paşa tarafından H.994 - M.1585-1586 tarihinde yaptırılmıştır[1] (Resim 1). Defterdar Ahmed Efendi, Edirne'nin ünlü Ekmekçizâde ailesinden olup, vezirlik makamına kadar yükselmiş bir devlet adamıdır[2]. Tek kubbeli kare planlı cami harim kısmı köşelerde dört tromplu ve tek minareli kesme taş bir eserdir. H.1320-M.1902 tarihinde genişletilen camide son cemaatte bulunan 5 kubbenin kesilerek alan içine, iki katlı düz çatılı birim ilavesi ile cami alanı büyütülmüştür (Çizim 1).

Resim 1. Gümülcine Yeni Camii



Çizim 1. Gümülcine Yeni Camii Planı (Proje Ahmet Çilingir)

Geniş bir ibadet alanına sahip olan Yeni Camii, geçmişte dini eğitim faaliyetlerine de ev sahipliği yaptığı gibi günümüzde ibadet ve sosyal etkinlikler için kullanılmaktadır. Gümülcine'deki Türk kültürünün ve tarihinin önemli bir parçasını temsil eden caminin çevresindeki alan, aynı zamanda yerel halkın sosyal yaşamında önemli bir yer tutmaktadır.

Tezyinat

Evliya Çelebi'nin Batı Trakya'nın en sanatlı camisi olarak tanımladığı[3], Ekrem Hakkı Ayverdi'nin *"Balkanlarda bu kadar güzel süslenmiş eser yoktur"* dediği Yeni Camii[4], yüksek minaresi ve zarif mimarisiyle Osmanlı mimarisinin güzel örneklerinden biridir. İç mekân, klasik Osmanlı motifleri ve kalem işleriyle süslenmiştir.

[1] Hakkı Acun, "Kalemişi Tekniğinin Farklı Bir Uygulanışı ve Gümülcine Etmekcizâde Ahmet Paşa (Yeni) Cami", *XX. Uluslararası Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* (Sakarya: 2016), 388-410.

[2] Cengiz Parlak, "Defterdar Ahmed Efendi Vakfı'nın Gümülcine'deki Mülkleri (XVII. Yüzyıldan-XX. Yüzyılın İlk Çeyreğine Kadar)", *Balkanlarda Türk Kültürü: Batı Trakya Uluslararası Sempozyumu, İstanbul – Dedeağaç – Gümülcine – İskeçe,* ed. C.Eraslan, C. Bayram, N.Erdem, (İstanbul: 2018), 25.

[3] Evliya Çelebi, *Seyahatnâme,* hz. Mehmed Zıllîoğlu (İstanbul: 1966), 7/652

[4] Ekrem Hakkı Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimarî Eserleri,* (İstanbul:1977), 72.

Genellikle geometrik desenler, rûmî ve nebatî motiflerden müteşekkil tasarımlar, hat sanatına ait güzel örnekleri bulunur. Bu unsurlar, caminin iç mekânına derinlik ve zenginlik katmaktadır. İç mekânda Osmanlı döneminin tezyinat anlayışını yansıtan kalem işleri detaylı bir şekilde, her bir motifin ince ustalıkla, sabır ve özenle işlenmiştir. Özellikle caminin mahfil tavanlarındaki ve minber külahındaki ahşapüstü kalemişlerinde bu örnekleri görebiliriz. Caminin en önemli ve özgün müzeyyen alanları ahşap üstü kalemişleridir[5]. Sıva üstü kalemişleri zaman içerisinde gerçekleştirilen onarımlar neticesinde bazı kayıplar yaşamış olsa da ahşapüstü kalemişleri özgünlüklerini hala korumaktadır. Bu kalem işleri, zamanla yıpranmış olduğundan, zaman zaman çeşitli restorasyon çalışmaları geçirmiştir. Yapılan restorasyon çalışmalarıyla hem tarihi hem de kültürel açıdan zengin olan yapı korunmaya çalışılmaktadır.

Makalemizin içeriğinde cami bünyesinde yer alan sıvaüstü ve ahşapüstü kalemişi, minber ve çini tezyinat analiz edilecektir.

Sıvaüstü Kalemişi Tezyinatı

Sıva üstüne uygulanan kalemişleri yapı içerisinde bozulmaya ve onarıma en fazla ihtiyaç duyulan alanlardır. Dolayısıyla sıvaüstü kalemişleri sıklıkla restore edilmektedir[6]. Sözkonusu cami için restorasyon çalışmalarından bir tanesi de 2006 yılında yapılan onarımdır.

Bu süreçte Yeni Camii'nin hem sıva üstü kalemişlerinin onarımı hem de 1902 yılında ilave yapılan alanlara döneminde yapılmamış tavan ve duvarların kalemişi tezyinatı gerçekleştirilmiştir. Ana kubbede yapılan raspalar neticesinde kubbe göbek yazısı, bordür ve tığları, kubbe eteğinde yazı kuşağı ve üstünde rûmî dendanlı nakışlar bulunmuştur[7]. Ana kubbenin dışında yapılan araştırmalarda sıvaları yenilendiği için kalemişi bulunamamıştır. Ana kubbedeki mevcut nakışlar özgün renkleri ile tamamlanmıştır (Resim 2).

Resim 2. Sıvaüstü Kalemişi Özgün Örnek ve Yenilemesi

Ana kubbenin dışındaki alanların tezyin edilmesinde caminin diğer birimlerindeki devrin özgün nakışlarından alınan örnekler tasarımlar için kaynak olmuştur. Bu tasarımlar doğrultusunda müselleslerde, tromplarda ve pencere bordürlerinde devir üslubuna uygun kalemişleri restitüe edilmiştir. Caminin 1902'de ilave edilen muhdes bölümdeki mekânın tavanlarında ise devir üslubuna uyacak bir tarzda ahşapüstü çıtakâri bir tezyinat uygulanmıştır (Resim 3).

[5] M. Türkoğlu, "Gümülcine'nin Tarihi", *Batı Trakya'nın Sesi,* S. 10,11,12 (1989),44.
[6] M. Semih İrteş, "Kalem İşlerimizin Bugünü ve Yarını", *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yay.* (1985), 426; Ali Fuat Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri* (Konya: Palet Yayıncılık, 2017),34.
[7] M. Semih İrteş - A. Fuat Baysal - A. Zehra Sayın, "15. Yüzyıl Osmanlı Kalemişi Tezyinatında Kullanılan Rûmî Motifler Üzerine Bir Değerlendirme", *Art-Sanat* 19 (2023),316.

Resim 3. İlave Kısım Çıtakâri Tavan Uygulamaları

Çini Tezyinatı

Caminin kıble cephesinde kendi ölçülerine uygun mukarnaslı mermer mihrap, nakışlı tacı ve köşelerindeki mermer âlemler selâtin cami örneklerini bile kıskandıracak güzelliktedir (Resim 4). Mihrabın sağ ve solunda bulunan çini panolar 16. yüzyıl İznik çinilerinin en güzel örnekleri olarak kıble cephesine zenginlik katmaktadır. Çini panoların kitabesinde sağdakinde *"accilû bi's-salâti kable'l-fevt"* (vakit geçmeden önce namaza acele edin). Sol tarafta *"ve accilû bi't-tevbeti kable'l-mevt"* (ölmeden önce tövbe için acele edin) ibareleri yer alır (Resim 5). Çini pano bordürleri karoların içinde müşterek olması ölçüleri bilinen bir alanı işaret eder. III. Murad dönemi çini tezyinatı Karamemi üslubunun devamlılığını göstermektedir. Tasarımda yer alan lale, gül ve goncası, karanfil ve bahar dalı bu üslubun değişmez detaylarıdır. Çini pano tasarım şemasının Edirne Selimiye (1575) hünkâr mahfili çini panolarından biriyle önemli benzerlikleri görülür[8].

Resim 4. Cami Harimi Mihrap, Minber

Resim 5. Mihrap Cephesi Çini Panolar

Panoların üzerindeki saz üsluplu kemerli çini alınlık 2006 yılında ters konumları tarafımızdan düzenlenmiştir (Çizim 2). Panonun ölçülerine uygun olmamakla birlikte motif ve renk üslubu aynı zamanın çalışması olduğunu gösterir (Resim 6). Cami için hazırlandığı düşünülen pencere üstü çini kitabelerinin zemin rengi olan lacivert ile mihraptaki panoların lacivertleri birbirinden ayrı tondadır. Bu bize farklı zamanda yapıldığını işaret eder. Yedi alınlıktan oluşan kemerli panolarda Fatiha Sûresi yer almaktadır.

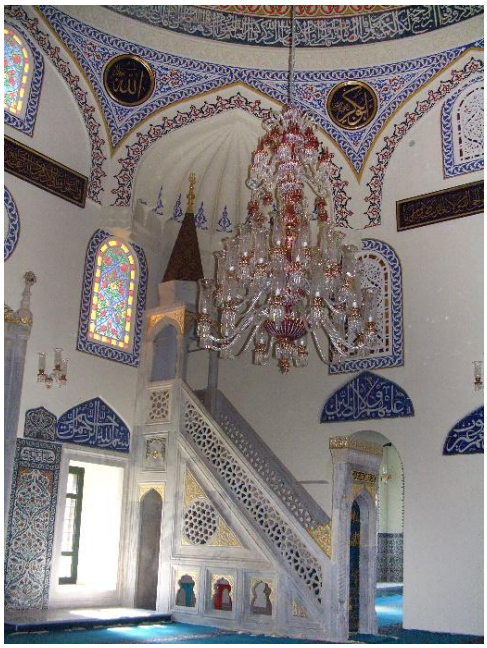
[8] Azade Akar, "Edirne Sarayı İznik Çinilerine Dair Bir Araştırma", *Edirne'de Osmanlı Kültüründen Dekoratif Örnekler ve Edirne Sarayı İznik Çinileri* (İstanbul: Edirne Valiliği, 2014),71.

Resim 6. Çini Alınlık

Çizim 2. Panoların Üzerindeki Saz Üsluplu Kemerli Çini Alınlık

Minber Tezyinatı

16. yüzyıl Sinan camilerinde yapılan minber özelliklerinin bütün detaylarına sahip olan camideki mermer minber tezyinatı, ajurlu korkulukları, rûmî ve geometrik üçgen tezyinatı, kapı tacı ve alt nişleri ile muhteşem bir yapıdır (Resim 7).



Resim 7. Minber

Minberin ahşap külahı sekizgen biçimli konik bir prizmadır. Külahın tezyinatı devrin nakkaşhane üslubunu yansıtan iç içe tepeliklerinin, bir dolu bir boş biçimlerinde tasarlanmıştır. Nakışlı rûmî üslubu olan desenlerin kitabi tezyinatta yer aldığı ve mimari tezyinatta, çinilerde de kullanıldığı örnekler görülür[9]. Ahşap külahın nakışlı biçimlerinde hatâî ve lale motifi Karamemi üslubunun devamlılığını yansıtır (Resim 8).

Resim 8. Minber Külahı ve Detay

Nakışsız alanda altın varaklar günümüze kadar özelliğini kaybetmemiştir. Bu özel parçanın

[9] M. Semih İrteş, *Muhteşem Karahisari Kuran-ı Kerim'i Koltuk Tezhipleri* (İstanbul:Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi, 2021),32.

tasarım olarak üslup benzerliği yaklaşık aynı tarihlerde İstanbul Zal Mahmud Camii minber külahında da görülmektedir. Restorasyon sonrasında temizlikleri ve bakımı yapılarak mermer minberin köşk kısmı üstüne yerleştirilmiştir.

Ahşapüstü Kalemişi Tezyinatı

Yukarıda bahsettiğimiz şekilde caminin en müzeyyen ve özgün kalemişleri ahşap üstü kalemişleridir. Caminin giriş iç cephesinde yer alan üç bölümlü mahfil tavanları 16. yüzyıl ahşapüstü kalemişi tekniğinin[10] en güzel örnekleri içinde yer alan nakışlardır. Günümüze kadar hiç restore edilmeden gelen bu tavan nakışları ortada kare, sağ ve solda dikdörtgen biçimlidir. Ortadaki tavan diğerlerine göre daha yüksek konumdadır (Resim 9).

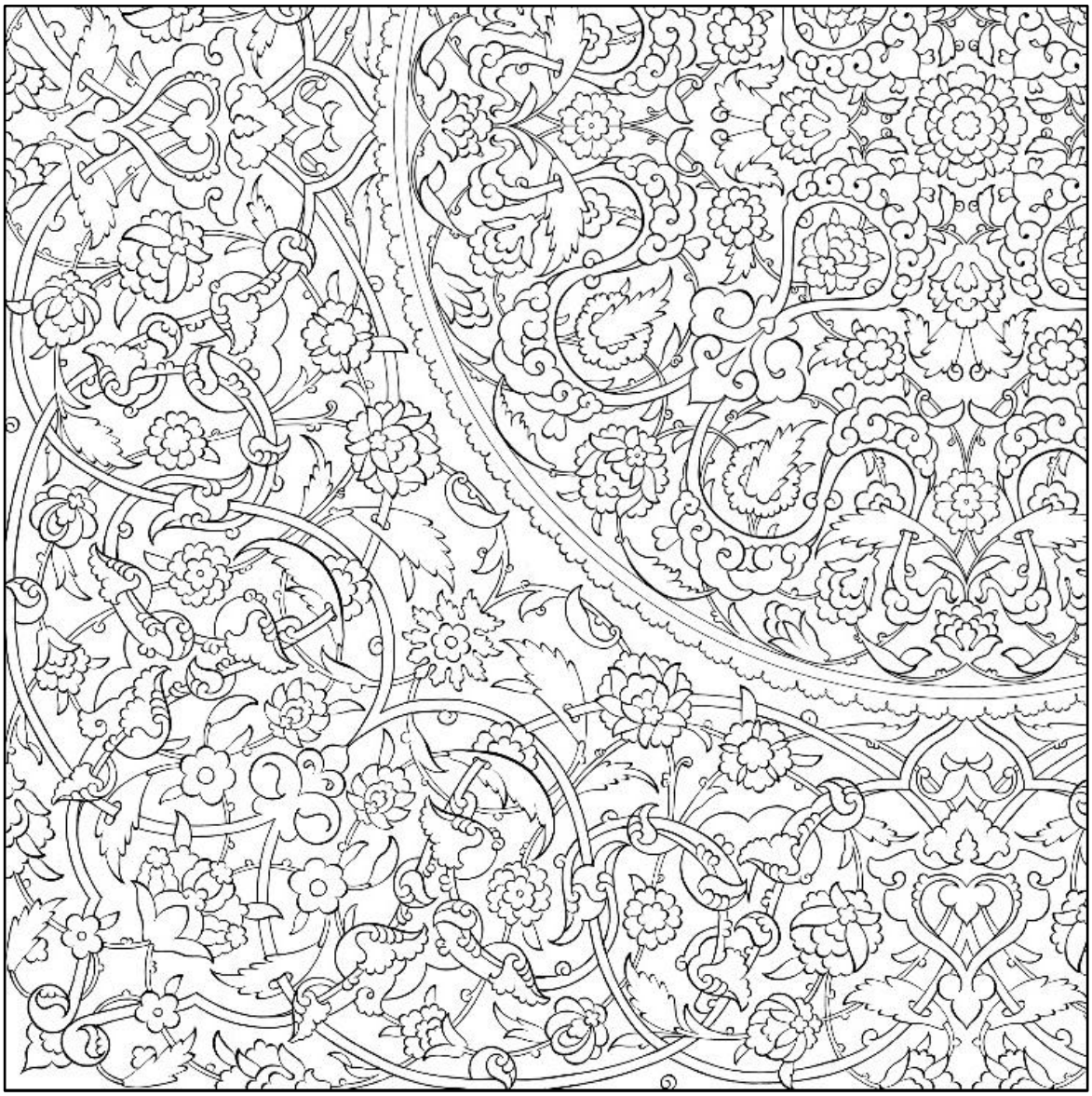
Resim 9. Mahfil Orta Bölüm

Tavanların bordürleri ahşap üzerine, ana zeminlerdeki nakışlar ahşabın üzerine gerilen bez üzerine tatbik edilmiştir (Resim 10).

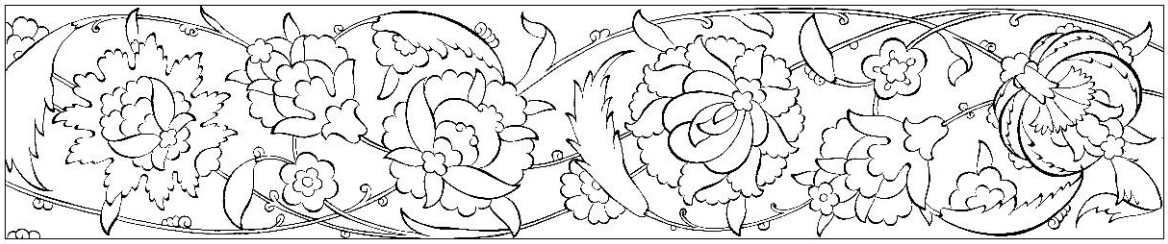
[10] M. Semih İrteş,"Kalem İşlerimizin Bugünü ve Yarını", *Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını,* (Ankara:Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yay.1985),426.

Resim 10. Mahfil Orta Tavan

Cami kapısı girişinin önünde 170 x 170 cm ölçülerindeki kare tavanın bordürleri ana zeminden 1,5 cm yüksekliğinde ana zemine monte edilmiştir (Çizim 3). Hatâî motifleri ile tasarlanmış bordürün ana zemin rengi kobalt mavi hatâî motiflerinin detaylarında gülkurusu, oksit sarı, bej renkler kademeli bir şekilde boyanmıştır. Hatâî motiflerinin birinin içinde karanfil detayı, çınar yaprağı biçimli diğer hatâînin dışında siyah kontürden (tahrir) sonra ikinci bir nüanslı mercan kırmızısı tahrir ilginç bir görüntüdür (Çizim 4).



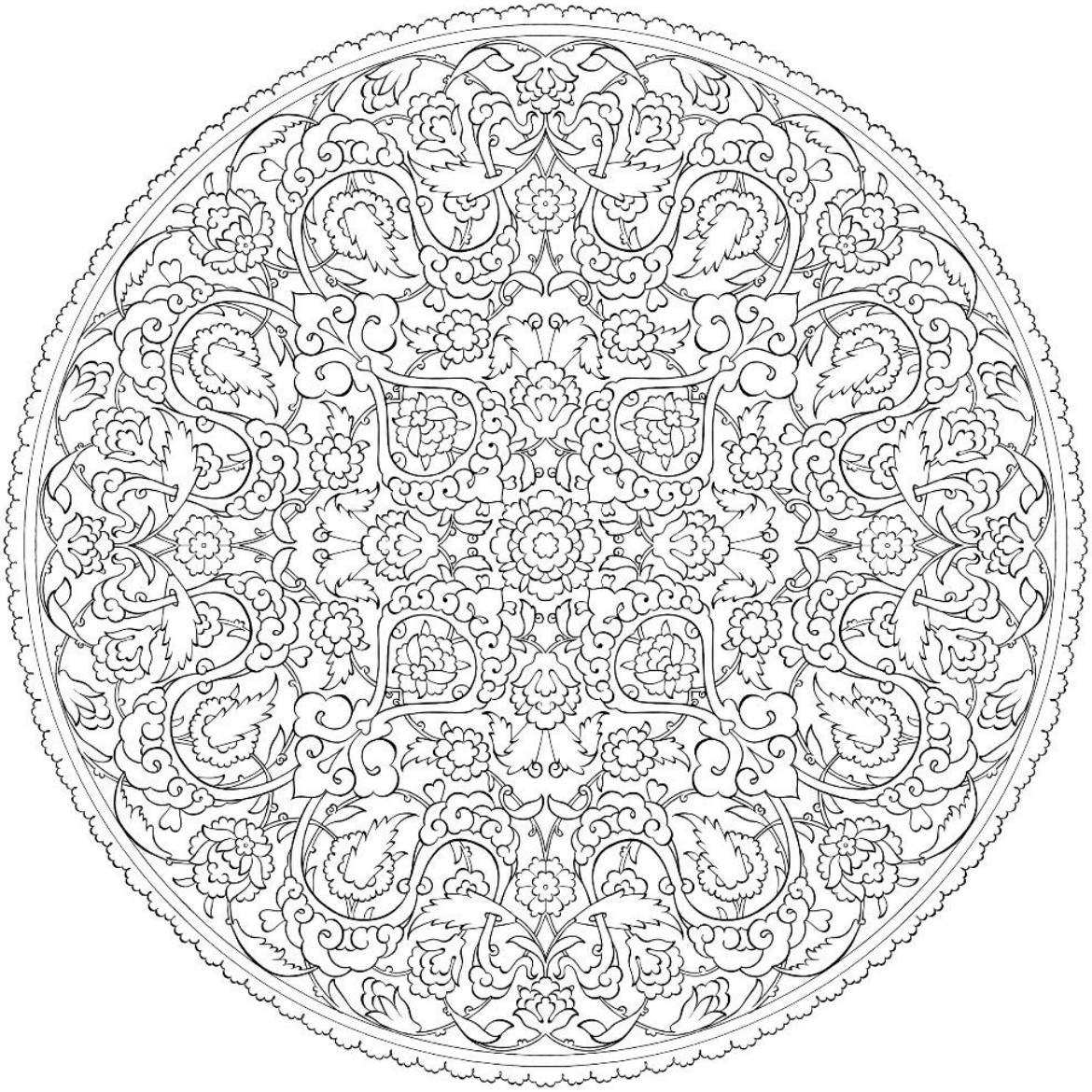
Çizim 3. B Tavanı Tezyini Rölövesi Detayı



Çizim 4. B Tavanı Bordür Detayı

Motiflerin bazı detaylarının zemini kabartılmış üstleri altın varak kaplanmıştır. Bez üzerine çalışılmış kare tavan tezyinatı 1/8 simetrisinde orta göbeğin içi bulut ve hatâî motifleri ile dışı sarılma rûmî ve hatâî motifleri ile tasarlanmıştır. Ana zemin rengi mercan kırmızı kapalı alanlar kobalt mavisidir. Ahşap ve bez üstü kalemişlerinin en önemli özelliği olan altın varak uygulaması sarılma rûmî ve bulut motiflerinin özel biçimde kabartılmış yüzeylerinde kullanılarak zengin bir görünüm elde edilmiştir. Kompozisyonda kullanılan hatâî motiflerinde mavi, oksit sarı ve gülkurusu renkler ile kademeli biçimde renklendirilmiştir. Hatâî motiflerinin göbekleri genelde kabartılmış ve yüzeylerine

altın varak tatbik edilmiştir (Çizim 5).

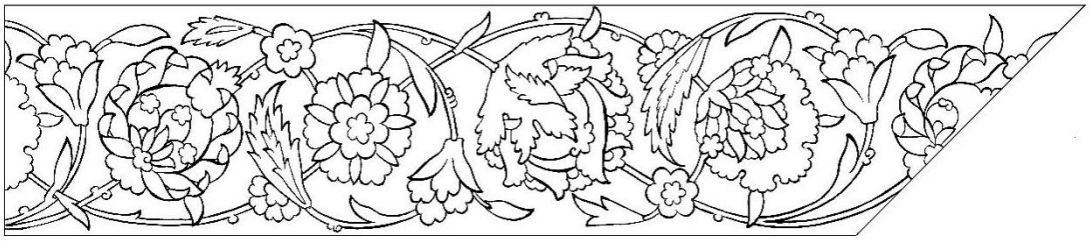


Çizim 5. Bez Üzerine Çalışılmış B Tavanı Orta Göbek Detayı

Sağ ve soldaki dikdörtgen biçimli 150 x 340 cm mahfil tavanlarının tasarımları aynı, renk farklılıkları ile ayrı görünüm içindedirler. Bu tavanların çevrelerindeki mercan kırmızı zemin rengindeki bordürler ahşap üzerine hatâî motifleri ile yapılmıştır (Çizim 6). 1/4 simetrisinde tasarlanan ana tavan nakışları ahşap üzerine gerilmiş bez üzerine tatbik edilmiştir. Tavanın ortasında salbekli iri bir şemse ve niş biçimli köşeliklerden meydana gelmiştir (Çizim 7). Şemse ve köşelikler arasındaki alan kobalt mavi zemin rengi üzerinde hatâî motifleri ile tasarlanmıştır. Bir cilt kabı düzenindeki birbirinin aynı kompozisyonda olan tavanların ortasında salbekli bir şemse ve niş biçimli köşeliklerden meydana gelmiştir. Salbekli şemsenin içi bulut motifleri ile köşelikler rûmî motifleri ile nakşedilmiştir. Tavan nakışlarındaki şemse ve köşeliklerin farklı renk ve dokuda tatbik edilmeleri çalışmalara ayrı bir zenginlik katmıştır.

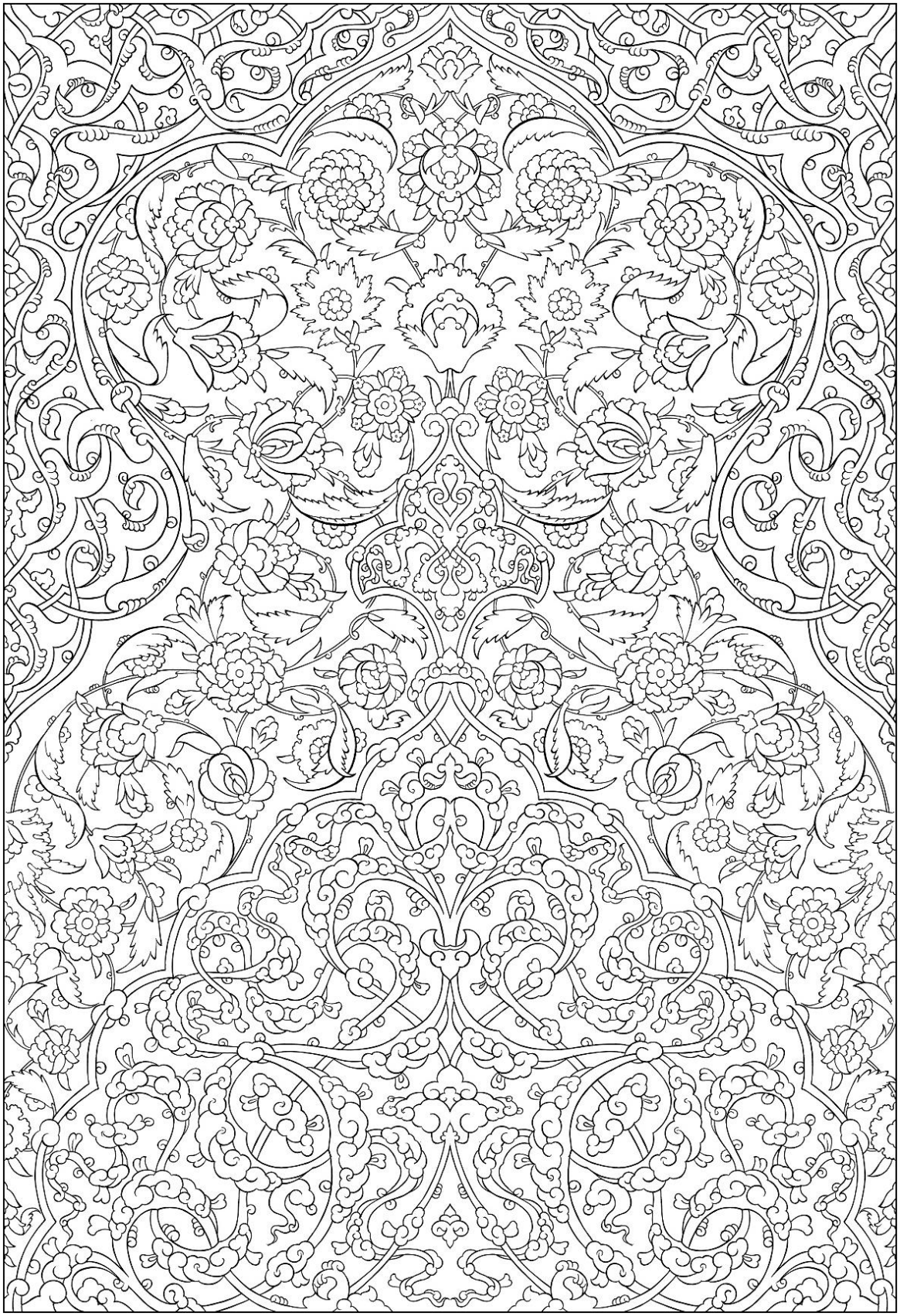
Girişin sağındaki şemse ve köşeliklerin motifleri kabartma üzeri altın varaklı, zeminleri ise yine altın varak uygulaması yapılmıştır (Resim 11).

Resim 11. Sağ Mahfil Tavanı



Çizim 6. A-C Tavanları Bordür Detayı

Tezhip tekniğinde zerenderzer olarak anılan bu uygulama kalemişinde motiflerin kabartılması ile doku olarak daha ön planda görülmektedir. Şemse ve köşeliklerin arasında "S" ve sürgit iskelet üzerinde tasarlanan birbirinden farklı hatâî motifleri ve hançeri yapraklar saz üslubunu yansıtır. Motiflerin bazı detaylarında kabartmalı altın varak uygulaması diğer altın yüzeyler ile dengeyi sağlama amacındadır.



Çizim 7. A-C Tavanları ½ Tezyini Rölövesi Detay

Girişin solundaki tavanda şemse içinde bulut motiflerinin ana iskelet çizgisi mercan kırmızı, bulut kıvrımları mavinin tonlarında kademeli bir boyama ile üç boyutlu görüntü sergiler (Resim 12).

Şemsenin zemini kısmen kabartılmış ve altın varak kaplı şık bir görüntü içindedir. Köşelikler içindeki rûmî motiflerinin zemin renkleri bej, mavi, gülkurusu tonlarında kademeli renklendirilmiştir. Rûmî motifleri ile yapılan tasarımda renklendirme aynı hat üzerinde olan motiflerde aynı renk tonlarında kullanılmamış ancak kompozisyonda renk dengesi olması sağlanmıştır. Zemin hafif kabartılmış tamamı altın varak kaplıdır. Ana zemindeki tahtaların üzerine yapıştırılan bez, geçen 400 yıl içinde kuruyan ahşabın çalışması ile daralmış ve üzerindeki nakışlı bezin yırtılmasına sebep olmuştur (Resim 13).

Resim 12. Sol Mahfil Tavanı Detay

Resim 13. Sağ Mahfil Tavanı Detay

Çok özel bir tasarıma sahip olan bu nakışlar usta bir nakkaşın üretimi olan önemli bir eserdir. Kullanılan tüm motiflerdeki detaylar hem tasarım hem teknik açıdan olağanüstü güzelliktedir. Ahşapüstü kalemişlerindeki müthiş bir fırça üslubu ve kabartmalı yüzeylerin ancak bir atölyede tezgâh üzerinde yapılıp yerlerine monte edildiğini söylemek doğru olacaktır. III. Murat devri (1574-1595) nakkaşhane üslubunu yansıtan ahşapüstü kalemişleri içinde sarılma rûmî sadece Rüstempaşa Camii (1562) pencere içi ahşap tavan nakışlarında tatbik edilmiştir. Caminin ahşapüstü kalemişleri 16. yüzyılın ikinci yarısından sonra tezyinat üslubunun tüm zenginliğini ihtiva etmektedir. Emsalleri içinde önemli bir tasarım üslubunu yansıtmaktadır.

16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sarılma rûmî ve bulut motifleri özellikle tezhip sanatının yenilikli vazgeçilmezleridir. Kendi münferit halleri ile yapılan tasarımlarının yanında hatâî motifleri ile olan karma tasarımları yüzyılın zengin kompozisyonlarında görülür. Gümülcine Yeni Camii'nin ahşap tezyinatında gördüğümüz tasarımlar 1585-1592 tarihli Hattat Karahisari'nin hattı Kur'an-ı Kerîm tezyinatında görülen özellikle koltuk tezhiplerindeki sarılma rûmî, bulut ve hatâî motifleri karmasında yapılmış desenlerle benzerlik göstermektedir. Bu benzerlik söz konusu tarihlerde Osmanlı Nakkaşhane üslubunun örneklerini ortaya koymaktadır[11] (Resim 14).

Resim 14. Karahisari Kur'an'ı Koltuk Tezhibi

TARTIŞMA

Gümülcine Yeni Camii bugün sınırlarımız dışında kalan Osmanlı mirası camilerimizden biri olup bünyesinde 16. yüzyılın özgün nakışlarını barındırmaktadır. Motifler, renkler, detaylardaki incelik kısaca tasarım olarak örnek bir yapıdır.

Caminin tezyinatında kullanılan çini panolar, Edirne Selimiye Camii'nin hünkâr mahfilinde bulunan çini panolarla benzerlikleri dikkat çekerken Karamemi üslubunun devamlılığının en güzel örneklerini de görmek mümkündür. Ancak pencere üstü çini kitabelerinin zemin rengi olan lacivert ile mihraptaki panoların lacivertleri birbirinden ayrı tondadır. Bu farklılık bize çinilerin farklı zamanda yapıldığını ifade etmektedir.

Ana kubbe yüzeyindeki sıva üzeri kalemişi nakışlar 2006 yılındaki onarımlardaki raspa neticesinde zeminden çıkan kubbe göbek yazısı, bordür ve tığları, kubbe eteğinde yazı kuşağı ve üstünde rûmî dendanlı nakışlar canlandırılmıştır. Duvar yüzeylerindeki nakışlar ise iç mekân tezyinatındaki bütünlüğü bozmayacak şekilde ahşap nakışlardan örneklendirme yapılmak suretiyle yeniden uygulanmıştır.

Çini tasarımlarının yanı sıra mahfil altı ve minber külahındaki ahşap tezyinat özgünlüğünü günümüze kadar sürdüren nakışlardır. Karamemi üslubunu yakinen müşahede edebildiğimiz ahşap üstü kalemişleri oldukça detaylı ve ince işçiliğe sahiptir. Söz konusu ahşap üstü nakışların korunması ve devamlılığın sağlanabilmesi için bilinçli bir restorasyonun yapılması gerekmektedir.

2006 yılındaki onarım sürecinde müdahale edilmeyen bu tavanlardaki tezyinatın restorasyonu için

[11] İrteş, *Muhteşem Karahisari Kuran-ı Kerim'i Koltuk Tezhipleri*, 57.

tavanların üst döşemesinin sökülerek nakışlı bezin altındaki ahşapların birbirlerine birleştirilmesi ve neticesinde tavan çalışmalarındaki görüntüde çatlak yerlerin kapanması yeterli olacaktır. Zira bez üzerinde nakış müdahalesine ihtiyaç gözükmemektedir. Nakışların üzerine doğal koruyucu bir film tabakası ile yapılacak çalışma, ecdadın bize emanet ettiği mirasın geleceğe sağlıklı şekilde aktarılmasına yardımcı olacaktır.

REFERANSLAR

Acun, Hakkı, "Kalemişi Tekniğinin Farklı Bir Uygulanışı ve Gümülcine Etmekcizâde Ahmet Paşa (Yeni) Camii", Xx. *Uluslararası Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları Ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* (2016), 388-410.

Akar, Azade, "Edirne Sarayı İznik Çinilerine Dair Bir Araştırma", *Edirne'de Osmanlı Kültüründen Dekoratif Örnekler ve Edirne Sarayı İznik Çinileri. ed.*A.Akar, G.Mesara, N.İşli. 17-185. İstanbul:2014.

Ayverdi, Ekrem Hakkı, *Avrupa'da Osmanlı Mimarî Eserleri,* İstanbul:1977.

Baysal, Ali Fuat, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri,* Konya: Palet Yayınları, 2017.

Evliya Çelebi*, Seyahatnâme,* hz.Mehmed Zıllîoğlu.7.Cilt.1966.

İrteş, M.Semih, "Kalem İşlerimizin Bugünü Ve Yarını", *Türkiye'de Sanatın Bugünü Ve Yarını.* 425-432. Ankara:1985.

İrteş, M.Semih, *Muhteşem Karahisari Kuran-I Kerim'i Koltuk Tezhipleri,* İstanbul: Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi, 2021.

İrteş, M.Semih - Baysal, Ali Fuat - Sayın, A. Zehra. "15. Yüzyıl Osmanlı Kalemişi Tezyinatında Kullanılan Rûmî Motifler Üzerine Bir Değerlendirme". *Art-Sanat* 19 (2023), 311–336.

Parlak, Cengiz. "Defterdar Ahmed Efendi Vakfı'nın Gümülcine'deki Mülkleri (Xvıı. Yüzyıldan-Xx. Yüzyılın İlk Çeyreğine Kadar)", *Balkanlarda Türk Kültürü: Batı Trakya Uluslararası Sempozyumu, İstanbul – Dedeağaç – Gümülcine – İskeçe.* ed. C.Eraslan, C. Bayram, N.Erdem. 23-53. İstanbul: 2018.

Türkoğlu, M. "Gümülcine'nin Tarihi", *Batı Trakya'nın Sesi* 10,11,12 (1989),29-53.

Cilt: 4 Sayı: 1 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi ISSN: 2980-0056

Topkapı Sarayı'ndan Bir Hazine: Ma'kılı Yazılı Sancak Kur'an-ı Kerîm'i (E.H. 485)

Ali Rıza ÖZCAN[1] Şerife ÇAKIR[2*]

[1] Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye

[2] Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 24.10.2024
Kabul Tarihi: 24.12.2024
Yayın Tarihi: 31.12.2024

Anahtar Kelimeler:
Sancak Kur'an-ı Kerîm'i,
Ma'kılı yazı,
Topkapı Sarayı Müzesi.

ÖZET

Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu'nda E.H. 485 Envanter numarasıyla kayıtlı olan Sancak Kur'an-ı Kerîm'inin incelenmesi üzerine odaklanmaktadır. Hat sanatında önemli bir yer tutan ve özellikle harflerin düz ve köşeli formunda kullanımıyla bilinen Ma'kılı yazılın, bu eser üzerindeki estetik, dini ve sembolik anlamları detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Osmanlı Devleti'nin askeri geleneklerinde ve manevi yapısında merkezi bir konuma sahip olan bu eser hem sanat değeri hem de kullanıldığı yer manası ile araştırmacılar için önem arz etmektedir. Makalede, öncelikle Ma'kılı yazılın tarihsel gelişimi, yapısal özellikleri ve Hat sanatındaki yeri üzerine detaylı bir analiz sunulmaktadır. Bu bağlamda, Ma'kılı yazılın sert ve köşeli hatlarla tasarlanmış geometrik yapısının, Osmanlı döneminde güç ve otoriteyi simgeleyen bir unsur olarak nasıl kullanıldığına dair bilgiler verilmektedir. Ardından, Sancak Kur'an-ı Kerîm'inin fiziksel yapısı, estetik değeri ve tarihi bağlamı detaylandırılmış; eserin yapısı ve muhafaza teknikleri, süslemeleri ve taşıdığı dini motifler analiz edilmiştir. Özellikle eserin üzerindeki Ma'kılı yazılın içerdiği dini metinleri ve bu içerdiği mesajların Osmanlı ordusunun manevi kimliğine nasıl katkıda bulunduğu, görsel düzenleme ve yazının estetik özellikleriyle ilişkilendirilmiştir. Makale, E.H. 485 envanter numaralı Sancak Kur'an-ı Kerîm'inin Osmanlı dönemi Hat sanatında ve askeri kültürde taşıdığı sembolik değerleri ve bu değerlerin tarihsel önemini vurgulamaktadır. Bu çalışmanın bulguları, Hat sanatında yazının estetik, dini ve sembolik işlevleri üzerine yapılan araştırmalara önemli bir katkı sağlaması hedeflenmektedir.

A Treasure from Topkapı Palace: The Flag Qur'an with Ma'kılı Script (E.H. 485)

Article Info

Received: 24.10.2024
Accepted: 24.12.2024
Published: 31.12.2024

Keywords:
The Quran of the Banner,
Ma'kılı Script,
Topkapi Palace Museum.

ABSTRACT

This article focuses on the examination of the Flag Qur'an, registered under inventory number E.H. 485 in the Topkapı Palace Museum Collection. The study delves into the aesthetic, religious, and symbolic meanings of the Ma'kılı script, which holds a significant place in calligraphy and is known for its straight and angular forms, as featured in this manuscript. This work, centrally important in the Ottoman Empire's military traditions and spiritual framework, is of great interest to researchers for its artistic value and the role it played in its historical context. The article begins with a detailed analysis of the historical development, structural characteristics, and role of Ma'kılı script in calligraphy. It explains how the geometric structure of Ma'kılı, with its rigid and angular lines, symbolized power and authority during the Ottoman period. Subsequently, the Flag Qur'an's physical structure, aesthetic value, and historical context are described, with a focus on its structure, preservation techniques, decorations, and religious motifs. Special attention is given to the Ma'kılı inscriptions, exploring how the religious texts and messages they contain contributed to the spiritual identity of the Ottoman army and their relation to visual arrangement and aesthetic attributes. This article underscores the symbolic values and historical importance of the E.H. 485 Flag Qur'an in Ottoman calligraphy and military culture. The study aims to contribute significantly to research on the aesthetic, religious, and symbolic functions of calligraphy.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Özcan, A. R., & Çakır, Ş. (2024). Topkapı Sarayı'ndan bir hazine: Ma'kılı yazılı Sancak Kur'an-ı Kerîm'i (E.H. 485). *Nigarhane*, *4*(1), 17-34. https://doi.org/10.54496/Nigarhane.2024.18

***Sorumlu Yazar:** Şerife ÇAKIR, *serifecakir@erbakan.edu.tr*

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

GİRİŞ

Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu'nda yer alan E.H. 485 envanter numaralı Sancak Kur'an-ı Kerîm'i, Hat tarihinde hem manevi hem de kültürel açıdan büyük öneme sahip bir eserdir. Kur'an-ı Kerîm, Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri ve manevi gücünü temsil eden bir nesne olarak öne çıkmakta ve bu dönem dini inanışlar ile askeri gelenekler arasındaki derin ilişkiyi yansıtmaktadır. Özellikle askeri sancak olarak kullanılması, bu eserin kültürel kimliğini ve anlamını daha da güçlendirmektedir.

