

CİLT: 5 SAYI: 1 Yıl:2025

Nigarhane



NİGARHANE DERGİSİ

ISSN:2980-0056

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 1 (Aralık / December 2025)
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

Öğr. Gör. Dr. Rıdvan AK
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Zehra SAYIN

Yayın Türü / Publication Type

Sürelî Yayın / Periodical

Yayın Periyodu / Publication Period

Yılda 1 kez yayınlanır (Aralık) / Published once a year (December)

Baskı Tarihi / Print Date

Aralık / December 2025

Yazışma Adresi / Correspondence 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, Türkiye

Ali MEMMEDBAĞIROĞLU AMEA

Azerbaijan National Academy of Sciences, Azerbaijan

Aliye YILMAZ

Süleyman Demirel University, Türkiye

Arif YÜCEL

Kahramanmaraş Sütçü İmam University, Türkiye

Bahattin YAMAN

Süleyman Demirel University, Türkiye

Bekir Şahin

Yazma Eserler Konya Bölge Müdürü, Türkiye

Günsel RENDA

Koç University, Türkiye

Gürcan MAVİLİ

Mimar Sinan University, Türkiye

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, Türkiye

Naci BAKIRCI

Mevlâna Museum, Türkiye

Nihal ARACI

Fatih Sultan Mehmet University, Türkiye

Nur TAVİLOĞLU

İstanbul University, Türkiye

Oya SİPAHİOĞLU

Erciyes University, Türkiye

SemihİRTEŞ

Architect-İlluminator, Türkiye

Serpil BAĞCI

Hacettepe University, Türkiye

Suzan YALMAN

Koç University, Türkiye

Şehnaz BİÇER

Marmara University, Türkiye

Zeren TANINDI

Bursa Uludağ University, Türkiye

Zeynep YÜREKLİ GÖRKAY

Oxford University, England

DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU

Marmara University, Turkey

Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU

İstanbul University, Türkiye

Ali Rıza ÖZCAN

Mimar Sinan University, Türkiye

Ayşin YILDIRIM YOLTAR

Brooklyn Museum, New York

Banu MAHİR

Fatih Sultan Mehmet University, Türkiye

Faruk TAŞKALE

Mimar Sinan University, Türkiye

Filiz ÇAKIR PHILLIP
University of Toronto, Canada

Günseli KATO
Bahçeşehir University, Türkiye

Melek HİDAYETOĞLU
Selçuk University, Türkiye

Muharrem ÇEKEN
Hacettepe University, Türkiye

Sitare TURAN
Mimar Sinan University, Türkiye

YABANCI DİL EDİTÖRÜ / FOREIGN LANGUAGE EDITOR

Doç. Dr. Salih GÜRBÜZ
Necmettin Erbakan University, Türkiye

YAZIM VE DİL EDİTÖRLERİ / SPELLING AND LANGUAGE EDITORS

Öğr. Gör. Dr. Rıdvan AK
Necmettin Erbakan University, Türkiye

MİZANPAJ EDİTÖRÜ/ LAYOUT EDITOR

Öğr. Gör. Dr. Mustafa Tefvîk HEBEBCİ
Necmettin Erbakan University, Türkiye

Bünyamin BİÇER
Necmettin Erbakan University, Türkiye

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

İçindekiler / Contents

Makale adı / Title of the article Yazar(lar) / Author(s)	Sayfa/Page
Âbidin Paşa Torunu Râsîh Nuri İleri'den Birkaç Hatıra Memories From Âbidin Pasha's Grandson Râsîh Nuri İleri <i>Süleyman Berk</i>	1-14
Kebecizâde Hattat Mehmed Vasfi Efendi Kebecizâde Calligrapher Mehmed Vasfi Efendi (1745? - 1831) <i>Talip MERT</i>	15-23
Yıldız Albümleri Işığında Şam Emeviyye Camii'nin 1893 Onarımı: Görsel Bir Analiz The 1893 Restoration of the Umayyad Mosque in Damascus in Light of Yıldız Albums: A Visual Analysis <i>Fatih SARIMEŞE</i>	24-44
Ağlayan Gelin Fritillaria Imperialis <i>Azade AKAR</i>	45-60
Sanâyi-i Nefîse Mektebi'nden Günümüze, Türkiye'de Geleneksel Türk Sanatları Bölümü From The Sanâyi-i Nefîse School to Today, Traditional Turkish Arts Department in Türkiye <i>Nazik AĞYAR LEBLEBİCİ</i>	61-72
Tarih-i Nigârîstân'ın Resimli Nüshalarında Hükümdarlık Alametleri The Symbols of Sovereignty in the Illustrated Manuscripts of Tarih-i Nigârîstân <i>Büşra AYAZ</i>	73-89
Kaligrafide Soyutlama: Harf Formlarından Estetik Kompozisyona Dönüşüm Abstraction in Calligraphy: The Transformation from Letter Forms to Aesthetic Composition <i>Ahmet TÜRE</i>	90-110

Âbidin Paşa Torunu Râsih Nuri İleri'den Birkaç Hatıra

Süleyman Berk¹ 

¹ İstanbul Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 12.02.2025
Kabul Tarihi: 16.04.2025
Yayın Tarihi: 31.12.2025

Anahtar Kelimeler:

Hüsn-i Hat,
Sanat,
Zerendüd.

ÖZET

Kasîde-i Bürde ve Mesnevî şârihi Âbidin Paşa'nın torunu olan Râsih Nuri İleri, toplumda âilesi ve görüşleri nedeniyle tanınmış, bilinmiştir. En bilinen yönü Kasîde-i Bürde ve Mesnevî şârihi Âbidin Paşa'nın torunu ve Türkiye Komünist Partisi kurucusu olmasıdır. Köklü bir âileden geliyor olması yanında Ressam Âbidin Dino ve ünlü mimar Vedat Tek ile akrabalıkları da her zaman ön planda olmuştur. Hüsn-i Hat, zengin kütüphane ve resim tablolarından oluşan koleksiyonu yanında arşivi de dikkat çekici zenginliktedir.

Bu zengin arşivi yanında, belleğindeki hatıralar hiç şüphesiz onu yakın tarih konusunda önemli kılmaktaydı. Geniş aile çevresi yanında ilişkide olduğu birçok insan yakın tarih açısından önem arz etmekteydi. Bahsi geçtiğinde, herhangi bir konu hakkında bir belge, fotoğraf sunması yanında hâfızasındaki doyurucu bilgiler, onu dikkatle dinlememizi sağlıyordu. Hâfızasının berraklığı ve kuvveti hayret verici derecede idi.

Sanattan siyasete, birçok insanla akraba ve dostluğu olması, elde ettiklerini bir koleksiyonda bir araya getirmesi neticesi çok büyük bir birikime dönüşmüştü. Bu birikimi gerektiğinde cömertçe insanlara açması ise onun en önemli özelliği idi. Mehmed Âkif Ersoy'dan Rikkat Kunt'a kadar birçok insanla ilgili arşiv malzemesine sahipti. Kütüphanesi yanında özellikle koleksiyonunda Âbidin Dino resimleri de epey fazla sayıda idi. Oldukça zengin kütüphanesinde ilk meclis zabıtlarını gururla gösterirdi. Genç Cumhuriyetin en sıkıntılı zamanında bu zabıtları özenle basmasını takdir ederdi. Geniş apartman dairesinin bütün duvarları lebâleb kitap doluydu.

Hattat Mustafa Râkım Efendi imzalı zerendüd bir levha ile ilgili benimle görüşmek istemesiyle başlayan tanışıklığımız vefatına kadar devam etti. Evinde gerçekleştirdiğimiz sohbette onun hatıralarını dinlemek onun renkli kişiliğini tanımamıza vesile olmuştur. Ondan çok fazla hatıra dinlediğimi ve bu hatıralardan istifade ettiğimi belirtmeliyim.

Memories From Âbidin Pasha's Grandson Râsih Nuri İleri

Article Info

Received: 12.02.2025
Accepted: 16.04.2025
Published: 31.12.2025

Keywords:

Calligraphy,
Art,
Zarendud.

ABSTRACT

Râsih Nuri İleri who is the grandson of the famous Kasîde-i Bürde and Mesnevî commentator Âbidin Pasha is famous person due to his family and views. The most well known aspects about him are being the grandson of the commentator Kasîde-i Bürde and Mesnevî Âbidin Pasha and founder of Turkish Communist Party. Beside his deeply rooted family connections, his kinship with famous Turkish artist Âbidin Dino and the important Turkish architect Vedat Tek has always been at the forefront. In addition to his rich calligraphy, library and collection of paintings, his archive is also strikingly rich.

In addition to this rich archive, thememories in his mind undoubtedly made him important in recent history. Many of the people he had contact with in his extended family were important in recent history. When he talked about subject, he could present document or photograph on any subject, as well as the satisfying information in his memory, allowing us to listen to him carefully. The clarity and strength of his memory were astonishing.

In consequence of having relationship with many people from art to politics, a huge accumulation was created bringing together what he achieved in collection. His most important feature was that he generously opened up this collection to people when necessary.

He would proudly display the first parliamentary minutes in his very rich library. All the walls of the large apartment were full of books. He would have appreciated the young Republic's careful printing of these minutes during its troubled time. Our acquaintance, which started when he wanted to meet with me about zerendüd tableau signed by calligrapher Mustafa Râkım, continued until his death. İleri had bright personality and will be remembered dearly. I must say that I listened to a lot of memories from him and benefited from these memories.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Berk, S. (2025). Âbidin Paşa Torunu Râsih Nuri İleri'den Birkaç Hatıra. *Nigarhane*, 5 (1), 1-14.