Sancak Kur'an-ı Kerîmi, Osmanlı İmparatorluğu döneminde, askeri birliklere manevi bir güç ve cesaret vermek amacıyla kullanılan kutsal bir nesne olarak dikkat çekmektedir. Osmanlı ordusunda, savaş meydanlarında zafer kazanmanın manevi bir destekle mümkün olduğuna inanılırdı. Bu doğrultuda, Kur'an-ı Kerîm'in askeri sancak olarak kullanımı, ordunun maneviyatını ve birliğini güçlendiren bir unsur olduğu düşünülmektedir.

Eserin üzerindeki Ma'kılı yazılı, Hat sanatında kendine özgü geometrik ve köşeli hatlarıyla bilinen bir yazı çeşididir. Ma'kılı yazı, Hat sanatında güçlü bir estetik ve sembolik yapıya sahip olup, genellikle mimari yapılarda, el yazmalarda, Halı-Kilim ve Tılsımlı Gömleklerde tercih edilmiştir. Bu yazı türünün kullanımı, eserin manevi bir koruyucu olarak algılanmasını sağlarken, askeri sancaklar üzerindeki estetik değerleri ile de dikkat çeker. Ma'kılı yazılı, savaş meydanlarındaki askeri birliklere cesaret vermeyi ve maneviyatlarını güçlendirmeyi hedeflemiştir.

Çalışmanın temel amacı, Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu'nda yer alan E.H. 485 envanter numaralı Sancak Kur'an-ı Kerîm'ini hem estetik hem de dini açıdan kapsamlı bir şekilde incelemektir. Araştırma, eserin tarihsel gelişim sürecini, fiziksel özelliklerini ve üzerindeki yazılıın estetik değerlerini ele alarak, bu kutsal eserin Hat sanatındaki yerini ve sembolik anlamlarını ortaya koymayı hedeflemektedir. Eserin, Osmanlı dönemi hat sanatı ve kitabî süsleme teknikleri ile olan ilişkisi de araştırmanın diğer bir boyutunu oluşturmaktadır. Bu kapsamda, eserin üzerindeki Ma'kılı yazılı, sadece bir süsleme unsuru olarak değil, aynı zamanda dini bir koruyucu ve manevi bir güç kaynağı olarak değerlendirilmektedir.

Araştırma, Hat sanatında yazı ve estetik anlayışın tarihsel gelişimini anlamak açısından önem taşımaktadır. Bu çalışmada, Sancak Kur'an-ı Kerîm'inin kullanımı ve üzerindeki Ma'kılı yazılıın incelenerek, Hat sanatında yazının çok yönlü işlevleri incelenirken diğer taraftan bu kutsal eserin Osmanlı devletinin dini ve kültürel mirası üzerindeki etkilerini değerlendirmek de araştırmanın bir başka hedefidir.

Ma'kılı Yazının Tarihçesi ve Yapısal Özellikleri

Ma'kılı yazı, İslam hat sanatının köklü ve özgün yazı türlerinden biridir. Bu yazı, geometrik ve köşeli yapısıyla öne çıkar. İslam sanatında mimari süslemelerde, el yazmalarında ve anıtsal yapılarda yaygın olarak kullanılan bu yazı türü, estetik ve işlevsel bir ifade biçimi olarak değerlendirilmiştir. Hat sanatında yazı türlerinin her biri, estetik ve fonksiyonel amaçlar doğrultusunda belirli bir yazı düzeni ve formuna sahiptir. Bu bağlamda, Ma'kılı yazılı, kendine özgü geometrik ve simetrik yapısıyla diğer yazı türlerinden ayrılır. Bu yazı, Hat sanatında düz, köşeli ve sert çizgileriyle, sembolik anlamlar taşıyan bir ifade biçimi olarak kullanılmıştır. Özellikle sancak ve bayraklarda tercih edilmesi, bu yazı türünün görsel olarak dikkat çekici bir yapıya sahip olmasından kaynaklanmaktadır.[1]

Ma'kılı yazı, kökeni kesin olarak bilinmeyen ancak İslam sanatının erken dönemlerinde gelişen bir yazı çeşididir. Ma'kılı kelimesinin "kale gibi korunaklı" anlamını taşıması, yazının sert ve düzenli yapısını ifade eder. Yazının geometrik hatları ve düzenli dizilim kuralları, onu İslam mimarisinde tercih

[1] M. Bedreddin Yazır, *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli I* (1981), 75; Hudu Memmedov, *Nahışların Yaddaşı* (İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 1994). 15,

edilen bir yazı türü yapmıştır. Bu özellikler, estetik ve fonksiyonel açıdan mimari yapılar üzerinde etkileyici bir görsel sunum oluşturmaktadır.[2]

Ma'kılı yazının kökeni ve gelişimi üzerine birçok farklı görüş öne sürülmüştür. Bu görüşler, yazının sanatsal ve kültürel anlamada nasıl geliştiği ve şekillendiği üzerine farklı bakış açıları sunmaktadır. Yazının Hat sanatında oldukça belirgin olan köşeli ve geometrik yapısı, kökenine ilişkin çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir.

Ma'kılı yazının kökenine dair çeşitli görüşler bulunmaktadır. Bir görüş, Ma'kılı yazının erken İslam dönemine ait Kûfî yazı türlerinden ayrılarak sonradan geliştiğini ve İslam öncesi Arap yazılıından türemediğini savunmaktadır. Diğer bir görüş, yazının geometrik ve köşeli yapısının, tarih boyunca Türk halkları tarafından kullanılan ve toplumsal kimlik ile inançları yansıtan Türk damgalarından etkilenmiş olabileceğini öne sürmektedir. Buna ek olarak, Çin ve Uygur yazı sistemleriyle olan olası ilişkiler, İpek Yolu boyunca gerçekleşen kültürel etkileşimler çerçevesinde değerlendirilmektedir. Özellikle, Çin mühür yazısının köşeli ve dikdörtgen formunun, Ma'kılı yazının geometrik yapısına benzerlik gösterdiği bilinmektedir. Son olarak, İslam mimarisinde kullanılan geometrik tuğla dizilimlerinin, özellikle Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde öne çıkan yapıların estetik düzeni içinde Ma'kılı yazının gelişimine katkıda bulunduğu savunulmaktadır. Bu görüşler, Ma'kılı yazının İslam dünyasında gelişen bir yazı türü olarak farklı kültürel ve sanatsal etkilerle biçimlendiğini öne sürmektedir.[3]

Bu görüşlerin her biri, Ma'kılı yazının kökenine dair farklı bakış açıları sunar ve yazının gelişimini farklı kültürel etkileşimler ve sanatsal akımlar üzerinden açıklar. Ancak bu görüşlerin kesinliğini destekleyecek doğrudan kanıtlar sınırlıdır, bu yüzden Ma'kılı yazının tam olarak hangi kültürel veya sanatsal süreçlerden geçerek geliştiğini belirlemek, hala araştırmaların odak noktasında yer almaktadır.

Ma'kılı yazı çeşidinde, harflerin köşeli ve keskin hatlarla tasarlanması, hat sanatının ahenk ve düzen anlayışına uygun bir yapıyı ortaya koyar. Yazının bu yapısal özellikleri, onun sancaklar üzerinde kullanımı için ideal bir form sunar. Özellikle sancaklarda kullanılan Ma'kılı yazılı, dikkat çekici bir görsel etki oluşturarak, askeri birliklerin gücünü ve manevi birliğini sembolize eder. Yazının geometrik düzeni, hat sanatında sıklıkla görülen simetri ve tekrara dayalı estetik anlayışla da uyumludur.

Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu'nda yer alan ve Envanter numarası E.H. 485 olan Sancak Kur'an-ı Kerîmi, hat tarihinin önemli eserlerinden biridir. Bu eserin fiziksel özellikleri, hat sanatındaki ince işçilik anlayışını da yansıtmaktadır. Parşömen üzerine titizlikle yazılmış olan bu Kur'an-ı Kerîm, dönemin hat sanatının ve kitabî süsleme tekniklerinin zarif bir örneğini oluşturur.

Resim 1. TSM de E.H. 485 envanter numaralı Sancak Kur'an-ı Kerîmi ve muhafazası

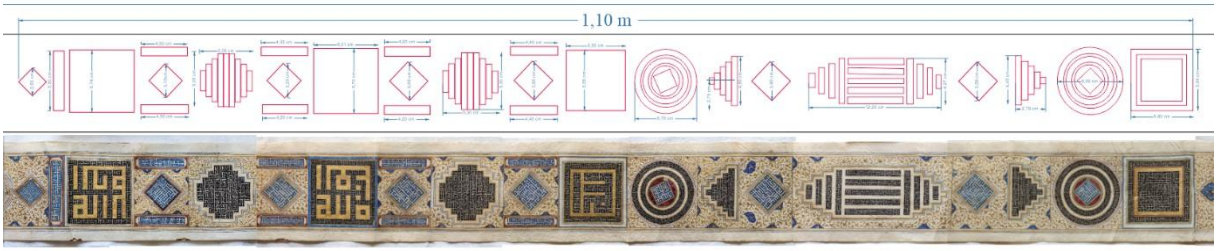
[2] Ömür Bakırer, "Kûfî Yazıda Geometrik Yorumlar Üzerine Bir Deneme," *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi* 1 (1982), 1-20.
[3], Ömür Bakırer, "Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Mimarisinde Taş ve Tuğla İşçiliği", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı,* mlf. Nejat Diyarbekirli (İstanbul: İşbankası Kültür Yayınları, 1993), 255-280; İlham Enveroğlu, "Ma'kılı Yazıların Tasarım Özelliklerine Yapısalcı Yaklaşım", *VII. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/Sanat Etkinlikleri,* (Bakü-Azerbaycan: Anka Basım-Yayım, 2013), 265-271.

E.H. 485 Envanter Numaralı Sancak Kur'an-ı Kerîmi

Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu'nda yer alan E.H. 485 envanter numaralı Sancak Kur'an-ı Kerîmi, 1300-1330 yılları arasında tarihlenen, İslam sanatının nadir ve değerli eserlerinden biridir. Parşömen kâğıdına siyah mürekkep ve altın kullanılarak yazılan bu Kur'an, 9 cm genişliğinde ve 1105 cm (11,5 m) uzunluğunda rulo formunda hazırlanmıştır. Eser, gümüş üzerine altın kaplama yapılmış sekizgen formdaki bir kutuda korunmaktadır. Bu kutu, 3 cm çapında ve 15 cm uzunluğunda olup ipekten yapılmış bir kordonla sancağa bağlanacak şekilde tasarlanmıştır.

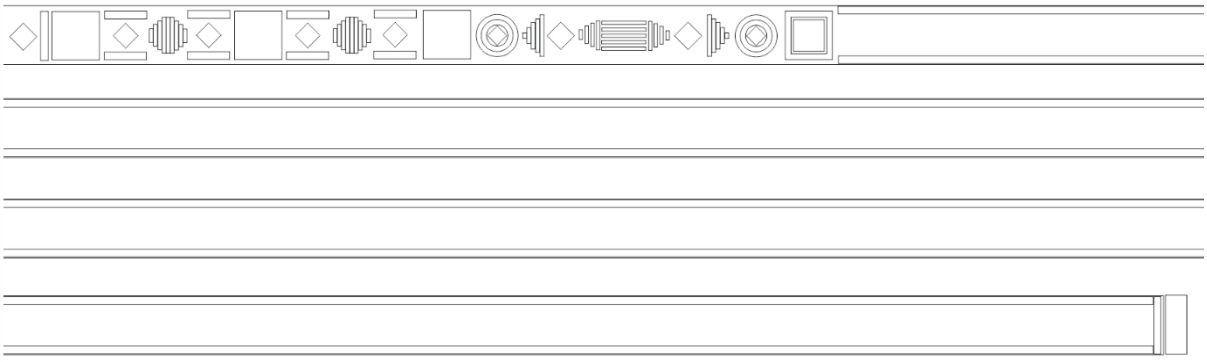
Eserin Fiziksel Yapısı ve Malzemesi

Sancak Kur'an'ı, dikkat çekici detaylara sahip üç ana bölümden oluşmaktadır. Rulo halinde yukarıdan aşağıya doğru yazılan bu Kur'an, estetik ve işlevselliği bir araya getiren özel bir tasarım anlayışıyla hazırlanmıştır.



Çizim 1. Sancak Kur'an-ı Kerimi'nde Ma'kılı yazı düzeni

Çizim 1, Ma'kılı yazının geometrik yapısını ve karakteristik özelliklerini detaylı bir şekilde ele almak amacıyla hazırlanmıştır. Çalışmada, toplam uzunluğu 11,05 metre olan Kur'an'ın yaklaşık 1,10 metrelik kısmını kaplayan Ma'kılı yazı, orijinal ölçülerine bağlı kalınarak vektörel çizim yapılmıştır. Ma'kılı yazının yapısal özelliklerine uygun olarak yazının oranları ve zemine yerleşimi titizlikle düzenlenmiştir. Vektörel olarak yazının estetik ve sanatsal değerlerinin yanı sıra matematiksel düzeninin anlaşılmasına da katkı sağlamaktadır.



Çizim 2. Sancak Kur'an-ı vektörel çizimi

Birinci Bölüm

Bu bölüm, alt kısmı dairesel ve yukarıya doğru konik şekilde sivrilen bir form içinde nesih hattı ile yazılmış **Ayete'l Kürsî** ile başlamaktadır. Ardından, alt alta sıralanan ayetler farklı geometrik formlara yerleştirilmiştir. Ma'kılı yazıyla yazılan bu ayetler, mavi ve siyah mürekkep kullanılarak yazılmış, tahrirlerinde ve süslemelerinde yeşil, kırmızı ve altın kullanılmıştır. Yazılı arasındaki süslemeler, helezonlar ve rumi desenlerle zenginleştirilmiş; altın ve mavi renkler ön planda tutulmuştur.

İkinci Bölüm

Bu bölüm ise dikdörtgen bir form ve üçgen alınlıkla başlamaktadır. Zemini mavi renkli olan bu kısımda kırmızı yapraklı, yeşil renkte göbekli çiçek motifleri bulunmaktadır. Üçgen alınlık, siyah zemin üzerine kapalı formda rumi desenlerle süslenmiştir.

- Klasik tezhip desenleriyle başlayan ikinci bölüm, yukarıdan aşağıya doğru **nesih hattı** ile yazılmıştır. Kur'an-ı Kerîm'in tamamı, parşömen üzerinde bu bölümde yer alır.
- Kenar bordürlerde dış kısımda iki satır halinde Ma'kılı yazılı, iç kısımda ise tek satırlı, nesih yazı ile oluşturulan yazılı, parşömenin sonuna kadar devam etmektedir.
- Orta kısımda yer alan nesih yazılı, **Fatiha Suresi** ile başlayıp **Bakara Suresi** ile devam etmektedir. Kenar bordürlerdeki yazılı ise her iki kenarda da **besmele** ile başlamaktadır. Tasarımda Kur'an-ı Kerîm'in tamamı yer almaktadır.

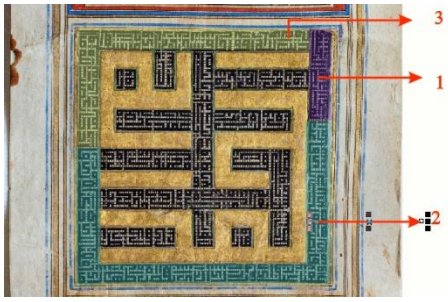
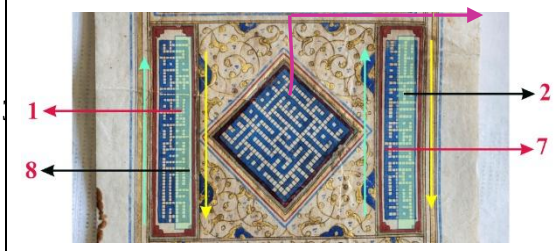
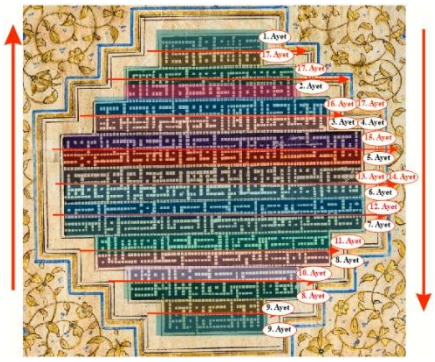
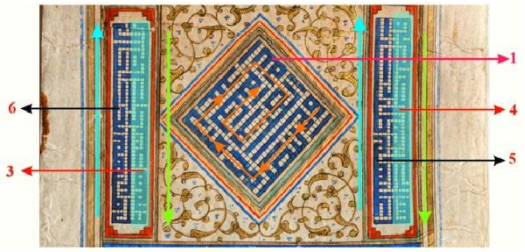
Üçüncü Bölüm

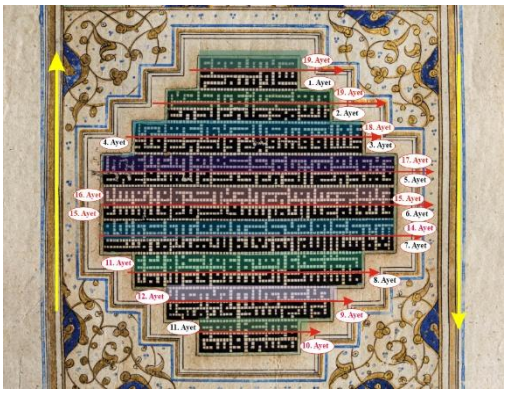
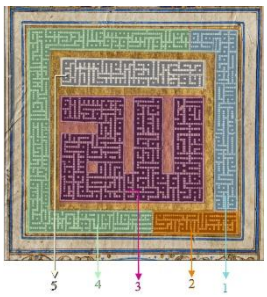
Parşömenin son kısmında, Kur'an-ı Kerîm'in son ayetleri de nesih yazı çeşidi ile yazılmıştır. Yazı düzenlemesinde dikkat çekici bir tasarım tercih edilerek, dış çerçevede Ma'kılı yazı, iç çerçevede ise nesih yazı kullanılmıştır. Bu düzenleme, yazı stillerinin estetik uyumunu ve görsel derinliğini artırmıştır. Parşömenin son bölümünde, dikdörtgen bir çerçeve içerisinde yer alan mavi renkli Ma'kılı yazı, kompozisyonun hem sanatsal hem de manevi yönünü vurgulayan bir unsur olarak öne çıkmıştır. Bu tasarım, yazı stillerinin farklı kullanım alanlarını ve bunların birbirini tamamlayan özelliklerini ortaya koymaktadır.

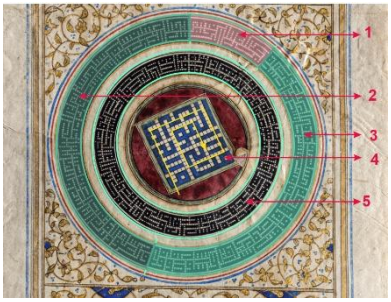
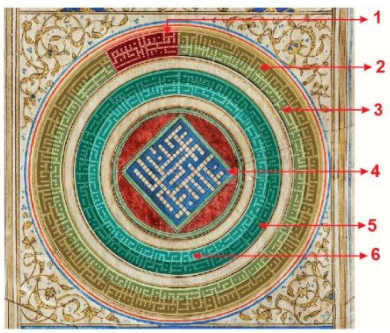
Makale kapsamında, Sancak Kur'an-ı Kerîmi üzerinde yer alan Ma'kılı yazılı detaylı bir şekilde incelenmiş ve açıklanmıştır. Bu incelemede, eserin üzerindeki yazılı tablo formunda düzenlenmiş ve her bir yazı, kompozisyon içerisindeki yerleşim sırasına göre ele alınmıştır. Tabloda yazılın hangi ayetler olduğu açıkça belirtilecek şekilde düzenlenmiştir.

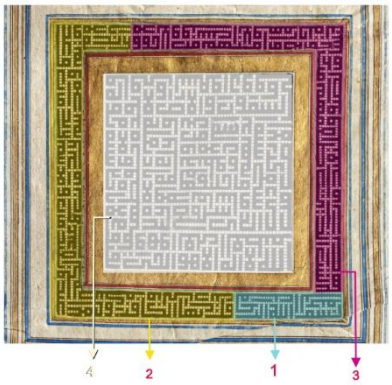
Eser üzerindeki yazılı, Sancak Kur'an-ı Kerîmi üzerindeki uygulanma sırasına göre ayrıştırılmış ve tek tek bağımsız olarak değerlendirilmiştir. İnceleme sırasında her bir yazının hangi ayet olduğu ya da ayetin hangi bölümleri olduğu belirlenmiş, bu ayetlerin içerikleri anlam ve yazılışları birlikte açıklanmış, kısa ayetlere tabloda yer verilirken uzun ayetlerde sadece hangi ayet olduğu belirtilmiştir. Ayrıca yazılın estetik ve kompozisyon yapısı değerlendirilmiş, Ma'kılı yazıya özgü köşeli ve düz hatlarla oluşturulmuş simetrik düzenlerinin eserin genel estetiğine olan katkısı vurgulanmıştır.

Tabloda, her bir yazı için hangi ayet ya da ibare kullanıldığı belirtilmiş, bu ifadelerin anlamları eserin sanatsal ve manevi yönü ile ele alınmıştır. Bunun yanı sıra, eserin üzerindeki geometrik desenlerin yazılıla olan uyumu da analiz edilerek, yazılın estetik bütünlüğe olan katkısı detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Bu düzenleme, Sancak Kur'an-ı Kerîmi üzerindeki yazılın hem sanatsal hem de manevi değerlerini bir arada değerlendirmeyi ve okuyucuların bu yazılın anlamını daha iyi kavramasını sağlamayı amaçlamaktadır.

Sıra No.	Sancak Kur'an-ı Kerîmi üzerindeki Sırasına Göre Ma'kılı yazılı	İbareler
1.		1. Nur Suresi 42. Ayet: ◆ ve lillahi mulku's semavâti ve'l-ard, ve ilallahi'l-masîr. ◆ Göklerin ve yeryüzünün egemenliği yalnızca Allah'a aittir. Sonuçta dönüş Allah'adır. 2. Hakka Suresi 43. Ayet
2.		Elhamdüllillah (Orta kısımda altın renginde) 1.Bismillāhi'r-Raḥmāni'r-Raḥīm 2. İnşirah Suresi 3. Nasr Suresi
3.		Fil Suresi 1 / 2 / 7 / 8. Ayetler Müminun Suresi 97. Ayet De ki: "Rabbim! Şeytanların etkilemelerinden Sana sığınırım." "ve kul rabbi euzu bike min hemezatiş şeyatin."
44.		Tarık Suresi Tasarımda Tarık Suresi'nin ayetleri, aşağı yönde (üstten alta) ve yukarı yönde (alttan üste) bakacak şekilde düzenlenmiştir. En üstte yer alan 1. Ayet, en alttaki son ayetle karşılıklı duracak şekilde dizilmiştir.
5		1. Enfal Suresi 10. Ayet Fil Suresi devamı 3 / 4 / 5 / 6. ayetler Tabloda 3 numara ile belrtilen yazılı aynı formdaki tasarımın devamıdır.

6		El izzetullah Türkçe**:** "Şüphesiz ki izzet Allah'ındır." 1. Bismillāhi'r-Raḥmāni'r-Raḥīm 2. Fil Suresi 3. Asr Suresi 4. Ya Mütekebbir 5. Besmele
7		Kadir suresi (Kenar satırlar dikdörtgen tasarımlar) 1 / 2 / 7 / 8. ayetler
8		A'lâ Suresi Tasarımda Tarık Suresi'nin ayetleri, aşağı yönde (üstten alta) ve yukarı yönde (alttan üste) bakacak şekilde düzenlenmiştir. En üstte yer alan 1. Ayet, en alttaki son ayetle karşılıklı duracak şekilde düzenlenmiştir.
9		Kadir suresi 3 / 4 / 5 / 6. ayetler
1		1. İhlas Suresi 2. Bismillāhi'r-Raḥmāni'r-Raḥīm 3. Fatiha Suresi 4. Kadir Suresi 5. Euzu besmele

2		1. Bismillāhi'r-Raḥmāni'r-Raḥīm / Felak ve Nas Sureleri 2. Rum Suresi 17- 18. ayet 3. "ve'llâhu veliyyul-mu'minîn." "Allah, müminlerin dostudur." Ali İmran Suresi 68. Ayetinin (son kısmı)
3		Haşr Suresi 1 ve 22. ayetler
4		Duhan suresi 38. Ayet ◆ "ve mâ halaknâs-semâvâti vel-arda ve mâ beynehumâ lâibîn(lâibîne). " ◆ "Biz gökleri, yeri ve ikisi arasındakileri oyun olsun diye yaratmadık."
5		Tekasur suresi Tasarımda Tekasur Suresi'nin ayetleri, aşağı yönde (üstten alta) ve yukarı yönde (alttan üste) bakacak şekilde düzenlenmiştir. En üstte yer alan 1. Ayet, en alttaki son ayetle karşılıklı duracak şekilde düzenlenmiştir.
6		Haşr Suresi 23-24. ayet
7		1. Bismillāhi'r-Raḥmāni'r-Raḥīm 2. Ali imran Suresi 26. Ayet 3. Ali İmran Suresi 27. Ayet 4. Ali İmran Suresi 148. Ayet (son kısım) 5. Rum Suresi 17-18. Ayet 6. Rum Suresi 19. Ayet

8		1. Bismillāhi'r-Raḥmāni'r-Raḥīm 2. Kafirun Suresi 3. Kureyş Suresi 4. Ayete'l Kürsi

Tablo 1. Sancak Kur'an-ı Kerîmi'ndeki Ma'kılı yazılar

E.H. 485 Envanter Numaralı Sancak Kur'an-ı Kerîmi'ndeki Ma'kılı Yazının Yer Aldığı Ayet ve İbareler

Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu'nda yer alan ve sancak olarak kullanılan E.H. 485 numaralı Kur'an-ı Kerîm, üzerine işlenmiş seçkin ayetler ve dini ifadelerle dikkati çeken eşsiz bir eserdir. Bu ibareler hem dini anlamlar taşır hem de manevi bir destek unsuru olarak işlev görür. Eser, savaş meydanlarında askerlere cesaret ve ilahi bir koruma hissi vermek amacıyla hazırlanmıştır. İşte sancakta yer alan ayet ve ifadelerin açıklamaları:

En'am Suresi 72. Ayet

"Göklerin ve yerin egemenliği yalnızca Allah'a aittir. Sonunda dönüş yalnızca Allah'adır." "Ve lillahi mulkus semavati vel ard, ve ilallahil masir."

Ayet, Allah'ın mutlak egemenliğini ve insanın nihai dönüşünün yalnızca O'na olacağını hatırlatır. Savaş ortamında, askerlere Allah'a olan teslimiyetin önemini vurgulayan bu ayet, manevi bir rehber olarak işlev görmüştür.

Kadir Suresi

"Şüphesiz, biz onu Kadir Gecesi'nde indirdik. Kadir Gecesi bin aydan daha hayırlıdır." Sure, Kur'an-ı Kerîm'in indirildiği geceye atıfta bulunarak onun manevi değerini vurgular. Sancakta yer alması, Allah'ın insanlara indirdiği en büyük nimet olan Kur'an'a duyulan minnettarlığı temsil eder.

Nisa Suresi 141. Ayet

"Allah, kâfirlere müminler üzerinde bir yol vermeyecektir."

Ayet, Allah'ın müminlere olan koruyuculuğunu ve kâfirlere karşı zaferi vaat ettiğini ifade eder. Bu ibare, askerlerin manevi gücünü artırmış ve zafer için ilahi bir destek mesajı taşımıştır.

Bakara Suresi 286. Ayet

"Allah, kimseye gücünün yettiğinden fazlasını yüklemez."

Allah'ın adaletini ve merhametini vurgulayan bu ayet, zor zamanlarda manevi bir teselli kaynağı olmuştur. Sancakta bulunması, Allah'ın destek ve rahmetini hatırlatmıştır.

Nur Suresi 42. Ayet

"Göklerin ve yerin mülkü Allah'ındır ve dönüş yalnızca o'nadır."

Bu ayet, Allah'ın mutlak egemenliği ve insanın dönüşünün yalnızca O'na olduğunu bir kez daha hatırlatır. Sancakta yer alması, manevi bir rehber olarak Allah'a tam teslimiyet mesajını güçlendirmiştir.

Kâfirun ve Kureyş Sureleri

Kâfirun Suresi: *"De ki: Ey kâfirler, sizin ibadet ettiklerinize ben ibadet etmem."* **Kureyş Suresi:** *"Onları açlıktan doyuran ve korkudan emin kılan bu evin Rabbine ibadet etsinler."* Bu iki sure, İslam'ın tevhid inancını ve dini kimliğin korunmasının önemini ifade eder. Sancakta yer alarak İslam'a olan bağlılık ve teslimiyetin bir simgesi olmuştur.

Ali İmran Suresi 126. Ayet (Son Kısım)

"Yalnızca Allah katından bir zaferdir."

Bu güçlü mesaj, Allah'ın yardımını ve zaferin yalnızca O'ndan geldiğini hatırlatır. Savaş ortamında askerlerin maneviyatını güçlendiren bir unsurdur.

"Allah" Lafzı

Sancakta yer alan *"Allah"* lafzı, İslam'ın tevhid inancını, Allah'ın mutlak birliğini ve yüceliğini sembolize eder. Bu ifade, aynı zamanda bir manevi odak noktasıdır.

Euzu Besmele ve Fatiha – İhlas Sureleri

Euzu Besmele: *"Euzü billahi mineş şeytanirracim."*

Fatiha: *"Hamd, âlemlerin Rabbi Allah'a mahsustur."*

İhlas: *"De ki: O Allah bir tektir."*

Bu dualar, İslam'ın temel öğretilerini özetleyen kutsal metinlerdir. Sancakta yer alması, manevi bir koruma ve rehberlik kaynağı olarak tasarlanmıştır.

Tarık Suresi

"Her nefis üzerinde bir koruyucu vardır."

Tarık Suresi, insanın yaratılışını ve Allah'ın her şeyi gözettiğini vurgular. Bu ayet, Allah'ın insan üzerindeki denetimini hatırlatarak askerlerin manevi destek hissetmelerini sağlamıştır.

El İzzetullah ve Elhamdülillah

Bu ifadeler, Allah'ın yüceliğini ve üstünlüğünü ifade eder. *El İzzetullah*, Allah'ın azamet ve kudretini; *Elhamdülillah* ise Allah'a duyulan övgüyü ve şükrü sembolize eder. Bu ibareler, sancakta yer alarak askerlere manevi bir güç kaynağı olmuştur.

Hakka Suresi 43. Ayet

"Bu, âlemlerin Rabbinden bir vahiydir."

Bu ayet, Kur'an'ın ilahi bir mesaj olduğunu ve insanlara Allah tarafından gönderildiğini vurgular. Sancakta yer alması, Kur'an'ın kutsallığını ve ilahi otoritesini hatırlatır.

Ala Suresi

"Rabbinin yüce adını tesbih et."

Ala Suresi, Allah'ın yaratıcı gücünü, evreni düzenleyici vasfını ve yüceliğini över. Savaş ortamında bu surenin bulunması, askerlerin Allah'a olan bağlılığını pekiştirmiştir.

Tekasur Suresi

"Çokluk yarışı sizi oyaladı."

Bu sure, dünya malı biriktirmenin aldatıcı olduğunu ve ahiretin önemini hatırlatır. Sancakta yer alması, insanları dünyevi hırslardan uzaklaştırarak manevi bir uyarı işlevi görmüştür.

Enfal Suresi 10. Ayet

"Zafer yalnızca Allah katındandır."

Bu ayet, zaferin ve yardımın yalnızca Allah'tan geldiğini ifade eder. Savaş ortamında sancakta bulunması, askerlere moral ve Allah'a güven telkin etmiştir.

Ali İmran Suresi 26 ve 27. Ayetler

"De ki: Ey mülkün sahibi Allah'ım! Sen mülkü dilediğine verirsin ve dilediğinden alırsın..." Bu ayetler, Allah'ın mülk üzerindeki mutlak otoritesini ve ilahi adaletini vurgular. Sancakta yer alması, Allah'a teslimiyeti ve kudretine olan inancı pekiştirmiştir.

Ali İmran Suresi 148. Ayet (Son Kısım)

"Allah iyilik edenleri sever."

Bu ifade, iyiliğin ve güzel ahlakın Allah katındaki değerini hatırlatır. Savaşta bu mesajın taşınması, askerlerin doğru ve dürüst bir şekilde hareket etmesini teşvik etmiştir.

Rum Suresi 17-18. Ayetler

"Hamd, göklerde ve yerde olan her şeyin Rabbine mahsustur..."

Bu ayetler, Allah'a sabah ve akşam yapılan övgü ve şükürlerin önemini vurgular. Sancakta yer alarak askerlerin manevi direncini artırmıştır.

Rum Suresi 19. Ayet

"Ölüden diriyi ve diriden ölüyü çıkarır..."

Allah'ın yaratıcı gücü ve ölümle yaşam arasındaki düzenini ifade eden bu ayet, ilahi kudrete olan inancı kuvvetlendirmiştir. Bu ibare, askerler için Allah'ın gücünü hatırlatıcı bir sembol olmuştur. [4]

Sancak Kur'an-ı Kerîmi

Sancak Kur'an-ı Kerîmi'nin tasarımı, dini ve estetik değerleri bir araya getiren ince bir işçiliği yansıtmaktadır. Özellikle Ma'kılı yazılın geometrik düzeni, nesih yazılın zarafeti ve tezhip motiflerinin zenginliği, eserin sanatsal gücünü gözler önüne sermektedir. Yazılı arasındaki helezonlar, rumiler ve klasik tezhip desenleri görsel olarak etkileyici bir güzellik oluşturmaktadır.

[4] *Kur'an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir*, çev.Hayrettin Karaman, Mustafa Çağrıcı, İbrahim Kâfi Dönmez ve Sadrettin Gümüş, (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2023), Rum Suresi 30/19.

Eserin rulo formu, taşınabilir ve pratik kullanım sunarak askeri sancak olarak kullanılmasına olanak sağlamıştır. Gümüş ve altın kaplama sekizgen kutuya yerleştirilmiş olması, eserin korunmasını sağlarken, ipekten yapılmış kordonuyla sancağa bağlanması, savaş meydanlarında hem manevi bir destek unsuru hem de estetik bir sembol olmuştur.

Sancak Kur'an-ı Kerîmi, İslam sanatındaki hat ve tezhip sanatının teknik ve estetik zirvesini temsil eden bir eser olarak dikkat çekmektedir. Özellikle Ma'kılı ve nesih yazılıın bir arada kullanımı, eserin estetik çeşitliliğini artırmış, dini mesajlarını daha güçlü bir şekilde aktarmasını sağlamıştır. Bu yönleriyle Sancak Kur'an'ı hem sanatsal hem de kültürel bir hazine olarak değerini korumaktadır.

Eserin önemi, sadece fiziksel özellikleri ve estetik değeri ile sınırlı kalmamaktadır. Aynı zamanda, eserin Hat tarihi ve Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri kültürü açısından taşıdığı manevi ve sembolik değer, onu özel kılmaktadır. Eser, sancak geleneğinin önemini ve bu gelenekteki Kur'an-ı Kerîm'in rolünü yansıtan eşsiz bir örnek olarak kabul edilmektedir. Müze koleksiyonundaki bu eser, Hat sanatında yazı ve motiflerin taşıdığı derin anlamları keşfetmek isteyen araştırmacılar için önemli bir kaynaktır.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde, sancaklar ve üzerlerindeki dini metinler, savaş alanlarında önemli bir manevi rol oynardı. Sancaklar, ordunun kimliğini ve birliğini temsil eden semboller olarak kullanılır ve genellikle askeri gücün ve maneviyatın bir ifadesi olarak kabul edilirdi. Sancak Kur'an-ı Kerîmi, bu bağlamda, Osmanlı ordusunun savaş meydanlarındaki manevi gücünü simgeleyen bir nesne olarak dikkat çeker.[5]

Yapı olarak bu tür sancaklar, savaş meydanlarında askerlerin moralini yüksek tutmak ve zafer kazanma inancını pekiştirmek amacıyla kullanılırdı. Sancaklar üzerindeki Ma'kılı yazılı ve dualar, askerlere manevi destek sağlamak ve onlara cesaret vermek amacıyla seçilmiştir. Bu yazılıın köşeli ve sert hatları, hem estetik açıdan bir güç sembolü yaratmakta hem de dini ve manevi bir anlam taşımaktadır.

Sancak Kur'an-ı Kerîmi, Hat sanatında yazının bir güç sembolü olarak kullanıldığına dair önemli bir örnek sunmaktadır. Ma'kılı yazılıın bu eserdeki kullanımı, yazının sadece estetik bir unsur olmanın ötesine geçtiğini ve dini bir sembol olarak görüldüğünü göstermektedir. Eser, aynı zamanda Osmanlı dönemine ait yazı ve süsleme tekniklerini incelemek isteyen sanat tarihçileri için de önemli bir çalışma alanı sunmaktadır.

Topkapı Sarayı Müzesi'nde sergilenen bu eser, Osmanlı döneminin dini ve askeri anlayışını ve bu anlayışın sanat üzerindeki yansımalarını anlamak için önemli bir kaynaktır. Kur'an-ı Kerîm'in sancak olarak kullanılması, Hat dünyasında dini metinlerin ve yazılıın manevi bir güç ve koruyucu olarak kabul edildiğini göstermektedir. Bu bağlamda, Sancak Kur'an-ı Kerîmi'nin sanat tarihi açısından önemi hem yazı sanatının gelişimini hem de Hat kültüründeki dini sembolizmi anlamak için derinlemesine bir bakış sunmaktadır.

Ma'kılı yazı stili, Hat hat sanatında köşeli ve sert hatlarıyla dikkat çeken bir yazı türüdür. Bu yazı stilinin E.H. 485 envanter numaralı Sancak Kur'an-ı Kerîmi üzerinde kullanılması, eserin estetik yapısının güçlü bir göstergesidir. Ma'kılı yazılı, genellikle geometrik ve simetrik bir düzen ile tasarlanmıştır. Bu düzen, yazının estetik değerini artırmakla kalmaz, aynı zamanda eserin kutsallığını ve manevi anlamını da vurgular.

Sancak Kur'an-ı Kerîmi'nde kullanılan teknik unsurlar, Ma'kılı yazının estetik ve geometrik özelliklerini küçük ölçekli tasarım alanlarında korumak için dikkatlice geliştirilmiştir. Yazı alanlarının küçük ölçülere sahip olması, Ma'kılı yazının köşeli ve sert hatlara dayalı yapısı nedeniyle uygulamada çeşitli zorluklar yaratmıştır. Bu zorlukları aşmak ve yazının düzenli bir şekilde uygulanmasını sağlamak

[5] Salih Sabri Yavuz, "Livâü'l-Hamd," *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Erişim 11 Ekim 2024).

amacıyla kareleme sistemi tercih edilmiştir.

Kareleme sistemi, yazının simetrik ve düzenli yapısını koruyarak tasarımda bir rehberlik aracı olarak işlev görmüştür. Yazının harf yapılarının ve birleşimlerinin doğru orantılarda oluşturulması, bu sistem sayesinde mümkün hale gelmiştir. Zemin üzerindeki karelerin, yazının geometrik yapılarına uyum sağlayacak şekilde ölçeklendirilmesi, hat sanatının estetik dengesini bozmayacak bir düzen oluşturmuştur.

Kareleme sistemi, yalnızca yazının formunun düzenlenmesini değil, aynı zamanda harflerin birleşim yerlerindeki açılar ve mesafelerin doğru bir şekilde uygulanmasını da sağlamıştır. Bu sayede yazının okunabilirliği ve görsel etkisi korunmuş, yazı formlarının tasarımla bütünleşmesi sağlanmıştır. Ayrıca, tasarımın tamamlanmasının ardından kare zeminler silinmemiş, yazının bir parçası olarak bırakılmıştır. Bu teknik hem tasarımın estetik bütünlüğünü korumuş hem de yazının geometrik özelliğini vurgulamıştır.

Sancak Kur'an-ı Kerîmi'nde kullanılan kareleme sistemi, Ma'kılı yazının küçük ölçülerdeki alanlarda dahi estetik ve yapısal bütünlüğünü koruyabilmesini sağlamış yenilikçi bir teknik olarak dikkat çekmektedir. Bu sistem, yazının tasarım sürecindeki işlevsel rolü ve final kompozisyondaki estetik katkısıyla, dönemin hat sanatında ileri bir teknik olarak değerlendirilmelidir.

Sancak Kur'an-ı Kerîmi üzerindeki Ma'kılı yazılın dikkat çeken bir diğer özelliği, harflerin birbirine sıkı bir biçimde bağlanarak güçlü bir görsel etki yaratmasıdır. Bu düzenleme, yazının bütünlüğünü ve düzenini simgeler. Harflerin köşeli ve sert hatlarla tasarlanması, Ma'kılı yazıyı diğer yazı stillerinden ayıran temel özelliklerden biridir. Özellikle Kur'an-ı Kerîm'in askeri sancak olarak kullanılması göz önüne alındığında, bu sert ve köşeli hatlar, bir güç sembolü olarak kabul edilir.

Yazınıın bu şekilde kullanımı, askeri sancaklara bir kutsallık atfetmekte ve sancakları manevi bir kalkan olarak kabul etmektedir. Bu bağlamda, Ma'kılı yazılı, Osmanlı İmparatorluğu döneminde savaş sancakları üzerinde dini bir koruma sağlamak ve askerlere manevi bir güç kazandırmak amacıyla tercih edilmiştir. Yazılın içerdiği dualar ve Allah'ın isimleri, hem askerlere moral ve cesaret vermek amacıyla hem de düşman üzerinde manevi bir üstünlük kurmak için kullanılmıştır.

Sancak Kur'an-ı Kerîmi üzerindeki Ma'kılı yazılı, estetik açıdan Hat sanatının geometrik ve düzen anlayışını yansıtan bir yapıya sahiptir. Hat sanatında, yazı ve süsleme motifleri genellikle bir bütün olarak ele alınır ve bu bütünlük hem görsel hem de manevi bir düzen oluşturur. Ma'kılı yazılın geometrik yapısı, bu bütünlük ve düzen anlayışını ifade eden en önemli unsurlardan biridir.