*Sorumlu Yazar: Süleyman Berk, hattatberk@gmail.com



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

GİRİŞ

Kasîde-i Bürde ve Mesnevî şârihi Âbidin Paşa'nın torunu olan Râsih Nuri İleri ismi, Hattat Mustafa Râkım Efendi (1758- 1826)'nin zerendûd levhasını bir müzayededen satın alınca dikkatimi çekmişti. Nişantaşı'nda o zamanlar danışmalığını yaptığım müzayede şirketinden satın aldığı Hattat Mustafa Râkım Efendi (1171/1758- 1241/1826)'nin Zerendûd bir levhası ile ilgili daha detaylı görüşmek için beni evine davet etmişti. Râsih Bey, Galata'da tarihî bir apartmanda ama bilinen ve özelliği olan bir apartman dairesinde yaşıyordu. Yaşadığı “Doğan Apartmanı”, İstanbul'un ünlü simalarının oturduğu bir apartmandı. Sanat, kültür ve siyaset dünyasından ünlü simaların oturduğu bir mekân; boğaza kanat açmış hâli ile lebiderya manzaralı, cihannümâ bir apartman...

Râsih Nuri İleri, 28 Mart 1920 yılında babasının görevli olarak bulunduğu Cenevre'de dünyaya gelmiş; kendi ifadesiyle hem tuğralı hem de yabancı nüfus cüzdanına sahipti. Râsih Nuri İleri'nin babası Suphi Nuri Bey annesi ise Leyle Dino. Babası ve annesi kardeş çocukları, ortak dedeleri Âbidin Paşa'dır. Suphi Nuri, Celâl Nuri ve Sedat Nuri üç kardeşler. Anneleri Gaziturhanzâde Saffet Dino, babaları Râsih Dino'dur.¹ Ailedeki kuzen evlilikleri nedeniyle, Âbidin Paşa, Râsih Bey'in hem anne hem de baba tarafından dedesi olmaktadır. Babası, Atatürk tarafından görevli olarak Fransa, İsviçre ve İtalya'ya gönderilmiştir. Görev sonrası Yeniköy'e, dedesi Âbidin Paşa'nın yalısına gelmişler. Tahsilini, Galatasaray ve Haydarpaşa liselerinden sonra, Fen Fakültesi'nden mezun olarak tamamlamıştır. Daha üniversite yıllarında siyasi mücadelenin içerisine girmiş; sendikal faaliyetlere başlamıştır. Hayatının son demlerine kadar da aktif siyasetin içerisinde yer almıştır.

Râsih Nuri çok geniş bir ailenin ferdi idi. Âşına olduğumuz birçok isimle akrabalık veya hısımlık ilişkisi bulunmaktadır. Mimar Vedat Tek, Âbidin Dino², Ziyad Ebuzziya, Umur Talu bu kalabalık ailenin fertlerinden bazıları; Ziyad Ebuzziya ise kuzeni olmaktadır.

Râsih Nuri Bey, Hattat Mustafa Râkım Efendi imzalı, satın aldığı zerendûd bir levhası üzerine benimle konuşmak istemişti. İleri yaşına rağmen koleksiyonuna bir eser katması ve bununla ilgili bilgi sahibi olmak istemesini takdir etmiştim. İlk ziyaretimden sonra görüşmelerimiz daha çok telefonla devam etti. Bir ara Rikkat Kunt'un desen defteri ile o yaşına rağmen ders verdiğim kursa kadar gelmişti.³

İlk görüşmelerimizden sonra bir grup arkadaşla, 14 Mart 2009 tarihinde Doğan Apartmanı'ndaki dairesine ziyarete gittik. Savaş Çevik, Ali Toy, Mustafa Yılmaz ve Lütfi Şen'le birlikte yaptığımız ziyarette epeyce sohbet etmiş ses kaydı da almıştım. Dostum Mustafa Yılmaz da o anları fotoğraflamıştı. Amacımız sadece kendisini ziyaret etmek ve güngörmüş bu İstanbulludan hatıralarını dinlemektir. O günlerde yaşı epeyce ileri olmasına rağmen oldukça çevik bir yapısı ve kuvvetlice bir hafızası vardı. Şüphesiz farklı siyasi görüşleriyle kamuoyunda bilinen Râsih Nuri Beyle siyasî konulara hiç girmemiştik. Bizim sohbetimiz daha çok kültür ve sanat konularıyla sınırlı kalmıştı. Arada nükteli değerlendirmeleri de olmuyor değildi.

Râsih Nuri Beyle Galata'da bulunan meşhur Doğan Apartmanındaki geniş dairesinde görüşmüştük. Evi büyükçe bir apartman dairesiydi bütün odaların rafları kitapla doluydu. Yine duvarlar bol yer kalmamacasına resim tabloları ve hüsn-i hat levhaları ile kaplı idi. Ara sıra, oturduğumuz salona kapısı açılan bir odayı elindeki anahtarla açıyor, içerden istediği belge veya resim ne ise onu alıyor; tekrar kapıyı kilitliyordu. Öğrendiğimize göre bu odaya, yardımcısı dâhil kimsenin girmesine müsaade

¹Ailede herkes amca çocuğuyla evleniyor, o nedenle herkes akraba. Râsih Nuri İleri yüzyıllar sonra kuzeniyle evlenmeyen ilk erkek olmaktadır. Kayda geçirilmiş aile soyağacına göre 1500'lü yıllardan beri büyük istisnalar dışında hep aile arasında evlilik yapılmıştır. Bu arada Wikipedia'da yayımlanan şecerede Râsih Nuri İleri'nin babası Sedat Nuri olarak gösterilmiştir ki bu doğru değildir. Râsih Nuri İleri'nin babası Suphi Nuri İleri'dir.

²Ressam Âbidin Dino, Râsih Nuri İleri'nin dayısı. Ancak aralarında yalnızca 7 yaş var ve kardeş gibi büyütülmüşler, aynı sınıflarda okutulmuş, aynı gün sünnet edilmişler. Dolayısıyla ilginç bir kardeşlik ilişkileri bulunmaktadır.

³İleridekiler: İleri Koleksiyonu'ndan Bir Seçki, 2010, s. 8.; Burada, bu defteri İSMEK (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Meslek Eğitim Kursları)'e hediye ettiğini belirtmektedir. Halbu ki sadece defterin taraması verilmiştir. Herhalde yanlış bir hatırlama olmalıdır.

etmediği arşivi imiş.⁴ Arşivi ile ilgili olarak kendi biriktirdikleri hâric bazı belgelerin kendiliğinden geldiğini söylemiştir. Bir sual üzerine arşivin âkıbeti ile ilgili olarak şöyle bir cümle kurmuştur: “Après moi le deluge.”⁵

Bizlere gösterdiği kitaplar, resimler, tablolar, levhalar, belgeler vs. hiç şüphesiz önemli şeylerdi. Âbidin Dino ve Fikret Mualla'ya ait tablolar, Hattat Şeyh Hamdullah ve Hattat Mustafa Râkım'a ait levhalar, sanat tarihi açısından önemli eserlerdir. Bunun yanında, bahsi geçtiğinde İbnülemin Mahmud Kemal Bey'e ait eski bir fotoğraf veya tezhip sanatçısı Rikkat Kunt'un ilk dönemlerine ait bir desen defteri hemen elimize tutuşturuluyordu. Bu arada Dedesi Âbidin Paşa'ya ait Kasîde-i Bürde'nin yazma şerhini de göstermişti. Belgeler, bilgi notları, resimler vs. özenle biriktirilmiş ve dosyalanmıştı. Bir ara, elindeki bir belgeyi gösterirken, “Aslında bunlar benim oyuncaklarım, bunlarla eğleniyorum!” demişti. Bu arada bir hususu da belirtmeliyim: Misafiri olduğumuz zatın, elindekileri paylaşmakta çok cömert olduğunu görmüştüm.

Arkadaşlarla o günkü ziyaretimizde iki saate yakın sanat ve kültür sohbeti yapmıştık. Yine ağırlıklı eski İstanbul hayatının güzelliklerinden bahsetmiş bize nostalji yaşatmıştı. Râsih Nuri Bey, bu sohbetimizde sıkça eski günlerini ve eski İstanbul'a özlemini dile getirdi. İstanbul'un artık kalabalıklaşan ve kozmopolit bir hal alan nüfusundan dolayı kalmayan güzelliklerinden ve hoşluklarından bahsetti. En çok boğaz'da olta balık tutmayı, kürekle midye toplamayı özlemiş. Özlediği İstanbul hayatında nüfus 600 bin kadarmış; Yalıların dizili olduğu, boğaz sahil yolunun olmadığı dönemler... Boğazda seyahatin önceleri Şirket-i Hayriye, sonraları Şehir Hatları vapurlarıyla yapıldığı zamanlar... Vapur seyahatlerinde bile bir tat olduğunu; seyahat eden insanların birbirini tanıdığını anlattı. “Hamidiye suyu, çeşmeden akan berrak bir su idi; sessizlik İstanbul'un vasfıydı hatta karşı sahilden ezan sesi işitilirdi” derken hüznünü görmeli idiniz.

Farklı siyasi görüşlerine rağmen Necip Fazıl Kısakürek ve Altemur Kılıç'la olan dostluklarından bahsetti. Necip Fazıl'la birlikte İstiklâl Caddesi'nde mekân tuttıkları yerler hâlâ hâfızasında canlı idi. Farklı dünya görüşlerine sahip olmalarının dostluklarına hâlel getirmediğini özellikle vurgulamıştı. Aynı şekilde Altemur Kılıç'ın, bir ara “Turancılık” dolayısıyla uğradığı sıkı takibatta, muhâfaza için bütün arşivini kendisine emânet ettiğini, arşivin öylece kendinde kaldığından bahsetti. Bugün, en çok farklı görüşler arasındaki çatışmaya şaşırdığını özellikle belirtti ve bu örnekleri verdi.

Bir ara evinin odalarında bulunan resim tablolarını, hüsn-i hat levhalarını ve kitaplarını tanıtmak için gezdirirken, leb-i derya manzaralı pencereden Boğaz'ın karşı kıyısında Selimiye Kışlası'nda bulunan büyük boy bayrak direğinde dalgalanan devasa bayrağımıza işaret ettim. “Mühim olan bayrağımızın dalgalanmasıdır” demişti. Kütüphânesinde bulunan ilk dönem Meclis zabıtları baskısını eline almış; kâğıdı, cildi ve baskısıyla pek mütevazı olan bu kitaplardan Türkiye'nin bugün geldiği gelişmişlik seviyesine dikkat çekmişti. “İlk Meclis, kâğıt bile bulmakta zorlanan böyle mütevazı imkânlarla ülkeyi ayağa kaldırdı” demişti. Beni en çok, resim koleksiyonu ve arşivi dışında sahibi olduğu hat koleksiyonu ilgilendirmişti.

⁴Bu arşiv ile ilgili olarak: Necmi Sönmez: “Râsih Nuri İleri'nin zengin arşivi, sadece beş binden fazla özgün çalışmaya değil, davetiye, afiş, sergi broşürü, fotoğraf gibi Türk Modern Sanat Tarihi'nin can damarı olarak değerlendirilebilecek önemli belgelere sahipti. Bu muhteşem arşiv 2010 yılında Ankara Galerî Nev'de “İleridekiler: İleri Koleksiyonu'ndan Bir Seçki” başlığıyla sergilendi ve kitabı yayınlandı. Ünlü Doğan Apartmanı'nda konumlanan bu arşiv, İleri'nin dayıları olan Arif ve Âbidin Dino'nun resimlerinin yanı sıra, Türk Modernizm'inin 1920-1960 arasında geçirdiği sürecin çarpıcı belgelerine sahipti. Açık söylemek gerekirse, Türk Sanat Tarihi'nde halen Nurullah Berk ve eli kalem tutan bir grup becerikli ressamın ileri sürdüğü, sorgulanmadığı için kabul görülen bir “resmi bir tarihselleşme” süreciyle karşı karşıyayız. Râsih Nuri İleri'nin arşivi buna karşı yapılabilecek olan hücum hareketine tarihsel dayanak sağlayabilecek belgelere sahipti. Yaklaşık olarak altmış yıl boyunca belgelerini gözü gibi koruyan, geliştiren İleri, arşivini ilgililenlere açan, sorulan her soruya kanıtlarıyla yanıt veren, artık günümüzde örneği kalmayacak denli “titiz” bir karaktere sahipti.”. <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=1264&bhcp=1>. Erişim tarihi 04. 07. 2023. (Bu site ile ilgili şöyle bir not yer almaktadır: “Türkiye'nin ilk, tek ve muhtemelen son sanat portalı lebriz.com, 22 yıllık aralıksız faaliyetini 30 Mart 2023 tarihinde sonlandırmıştır. Gelen yoğun talep üzerine lebriz.com'un geniş içeriği, arşiv formatında, güncelleme yapılmaksızın bir süre daha araştırmacıların ve ilgililerin kullanımına açık kalacaktır. 22 yıllık yolculuğumuz boyunca bize inanan, güvenen ve bizi takip eden bütün dostlarımıza yüreктen teşekkür ediyoruz.”)

⁵“Benden sonra tufan”. Nitekim öğrendiğim kadarıyla arşiv ve koleksiyon şu an “Yed-i emin”de bulunmaktadır.

Vefatı

Râsih Nuri İleri, 6 Aralık 2014 günü İstanbul'da hayatını kaybetti. İleri'nin cenaze namazı Bebek Camii'nde kılındı. Namaz öncesinde Râsih İleri'nin oğlu Mehmet İleri ve diğer yakınları taziyeleleri kabul etti.

Bu arada İleri'nin tabutuna divan kurulu üyesi olduğu Galatasaray bayrağı da asıldı. İleri'nin cenaze namazına Beşiktaş Belediye Başkanı Murat Hazinedar, Türk Tarih Profesörü İlber Ortaylı, Gazeteci Yazar Oral Çalışlar, yakınları, sevenleri ve partili arkadaşları katıldı. İleri'nin cenazesi camiden alkışlar eşliğinde çıkartıldı.

Cenaze aracına konulan tabutu törene katılanlar omuzlarına alıp taşımaya başladı. Alkışlar arasında cenaze Aşiyen Mezarlığı'na kadar taşınarak âile kabristanına defnedildi.

Râsih Nuri İleri'yi Öne Çıkaran Hususlar

Râsih Nuri Beyin üç önemli özelliğini görüyoruz. Kamuoyu onu daha çok siyasi kimliği ile tanıyor ama «arşivci» ve «koleksiyoner» tarafı vardır. Gerçi o kendisini hiçbir zaman mutlak anlamda bir «koleksiyoner» olarak görmemiş. «Birçok kişi, hatta resim, müzayede evi ve galeri sahibi, benim resim koleksiyoncusu olduğumu sanıyor. Ben, hiçbir zaman resim koleksiyoncusu olmadım, olmayı düşünmedim, kaldı ki öyle bir imkânım da olmamıştır. Oysa yıllar önce Somut dergisinde, sevgili dostum Semih Balcıoğlu'nun, bende üç bini aşkın resim, yani desen, suluboya, guaj, gravür ve yağlıboya bulunduğunu yazdığı da bir gerçektir. Böyle olunca, öncelikle bu çelişkiyi açıklamam gerekecektir».⁶ «70 yıldır Komünist Partisi üyesi olduğum herkesçe bilinmektedir. İşte resim koleksiyoncusu olmam ile Komünist olmam arasındaki görünürdeki çelişkiyi bu yönde çözmek bana gerçekçi göründü.»⁷

Bu yazısında tafsilatlı bir şekilde elinde olanların nasıl biriktiğini anlatır. Sanatla uğraşan bir aile ortamında yaşamıştır. Bütün elindekilerin kendiliğinden biriktiğini belirtmiştir. «Evet, ressamlarla, dayılarımın arkadaşlarıyla, hatta benim okul arkadaşım Avni Arbaş ve diğerleriyle çok yakınlığım olmuştu. Birçok resim bizim eve getirilip terk edilmiştir, geri alınmıştır; sevdiğimiz insanlara da örneğin düğünlerde rahatlıkla Nâmik İsmail'ler, Fikret Muallâlar, Selim Turan'lar hediye etmişimdir.»⁸

Bence bu anlattıklarım «Resim Koleksiyoncusu» kavramı ile özdeş değildir. Bazı günler olmuştur ki; Fikret Muallâ'nın harika suluboyalarından kırk beş tanesi, uzun zaman çekmecelerimde yer almıştır. Dayım Âbidin'in vefatından birkaç ay önce, bendeki Âbidin'leri beraberce saymaya kalkıştık; yedi yüzü aşkın eser çıktı ve bu arada imzasız olan yüzden fazla resmini imzaladı.»⁹ Aynı şekilde amcam Sedat Nuri, Paris'e son gidişinden önce bana bizde olan eserleri dışında iki yüzden fazla eserini hediye etmişti.

Sohbetimizde bir ara sansürle ilgili şöyle bir cümle sarf etti: «Devr-i istipdatta önce insanı «perişan» eder, sonra yazısını yayımlarlardı. Devr-i Meşrûtiyet ve Cumhuriyet'te ise önce yazısını yayımlarlardı, sonra insanı «perişan» ederlerdi». Yirmiye yakın kitaba imza atan Râsih Nuri İleri, şüphesiz entelektüel kişiliğiyle Türkiye'nin bir çeşnisi ve zenginliği idi. Yaşadıkları, müktesebatı ve kişiliğiyle önemli bir şahıstı. Allah'ın geniş rahmetinin kendisini de kaplamasını temenni ediyorum. Kendisini her zaman özleyeceğimi belirtmeliyim...

⁶İleridekiler, s. 7.

⁷İleridekiler, s. 7.

⁸İleridekiler, s. 8.; Bir düğün hediyesi ile ilgili şunları söylemiştir: «Sergide Hıfzı Topuz'un koleksiyonunda yer alan, kendisine düğün hediyesi olarak vermiş olduğum Mualla'nın yağlıboya "nü"şü de vardı. Bu arada dostum Safder Tarım ve eski Mine Urgan koleksiyonunda bulunan tanıdık resimler de vardı. Onlardan bahsederken Hıfzı Topuz bu söylediklerimi doğruladı. Sonradan yaptığı bir televizyon konuşmasında, o eserin kıymetini bilmediğimden dolayı kendisine verdiğimi söylediğini duydum. Ben konuşmayı şahsen izlemedim. Şayet öyle bir şey söyleyorsa okkalı bir yanlışlık yaptığı apaçık. Konuşmasında hediyesi verirken Mualla'nın değerini bilmediğimi değil de Hıfzı'nın dostluğunun değerini abarttığımı söylemesi gerekmez miydi? Kaldı ki, Hıfzı'ya nişan hediyesi olarak da bir Bedri Rahmi yağlıboyası vermiştim.»

⁹İleridekiler, s. 9.

¹⁰İleridekiler, s. 8.