Osmanlı döneminde özellikle askeri sancaklar ve bayraklar üzerinde kullanılmıştır. Bunun nedeni, yazılın sert ve köşeli hatlarla tasarlanması ve bu şekilde gücü ve otoriteyi simgelemesidir. Ma'kılı yazılı, harflerin geometrik bir düzenle yerleştirilmesiyle dikkat çeker ve bu düzen, yazının hem görsel olarak etkileyici olmasını sağlar hem de eserin dini mesajını güçlendirir.

Osmanlı döneminde, askeri sancaklar ve bayraklar, sadece askeri bir sembol değil, aynı zamanda dini bir koruyucu olarak kabul edilirdi. Bu sancaklar, ordunun manevi gücünü simgeleyen kutsal nesneler olarak görülürdü. Sancak Kur'an-ı Kerîmi üzerindeki yazılı, bu bağlamda, savaş meydanlarında bir manevi kalkan görevi görmüştür.

Kur'an'daki ibareler içerdiği dini mesajlar ve dualar, askerlerin moralini yüksek tutmak ve düşman üzerinde manevi bir üstünlük sağlamak amacıyla tasarlanmıştır. Ma'kılı yazılın sert hatları ve simetrik düzeni, bu yazılın bir otorite ve güç sembolü olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Bu bağlamda, yazılın savaş meydanlarındaki manevi rolü, Osmanlı ordusunun savaş stratejilerinde ve dini inanışlarında önemli bir yer tutmuştur.

Bu yazı stili, Osmanlı dönemi Hat sanatında güçlü bir estetik anlayışı ve dini bir sembolizmi

yansıtır. Sancak Kur'an-ı Kerîmi üzerindeki yazılı hem estetik değerleri hem de dini anlamları açısından Hat sanatında önemli bir yer tutmaktadır. Bu yazılı, savaş meydanlarında manevi bir kalkan görevi görmekle kalmaz, aynı zamanda orduların birlik ve düzen anlayışını da simgeler.

Eserin fiziksel olarak taşınabilir boyutlarda olması, onun askeri birlikler arasında kolaylıkla dolaştırılmasına olanak sağlamıştır. Bu özellik, eserin savaş meydanlarında aktif bir rol oynamasına yardımcı olmuştur. Sancak Kur'an-ı Kerîm'inin üzerindeki Ma'kılı yazılı hem görsel hem de manevi açıdan bir güç sembolü olarak algılanmış ve bu yazılı, Hat ordularının manevi kimliğini pekiştiren bir unsur olarak öne çıkmıştır.

Hat tarihinde sancak ve Kur'an, askeri ve manevi unsurlar olarak birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Hat ordularında, sancaklar genellikle Allah'ın isimlerini, duaları ve Kur'an ayetlerini taşıyan kutsal nesneler olarak kabul edilmiştir. Bu gelenek, Hat dünyasında zafer ve başarıya ulaşmanın manevi bir destekle mümkün olduğuna dair inancın bir yansımasıdır. Sancaklar, sadece askeri bir güç simgesi değil, aynı zamanda ordunun manevi gücünü ve dini kimliğini temsil eden nesneler olarak da kabul edilmiştir.[6]

Osmanlı döneminde, sancak ve Kur'an arasındaki bu ilişki, askeri sancakların kutsallığına verilen önemi göstermektedir. Sancak Kur'an-ı Kerîmi, bu bağlamda, hem Hat ordularının manevi bir gücü olarak kabul edilmiş hem de savaş alanlarında zafer kazanmanın bir sembolü olarak kullanılmıştır. Kur'an-ı Kerîm'in sancak olarak taşınması, orduların manevi bir güç kazanmasına ve bu gücü düşmanlara karşı bir silah olarak kullanmasına olanak sağlamıştır.[7]

Sancak Kur'an-ı Kerîmi üzerindeki Ma'kılı yazılı, savaş alanlarında hem görsel hem de manevi bir etki yaratmak amacıyla seçilmiştir. Bu yazılı, sert ve köşeli hatlarıyla bir güç ve otorite simgesi olarak kabul edilir. Yazılın içeriği, genellikle Allah'ın isimleri, dualar ve Kur'an ayetlerinden oluşur. Bu, Ma'kılı yazılın sadece bir süsleme unsuru olarak değil, aynı zamanda dini bir koruma ve manevi bir güç kaynağı olarak kabul edildiğini gösterir.

Sancak Kur'an-ı Kerîmi'nin Tasarım ve Kompozisyon düzenleri

1. Kare ve dikdörtgen formda iki tasarım yer almaktadır. Kare tasarımda, Nur Suresi'nin 42. ayeti sağ köşeden başlanarak merkeze doğru helezon şeklinde işlenmiştir. Dikdörtgen tasarımda ise Hakka Suresi'nin 43. ayeti sağ alt köşeden başlayan, birbirine bakan iki satır halinde tasarlanmıştır.
2. Kare formda bir tasarım uygulanmıştır. Tasarımın iç kısmında büyük ebatta altınla doldurulmuş "Elhamdülillah" ibaresi yer almaktadır. Bu ibareden kalan harf boşluklarına ise daha küçük boyutta ma'kılı yazı ile iki satır halinde tasarım yapılmıştır. Elhamdüllih ibaresi nin kalan harf boşluklarında İnşirah ve NAsr surelerinin tamamı karşılıklı birbirine bakacak şekilde düzenlenmiştir.
3. Merkezde kare formda bir tasarım, kenarlarda ise dikey formda dikdörtgen tasarımlar bulunmaktadır. Kare formdaki tasarımda Müminun Suresi'nin 97. ayeti sağ köşeden başlanarak merkeze doğru helezon şeklinde işlenmiştir. Dikey dikdörtgen tasarımlarda ise Fil Suresi'nin 1, 2, 7 ve 8. ayetleri birbirine bakan iki satır halinde yer almaktadır.
4. Tarık Suresi'nin tamamı, belli boyutlarda uzun ve kısa formlarda üst üste gelecek şekilde, iki satır halinde dikdörtgen tasarımlara işlenmiştir. Tasarım, üst taraftaki dikdörtgen şekilden başlayarak aşağı doğru devam edip en son satırdan tekrar yukarı

[6] Yavuz, "Livâü'l-Hamd".
[7] Yavuz, "Livâü'l-Hamd"

yönde ilerlemekte ve başladığı noktada sonlanmaktadır.

5. Bir önceki tasarımın devamı olan bu çalışmada, yanlarda dikey olarak yerleştirilmiş dikdörtgen formlarda Fil Suresi'nin 3, 4, 5 ve 6. ayetleri iki satır halinde işlenmiştir. Orta kısımda 45 derecelik açıyla kare formda bir tasarım yer almakta olup, burada Enfal Suresi'nin 10. ayeti bulunmaktadır.
6. Kare formda bir tasarım uygulanmıştır. İç kısımda büyük ebatta altınla doldurulmuş "El izzetullah" lafzı yer almakta, bu ibareden kalan harf boşluklarına ise daha küçük boyutta ma'kılı yazı ile şu metinler işlenmiştir: 1. Bismillāhi'r-Raḥmāni'r-Raḥīm, 2. Fil Suresi, 3. Asr Suresi, 4. Ya Mütekebbir, 5. Besmele.
7. Yanlarda dikey olarak yerleştirilmiş dikdörtgen formlarda Kadir Suresi'nin 1, 2, 7 ve 8. ayetleri, yukarıdan aşağıya doğru iki satır halinde tasarlanmıştır. Orta kısımda ise 45 derecelik açıyla yerleştirilmiş kare bir tasarım bulunmaktadır.
8. A'lâ Suresi'nin tüm ayetleri, belli boyutlarda uzun ve kısa formlarda üst üste gelecek şekilde iki satır halinde dikdörtgen tasarımlara işlenmiştir. Tasarım, üst taraftaki dikdörtgen şekilden başlayarak aşağı doğru devam etmekte, en son satırdan tekrar yukarı doğru ilerleyip başladığı noktada sonlanmaktadır.
9. Tablonun 7. bölümünün devamı niteliğindeki bu tasarımda, yanlarda dikey olarak yerleştirilmiş dikdörtgen formlarda Fil Suresi'nin 3, 4, 5 ve 6. ayetleri iki satır halinde işlenmiştir. Orta kısımda 45 derecelik açıyla kare bir tasarım yer almakta olup, burada farklı bir düzenleme bulunmaktadır.
10. Kare formda, 45 derecelik açıyla yerleştirilmiş bir tasarım bulunmaktadır. Bu tasarımda Nur Suresi'nin 42. ayeti, sağ köşeden başlayarak dıştan içe doğru helezon formunda işlenmiştir.
11. Kare formda bir tasarım uygulanmıştır. İç kısımda büyük ebatta altınla doldurulmuş "Allah" lafzı yer almakta, bu ibareden kalan harf boşluklarına daha küçük boyutta ma'kılı yazı ile şu metinler işlenmiştir: 1. İhlas Suresi, 2. Bismillāhi'r-Raḥmāni'r-Raḥīm, 3. Fatiha Suresi, 4. Kadir Suresi, 5. Euzu Besmele.
12. Tasarımda yuvarlak formda iç içe iki daire bulunmaktadır. Daireler, iki satır halinde birbirine bakacak şekilde düzenlenmiştir. Merkezde ise 45 derecelik açıyla kare bir form yer almakta olup, burada Ali İmran Suresi'nin 68. ayetinin son kısmı bulunmaktadır. Daire tasarımda ise Bismillāhi'r-Raḥmāni'r-Raḥīm, Felak ve Nas Sureleri işlenmiştir.
13. Kare form ile başlayıp üst üste dört adet dikdörtgen yerleştirilerek oluşturulan tasarımda Haşr Suresi işlenmiştir.
14. Kare formda, 45 derecelik açıyla yerleştirilmiş bir tasarım bulunmaktadır. Bu tasarımda Duhan Suresi'nin 38. ayeti sağ köşeden başlayarak dıştan içe doğru helezon formunda işlenmiştir.
15. Tasarım, yatay ve dikey yönde belli aralıklarla yerleştirilmiş dikdörtgenlerden oluşmaktadır. Küçükten büyüğe doğru dört farklı boyutta dikdörtgen, ardından yan yana aynı boyutlarda dört uzun dikdörtgen, en altta ise küçülerek yerleştirilmiş yatay dikdörtgenler bulunmaktadır. Tasarımda en üst kısımdan başlayarak yatay dikdörtgenlere Tekasur Suresi işlenmiştir.
16. Kare form ile başlayıp üst üste dört adet dikdörtgen yerleştirilerek oluşturulan

tasarımda Haşr Suresi'nin devamı işlenmiştir.

17. Yuvarlak formda, iç içe iki daire tasarımı bulunmaktadır. Daireler, iki satır halinde birbirine bakacak şekilde düzenlenmiştir. Merkezde ise 45 derecelik açıyla kare bir form yer almakta olup, burada Ali İmran Suresi'nin 26, 27 ve 148. ayetleri ile Rum Suresi'nin 17, 18 ve 19. ayetleri işlenmiştir.
18. Merkezde kare form tasarımda Ayete'l Kürsi işlenmiştir. Tasarım, sağ alt köşeden başlanarak helezon formunda ilerleyip başladığı noktada sonlanmaktadır. Karenin dış kısmında çerçeve formunda, sağ alt köşeden besmele ile başlayarak Kafirun ve Kureyş Sureleri işlenmiştir.

SONUÇ

Sancak Kur'an-ı Kerîmi, İslam sanatının estetik ve teknik birikimini bir araya getiren hem dini hem de sanatsal değeri yüksek bir eserdir. Bu çalışmada, eserin fiziksel özellikleri, yazım teknikleri ve kullanılan süsleme unsurları detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Özellikle Ma'kılı yazının uygulanmasında kullanılan kareleme sistemi ve yazının geometrik düzeni, eserin teknik ustalığını ortaya koymaktadır.

- Küçük boyutlu tasarım alanlarında Ma'kılı yazının uygulanabilmesi için kullanılan kareleme sistemi, yazının estetik ve geometrik yapısını korumada etkili bir yöntem olarak öne çıkmaktadır. Bu sistem, harflerin ve birleşimlerin simetrik ve düzenli bir şekilde yerleştirilmesini sağlarken, yazının karakteristik köşeli hatlarının belirginleşmesine olanak tanımıştır.
    - Ma'kılı yazı tasarımında, genellikle karşılıklı iki satır düzeni kullanılarak kapalı bir tasarım şekli oluşturulmuştur. Bu düzen, her iki satırın birbirinin devamı olmaktan ziyade, ilk ayetin yazılmasının ardından tasarımın yukarıdan aşağıya yönelerek tekrar ilk ayetin başladığı noktada sonlanması şeklinde uygulanmıştır. Ancak bu düzenleme, yazının okunmasında bazı zorluklara yol açmıştır. Özellikle bazı ibarelerde noktaların kullanılmaması, harflerin ayırt edilmesini güçleştiren bir unsur olarak dikkat çekmektedir.
    - Ma'kılı yazı tasarımlarında genellikle kare veya dikdörtgen gibi köşeli geometrik şekiller tercih edilmiştir. Ancak, daire şeklinin kullanıldığı tasarımlar, uygulama açısından farklı teknik zorluklar ortaya koymaktadır. Küçük boyutlu alanlarda, daire şeklinin zemine kareleme sistemine uyarlanması zorlu bir süreç gerektirmektedir. Özellikle, daire şeklinin merkeze doğru daralan yapısı, birim karelerin boyutlarının küçülmesine ve tasarımın düzenli bir şekilde oluşturulmasında zorluklara neden olmaktadır.
    - Tasarımlarda gözlemlenen kusursuz uygulamalar ve düzenlemeler, bu teknik güçlüklerin ustalıkla aşıldığını göstermektedir. Bu durum, Ma'kılı yazının estetik ve teknik prensiplerinin, küçük alanlarda dahi ne denli incelikle uygulanabildiğini ve yazının sanat değerini koruyabildiğini ortaya koymaktadı
- Parşömen, siyah mürekkep, altın ve renkli boyaların bir arada kullanımı, eserin hem dayanıklılığını hem de estetik değerini artırmıştır. Özellikle altın ve mavi renklerin kullanımı, eserin görsel etkisini güçlendiren unsurlar olarak öne çıkmaktadır.
- Helezonlar, rumiler ve klasik tezhip desenleri gibi süsleme unsurları, yazının ve kompozisyonun bir parçası olarak estetik bütünlüğü sağlamış; eserin sanatsal zenginliğini artırmıştır.

- Eserin rulo formunda tasarlanması, taşınabilirliğini ve savaş meydanlarında bir sancak olarak kullanılabilirliğini mümkün kılmıştır. Aynı zamanda üzerindeki ayet ve ibareler, dini ve manevi bir koruma aracı olarak işlev görmüştür.
- 9 cm genişliğinde bir alanda bu kadar sanatlı ve kusursuz bir tasarımın uygulanması hem eserin mükemmeliyetini hem de kullanım amacının ne denli önemli olduğunu göstermektedir. Bu boyutlarda böylesine incelikle hazırlanmış bir eserin varlığı, dönemin sanatçı ve hattatlarının yüksek teknik becerilerinin bir kanıtıdır.

Öneriler

Dijital Arşivleme ve Görselleştirme

Sancak Kur'an-ı Kerîmi'nin yazım teknikleri ve süsleme unsurlarının ayrıntılı bir şekilde dijital olarak belgelenmesi, eserin korunmasına ve gelecekteki çalışmalar için bir referans kaynağı oluşturulmasına katkı sağlayacaktır.

Ma'kılı Yazı Üzerine Teknik Çalışmalar

Ma'kılı yazının geometrik düzeninin ve kareleme sisteminin diğer hat sanatlarında nasıl uygulanabileceğini araştırmak, bu yazının estetik ve teknik potansiyelini daha geniş bir bağlamda değerlendirebilir.

Sanatsal Tekniklerin Eğitimde Kullanımı

Kareleme sistemi ve Ma'kılı yazının yapısal özelliklerinin, hat sanatında eğitim gören öğrenciler için bir yöntem olarak öğretilmesi, bu tekniğin korunmasına ve yaygınlaştırılmasına katkı sağlayabilir

Uluslararası Sergiler

Sancak Kur'an-ı Kerîmi, uluslararası düzeyde sergilenerek, İslam sanatının estetik ve teknik zenginliklerinin daha geniş kitleler tarafından tanınması sağlanabilir.

Koruma ve Restorasyon Çalışmaları

Eserin mevcut durumunu koruyabilmek için düzenli bakım ve restorasyon çalışmaları yapılmalı, özellikle altın ve parşömen gibi hassas malzemelerin uzun ömürlü kalmasını sağlayacak yöntemler geliştirilmelidir. Aynı zamanda akademik olarak farklı disipleinlerde, birçok alandan değerlendirerek, akademik seminerler ve atölyelerle toplumda farkındalık oluşturulmalı, yeni nesil restoratörlerin yetiştirilmesi için burs programları hayata geçirilmelidir. Dijital arşivleme ve 3D replikasyonlarla eserin uzun vadeli erişimi sağlanmalı, ulusal ve uluslararası fon kaynaklarıyla finansman oluşturulmalıdır. Bu bütüncül yaklaşım, eserin hem sanatsal hem de tarihi değerini koruyarak geleceğe taşınmasını sağlayacaktır. Bu öneriler, Sancak Kur'an-ı Kerîmi'nin sanatsal ve teknik değerini daha geniş bir bağlamda anlamak ve bu eseri geleceğe taşımak için bir yol haritası sunmaktadır. Eser hem dönemin sanatçılarına hem de İslam sanatının estetik zirvelerine ışık tutan eşsiz bir miras olarak değerlendirilmektedir.

REFERANSLAR

Bakırer, Ömür. “Kûfî Yazıda Geometrik Yorumlar Üzerine Bir Deneme,” Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi 1 (1982), 1-20.

Bakırer, Ömür.“Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Mimarisinde Taş ve Tuğla İşçiliği”. Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı. mlf. Nejat Diyarbekirli. 255-280. İstanbul: İşbankası Kültür Yayınları, 1993

Enveroğlu, İlham. “Ma’kıli Yazıların Tasarım Özelliklerine Yapısalcı Yaklaşım”, VII. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/Sanat Etkinlikleri, 265-271. Bakü-Azerbaycan: Anka Basım-Yayım, 2013.

Kur’an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir. çev.Hayrettin Karaman, Mustafa Çağrıcı, İbrahim Kâfi Dönmez ve Sadrettin Gümüş. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 9.Baskı, 2023.

Memmedov, Hudu. *Nahışların Yaddaşı*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 1994.

Yavuz, Salih Sabri. "Livâü’l-Hamd." *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Erişim 17 Ekim 2024. https://islamansiklopedisi.org.tr/livaul-hamd

Yazır, M. Bedreddin. *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli I*. 1981.

Cilt: 4 Sayı: 1 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi ISSN: 2980-0056

Koyunoğlu Şehir Müze ve Kütüphanesinde Bulunan Minyatürlü Bir Külliyât-ı Sa'dî Nüshası

Ayşe Zehra SAYIN[1*] Tuğba ÇEÇEN[2]

[1] Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi. Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye

[2] Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 30.10.2024
Kabul Tarihi: 23.12.2024
Yayın Tarihi: 31.12.2024

Anahtar Kelimeler:
Külliyât-ı Sa'dî,
Koyunoğlu kütüphanesi,
Minyatür,
Tasvir,
Şiraz.

ÖZET

Fars edebiyatının en önemli şairlerinden Sa'dî-i Şîrâzî, duygu ve düşüncelerini tasavvufî bir şekilde kaleme almış, yazmış olduğu manzum ve mensur eserleri Külliyât adı altında toplanmıştır. Kendine has anlatımıyla müstesna bir yere sahip olan Sa'dî-i Şîrâzî'nin eserleri yüzyıllar boyunca farklı merkezlerde çoğaltılan edebi yazmaların başında yer almıştır. Özellikle Safeviler Döneminde Şiraz kenti söz konusu eserin çok sayıda hazırlandığı bir merkez olmuştur. Külliyât eserinde bulunan minyatürler metin içerisinde önemli hikâyelerin betimlenerek okuyucu için daha ilgi çekici hale gelmesi sağlanmıştır. Ticari bir üretimin söz konusu olduğu Şiraz kentinde minyatürlü Külliyât-ı Sa'dî nüshalarına özellikle Osmanlı coğrafyasından talep çok olmuştur. Bu durumu yurt içi müze ve kütüphanelerde söz konusu eserin çok sayıda nüshası bulunması desteklemektedir. Bugün Koyunoğlu Şehir Müze ve Kütüphanesinde 14694 envanter numarasına kayıtlı Külliyât-ı Sa'dî nüshası içerisinde bulunan on iki sayfa minyatür, hikayelerin betimlenişi ve üslup özelliği itibariyle oldukça önemlidir. Daha önce incelenmemiş söz konusu yazma içerisinde takdim ve bitiş minyatürleri yanı sıra Gülistân adlı eser içerisinde 3 adet minyatür; Kitâbu Bostân Şeyh Aleyhi'r-rahme içerisinde 3 adet minyatür, Kasâyid-i Fârisi içerisinde 1 adet minyatür, Tayyibât içerisinde 2 adet minyatür ve Muzhikât içerisinde 1 adet minyatür bulunmaktadır. İstinsah tarihi bulunmayan eserde on altıncı yüzyıl sonu ve on yedinci yüzyıl başı minyatür üslup etkisi hissedilmektedir. Bu eserin incelenmesi ile söz konusu dönemin siyasi durumunun Şiraz bölgesi sanatsal faaliyetlerine ne etkide yansıdığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

A Miniature Copy of Kulliyat-i Sa'di Found in Koyunoğlu City Museum and Library

Article Info

Received: 30.10.2024
Accepted: 23.12.2024
Published: 31.12.2024

Keywords:
Kulliyat-i Sa'di,
Koyunoğlu Library,
Miniature
Description
Shiraz.

ABSTRACT

One of the most important poets of Persian literature, Sa'di Shirazi, expressed his emotions and thoughts in a mystical manner. The poetic and prose works he wrote are compiled under the title Kulliyat. With his unique style of narration, Sa'di Shirazi's works have held a distinguished place and have been among the foremost literary manuscripts reproduced in various centers for centuries. Especially during the Safavid period, the city of Shiraz became a center where a large number of copies of this work were produced. The miniatures found in the Kulliyat work have made the text more engaging for the reader by illustrating important stories, thus making it more captivating. In the city of Shiraz, where commercial production was prominent, there was a high demand for miniature copies of the Kulliyat-i Sa'di, especially from the Ottoman region. This situation is supported by the fact that numerous copies of the work can be found in museums and libraries within the country. Today, the Kulliyat-i Sa'di manuscript registered under inventory number 14694 at the Koyunoğlu City Museum and Library contains twelve pages of miniatures. These miniatures are highly significant due to their depiction of stories and their stylistic features. In the mentioned manuscript, which has not been examined before, in addition to the introduction and ending miniatures, there are 3 miniatures in the work called Gulistan; 3 miniatures in Bustan, 1 miniature in Kasayid-i Farisi, 2 miniatures in Tayyibat and 1 miniature in Muzhikat. As a result of the examination of the miniature style features in the work, which has no copy date, the stylistic influence of the end of the sixteenth century and the beginning of the seventeenth century is felt. The examination of this work aims to determine how the political situation of the period influenced the artistic activities in the Shiraz region.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:
Sayın, A. Z., & Çeçen, T. (2024). Koyunoğlu şehir müze ve kütüphanesinde bulunan minyatürlü bir Külliyât-I Sa'dî Nüshası. *Nigarhane, 4*(1), 35-53. https://doi.org/10.54496/Nigarhane.2024.19

***Sorumlu Yazar:** Ayşe Zehra SAYIN, *aysezehrasayin@gmail.com*

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

GİRİŞ

Fars edebiyatının en önemli şairlerinden Sa'dî-i Şîrâzî, Şiraz'da doğmuş ve şiirlerinde Sa'dî mahlasını kullanmıştır[1]. Tam ismi Ebû Muhammed Sa'dî Müşerrifüddîn (Şerefüddîn) Muslih b. Abdullâh b. Müşerrif Şîrâzî olarak geçen sanatkârın doğum tarihi hakkında farklı rivayetler olup (610-615) 1213-1218 yılları arasında doğduğu tahmin edilmektedir. Sa'dî-i Şîrâzî, Bağdat'ta Nizamiye medresesinde eğitim görmüş, çok sayıda ülkeyi ziyaret etme imkânı olmuş ve bu ziyaretleri sırasında pek çok âlim ile tanışmıştır. Hayatının son dönemini Şiraz'da geçirmiş sanatkâr, (691) 1292 yılında vefat etmiştir[2].

Duygu ve düşüncelerini tasavvufî bir şekilde hikmetli ve özlü sözlerle kaleme alan Sa'dî-i Şîrâzî'nin manzum ve mensur eserleri *Külliyât*[3] adı altında toplanmıştır. Eserleri içerisinde kendisinin başından geçen olaylara ve hayatından kesitlere de yer vermiştir. Toplumun her kesimine hitap eden hikâyelerinde Allah'a karşı iyi bir kul olmak, aşk, muhabbet gibi konuları eğitici ve öğretici bir şekilde okuyuculara aktarmıştır[4]. Sadi'nin külliyâtı, kendine has anlatımıyla müstesna bir yere sahip olmuş ve yüzyıllar boyunca farklı merkezlerde çoğaltılan edebî eserlerin başında yer almıştır.

Fars idari bölgesinde yar alan Şiraz, Safeviler Döneminde edebî eserlerin üretildiği önemli merkezlerden biri olmuştur. Bu şehirde hazırlanan edebî eserlerin başında *Şâhnâme-i Firdevsî* ve *Hamse-i Nizâmî* eserlerinden sonra *Külliyât-ı Sa'dî* nüshası gelmektedir[5]. Sa'dî'nin *Külliyât* eseri içerisinde dönemin özelliğini gösteren çok sayıda minyatürler yer almış ve bu minyatürlerle metin içerisinde önemli hikâyeler betimlenerek okuyucu için daha ilgi çekici hale gelmesi sağlanmıştır. Ticari bir üretimin söz konusu olduğu Şiraz kentinde minyatürlü olarak hazırlanmış *Külliyât-ı Sa'dî* nüshalarına özellikle Osmanlı coğrafyasından talep çok olmuştur. Bu talep neticesinde bugün yurt içinde müze ve kütüphanelerde minyatürlü olarak hazırlanmış *Külliyât-ı Sa'dî* nüshası oldukça fazladır[6]. Bu eserlerden biri de Koyunoğlu Şehir Müze ve Kütüphanesinde bulunmaktadır.

Ahmet İzzet Koyunoğlu'nun bağışı üzerine kurulan Koyunoğlu Şehir Müze ve Kütüphanesi içerisinde yer alan *Külliyât-ı Sa'dî* nüshasında on iki adet minyatür bulunmaktadır. Bu minyatürler on altıncı yüzyıl sonu ve on yedinci yüzyıl başı Şiraz üslûbunu yansıtması açısından oldukça önemlidir. Daha öncesinde incelenmemiş bu eser, söz konusu dönemdeki siyasi durumların Şiraz bölgesi sanatsal faaliyetlerine de yansımasını göstermektedir.

Külliyât-ı Sa'dî Yazması

Koyunoğlu Şehir Müze ve Kütüphanesi bünyesinde bulunan 14694 envanter numarasına kayıtlı *Külliyât-ı Sa'dî* nüshasının ketebe kaydı yoktur. Eserin cild ve sayfaları, 255x157 mm ölçüsündedir. Cildi kahverengi deri ile kaplı olup üzeri şemse, salbek ve kitabeli zencereklerle paftalanmıştır. Bu alanların içerisi hatâyî grubu motiflerle bezenmiştir. Cild yıpranmış durumdadır. Tezyinatlı kısımlarda dökülmeler olmuştur (Görsel 1).

---

[1] Sa'dî-i Şîrâzî, *Bostan ve Gülistan,* nşr. İsmet Demiröz, (İstanbul 2004), 4.
[2] Mustafa Çiçekler, "Sa'dî-i Şîrâzî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2008), 35/405-407.
[3] Sa'dî-i Şîrâzî'nin manzum eserleri içerisinde Bostân, Ḳaṣâyid-i Arabî, Ḳaṣâyid-i Fârsî, Merâṣî, Mülemmaʿât ve Müṣelleṣât, Tercîʿât, Ṭayyibât, Bedâyiʿ, Ḥavâtîm, Ġazeliyyât-ı Ḳadîm, Ṣâḥibiyye, Ḥubsiyyât, Rubâʿiyyât, Müfredât; mensur eserleri içerisinde ise Gülistân, Taḳrîr-i Dîbâce, Naṣîḥatü'l-mülûk, Risâle-i ʿAḳl u ʿIşḳ, Risâle-i Enkiyânû, Mecâlis-i Pencgâne, Risâle-i Ṣelâṣe bulunmaktadır. Bakınız: Çiçekler, "Sa'dî-i Şîrâzî", 35/405-407.
[4] Ahmet Kartal, "Sa'dî-i Şîrâzî'nin Gülistân isimli Eseri'nin Türkçe Tercümeleri", Bilig /16 (2001), 99-100.
[5] Ayşe Zehra Sayın, *Safevi Dönemi Şiraz Üslûbu Edebî Eserlerin Tezhip Analizi (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi),* (Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021).
[6] Lâle Uluç, Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2006), 474.

Görsel 1. Külliyât-ı Sa'dî, Koyunoğlu Şehir ve Müzesi 14694, Cild

Külliyât-ı Sa'dî nüshası, 404 varaktır. Eserde 403 varaktan sonra 421 yazılı varağa geçilmektedir. Aradaki on yedi varak kaybolmuştur. Yazmanın sırt dikiş kısmı dağılmış olup yazmanın genelinde ciddi derecede cedvel kırığı hasarı vardır. Vassâle[7] tekniği uygulanmış eserde yazı zemini hafif pembesi, cedvelli alanın dışı nohudi renkli aharlı kâğıttır. Farsça olan eserde, metin kısmı iki sütun veya bazı sayfalarda üç sütun içerisine bölünerek tâ'lîk hatla yazılmıştır. Yazı, ana metinde düz, dış kısımda mâil olarak yer almaktadır. Ana metinde, bazı sayfalarda tüm veya yarım cedvel bulunmaktadır. Cedvel, yazılı alan bölümlerinde altın ve yeşil renkle çizilmiştir. Mâil yazılı alanda üst ve alt kısımda köşe üçgen alanlar tek kahverengi ile çizilmiş, içerisine tezhip yapılmamıştır. Düz ve mâil yazılı alanı ise yeşil iplik, altın cedvel, kahverengi ve lacivert renk kuzu çevrelemektedir.

Eserin 1a sayfasında "Koyunoğlu Şehir Müze ve Kitaplığı" yazılı mühür bulunmaktadır. Ayrıca bu sayfa içerisinde bazı kayıtlar ve alt kısımlarında mühür vardır. Bu kayıtlar şu şekildedir:

1. Kayıt: *Min mütemellikâti'l-fakîr El-hâc İbrahîm Edhem Efendi İbnü'l-hâc İsmail Nazîf Ağa Kethüdâ-i Defterdâr-ı Nizâm-ı Cedîd Merhûm El-hâc İbrâhîm Efendi. 1248 Fî 23 Şevval."*

Nizâm-ı Cedîd Defterdârı İbrahim Efendi'nin Kethüdâsı İsmail Nazif Ağa'nın oğlu İbrahim Ethem'in mütemellikâtından. 23 Şevval 1248 (1833).

"abduhu (O'nun (Allah'ın) kulu İbrahim)"

2. Kayıt: *"kad temelleke haze'l-kitabe'n-nefise bi inayeti rebbihi'lKuddusi ve innehü efkarü'l-verâ ileyhi süphanehü ve tealâ es-Seyyid Ali Enveri ibnü's-Seyyid Abdullah en-Nîrî el-Ayntâbî eş-şehîr bi Hâkimzâde. Fî 15 Ramazan 1251 (1836). Kıymet rayiç Bağdat 1200.*

"es-Seyyid Ali Enverî"

3. Kayıt: *"garayib-i havadisât-ı kevniyyeden iki yüz elli üç senesi Bağdat Vâlisi heybetlü Ali Rıza*

[7] Kıymetli yazma kitapların sayfa kenarlarının yıpranması neticesinde yazılı kısmın dikkatli kesildikten sonra aynı ebatta yer açılmış yeni bir kâğıda tekrar yapıştırılması. Bakınız: M. Uğur Derman, "Hat", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1997), 16/434.

Paşa Hazretlerinin mektupçuları hacegân Divân-ı Hümâyûn Antepli Hâkimzade Ali Enverî Efendi'nin konağında bir ... miskin hamlini vaz edip iki çocuk dünyaya getirmiş. Bir tanesinin iki arka ayağı olmayıp iki eli vardı, miskin bir miktar zahmet keşide olur idi. Ancak cesedine bir zararı yoktu. Bundan başka sene-i mezburede yine Bağdat'ta Şeyh Ali hamamcının bir feresi hamlini vaz edip tev'em iki kere getirmiş. Birisi erkek ve birisi hünsâ bu dahi muammer olup garip bir keyfiyet ettiğinden işbu mahalle kayıt olunmuştur. Süphane'l-Kâdiri'l-Kayyum. 19 Ramazan 55 (1255)(1839)"

Bağdat'ta 1253 senesinde vuku bulan iki garip hadiseyi anlatan bir metindir. Birinci hadisede yukarıda adı geçen Hakimzade Ali Enverî'nin konağında bir hayvanın arka ayakları olmayan bir yavru doğurduğunu, ikinci hadisede ise yine aynı yılda ve yine Bağdat'ta birinin atı ikiz doğurduğunu ve doğan yavrulardan biri erkek diğeri ise cinsiyetsiz olduğunu anlatılmaktadır.

4. Kayıt: *"Kad dehale hâze'l-kitâbu fî mülki'l-fakîr ilâ'l-lâhi teâlâ Eş-Şeyh İsâ Et-tabîb El-kâdirî En-Nakşîbendî El-kâbilî İbnü'l-Merhûm Eş-şeyh Abdurrahman El-kâbilî bi'l-Medîneti'l-Münevvere 'alâ sâkinihâ efdalü's-salât-i ve's-selâm, Fî 21 Rebiülevvel 1257 (1841)."*

Bu kitap bu fakirin mülküne girdi. Şahsın (Abdurrahman oğlu İsâ) Kâbili olduğu yazmaktadır.

Giriş sayfasında yazılı bu bilgiler doğrultusunda Külliyât-ı Sa'dî nüshasına zaman içerisinde farklı kişilerin sahip olduğu anlaşılmaktadır.

İncelenen *Külliyât-ı Sa'dî* nüshasında 12 başlıklı eser bulunmaktadır. Bunlar eser içerisinde sırasıyla "*Dibâce-i Şeyh Abdurahmân* (2b), *Kitâbu Gülistân* (37b), *Kitâbu Bostân Şeyh Aleyhi'r-rahme* (108b), *Kasâyid-î Arabî* (192b), *Kasâyid-î Fârisi* (197b), *Tayyibât* (243b), *Kitâbu Bedâyi'* (322b), *Mudhikât* (408b), *Rubaiyyât* (415b), *Kitâbu Havâtım* (556b), *Kitâbu Sâhibiyye* (572b), *Mukatta'ât* (591b)" dır.

Eser içerisinde takdim ve bitiş minyatürlerinin etrafını çevreleyen kenarsuyu tezhibi (1b-2a, 621a), başlık sayfalarında yer alan on iki adet unvan tezhibi (2b, 37b, 108b, 192b, 197b, 243b, 322b, 408b, 415b, 556b, 572b, 591b)[8] ve on üç adet minyatür (1b-2a, 46b, 78b, 89a, 124b, 145a, 171a, 217a, 260a, 297b, 340b, 421a, 612a) bulunmaktadır. Unvan tezhibi yapılan sayfaların metin içerisine beynessutur tezhibi yapılmıştır.

Külliyât-ı Sa'dî Minyatürleri

Külliyât-ı Sa'dî nüshasında takdim ve bitiş minyatürlerinin yanı sıra *Gülistân* adlı eser içerisinde 3 adet minyatür; *Kitâbu Bostân Şeyh Aleyhi'r- rahme* içerisinde 3 adet minyatür, *Kasâyid-i Fâris*i içerisinde 1 adet minyatür, *Tayyibât* içerisinde 2 adet minyatür ve *Muzhikât* içerisinde 1 adet minyatür bulunmaktadır.

Takdim ve bitiş minyatürleri dışındaki tüm minyatürlü alanlar kahverengi çizgi ile sınırlandırılmıştır. Minyatürlerin üst ve alt kısımlarında farklı satır sayısına sahip metin bulunmaktadır. İki veya üç sütun içerisinde bulunan bu yazılar, düz ve mâil tarzda yer almaktadır. Yazıya göre minyatürlü alanların sınırı da düz ve mâil olarak belirlenmiştir.

[8] Eser içerisinde yer alan tezhipler için bakınız: Ayşe Zehra Sayın, *Koyunoğlu Müzesi Kütüphanesi'nde Bulunan XVI. Yüzyıla Ait Tezhipli Eserler* (Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2015).

Görsel 2. Külliyât-ı Sa'dî, Koyunoğlu Şehir Müze ve Kütüphanesi 14694, 1b-2a

Eserin 1b-2a sayfasında takdim minyatürü bulunmaktadır. Karşılıklı sayfalarda birbirini tamamlayan eğlence meclisi betimlenmiştir (Görsel 2). Minyatürün tek varaktaki alan sınırları 80x135 mm olup etrafı cedvel, arasuyu ve kenarsuyu tezhibi ile çevrelenmiştir.

Minyatürlü sayfalar içerisinde figürler, iki ayrı safhada ritmik olarak resmedilmiştir. Hem iç mekân hem de dış mekân kurgusu bir arada yapılan minyatürde toplam 21 adet figür bulunmaktadır (1b, 11 figür; 2a, 10 figür). Bu figürler sayfanın orta ve alt kısmına konumlandırılmıştır. Arka planda kapı ve pencereden gördüğümüz açık mekândaki ağaçlar ile aynı ritimde hizalanan figürler yer almaktadır.

1b sayfasında bağdaş kurmuş oturmuş padişah, hizmetkarının ibrikten bardağa boşalttığı içeceği almak için elini uzatmıştır. Padişahın etrafına hizmetkarlar, misafirler, def ve ney çalan figürler konumlandırılmıştır. Ayrıca alt kısmın merkezinde dans eden kadın figür yer almaktadır. Dans eden kadın figürün başlığında hotoz adı verilen, ucu sivri huni görünümlü başlık kullanılmıştır. Alnına değerli bir taş (altın) ya da metal ile tutturulan hotozun sivri ucundan ince bir ipek kumaş arkaya doğru sarkıtılmıştır. 2a sayfasındaki minyatür, 1b sayfasının devamı olarak tasarlanmıştır. Figürlerin boyunları uzun, yüzleri yuvarlak kimi köse kimi bıyıklı kimi sakallı tasvir edilmiştir. Kimi figürlerin kıyafetleri tek parça kimi figürlerin iki parçadan oluşmaktadır. Bellerinde kuşak bulunan tüm figürlerin iki modül olarak sarılmış dönemin modası beyaz ve ön tarafları daha büyük sarıkları bulunmaktadır. Figürlerin bazılarında yanaklara düşen tel tel zülüfler ve beyaz yayvan sarıklarının altından omuzlara kadar uzanan bir tutam saç ya da kuyruk görülmektedir.

Mimari yapının duvarında geometrik desenlerle bezenmiş ve patern oluşturacak şekilde karolarla birlikte simetrik bir yapı dikkat çekmektedir. Aynı zamanda açık kapılardan ağaç, çiçekli bitki ve ot kümeleri görülmektedir. Minyatürün genelinde altın ile sarı, turuncu, mavi, lacivert, yeşil, beyaz, eflatun, siyah, kırmızı renk ve tonları kullanılmıştır. Çift sayfa minyatürde zıt renkler kombine edilerek, sıcak ve soğuk renkler eşit oranda dağıtılarak kullanılmıştır. Mavi, turuncu ve sarı tonlarının yan yana geldiği figür kıyafetleri, zıt renk algısını yaratmış olmasıyla beraber, bu renk ve tonları eserin tümüne eşit şekilde dağıtılarak genel anlamda renk ve tonlarda da bir bütünlük sağlanmıştır (Görsel 2).

Görsel 3. Külliyât-ı Sa'dî, Koyunoğlu Şehir Müze ve Kütüphanesi 14694, 46b

Minyatürün sınırları 77x128 mm ölçüsünde olup alan düz ve mâil olarak sınırlandırılmıştır. Sayfada, padişahın bir köle ile gemiye binme hikayesi resmedilmiştir (Görsel 3). Köle daha öncesinde hiç deniz görmemiş ve gemiye binmemiştir. Gemiye binince korkudan ağlamaya, inlemeye ve titremeye başlamıştır. Köleyi avutmak için çok uğraşmışlar ancak sakinleşmemiş ve padişahın keyfi kaçmıştır. Herkes aciz bir vaziyetteyken gemide bulunan bir hâkim padişahın huzuruna çıkmış ve susturmak için müsaade istemiştir. Hâkimin emriyle köleyi denize atmışlar ve suyun içine birkaç kez batıp çıktıktan sonra gemiye tekrar çıkarmışlar. Köle, gemiye çıkınca uslu uslu oturmuş, bu durum padişahı hayrete düşürmüştür. Padişahın hayretine cevaben hâkim, "köle evvelce suya batmayı tatsın sonra geminin kıymetini bilsin" demiştir[9].

Minyatürde kölenin tam denize atılma anı çizilmiştir. Padişah, diğer figürlerden yüksekte taht üzerinde bağdaş kurmuş oturmuş ve ayakta duran hâkim ile konuşur vaziyettedir. Tahtın yanlarında yukarıya uzanan direkler ve üstünde altınla bezenmiş bayraklar bulunmaktadır. Kompozisyonda gemi üzerindeki figürler sayfanın orta kısmına yatay olarak sıralı yerleştirilmiştir. Geminin uç kısmında denize birini atar pozisyondaki figür esere hareketlilik kazandırmıştır.