REFERANSLAR

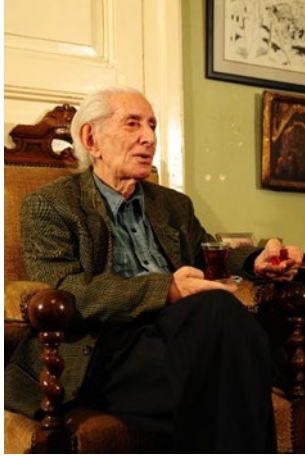
- Berk, S. (2015, Şubat). Râsih Nuri İleri Üzerine Birkaç Not. *Türk Edebiyatı Dergisi*, (496), 75-77.
- İleridekiler: İleri Koleksiyonu'ndan Bir Seçki*. (2010). Ankara: Galeri Nev.
- Kara, İ. (2015, Mart). Râsih Nuri İleri Yazısına Zeyl. *Türk Edebiyatı Dergisi*, (497), 64- 67.
- Millas, H. “Rasih Nuri İleri”, <https://www.agos.com.tr/tr/yazi/9972/rasih-nuri-ileri> (Erişim Tarihi 04. 07. 2023)
- Sönmez, N. Kağıdın Büyüsüne İnanan Râsih Nuri İleri'nin Aziz Hatırası.
<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=1264&bhcp=1>.(Erişim tarihi 04. 07. 2023)



Resim 1 Râsih Nuri İleri



Resim 2 Râsih Nuri İleri Doğan Apartmanı'ndaki Evnignn Salonunda



Resim 3 Râsih Nuri İleri ile Sohbet Esnasında



Resim 4 Râsih Nuri İleri ve Torunu Gazeteci Esin İleri



Resim 5 Soltan İtibaren Ali Toy, Süleyman Berk, Savaş Çevik, Râsih Nuri İleri, Esin İleri, Lütfü Şen, Mustafa Yılmaz



Resim 6 Soldan Râsih Nuri İleri, Savaş Çevik, Ali Toy, Süleyman BerkS



Resim 7 Râsih Nuri İleri Evinden Bir Köşe



Resim 8 Râsih Nuri İleri İle Tanışmamıza Vesile Olan Hattat Mustafa Râkım Levhası



Resim 9 Sülüs Karalama (Râsih Nuri İleri Koleksiyonu)



Resim 10 Sülüs Nesih Karalama (Râsih Nuri İleri Koleksiyonu)



Resim 11 Hattat Hâfız Osman İmzalı Sülüs Nesih Kıt'a (Râsih Nuri İleri Koleksiyonu)



Resim 12 Hakkâkzâde Mustafa Hilmi Efendi Levhası (Râsih Nuri İleri Koleksiyonu)



Resim 13 Talik Karalama (Râsîh Nuri İleri Koleksiyonu)



Resim 14 Kûfî Levha (Râsîh Nuri İleri Koleksiyonu)



Resim 15 Kûfi Bir Levha (Râsih Nuri İleri Koleksiyonu)



Resim 16 Meşrik Kûfîsi Bir Levha (Râsih Nuri İleri Koleksiyonu)



Resim 17 Bir Tablo



Resim 18 Fikret Mualla Tablosu 1



Resim 19 Bir Çizim



Resim 20 İleri Aile Mezarlığı (Rumelihisarı Kayalar Mezarlığı)

Kebecizâde Hattat Mehmed Vasfi Efendi (1745? - 1831)

Talip MERT 

İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Eğitim Fakültesi İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi	ÖZET
Geliş Tarihi: 06.03.2025 Kabul Tarihi: 20.05.2025 Yayın Tarihi: 31.12.2025 Anahtar Kelimeler: Kebecizâde Hattat MehmedVasfi Efendi, II. Mahmud, Hat, Hattat, Osmanlı Arşivi.	Hat sanatı, İslâmî yazı sanatları arasında önemli bir yere sahip olup, özellikle Kur'an-ı Kerim, hadisler ve diğer dinî metinlerin yazımında kullanılmıştır. Bu sanatla uğraşan kişilere ise Hattat ünvanı verilmiştir. Kebecizâde Hattat Mehmed Vasfi Efendi, Osmanlı döneminin önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilir. İstanbul'da doğan Kebecizâde'nin doğum tarihi tam olarak bilinmemektedir. Mehmed Vasfi Efendi'nin hayatı hakkında detaylı bilgiler sınırlı olsa da "Kebecizâde" lakabıyla tanındığı ve 19. yüzyılda yaşadığı bilinmektedir. Kebeci esnafından Süleyman Efendi'nin oğlu olması sebebiyle bu isimle anılmıştır. Küçük yaşta hâfizliğini tamamladıktan sonra Konyalı Ebu Bekir Râşid Efendi'den hat dersleri almıştır. 1767'de icâzet aldıktan sonra Galata Sarayı'nda ve daha sonra Topkapı Sarayı'nda hat hocalığı yapmıştır. Sultan IV. Mustafa ve II. Mahmud'a hocalık yapmıştır. II. Mahmud'a verdiği icazetnâme bilinmektedir. Kebecizâde, Hâfız Osman ekolünün önemli temsilcilerinden biri olarak bilinir. Mehmed Vasfi Efendi'nin eserleri, döneminin estetik anlayışını yansıtır ve hat sanatının inceliklerini gösterir. Eserlerinin bir kısmı günümüze ulaşmış olup, çeşitli müzelerde ve özel koleksiyonlarda bulunmaktadır. Osmanlı hat sanatı, genel olarak İslâmî yazı sanatlarının zirvesi olarak kabul edilir ve Mehmed Vasfi Efendi gibi hattatlar, bu sanatın gelişimine ve korunmasına büyük katkıda bulunmuşlardır. Eserleri hem estetik hem de dinî açıdan büyük değer taşır ve İslâm sanatının önemli bir parçası olarak kabul edilir. Özellikle sülüs ve nesih hatlarında başarılıydı. Birçok öğrenci yetiştirmiş ve hat sanatına önemli katkılarda bulunmuştur. Kebecizâde'nin birçok eseri günümüze kadar ulaşmıştır. Bunlar arasında mushaflar, hilyeler, kıtalar ve murakkaalar bulunmaktadır. Eserleri, hat sanatının zarafetini ve inceliğini yansıtmaktadır. Kebecizâde, dindar ve mütevazı bir kişiliğe sahipti. Öğrencilerine karşı şefkatliyi ve onlara hat sanatını sevdirmeye gayreti içindeydi. 1831 yılında İstanbul'da vefat etmiştir ve Karacaahmed Mezarlığı'na defnedilmiştir.

Kebecizâde Calligrapher Mehmed Vasfi Efendi (1745? - 1831)

Article Info	ABSTRACT
Received: 06.03.2025 Accepted: 20.05.2025 Published: 31.12.2025 Keywords: Kebecizâde Hattat MehmedVasfi Efendi, II. Mahmud Period, Calligraphy, Calligrapher, Ottoman Archive.	The art of calligraphy has an important place among Islamic writing arts and has been used especially in writing the Quran, hadiths and other religious texts. People who practice this art are given the title of Calligrapher. Kebecizade Calligrapher Mehmed Vasfi Efendi is considered one of the important representatives of the Ottoman period. Born in Istanbul, Kebecizâde's exact date of birth is unknown. Although detailed information about Mehmed Vasfi Efendi's life is limited, it is known that he was known by the nickname Kebeci-zade and lived in the 19th century. He was known by this name because he was the son of Süleyman Efendi, a Kebeci tradesman. After completing his hafız at a young age, he took calligraphy lessons from Ebu Bekir Rashid Efendi of Konya. After receiving his ijazah in 1767, he taught calligraphy at the Galata Palace and later at the Topkapı Palace. He taught Sultan Mustafa IV and Mahmud II. The ijazah certificate he gave to Mahmud II is known. Kebecizâde is known as one of the important representatives of the Hafız Osman school. Mehmed Vasfi Efendi's works reflect the aesthetic understanding of his period and show the subtleties of calligraphy. Some of his works have survived to the present day and are in various museums and private collections. Ottoman calligraphy is generally considered the pinnacle of Islamic calligraphy, and calligraphers such as Mehmed Vasfi Efendi have made great contributions to the development and preservation of this art. His works have great value both aesthetically and religiously and are considered an important part of Islamic art. He was especially successful in thuluth and nesih scripts. He trained many students and made important contributions to the art of calligraphy. Many of Kebecizâde's works have survived to the present day. These include mushafs, hilyas, stanzas and murakkas. His works reflect the elegance and subtlety of calligraphy. Kebecizâde had a pious and modest personality. He was compassionate towards his students and made an effort to make them love the art of calligraphy. He died in Istanbul in 1831 and was buried in Karacaahmet Cemetery.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Mert, T. Kebecizâde hattat Mehmed Vasfi Efendi (1745?–1831). *Nigarhane*, 5(1), 15-23.

***Sorumlu Yazar:** Talip Mert, talip.abdulbari@gmail.com



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

GİRİŞ

Kebecizâde'nin¹ doğum tarihi belli değil fakat 1745'ten sonra doğduğu muhtemeldir. Hattat Kebecizâde'nin vefatı 1831'dir. Devrinde sevilen, sayılan, çok sayıda esere imza atan Kebecizâde bilhassa şehzadeliğinde II. Mahmud'a hüsn-i hat hocası olarak ona icâzet vermesiyle de meşhur olmuştur. O günkü ifadesiyle Kebecizâde "Hâce-i sultânî yani padişahın hocasıdır" İbnülemin Mahmud Kemal İnal üstadımızın *Son Hattatlar* adlı eserinde onun hakkında yazılanlar kısa kısa şunlardır:

"Gebeci-zâde el-Hac Hâfız Mehmed Efendi ibni Süleyman zamanın en değerli hattatlarından. Pek çok şâkirdi (talebesi) vardır. Vasfî Efendi aynı zamanda sarayın ilk mektebi sayılan Galatasaray mektebinin de hüsn-i hat hocasıdır.

"*Hat ve Hattâtân*" yazarı Habib Efendi de şunları yazıyor:

"II. Mahmud vaktinde yaşayan hattatların ilk halkası idi. II. Mahmud'un ilk hat hocası Kebecizâde iken daha sonra ise Mustafa Râkım olmuştur."

Sicill-i Osmani'de Süreyya Bey:

"Padişah kâtibi olup Haziran 1831 (1247 Muharrem)'de vefat etti." deniliyor.

15 Ocak 1832 tarihli Takvim-i Vekâî'de ise Kebecizâde'nin vefatı ve iki yetim oğluna her biri 1865 kuruş değerinde verilen iki hisse senedinden söz ediliyor.

Ekrem Hakkı Ayverdi'nin verdiği bilgiler ise en güzeldir. Kebecizâde'nin bir hattat olarak değerini daha açık olarak ortaya koymaktadır Ayverdi şu bilgileri veriyor:

"Saray Hocası... Kebecizâde'nin hacca gidiş tarihi 1816 (1231)'dir, İcazet aldığı tarih 15 Ağustos 1767 (19. Ra. 1181) olup 20 Mushaf-ı Şerif, 3 Şifâ-yı Şerif, 150 kadar Delâil-i Hayrât ve En'âm-ı Şerif, 150 kadar dua kitabı ve Pend-i Attar şerhi, Nefes-zâde risalesi, 40 Hadis (hadis-i erbaiyn), 100 civarında dua kitabı ve cüzler, 250 adet Hilye-i Saadet, 200 kadar diğer hilyeler, 230 murakkâ' 3009 tane de kıt'a yazmıştır. Ayrıca çok sayıda talebe yetiştirerek hat tarihine yeni hattatlar kazandırmıştır.²

Kebecizâde el-Hac Hâfız Mehmed Vasfî Efendi'nin hayatta olduğu günlerle ilgili Osmanlı Arşivlerinde henüz bir belge yok. Onunla ilgili belgeler vefatından sonrasına aittir. En mühim belge de onun sahip olduğu mal varlığıdır. Arşiv dilinde muhalefât veya zeyl denen bu kayıtlarda merhumun sahip olduğu menkul ve gayr-i menkulleri ile borçları, alacakları ve ev eşyası teker teker yazılır, bunlar müzayede ile satılıp nakde çevrilirdi.

Kebecizâde'nin vefatından sonra ve 18 Ağustos- 03 Eylül 1831 tarihleri arasında günlerce yemek verilmiş ve 59 kalem malzemeye 14.085 kuruş harcanmış. Bu 59 kalem malzemelerden bir kısmı şunlar: Ekmek, fodla, çeşitli sebzeler, koyun eti, karpuz, kömür, tütün, tahta silme ücreti, çocuklar için hamam parası...

Kebecizâde Vasfî Efendi'nin vefatında 14 kişiye 8984 kuruş borcu varmış ve bu borçların tamamı da alacaklılara ödenmiş. Borçlu olduğu şahıslardan ikisi de hattat. Bunlardan Hattat Hoca Mustafa Efendi'ye 130 kuruş, Hattat Emin Efendi'ye 100 kuruş verilmiş. Kebecizâde Hâfız Vasfî Efendi'nin vefatında 19 kişiye 1746 kuruş 28 para borcu daha çıkmış. Bu borcun öncekine göre daha az ve küçük esnafa ait borçlar, veresiye türünden borçlar olduğu görülüyor. Mehmed Vasfî Efendi'nin muhalefâtı çok dağınık ve anlaşılması hayli zor bir listedir.

¹Kebe: Kalın ceket veya kaput. Kaba kumaştan yapılmış kalın palto, ceket, aba vs. Çoban kepenegi kebeden yapılı (Koçu). Çoban kepenegine İç Anadolu'da maşlah da denir (TM)

²İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Hattatlar*, Ankara, 1970, s. 446-450.

Benim şahsen baktığım muhalefatların hiçbirine benzememektedir. Kebecizâde adına yazılan bu muğlak listenin ilk kısmında şu bilgiler vardır:

“Müteveffa Kebecizâde Hâfız Mehmed Vasfi merhumun satılan muhalefâtı hâsılatı ceste ceste kaftanı ağaya teslim” başlığı altında şu rakamlar verilmiş:

Tablo 1.

Kebecizâde’nin çekmecesinden çıkan nakit parası	12.463.50	30
Mahdumu Kadri Efendi’nin akçesi	00251.50	30
Toplam	12.715.50	00

Tablo 2.

		14.042	20
Kalemiye	(-)	351	00
		13.691	00
Dellâliye	(-)	351	00
		13.340	00
İlk çıkan nakitle toplama	(+)	12.463.50	30
[Yekûn]		25.803	50

Tablo 3.

Seng-i mezar (mezar taşı) için vasi Efendi’ye teslim	550	00
Vasi Efendi’ye verilen hesabı için	270	00
Vasi Efendi’ye ale’l-hesab teslim	300	00

Tablo 4.

Eşya naklinde hamaliye ve kayık ücreti olarak ser huddam ağaya teslim olunan	079	00
Teçhiz ve tekfin için sarf olunan	720	00
Toplam ³	804	00

Kebecizâde’nin vefatında vâris olarak eşi ve iki oğlunun olduğu belgelerle sabittir. Bunlar eşi Mehtab Hanım ile oğulları Kadri ve Nuri efendiler. Kadri Efendi, babasının vefatında büyük yaşta olduğu anlaşıyor. Eşi Mehtab Hanım 1834’te vefat etmiş. Vefatından sonra onun da muhalefâtı mahkemece kaleme alınmış. Küçük oğlu Nuri Efendi ise 1831’de ancak üç yaşında imiş. 1848 tarihinde Nuri Efendi saraya bir dilekçe ile müracaat ederek yardım talebinde bulunmuş. Nuri Efendi’nin dilekçesi şöyledir:

“... Bu kulları cennetmekân Sultan Mahmud Han’ın... Hüsn-i hat hocası olan Hattat Kebecizâde müteveffa Mehmed Vasfi Efendi’nin oğlu olup babamın vefatında üç yaşında yetim kalıp bu yaşına kadar ilim ve hat talimiyle meşgul olmuştum. Babamın [hüsn-i hat] mesleğine intisap etmiş isem de geçimimi sağlayacak bir vâridatım yoktur. Evimizde bulunan diğer aile fertlerinin idaresi için mecburen 10.000 kuruştan fazla borca girdim. Bu durumda [padişahımın] lütuf ve inayetine muhtaç olduğum görülüyor. Emekdarzâde olduğuma hürmeten, felâkete düşer olduğuma da merhameten refahımı sağlayacak bir miktar maaş tahsis buyrulması için emir ve ferman yüce padişahımdır. 11 Mart 1848 (05.R.1264). Mehmed Nuri.⁴

1901’de 83 yaşında vefat eden Mehmet Nuri Efendi’ye bu tarihte maaş bağlandığına dair net bir bilgi yok. Ancak mahlûl (maaş alanlardan birinin ölümü) olursa maaş bağlanabileceğini belirten bir

³D. 2315.0002 / 10.

⁴İ. DH. (İrade Dahiliye) dosya 167, gömlek 8846 (167 / 8846).

cevap verilmiş. Buna rağmen yine dilekçenin verildiği ayda re'sen bir maaş bağlandığı bilgisi de var.⁵ Bu konuya açıklık getiren belgenin mahiyeti şöyledir:

“Kebecizâde Hattat Vasfi Efendi'nin mahdumu Nuri Efendi'ye maaş.” Mart-Nisan 1848 (R.1264). Bu belgede bağlanan maaşın miktarı belirtilmemiş.⁶ Bu bilginin yer aldığı defterde tarihler ay ve yıl olarak seyrek yazılmış. Onun için Mehmed Nuri Efendi'nin maaşının miktarı 1849 tarihinde 350 kuruş olarak görünüyor. Ne yazık ki bunun verilmiş tarihini ay ve gün olarak tespit mümkün olamadı. Mehmet Nuri Efendi 1901'de vefat ettiği zaman Hamidiye Kütüphanesinin birinci hâfız-ı kütübü (müdürü) imiş.

Kebecizâde'nin Muhallefâtı

Kebecizâde Hattat Mehmed Vasfi Efendi'nin Muharrem 1247'de (Haziran 1831) vefatından üç ay sonra yazılan eşyasının (muhallefât, zeyl veya tereke) arşivde bir listesi bulunmaktadır. Yalnız bu muhallefâtta farklı bir usul takip edilmiştir. Kebecizâde'ye kadar görülen bütün muhallefâtlarda ilk yazılan eşya Kur'ân-ı Kerim ve diğer kitaplardır. Burada böyle bir tercih yapılmamış. Bir mal yazılmış, yanına normal kalemle bir isim ve altına da daha ince kalemle başka bir isim konmuş. İlk bakışta çözülmesi zor görünen bu yazılış dikkatle ve mukayeseli olarak incelenince kayıta geçen isimlerin bu malın kimden alındığına işaret ettiği anlaşılıyor. Bu muhallefâttan hat ve hattatlarla ilgili bölümler Tablo 5 halinde şöyledir. 18 Ağustos 1831 (09.Ra.1247).

Tablo 5.