Teknede oturan dört adet figür ve ayakta olan figürün beyaz top şeklinde sarıkları, taht üzerinde oturan padişahın ise tacı vardır. Sağda denize atma eyleminde bulunan iki figürün üst kıyafetleri yok şekilde resmedilmiş olup kösedirler. Figürlerin ikisi hariç tüm figürlerin kıyafetleri tek parçadan oluşup bellerinde kuşak bulunmaktadır. Bazı figürler sakallı tasvir edilmiş, bazılarında ise yanaklarına düşen tel tel zülüfler görülmektedir. Kıyafetlerinde altın ile mavi, kırmızı, sarı, yeşil, turuncu ve beyaz renkler kullanılmıştır.

Arka planda sayfayı yatay olarak ortadan ikiye bölen üstte doğa, aşağı kısımda ise deniz resmedilmiştir. Arka planın üst kısmında eflatun ve açık yeşil kayalıklar bulunmaktadır. Ağaçlar dengeyi sağlamıştır. Gökyüzü altınla boyanmış ve çok az görünmektedir. Deniz gümüş renkle boyanmış ve deniz dalgalarını temsil eden çizgiler basit bir tarama ile gösterilmiştir. Denizin içerisinde beş adet balık resmedilmiştir. Balıklar arasında boyut farklılıkları bulunmakta ve deniz rengine yakın tonlar kullanılmıştır. Kompozisyonun en alt kısmında açık gri renginde görünen bir kayalık resmedilmiştir.

[9] Şeyh Sâdî-î Şîrazî, Bostan ve Gülistan, nşr. Kilisli Rıfat Bilge, (İstanbul 1980), 332

Kompozisyonun düzenlenme şekline baktığımızda üçgen bir yapı görürüz. Kompozisyonu yatay olarak ikiye bölen gemi siyah renktedir ve hiçbir ayrıntı ve süsleme bulunmamaktadır. Geminin ortasında bulunan beyaz renkli yelken, figürler arası kısmi bir boşluk oluşturmuş aynı zamanda arka plandaki renklerden öne çıkarak kompozisyonda dikkati tekneye ve oradaki olaya çekmektedir (Görsel 3).

Görsel 4. Külliyât-ı Sa'dî, Koyunoğlu Şehir Müze ve Kütüphanesi 14694, 78b

Minyatürün sınırları 78x107 mm olup alan düz ve mâil olarak sınırlandırılmıştır. Sayfada, bileği kuvvetli bir yumruk atıcı (boksör) nın işlerinin ters gitmesi hikayesi anlatılmaktadır. Ağaçların yapraklarını yiyen, otların köklerini kazıyan aç ve susuz boksörün bir kuyu başına gelmesi, su içmek istemesi, izin verilmemesi ve birçok kişinin ona sert davranması, merhamet göstermeyip dövmeleri resmedilmiştir[10] (Görsel 4).

Minyatür içerisinde sekiz adet insan figürü, sahnenin alt kısmında ise iki adet hayvan figürü yer almaktadır. Figürler "S" şeklindeki hareketi andıran bir düzende yerleştirilmiş ve durağan olmayıp farklı hareketlerde bulunarak dinamik bir yapı oluşturmuştur. Orta sağ kısımda iki kişinin boksöre sert davranır hali resimlenmiştir. Sahnenin en alt kısmında yarım halde gözüken siyah katıra altın bir kâseyle su içiren, yarım tasvir edilmiş figür yer almaktadır. Orta sol kenarda öne eğik bir şekilde duran ve elinde bulunan iple kuyudan su çekmeye çalışan turuncu elbiseli bir figür konumlandırılmıştır. Sahnenin üst kısmında yer alan üç figür, resmedilen tepenin arkasına yerleştirilerek sadece gövdelerinin üst bölümü gösterilmiştir. Tepedeki turuncu giysili figür; elleri havada, şaşkınlık belirtir şekilde yüzü soluna dönük resmedilmiştir. Bu figürler aşağı kısımda gerçekleşen tartışmayı izlemektedir.

Kompozisyonda bulunan 4 figürün sarıkları beyaz büyük yayvan, 2 figürün başlıkları orta büyüklükte beyaz yayvan ve 2 figürde ise biri beyaz biri yeşil sikke bulunmaktadır. Yeşil sikkenin destarı (sarık) beyaz olarak resmedilmiştir. Bazılarının kıyafetleri iki ve daha fazla parçadan oluşmaktadır. Figürlerin hepsinde yanaklara düşen tel tel zülüfler ve beyaz yayvan sarıklarının altından omuzlara kadar uzanan bir tutam saç ya da kuyruk görülmektedir. Yüzlerinde üzgün bir ifade bulunan figürlerin hepsi köse ve yay kaş olarak tasvir edilmiştir.

Arka planda iki farklı renkte tepe resmedilmiştir. Bunlardan ön plandaki tepe eflatun renkte ve

[10] Şeyh Sâdî-î Şîrazî, *Bostan ve Gülistan,* 426

sahnenin 3/2'sini kapsayacak şekilde yapılmıştır. Diğer tepe bu eflatun tepenin üstüne ve yeşil renkle resmedilmiştir. Eflatun tepenin üst kısmına yeşil renkli bir ağaç konulmuştur. Tepelerin boşluklarına dengeli şekilde kırmızı, turuncu ve beyaz renklerde çiçek kümeleri ritmik ve homojen bir şekilde figürlerle beraber yerleştirilmiştir. Bu yerleştirme figürlerdeki renklerin sayfanın geneline taşınmasıyla kompozisyonda hareket ve denge kurarak bir bütünlük sağlamaktadır. Gökyüzü altınla boyanmıştır. Gökyüzünde kenar kısımlarda yarım olarak resmedilen iki beyaz bulut gözükmektedir. Eserde kullanılan renkler; kırmızı, turuncu, mavi, lacivert, yeşil, siyah, eflatun, kahverengi, sarı, beyazın tonlarından ve altından oluşmaktadır (Görsel 4).

Görsel 5. Külliyât-ı Sa'dî, Koyunoğlu Şehir Müze ve Kütüphanesi 14694, 89a

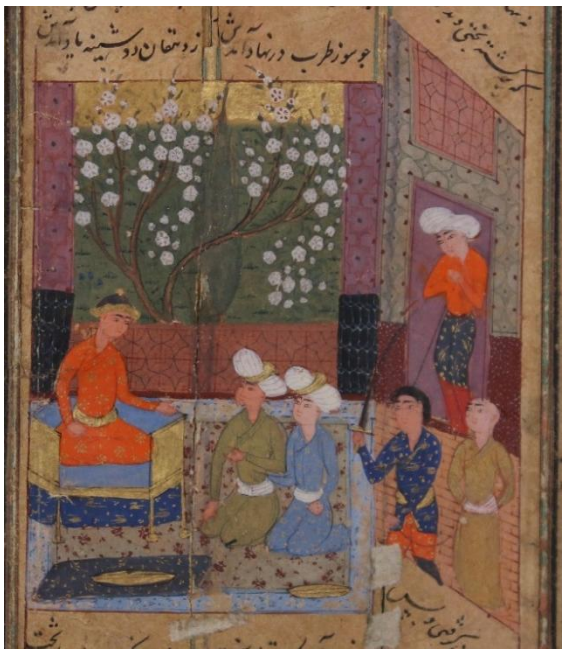
Minyatürün sınırları 50x78 mm olup minyatür, ana metin alanı içerisinde yer almaktadır. Sayfada, Arap Kralı (Melik) ile karşısına getirilen Leyla ve Mecnun resmedilmiştir (Görsel 5). Mecnun, Leyla'nın aşkıyla çöllere düşmüş ve irade dizginini elinden kaçırmıştır. Mecnun'u perişan halde gören Melik, Leyla'yı merak eder ve görmek ister. Saraya getirilen Leyla'yı gören Melik, beğenmemiştir. Mecnun bu durumu fark edince Melik'e, Leyla'ya kendisinin gözüyle baktığı zaman ince güzelliğin tecelli edeceğini söylemiştir.[11]

Kapalı bir mekân içerisinde; Melik, üç hizmetkar, Leyla ve Mecnun bulunmaktadır. Melik, dış kısmı altın iç kısmı açık mavi renk taht üzerinde bağdaş kurmuş oturmaktadır. Kıyafetinde turuncu ve altın kullanılmasıyla taht ve figür arasında zıtlık dengesi oluşturulmuştur. Melik'in karşısında, üst kısmı çıplak çöllere düşen Mecnun ve yanında sevdiği Leyla bulunmaktadır. Leyla sol eli göğüs hizasında sağ eli dizinin üzerinde durur şekilde resmedilirken yanında oturan Mecnun, ellerini önüne bağlamış şekilde çizilmiştir. Sarığı ve kuşağı altın, kıyafeti turuncu üzerine altın işlemeli olan Melik, karşısında oturan Leyla ve Mecnun'a doğru sol elini uzatarak onlarla konuşur vaziyettedir. Arkada ayakta duran iki hizmetkar simetrik şekilde konumlandırılmış ve ikisinin de bir eli kuşağını tutmaktadır. Hizmetkarların sarıkları beyaz ve ön tarafı daha büyük, taht üzerinde oturan Melik'in altınla ve büyük formda resmedilmiştir. Leyla, başında hotoz ve üzerinde başörtüsü ile tasvir edilmiştir.

Arka duvardaki açık kapı, kompozisyonun tam merkezine gelecek şekilde konumlandırılmıştır. Açık kapıdan dış mekân gözükmekte kırmızı ve mavi çiçekli ot kümeleri görülmektedir. Mimari duvar

[11] Şeyh Sâdî-î Şîrazî, *Bostan ve Gülistan,* 455-456.

birbirini tekrar eden karolar ile tamamlanmıştır. Arka duvarda dairesel bir form ile yerleştirilen eflatun renk üzeri bitki süslemesi, öndeki figürlerin konumlarıyla bir bütünlük sağlamaktadır. Resimde; turuncu, mavi, lacivert, sarı, kırmızı, siyah, eflatun, beyaz, yeşil renkler ve altın kullanılmıştır (Görsel 5).



Görsel 6. Külliyât-ı Sa'dî, Koyunoğlu Şehir Müze ve Kütüphanesi 14694, 124b

Minyatürün sınırları 77x97 mm olup alan, düz ve mâil olarak sınırlandırılmıştır. Sayfada, Gur Sultanı ile köylünün hikayesinden anlatılmaktadır. Zalim Sultan zorla köylülerin eşeklerini alarak ağır yük altında çalıştırmaktadır. Bir gün avlanmak için şehir dışına çıkar ve kaybolur, bir köye sığınır. Köylülerden birinin eşeğinin ayağını kırdığına şahit olur. Kim olduğunu saklayan Sultan, durumu sorunca devlet ve saltanat için beddua eden köylü, zalim Sultan'ın eşeğini almaması için böyle yaptığını söylemiştir. Sultan sarayına dönüp eğlence ardından sarhoş olunca dün geceki köylü aklına gelmiş ve getirmelerini emretmiştir. Köylünün zincirle getirilmesi ve keskin kılıcın çekilme anı[12] betimlenmiştir (Görsel 6).

Kompozisyon dikey olarak bölündüğünde üç eşit parçadan oluşmaktadır. Figürler sütunlara sırasıyla bir, iki ve üç tane olacak şekilde yerleştirilmiştir. Dış kısmı altın, iç kısmı açık mavi taht üzerinde padişah, bağdaş kurmuş oturmaktadır. Kıyafetinde turuncu ve altın kullanılmasıyla taht ve figür arasında zıtlık dengesi oluşturulmuştur. Padişah ve karşısındaki iki kişi oturur, diğerleri ise ayakta resmedilmiştir. Figürler sağ üstte dışarıya açılan kapalı bir mekânda tasvir edilmiştir.

Padişahın karşısında iki figür diz çökük şekilde oturmaktadır. Bu figürlerin arkasında ise asker ve köylü ayakta durmaktadır. Askerin bir elinde havaya kaldırmış olduğu uzun bir kılıç diğer elinde ise yanındaki köylüye bağlı zinciri tutmaktadır. Köylü elleri arkasında zincirlenmiş olarak durmaktadır. Asker ve köylü, başı açık (sarıksız, taçsız) tasvir edilmiştir. Sayfada dikkati çeken bir unsurda orta merkeze oturtturulan iki figürün sarıklarıdır. Aynı düzlemde ritmik olarak dizilen beyaz, yayvan ve önleri daha büyük şekilde çizilen sarıklı bu kişilerin sarıklarının tam ortasından altın renkli bir kumaş ile ortadan yukarıya bağlanarak sarığı ikiye ayırmıştır.

Kapalı mekânın penceresinden beyaz yapraklı bahar dalı ve servi ağacı gözükmektedir. Görülen dış mekân, yeşil renkli alan ve üstte altınla boyanmış gökyüzü şeklinde ikiye bölünerek tasvir edilmiştir.

[12] Şeyh Sâdî-î Şîrazî, *Bostan ve Gülistan,* 70-75.

Minyatürün iç mekânını oluşturan yüzeylerde farklı şekillerle basit geometrik şekiller süsleme aracı olarak kullanılmıştır. Sağ taraftaki 3/1'lik kısmı aşağıya doğru eğik şekilde yapan nakkaşın, perspektif mantığını yüzeysel olarak kullandığı anlaşılmaktadır. Bu alan, iç mekânın yan duvarı olup duvardaki geometrik bezemeli ve patern oluşturan karolarla, açık bir kapı, kapı üstünde de kapalı pencere şeklinde tasarlanmıştır. Eserde altın ile turuncu, mavi, lacivert, yeşil, kırmızı, siyah, kahverengi, bordo, eflatun, beyaz renk ve tonları kullanılmıştır (Görsel 6).

Görsel 7. Külliyât-ı Sa'dî, Koyunoğlu Şehir Müze ve Kütüphanesi 14694, 145a

Minyatürün sınırları 80x120 mm olup alan, düz ve mâil olarak sınırlandırılmıştır. Sayfada, tesadüfen arkadaş olan Pir ile bir adamın Feryap şehrinden yola çıkmaları, Mağrip denizine ulaşmaları ve sonrasında başlarından geçen bir olaydan kesit anlatılmaktadır. Mağrip denizini geçmek için gemiye binmeye, adam başı bir akçe istenmiştir. Adam bir akçeden fazla parası olmadığı için sadece kendi ücretini verebilmiş ve kaptan gemiye Pir'i almadan yola çıkmıştır. Gemiye binemediği için üzülen ve ağlayan arkadaşını görünce Pir, ağlamamasını söylemiş ve gemiyi yürüten Allah'ın, kendisini de götüreceğini ifade etmiştir. Seccadesini suyun üzerine seren Pir, gemi ile beraber karşıya çıkmıştır. Arkadaşı bu duruma hayret etmiş ve Pir, "Şefkatli arkadaşım, seccade işine taaccüp mü ediyorsun? Seni gemi götürdü, beni de Allah" demiştir. Resimlenen sayfada geminin yolcularıyla beraber Mağrip denizini geçmesi resimlenmiştir (Görsel 7).

Gemi üzerinde yedi figür bulunmaktadır. Taht üzerinde bağdaş kurmuş oturmuş figür, sosyal konum itibariyle diğer figürlerden farklıdır. Bu kişi büyük ihtimal hikâyede anlatılan gemici olmalıdır. Gemicinin sarığı altın, kıyafetinde ise lacivert renk üzeri altın işleme kullanılmıştır. Sağ eli kalbinin üzerine konularak çizilen bu figürün, üstünde yer aldığı kahverengi tonlarındaki taht basittir. Yanlarındaki direkler de turuncu iki flama yer almaktadır.

Teknenin ortasında açılmış yelken direğine tırmanmış halde bulunan ve gözlem yaptığı anlaşılan başı açık, kıyafetleri sade bir figür bulunmaktadır. Altta teknenin içinde dört figür, ikili grup halinde oturarak birbirleriyle konuşur şekilde resmedilmişlerdir. Bu figürlerin kıyafetlerinde kırmızı, turuncu, sarı, lacivert ve beyaz renk kullanılmıştır. Kıyafetlerin üzerine altınla basit süslemeler yapılmış, başlarında ise beyaz sarık bulunmaktadır. Bu sarıklardan sağdaki iki figürün sarığı, soldaki iki figüre göre daha yayvan ve önleri daha büyük çizilmiştir.

Tekne ucundaki figür ise ayakta ve denize meyillidir. Figürün başıkabak ve belden üstü çıplaktır.

Sadece dize kadar olan kısmı mavi bir örtüyle resmedilmiştir. Yüzü hafif sakallıdır. Figürün elinde ince ve uzun bir zıpkına benzer alet bulunmakta ve denizde bulunan balıkları avlamaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Figürlerin bazılarında yanaklara düşen tel tel zülüfler ve beyaz yayvan sarıklarının altından omuzlara kadar uzanan bir tutam saç ya da kuyruk dikkat çekmektedir.

Minyatür sahnesinin arka planını yarıya kadar deniz, üst bölümü ise kara bölümü ve gökyüzü oluşturmaktadır. Deniz gümüş ile boyanmış, basit taramalarla deniz dalgası hareketleri verilmiştir. Denizin üzerinde iki tanesi yatay, biri dikey konumlandırılan balıklar yer almaktadır. Minyatürün neredeyse yarısını kaplayan eflatun renkte boyanmış ve üzerinde birkaç çiçek kümelerinin bulunduğu tepelik bulunmaktadır. Çiçek kümeleriyle figürlerde kullanılan renkler arka plana taşınmış ve denge sağlanmıştır. Sahnenin en üst bölümünde yer alan gökyüzü altın ile boyanmış ve en solda tepenin arkasına düşen yerde küçük yeşil renkte bir ağaç bulunmaktadır. Nakkaş bu ağaç ile arkadaki boşluğa bir hareket katmıştır (Görsel 7).

Görsel 8. Külliyât-ı Sa'dî, Koyunoğlu Şehir Müze ve Kütüphanesi 14694, 171a

Minyatürün sınırları 80x120 mm olup alan, düz ve mâil olarak sınırlandırılmıştır. Sayfada Mekke'den Bağdad'a sefer yapmış bir ihtiyar adamın başından geçen hikâye anlatılmaktadır. İhtiyar adam bir gece izbe bir yere varmış ve orda simsiyah uzun bir Hintli ile ay gibi parlak kızı uygunsuz görmüştür. Allah'ın emri fenalığı menetmek olduğu için işe karışmış, bir takım sopa, taş toplamış ve "Hey Allahtan korkmaz ârsız, namussuz" diyerek Hintlinin üzerine yürümüş ve kovmuştur. Hintli gitmiş ancak peri yüzlü kız ihtiyara kızarak "Hey riya seccadeli, gök giyici, kötü işli, dünyayı alıcı, dini satıcı; ben nice zamandan beri buna candan âşık olmuştum. Ham lokmam şimdi pişmişti. Sıcak sıcak ağzımdan kaptın. Sen beni aşkımdan ayırdın. İnsaf, merhamet kalmadı mı? Yetişin, imdadıma koşun! Gençler nerede? Bana yardım edin bu ihtiyardan intikamımı alsınlar. Şu ihtiyar, ihtiyarlığından utanmayarak üzerime geldi. Şunun hakkından gelin" diye haykırmağa başlamıştır. İhtiyar bakmış kız eteğini bırakmıyor, kimse gelmeden üstünü çıkarıp kaçmıştır. Elinde elbisesinin bulunmasını, kendisinin bulunmasından daha iyi görmüştür. Bu durum ihtiyara, aklı varsa dilini tutmasını, gördüğünü görmemiş gibi olması gerektiğini öğretmiştir[13]. Minyatürde, ihtiyarın, siyah uzun Hintli adam ve ay yüzlü kıza

[13] Sa'dî-i Şîrâzî, Bostan, Yedinci Kısım-Dokuzuncu Bölüm https://ganjoor.net/saadi/boostan/bab7/sh9 (Erişim 20 Ekim 2024)

doğru bakarak kızdığı an resmedilmiştir (Görsel 8).

Hintli adam ve ay yüzlü kız sayfanın sağ kısmında birbirine bitişik sarılır vaziyettedir. Hikâyede anlatıldığı gibi erkek figür oldukça uzun çizilmiş ve böylece diğer figürlere göre büyük resmedilerek odak noktasını oluşturmuştur. Hintli adam başı açık, bir ayağını uzatmış, diğer ayağını bükmüş şekilde görülmektedir. Üzerindeki lacivert renkli elbise, altın motifleriyle süslenmiştir. Kadının başında sivri beyaz başlık ve ucunda altın süsleme vardır. Üzerinde altın çiçek motifli turuncu renkli bir elbise bulunmaktadır. Bu iki figür de ayakta duran ve elindeki kırbacını havaya kaldırmış ihtiyara dönük resmedilmiştir. Elinde kırbaç tutan ihtiyar adamın yüzü nispeten diğer figürlere göre ayrıntılı ve sakallı tasvir edilmiştir. Boynundan aşağı sarkan beyaz bir kuşak yer almaktadır. Başındaki sarığı diğer figürlerden daha büyük ve yuvarlak şekilde çizilmiştir. Hikâyede belirtildiği gibi üzerinde mavi renk elbisesi vardır. Sahnenin alt kısmında yarım olan figürler sarılmış vaziyetteki kadın ve erkeği işaret eder şekilde tasvir edilmiştir. Bu figürlerin sarıkları yayvan ve önleri daha büyük çizilmiştir. Sahnenin en üst kısımda ise kayalıklar arkasında biri sağ uçta diğeri sol uçta yerleştirilmiş iki yarım resmedilen figür yer almaktadır. Başlıkları ise aşağıda yer alan tüm figürlerden farklı olarak kalpak şeklindedir. Bazı figürlerde yanaklara düşen tel tel zülüfler dikkat çekmektedir.

Arka planda doğa, kompozisyonun büyük bir bölümünü kaplamıştır. Aşağıda az bir kısmı gözüken eflatun kayalıklar ve figürlerin üzerinde yer aldığı yeşil zemin yer almaktadır. Üste doğru fazla ayrıntıya girilmeden koyu yeşil konturla son bulan kayalıklar yer almaktadır. Yeşil zemin üzerinde turuncu, mavi ve beyaz olmak üzere farklı boyutlarda çiçek kümeleri yerleştirilmiştir. Gökyüzü altınla boyanmış ve üzerinde beyaz ile renklendirilmiş yarım halde bulunan dört adet bulut yer almaktadır (Görsel 8).

Görsel 9. Külliyât-ı Sa'dî, Koyunoğlu Şehir Müze ve Kütüphanesi 14694, 217a

Minyatürün sınırları 52x93 mm olup minyatür, ana metin alanı içerisinde yer almaktadır. *Kasâyid-i Fârsî* başlığı altında hükümdar için yazılmış kaside bulunmaktadır. Bu kaside de hükümdarın büyük ve mükemmel olduğu, güzelliği ve eşsiz nitelikleri doğal ve göksel güzellik örnekleriyle karşılaştırılmıştır[14]. Minyatürde bu övgü dolu sözlerin hükümdara söylenme anı resmedilmiştir (Görsel 9).

[14] Sa'dî-i Şîrâzî, Vaazlar, Kaside, 48. Kaside https://ganjoor.net/saadi/mavaez/ghasides/sh48 (Erişim 20 Ekim 2024)

Açık bir mekân da tasvir edilen figürler, ikişerli gruplar şeklinde sağ ve sol kenarlara yerleştirilmiştir. Nakkaşın simetrik şeklinde tasarladığı kompozisyonda figürler karşılıklı gelecek pozisyonda konumlandırılmıştır. Kitapta deniz hariç doğa tasvirinde zemin ve dağ ayırım çizgisi olarak (ufuk çizgisi) karşılaşılan ilk minyatürdür. Kompozisyon yatay olarak; zemin, tepe ve gökyüzü olmak üzere üç parçaya bölünmüştür. Zemin yeşil, tepe eflatun ile renklendirilmiştir.

Minyatürlü alanın ortasına hükümdar ve hükümdara övgü dolu sözler söyleyen kişi konumlandırılmıştır. Bu figürler diğer figürlere göre biraz daha büyük ve uzun tasvir edilmiştir. Hükümdarın elbisesi lacivert üzeri altın işlemeli, çarıkları koyu-kahve, kuşağı ve sarığı beyazdır. Omuzuna attığı dışı turuncu iç kısmı beyaz renk kaftan dikkat çekmektedir. Sarığının bir ucu tepeden çıkmıştır. Gözleri çekik resmedilen hükümdar kompozisyondaki tek sakallı ve bıyıklı figür olarak odağı oluşturmaktadır. Hükümdar avuçlarını gösterecek şekilde açarak iki elini uzatmış ve yürür şekilde tasvir edilmiştir. Hükümdarın karşısındaki kişinin, lacivert zemin üzeri altın renk işlemeli uzun elbisesi, ayağında koyu kahve kısa çarığı, belinde beyaz kuşak, başında yayvan ve büyük tabir edebileceğimiz şekilde sarılmış beyaz sarığı bulunmaktadır. Daha önceki minyatür örneklerinde de karşılaştığımız, sarık ortasına altın renkli kumaş ile sarığı ikiye bölüp tepesinde bağlanan şekil bulunmaktadır. Oval yüzlü, yay kaşlı, ince zülüflü bu figür tebessüm eder şekilde tasvir edilmiştir. Bu figürün, sarığının altından ince, uzun ve örülmüş bir saç omuzlarından aşağıya kadar sarkmaktadır. Figürün sol eli kuşağını tutarken, diğer eli hitap eder şekilde hava da resmedilmiştir.

Tepenin üzerinde tam ortada büyük bir ağaç, gökyüzünü ikiye bölmüştür. Tepenin arkasında üst kısımları gözüken üç figür, aşağıdaki sahneye doğru odaklanmıştır. En üstte tepede duran figürlerin başlarında kalpak vari mavi tonunda bir başlık ve büyük, yayvan ve ön tarafı daha büyük beyaz sarık bulunmaktadır. Figürlerin yanaklarına düşen tel tel zülüfler görülmektedir.

Sayfanın en üst kısmına çok az bir alana yerleştirilen; ağaç, gökyüzü ve bulutlar üçgen bir form ile tasarlanmıştır. Mor renkle yapılan tepenin üzerinde çiçek ve minik ot kümeleri görülmektedir. Zeminde en önde, aşağıda suyolu olan gümüş bir ark yer almaktadır. Yandan ve üstten görülen renkli çiçekler zeminde sadece arkın etrafında olup diğer yerlerde minik ot kümeleri bulunmaktadır (Görsel 9).

Görsel 10. Külliyât-ı Sa'dî, Koyunoğlu Şehir Müze ve Kütüphanesi 14694, 260a

Minyatürün sınırları, 78x105 mm olup alan düz ve mâil olarak sınırlandırılmıştır. Sayfada,

Yusuf'a hayran olan Mısırlı kadınların turunç yerine ellerini kesme sahnesi resimlendirilmiştir[15] (Görsel 10).

Başında ateşten hâle bulunan Hz. Yusuf, elinde tuttuğu ibrikle yürür vaziyette betimlenmiştir. Turuncu elbiseli, beyaz kuşaklı ve beyaz sarıklıdır. Kompozisyonda tek canlı turuncu rengini burada kullanan nakkaş, odak noktasını buraya oluşturmuştur. Hz. Yusuf; keman kaşı, oval yüzü, yanaklara düşen zülüfü, kafasının arkasından omuzlarına kadar sarkan ince bir tutam lüle saçı ile bulunmaktadır. Sarı minder üzerinde bağdaş kurmuş oturan, diğer kadın figürlerinden büyükçe resmedilen, başında taç bulunan kadın Züleyha'dır. Züleyha; oval yüzlü, keman kaşlı, güzel yüzlü, uzun boyunlu, yanaklara kadar uzanan zülüfleriyle resmedilmiştir. Lacivert üzeri altın renkli işlemeli elbisesi ve beyaz kuşağı bulunmaktadır.

Narin ve zarif tasvir edilen kadın figürlerden biri balkonda oturur vaziyette, biri kapıda ayakta durur vaziyette, üçü oturur vaziyette ve bir figürde baygın olarak yere yatmış şekildedir. Baygın figür hariç tüm figürler Hz. Yusuf'a dönük resmedilmiştir. Züleyha figürünün önünde oturan ve ritmik şekilde dizilmiş olan üç kadın figürün meyve yerken ellerini kestikleri sahne canlandırılmıştır. Züleyha figürü hariç geri kalan tüm kadın figürlerin başında beyaz hotozları vardır. Hotozlarından sarkan kırmızı ip ya da tüye benzer bir nesne bulunmaktadır. Baygın olan kadın figürün ellerinin gözükmemesi dikkat çekicidir. Kadın figürlerin; kahverengi, sarı, mavi, lacivert, kırmızı renklerde tek parça uzun elbiseleri ve bellerinde beyaz kuşakları bulunmaktadır.

Sol tarafta kapı ve balkonu olan mimari yapının duvarları geometrik motiflerle süslenmiştir. Aynı şekilde zeminde de yoğun bir süsleme ile karşılaştığımız kompozisyonda nakkaş, hiç boş yer kalmayacak şekilde tüm sayfayı motiflerle süslemiştir. Tam karşı duvarda büyük bir pencere olup bahçe ve gökyüzü görülmektedir. Bahçe zemini yeşil renkli, üzerinde sarı ot kümeleri bulunmaktadır. Bahar dalı ve selvi ağacının gözüktüğü pencereden gökyüzü de görülmekte olup gökyüzü altın ile boyanmıştır (Görsel 10).

Görsel 11. Külliyât-ı Sa'dî, Koyunoğlu Şehir Müze ve Kütüphanesi 14694, 297b

Minyatürün sınırları 52x90 mm olup ana metin alanı içerisinde yer almaktadır. *Tayyibât* eseri içerisinde aşk konulu gazeller bulunmaktadır. Bu sayfadaki şiirde aşk ve güzellik, sevgiliye kavuşmak

[15] Sa'dî-i Şîrâzî, Gazeller, 137. Gazel https://ganjoor.net/saadi/divan/ghazals (Erişim 20 Ekim 2024)

için duyulan özlem ifade edilmiştir. Arkadaşlarla yapılan mutlu gece toplantılarından bahsedilmiş ve sevgiliden uzak olma ıstırabı anlatılmıştır. Sa'dî şiirinde, eğer biri ün ve şöhret arıyorsa gerçek aşka yaklaşılmaması gerektiğini belirtmiştir[16]. Minyatürde, Sa'dî'nin arkadaş meclisi sahnesi resmedilmiştir (Görsel 11).

Açık bir alanda tasvir edilen sahnede bağdaş kurmuş oturmuş sarıklı kişi muhtemelen Sa'dî-i Şîrâzî'nin kendisidir. Sa'dî, üzeri altın işlemeli lacivert renk elbiseli ve omuzunun iki tarafından aşağıya uzanan şalı ile resmedilmiştir. Sayfadaki tek sakkalı resmedilen Sa'dî'nin sarığı, normal ebatlarda beyaz renk olup kuşağı altındır. Bir eli bacağında iken, diğer elini karşısındaki kişilere uzatarak konuşurken tasvir edilmiştir. Hemen yanında yarım resmedilen turuncu giysili bir figür vardır. Kuşağı altın olan bu figür, elini göğsünde tutmaktadır. Kompozisyonda en önde, ellerini öne bağlamış oturan başlıksız figür bulunmaktadır. Hemen arkasında ayakta duran ve yarısı gözükmeyen figürün sarığının önü daha büyük ve beyaz resmedilmiştir. Orta sağ kısımda yer alan turuncu elbiseli, zayıf, sarığı geniş ve yayvan olan, sarığının ortasından altın kumaşla bölünüp tepesinde bağlanan figür yer almaktadır. Bu figürün bir eli hitap eder şekilde göğüs hizasında tasvir edilirken, diğer eliyle belindeki altın kuşağını tutmaktadır. Oval ve güzel yüzü, zülüflü ve başının arkasından omuzlarına inen bir tutam saçı bulunmaktadır. Sayfadaki herkes bağdaş kurup oturan Sa'dî-i Şîrâzî'ye bakmaktadır.

Minyatür arka planı; zemin (yeryüzü), tepe ve gökyüzü şeklinde üçe ayrılarak resmedilmiştir. Zemin ve tepe, arka planın neredeyse tamamını kapsayacak genişlikte resmedilip, gökyüzüne az yer verilmiştir. Gökyüzü altın olup üzerinde sağ, sol ve ortaya gelecek şekilde belli belirsiz bulut motifleri görülmektedir. Tepe üzerine taşlardan fışkıran çeşitli boyutlarda çiçek kümeleri, ot kümeleri ve küçük bir ağaç yerleştirilmiştir. Aşağıda en önde ve figürleri ikiye bölen yeşil yapraklı, gövdesi kalın, uzunca çalılar ile minyatürün en aşağısında cetvele en yakın yerde taşlar ve renkli çiçek kümesi bulunmaktadır. Kitap içerisindeki tüm minyatürler arasında ufuk çizgisi görülen ve perspektif algısını veren ikinci minyatür olmuştur. Tepenin üzerinde yarım tasvir edilen iki figür bulunmakta olup soldaki figürün başlığı kalpağa benzemektedir (Görsel 11).

Görsel 12. Külliyât-ı Sa'dî, Koyunoğlu Şehir Müze ve Kütüphanesi 14694, 421a

[16] Sa'dî-i Şîrâzî, Gazeliyat, 360. Gazel https://ganjoor.net/saadi/divan/ghazals/sh360 (Erişim 20 Ekim 2024)

Bitiş minyatürün sınırları 72x140 mm olup tam sayfa içerisinde yer almaktadır. Karşılıklı sayfa olarak hazırlandığı tahmin edilen minyatürün karşı sayfası günümüze ulaşmamıştır. Sayfada av sahnesi resimlenmiştir. 421a sayfasındaki figürlerin yönleri, 420b sayfasında da hikâyenin devam ettiğini göstermektedir (Görsel 12).

Sayfanın geneline baktığımızda ritmik bir dizilim görülmektedir. Minyatürde altı insan figürü, dört hayvan figürü yer almaktadır. Üçgen form ile yerleştirilen figürlerden ikisi atlı, biri yayandır. Neredeyse sayfanın tümünü kaplayacak şekilde yerleştirilen bu üç figür hareket halindeyken tasvir edilmişlerdir. İki atlıdan kahverengi olan at, mavi renkli attan fiziksel olarak daha büyük resmedilmiştir. Atlar zarif ve gerçekçi olup sadece kafaları vücuda oranla biraz daha küçük tasvir edilmişlerdir. Koşan atların üzerinde altın renkli ve işlemeli eyeri bulunmaktadır. Elinde eldivenle atmaca tutan figür üçgen formun en üst kısmına yerleştirilmiştir. Aşağıda en önde sağda koşan bir figür, arkasından da zayıf görünümlü koşan bir köpek yer almaktadır. Köpeğin zincirini elinde tutan figürün yönünün sağ tarafta olması ve sağa doğru koşması, kompozisyonun yönünü sağa doğru kaydırmıştır. Tüm görünen figürlerin giysileri iki parçadan oluşmaktadır. Sarık, kuşak, çarık ve çizmeleri bulunan figürlerin birkaçının belinde yay çantası ve ok gibi aksesuarlar bulunmaktadır. Sarıklar; beyaz, yayvan ve ön kısımları daha büyük tasvir edilmiştir. Yanaklara düşen zülüf ve kafa arkasından omuzlara uzanan saç tutamları vardır.

Asimetrik bir kompozisyona sahip olan minyatürün arka planı tepelerden oluşmaktadır. En büyük tepe eflatun renk ile yapılmış neredeyse tüm sayfayı kaplayacak büyüklüktedir. Bu tepenin üzerinde bej renkli tepe ve gökyüzü bulunmaktadır. Kompozisyonda az yer kaplayan gökyüzü, altın ile yapılmıştır. Sağında ve solunda belli belirsiz küçük bulutlar görülmektedir. Eflatun tepenin gerisinde sayfayı tam ortadan ikiye ayıran bir ağaç yer almaktadır. Bej tepenin üzerinde minik ot kümeleri bulunurken, eflatun tepenin üzerinde taşın etrafından fışkıran renkli çiçek ve ot kümeleri vardır. Sayfanın tam ortasına gelecek yerde küçük bir yerin yeşerdiği izlenimini veren yeşil bir alan, bu alanın içerisine de gümüş bir ark konumlandırılmıştır. En aşağıda sağda geniş, mavi-gri renkli kayanın bir kısmı gözükmektedir (Görsel 12).

Değerlendirme ve Sonuç

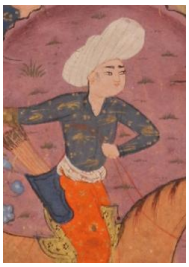
Çalışmamızda, Koyunoğlu Şehir Müze ve Kütüphanesinde 14694 envanter numarasına kayıtlı *Külliyât-ı Sa'dî* nüshası içerisinde bulunan on iki adet minyatürlü sayfa incelenmiştir. Eserde istinsah bilgisi yoktur. İncelenen yazmada yer alan tezhipli sayfalar Şiraz üslûbunu göstermektedir. Minyatürleri incelendiği zaman aynı şekilde on altıncı yüzyıl sonu veya on yedinci yüzyıl başı Şiraz'da hazırlanmış olduğu düşünülmektedir. On altıncı yüzyılda Safeviler adına Türkmen Zülkadirli Valiler tarafından yönetilmiş şehirde, saray yazmalarıyla yarışır incelik ve kalitede minyatürler hazırlanmıştır. Safevi hükümdarı Şah Abbas'ın başa geçmesinden sonra iç siyasette değişiklikler olmuş ve Türkmen askerleri etkisiz hale getirme politikası uygulanmıştır. Bu durum neticesinde merkezi yönetimi güçlendirmek için Türkmen Zülkadirli Valilerin yerine 1595 yılında şehrin yönetimi Allahverdi Han'a geçmiştir[17]. Bu tarihten sonra Şiraz yazmalarında Şah Abbas saray yazmaları etkisi görülmeye başlanmıştır. İncelenen eser içerisinde bu etkiler açık bir şekilde görülmektedir.

Külliyât-ı Sa'dî nüshasının takdim sayfası minyatürü karşılıklı olarak tasarlanmıştır. Bitiş minyatürünün karşı sayfası günümüze ulaşmamış ancak bitiş sayfasında da karşılıklı minyatür yer aldığı bilinmektedir. Diğer minyatürler tek sayfa içerisinde metnin orta kısmında düz ve mâil olarak sınırlandırılarak yer almaktadır. *Külliyât* içerisinde takdim ve bitiş minyatürleri hariç anlatılan hikâye, kaside veya gazel anlamına göre minyatürlü sayfalar tasarlanmıştır. Özellikle hikâye içerisinde anlatılmak istenen en vurgulu yerin musavvir tarafından resmedildiği dikkat çekmektedir. Anlatılmak

[17] Lâle Uluç, "Zülkadirli Şiraz Valilerin Son Döneminden Resimli Bir Yusuf ve Züleyha Nüshası", Nurhan Atasoy'a Armağan, İstanbul 2014, 388-389.

istenen, hikâyede geçen olaya göre kapalı mekânda (1b-2a, 89a, 124b, 260a) veya açık mekânda (46b, 78b, 145a, 171a, 217a, 297b, 421a) resmedilmiştir. Çoğunlukla açık mekânda doğa unsurları içerisinde yer almıştır. Bunlardan padişahın bir köle ile gemiye binmesi (46b) ve Pir ile bir adamın Mağrip denizi seyahatı (145a) denizde gemi içerisinde resmedilmiştir.

Minyatür içerisinde yer alan figürler narin ve kıvrak hareketler ile resimlenmiştir. Kadın ve erkek figürü bulunan minyatürlerde, erkek kıyafetleri tek veya iki parçalı olup belleri kuşaklı; kadın kıyafetleri tek parça olup belleri kuşaklıdır. Kadın figürlerinde hotoz adı verilen ucu sivri huni görünümlü başlık kullanılmıştır. Alın kısmında değerli bir taş (altın) ya da metal ile tutturulan hotozun sivri ucundan ince bir ipek kumaş arkaya doğru sarkıtılmıştır. Erkek figürlerinin başlarındaki sarıklar dönemin modası, büyükçe ve öne-arkaya doğru iki modül olarak sarılmıştır. Özellikle 124b, 217a, 297b sayfalarında bazı figürlerin sarıkları iki modül olarak sarılmış ve sarığın orta kısmı altın kumaş ile sarığı ikiye bölmüştür. Bu şekilde sarıkların iki modül olarak tasarlanması Şah Abbas Dönemi minyatürlerinde karşımıza çıkmaktadır.



421a

78b

124b

İncelenen minyatürler içerisindeki bir diğer özellik ise ayakta duran figürlerin duruş şeklidir. Takdim sayfasında dans eden kadın ve Hz. Yusuf'un ayakta ibrik taşırken betimlendiği sahnede figürlerin duruş açıları ve elbiselerinin bir ucunun kalkık olarak resmedilmesi Şah Abbas Dönemi Rızâ-yi Abbâsî[18]'nin eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca oval yüzlü, hafif tombul yanaklı figürlerde yanaklara düşen zülüfler ve erkek figürlerde omuzlarına sarkan ince bir tutam saç dikkat çekmektedir.

1b

260a

Rıza Abbas'nin imzasını taşıyan eser[19]

Minyatürlü sayfalarda altın ve gümüş yanı sıra sarı, kırmızı, turuncu, mavi, lacivert, yeşil, beyaz, kahverengi, eflatun, pembe, siyah renk ve tonları kullanılmıştır. Bu renkler on altıncı yüzyılda 1580'li yıllara kadar üretilen eserlerde kullanılan renkler kadar canlı değildir. Özellikle yeşil ve lacivert renkleri oldukça solgun görülmektedir. Eflatun rengi, arka planda geniş alanlarda tercih edilmiştir.