Eşyanın Adı	İlk Sahibi	Son Sahibi	Adedi	Fiyatı
Yazı tahtası	Mustafa	Hattat Emin Ef.	1	3.600
Tabla derünü [ndaki eşya]: Bağa hoşab kaşığı 10 tane, bir miktar kalem, sırmalı sakal tarağı 1 tane	Saka Mehmed	Hacı İsmail Efendi	11	11.050
Tabla derünü (içinde bir miktar) kâğıt	Mustafa	Ser huddam ağa		10.150
Bohça derünü (içinde bir miktar) kâğıt	Mehmed B [Bey?]	Hane-i Hassa İmamı		6.000
Cüzdan derünü (içinde) kıt'alar	Memiş	Hacı İsmail Efendi	?	9.050
Kalemtırış ucu		Hacı İsmail Efendi	6	6.700
Cüzdan derününde (içinde) kıt'alar	Mustafa	Hattat (Cuma?) Efendi		5.250
Cüzdan derününde (içinde) baş kıt'alar		Hacı İsmail Efendi		9.100
Kalemtırış	Eski Mehmed	Mustafa Hilmi	7	5.200
Kalemtırış	Mehmed	Mustafa Hilmi	6	7.200
Kıt'alar	Mehmed B	Hacı İsmail Efendi		6.000
Cüzdan derünü (içinde) kıt'alar	Saka Mehmed	Hacı İsmail Efendi		4.050
Kıt'alar	Mehmed	Hattat Emin Efendi		6.600
Kese derünü (içinde) baş kıt'alar		Ser huddam ağa, hazine [li]		14.450
Hafız Osman, kıt'alar	Kahveci	Hattat Mustafa Efendi		25.800
Kıt'alar	Eski Mehmed	Hattat Emin Efendi		2.650
Tabla derününde celî kıtalar	Hüseyin	İsmail Efendi		6.500
Delâil-i hayrât		Hacı İsmail Efendi	1	42.000
Mushaf-ı Şerif	Ali	Teberdar Mehmed		140.050
Mütevevvia kitab	Eski Mehmed	Hacı İsmail Efendi	5	26.400
Birgivi Şerhi	Mehmed	Hacı İsmail Efendi	1	27.200
Hilye-i Şerif tahtası	İsmail	Helvahaneli Rağıb	4	1.200
Mürekkeb (?) şişe		Hacı İsmail	1	240

⁵ A. AMD. 73 / 31-9.

⁶ Hazine-i hassa defterleri (HH. d.) 706 / 7 b.

Mürekkeb maa plan	1	19.800
Toplam yekûn ⁷		<u>324.200</u>

Bu paralarda akçe veya kuruş gibi bir para birimi belirtilmemiş olmakla beraber akçe olma ihtimali çok yüksektir.

Kebecizâde'nin Yerine Yapılan Atama

Kebecizâde Mehmed Nuri Efendi'nin vefatından sonra saraya bağlı Galatasaray mektebi hüsn-i hat hocalığına yeni bir tayin yapılmıştır. Bu tayinle ilgili vesikada tarih yoktur. Tahmini tarih olarak 1839 (H. 1255) yazılmış ama bu tarihin doğru olma ihtimali yoktur. Bu vesika şöyledir:

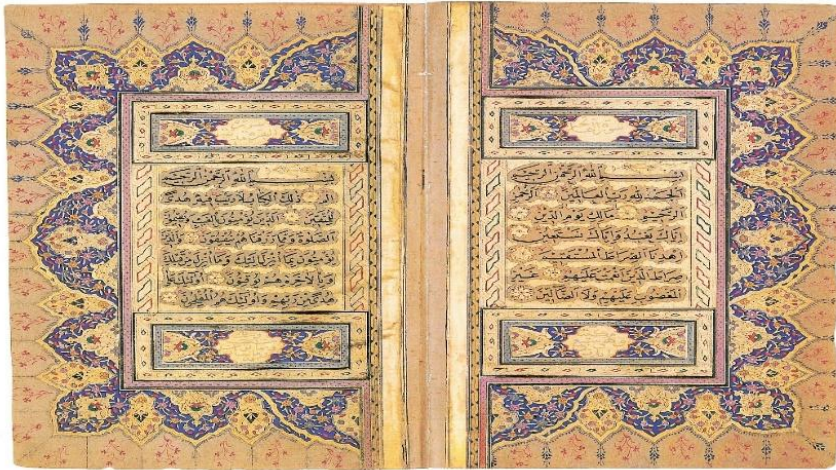
“Galatasaray’da padişah beratı, yevmiye yedi akçe [ücret] ve dört çift fodla ekmeği [karşılığı] ile ikinci Hattat olan Mehmed Vasfî Efendi bi-emrillahi Teâlâ fevt olup yeri boşalmış ve hizmeti de yapacak kimse yoktur. Bu hizmete tâlib olan Hattat Aliyyü'l-Vasfî b. al-Hac Bekir bu hizmete her bakımdan mahal ve müstahaktır. [Kebecizâde'nin] vefatıyla boşalan [günlük yedi akçe ücret] ve dört çift fodla ekmeği mukabili bu hizmetin Aliyyü'l-Vasfî Efendi'ye tevcihi ve yeniden eline beratının verilmesi huzur-ı âlilerine arz olundu. Hüseyin Galatasaray Ağası⁸

Kebecizâde'nin Oğlu M. Nuri Efendi

İstanbul-Demirkapı yakınlarında Emir Mahallesi'nde sâkin iken bir müddet önce vefat eden Hamidiye Kütüphanesi Ser Hâfız-ı kütübü Kebecizâde Mehmed Nuri Efendi ibni Vasfî Efendi'nin veraseti büyük oğlu olup Bâb-ı Ser Askerî (Harbiye Nezareti) misafirhanesine memur alay kâtibi Hakkı Bey ile kızı Emine Servet Hanım'a aittir. Başka vârisi de yoktur... Bu bilgi Emir Mahallesi muhtarlığından verilen bir ilm u haber ve mazbatada isimleri yazılı şâhitlerin verdikleri bilgilerle te'yid edilmiştir. Mehmed Nuri Efendi'nin Maliye Hazinesinden aldığı maaşından hak etmiş olduğu 551 kuruşun bu iki vârise verilmesi gerekir. 22 Temmuz 1901 (06.R.319). Şahitler: Şehremâneti Kantar İdaresi Kontrol Kalemi kâtiplerinden Neş'et b. Mehmed, Emir Mahallesinde sâkin Sütçü Arapgirli Mahmut b. Hasan.⁹

Görsel 1.

Kebecizâde hattı ile yazılmış bir mushaf'ın Serlevhası



⁷TS. MA. d. (Topkapı Sarayı Müzesi arşivi) 2274.0002 / 3.

⁸C. MF (Cevdet Maarif) dosya 7, belge 322.

⁹Beytülmal Kassamlığı İspat-ı Verâset defteri 3288 / 2.

Görsel 2.

Hattat Mehmed Vsfi Efendi'nin Sülüs Nesih Bir Kıt'ası

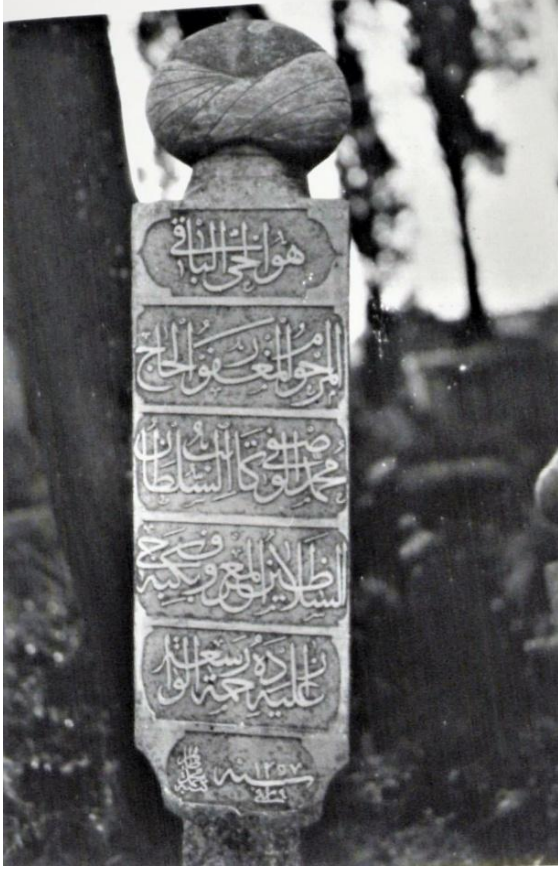
**Görsel 3**

Hattat Mehmed Vsfi Efendi'nin Sülüs Nesih Bir Kıt'ası



Görsel 4

Kebecizâde Mehmed Vâsî Efendi'nin Mezar Taşı Kitâbesi



Etik Beyan

Yazar Katkıları

Tasarım/Design: Talip Mert

Veri Toplama veya veri girişi yapma/Data Collection or Processing: Talip Mert

Analiz ve yorum/Analysis or Interpretation: Talip Mert

Literatür tarama/Literature Search: Talip Mert

Yazma/Writing: Talip Mert

Finansman

Yoktur.

Çıkar Çatışması

Yoktur.

REFERANSLAR

A. AMD. 73 / 31-9.

Beytülmal Kassamlığı İspat-ı Verâset defteri 3288 / 2.

C. MF (Cevdet Maarif) Dosya 7, belge 322.

D. 2315.0002 / 10.

Hazine-i Hassa Defterleri (HH. d.) 706 / 7 b.

İ. DH. (İrade Dahiliye) dosya 167, gömlek 8846 (167 / 8846).

İnal, İbnülemin Mahmud Kemal. Son Hattatlar. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1970.

S. MA. d. (Topkapı Sarayı Müzesi arşivi) 2274.0002 / 3.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction: The introduction section serves as the entry point to the research, providing a comprehensive overview of the study's context, rationale, and objectives. It begins by contextualizing the research topic within existing literature and identifying gaps, controversies, or areas that require further exploration. By reviewing prior studies and establishing the significance of the research problem, the introduction sets the stage for the current investigation. Furthermore, it outlines the specific aims, objectives, or research questions addressed in the study, thereby guiding the reader's understanding of its scope and purpose. Through a well-crafted introduction, researchers can effectively engage readers, justify the need for their study, and lay the groundwork for subsequent sections.

Method: The method section provides a detailed account of the research design, methodology, and procedures employed to address the study's objectives. It elucidates key aspects such as the study's design (e.g., experimental, correlational, qualitative), sampling procedures, participant characteristics, data collection methods (including instrumentation and materials), and data analysis techniques. By transparently documenting these methodological details, researchers enable readers to evaluate the validity, reliability, and generalizability of their findings. Moreover, the method section ensures research replicability by furnishing sufficient information for other scholars to replicate or build upon the study. Clear and systematic reporting of the methodological framework enhances the credibility and rigor of the research endeavor.