Sonuç olarak, daha öncesinde incelenmemiş olan bu eser içerisindeki minyatürler dönemin siyasi durumunun yansımasını görmemiz açısından oldukça önemlidir. Şah Abbas zamanında Türkmen

[18] Zeren Tanındı, "Rızâ-yi Abbâsî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2008), 35/59-61.
[19] Lâle Uluç, *Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları*, 458.

valilerin etkisiz hale getirilmesi sonucunda Şiraz'da üretilen minyatürlerde kalitenin düştüğü görülür. İncelenen minyatürlerde kompozisyonların daha detaysız ve sade tasarlanması, uygulama aşamasında kullanılan malzemenin kalitesinin düşmüş olması, tasarımlara perspeftik algısının girmeye başlaması bahsedilen dönemin özelliği olarak söylenebilir. Bölgenin artık Şah Abbas'a bağlanması ile saray yazması etkisi hissedilmiş ve bunun tesiri olarak figür duruşları, sarıkların büyük ve iki modül olarak sarılması gibi özellikler tasarımlara eklenmiştir.

Teşekkür

Bu araştırma makalesinde Farsça metinleri Öğr. Gör. Hidayet DUYAR, yazmanın 1a sayfasında bulunan kayıtları Öğr. Gör. Dr. Sami NADDAH okumuş ve çözümlemiştir. Katkılarından dolayı teşekkür ederiz.

REFERANSLAR

Çiçekler, Mustafa. "Sa'dî-i Şîrâzî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 35/405-407. İstanbul: TDV Yayınları, 2008.

Derman, M. Uğur, "Hat", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 16/427-437. İstanbul: TDV Yayınları, 1997.

Kartal, Ahmet. "Sa'dî-i Şîrâzî'nin Gülistân isimli Eseri'nin Türkçe Tercümeleri", *Bilig* /16 (2001), 99-100.

Sayın, Ayşe Zehra. *Koyunoğlu Müzesi Kütüphanesi'nde Bulunan XVI. Yüzyıla Ait Tezhipli Eserler.* Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2015.

Sayın, Ayşe Zehra. *Safevi Dönemi Şiraz Üslûbu Edebî Eserlerin Tezhip Analizi (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi)*. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021.

Şeyh Sâdî-î Şîrazî, *Bostan ve Gülistan*, nşr. Kilisli Rıfat Bilge. İstanbul: Meral Yayınevi, 1980.

Şeyh Sa'dî Şîrâzî. *Bostan ve Gülistan.* nşr. İsmet Demiröz. İstanbul: Timaş Yayınları, 2004.

Uluç, Lâle. *Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2006.

Uluç, Lâle. "Zülkadirli Şiraz Valilerin Son Döneminden Resimli Bir Yusuf ve Züleyha Nüshası", *Nurhan Atasoy'a Armağan*, İstanbul 2014, ss.386-421.

Tanındı, Zeren, "Rızâ-yi Abbâsî", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (Ankara: TDV Yayınları, 2008), 35/59-61.

https://ganjoor.net/saadi/boostan/bab7/sh9 (Erişim 20 Ekim 2024)

https://ganjoor.net/saadi/mavaez/ghasides/sh48 (Erişim 20 Ekim 2024)

https://ganjoor.net/saadi/divan/ghazals (Erişim 20 Ekim 2024)

https://ganjoor.net/saadi/divan/ghazals/sh360 (Erişim 20 Ekim 2024)

Cilt: 4 Sayı: 1 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi ISSN: 2980-0056

Mevlâna Dergâhı Kıbâbü'l-aktâb Bölümü Kalemişleri

Rıdvan AK* **Nihat KAĞNICI**

[1] Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 09.11.2024
Kabul Tarihi: 23.12.2024
Yayın Tarihi: 31.12.2024

Anahtar Kelimeler:
Mevlânâ Türbesi,
Kıbâb'ül-aktab,
Kalemişi,
Hüsnü Hat,
Konya.

ÖZET

Konya'nın merkezi konumunda bulunan Mevlânâ dergâhı, farklı dönemlerde bölümler eklenerek günümüze ulaşmıştır. Dergâhın bulunduğu alan, Bahâeddin Veled'e Selçuklu Sultanı Alâaddîn Keykubat tarafından tahsis edilmiştir. Tahsis edildiği dönemde gül bahçesi olarak kullanılan bu alan Bahâeddin Veled ve Hz. Mevlâna'nın vefat etmesinden sonra mezarlarının bulunduğu yere dönüşmüştür. Karamanoğulları zamanında mezarların üzerlerine türbeleri yapılmıştır. İnşa edilen bu türbeler Osmanlılar döneminde eklemelerle genişletilmiştir. Birçok restorasyon geçiren türbe alanına yapıldığı dönemden sonra en önemli değişiklik Osmanlı Sultanı II. Bayezid döneminde yapılmıştır. Bu restorasyon sırasında yapının iç bezemeleri düzenlenerek yenilenmiştir. Kıbab-ül-aktab (Kutupların Kubbeleri) bölümünün duvarlarındaki kalemişleride o dönemden günümüze ulaşmıştır. Yapının tamamı sonraki dönemlerde ve son olarak Cumhuriyet döneminde tamir ve tadilatlar geçirerek günümüzdeki şeklini almıştır. Farklı alanlardan oluşan Dergâh'ın Hz. Mevlânanın kabri üzerinde bulunan Kubbe'i Hadrâ bölümünden sonra en önemli ve bölümlerinden birisi olan Kıbâb'ül-aktab (Kutupların kubbeleri) bölümü Hz. Mevlânâ'nın ailesinin ve mevlevî tarikatına mensub önemli kişilerin defnedildiği bölümdür. Mekân batı ve günay duvarları üzerinde yükselerek iki kubbeli alandan müteşekkildir. Batı duvarın iki, güney duvarda dört penceresesi bulunan bölüm iki kubbe ile örtülüdür. Doğu cephesinde Kubbe'i Hadrâ alanı ile birleşik olduğundan duvar yoktur. Kıbâb'ül-aktab (Kutupların kubbeleri) bölümünde bulunan duvar süslemeleri, kalemişleri ve hüsnü hat yazıları gösterişleri ile temaşa edenleri büyülemektedir. Özellikle duvarlardaki büyük celi sülüs yaılar ile zeminlerindeki bezemeler dikkat çekicidir. Araştırmalarımız sonucunda bu kısım hakkında bir çalışma yapılmadığı anlaşılmıştır. Bu yazılar ve süsleme unsurlarının daha önce bir çalışmaya konu olmaması çalışmamızın önemini artırmaktadır. Makalemizin içeriğinde süsleme ve yazıların detaylı olarak incelenmesi, analiz edilmesi ve benzer özellikler taşıyan başka yazılarla karşılaştırılarak yorumlanması bulunmaktadır ve bu çalışmalarda yazımızın ana konusunu oluşturmaktadır.

Mevlânâ Dervish Lodge Kıbâbü'l-aktâb Section Decoration Painting

Article Info

Received: 09.11.2024
Accepted: 23.12.2024
Published: 31.12.2024

Keywords:
Hz. Mevlânâ,
The Kibab al-Aktab,
Decoration Painting,
Islamic Calligraphy,
Konya.

ABSTRACT

The Mevlana Dervish Lodge, located in the center of Konya, has undergone several expansions during different periods to reach its present form. The site where the lodge is situated was allocated to Bahāʾ al-Dīn Walad by Seljuk Sultan Alaeddin Keykubad. Initially a rose garden, this area was transformed into the burial site of Bahāʾ al-Dīn Walad and Rumi after their passing. During the Karamanid era, tombs were constructed over their graves, which were later expanded with additional sections during the Ottoman period. The tomb complex, having undergone numerous restorations, saw its most significant alterations during the reign of Ottoman Sultan Bayezid II. During this restoration, the interior decorations of the structure were renovated. The wall frescoes of the Qibab al-Aqtab (Domes of the Poles) section, which date back to this period, have survived to the present day. The entire structure underwent further repairs and modifications in subsequent periods, with its final restorations taking place during the Republican era, giving it its current form. This section serves as the burial site of Rumi's family members and prominent figures of the Mevlevi order. The wall decorations, frescoes, and calligraphic inscriptions in the Qibab al-Aqtab section captivate viewers with their splendor. Particularly notable are the large jali thuluth inscriptions on the walls and the ornate decorations on the floors. Our research has revealed that no prior studies have been conducted specifically on this section. The absence of previous scholarly work on the inscriptions and decorative elements in this area highlights the importance of our study. The main focus of our article is to examine these decorations and inscriptions in detail, analyze them comprehensively, and interpret them by comparing them with similar works. These analyses form the core subject of our study.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

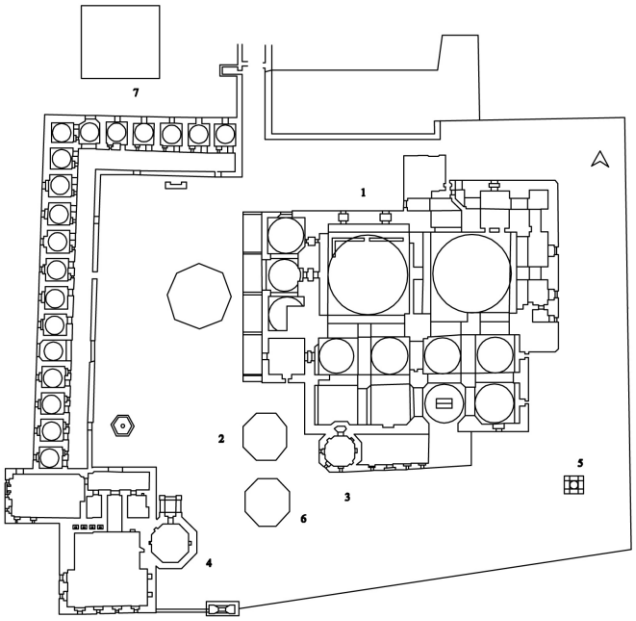
Ak, R., & Kağnıcı, N. (2024). Mevlâna dergâhı Kıbâbü'l-aktâb bölümü kalemişleri. *Nigarhane*, *4*(1), 54-68. https://doi.org/10.54496/Nigarhane.2024.20

***Sorumlu Yazar:** Rıdvan AK, *ridvanakk@gmail.com*

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

GİRİŞ

Mevlânâ Dergâhı, Konya'nın Karatay ilçesinde Aziziye mahallesi, Müze Alanı Caddesi No:1 adresinde yer almaktadır. Yapı bünyesinde Dergâh, Semahane, Mescid, Tilavet Odası, Türbe, Derviş Hücreleri, Mutfak gibi alanlar manzume şeklinde inşa edilmiştir (Resim1).



Resim 1. Mevlânâ Dergâhı Planı

Kıbâbü'l-aktâb (Kutupların kubbeleri) bölümü dergâh içerisinde bulunan Huzur-ı Pîr alanının içerisindedir. Bu alan içerisinde Hz. Mevlânâ, ailesi, Mevlevi büyüklerinin mezarları ile aile ile birlikte Konya'ya gelen Horasan büyüklerinin sandukaları bulunmaktadır. Bu alan Kubbe-i Hadrâ'nın Batı kısmı'nda 2 adet, doğu tarafında da 2 adet kubbeli bölüm olmak üzere toplam 2 kısımdan meydana gelmektedir. Bu kısımlar yerden yaklaşık olarak 70 cm yüksekte ve parmaklıklarla ayrılmış vaziyettedir.

Kültürümüzde, cenazeye saygı göstergesi olarak türbe inşasına önem verilmektedir. Vefat eden kişinin manevi değeri doğrultusunda anıtsal mezar yapıları inşa edilmiştir. İslam düşünce tarihinde müstesna bir yere sahip olan Mevlânâ Celaleddin Rûmi için de vefatının ardından Konya'da, dönemin mimari ve süsleme özelliklerini yansıtan anıtsal bir mezar yapısının inşa edildiği görülmektedir.

Hz. Mevlânâ'nın babası Sultânü'l-Ulemâ Bahâeddin Veled, 12 Ocak 1231 tarihinde Konya'da vefat ettiğinde, defnedileceği yer olarak şehrin surları dışındaki, Selçuklu Sarayı erkânının "Gül Bahçesi" olarak kullandığı ve günümüzde Mevlânâ Dergâhı olarak bilinen alan seçilmiştir[1]. Bu süreçte Bahâeddin Veled'in kabri üzerine de bir türbe inşa edildiği bilinmektedir. Senayi Dede'ye ait olduğu düşünülen bir rivayette göre Sultan Alaaddin, Konya Kalesini inşa ettikten sonra türbeyi yaptırmıştır[2]. Bahâeddin Veled'in üzerine yapılan türbenin özellikleri hakkında detaylı bilgi bulunmamakla birlikte, kendisini Karaman'dan Konya'ya davet eden ve çeşitli ikramlarda bulunan Sultan Alaeddin'in, onun için anıtsal ve görkemli bir türbe inşa ettirmesi olasıdır. Türbenin, en azından Mevlânâ Türbesi kadar ihtişamlı bir yapıya sahip olduğu düşünülmektedir.

Hz. Mevlânâ'da 1273 yılında babasının kabrinin bulunduğu bahçeye defnedilmiş ve Muînüddin Süleyman Pervâne, eşi Gürcü Hatun ve Alâmeddin Kayser'in katkılarıyla Hz. Mevlânâ için bir türbe

[1] Naci Bakırcı, "Konya Mevâna Dergâhı" 10 (2007), 193; Hasan Özönder, *Mevlânâ Külliyesi* (Atatürk Üniversitesi, Doktora Tezi, 1979), 25.
[2] Şahabettin Uzluk, *Mevlânâ'nın Türbesi* (Konya: Konya Halkevi Yayınları, 1946), 36.

yaptırılmıştır. 1274 yılında tamamlanan ve 133.000 dirheme mal olan türbenin mimarı da Tebrizli Mimar Bedreddin'dir[3]. XII. yüzyılın ikinci yarısında Moğolların saray mimarlığını da yapmış olan Mimar Bedreddin[4] Muînüddin Pervâne ve Sultan Veled vasıtasıyla Mevlânâ ile tanışmış, Mevlânâ'nın yönlendirmesiyle mimar olmuştur[5].

Mimar Bedreddin tarafından inşa edilen ve on ay gibi bir sürede tamamlanan türbenin 1274 yılında tamamlanmıştır. Türbe bitirildikten yaklaşık on yıl sonrasında bir deprem neticesinde zarar görmüştür. Âleminin düştüğü bilinen yapının tamiratını yine Mimar Bedreddin yapmıştır[6]. Tamamlanan türbenin yapısal özellikleri maalesef günümüze net bir şekilde ulaşmamıştır. Farklı rivayetler şeklinde günümüze ulaşan türbe mimarisinde en tutarlı olanı Ş.Uzluğun verdiği bilgilerdir. Bu bilgilere göre; türbenin eyvanlı, dört kalın sütun üzerine oturan bir kubbe bulunduğu, kubbeyi taşıyan sütunların arasının doğu, batı ve güney yönlerinde tamamen kapalı olduğu, kuzey yönde, yani ön tarafında Selçuklu tarzı bir portal bulunduğu aktarılmaktadır[7]. Bu anlatım günümüzdeki türbenin anlatımı ile uyum sağlaması açısından önemlidir. Ayrıca günümüzdeki dilimli şekli ile Kubbe-i Hadrâ'yı yaptıran kişinin de Karamanoğlu Alâeddin Bey (1357-1398) olduğu kabul edilmektedir[8]. Kaynaklar Karamanoğlu Alâeddin Bey'in Görkes kalesini almasının ardından elde ettiği ganimetlerle türbede bir takım inşaat faaliyetlerinde bulunduğunu[9] yazmaktadır. Bu dönemde yapılan çalışmaların kapsama alanı türbenin ana yapısı olabileceği gibi türbenin farklı ihtiyaçlarını karşılayacak bir takım müştemilatın yapılması veya genişletme faaliyetleri de olabilir. Söz konusu onarımlarda iç mekândan ziyade türbenin dış kısmına ağırlık verilmiş olması muhtemeldir[10]. Türbenin 1274 yılında inşasının akabinde Alâeddin Bey'in ilk büyük onarımı yaptırdığı ve yirmi beş metre yüksekliğindeki bugünkü on altı dilimli, çini kaplamalı abidevi şeklin o dönemde oluştuğu anlatılmaktadır[11]. Uzluk, Veled Çelebi kayıtlarına dayanarak verdiği bilgide Alâeddin Bey'in türbeyi inşa ettirmediği, mevcut kubbede o döneme kadar yaşanmış eksikliklerin tamamlandığı bildirmektedir[12]. Benzer görüş Y. Önge tarafından da dillendirilmektedir. Önge'nin iddiasına göre Mevlânâ Türbesi, çinilerle kaplı dilimli gövdesi ve külahıyla ilk yapısından bu yana değişikliğe uğramadan günümüze kadar ulaşmıştır[13].

Mevlânâ Dergâhının merkezi olan Kubbe-i Hadrâ'nın yapıldığı dönemden günümüze kadar civarına birçok yapı eklendiği ve çeşitli dönemlerde tamirat geçirdiği bilinmektedir. Selçuklu Sultanı tarafından Hz. Mevlânâ ailesine tahsis edilen bu alan sadece Mevleviliğin değil devlet idaresinde de merkezi olduğundan mütevellit bu alanda pek çok birim inşa edilmiştir. Selçuklular döneminden Osmanlı zamanına kadar devam eden bu yerleşimler bazen devlet eliyle bazen de şahıslar tarafından onarılmış ve günümüze ulaşmıştır[14].

---

[3] Haluk Karamağaralı, "Mevlânâ'nın Türbesi", *Türk Etnoğrafya Dergisi* 7/8 (1966), 38; Şahabettin Uzluk, "Türk Mimarisinde Mevlâna Türbesi ve Onun Mimari Değeri", *Konya Halkevi Kültür Dergisi - Mevlânâ Özel Sayısı* (Konya: Konya Halkevi Yayınları, 1943), 145; Zeki Sönmez, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1989), 457.

[4] Rasim Efendi, "Azerbaycan-Türkiye: Mimarlık, Ressamlık ve Sanatkârlık İlişkileri", *Erdem Dergisi* 10/28 (1999), 136.

[5] Uzluk, *Mevlânâ'nın Türbesi*, 40.

[6] Uzluk, *Mevlânâ'nın Türbesi*, 42.

[7] Uzluk, *Mevlânâ'nın Türbesi*, 53.

[8] Yusuf Küçükdağ, "1251 H. / 1835 M. Tarihli Mevlânâ Türbesi ve Çelebi Efendi Konağı Tamir ve İnşası Defteri", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 2 (1996), 182.

[9] Yusuf Akyurt, *Konya Asâr-ı Atîka Müzesi 1926-1934 Seneleri Umumi Raporu*, 1933, 33.

[10] Hasan Özönder, "Mevlâna Türbe ve Külliyesinin Tamir ve İlaveler Kronolojisi", *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 2 (1987), 17.

[11] Oktay Aslanapa, *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14.yy.)* (Milli Eğitim Basımevi, 1977), 25.

[12] Uzluk, *Mevlânâ'nın Türbesi*, 81.

[13] Yılmaz Önge, "Mevlânâ Türbesinin Çini Tezyinatı", (03 Mayıs 1985), 403.

[14] Yusuf Oğuzoğlu - Selçuk Mülayim, "Konya Mevlâna Türbesi'nin Restorasyonu İle İlgili H. 1109 (1698) Tarihli Üç Belge", *Sanat Tarihi Dergisi* 3/3 (1984), 115.

Dergâhın giriş bölümünde bulunan Tilâvet Odası aslen Kuran-ı Kerim ve Mesnevi okumaları için XVIII. Yüzyılda inşa edilmiştir. Dâhil-i Uşşâk bölümünün sağ tarafında Kıbâbü'l-aktâb şeklinde isimlendirilen bölüm yer almaktadır. Kubbe-i Hadrâ'nın batı kısmındaki iki kubbeli bu bölüm Karamanoğlu Beyliği döneminde ilâve edilmiştir[15]. Ayrıca Kubbe-i Hadrâ'nın doğu tarafındaki bir kubbeli bölüm ile kuzeyindeki ortasında aydınlık feneri bulunan mukarnaslı bir tonozla örtülmüş bölüm de aynı dönemde inşa edilen yapılardır[16].

Dergâh bünyesindeki semahane ve mescit gibi diğer yapıların Yavuz Sultan Selim zamanında (1512-1520) yapılmış olduğu düşünülse de, H. Karpuz bu iki mekânın Kanûnî Sultan Süleyman döneminde inşa edildiğini vurgulayarak bu bilginin doğru olduğunu ifade etmektedir[17]. Buna mukabil Ş. Uzluk; Kubbe-i Hadrâ'nın duvar yüzeyinde yer alan kitabeden II. Bayezid döneminde önemli bir onarımın geçirdiğini, Lokman Dede'nin tasvirlerine göre Semâhâne ve Mescid gibi bölümlerin de bu dönemde yapıda görüldüğünden bahsetmektedir. Y. Küçükdağ ise Dergâhta şu anda bulunan mescit, semahane, mutfak ve derviş hücreleri gibi yapıların Osmanlı devrine ait olduğu ve semahanenin ilk banisinin de Gedik Ahmed Paşa (ö.1482) olduğunu söylemektedir. Tarihlere baktığımız zaman Uzluk ve Küçükdağ'ın ifadeleri birbirini desteklemektedir. Semahane ve Mescid bölümleri de Osmanlı erken dönemine aittir. Zaten bu iki yapının kubbelerinde yer alan kalemişleri de XV. yüzyıl özellikleri göstermektedir.

Dergâh günümüze kadar pek çok tadilat görmesine karşın en önemli restorasyonlar Osmanlı devrinde yapılmıştır. Bu restorasyonlar II. Murad (1437)[18], Fatih (1468), II. Bayezid (1495), Yavuz (1514), Kanuni (1548)[19], III. Murad (1546-1595)[20], II. Mustafa (1698), III. Selim (1798), II. Mahmud (1816-1835)[21], II. Abdülhamit (1888), Sultan Reşat (1912)[22] dönemlerine aittir. Burada dikkat çeken bir husus, yapıda gerçekleşen büyük çaplı onarımların yaklaşık yüz yıllık dönemler arasında gerçekleşmiş olmasıdır. Dergâh iç mekânında yapılan en önemli yenilemenin II. Bayezid (1481 - 1512) döneminde gerçekleştirildiği de bilinmektedir.

Nakkaşlar

Türbe kısmında birçok yapının eklemesi yapılmıştır. Buna mukabil iç mekândaki süslemelerde de çok ciddi müdahaleler olmadığı görülmektedir. Değişikliklere örnek olarak Kubbe-i Hadrâ kısmında eyvanın bulunduğu bölümün çini ile kaplı[23] olduğu sonraki dönemlerde bu çinilerin değiştirilerek yerine kalemişi süslemeler yapıldığı aktarılmaktadır[24].

Dergâhta çalışan nakkaşlar hakkında çok bilgi bulunmasa da Kubbe-i Hadrâ bölümündeki kitabede görülen "Halepli Abdurrahman" ismi oldukça belirgindir. Sanatkârın XV. Yüzyılda yaptığı bu

[15] Ali Fuat Baysal, "Konya Mevlânâ Dervish Lodge, Ritual Hall(Semahâne) Painted Decoration And Periodic Analysis", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 108 (2023), 22.
[16] Haşim Karpuz, "Mevlânâ Külliyesi", *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2004), 449.
[17] Karpuz, "Mevlânâ Külliyesi", 450.
[18] Uzluk, "Türk Mimarisinde Mevlâna Türbesi ve Onun Mimari Değeri", 146.
[19] Uzluk, *Mevlânâ'nın Türbesi*, 101.
[20] Küçükdağ, "1251 H. / 1835 M. Tarihli Mevlânâ Türbesi ve Çelebi Efendi Konağı Tamir ve İnşası Defteri", 183.
[21] Küçükdağ, "1251 H. / 1835 M. Tarihli Mevlânâ Türbesi ve Çelebi Efendi Konağı Tamir ve İnşası Defteri", 183.
[22] Akyurt, *Konya Asâr-ı Atîka Müzesi 1926-1934 Seneleri Umumi Raporu*, 32.
[23] Karamağaralı, "Mevlânâ'nın Türbesi", 40; Friedrich Sarre, "Anadolu'da Seyahat", çev. Aziz Sayhan, *Anıt Dergisi* 11 (1949), 20.
[24] Küçükdağ, "1251 H. / 1835 M. Tarihli Mevlânâ Türbesi ve Çelebi Efendi Konağı Tamir ve İnşası Defteri", 184; Oğuzoğlu - Mülayim, "Konya Mevlâna Türbesi'nin Restorasyonu İle İlgili H. 1109 (1698) Tarihli Üç Belge", 115.

bezemeleri yapının başka hangi bölümde uyguladığı hususu net değildir.

II. Bayezid döneminde Kubbe-i Hadrâ'nın tezyinat çalışmalarının yanı sıra, Semahane ve Mescid bölümlerinin de var olduğu, Lokman Dede'nin aktarımlarından öğrenilmektedir. Ayrıca, Kubbe-i Hadrâ'nın yıldız kubbesinde 1758 tarihine ait ve Mevlevî Derviş Osman tarafından bırakılan bir imzanın ortaya çıkarılması, bu dönemde yapının yenilendiğine işaret etmektedir. Öte yandan, 1835 yılında gerçekleştirilen onarım sürecinde İstanbul'dan Nakkaş Ali Usta ile birlikte Kayseri'den üç nakkaşın getirildiği kaydedilmiştir[25]. Ancak, bu nakkaşların eserlerinde herhangi bir imzaya rastlanmadığı gibi, Dergâhın hangi bölümlerinde çalıştıklarına dair kesin bir bilgi de bulunmamaktadır.

Dergâhın nakış çalışmaları bağlamında öne çıkan isimlerden biri, Mahbub Efendi'dir[26]. Mevlânâ Dergâhı'ndaki çalışmalarının yanı sıra, Konya Şerafettin Camii'nin nakışlarını da yaptığı bilinen Mahbub Efendi'nin, Dergâhın duvarlarında yer alan imzası 1888 tarihini, yani II. Abdülhamid dönemini işaret etmektedir.

Yakın dönemde Dergâhın restorasyonunda dikkat çeken isimlerden biri, 1982-1986 yılları arasında gerçekleştirilen çalışmaları yöneten Mustafa Baytal'dır. Baytal ve ekibinin, Dergâhın çeşitli birimlerinde sıva ve nakış gibi müdahalelerde bulunduğu bilinmektedir. Ancak, Önge'nin aktardığına göre, Baytal'ın ekibi Kubbe-i Hadrâ'ya yalnızca ahşap lambrilerle sınırlı bir müdahale gerçekleştirmiştir. Günümüzde Dergâhın kubbelerinde ve duvar yüzeylerindeki mevcut kalemişlerinin, bu ekip tarafından yapılan restorasyon çalışmaları olduğu değerlendirilmektedir.

Kalemişi Tezyinat

Türbenin iç mekânında yer alan yıldız tonoz kubbe, kemer içleri ve kemer aynaları, ahşap gergiler, müsellesler, güney cephe duvar yüzeyi, kuşak yazıları, filpayelerin yüzeylerindeki kalemişleri XV. yüzyıl tezyinat anlayışının bir ürünü olan Bursa üslûbu özelliklerini yansıtmaktadır. Bursa Üslubunun oluştuğu dönemde tezyinat alanında farklı üslûplar görülmekte ve özellikle Timur etkileri çok fazla hissedilmektedir.

Türbenin iç kısmında bulunan motif örnekleri özellikle dikkat çekicidir. Yapıldığı dönemden günümüze kadar birçok üslupta motifler görsel çeşitlilik sunmaktadır. Özellikle kalemişlerindeki rûmî çeşitliliği ayrıca dikkat çekicidir[27].

Yukarıda bahsettiğimiz şekilde XV. yüzyıl yapıları olan Bursa Yeşil Külliyesi (1414-1419), Edirne Muradiye Külliyesi (1435), Bursa Şehzade Mustafa ve Cem Sultan (1479), Şehzade Mahmud (1507) ve Gülruh Sultan (1526) türbelerinin tezyinatı ile üslûb birlikteliği gösteren Kubbe-i Hadrâ kalemişi tezyinatını, yapının güney cephesindeki duvarda yer alan kitabeye göre Halepli Abdurrahman'ın uyguladığı anlaşılmaktadır[28]. Bazı eserlerde Abdülvahit bin Selim[29] ve Bedreddin Yavaş'ın isimleri zikredilmiş olsa da[30] Halepli Abdurrahman'ın ismi kitabede geçtiği için elimizdeki en

[25] Küçükdağ, "1251 H. / 1835 M. Tarihli Mevlânâ Türbesi ve Çelebi Efendi Konağı Tamir ve İnşası Defteri", 190; Ali Fuat Baysal - Ayşe Zehra Sayın, "Restorasyon Sonrası Kubbe-i Hadrâ Kalem İşleri Üzerine Değerlendirme", *İSTEM* 33 (2019), 41.
[26] Baysal, "Konya Mevlânâ Dervish Lodge, Ritual Hall(Semahâne) Painted Decoration And Periodic Analysis", 25.
[27] Rûmî motiflerinin detaylı incelemesi için bakınız: M. Semih İrteş vd., "15. Yüzyıl Osmanlı Kalemişi tezyinatında Kullanılan Rûmî Motifler Üzerine Bir Değerlendirme", *Art-Sanat Dergisi* 19 (2023), 311-336.
[28] Kitabede: «Yeşil Kubbe, Mehmet Han'ın oğlu, kendisinden yardım talep edilen, Allah tarafından saltanatı teyit edilen Sultan Bayezid'in hükümdarlığı zamanında, zayıf kulu, Halepli Mehmet oğlu Mevlevi Abdurrahman eliyle nakşedilmiştir» yazmaktadır.
[29] Bu ismi Hz. Mevlâna'ya ait ahşap sandukası üzerinde görmekteyiz.
[30] Uzluk, *Mevlânâ'nın Türbesi*, 43; Şahabettin Uzluk, *Mevlânâ'nın Ressamları* (Konya: Konya Yeni Kitap Basımevi, 1945), 17.

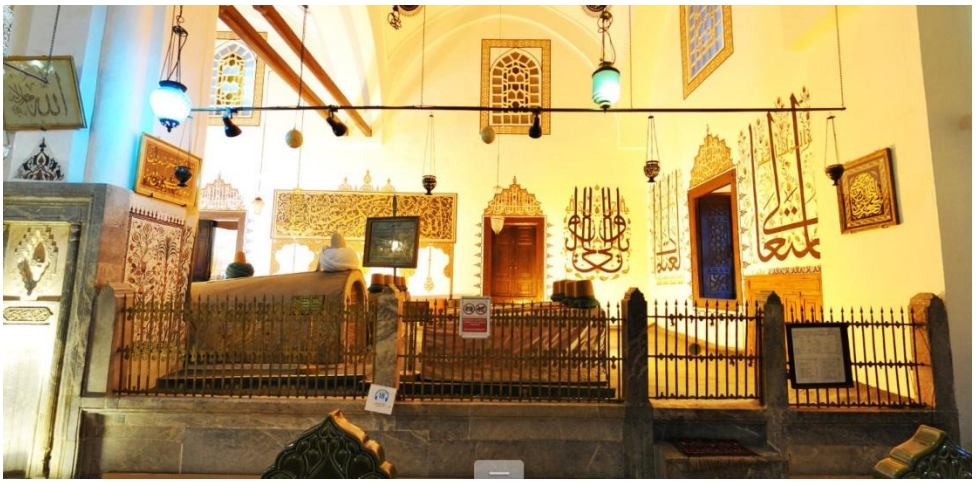
sağlam bilgidir. Yusuf Akyurt nakkaş hakkında verdiği kısa bilgide; *"Nakkaş Abdürrahman, Halep Mevlevihanesi dervişlerinden olup nazım ve nesirde, hattatlık ve nakkaşlıkta olan geniş malumatı sebebiyle o vakit postnişin olan Hüsrev Çelebi tarafından Halep'ten Konya'ya getirtilerek yeşil kubbenin nakışlarını tamir ettirmişti. Peder ve validesi Maraşlı olup Halep'te doğması sebebiyle "El Halebî" mahlası almıştı."* diye bahseder[31].

Sözünü ettiğimiz üslûbun en güzel örneklerini Bursa ve Edirne gibi Osmanlı şehirlerindeki bazı yapılarla birlikte türbe tezyinatında da görmekteyiz. Bunların yanı sıra tezyinatta kullanılan renk, motif ve tasarımlar bahse konu örneklerle karşılaştırıldığında aralarındaki üslûp birliği dikkat çekicidir. Desenlerin benzerliğinin yanı sıra kalemişlerinde kullanılan yazı karakterleri ve istifleri de aynen sözü edilen yapılarla benzerlikleri dikkat çekmektedir[32]. Mevlânâ Dergâhının Semahane kubbesinin pandantiflerinde yer alan yazı ile Edirne Üç Şerefeli Camii'nin avlusunun doğu girişi üzerindeki kubbedeki yazı üslup olarak benzerdir.

Motifler

Türk tezyinat sanatında kullanılan motif çeşitlerinin büyük bir çoğunluğu dergâhın kalemişlerinde farklı tasarımlar ile görülmektedir. Tasarımlarda özellikle rûmî motifinin kullanımı fazladır. Bununla birlikte hatâi motifleri, geçmeler, düğümler ve münhani motifler de yaygındır. Yapının kalemişleri çeşitli dönemlerde eklentiler ile geliştiğinden dolayı Selçuklu ve Osmanlı gibi farklı tezyinat anlayışları da görülmektedir.

Kıbâbü'l-aktâb Bölümü



Resim 2. Kıbâbü'l-aktâb bölümünün genel görünümü

Mevlânâ Dergâhının Kıbâbü'l-aktâb Bölümünde; Kubbe-i Hadrâ ile birlikte 5 adet kubbe bulunur (Resim2). Kubbelerin göbek kısımlarında dairevi bir tasarım uygulanmıştır. Bu göbek tasarımı da Tilavet Odası kubbesindeki göbek tasarımı ile renk ve desen açısından çok benzerlikler göstermektedir. Aynı tasarım küçük kubbelerin tamamında kullanılmıştır.

[31] Akyurt, *Konya Asâr-ı Atîka Müzesi 1926-1934 Seneleri Umumi Raporu*, 33.
[32] Yılmaz Önge, "Konya Mevlânâ Dergâhında Yapılan Son Onarımlar Hakkında Bazı Düşünceler", *Vakıf Haftası Dergisi* 7 (1990), 320.

Resim 3. Kıbâbü'l-aktâb bölümü kubbeleri

Kubbede etek kısmından göbek kısmına doğru uzanan küçük tığlar bulunmaktadır (Resim 3). Aynı tığlar kubbenin dört tarafında yazılan yazıların çevresine de yapılmıştır. Kubbe göbeğinde de sarı zemin üzerine beyaz Rûmîler ve hatayi grubu motifler ile bezenmiştir. Bezemenin dışında da siyah renkte flato ile yine zemini sarı renkte yapılmış dendanlı küçük tığlar yapılmıştır.

Kıbâbü'l-aktâb bölümünde bulunan iki kubbenin pandantiflerinde sekiz adet daire formunda siyah zemin üzerine yaldızla yazılmış yazılar bulunmaktadır. Osmanlı son dönemine ait olan yazılarda Allah, Muhammed, Ebu Bekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan, Hüseyin isimleri bulunmaktadır.

Resim 4. Kıbâbü'l-aktâb bölümü batı duvarı.

Resim 5. Kıbâbü'l-aktâb bölümü batı duvarı detayı.

Kıbâbü'l-aktâb bölümünde celi sülüs kufi ve makılı yazı çeşitleri bulunmaktadır. Bu yazılar 15. Yüzyıl Bursa üslubu yazı özellikleri ile benzerlik göstermektedir. Yazılar henüz olgunlaşmamış bir celi sülüs tavrı, müsenna yazı kullanımı ve yazı içerisinde bulunan süslemelerle birlikte kufi yazı özellikleriyle öne çıkmaktadır.

Batı penceresinin her iki tarafında büyük ebatlarda celi sülüs ve kufi yazılarla Esma-ü'l Hüsna yazıları bulunmaktadır (Resim 4-5). Orta alanda bulunan pencerenin her iki tarafında celi sülüs hattıyla *"El Müte'âl" (cc)(En yüce olan)* Esması yer almaktadır. Yazı siyah renkli ve büyük ebatlıdır. Celi sülüs yazının orta kısmında daha küçük ebatta kufi yazı ile "El-Berr (cc) (Örneksiz ve eşsiz yaratan), *Et-Tevvâb(cc)(Tövbeleri kabul eden), El-Müntakim"(cc)(Suçları cezasız bırakmayan)* Lafza-ı Celâl isimleri kırmızı renkle yan yana yazılmıştır. Pencerenin sağ ve sol tarafında bulunan yazılar sağ taraftaki yazı sağdan sola, sol taraftaki yazı ise soldan sağa olacak şekilde uygulanıp müsenna formdadır. Yazılarda hattatın imzası yoktur. Yazıların zemini yarı stilize çiçeklerle süslüdür. Aşağıdan yukarı doğru yeşil dallar üzerinde turuncu renk lale ve karanfil motiflerinin yanı sıra yeşil dallar üzerinde mor çiçekli sümbüller serbest bir şekilde yazıların boşluk alanlarını kaplamaktadır.

Resim 6. Batı cephesi pencere alınlığı

Kıbâbü'l-aktâb Bölümü batı ve güney alt pencere alınlıklarında yazı ve tezyinat mevcuttur. Batı cephesinde bulunan pencere alınlığında celi sülüs ile yazılmış müsenna tarzında bir besmele bulunmaktadır (Resim 6). Şekil olarak yarım daire tasarlanmış olan besmele alttan başlayarak üst kısma doğru üç satır olarak uygulanmıştır. Yazı müsenna şeklinde olduğundan mütevellit sağdan sola ve soldan sağa olmak üzere aynalı şekildedir. Orta kısma gelen harfler ise, istifi tamamlayıcı mahiyette iç içe geçmiş olarak yazılmıştır. Turuncu zemin üzerine beyaz renkte uygulanan yazıyı kimin yazdığı belli değildir. Bu yazının şekil, renk ve tasarım açısından bir benzeri Konya Şerafettin camii kıble duvarında pencere alınlığında yer almaktadır (Resim 7).

Resim 7. Konya Şerafettin cami kıble duvarı pencere alınlığı

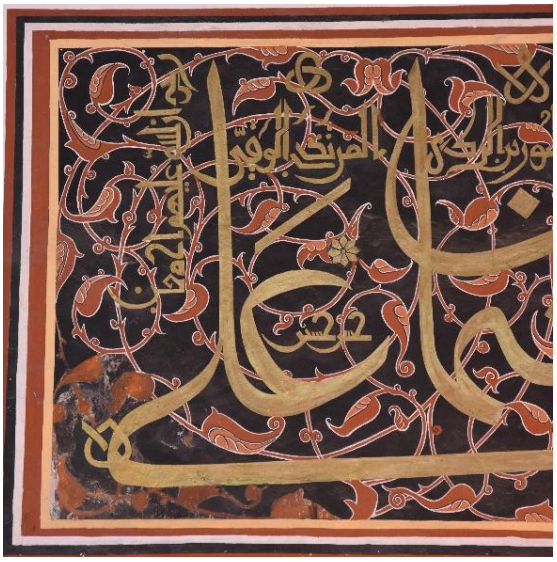
Resim 8. Doğu cephesi pencere alınlığı

Kıble duvarında bulunan iki pencere alınlığında celi sülüs hattı ile Müsennâ formda *"El-Hâliku'l-Bâri"(cc) (yaratan, varlık veren)* esmaları, Kûfî yazı ile *"El Musavvir"(cc) (tasvîr eden, her şeye şekil ve sûret veren)*, esmaları vardır (Resim 8). Aynalı(Müsenna) formunda tasarlanan ve uygulanan yazı soldan sağa ve sağdan sola olmak üzere iki taraflı olarak okunmaktadır. Yarım daire formunda tasarlanan kompozisyon ortadan başlayarak kenarlara doğru okunmaktadır. Kelimenin başında ve ortasında olan dik harfler geometrik formda örgülü kufi yazı çeşidinden ilham alınarak birbiri ile kesiştirilmiştir. Tasarım tek satır halinde yazılmış, dik çıkan elif harfleri ve makus yazılmış "Ya" harfi ile yazı ve istif dengeli bir şekil almıştır. Kufi yazı siyah renkte, sülüs yazı ise siyah renkte uygulanmıştır. Yazıda hattata iat bir ketebe yoktur. Bu yazının çok benzeri Konya Şerafeddin Camii kıble duvarında pencere alınlığında bulunmaktadır (Resim 9). Aynı yazı tarzı ve üsluba sahip yazıda Şerafeddin Camii yazısından farklı olarak kufi yazı bulunmamaktadır.

Resim 9. Konya Şerafettin camii pencere alınlığı.

Yazıların zemininde hatâi grubu motifler ile oluşturulmuş ½ simetrik desenin zemin rengi ise turuncudur(Resim 8). Hatâi motifleri yeşil renkte, dallarda beyaz zeminli olup siyah renk ile tahrirlenmiştir. Tasarımda uygulanan motiflerin bir kısmının kanaviçelerinde ciddi bozukluk mevcuttur. Ayrıca tasarımı yapılan alanın çevresi siyah renk flato ile kaplıdır. Bezeme alanının çevreleyen dendanların orta kısmında içeriden dışa doğru uzanan yaprak motifleri görülmektedir.

Resim 10. Güney cephesi duvar bezemesi.



Resim 11. Güney cephesi yazılı bezemenin detayı.

Resim 12. Güney cephesi yazılı tığ detayı.

Güney duvarında bulunan yatay dikdörtgen formdaki yazı celi sülüs hattı ile yazılmıştır (Resim 10). Yazıda *"Allah (cc), Hz. Muhammed (sas), Ebu Bekir (ra), Ömer (ra), Osman (ra), Ali (ra)"* isimleri bulunmaktadır. Yazının içerisinde üst kısımda kufi yazı çeşidi ile alttaki isimlere nispeten *"azze ve*

celle", "rasulallah", "es-sıddîk el-müttakî", "el-faruk el-müttakî", "zinnureyn er-radıyy", "el murteza el-vefiyy" devamında aşağıya doğru Ali isminin solunda *Rıdvânullâhi aleyhim ecmaîn" ve ayn* harfinin gözü içinde de kufi yazı ile *"Hasan ve Hüseyin"* isimleri yaldız ile yazılmıştır. Yazı gayet olun bir formda istiflenmiş olup pano içerisinde kompozisyon ögelerinin dağılımı ve harflerin olgunluğu bu incelediğimiz diğer yazılarla kıyaslandığı zaman dikkat çekmektedir.