Findings: In the findings section, researchers present the empirical data collected during the study and report the outcomes of their analyses. This section typically begins with a descriptive summary of the data, including relevant statistics, frequencies, or distributions. Subsequently, researchers present the results of inferential statistical analyses, hypothesis testing, or thematic analysis, depending on the study's design and objectives. Data may be organized into tables, figures, or textual descriptions to facilitate comprehension and interpretation. Through the systematic presentation of findings, researchers enable readers to discern patterns, trends, or associations within the data, thereby supporting the study's conclusions and implications. It is essential to maintain clarity, accuracy, and objectivity in reporting findings, avoiding unwarranted interpretations or exaggerations.

Discussion: The discussion section offers a critical analysis and interpretation of the study's findings within the broader context of existing knowledge and theoretical frameworks. Researchers engage in a reflective dialogue, examining the implications, significance, and limitations of their findings. They contextualize their results by comparing them with prior research, identifying consistencies, discrepancies, or novel insights. Additionally, researchers explore potential explanations for observed patterns or phenomena, considering alternative interpretations or confounding factors. It is crucial to acknowledge and address any limitations or constraints inherent in the study, such as methodological shortcomings, sample biases, or data constraints. Furthermore, researchers speculate on the practical implications of their findings, offering recommendations for future research directions or practical interventions. The discussion section serves as the intellectual culmination of the research endeavor, synthesizing empirical evidence with theoretical insights and advancing scholarly discourse within the field.

Conclusion: The conclusion section encapsulates the key findings, contributions, and implications of the study, providing a concise summary and synthesis of the research journey. Researchers reiterate the main findings and underscore their significance in addressing the research problem or fulfilling the study's objectives. They reflect on the broader implications of their work, highlighting its theoretical, practical, or societal relevance. Moreover, researchers articulate the study's contributions to knowledge, identifying novel insights, methodological advancements, or theoretical refinements. Concluding remarks may also address unresolved questions, lingering uncertainties, or avenues for future inquiry. By offering closure and perspective, the conclusion section affirms the study's significance, invites scholarly dialogue, and inspires further exploration of the research topic.

Recommendation: The recommendations section offers actionable suggestions or proposals based on the study's findings and insights. Drawing upon the implications identified in the discussion section, researchers provide guidance for practitioners, policymakers, or other stakeholders. These recommendations may pertain to practical interventions, policy changes, or future research initiatives aimed at addressing the identified issues or capitalizing on opportunities identified by the study.

Yıldız Albümleri Işığında Şam Emeviyye Camii'nin 1893 Onarımı: Görsel Bir Analiz

Fatih SARIMEŞE¹ 

¹ İstanbul Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 08.04.2025
Kabul Tarihi: 16.06.2025
Yayın Tarihi: 31.12.2025

Anahtar Kelimeler:

Şam Emeviyye Camii,
Yıldız Albümleri,
Ulusal Mimarlık Üslubu.

ÖZET

Pagan dönemden beri kutsal ibadethane alanı özelliğini koruyan bir bölgede inşa edilen Şam Emeviyye Camii 705-715 yıllarında tamamlanmıştır. Sanat tarihi ve mimarlık tarihi alanlarında önemli bir yere sahip olan Emeviyye Camii; plan düzeni, süslemeleri ve mimari detaylarıyla dikkat çekicidir. Şam'ın fethiyle birlikte Emeviyye Camii Osmanlıların eline geçmiştir. Osmanlılar döneminde pek çok kere müdahale gören yapı 1893 yangınında harap duruma gelmiştir. Başkent İstanbul'a haber ulaştıktan sonra hızlı bir şekilde onarım çalışmalarına başlanmıştır. Sultan II. Abdülhamid Şam Emeviyye Camii'nin akıbeti ve onarımları hakkında Osman Hamdi Bey'in kendisine raporlaması için görevlendirmiştir. Osman Hamdi Bey yapının onarımı için önerilen betonarme malzeme yerine "tarz-ı kadim" usulünde onarım çalışmasını desteklediğini raporda belirtmiştir. Tarz-ı kadim ifadesi Osmanlı mimarisi içinde klasik döneme ithaf edilen bir usul olarak kabul edilebilir. 1908'de İttihat ve Terakki'nin yönetimi devralmasıyla birlikte devletin resmî mimari üslubu olan Ulusal Mimarlık Üslubu Şam Emeviyye Camii'nin onarımında uygulandığı söylenebilir. Caminin onarım öncesi ve onarım sonrası fotoğraflardan yapılan değişiklikler takip edilebilmektedir. 1904 yılında ibadete açılan caminin kible cephesinin merkezinde yer alan mihrap nişi mukarnas kavsaralı bir forma dönüştürülmüştür. Ahşap minber yerine mermerden bir minber yapılmıştır. Duvar ve taşıyıcılarda görülen klasik geometrik motifler dikkat çekicidir. Müezzin mahfili ve giriş cephesindeki şebekeler yenilenmiştir. Bu durum Ulusal Mimarlık Üslubunun İttihat ve Terakki'nin yönetimi devralmasından önce başkent İstanbul'a uzak bölgede dahi uygulandığını göstermektedir. Osman Hamdi Bey'in günümüz restorasyon bilimine uygun bir şekilde "tarz-ı kadim" usulünü önermesi dikkat çekicidir. Bu durum modern restorasyon bilincinin Osmanlı'da 19. yüzyıl sonlarına doğru şekillenmeye başladığını ve Ulusal Mimarlık Üslubunun 1908 öncesinde de etkili olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

The 1893 Restoration of the Umayyad Mosque in Damascus in Light of Yıldız Albums: A Visual Analysis

Article Info

Received: 08.04.2025
Accepted: 16.06.2025
Published: 31.12.2025

Keywords:

The Umayyad Mosque of
Damascus,
Yıldız Albums,
National Architectural Style.

ABSTRACT

The Umayyad Mosque, an essential milestone in early Islamic architecture, was built between 705-715 by the Umayyad Caliph Al-Walid ibn Abd al-Malik. Renowned in art and architectural history, the mosque is notable for its history, plan system, decorations, and architectural details. After Yavuz Sultan Selim's conquest of Damascus, the mosque came under Ottoman control. During the Ottoman period, the mosque underwent several interventions but suffered significant damage in a fire on October 15, 1893, during Sultan Abdulhamid II's reign. The fire nearly destroyed the mosque, including the structure traditionally believed to be the Tomb of Prophet John, due to strong winds. Several surrounding buildings, too, were destroyed. Once the news reached Istanbul, restoration efforts were quickly initiated. Both locals and people from Istanbul contributed to the repair work. Edmonde Beşare's reinforced concrete-based preliminary projects for the repairs were significant. Sultan Abdulhamid II tasked Osman Hamdi Bey with reporting on the mosque's repairs. Osman Hamdi Bey recommended the "Tarz-ı Kadim" (old style) method for the restoration, favoring traditional Ottoman techniques over the suggested reinforced concrete. This approach reflected the classical Ottoman architectural period. The restoration highlighted the National Architectural Style, which would later become the state's official style in 1908, being applied even before that. Changes to the mosque during the repairs, such as the addition of a muqarnas arch in the mihrab and a marble pulpit replacing the wooden one, demonstrate the National Architectural Style's influence. This restoration marks a key moment in the development of modern restoration awareness in the late Ottoman Empire.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Sarimeşe, F. (2025). Yıldız Albümleri Işığında Şam Emeviyye Camii'nin 1893 Onarımı: Görsel Bir Analiz, *Nigarhane Dergisi*, 5(1), 24-44.

*Sorumlu Yazar: Fatih SARIMEŞE, fatihsarimese@istanbul.edu.tr



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

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, Emeviler döneminde inşa edilen Şam Emeviyye Camii'nin 1893 yangını sonrasında yapılan onarım çalışmalarını Yıldız Albümlerinden takip etmek ve üslupsal değişimleri tespit etmeye çalışmaktır. Söz konusu arşivde Emeviyye Camii'nin yangından önce ve yangından sonraki görünüşleri yapılan onarım çalışmaları hakkında önemli bilgiler vermektedir.

Şam Emeviyye Camii genel olarak İslam Sanatı hakkında yazılmış pek çok kaynakta işlenmiştir. Yavuz Sultan Selim'in Şam ve çevresini fethinden sonra Emeviyye Camii'nin Osmanlı devri başlamıştır. Osmanlılar döneminde Emeviyye Camii'nde yapılan onarım çalışmaları araştırmacıların dikkatini çekmiş ve genel kapsamda çalışılmıştır. Genel çalışmaların bazılarında bu makalenin hazırlanmasında faydalanılmıştır. Günümüze ulaşan Şam Emeviyye Camii Sultan II. Abdülhamid devrinde gerçekleştirilen onarım çalışmalarında şekillendiği için söz konusu onarımlar oldukça önemlidir. 1893 depremi sonrası yapılan onarım çalışmalarına dair Hilal Kazan'ın çalışmaları¹ ile Kevser Nur Kale'nin hazırladığı yüksek lisans tezi² önemli bir yer tutmaktadır. Araştırmacıların çalışmaları özellikle arşiv vesikalarına dayanan özgün çalışmalar olup yangının çıkış noktası, yangından sonra İstanbul ile yapılan yazışmalar, onarıma dair yapılan çalışmalar hakkında teferruatlı bilgiler vermektedir. Ayrıca onarımların günümüz restorasyon bilincine uygun bir şekilde yapılmaya çalışıldığı vurgulanmıştır. Araştırmacıların tespitlerine katılmakla birlikte onarım çalışmalarında etkili olan Ulusal Mimarlık Üslubuna yer verilmemiş olması bu çalışmanın hazırlanmasına vesile olmuştur.