Tablonun üst kısmındaki armudi form içerisine yine kufi yazı ile Allah (cc) ismi ve sıfatları; *"Allah", "Vâlî (Kâinâtı ve her an olup biten işleri tek başına ve gereği gibi idâre eden)", "Mennân (Kullarına hadsiz hesapsız nîmetler veren, sınırsız iyilik ve ihsanda bulunan)" ve illâ (ne olursa olsun, muhakkak, mutlaka*[33]*)* yer almaktadır (Resim 12). İstiflenen yazıların anlam bütünlüğü olmayıp *"illâ"* zarfı ile tekit dilerek yazılmış olduğu düşünülmektedir.

Güney cephedeki yazılar siyah zemin üzerine yapılmış ve ara boşlukları turuncu renkte rûmî ile bezenmiştir (Resim 11). Rûmîlerin iç bünyeleri ve dallar açık turuncu renkte olup kenarları beyaz renk ile tahrirlenmiştir. Yazı ve bezeme alanının dış kısmında sırası ile oksit sarı, aşı kırmızı, beyaz, siyah ve aşı kırmızı renkte birbirine bitişik 5 adet flato(iplik) vardır. Panonun üst kısmında ortalanmış yarım daire formunda üç adet geçme motifi tığ şekilde yapılmıştır. Geçmeler turuncu renkte olup, aralarında küçük turuncu tığlar bulunmaktadır. Geçmelerin ortadakinin üzerinde kapalı alan içerisinde yazı, diğer ikisinde de tepelik formunda bezemeler görülmektedir.

Resim 13. Güney cephesi duvar kalemişi

Kıble duvarın sağ kısmında pencere kenarında bulunan yazı Celî Sülüs ve kufi hattı ile yazılmıştır (Resim 13). Yazıda "Yâ Vâlî"(cc)(Kainata hâkim olup yöneten) esması, ile yazının üst kısmında ise kûfî yazı ile "Yâ Âhir" (cc)(varlığının sonu olmayan) esmaları yazılıdır. Her iki yazı da aynalı olarak (Müsenna) formunda yazılmıştır, Celi sülüs yazı girift bir şekilde birbirini kesen şekilde yazılırken kufi yazı düz bir satır şeklinde yazılmıştır. Celi sülüs olan yazı beyaz zemin üzerine siyah bir mürekkeple, kufi olan yazı ise bordo bir mürekkeple ve daha ince bir kalemle yazılmıştır. Yazı içerisinde boşlukları dolduran nebati süslemeler ve helezonik motifler mevcuttur. Yazı içerisinde hattatı ile ilgili bir ketebe mevcut değildir.

[33] Kubbealtı Misalli Sözlük

Resim 14. Güney cephesi duvar kalemişi

Kıble duvarında bulunan ikinci pencerenin solunda bulunan yazı yine aynalı (Müsenna) bir formda yazılmıştır (Resim 14). Yazıda celi sülüs hat ile "El-Hayy"(cc)(mutlak hayat sahibi), orta kısımda daha küçük boyutta yine celi sülüs ile daha küçük bir kalemle yazılmış "El-Kayyûm"(cc)(her şey onunla kâim olan) esması bulunmaktadır. Celi sülüs yazı iç içe geçmiş bir formda uygulanırken, kufi hat ile "el mâcid"(cc) (Şanı ulu, yüce, kutlu ve keremi bol, çok cömert) yazısı tasarlanmıştır. Celi sülüs yazılardan büyük olan beyaz zemin üzerine siyah renk ile küçük olan ise bordo renk ile uygulanmıştır. Kufi yazı ise siyah renk mürekkeple tasarlanarak yazılmıştır. Yazı içerisinde bir ketebe yoktur.

Yazılı alanların zemininde rûmî motifinden oluşan ½ simetrik tasarım vardır (Resim 14). Sade rûmîlerden oluşan tasarımın simetri ekseninin üst kısmında rûmîler birleşerek tepelik rûmî ile tasarım tamamlanmıştır. Helezonu siyah olan rûmîler aşı kırmızı, oksit sarı ve turuncu renkte degrade şeklinde renklendirilmiştir.

Kıbâbü'l-aktâb bölümü güney ve batı cephesinde kubbeye yakın üç adet pencere bulunmaktadır. Pencerelerin kenarlarında ince bezemeler vardır. Üç iplik beyaz Rûmîlerin olduğu desenin zemini hardal rengi tonlarında bir sarı ile boyanmıştır.

Sonuç

Mevlânâ Dergâhı Kıbâbü'l-aktâb bölümünün batı kısmındaki kalemişleri farklı dönemlerde eklemeler ile günümüze ulaşmıştır. Bezeme alanlarında özellikle yazıların iç kısımlarına yapılan rûmî tasarımlar ile yarı stilize motifler yapının iç kısmının önemli restorasyon geçirdiği dönem olan II. Bayezid dönemine aittir. Batı kısmında bulunan hat yazıları Bursa üslubunda erken Osmanlı dönemi yazı karakterini taşımaktadır. Bu dönemin mimari yapılarda en önemli göstergesi müsenna yazı kullanımıdır. Yazı içerisinde kufi yazıların ve bezemenin ortak kullanılması olarak gösterilebilir. Sülüs yazılar Osmanlı son döneminin olgun tavrından uzak, harflerde serbestlik ve orantısızlık mevcuttur.

Mevlânâ Türbesin Kıbâbü'l-aktâb bölümünün pencere alınlıklarında bulunan yazılar ile Konya Şerafettin Camii(M.1636) pencere alınlıklarında bulunan yazılar benzerlik göstermektedir. Yapıldığı

tarihler açısından birbirinden farklı olmasına rağmen bu benzerlik dikkat çekicidir. Şerafettin Camii'nin yazılarını yazan hattat Mahbub Efendi 19. Yüzyıl başlarında yaşamış olduğundan Kıbâbü'l-aktâb bölümünün pencere alınlıklarındaki yazılardan esinlenmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

Kıble duvarında iki pencere arasında bulunan celi sülüs yazı istif ve harfler açısından dönemine göre olgun bir tavır sergilemektedir. Tasarımın içerisindeki harf dağılımı, harflerin birbirleri ile olan münasebetleri nispetlidir. Bu bakımdan Kıbâbü'l-aktâb bölümündeki diğer yazılardan farklılık göstermektedir. Celi sülüs yazının bulunduğu panonun alt kısmındaki geometrik geçmelerin olduğu bölümler köşebent şeklinde tasarlanmıştır. Köşebentlerin iç kısımları da geçmeler ile bezenmiştir. Bu kısımdaki geçmeler dönemin özgün örnekleri arasındadır. Köşebentlerin içerisinde yukarıdan sarkan kandiller altı kollu geçme şeklinde tasarlanmıştır. Tasarımda kullanılan renkler ve bezeme özellikleri II. Bayezid dönemi ile benzerlik göstermektedir.

Sonuç olarak Kıbâbü'l-aktâb bölümünün kalemişleri dergâhın iç kısının kapsamlı restorasyonunun yapıldığı II. Bayezid dönemi özelliklerini taşımaktadır. Bursa üslubu da denilen bu dönem civar yapıların tasarımlarına da ilham kaynağı olmuştur.

REFERANSLAR

Akyurt, Yusuf. *Konya Asâr-ı Atîka Müzesi 1926-1934 Seneleri Umumi Raporu*, 1933.

Aslanapa, Oktay. *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14.yy.)*. Milli Eğitim Basımevi, 1977.

Bakırcı, Naci. "Konya Mevâna Dergâhı" 10 (2007), 191-202.

Baysal, Ali Fuat. "Konya Mevlânâ Dervish Lodge, Ritual Hall(Semahâne) Painted Decoration And Periodic Analysis". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 108 (2023), 21-38.

Baysal, Ali Fuat - Sayın, Ayşe Zehra. "Restorasyon Sonrası Kubbe-i Hadrâ Kalem İşleri Üzerine Değerlendirme". *İSTEM* 33 (2019), 39-64.

Efendi, Rasim. "Azerbaycan-Türkiye: Mimarlık, Ressamlık ve Sanatkârlık İlişkileri". *Erdem Dergisi* 10/28 (1999), 135-140.

İrteş, M. Semih vd. "15. Yüzyıl Osmanlı Kalemişi tezyinatında Kullanılan Rûmî Motifler Üzerine Bir Değerlendirme". *Art-Sanat Dergisi* 19 (2023), 311-336.

Karamağaralı, Haluk. "Mevlânâ'nın Türbesi". *Türk Etnoğrafya Dergisi* 7/8 (1966), 38-42.

Karpuz, Haşim. "Mevlânâ Külliyesi". *TDV İslâm Ansiklopedisi* (1.Baskı). 448-452. Ankara: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2004.

Küçükdağ, Yusuf. "1251 H. / 1835 M. Tarihli Mevlânâ Türbesi ve Çelebi Efendi Konağı Tamir ve İnşası Defteri". *Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 2 (1996), 181-206.

Oğuzoğlu, Yusuf - Mülayim, Selçuk. "Konya Mevlâna Türbesi'nin Restorasyonu İle İlgili H. 1109 (1698) Tarihli Üç Belge". *Sanat Tarihi Dergisi* 3/3 (1984), 115-122.

Önge, Yılmaz. "Konya Mevlânâ Dergâhında Yapılan Son Onarımlar Hakkında Bazı Düşünceler". *Vakıf Haftası Dergisi* 7 (1990), 319-328.

Önge, Yılmaz. "Mevlânâ Türbesinin Çini Tezyinatı", 401-408.

Özönder, Hasan. *Mevlânâ Külliyesi*. Atatürk Üniversitesi, Doktora Tezi, 1979.

Özönder, Hasan. "Mevlâna Türbe ve Külliyesinin Tamir ve İlaveler Kronolojisi". *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi* 2 (1987), 13-75.

Sarre, Friedrich. "Anadolu'da Seyahat". çev. Aziz Sayhan. *Anıt Dergisi* 11 (1949).

Sönmez, Zeki. *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1989.

Uzluk, Şahabettin. *Mevlânâ'nın Ressamları*. Konya: Konya Yeni Kitap Basımevi, 1945.

Uzluk, Şahabettin. *Mevlânâ'nın Türbesi*. Konya: Konya Halkevi Yayınları, 1946.

Uzluk, Şahabettin. "Türk Mimarisinde Mevlâna Türbesi ve Onun Mimari Değeri". *Konya Halkevi Kültür Dergisi - Mevlânâ Özel Sayısı*. Konya: Konya Halkevi Yayınları, 1943.

Cilt: 4 Sayı: 1 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi ISSN: 2980-0056

Yazma Eserlerde Vakıf Kayıtları ve Mühürlerin Biyografik Değeri

Belkıs YILDIZ*

Konya, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 25.11.2024
Kabul Tarihi: 20.12.2024
Yayın Tarihi: 31.12.2024

Anahtar Kelimeler:
Mühürler,
Vakıf mühürleri,
Vakıf kayıtları,
Yazma eserler,
Kütüphanecilik

ÖZET

Günümüz dünyasına kadim bir medeniyetin mirası olan, bulunduğu coğrafyanın ilim, irfan ve kültürünü yansıtan eserlerin yer aldığı kütüphanelerin büyük çoğunluğu vakıflar yolu ile vücuda gelmiştir. Vakıf kültürü kendisini kütüphanecilik faaliyetlerinde de hissettirmiş ve bunun sonucunda vakıflar yoluyla kütüphaneler kurulmaya başlanmıştır. Vakıf kütüphanelere bağışlanan eserlere basılmak üzere hazırlatılan vakıf mühürleri yazma eserlerin genellikle 1a ya da zahriye sayfasında görülmektedir. Kitapları korumak ve vakıf olduğuna dikkat çekmek ve o eseri herkesin kullanımına sunmak amacıyla hazırlanan vakıf kayıtları ise vakıf mührüyle aynı sayfada yer almaktadır. Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi'nde yer alan 12 bin yazma eserde tespit edilen 55 vakıf mührünün değerlendirilmesinden oluşan "Konya Bölge Yazma Eser Kütüphanesi'nde Bulunan Yazma Eserlerdeki Vakıf Mühürleri ve Analizleri" başlıklı tez çalışmasından üretilen bu çalışmamızda vakıf kayıtları ve mühürlerin biyografik açıdan değerine vurgu yapılmıştır. Mühür ve kayıtlarda geçen isim, lakap, künye, mekân yahut meslek bilgileri araştırmacılara kolaylık sağlayacak tarihî birer vesika niteliğindedir. Vakıf kayıtları dönemin sanatsal ve kültürel durumu hakkında da bizlere bilgiler vermektedir. Mühürlerin bir şahsa aidiyeti ifade etmesi ve imza olarak kullanılması farklı kategoriler altında incelenebilecek pek çok tanıtıcı ifadeyi bünyesinde barındırmaktadır. Özellikle vakıf mühürleri ile birlikte aynı sayfaya düşülen vakıf ve temellük kayıtlarından yola çıkarak mühür sahibi hakkında tanıtıcı bilgiler vermesi bakımından ciddi öneme sahiptir. Yazma eserlerde yer alan vakıf mühürlerinde eserin vakfedildiğine dair bir ifade, vâkıfın adı, künyesi yahut lakabı, baba adı, mesleği, vakfedilen yer, tarih ve özellikle vakıf şartlarını içeren bilgilere ulaşmak mümkündür. Tüm bu bilgilerden yola çıkılarak mühür sahibi ve eserin izlediği yol hakkında detaylı bilgilere ulaşılabilmektedir. Birden fazla mühre sahip olan kişilerin mühürleri incelenerek biyografilerine dair farklı bilgilere ulaşılabilir.

Biographical Value of Foundation Records and Seals in Manuscripts

Article Info

Received: 25.11.2024
Accepted: 20.12.2024
Published: 31.12.2024

Keywords:
Seals,
Foundation seals,
Foundation records,
Manuscripts,
Librarianship.

ABSTRACT

The vast majority of libraries in today's world, which are the legacy of an ancient civilization and contain works reflecting the science, wisdom and culture of the geography in which they are located, have come into being through foundations. The foundation culture also made itself felt in librarianship activities and as a result, libraries began to be established through foundations. Foundation seals prepared to be printed on works donated to foundation libraries are generally seen on page 1a or zahriye of manuscripts. The foundation records, which were prepared to protect the books, draw attention to the fact that they are a foundation and make that work available to everyone, are on the same page as the foundation seal. In our study, which was produced from the thesis titled "Foundation Seals and Their Analyses in Konya Regional Manuscripts Library", which consists of the evaluation of 55 foundation seals detected in 12 thousand manuscripts in Konya Regional Directorate of Manuscripts Library, the biographical value of foundation records and seals was emphasized. The names, nicknames, imprints, places or occupational information contained in the seals and records are historical documents that will facilitate researchers. Foundation records provide information about the artistic and cultural situation of the period. The fact that seals express affiliation with a person and are used as signatures contains many descriptive expressions that can be examined under different categories. It is of great importance, especially in terms of providing introductory information about the seal owner, based on the foundation and appropriation records that are included on the same page with the foundation seals. In the foundation seals found in manuscripts, it is possible to find information about the dedication of the work, the name of the foundation, its title or nickname, the father's name, profession, the place of dedication, the date and especially the conditions of the foundation. Based on all this information, detailed information about the seal owner and the path followed by the work can be obtained. By examining the seals of people who have more than one seal, different information about their biographies can be obtained.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:
Yıldız, B. (2024). Yazma eserlerde vakıf kayıtları ve mühürlerin biyografik değeri. *Nigarhane*, *4*(1), 68-86. https://doi.org/10.54496/Nigarhane.2024.21

***Sorumlu Yazar:** Belkıs YILDIZ, *belkizyildiz55@gmail.com*

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

GİRİŞ

Sosyal ve toplumsal alanda kendini gösteren, yardımlaşma, dayanışma birlik ve beraberlik unsurlarının en eski devirlerden itibaren var olageldiğinin ve günümüzde hâlen devam ettirildiğinin ispatı niteliğinde olan vakıflar, vakıf kütüphaneler ve bu kütüphanelere vakfedilen yazma eserlerde de kendini göstermektedir. Türk-İslâm medeniyetinin ayrılmaz bir parçası olan vakıf kültürü, kütüphanecilik faaliyetlerinde de etkin rol oynamaktadır. Bunun sonucunda vakıflar yoluyla kütüphaneler kurulması bir gelenek hâline gelmiştir[1]. Yazma eserler bakımından oldukça zengin kütüphanelere sahip olan Anadolu coğrafyasında binlerce yazma eser vakıflar yoluyla bugünlere intikal ettirilmiştir.

Bir yazma eserin şahsi mülkiyetten çıkarılarak herkesin kullanımına açık hâle getirilmesi amacıyla düşülen notlara vakıf kayıtları adı verilmektedir[2]. Vakfedilen kitapların genellikle 1a, zahriye yahut hatime sayfasına düşülen kayıtlarda "vakıf" ibaresi açıkça yazılmakta ve burada vakıf şartlarına da yer verilmektedir. Farsça bir kelime olan mühür kavramının Arapçası "hâtem" dir. Mülkiyet ya da yetki işareti olarak insan yaşamında yerini alan mührün 7000 yıllık bir geçmişi olduğu; bazen otoriteyi, resmiyeti, kişi ya da kurumu tanımladığı, bazen de tılsım içerip koruma anlamı taşıdığı bilinmektedir[3]. Mühürlerin kütüphanelere vakfedilen eserlerde de bu eserlerin vakfedilmiş olduğunu vurgulamak amacıyla sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Yazma eserlerin muhtelif sayfalarına basılan mühürler eserin vakıf olduğunu tescil eden birer belge niteliği taşımaktadır.

Eserin serüveni, müellifin hayatı veya vâkıfın şartlarına bu kayıtlar ve mühürler sayesinde ulaşılabilmektedir. Vakıf kayıtları sayesinde kütüphanecilik tarihine ışık tutacak biyografik veriler elde edilmektedir.

Yapılan çalışmada Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesinde bulunan yazma eserlerde yer alan vakıf mühürleri ve vakıf kayıtları tespit edilerek bu mühürlerin ve kayıtların biyografik açıdan önemine dikkat çekilmiştir.

Bu çalışma Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi'nde Bulunan Yazma Eserlerdeki Vakıf Mühürleri ve Analizleri başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Yazma Eserlerde Vakıf Kayıtları

Milletlerin en kıymetli kültür varlıklarından biri olan yazma eserler, bilim, sanat ve kültür araştırmalarında kadim medeniyetlere ait en önemli kaynak eserlerdir[4]. Kitapları korumak ve nâdânın eline geçmesine engel olmak adına kitap sahipleri kitaplarına değişik dillerde ve farklı ifadelerle bazı kayıtlar yazma ve işaretler koyma ihtiyacı duymuşlardır. Bir eserin herkesin kullanımına açık hâle getirilmesi için koyulan vakıf kayıtları, o yazma eserin vakfedildiğini gösteren "vakf, vakf lillâhi Teâlâ, vakf fî sebîlillah vb. ifadelerdir[5]. İslâm dünyasının en eski devirlerinden itibaren cami, medrese, dergâh ve umumi kütüphanelere kitaplar vakfedilir ve bu vakfedilen kitaplara vakıf kayıtları düşülürdü. Çok sayıda kitabın vakfedildiği durumlarda ise vakıf şartlarının da belirtildiği bir mühür metni hazırlatılır ve kitapların muhtelif sayfalarına bu mühür basılırdı. Vakıf kayıtları bir yazma eserin uğradığı kütüphaneler ve kitap sahipleri hakkında önemli ve biyografik bilgileri ihtiva eden tarihî belgelerdir.

---

[1] Müşerref Avcı, "Osmanlı Dönemi Vakıf Kütüphaneleri ve Bu Kütüphanelerin Toplum Hayatına Etkileri", *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü* 2/9 (2021), 241.
[2] Orhan Bilgin, "Temellük ve Tenasüp Kaydı", *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (İstanbul TDV Yayınları, 2011), 40/411-412.
[3] Joseph Von Hammer Purgstall, *Osmanlı Mühürleri*, (İstanbul: Pera Yayıncılık, 1999), 8.
[4] Baysal, Ali Fuat. "Yazma Eserlerde Bulunan Tezhiplerin Tanımlanması Üzerine Bazı Gözlemler", *Türklük Bilgisi Araştırmaları* 46 (Aralık 2016), 17.
[5] Murat Tala, *Dil Tarih Biyografi* (Konya: Palet Yayınları, 2020), 93.

Yazma eserlerin genellikle 1a sayfasına düşülen vakıf kayıtları, mühürler, vakıf ibareleri ve sayfa kenarlarına düşülen notların önemi bize el yazmasının yazıldığı tarihi tahmin etmemizi sağlayacak bilgileri ihtiva ediyor olmasıdır[6].

Bir yazma eserin muhtelif sayfalarına düşülen bu tür kayıtlar, kitabı vakfedenin biyografisine, ilmi ve kültürel ilgi alanlarına yönelik bilgiler vermektedir. Bu kayıtlardan yola çıkılarak vâkıfın yaşadığı zaman ve ilgi alanlarına dair birçok açıdan biyografik bilgi üretilebilmektedir. Yine bu kayıtlar müellifin yaşadığı zamanın tesbit edilemediği durumlarda eserin müellifinin yaşadığı en geç zamanı belirleme açısından fayda sağlamaktadır. Yazma eserlerde yer alan vakıf kayıtları, eserin müellifine dair biyografik bilgiler sunmanın yanısıra el yazısına bakılarak dönemin sanatsal yapısı hakkında yorum yapmamıza da olanak sağlamaktadır.

Osmanlı döneminde kurulan kütüphanelerin büyük çoğunluğu vakıflar yoluyla kurulmuştur. Osmanlı'nın kitap kültürü ve kütüphaneler konusunda meydana getirdiği eşsiz külliyatı, Osmanlı kültür tarihiyle ilgili gölgede kalmış noktalara ışık tutmaktadır[7].

Kitaplarda kişisel vakıf kaydı, dışarı çıkarılmaması için vakıf kaydı, herkes kullanabilsin diye vakıf kayıtları bulunmaktadır.

Kişisel Vakıf Kayıtları

Yazma eserler incelendiğinde vakıf kayıtları ve vakıf mühürlerinde vâkıfın şartlarını açıkça belirttiği görülmektedir. Vakfedilen eserin korunmasına yönelik bilgiler vermesi veya kimlere vakfettiği ile ilgili detaylı bilgilere rastlanmaktadır. Bazı vakıf kayıtlarında sadece kişisel bilgilere yer verilmektedir. İsim, lakap, künye, meslek yahut şehir isimleriyle sınırlı tutulmuştur.

Vakıf kayıtları incelendiği zaman vâkıfa ait bu bilgilerin yanında dua, ayet, hadis ya da edebi sözlerden de oluşabilmektedir. Bunların dışında hiçbir tanıtıcı ifadenin yer almadığı sadece "vakıf" ibaresinden oluşan kayıtlara da rastlanmaktadır. Özellikle yazma eserin herhangi bir varağında birden fazla yere vakıf ibaresi yazılarak eserin vakfedildiğine dikkat çekilmektedir.

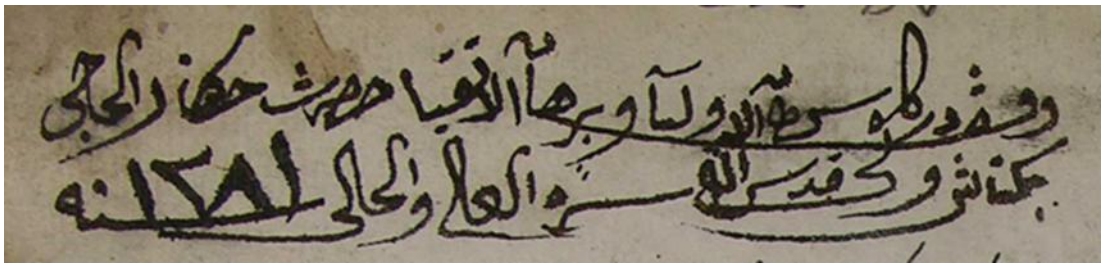
10735 envanter numaralı *Dâstân-ı Ebû Müslim* isimli eserin 2a sayfasında yer alan vakıf kaydı bunun bir örneğidir.

Kayıtta, وقف دركاه سره الأولياّ وبرهان الاتقيا حضرت خنكار الحاج بكتاش ولى قدس الله سره العالى والحالى سنه "١٢٨١", "Vaḳafe Dergāh-ı sirruhü'l-evliyā ve burhānü'l-etḳiyā Ḥażreti Ḫünkār el-Ḥāc Bektāşī velī ḳaddesallahu sirruhü'l-ʿālī ve'l- ḥālī sene 1281", "Hazreti Hünkâr Hacı Bektaş-ı Veli- Allah ulvi ve apaçık sırrını takdis etsin- vakfıdır" yazılarak vâkıfa ve vakfedilen yere işaret edilmektedir (Resim 1). Vakıf kaydının hemen alt kısmına aynı kişiye ait şahıs mührü eklenmiştir. Aynı kayıt BY10847 envanter numaralı eserde de mevcuttur. BY10700 *Ḥadīḳatü's-Sü'edā vr.1b/2a* isimli eserin 1b/2a varaklarında yer alan kayıtta da Hacı Bektaş-ı Veli Hazretlerinin vakfı olduğuna vurgu yapılmıştır (Resim 3-4).

Kişisel vakıf kayıtlarına bir diğer örnek *Menâkıbu'l-İmâmi'l-A'zam* isimli eserin 5a numaralı varağında yer alan "بو كتاب مستطاب تحصيلدار حسين أغانك موهوبدر", "Bu kitāb-ı müsteṭāb Taḥṣīldār Ḥüseyin Aġa'nın mevhūb[u]dur" kayıttır. (Resim 5-6)

[6] Adam Gacek, *Arapça El Yazmaları İçin Rehber*, nşr. Ali Benli-M. Cüneyt Kara (Klasik Yayınları), 63.
[7] Bekir Şahin, "Osmanlı Dönemi Konya Kütüphaneleri", *Konya Vakıfları* (Konya 2021).

Resim 1. BY10735 Dāstān-ı Ebū Müslim vr.2a

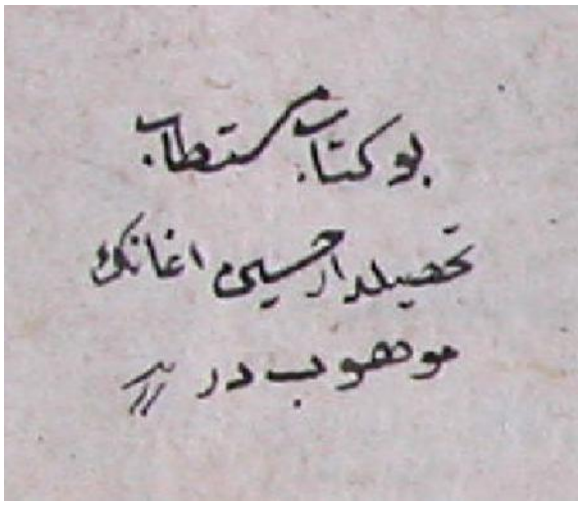


Resim 2. BY10735 Dāstān-ı Ebū Müslim vr.2a Vakıf Kaydı Detay

Resim 3. BY10815 İskendernāme vr.5a

Resim 4. BY10700 Ḥadīḳatü'S-Sü'edā vr.1b/2a

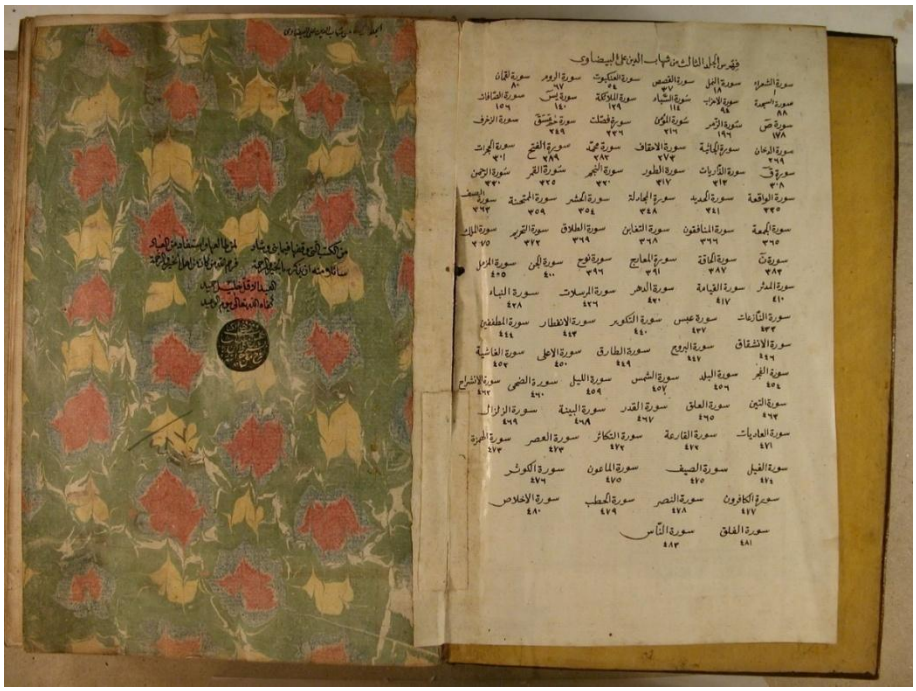
Resim 5. BY6862 Menāḳibü'l-İmāmi'l-Aʿẓam Şeyḫ Muḥammed Efendi Vakıf Mührü vr.1a



Resim 6. BY6862 Menāḳıbu'l-İmāmi'l-Aʿẓam Vakıf Kaydı vr.1a

Kişisel vakıf kayıtlarına bir diğer örnek, BY4101 ʿİnāyetü'l-Ḳāżı Kifāfeti'z-Zadı isimli eserin arka iç kapağında Halil Hamid Paşa'ya ait vakıf kaydıdır. Aynı kayıt Mûcibü'n-Nidâ ilâ Kaderin Nedâ isimli eserde yer alan Halil Hamid Paşa mührünün hemen üzerinde şemse formu içerisine;

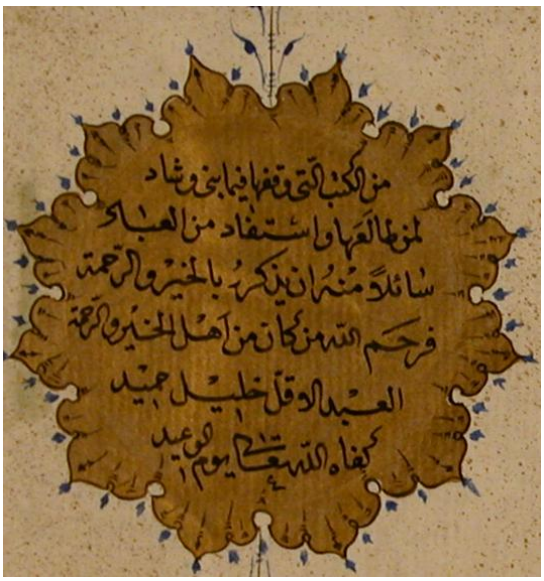
"من الكتب التى وقفها فيها بنى وشاد لمن طالعها واستفاد من العباد سائلاً منه ان يذكر بالخير والرحمة فرحم الله من كان من اهل الخير العبد العقل خليل حميد كفاه الله تعالى يوم الوعيد" "Mine'l-kütübülletī vaḳafehā fīhā benī veşād limen ṭāleʿahā ve istifāde mine'l-ʿibād sā'ilen minhü en yeẕküra bi'l-ẖayr ve'r-raḥmete ferḥamallāhü men kāne min ehli'l-ẖayr verraḥmete el-ʿabdü'l-ʿaḳli Ḫalīl Ḥamid kefāhullāhü Teʿālā yevmü'l-vaʿīd" şeklinde yazılmıştır.



Resim 2. BY4101 ʿİnāyetü'l-Ḳāżı Kifāfeti'z-Zadı İsimli Eserin Arka İç Kapağında Bulunan Ḫalil Ḥāmid Paşa'ya Ait Vakıf Kaydı

Resim 3. BY4101 Vakıf Kaydı Detayı

Resim 4. BY4101 Mūcibü'n-Nidā İlā Şerhi Ḳaderi'n-Nedā İsimli Eserde Yer Alan Vakıf Kaydı vr. 1a



Resim 5. *BY4101 Mūcibü'n-Nidā İlā Şerhi Ḳaderi'n-Nedā vr. 1a Vakıf Kaydı Detay*

Kütüphaneden Çıkarılmaması Şartı

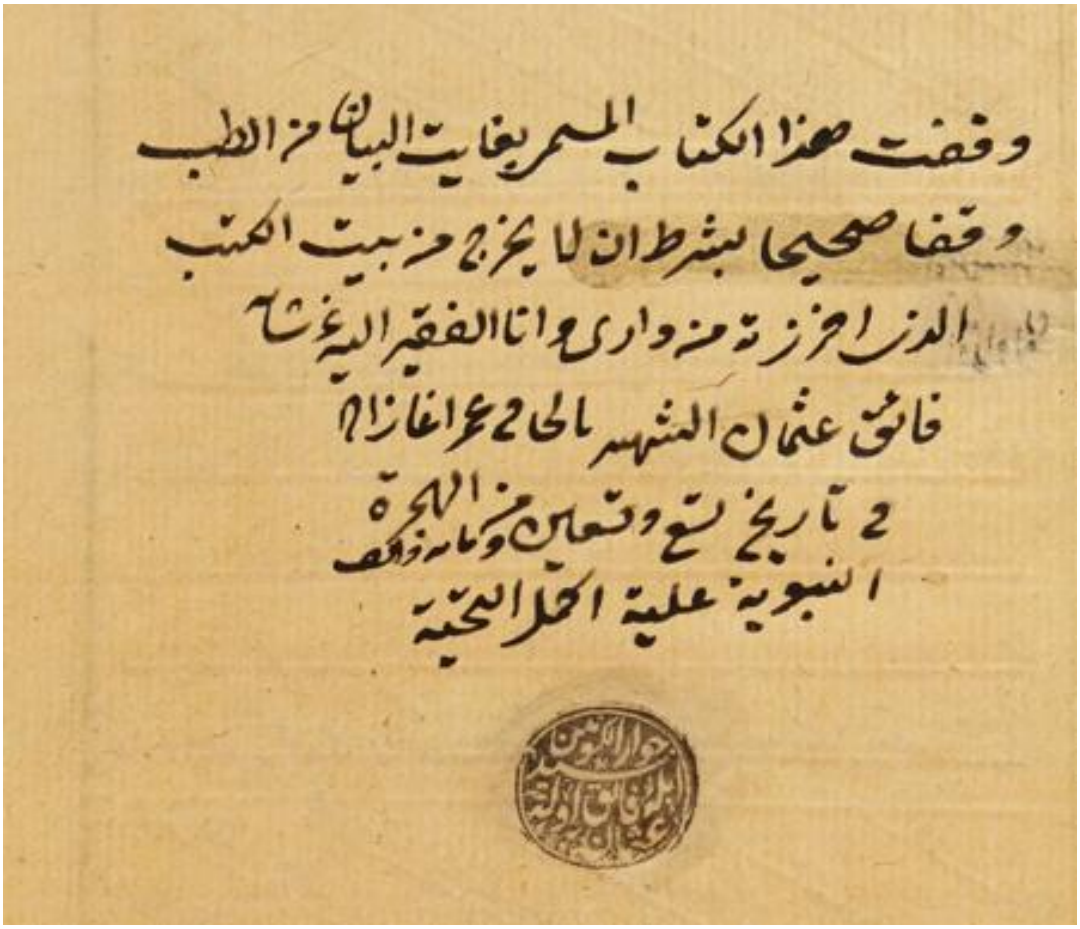
Kütüphaneden çıkarılmaması şartıyla vakfedilen eserlerde yer alan vakıf kaydına bir örnek BY7770 numaralı Kırk Sual isimli eserde bulunan vakıf kaydıdır. Eserin 1a-81a numaralı varaklarında yer alan Fâik Osman Efendi'ye ait vakıf mührünün hemen üzerinde yine Fâik Osman Efendi'ye ait bir şahıs mührü ve şartlarını açıkça ifade eden vakıf kaydı yer almaktadır. Mührün hemen üzerinde yer alan kayıtta ise; şahıs mührünün hemen altına,

"وقفت هذا الكتاب المسمى بغايت البيان من الطب وقفاً صحيحاً بشرط أن لا يخرج من بيت الكتب الذى أفرزت منه و أرى و فائق عثمان الشهير بالحاج عمر آغازاده فى تاريخ تسع وتسعين و قف الالحجرة النبوية عليه اكمل التحية مائة أنا الفقير إليه عز شانه وألف من الهجرة النبوية عليه اكمل التحية"

"Vaḳaftü hāẕe'l-kitābe'l-müsemmā bi-ġāyeti'l-beyān mine'l-ṭıbbi vaḳfen saḥīḥan bi-şarṭi enlā yuḫrace min beyti'l-kütübi elleẕī üfrizet minhu ve erā ve ene'l faḳīr ileyhi ʿizzü şanühu Fā'iḳ ʿOsmān eş-Şehīr bi'l-Ḥāc ʿÖmer Aġazāde fī tārīḫ-i tisʿa ve tisʿīne ve mieti ve elf mine'l-ḥicreti-nebeviyyeti ḥicreti'n-nebeviyyeti'l-ʿaleyhi ekmelü't-taḥiyye", "Tıp bilgileri açıklamak amacıyla yazılan bu kitabı sahih (geçerli) bir vakıf sözleşmesi ile bu kütüphaneden çıkmaması şartıyla kütüphaneye bağışladım. Faik Osman adıyla bilinen ben aciz ve fakir Hacı Ömer Ağazade, yüzbin peygamberin sonuncusu olan ve hicretinin 99. yılında Tıbb-ı Nebevi olarak vakfedilen Hz. Peygemberimize salat u selam ederim" notu düşülerek, vakıf şartlarına uyulmasını tekrar açıkça ifade etmiş ve ismini açıkça belirtmiştir.

Vakıf kaydında Faik Osman Efendi kitabın yazılış amacını açıklayarak başlamış ve devamında kütüphaneden dışarıya çıkarılmaması şartını eklemiştir. İsmini ve lakabını da ekleyerek dua ve temenni ile metni tamamlamıştır. Vakıf kaydının hemen altında yer alan şahıs mühründe Osman isminin kullanılması vakıf kaydının ve mührün aynı kişiye ait olduğunu göstermektedir.

Tüm bu biyografik veriler Faik Osman Efendi'ye ve dönemine ait araştırmacılara ışık tutacak niteliktedir. (Resim 11)



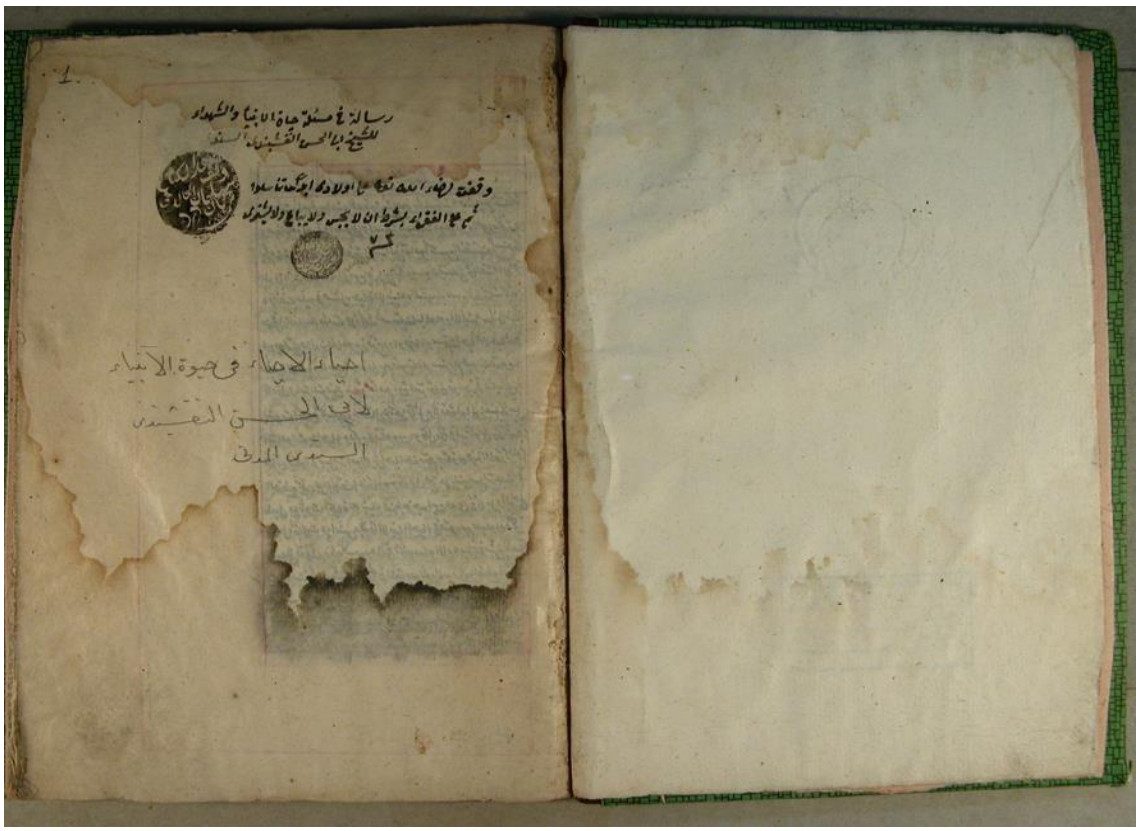
Resim 6. BY7770 Kırk Sual Fâik Osman Efendi Vakıf Kaydı ve Mührü

Alınıp Satılmaması ve Rehin Olarak Verilmemesi Şartı

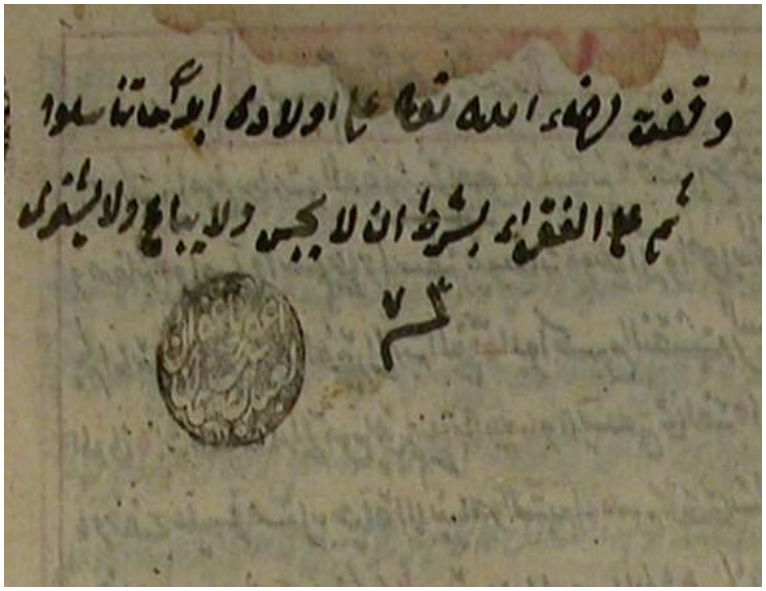
Yazma eserlerde yer alan vakıf kayıtlarında vakıf şartları açık açık yazılmış ve vâkıfın istekleri metne eklenmiştir. Bunlardan bir tanesi de vakfedilen eserin alınıp satılmaması veya rehin olarak verilmemesidir.

BY 250 envanter numaralı *İḥyāü'l-Aḥyā Fī Ḥayāti'l-Enbiyā* isimli eserde yer alan vakıf mührünün bulunduğu sayfada mührün hemen yanında;

"وقفت لرضاء تعالي على اولاده ابداً تناسلاً ثم على الفقراء بشرط أن لا يحبس ولا يباع ولا يشتر", "Vaḳaftü li rıżā'illāhi teʿālā ʿalā evlādihi ebeden tenāsülen s̱ümme ʿala'l-fuḳarā'i bi-şartı en lā yaḥbise velā yübāʿa velā yüşterā", "Allah rızası için evlatlarına ve fukaraya alınıp satılmaması" şartıyla vakfedilğine dair vakıf kaydı bulunmaktadır. (Resim 12)



Resim 7. BY250 İḥyāü'l-Aḥyā fī Ḥayāti'l-Enbiyā vr.1a Vakıf Kaydı Detay



Resim 8. BY250 İḥyāü'l-Aḥyā fī Ḥayāti'l-Enbiyā vr.1a Vakıf Kaydı

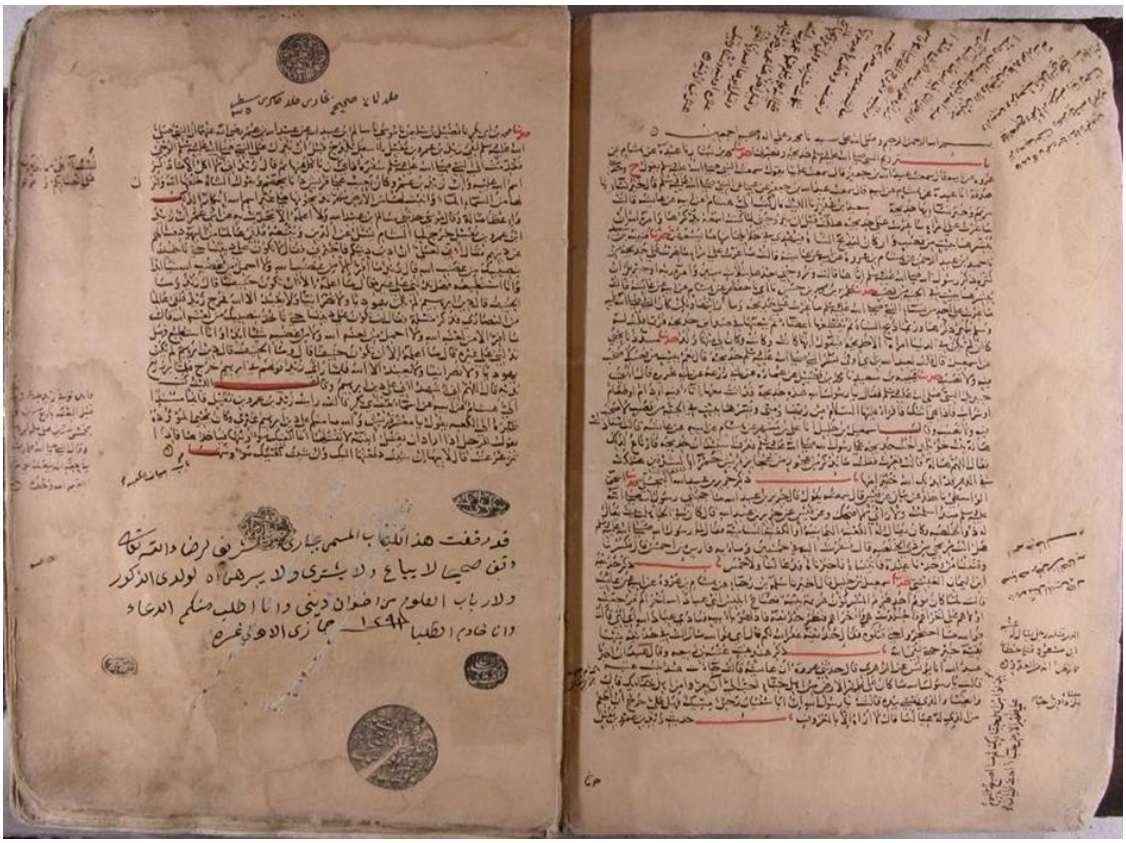
Bir diğer kayıt örneği ise, BY6781 numaralı *el-Câmi'u's-Sahîh* isimli eserde bulunan Sultan Murad Han'a ait vakıf mührünün yer aldığı sayfada mührün hemen altında;

قد وقفت هذا الكتاب المسمى بجار الشريف لرضإ الله تعالى وقفا صحيحا لا يباع ولا يشترى ولايرهن لولدى الذكور ولارباب العلوم من رضوان دينى و أنا أطلب منكم الدعاء و أنا خادم الطلبا جماذى الأول غره "

Ḳad vaḳafet hāẕe'l-kitābü'l-müsemmā

bi cāri'ş-şerīf li rıżā'illāhi teʿālā vaḳfen saḥīḥan la yubāʿu velā yüşterü velā yürhenü li veledi'ẕ-ẕükür ve'l-erbābi'l-ʿulûm min rızvāni dīnī ve ene eṭlübü minküm ed-duʿā'e ve ene ḫādimü'd-ṭaleben cemāẕiye'l-evvel ġarrahû" "Câri'ş-Şerîf adlı bu kitabı Allah rızası için, erkek çocuklarına ve ilim erbabına satılıp alınmayacak ve ödünç verilmeyecek şekilde vakfettim. Bendeniz talebelerin hizmetkârı sizlerden de dua talep ediyorum. Cemâziye'l-evvel'in başı." yazılı vakıf kaydı da mevcuttur. (Resim 15-16)

Resim 9. BY6781 el-Cāmiʿu'ṣ-Ṣaḥīḥ İsimli Eser Vakıf Kaydı Detay



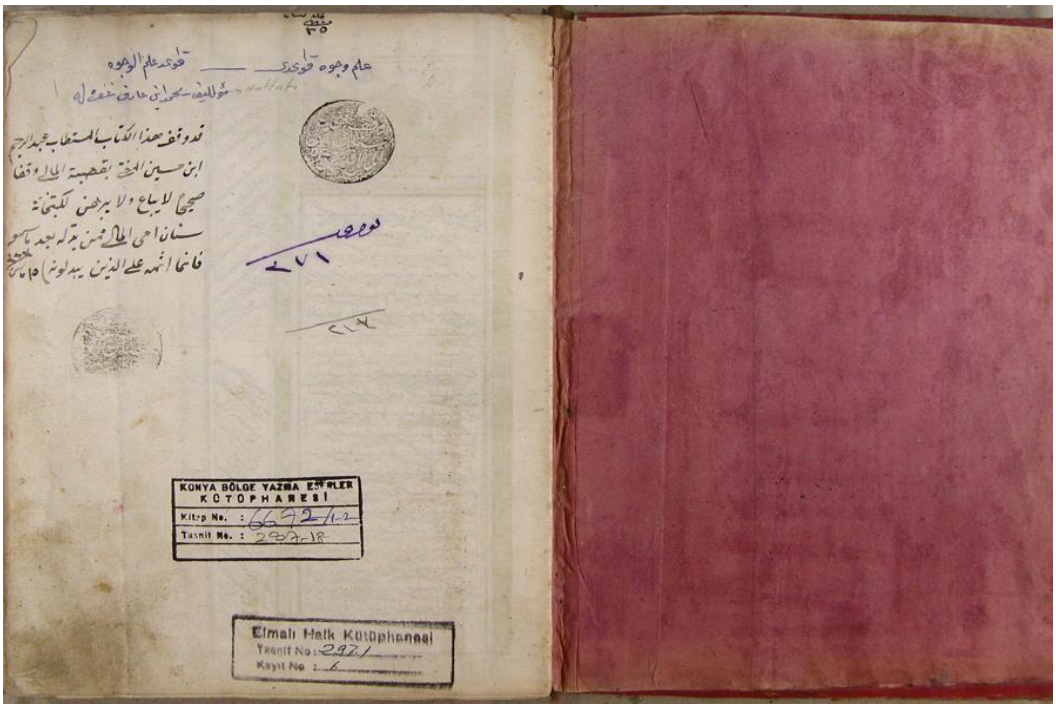
Resim 10. BY6781 el-Cāmiʿu'ṣ-Ṣaḥīḥ vr.1a

6672 envanter numaralı Zübdetü'l-İrfan fi Vucühi'l-Kur'an isimli eserde yer alan vakıf kaydı,

vakfedilen eserlerin alınıp satılmaması veya rehin olarak verilmemesi şartına güzel bir örnektir. Metnin sonuna değiştirenlerle ilgili eklenen ayet-i kerime ile konunun önemine dikkat çekilmiştir.

[قد وقف هذا الكتاب المستطاب عبدالرحيم ابن حسين المفتى بقصبة المالى وقفا صحيحاً لا يباع ولا يرهن لكتبخانهٔ سنان أمى المالى فمن بدله بعد ما سمعه فإنما إثمه على الذين يبدلونه]

"Ḳad vaḳafe hāẕe'l-kitāb el-müsteṭāb ʿAbdürraḥim ibn Ḥüseyin el- müftī bi Kaṣabati Elmalī vaḳfen ṣaḥīhan lā biyāʿ velā yürhenü lBYikütüpḫāne-i Sinān Ümmī Elmalı femen beddelehü beʿde mā semiʿahu fe inne mā iṣmühü ʿalelleẕīne yübeddilūnehü", "Bu değerli/kıymetli kitabı Elmalı Kasabasından Hüseyin oğlu Abdürrahim satılmaması ve rehin olarak verilmemesi şartıyla Ümmi Sinan Elmalı Kütüphanesine vakfetti. Kim bunu duyduktan sonra değiştirirse günahı değiştirenlerin üzerinedir" yazılı Abdurrahim Efendi'ye ait vakıf kaydı mevcuttur.



Resim 11. BY6672 Zübdetü'l-ʿİrfān fī Vucūhi'l-Ḳur'ān vr.1a

Vakıf Mühürlerinin Yazma Eserlerde Kullanımı

Yazma eser kavramı, kalem ve mürekkeple yazılmış nadir eserler için kullanılmaktadır. Bu sebeple kütüphanelerde özel koşullarda saklanmaktadırlar. Vakıf kütüphanelere bağışlanan eserlere basılmak üzere hazırlanan mühürlere ise vakıf mühürleri adı verilmektedir. Yazma eserlerde sayfalar "yaprak" yahut "varak" olarak isimlendirilmektedir. Numaralandırılma sistemi ise sayfanın ön yüzüne "a", arka yüzüne ise "b" şeklinde yapılmaktadır. Vakıf mühürleri ise yazmaların genellikle zahriye, 1a yahut son sayfalarında yer almaktadır. Bunun dışında eserin muhtelif sayfalarında da vakıf mühürlerine rastlanmaktadır.

İlk çağlardan itibaren kullanılagelen mühürlerin, kimi zaman kimlik, kimi zamanda mülkiyet ya da yetki işareti olarak kullanılmış olduğu görülmektedir. Kaynaklarda mühürcülüğün Türk devletlerine İslâmiyetle birlikte girdiği ifade edilmektedir[8].

Özellikle Osmanlı Devleti'nde mühür kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte resmî mühürlerin dışında herkesin şahsi bir mührü bulunmaktadır.

[8] Mehmet Aydın, "Mühürcülük", *Türk-İslâm Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi* 6 (Konya 2011), 12-72.

Mühürler farklı malzemelerden, farklı boyut ve desenlerde hazırlatılmaktaydı. Kimi mühürlerde sadece mühür sahibinin ismine yer verilirken bazılarında ise vakıf şartları yahut ayet ve hadislere de yer verilmekteydi.

Vakıf Mühürlerinin Biyografik Değeri

Vakıf mühürleri kitapların kontrol altına alınmasını sağlamakla birlikte kurumların belgesi mesabesindedir. Mühürler kitapların kayıt ve kontrol altına alınması için birer alamettir[9].

Mühürlerin imza olarak kullanılması ve aidiyet ifade etmesinden yola çıkılarak mühür sahibi hakkında pek çok tanıtıcı bilgiye ulaşılabilmektedir. Vakıf mühürleri ile aynı sayfada yer alan vakıf kayıtları genellikle vakıf şartlarının açıkça belirtildiği ve eseri vakfedenler hakkında kişisel bilgiler verdiği için biyografik açıdan önemli belgelerdendir. .

Vakıf kayıtlarında olduğu gibi mühürlerde de eserin vakfedildiğine dair bir ibare, vâkıfın mesleği, künyesi, baba adı, lakabı, vakfedilen kurum, yer ve tarih yahut vakıf şartlarını içeren bilgilere ulaşmak mümkündür.

Mühürlerde İsim, Unvan, Lakaplarla İlgili Bilgiler

Şahıs mühürleri kişiye aidiyet ifade etmesi yanında imza vazifesi gören ve tanıtıcı biyografik verileri barındıran tarihi vesikalardır. Yazma eserlere basılan şahıs mühürleri ile aynı sayfada bulunan vakıf ve temmellük kayıtları bulunmaktadır. Bu mühür ve kayıtlarda yer alan ifadelerden yola çıkılarak kişi veya kişiler hakkında tanıtıcı bilgilere ulaşılabilmektedir.

BY6781 numaralı el-Câmi'u's Sahîh isimli eserde tesbit edilen mühür metninde " وقف سلطان مراد خان" , "Vaḳf-ı Sulṭan Murād Ḫān", "Sultan Murat Han vakfıdır" yazılıdır. Veilen mühür örneğinde mühür sahibinin ismi ve lakabına yer verilmiştir.

Resim 17. BY6781 el-Cāmi'u's-Ṣahīḥ İsimli Eserde Yer Alan Sulṭan Murād Ḫān Vakıf Mührü

Adudüddin el-Îcî, Ebu'l-Fazl Abdurrahmân b. Ahmed b. Abdulgaffâr el-Îcî eş-Şirâzî eş-Şebankârî el-Bekrî eş-Şâʿfi'î' ye ait Adabu'l-Adudiyye/er-Risâletü'l-Adudiyye isimli eserde yer alan mühür örneğinde;

قد وقف هذا الكتاب الشريف السيد الحاج زين العابدين بن السيد عبد الرحمان المدعو بچاوش زاده القرمانى على أولاده و أولاد أولاده بشرط أن لا يرهن ولا يباع ولا يغير

"Ḳad vaḳafe hāẕā'l-kitābe'ş-şerīf es-Seyyid el-Ḥāc Zeyne'l-ʿĀbidīn b. es-Seyyid ʿAbdurraḥmān

[9] Ahmet Çaycı, *Türk İslâm Kültüründe Vakıf ve Sanat* (Konya: Palet Yayınları 2018), 180.

el-medʿuv bi-Çāvuşzāde el-Ḳaramānī ʿalâ evlādihī ve evlādi evladihī bi-şarti en lā yürhene velā yübāʿa velā yüġayyera 1131",

"Bu kıymetli kitabı Karamanlı Çavuşzade diye çağrılan Seyyid Abdurrahman oğlu Seyyid Hacı Zeynel Abidin, çocuklarına ve çocuklarının çocuklarına, rehin verilmemesi, satılmaması ve değişiklik yapılmaması şartıyla vakfetti" yazılıdır. Mühür metninden mühür sahibinin lakabına, babasının ismine ve nereli olduğu bilgisine ulaşılabilmektedir.

Resim 12. Zeynel Ābidīn Vakıf Mührü

Mekân, Yer ve Zaman Bilgileri

Mühür metinlerinde mühür sahibinin ikamet ettiği yer yahut eseri vakfettiği yer bilgisi açıkça belirtilmiştir. Bazı mühür metinlerine tarih eklendiği bazılarında ise herhangi bir zaman ifadesinin yer almadığı görülmektedir.

Talîka alâ Tehzîbi'l-Mantık ve'l-Kelâm isimli eserde yer alan mühür metninde هذا الكتاب مما وقفه الفاضل المولى السيد أحمد حياتى وفقه الله لما يحبه و يرضاه وجعل الجنة مثواه قد وقف جميع كتبه النفيس فى سنه ١٢٢٨ "Hāẕe'l-kitābü mimmā vaḳafehü'l-Fāżıl el-Mevlā es-Seyyid el-Ḥāc ʿAḥmed Ḥayātī, Vaḳafehullāhü limā yüḥibbuhu ve yerżāhu ve ceʿale'l-cennete miṣvah 1239, Ḳad vaḳafe cemīʿa kütübihi'n-nefîse fî sene 1228" yani "Bu kitap kıymetli Mevlâ, Seyyid Hacı Ahmed Hayâti'nin vakfettiklerindendir. Allah onu sevdiği ve razı olduğu şeylere muvaffak kılsın, cenneti de son durağı eylesin 1239. Kıymetli kitaplarının tümünü 1228 yılında vakfetmiştir" yazılıdır. Buradan kitaplarının tamamını hangi tarihte vakfettiği bilgisine ulaşılabilmektedir.

Resim 13. Aḥmed Ḥayātī Vakıf Mührü

Meslek Bilgileri

Mühür metinlerinde mühür sahibinin mesleğine yer verilen örneklere rastlanmaktadır. BY10260 envanter numaralı Kur'an-Kerim'de yer alan mühür metni; قد وقف الفقير إلى رحمة ربه القدير وهو بالعفو جديد هذا الكتاب الشريف ولاولاده الذكور الحاج السيد عبدالله الحسيب المفتى بقضاء لارنده العريف بخادمى زاده سنه ١٢٥٨

"Ḳad vaḳafe el-Faḳīr ilā raḥmeti Rabbihi'l-Ḳadīr ve hüve bi'l-afvi cedīr hāẕe'l-kitābe'ş-şerif veledehu'z-zükūr el-Ḥāc es-Seyyid ʿAbdullāh el-ḥasīb el-müftī bi ḳazā-i Lārende el-ʿarīf bi-Ḫādimīzāde sene 1258", "Kadir olan ve bağışlamaya en layık olan rabbinin rahmetine muhtaç Hadimizade diye bilinen Larende Müftüsü Hacı Seyyid Abdullâh el-Hasîb bu mübarek kitabı vakfetmiştir" şeklindedir.

Resim 14. Seyyid ʿAbdullāh Vakıf Mührü

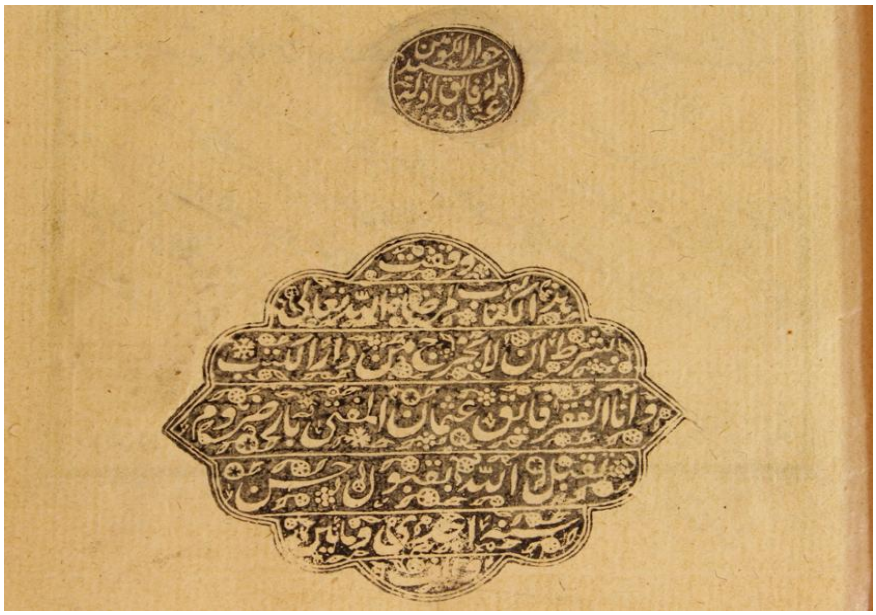
Īḳāzü'n-Nāʿimīn'de yer alan Ḥācı ʿAlī Rıżā vakıf mühründe; قد وقف هذا الكتاب له تعالى الحاج على رضا النائب فى بعض اللواء ابن الحاج محمد أفندى المشهور بإمام محلة الصالور ابن الحاج عثمان كتبخانة مبنية قرب جامع كبير يالواچ ١٣١٠ " el-Ḥāc ʿAlī Rıżā en-Nā'īb fī baʿżi'l-livā İbn el-Ḥāc Muḥammed Efendi el-meşhūr bi-İmām-ı Maḥalletü's-Sālūr İbn el-Ḥāc ʿOs̱mān ilā kütübhāneti mebniyetin ḳurbe Cāmi-i Kebīr Yalvaç 1310", "Salur Mahalle imamı olarak bilinen Hacı Muhammed Efendi oğlu vilayetlerden birinin nâibi Hacı Ali Rıza tarafından Yalvaç Cami-i Kebir civarında inşa edilen kütüphaneye Allah rızası için vakfetmiştir." Hacı Ali Rıza Efendi'ye ait yukarıdaki mühür metninden vâkıfın ismine, babasının ismine, mesleğine dair bilgilerin yanında hangi kütüphaneye vakfettiğine dair bilgilere de ulaşılabilmektedir[10].

Resim 15. BY6168 Īḳāzü'n-Nāʿimīn Ḥācı ʿAlī Rıżā Vakıf Mührü

[10] Belkıs Yıldız, *Konya Bölge Yazma Eser Kütüphanesin'de Bulunan Yazma Eserlerdeki Vakıf Mühürleri ve Analizleri* (Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2024).

7770 envanter numaralı *Kırk Sual* isimli eserin 1a, 81a varaklarında yer alan Fâik Osman Efendi'ye ait mühür metni; وقفت هذا الكتاب لمرضاة الله تعالى بشرط أن لا يخرج من دار الكتب وأنا الفقير فايق عثمان المفتي بأرضروم تقبل الله بقبول حسن سنة إحدى ومائتين وألف "Vaḳaftü hāẕe'l-kitāb li-merżātillāhi teʿālā bi-şarṭi en lā yuḫrace min dāri'l-kütübi ve ene'l-faḳīr Fā'iḳ ʿOsmān el-Müftī bi-Erżurūm teḳabbelallāhu bi-ḳabūlin ḥasenin senete iḥdā ve mi'eteyn ve elf", "Bu kitabı Allah Teâlâ'nın rızası için kütüphaneden çıkarılmama şartıyla vakfettim. Ben Erzurum müftüsü Fâ'ik Osman. Allah güzel bir kabul ile kabul eylesin. Bin iki yüz bir senesi" şeklindedir. Mühür metninde Fâik Osman Efendi'nin mesleğine ve vakıf şartına yer verilmiştir.

Resim 16. Fâik Osman Efendi Vakıf Mührü



Resim 17. Fāʿiḳ ʿOsmān Efendi'ye Ait Vakıf Ve Şahıs Mührü

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Mühürlerle ilgili yapılan çalışmalar genellikle arkeolojik buluntu ve sanat tarihi açısından ele alınmıştır. Çalışmamızda ise yazma eserlerde yer alan vakıf kayıtlarının ve mühürlerin kullanımı üzerinde durularak mühürlerin biyografik açıdan önemine vurgu yapılmıştır.

Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi'nde bulunan 12 bin yazma eserin taranması sonucu tespit edilen 55 vakıf mührünün analizinden oluşan yüksek lisans tez çalışmamızdan hareketle vakıf kayıtlarının ve vakıf mühürlerinin biyografik değeri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu belgelerde geçen şahıs isimleri, lakap veya künyeleri, meslek bilgileri yahut yer isimleri gibi tanıtıcı ibareler yoluyla aynı dönemde yaşamış kişilere yahut farklı araştırmalara kolaylık sağlayacak veriler elde edilmiştir. Aynı zamanda mühür ve kayıtlarda yer alan ibare ve metinler yoluyla dönemin sanat ve kültürel durumu hakkında bilgi sahibi olunabilmektedir.

Mühürlerin amacı doğrudan biyografik bilgi vermek değildir. Her ne kadar biyografik bilgiler vermek amacıyla hazırlanmamış olsalarda mühür sahipleri ve vakfedilen eserler hakında içerdikleri bilgiler düşünüldüğünde, kütüphanecilik ve tarihi araştırmaların yanısıra biyografi alanında yapılan çalışmalarda da göz ardı edilmemesi gereken önemli belgelerdendir. Ayrıca mühür sahibinin kimliği, mesleği, ailesi, sosyal çevresi, kendisine ait belirleyici zaman ve mekân bilgilerini içeren tanıtıcı ifadeler içermektedir. Biyografi kitaplarında yer amayan hayatın içinden gündelik ifadelerle mühür metninde yer alabilmektedir.

REFERANSLAR

Avcı, Müşerref. "Osmanlı Dönemi Vakıf Kütüphaneleri ve Bu Kütüphanelerin Toplum Hayatına Etkileri". *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*. 9/2 (2021), 241-267.

Baysal, Ali Fuat. "Yazma Eserlerde Bulunan Tezhiplerin Tanımlanması Üzerine Bazı Gözlemler". *Türklük Bilgisi Araştırmaları*. Aralık 2016.

Bilgin, Orhan. "Temellük ve Tenasüp Kaydı". *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.* 40/411-412. İstanbul: TDV Yayınları, 2011.

Gacek, Adam. "*Arapça El Yazmaları İçin Rehber".* Çev. Ali Benli-M. Cüneyt Kara. 63. Klasik Yayınları, 2017.

Şahin, Bekir. Osmanlı Dönemi Konya Kütüphaneleri. *Konya Vakıfları*. Konya Ticaret Odası. Konya:2021.

Tala, Murat. "*Dil Tarih Biyografi"*. Konya: Palet Yayınları, 2020.

Von Hammer Purgstall Joseph. "*Osmanlı Mühürleri".* 8. İstanbul: Pera Yayıncılık, 1999.

Yıldız, Belkıs. *Konya Bölge Yazma Eser Kütüphanesi'nde Bulunan Yazma Eserlerdeki Vakıf Mühürleri ve Analizleri*. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi, 2024.

Cilt: 4 Sayı: 1 Yıl: 2024 Derleme Makale ISSN: 2980-0056

Geleceğin İnşasında Gelenek

Mahmut Erol KILIÇ

İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA), İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 02.12.2024
Kabul Tarihi: 12.12.2024
Yayın Tarihi: 31.12.2024

Anahtar Kelimeler:
Geleneksel Türk Sanatları,
Gelenek,
Sanat,
Varlık,
M. İbnü'l Arabi.

ÖZET

Bu makale 21 Ekim 2023 tarihinde Geleneğimiz, Geleceğimiz ve Ustalarımız Sempozyumunda sunulan konuşmanın metne dönüştürülmüş şeklidir. Bizler insan odaklı bir felsefenin bir düşüncenin çocuklarıyız. Sanat eserlerimiz bir sonuçtur bir neticedir. Fakat sanat eserini ortaya koyan sanatçının eyleminin bir metafiziği vardır. Allah'ın yaratma fiilinde, "El Hâlık" ismiyle çalışan bir seçilmiş insandır. Sanatçıya eserin üretimini yaparken elinden bir şeyler çıkmaktadır. Ancak elinden o eser çıkmadan evvel, önce tasarım halinde, kalbinde, ruhunda, gönlünde, zihninde yer alıyor. İşte oraya müdahale eden Hak Teâlâ'dır. O açıdan bizim ecdadımızın İslam anlayışında buna tasavvufi veya irfanî İslam denir. O İslam anlayışı yorumunda, "Allah güzeldir, güzellikleri sever" anlayışıyla hareket edilir ve yeryüzünde her ne şey oluyorsa, olup bitiyorsa, Allah'ın isimleriyle olup bitiyordur anlayışı vardır. Yani Allah'ın isimleri içerisinde olmayan bir şey yeryüzünde bir kere zuhura gelemez. Varlık, var oluş sadece nura aittir, ışığa aittir zira "Allahu nurus semavati vel ard", "Allah, yerin de göğün de ışığıdır, nurudur." Allah'ın isimlerinden bazılarına şöyledir, el Hâlik; yani yaratıcı. el Kâdîr, kudret sahibi yani yapabilme, kabiliyet sahibi olma. el Cemîl, güzel. Allah'ın sıfatlarından bir tanesi el Mübdî, ibda eden, birden tasarlayan, düşünen ve yoktan var eden. el Cemîl, el Mübdî, el Hâlik, el Kâdir, el Alîm, el Hâkim, Er Rahim gibi isimlerin de hikmet sahibi oluşu cemîl oluşunu, hepsini bir araya getirdiğiniz zaman da ortaya bir sanatçı portresi çıkmaktadır. Bu isimleri üstünde toplayan kişi zaten muhteşem bir sanatçı olmaktadır. Allah Teâlâ bizatihi kendisi sanatçıların Piri olmaktadır. Hak Teâla sanatçıların en başı oluyor ve onun yarattığı bizler ve âlem muhteşem bir sanatçının muhteşem bir eseri olur. Ayrıca üstelik kendi ruhunu sanat eserine üfler.

Tradition in Building The Future

Article Info

Received: 02.12.2024
Accepted: 12.12.2024
Published: 31.12.2024

Keywords:
Traditional,
Tradition,
Art,
Presence,
Muhyiddin Ibn Arabi.

ABSTRACT

This article is a transcribed version of the speech presented at the Symposium on Our Tradition, Our Future and Our Masters on 21 October 2023. We are the children of a human-oriented philosophy and thought. Our works of art are a result, a result. But the action of the artist who creates the work of art has a metaphysics. In Allah's act of creation, he is a chosen person working with the name 'El Hâlık'. While the artist is producing the work of art, something comes out of his hand. However, before that work comes out of his hand, it first takes place in his design state, in his heart, soul, heart and mind. It is Allah the Almighty who intervenes there. In this respect, in the understanding of Islam of our ancestors, this is called Sufi or irfanî Islam. In that interpretation of Islam, we act with the understanding that 'Allah is beautiful, He loves beauty' and that whatever is happening on earth is happening with the names of Allah. In other words, something that is not within the names of Allah cannot come into existence on earth. Existence, existence belongs only to light, because 'Allahu nurus semavati wal ard', 'Allah is the light, the light of heaven and earth.'Some of the names of Allah are as follows: al-Hâlik, the creator. al-Qâdîr, the one who has power, i.e. the ability to do, to be capable. al-Jamîl, the beautiful. One of Allah's attributes is al-Mubidi, the one who creates, designs, thinks and creates out of nothing. When you bring together the names such as al-Jamîl, al-Mubidi, al-Hâlik, al-Kâdir, al-Alîm, al-Hâkim, al-Rahim, and the names such as al-Jamîl, al-Mubidi, al-Hâlik, al-Kâdir, al-Kâdir, al-Alîm, al-Hâkim, and al-Rahim, the portrait of an artist emerges when you put them all together. The person who gathers these names on himself is already a marvellous artist. Allah Ta'ala Himself is the Piri of the artists. He is the head of the artists, and we and the world created by Him is a marvellous work of a marvellous artist. Moreover, He breathes His own spirit into the work of art.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Kılıç, M. E. (2024). Geleceğin inşasında gelenek. *Nigarhane, 4*(1), 87-97. https://doi.org/10.54496/Nigarhane.2024.22

***Sorumlu Yazar:** Mahmut Erol KILIÇ, *mahmuterol.kilic@uskudar.edu.tr*

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

GİRİŞ

Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla… Vakti şerifler hayrolsun, hayırlar feth olsun, şerler def olsun.

Muhterem hâzirûn hepiniz hoş geldiniz.

Öncelikle burada güzel bir etkinlik için bulunuyoruz. Emeği geçen başta Karatay Belediyesi Başkanı'na, Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümünün değerli hocalarına, talebelerimize ve sanatkâr bütün arkadaşlara teşekkürlerimi, şükranlarımı arz ederek sizlerle bir hasbıhale başlamak istiyorum.

Ancak bu hasbihale girmeden evvel, sanatın arkasındaki ruhu vurgulamaya geçmeden evvel, bugünlerde uzun zamandır peygamberlere yataklık etmiş, uzun zamandır ariflere bilgelere vatanlık etmiş ve devlet-i'aliyyei Osmaniye'nin yönetimi altında uzun zaman bulunmuş olan Filistin'deki Müslüman kardeşlerimize yapılan saldırıları insanlık onurunu korumak açısından huzurlarınızda bir kere daha tel'in ediyor ve bunu bir vecibe biliyorum.

Sizler, sanatçı insanlarsınız. Sanatçının duyarlılığı aynı zamanda mazlumdan, mustazaftan, mağdurdan yana olmak demektir. İnsan en güzel sanat eseridir. Bebekler, yavrular, yaşlı insanlar her biri birer sanat eseridir. Bizim inancımızda insan Allah'ın kendisine halife olarak seçtiği bir varlıktır. O açıdan uluslararası emperyalizmin sürdürmekte olduğu yeni tür kolonolizmin bir devamı olan bu yayılmacı, işgalci rejimi bir kere daha lanetlediğimi belirtmek isterim.

Bizler insan odaklı bir felsefenin bir düşüncenin çocuklarıyız. Sanat eserlerimiz bir sonuçtur bir neticedir. Fakat sanat eserini ortaya koyan sanatçının eyleminin bir metafiziği vardır. Sanatçı bazen bunu bilebilir bazen bilmeyebilir. Tıpkı şifacılar gibi bilmeden de elinden sanat eserleri çıkabilir. Bazı ocak sahipleri insanlara şifa dağıtırlar. Kendilerindeki o emaneti farkında olup olmadan nakledebilirler. Çünkü onların enerjileri güzeldir, Allah tarafından kendilerine öyle bir mevhibe-i ilahiye verilmiştir. Başkasında olmayan bazı özellikler verilmiştir ve o kişinin elinden şifa geçer ve insanlara şifa verirler. Anadolu'muzda bunlara ocaklılar denilirdi. Sanatçıda bir bakıma ocaktır. Herkes sanatçı olamıyor, şoförlük bir meziyettir herkes ehliyet sahibi olabilir ama herkes iyi şoför iyi araba kullanır diyemeyiz, her ehliyet sahibi iyi bir şoför olamaz.

O açıdan sanatçı bir bakıma Allah'ın yaratma fiilinde, *"El Hâlık"* ismiyle çalışan bir seçilmiş insandır. Bunu ben söylemiyorum büyükler söylüyorlar. Sanatçıya eserin üretimini yaparken elinden bir şeyler çıkıyor. Ancak elinden o eser çıkmadan evvel, önce tasarım halinde, kalbinde, ruhunda, gönlünde, zihninde yer alıyor. İşte oraya müdahale eden Hak Teâlâ'dır. O açıdan bizim ecdadımızın İslam anlayışında buna tasavvufi veya irfanî İslam denir. O İslam anlayışı yorumunda, "Allah güzeldir, güzellikleri sever" anlayışıyla hareket edilir ve yeryüzünde her ne şey oluyorsa, olup bitiyorsa, Allah'ın isimleriyle olup bitiyordur anlayışı vardır. Yani Allah'ın isimleri içerisinde olmayan bir şey yeryüzünde bir kere zuhura gelemez. Binaen aleyh mesela Allah'ın isimlerinden bir tanesi, *"Hûvel Âdil",* adalet sahibidir. Adalet Allah'ın önemli vasıflarındandır. Allah'ın zalim diye bir ismi yoktur. Dolayısıyla bunların anlayışına göre zulüm baki kalamaz. Adalet her zaman için esastır. Karanlık esas değildir, nur esastır. Karanlık nurun olmadığı, engellendiği, perdelendiği durumun geçici arızî adıdır.

Varlık, var oluş sadece nura aittir, ışığa aittir zira *"Allahu nurus semavati vel ard", "Allah, yerin de göğün de ışığıdır, nurudur."* Ayın ışığı güneştendir, güneş olmadığı zaman ay ışığını alamaz ve yansıtamaz. Aynı bunun gibi zalimlik baki kalamaz. Zira İbnü'l-Arabi felsefesinde, yeryüzünde zulüm olamaz çünkü Allah'ın isimlerinden birisi zalim değildir. Peki, Hocam olan biten ne? Zulüm diye bir şey icra planında var. Adaletin ikame edilemediği durumun geçici halinin adına zulüm denir. Ayeti kerimede "*Câel hakku ve zehekal batıl"*, Hak gelince batıl zail olur der. Allah'ın batıl diye ismi yok ama

Hak diye ismi var. Peki, batıl ne? Hakkın getirilemediği, hakkın engellendiği, hakkın perdelendiği durumun geçici adına batıl denir. Küfür, şirk bunların hepsi böyle aslı olmayan şeylerdir. Ondan dolayı bizim ariflerimiz en kötü durumlarda bile hep böyle neşeli olmuşlardır. Neden, çünkü Hak'la beraber olmuşlardır. Hiçbiri *"enel batıl"* dememiştir. *"Ben bâtılım"* dememiştir. Ama *"enel hak"* demişlerdir. Hakla beraber oldukları zaman oradan beslendikleri zaman da ben o kulumun gören gözü, yürüyen ayağı, tutan eli olurum anlayışıyla hareket ettiklerinde, yaptıkları sanat eseri de kendilerinden zuhur eden ilahi bir eylem olmaktadır.

Arkadaşlar Allah'ın isimlerinden bazılarına şöyle bir bakalım, el Hâlik; yani yaratıcı, çok güzel. el Kâdîr, kudret sahibi yani yapabilme, kabiliyet sahibi olma. el Cemîl, güzel. Allah'ın sıfatlarından bir tanesi el Mübdî, ibda eden, birden tasarlayan, düşünen ve yoktan var eden. el Cemîl, el Mübdî, el Hâlik, el Kâdir, el Alîm, el Hâkim, Er Rahim gibi isimlerin de hikmet sahibi oluşu cemîl oluşunu, hepsini bir araya getirdiğiniz zaman da ortaya bir sanatçı portresi çıkıyor. Bu isimleri üstünde toplayan kişi zaten muhteşem bir sanatçı oluyor. O zaman Allah Teâlâ bizatihi kendisi sanatçıların piri oluyor. Hak Teâla sanatçıların en başı oluyor ve onun yarattığı bizler ve âlem muhteşem bir sanatçının muhteşem bir eseri oluyor. Ayrıca üstelik kendi ruhunu sanat eserine üflüyor.

Hangi sanatçı vardır ki yaptığı esere ruhundan giydirmemiş olsun? Bir şey yaptım ama tabirimi mazur görün "lanet olsun alın şunu götürün, şu tablonun üzerinde 6 ay çalıştım ama alın şunu elimden" demiş olsun. Yani sanatçı 6 ay, 7 ay, 1 yıl üzerinde çalıştığı bir esere hem vaktini, hem mesaisini, hem gözünün nurunu, hem de elinin emeğini yansıttığı gibi ruhunu da yansıtıyor. O zaman Allah Teâlâ diyor ki, *"ben seni yarattım", "ve nefahtü fihi min ruhî"* ve kendi ruhumu size üfledim. O zaman sanatçı eylemini yaparken, çalışmasını yaparken ilahi bir saikle hareket ettiğinin de idrakine varmalıdır. Belki varmayabilir de. Ama sanatçı bu idrake vardığı zamanda bir insan-ı kâmil haline geliveriyor.

Peygamberler aslında insan malzemesinden ortaya iyi insan çıkarma, kâmil insan çıkarma ustalığıdır. Peygamberlere tâbi velilerin yaptığı da budur. "*Ham budem, puhtem, suhtem", "hamdım, piştim, yandım"* diyen Hz. Mevlana aynı zamanda hem kendisi üzerinde bunu söylüyor, hem de buradan yola çıkarak biz hamları alırız pişiririz, olgunlaştırırız, ortaya bir sanat eseri ortaya çıkarır ve atölyemizden yani tekkemizden o mamulü piyasaya sunarız demek istiyor. O açıdan büyük felsefeciler sanat eserinin arkasında hep ilahi bir inspirasyon, ilahi bir ilham olduğunu söylemişlerdir.

Geleneğimizde sanatçılarımızın da böyle ocaklardan yetişiyor olmaları aynı zamanda hayatın estetize edilmiş olmasını da beraberinde getiriyor. Sizlere gelenekte olan bir şeyi söylemek istiyorum. Siz bir sanat eseri yapıyorsunuz ama özellikle gelenekte çok ticari kaygılarla yapmadığınız için siz sanat eseri yaparken aynı zamanda terapi görüyorsunuz. Sanatçı yaptığı eserle beraber kendisi de tedavi oluyor ve bir tür seyri sülük görüyor. Sanatçı eserini yaparken bir tür tasavvufi bir eğitimden geçiyor. O açıdan bazı tekkelerde özellikle Mevlevi tekkelerinde dervişlerin yapmakta oldukları evradı, zikri, tesbihi vesaire bazı vazifeleri tabii ki var. Ama onun yanında yaptığı bazı sanatsal faaliyetlerde oluyor. O sanatsal faaliyetlerin bazısı sanat eseri üretimi şeklinde olabildiği gibi bazısı da mesela ziraatçılık şeklinde olabiliyor. O da bir tür sanatçılık. Bir ziraat, bir tarla ekimi ve oradan bazı meyveler ve sebzeler yetiştirmek de beraberinde veriliyor. Binaen aleyh sanatsal üretim aslında evet belirli bir kabiliyet istediği gibi belirli astrolojik yapılar da gerektiriyor. İnce zevklerin, estetize oluşun ortaya çıkmasında bazı astrolojik şeyler bireysel olarak gerekiyorsa da aslında tasarım aşamasında bazı eğitimler de almayı gerektiriyor.

Mevlevi dergâhlarında çok büyük sanatçılar, çok büyük sanat eserleri üreten sanatçılar çıkmıştır. Bu da beraberinde ham olarak o atölyeye giren kişinin aldığı seyri sülükle, kabalıktan letafete yani kesafetten letafete doğru şahsi olarak intikalini, bazı ince zevklerin de yavaş yavaş ortaya çıkmasını sağlıyor.

Burada çok değerli sanatçı hocalarımız, hattat hocalarımız ve diğer sanat dallarıyla iştigal eden talebe arkadaşlarımızın huzurunda şöyle bir tespitimi paylaşmak istiyorum. Teknik anlamda baktığımız zaman günümüzde her dalda çok güzel sanatçı genç arkadaşlarımız çıkıyor. Gerçekten çok değerli, yüzümüzün iftiharı arkadaşlar çıkıyor. Ancak tasarım düzeyine geldiğimizde ben şahsen çok ciddi sıkıntılar görüyorum. Üretimde teknik anlamda güzel diyeceğimiz şeylerin tasarım noktasında, yani ilham noktasında beslenme kaynaklarındaki bazı tıkanıklıklardan dolayı, *"ya öyle tasarlamasaydın da şöyle tasarlasaydın"* diyeceğim şeyler görüyorum. Hattının teknik kalitesi oldukça güzel genç hattat arkadaşın bir şey yazdığında bazen *"bunu yazacağına şunu yazsaydın"* diyeceğim şeyler görüyorum. Neden? Çünkü mesnevi kültüründen kopmuşuz? Belirli Kuran-ı Kerim kültüründen kopmuşuz. Hangi ayeti yazacağız? Hangi şairin şiirini seçeceğiz? Niyâzî-i Mısrî okuduk mu? Yunus Emre okuduk mu? Eğer talik veya nestalik, şikeste talik bir şeyler yazacaksak ve Farsça yazacaksak Hafızı tanıyor muyuz? Mevlana'dan, Mesneviden, Divan-ı Kebir'den orijinallerinin asıllarından ne kadar haberdarız? Bu gibi sorular gündeme geliyor. Bir çarkıfelek yapacaksak çarkıfeleğin arkasındaki felsefe nedir biliyor muyuz? Seyru sülük lineer düz bir çizgi halinde ilerlemez. Spiral olarak ilerler. Her zaman esas olan kıvrımsallık daireselliktir. Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin Fütuhat-ı Mekkiye'sinin derkenarında bir plan çizer. Bu çizim bizzat kendi çizimidir. O çizim Hindistan'daki Tac Mahal'i çizen mimara ilham verir. Tac Mahal'in mimarisi Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin Fütuhat-ı Mekkiye'sinin derkenarındaki âlem katmanları çizimidir. Sivas Divriği taç kapısındaki *"draht-ı can"* yani "hayat ağacı", hayat ağacı motifi biliyorsunuz ki çok kullanılan çok önemli bir motiftir. Ama felsefesini biliyor muyuz? Bu motif söz konusu mimari esere İbnü'l-Arabî'den ilham alınarak uygulanmıştır. Allah Teâla Ben size misaller veriyorum diyor. "öyle bir ağaç ki kökleri gökte yukarıda semada" ama dalları aşağıya doğru tepetaklak edilmiş bir ağaç, nasıl bir ağaç bu? Yani beslendiği yer sema, ilahi, semavi ama tezahür planında zuhurat planında manifestasyonda ise tezahüre inişte meyveleri var. İşte biz o düşüncenin birer meyveleriyiz. İran, Azerbaycan coğrafyasına doğru gittiğimiz zaman çok fazla nar motifinin kullanıldığını görürüz. Neden nar? Neden başka bir şey değil de nar? Sümbül Efendi niye Sümbül Efendi mesela? Laleli Baba niye Laleli Baba? Bizim İstanbul'daki Laleli semtine adını veren Laleli Baba, lale ve baba. Lale olmak. o baba niçin laleyi daha çok kullanmış? Elif neden Elif? Neden?

Muhyiddin İbnü'l-Arabî Hazretleri 19-20 yaşlarında bir genç iken yaşadığı bir hatırasında diyor ki; "Endülüs'te yolda gidiyorken yaşlı bir Yahudi din adamı olan hahamla karşılaştım. Haham bana varlık mertebelerini anlatmak için dedi ki; "Genç, genç, Tanrı âlemi yaratmaya Alef'le (Elif) başladı". Sonra Muhyiddin İbnü'l-Arabî ona cevaben diyor ki; "Ne yapsın bilmiyor, "yaratılış *Elif"*le başlamaz, *"Elif"* sükûndur, *"*yaratılış *B"* ile başlar. Elif hareket etmez, elif sükûndur, elif sakindir. Âlemin yaratılışı *"B"* ile başlar.

Bütün kutsal kitaplar B ile başlar. Mesela Bismillahirrahmânirrahîm, Bişnevez ney, Mesnevinin Biş Nevi veya Bereşit Tevrat hepsi B ile başlar. Muhyiddin İbnü'l-Arabî Fütuhat-ı Mekkiye'sinde bize hitaben diyor ki; *"Evlat Elif'in hareket etmediğini o bilmiyor sen bil,* sen bil ki o yaratılışı Elif'le başlatıyor oysa yaratılış Elif, (Alef)'le başlamaz" diyor.

İbnü'l-Arabî bizim çok değerli geleneğimizin en arkasında yatan ruh mimarlarından birisidir. Osmanlı arifleri *"biz iki anneden süt emdik*" derler, Bunlardan birisi İbnü'l-Arabî diğer Hz. Mevlana'dır. Bu ikisinin karışımı aynı zamanda Osmanlı İslam anlayışını, devamında sanatı, estetiği, edebiyatı, şiiri oluşturmuştur.

Arkadaşlar, yakın zamanda "Türk Şiirinde Şeyhi Ekber Methiyeleri" diye bir kitap yayınlandı okumanızı tavsiye ederim, 1-2 değil 150'den fazla Osmanlı şairinin Muhyiddin İbnü'l-Arabî'ye yazdığı methiyeler var. Bunların içerisinde Sultanlar bile var. Yıllar evvel Hz. Mevlana için de "Türk Şiirinde Hz. Mevlana Methiyeleri" isimli kitap yazılmıştı. Kitap Divan edebiyatından halk edebiyatına kadar içeriğe sahiptir. Şeyh Galib'in "iki anneden süt emdik" sözleriyle oluşturulan bu sentez düşüncesi bizim

aynı zamanda estetiğimizin de arkasında yatan bir anlayıştır. Ama bundan uzaklaşınca da maalesef İslam anlayışımız, din anlayışımız o kadar daraldı, o kadar daraltıldı ki; bütün saygım ve hürmetimle beraber muazzez İslam dinimiz sadece hukuk düzeyine indirgendi.

İslam'ın veya herhangi bir dinin hukuksal tarafı vardır ama % 5'tir, % 10'dur. Yani İslam'ı biz sadece fıkha indirgedik. Bütün ilahiyat fakültelerimizde başka yerlerde İslam denilince sadece fıkıh anlaşılır oldu. Tabii ki küçümsemiyorum ama Hz. Peygamber Efendimizin Mekke döneminde çok fıkıh yoktu, çok özür diliyorum yani bunları bazen paylaşırken çekiniyorum ama mesela Bedir Savaşını yapıp şehit olan ashabın çoğu sarhoştu. Çünkü içki ayeti inmemişti daha. Namaz daha inmemişti. Bunları söylediğim zaman tabii bazıları o zaman biz de içelim falan diyor. Hâşâ sümme hâşâ onu kastetmiyorum. İçki daha sonra haram kılınmıştır, bitti. Ama ilk bi'setin birinci saatinde değil onu kastediyorum. Fıkıh daha sonra geldi. Bizde şu an din, ilk olarak hemen muamele ile başlıyor. Önce bir ruh, bir anlayış sonra onun üzerine bazı yaptırımlar bazı vazifeler gelir. İşte bu anlayışla hareket edildiğinde İbnü'l-Arabî'nin eserleri okunarak, Mevlana'nın eserleri okunarak bakıldığında bir kere katlı bir anlayış olduğunu görüyoruz. Buradan mülhem alan Yunus Emre, bunu Türkî dilde çok güzel ifade ediyor. Şu an kaybettiğimiz bir anlayış bu. Nedir o? *"Şeriat, tarikat yoldur varana"* nokta. Şimdi esas başlıyor *"marifet hakikat andan içeru".* Dinde gayelilik diye bir şey var. Bu unutuldu. Dinin gayesi; Ben kimim? Ne yapıyorum? Niçin geldim bu yeryüzü hayatına? Nereye doğru gidiyorum? İşte verilmesi gerekli olan en önemli husus- gayedir yani manadır. Hepimiz ölümlüyüz. Herkes ölüyor. Doğuyor, büyüyor, ölüyor. Bana bunu anlatacak olan bir din, benim kaynağımı, benim kimliğimi bana verir. Ben kimliğimi bilmediğim sürece bu dünyada avare dolaşırım. Oysaki ayeti kerimede, *"Allah'tan geldiniz"* -çok güzel, geliş yerimi net bir şekilde ortaya koyuyor-, *"İnna Lillah"* o aslında *"İnna min Allah'tır"*, *"İleyhi Raciun",* ona dönüyorsunuz, ondan geldiniz ve ona dönüyorsunuz. Başlangıç ve bitiş.

Mitolojilerde kendi kuyruğunu ağzına alan yılan motifi vardır. Bizim bazı Selçuklu kapı kulplarında da görülür. Bir yılan kendi kuyruğunu ağzına almış. Daire formu. Başlangıcın ve bitişin aynı noktada olduğu hal. *"El evvelü Allah vel ahiru Allah",* yani ilk benim, son da benim. Şimdi kozmogonik olarak düşünecek olursanız arkadaşlar bir şeyin ilki benim sonu benim derse, sen kim oluyorsun? O zaman hemen burada Muhterem hocamızdan "hiç" istifli bir levha çıkıyor. İşte bakınız sanat eseri nasıl ortaya çıkıyor. Arkasında bu konuşmalar olursa hiç çıkıyor.

Ama güzelim Türkçemizi, dünyanın en zengin dillerinden birisi olan Osmanlı Türkçesini, Arapça, Farsça ve Türkçe kelimelerin bir sentezi ile oluşmuş olan, sentaks olarak, gramer olarak, Türkçe ama Arapça kelimelerle, Farsça kelimelerle, Türkçe kelimelerle zenginleştirilmiş olan dili kaybettik.

Arkadaşlar Arapça zaten çok zengin bir dil. Farsça kendi içinde zengin bir dil. Türkçe de zengin bir dil. Siz bu üç zengin dilden meydana gelen bir dil oluşturuyorsunuz ve siz o dili sonra yasaklıyorsunuz. Dünyada hiçbir, hiçbir ülke yok ki, genç nesli ecdadının yazdığı kitabı okuyamamış olsun. Bir Japon genci Meji hükümetinin döneminde yazılan bir Japon metnini okuyor. Bir Yunan genci Aristoteles'in Yunancasını okuyabiliyor. Bir İngiliz genci Shakspeare'nin İngilizcesini bazı kelimelerin telaffuzu farklı olmakla birlikte okuyabiliyor. Sadece ve sadece biz, bizim gencimiz kendi neslini okuyamıyor. Neden?

Çünkü "hiç" 'ten ilham verdiniz bana. Bizler "hiç" kelimesi Farsçadır, "bir" Türkçedir, "şey" Arapçadır diyemiyoruz. Hiçbir şey Türkçedir. Eğer bu kelimeleri çıkarırsak hiçbir şey diyemeyiz, çünkü "hiç" Farsça, "şey" Arapça, sadece "diyemiyoruz" Türkçe.

Bu minvalde bizim ariflerimizin yani sanatçılarımızın arkasında kullandığı bir muhayyel, bir hayal dünyası var. Ona şairler mazmunlar der. Şairlerin kullandığı bir mazmunlar deposu, hazinesi vardır. Oradan kullanırlar. İşte Yunus Emre Türkçe söyler, İbnü'l-Arabî Arapça söyler, Mevlana Farsça söyler. Diller farklıdır ama aynı şeyi söylerler. Çünkü Hz. Mevlana ne diyor, *"Hem-dîlî ez hem-zebânî*

bihter est". "Bizde aynı gönlü paylaşmak, aynı dili konuşmaktan evladır". Aynı gönlü paylaşmak da ayniyet gerektirir. Ayniyet de çok önemli bir husustur. Çünkü sanatçı, kendini bir şeyde ifna ettiği anda yapıp ettiği iş artık ilahi iş olur. Mesela, "*ve mâ rameyte iz rameyte ve lâkinnallâhe ramâ,", "attığın zaman sen atmadın ben attım"* ayeti kerimesine bakalım. Şimdi atan kim? Peygamber yani insan ama attıran kim? Hak Teâlâ. O açıdan ayniyeti Hakla oluşturduğunuz zaman sizin elinizin hareket edişi dahi onun sayesinde olunca eseriniz de ilahi bir eser haline geliyor. Ama bu ilham damarının tıkalı olmaması, ilhama açık olması gerekiyor. Aksi takdirde tasarımlarda sıkıntılar oluşmaya başlıyor.

Ortadoğu'yu biraz dolaşan bir kardeşinizim. Ortadoğu'da çok değerli hattat arkadaşlarımız var, çok değerli sanatçı arkadaşlarımız var. Ama ortaya koydukları eserlerde çok ciddi bu tasarım problemini olarak görüyorum. Yani öyle şeyler yazmışlar veya yazıyorlar ki insanın niye böyle bir şey yaptın? diyesi geliyor maalesef. Neden? Çünkü arka beslenme kaynakları kesilmiş.

Selefi bir anlayıştan bir estetik çıkmaz arkadaşlar. Çok özür diliyorum selefizm estetiği yoktur. Çünkü haramdır. Haram bir şeyden nasıl bir estetik çıksın? Benim karşıma hat sanatının dahi haram olduğunu söyleyenler çıktı. Mesela bir tanesi bana *"Allah sana onu güzel yazılsın diye mi gönderdi?"* diyor. Hafız veya tilavet için de *"Allah sana onu güzelce okuyasın diye mi gönderdi?"* diyor. Yaşayasın diye gönderdi diyeceksin, esas söyleyeceğin şey bu biliyorum, tamam ama bunun estetize edilmesinin önündeki mani nedir ki?

Allah beni yarattı ama aynı zamanda bana diyor ki; o yarattığıma da güzel bak, iyi bak, onun da hakkını ver. Böyle diyor mu? Diyor. İşte, neden bizim coğrafyada, bizde daha fazla geleneksel sanat çıkıyor? İşte bunun arkasındaki güç bizim İslam anlayışımız veya din anlayışımızın tasavvufi filtrasyondan geçmiş olmasıdır. Bundan kaynaklanıyor.

Din konusu, eyvallah. Ama hiçbir din tek başına konuşmaz. Din, peygambere iner, peygamber onu daha sonra havariyyuna veya ashaba yani ikincil nesle emaneti devreder. O ikinci nesil bu emaneti aldıktan sonra bunu işler, buradan medeniyetler çıkarır, sanat eseri çıkarır veya buradan çok zalimane bir şeylerde çıkarabilir. Biz almış olduğumuz bu İslam emanetini tarihte öyle güzel işlemişiz ki, buradan sanat eserleri çıkarmışız. Aslında insan-ı kâmil bir sanat eseridir. Hem insan eseri, bir insan sanat eseri ortaya çıkarmaya çalışmışız, hem onunla paralel çok güzel taşa giydirilmiş ruhlar veya tuvale yansıtılmış veya kâğıda yansıtılmış veya tahtaya veya metale yansıtılmış sanat eserlerine çevirmişiz. Bunu yaparken de işte buradaki toplantının ana konusu olan "geleneğimiz ve geleceğimiz" irtibatıdır.

Modernite ve modern anlayışlar hatta bunun politik uzantıları geçmişi kötülemek üzere hareket ederler. Her ne şey var ki geçmişte kötüdür, yanlıştır. Güzellikler modern zamandadır ve hatta daha ileride çok güzel günler bizi bekliyor. Bu teoriye, bu yaklaşıma İngilizcede progressives deniliyor. Yani ilerlemeci. Bu anlayış batıda artık çok ciddi darbe aldı. Bunlara inanılmıyor. Bazı güzeller ve güzellik dereceleri zaman üstüdür. O an, geçmişte de yakalanmış olabilir, şimdi de yakalanabilir, gelecekte de olabilir. Ama muhakkak ve muhakkak ileride olacaktır diye bir şart yanlıştır.

Geçmişteki her ne şey varsa kötüdür anlayışının günümüzdeki yansımasına bakınız. Büyük devrimler yaşamış ülkelere gidiniz. 1917 Ekim devrimini yaşamış Sovyetler Birliği'ne gidiniz. Sovyetler Birliği'ne turist olarak gidiniz. Size gösterilecek olan bütün yerler 1917 Ekim devriminden sonra yapılan o fecaat betonarme binalar değildir. Gidin Saint Petersburg'a baştan aşağı sanat eseri bir şehir, muhteşem bir şehirdir. Eski adı, esas adı Saint Petersburg yeni adı Leningrad. Aziz Peter'in adını iptal ettiler daha sonra Leningrad, Lenin şehri dediler. Ama hani sen onu yıkmıştın? Onlara Burjuva sanatı diyordun? Haydi, şimdi kendi sanatını koy ortaya. Marksist sanatını koy ortaya. Maalesef betonarme iğrenç binalardan başka bir şey koyamadın ortaya. Sen hala turistlerini Sultanahmet Camii'ne götürüyorsun. Arapça'da, *"Vekis êl hazâ"* diye bir tabir vardır *"ben söylüyorum kıyası sen yap"* denir ona, ben Rusya'dan örnek veriyorum örneği siz genelleştirebilirsiniz. Sen hala turisti Sultanahmet'te

gezdiriyorsun. Niye o tuğraları kazıdın? Niye o harfleri kazıdın? Göster kendi sanatını, koy kendi sanatını ortaya göreyim. Yok. Çünkü damarları kesik, ruhani tarafı spritüel tarafı olmayan bir ideolojinin sanatı da olamaz. Fransa'da şu an *"ancien régime, eski rejim"* tartışmaları var. Fransız devrimi çok ciddi tenkit ediliyor artık. Daha bir hafta evvel UNESCO toplantısı için Paris'teydim. Louvre Müzesi başta olmak üzere tamamı eski sanat eserleri dolu. Fransa'da artık tabii ki çağdaş sanatçılar var. Çağdaş üretim denilen şey de var. Ama gerek müzayedelerde gerekse her zaman işte XIV. Louis dönemi vesaire hep eski sanat eserleri aranıyor ve artık ciddi manada revolüsyonlar sorgulanıyor.

Bizim geleceğimizin inşasında gelenekle aramızda olan kopuntu yani bağlantı kopmasını yeniden tesis etmemiz devamlılığımız açısından gereklidir. Biz 1071'de kadem bastığımız bu topraklarda ancak siyasal manada bazı dönüşümler olmuş olabilir ama ruh devam ediyor. Arkadaşlar o ruh, şu an arkamızdaki sergilenmekte olan sanat eserlerinde de birer parça örneğini görmüş olduğumuz gibi hala devam ediyor. Çünkü o ruh üflenmiş bir ruh. O ruh manevi bir ruh, Allah tarafından üflenmiş bir ruh. Damarlar zaman zaman tıkanabilir. Ama tıkanmış damarlar açılabilir. Günümüzde damar açıcı ilaçlar sayesinde tıkanan damarlar açılabiliyor elhamdülillah. Açıldığı zaman da kan deveranı bütün vücuda yeniden yayılır, vücudu beslemeye devam eder.

Geleneğin, gelenekli oluşun bizim geleneğimizdeki tam karşılığı anane kelimesidir. Anane yine Arapça'dan gelir, *"an", "an", "an", "an", "an",* ne demek o? *"den", "den", "den", "den"* yani elden ele, elden ele, elden ele veya Anadolu halk tabiriyle el ele, el Hakk'a. Yani zincirin en başında Hak, Haktan itibaren ele alınarak devam edilir. Buna *"Pir eli tutma"* denir tasavvufta. *"Usta eteği tutma"* denilir fütüvvette. Bir ustanın çırağı olmak sonra o ustanın kalfası olmak sonra ustalaşmak ve o zanaatla, o sanatın beraber gitmesi tasavvufun yani insanın kendini eğitme yöntemiyle sanat eserinin beraberce gidiyor olması inisiyatik anlamda çok önemli bir noktadır. Haçlı seferleri aracılığıyla Anadolu'ya Ortadoğu'ya gelen Hospitalier tarikatı bu geleneği alıp Batı'ya taşımıştır. O da şudur; siz çocuğunuzu sanat öğrensin diye demirciler çarşısında bir demirciye götürürsünüz teslim edersiniz. "Eti senin kemiği benim, al bu çocuğu eğit" al bu çocuğu eğit bundan demirci olsun. Demircilik sanatı neticede nedir? Dışsal âlemde bakıldığında maddi bir eylemdir. Bir madde var adına demir deniliyor, bir de çekiç var. Birlikte fiziksel bir eylem yapılacak. Usta o çocuğu çıraklığa kabul ediyor. Tabii kabul ederse! Önce şöyle bir bakıyor bundan bana talebe olur mu diye tecrübesiyle bir tarıyor.

Arkadaşlar gelenekte usta talebeyi kabul etme veya reddetme hakkına sahiptir. Yani usta kendine ait bazı meziyetlerle o talebeye şöyle bir bakar, *"oğlum veya kızım sen bir başkasına git senin nasibin benden değil"* diyebilir. Tasavvufi manada da böyledir. Tasavvufi manada da *"efendim ben size mürit olmak istiyorum "* diye talep geldiğinde şeyh efendi bir bakar, *"yok senin dosyan bize havale edilmedi. Senin dosyanı başka arkadaşımıza göndermişler sen ona git"* denilirdi.

İşte burada çırağı alan o çırak üzerinde çalışma yapan usta zahirde dışarıda bir ses ona zanaat öğretirken, aynı zamanda da diyor ki,

-*"bak evlat şimdi bu demir külçesi varya…*"

-"evet, ustam*",*

-*"bundan bir şey olur mu? Yani ben mesela bununla bir ekmek kesebilir miyim? Kesemem. Bununla ben bir bıçak, bir kılıç gibi kullanabilir miyim? Kullanamam.* "

O zaman bu nedir? Bu hamdır oğlum. Bundan bir şey olur mu? Hiçbir şey olmaz oğlum.

-*"tamam, ustam ne yapacağız?",*

-"ne yapacağız o zaman önce bir potayı kızdıracağız. Değil mi?

- Eyvallah ustam.

-"Pota nasıl kızdırılır? Nasıl ateş verilir? Oraya nasıl hararet verilir? Ondan sonra bu demiri alacağız ve orada eritmeye başlayacağız. Eriyecek ki önce çözülsün. Ondan sonra biz bunu bir potaya dökeceğiz, buna şekil vereceğiz. Şekil verdikten sonra bundan artık bıçak mı istiyorsun? Yatağa mı istiyorsun? Kılıç mı istiyorsun? Ne istiyorsun? Ne yapacaksan onu yapacaksın! Ondan sonra o ürün artık bak işe yarar bir hale gelecek".

- "tamam usta"!

İşin sonunda ustalık beratı verileceğinde usta o çırağı çağırıyor ve kulağına şunları fısıldıyor;

- "evlat sana ben zahirde bir meslek öğrettim. Şimdi bu mesleği güzel yaparsan inşallah evinin rızkını da kazanırsın. Ama şunu hiçbir zaman unutma ki, biz insan olarak böyle bu ham kütle gibiyiz. Hamımızdan hiçbir şey olmaz.

Bir ustanın bizi bir potada işlemesi lazım. O pota da Kelime-i Tevhid potasıdır. Nefsin tepesine kılıcı, çekici vura vura, Allah diye diye bizi yumuşatır bir hale getirir. O yumuşamış olandan bir ürün ortaya çıkar. O zaman artık kâmil bir ürün oluşur.

Dışta öğretilen bu sanat aslında içteki seyr-i sülük sanatının dışa vurulmasıdır. Böylece zahir-batın sanatları burada birleşiyor. Simya sanatında, simya ilminde bir değersiz madenden değerli maden üretmek için iki merhale vardır. Latincede buna *"kogul salva"* denir. Yani ilk aşama kimyada o maddeyi çözmek. Çünkü kütle halinde durandan hiçbir şey olmaz. Önce o ayrıştırılır, çözülür ve potada eritilir. Ondan sonra salva aşaması ile oluşturulandan yeni bir yapı meydana getirilir. Çünkü kütle halinde durduğu sürece onun adı ne kılıçtır, ne tabancadır, ne çataldır, ne bıçaktır, ne kaşıktır. O aşamada ne yapmak istiyorsanız henüz o değildir.

Seyri sülük sizde bireysel olarak dikey eğitiminizi verirken zanaat eseri olarak dışta ortaya koyduğunuzda onun paralelinde bir sanat eseri olmaktadır. Böylece sanat ve sanat faaliyeti aynı zanda bir inisiyatik, bir seyri suluki bir faaliyet olmaktadır. Sanat faaliyeti ve sanatçının faaliyeti o manada çok seküler bir faaliyet değildir. Çünkü ilahi bir mekanizmayla az evvel söylediğim gibi çalışmaktadır. Hatta şunu söyleyeyim bir sanatçı mesela ateistim diyebilir. Yani sosyolojik olarak ben ateistim diyor. Ama farkında değildir. O, neyin altında çalıştığını bir gün fark ettiğinde o sözünden geri dönecektir. Mesela şimdi ülkemizde de öyle gençler arasında bazı modalar var. Ben ateistim falan gibi. Böyle bir kişiye birisi demiş ki; yok ya sen senin neren ateist? O da demiş ki "Allah çarpsın ki valla ateistim". Yani ateist bile ateist olduğunu Allah çarpsın ki diyerek kendini Allah ile ilişkilendiriyor. Çıkış yolu yok bundan kaçamazsınız. Çünkü o öyle her şeyi ihata etmiş ki, onun dışında, yani ateistim demek kendini inkâr etmek demektir. Kendini inkâr edemeyeceğin için ateist olabilmek ontolojik olarak mümkün değil. Bu baba ben seni sevmiyorum, anne ben seni sevmiyorum diyen 3 yaşında 5 yaşındaki yaramaz çocuk sözüdür. Anne baba da ne der ona, otur yerin Ateiste de aynen o söylenir. Ateist bu manada ciddiye dahi alınmaz.

Gelenekte "an", "an", "an" yani "elden ele", "ustadan ustaya" geçen bir nakil söz konusudur. Nakil hem zahiri manada bir yeteneğin size öğretimi, hem de bir hal transferidir. Hal transferi modern sanatta yoktur. Modern eğitimcilerde de böyle bir şey yoktur. Gelenekte bir öğretmen aynı zamanda halini giydiren kişidir. Sizlere 20-30-40 yıl öncesinden örnek vereceğim. İlkokulda, lisede öyle hocalarımız, eski tabirle muallimlerimiz vardı ki, konuşmadıkları zaman bile bizleri etkilerdi. Halleriyle duruşlarıyla bize bir şeyler öğretirlerdi. Bileşik kaplar misali. Bir kabın yanına bir başka kabı getirdiğiniz zaman dolmaya başlar. Dolayısıyla eğitim sadece didaktik olarak size böyle sırf çeneden çıkan cümleler yükleme sanat değil hal giydirme sanatıdır.

Bu konuda çok bizim geleneğimizde "üzüm üzüme baka baka kararır" diye bir darbı mesel vardır. Nedir bu? Üzüm üzüme baka baka olgunlaşır demek. kararmak yani olgunlaşmak. Bir üzümün

yanındaki diğer üzümle beraber olgunlaşmasıdır.

Usta size bir sanatı öğretiyor ama aynı zamanda siz ondan usul, edep, erkân, insanlık, müsamahakârlık, hoşgörü, muhabbet bunları da öğreniyorsunuz. Yarım saat oturup kalkıp gideyim diyemiyorsunuz. Adeta kovulurcasına oraya yapışıyorsunuz. Ancak usta "hadi git" derse kalkıp gidiyorsunuz.

Pisagor'un felsefe okulunda öğrenciyle çalışma tarzı böyleydi. Öğrenci yatılıydı. Felsefe okuluna yatılı öğrenci alırdı. Sabah tan yeri ağrırken kalkılır, ilk dersler aç karnına yapılırdı. Çünkü tok karnına midedeki besinler buharlaşma yapar dimağı etkiler, dimağı etkilenende uyku gelişir, uyku gelişmesiyle de sanatsal üretim, felsefi üretim durur. Bundan dolayı da aç mideyle sanat çalışması yaparlardı. O bittikten sonra yemeğe geçerlerdi. Yemek tabii ki yenecek. Bu eylem aynı zamanda bir ritüeldi. Bakınız hepsinin bir ritüeli var. *"An","an", "an"* yani *"anenin"* olması bir zincirin devamlılığını sağlıyor ve o zincir sizden sonra da başkalarına devam ediyor.

Bu sadece sanatlarda değil, felsefelerde ve dinde de böyleydi. Maalesef mesela dini ilimler dediğimiz ilahiyat ilimlerinde bugün böyle bir zincire tabi olmadan din yapmak, din eğitimi yapmak var ondan dolayı güdük oluyor. Yani bir ilahiyatçının söylediği söz bazen bir yere oturmuyor havada kalıyor. Neden? Bir geleneğin devamı değil. Bazen videolarda şurada burada bazı hocalarımızı dinliyorum ama nereye oturtacağımı şaşırıyorum. Bir hoca bir şey anlatıyor mesela; ben bunu hangi geleneğe oturtayım? Yok, bir gelenek yok. O zaman nev zuhur, ne idüğü belirsiz, 250 gram ondan 250 gram bundan ortaya bir karışık atılmış bir şeyler çıkıyor.

Arkadaşlar halk şairlerimizde bile badeli şairler vardı. Bâdeli âşık, bâdesiz âşık. Bâdeli âşık şu an ülkemizde 3 tane kaldı, eskiden çoktular. Çok az aldılar. Ne demek bâdeli âşık? Mesela bir örnek vereyim; Bardızlı Nihani, Bardız Artvin, Kuzey Erzurum, Nihâni bir çoban, hayatında hiç şiir söylememiş hiç eline bağlama almamış.

Çoban bir gün bir ağacın altında öğlen vakti şöyle hayvanları otlatırken içi geçiyor bir kaylule yapıyor. O esnada rüyasında bir piri fani çıkıyor karşısına ve elinde bağlama var *"al bunu çal"* diyor. Nihani diyor ki, *"ben çalma bilmem ki",* bu motif size bir şey hatırlatıyor mu bilmiyorum? O da diyor ki, tekrarlıyor ikinci defa, *"al çal".* O diyor ki, "*ben çalma bilmem ki".* O zaman kalk ayağa diyor ve Nihani'yi alıyor sıkıyor şimdi *"al çal"* diyor. Nihani alıyor bağlamayı, *"ne çalayım? Hak kelamı çal? Hak söyle?* diyor. Nihani uyanıyor. Bu motifi bir yerden hatırlıyorsunuz değil mi? Evet, yani vahyin ve ilhamın geliş süreçleri mekanizma olarak aşağı yukarı aynıdır. İniyor köye diyor ki, bana bir bağlama verin. Diyorlar ki, sen bağlamayı ne yapacaksın? Sen çalma bilmezsin ki? Bir bağlama veriyorlar ve o andan itibaren Nihani çobanlığı bırakıyor, kahve kahve, köy köy dolaşa dolaşa, hak kelamı -gerçekten sözlerini derlemişler toplamışlar bakınız- hep iyilik, kardeşlik ve hak kelamı söylüyor. Bu hikâyeyi Bardız Nihani'nin yaşadığı bölgelerden onun deyişlerini derlemiş toplamış bir kitap yapmış rahmetli Mehmet Gökalp diye bir savcımızdan bizzat dinlemiştim.

Bade içirmek yani daha evvel öyle bir mecrada değil iken kendisine bir bal, süt veya herhangi bir şerbet, mana âleminde içirmek suretiyle o kişinin o sanata başlamasıdır. Niyazı Mısri, bir molla, bir medrese âlimi. Şiir nedir bilmiyor, hiç şiir yazmamış. Aynı şekilde kendisine içirilen bir bade ile ondan sonra bugünkü elimize dahi ulaşmış olan o muhteşem şiirleri söyleyen Niyazı Mısri ortaya çıkıyor. Ondan dolayı bazı geleneklerde bu bade içirilerek sanata başlama motifi de çok çok önemlidir. Halk âşıklarımızda bu çok çok azaldı. Günümüzde badesiz şairler daha çok önde. Maalesef bade içirmeden, içmeden de söyleyen sözün bereketi ve kıymeti kalmıyor. Güdük olabiliyor. Tabii ki bade içirilmemiş sözler de sözdür. Onları da çöpe atalım demiyorum ama bade içirildikten sonra söylenen sözler ve yapılan eserler daha farklı bir hal alabiliyor.

Hz. Mevlana, Yunus Emre, İbnü'l-Arabi gibi kimselerin bize dikkat çektikleri husus ana gayedir.

her zaman için ana gaye nedir? Onu unutma! Çünkü *"hüvel mana",* esas olan manadır, anlamdır. "*el mana hüvallah"* ruh manadadır. Mana bizzat Hak Teâlâ'dır. *"İlahi ente maksudi", "sensin benim gayem",* "ve rızake matlubi" ve *"senin rızandır benim çalışma tarzım, benim bütün hedefim, gayem bu"* dediğin zaman bütün çabalar aletler araçsal hale geliyor. Araçlar günümüzde anaçlaşmıştır. Günümüzde en büyük problem modernitede İslami ilimler dâhil olmak üzere amaç haline getirilmiş araçlar var. Bunlardan bir tanesi Arapça eğitimidir. Arapça eğitimi tabii ki eğer İslami ilimlerle meşgulseniz Arapça öğreniniz çünkü dinin temel eserleri Arapçadır. Ama Allahçayı bilmeden Arapçayı bilsen ne olur? Zira Ebu Cehil'de Arapça biliyordu. Sadece ve sadece ben Arapçayı çok iyi biliyorum o zaman otomatik olarak âlimim anlamı çıkmaz. Ebu Cehil nefis Arapça konuşuyordu ama anlamadı. Demek anlamak için dilin ötesi bir şeye ihtiyaç var. Supra Language, dil üstü bir şeye de ihtiyaç var. O, Arapça ötesi bir şey ama günümüzdeki dini eğitimlerde daha çok Arapça öğretiliyor. Bu linguistik kursu bu, dil kursu, İngilizce, Fransızca öğrenmek gibi bir şey. Tabii ki öğrenirsin karşı değilim ama Arapçanın ötesinde o mana ilimlerin unutulmaması gerekir.

Arkadaşlar sözlerimi Hz. Mevlana'dan sizin için seçtiğim bir beyit okuyarak tamamlayayım. Hz. Mevlana'nın "Her ibaret hudişan Halit-i ist…" diye başlayan bir güzel beyti var. "Hali çun desti ber ibaret Halit-i ist". "Her söz bir halin alametidir" ,"Hâl, el; söz araç, el gibidir. Bir kunduracının elinde kuyumcunun aleti, kuma ekilmiş dane gibidir. Bir kunduracının elinde kuyumcunun terazisinin ne işi var? Ehliyetsizlik. Kunduracının önünde çiftçinin aleti, köpeğin önünde saman, eşeğin önünde kemik gibidir. Bir şey ifade etmez."

"Mansur'un ben Hakkım demesi Nurdur, fakat Firavun 'un ağzında bir yalandır, Musa'nın elinde asa, onun da doğruluğuna, sadakatine şahitlik ederken, bir sihirbazın elinde ise bir hiçtir. El ve araç, El ve alet, Taş ile demir gibidir. Her şeyde çift'lik (isneyn) gerektir ki ateş çıksın" Bir ateşin oluşması için iki şeye ihtiyaç var ama bir araya geldiğinde birdir. Yani ateş iki değildir. Ateş birdir. Ama el ve o çakmak taşının sürtünmesi iki ayrı şeyin birbirine değmesinden meydana gelir.

Bu manada Mevlana ehliyete işaret ediyor. Ehil olmayanlara, ehil olmayan kimselerin eline de o aletin verilmemesini öneriyor. Bugün maalesef günümüzde sanatta, ticarette, siyasette, akademide birçok alanda ayak baş, baş ayak olma gibi durumlar söz konusu olabilmekte. Ehliyeti olmayan o konuda liyakati olmayan insanların bazen bir bakıyorsunuz ki hiç olmadık pozisyonlarda bulunabilmeleri söz konusu. İşte bu modernitenin oluşturduğu bir yanılsamadır. Gelenekte böyle bir şey olamaz. Çünkü gelenekte ustanın kontrolünden geçiyor. Ama usta yoksa ustanın denetimi yoksa siz herkesi kandırabilirsiniz. Meydan boş ben şuyum ben buyum diyebilirsiniz. Kim sizi denetleyecek? Ben *"kutbu zamanım"* de, iki kişi de bul yanına, "*evet doğrudur, doğru söylüyor bu zamanın kutbudur"* desinler bitti. Belge bile verirler size. Ama sizi denetleyen, gerçek ustalar elinde olduğunda birisi kalkıp da size hadi oradan yalancı, sahtekâr deyip Sarayburnu'ndan aşağıya sizin sikkelerinizi atan adam olmadığı sürece meydan boştur. Onun için her alanda ustalara ihtiyacımız var. Ustalarımızı korumamız lazım. Sanatta da böyle, dini ilimlerde de böyle, manevi ilimlerde böyle. Allah kimseyi ustasız bırakmasın arkadaşlar. Usta hakkı ana baba hakkından üstündür demişlerdir bazen. Bir ustanın hakkı aynı ana baba hakkı gibidir. Gerçekten azalıyorlar, bugün usta kavramı kalmadı bir kere. Çünkü artık el sanatı endüstrileşmeyle ile beraber artık hiçbirimiz kunduracıdan kundura almıyoruz mesela. Deri ustasından çanta almıyoruz mesela. Hepsi sanayi ürünü, hepsi makine ürünü oldu. Makinelerden nakledildiği zaman da tabii ki seri üretim oluyor. Bereketsizlik söz konusu oluyor. Manuel, el yapımı denilen şeyle beraber bir bereket geçmiyor.

Arkadaşlar bazı dinlerde kutsal kitaplar el yazması makbuldür. Mesela Yahudilikte Tevrat evet matbaada basılan Tevrat birçok Yahudi'nin elinde vardır ama hiçbir Sinagog'ta matbu Tevrat bulunmaz. Bunlar matbaaya mı karşılar, hayır, manuel bir elden, bir kâmilin elinden besmele çekilerek yazılır kutsal kitap. Bizim geleneğimizde de evet hepimizin elinde Mushaf, Kuran-ı Kerim cebimizde olur

bulunur. Bu güzeldir. Ancak bir kâmilin abdestini alarak, guslünü alarak günde ancak birkaç sahife yazabildiği bir yazma Kur'an özeldir. O Kur'an'ın kâğıdı mürekkebi de özel olurdu. Hani Yahudilerde koşer diye bir kavram vardır. Onlarda helal gıda. Aslında matbaada bile helallik ararlar. Bizdeki matbaalardaki mürekkeplerin bazıları alkollüdür. Mesela elimizde alkol bazlı çözülmeyle basılan Kur'an-ı Kerim vardır. Olur mu? Olur. Okuruz tamam. Ama ritüellerde, ritüel yaparken Yahudiler muhakkak el yapımı kutsal kitap kullanırlar. Bunu da dikkatlerinize getiriyorum. Muhakkak evinizde hiç olmazsa birer tane bir hattat elinden çıkma mushafınız bulunsun. Onun maneviyatı farklıdır. Mushafın hepsi kutsaldır. Bunları konuşurken korkarak konuşuyorum. Bunlar yanlış anlamalara müsait olabiliyor. Yapraklarını çevirirken dahi o Kuran'ın yapraklarını otomatik kendi kendine çevirdiğini görürsünüz. Başıma gelen bir hadiseyi naklederek huzurlarınızdan çekileceğim. Benim doktora öğrenciliğinde bulunmuş, doktora tez hocası olduğum bir talebemin babası bir şeyh efendiydi rahmetli oldu. Talebem bir gün bana dedi ki, hocam sana babamın tespihini hediye etmek istiyorum. Tespih maddesel olarak çok özel, çok pahalı, özel bir tespih değil. Ama muhterem zatın her gün birkaç kilometre yaptığı döndürdüğü bir tespihten bahsediyorum. İnanır mısınız bana tespihi aldım başımın üstüne koydum eve götürdüm. Birçok tespihim var. O tespihi ne zaman elime alsam tespih otomatik dönüyor. Alışmış bir kere, yani ben çekmiyorum. Tespih kendi kendine dönüyor. Talebemi çağırdım bu ne ya dedim. Hocam vallahi alışmış herhalde babam 60 yıldır bunu çekerdi dedi. 60 sene çekilmiş bir tespih alışmış. O açıdan maddenin de bir ruhu var arkadaşlar. O maddeye o ruhu üfleyenler ustalardır işte. O ustaları korumamız lazım ki kalfaları olsun, çırakları olsun ve bu gelenek böyle devam etsin. Çok teşekkür ediyorum.