Bilimsel bulguların kullanıldığı ve çeşitli kaideler ile temellerin üzerinde bilinçli bir şekilde yapılan restorasyon çalışmalarının kaynağı 19. yüzyılın ortalarına dayanmaktadır.³ Osmanlıda bu bilinç yüzyılın sonlarına doğru gelişmeye başlamıştır. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren eski eserlere karşı bakış açısı gelişmiş ve modern anlayışın temelleri oluşmuştur. Osmanlı coğrafyasının farklı bölgelerinde yapılan arkeolojik kazılarla toprak altından çıkan eski eserlerin tespiti için çalışılmıştır. Bu duruma Osman Hamdi Bey'in Sayda bölgesinde yaptığı kazı örnek olarak verilebilir.⁴ Ayrıca bu dönemde var olan tarihi yapıların onarımlarında bilinçli tadilat programı yapılmaya başlanmıştır. İstanbul'da 1894 depremi sırasında zarar gören yapıların onarım çalışmalarında bu bilinçli hareketlenmeyi görmek mümkündür.⁵ Bu bilinç İstanbul'a uzak, bulundukları bölgede ön plana çıkan ve tarihsel kimliği güçlü olan yapılarda da görülmektedir. Bu yapılar içerisinde Şam Emeviyye Camii başarılı bir örnek olarak verilebilir. Yapıda 1893 yangınından sonra yapılan onarım çalışmalarında Ulusal Mimarlık Üslubunun bilinçli bir şekilde uygulanmıştır. Bu durum günümüz restorasyon çalışmalarına öncü olduğu kabul edilebilir.

Çalışma içeriğinde, öncelikle Şam Emeviyye Camii'nin genel tarihçesi ve mimari özellikleri işlenmiştir. Daha sonra yapının 1893 yılında geçirdiği yangın olayı ve onarıma dair yapılan çalışmalar hakkında bilgi verilmiştir. Onarım çalışmaları Ulusal Mimarlık Üslubunda yapıldığı için üslubun çıkışı ve genel özelliklerine kısaca değinilmiştir. Daha sonra Şam Emeviyye Camii'nde eski fotoğraflar üzerinden Ulusal Mimarlık Üslubunu yansıtan mimari öğeler ve detaylar teferruatlı bir şekilde açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmada elde edilen sonuçlar sonuç başlığında işlenmiştir.

¹ Hilal Kazan, "1893 Yangını Sonrası Şam Emevi Camii Restorasyonu", *MJH: Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi=Mediterranean Journal of Humanities* 6/2 (2016), 333-341; Hilal Kazan, *II. Abdülhamid Han Devri Önemli Restorasyonları Şam Emevi Câmii ve Selanik Ayasofya Câmii* (İstanbul: Kriter Yayınları, 2023).

² Kevser Nur Kale, *Şam Emeviyye Camii'nin Sultan II. Abdülhamid Dönemi Tamiratı* (İstanbul, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi) 2019.

³ Detaylı bilgi için bk.: Zeynep Ahunbay, *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon* (İstanbul: YEM Yayınları, 2022).

⁴ Ali Sönmez, "Osman Hamdi Bey'in Sayda Kazısı ve Bu Kazının Müze-i Hümayun'un Gelişimine Etkisi", *History Studies* 12/3 (2020) 765-788.

⁵ Bilgi için bk. Fatih Sarımeşe, *Ulusal Mimarlık Dönemi'nde İstanbul'da Yapılan Restorasyon ve Koruma Uygulamaları* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2022).

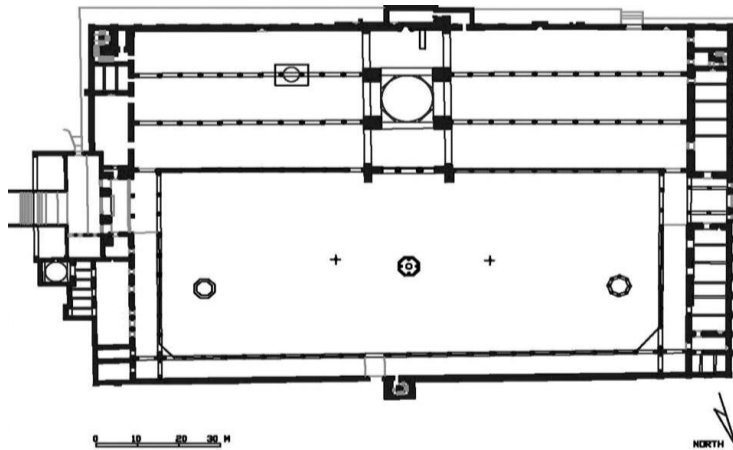
Şam Emeviyye Camii

Emeviler döneminde Şam'ın başşehir olmasıyla birlikte şehre Müslümanların göçü çoğalmış ve İslam'ı kabul eden kişilerin sayısı artmaya başlamıştır. Şam'ın nüfusunun hızlı bir şekilde artması büyük bir cami ihtiyacını gerektirmiştir. İnşa edilecek caminin bölgedeki kiliseleri ihtişamı ve güzelliğiyle gölgede bırakacak; Müslümanların göğsünü kabartacak ve gurur duyacakları bir eser olması planlanmıştır. Caminin inşası için Horasan'dan, Hindistan'dan, Mağrib'den ve Rum diyarından ustalar Şam'a getirilmiştir. Kaynaklarda yer alan bilgilere göre Suriye'nin yedi yıllık arazi vergileri, Kıbrıs'tan getirtilen altın ve gümüş yüklü 18 gemi inşa faaliyetleri için ayrılmıştır.⁶

Şam Emevi Camii Abdülmelik b. Mervan'dan sonra hilafet makamına geçen oğlu Velid b. Abdülmelik⁷ döneminde inşa edilmiştir. İnşa kitabesi günümüze ulaşamayan yapının kesin inşa tarihi bilinmemekle birlikte dönem kaynaklarında 705-706 yıllarında inşa edilmeye başlandığı geçmektedir.⁸ Caminin bulunduğu alanda Roma döneminde çarpık ölçülere sahip bir tapınak bulunmaktaydı. Söz konusu tapınaktan kalma iç ve dış duvar kalıntılarının keşfedildiği bilinmektedir.⁹ Hristiyanlığın resmî din olmasından sonra Pagan merasimlerine son verilmiş ve tapınak kiliseye çevrilmiştir. Bu kilise Vaftizci Yahya Kilisesi olarak bilinmektedir.¹⁰

Görsel 1.

*Şam Emeviyye Camii'nin planı*¹¹



Şam Emevi Camii'nin harim bölümü enine dikdörtgen planlı mihraba paralel üç sahn ve bu sahnları mihrap aksında dikey hatla kesen daha yüksek bir sahnıdan meydana gelmektedir. Araları çift katlı sütunlar ve kemerlerle bölümlenmiş olan bu sahnlar kırma çatılarla örtülmüş olup mekânın yüksek ve ferah olmasını sağlamıştır. Mihrap aksında orta sahn dikdörtgen kesitli dört kalın paye ile taşınan yüksek kasnaklı bir kubbe ile örtülmüştür. Caminin plan tipi kendisinden sonra inşa edilen pek çok camiye ilham kaynağı olmuştur.¹² Camide dört mezhebe ait biri asıl mihrap olmak üzere toplam dört adet mihrap vardır.

Harimin kuzeyinde üç yönden revaklarla kuşatılmış geniş bir avlu bulunmaktadır. Avlunun ortasında bir şadırvan yer almaktadır. Kuzeybatı köşede ise sekiz tarafından taşınan çokgen gövdeli

⁶ Fethat Aykaç, *K.A.C. Creswell'e Göre Erken Devir İslâm Mimarisi* (İstanbul MMG Yayınları, 2020), 1/223.

⁷ Velid B. Abdülmelik hakkında detaylı bilgi için bk. Mevlüt Koyuncu, *Emevi Halifesi Velid B. Abdülmelik* (Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları 2004)

⁸ Aykaç, *K.A.C. Creswell'e Göre Erken Devir İslâm Mimarisi*, 1/227.

⁹ Aykaç, *K.A.C. Creswell'e Göre Erken Devir İslâm Mimarisi*, 1/229

¹⁰ Aykaç, *K.A.C. Creswell'e Göre Erken Devir İslâm Mimarisi*, 1/231; Talib Yazıcı, "Emeviyye Camii", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1995), 11/108.

¹¹ Selçuklular, <https://www.selcuklular.com/architecture-detail/sam-emeviye-camisi> (Erişim 28 Mart 2025).

¹² Nusret Çam, *İslâm'da Sanat ve Mimari* (Ankara: Elektronik İletişim Ajansı, 1994), 165-170.

beytûlmâl¹³ yapısı bulunmaktadır.

Yapı plan tasarımı ve mihrap aksında avluya açılan kapı üzerindeki ihtişamlı üçgen alınlıklı cephesiyle birlikte erken Bizans devri yapılarından esinlenildiğini göstermektedir. Taş malzemeden inşa edilen camide çok sayıda önceki döneme ait devşirme malzeme kullanılmıştır. Söz konusu yapılara ait kalıntılar bugün hala caminin çevresinde mevcudiyetini muhafaza etmektedir.

Caminin farklı dönemlere ait üç minaresi bulunmaktadır. Asıl minare revaklı avlunun kuzeyinde bulunan minare olup kalma çan kulesinden çevrilen minaredir. Arus minaresi olarak bilinen¹⁴ bu minare kare gövdelidir. Diğer iki minare kible duvarının her iki köşesine yerleştirilmiştir. Batıdaki minare Sultan Kayıtbay döneminde yaptırılmıştır. Doğudaki minare ise Beyaz minare olarak bilinmektedir. Beyaz minare halk inancına göre Hz. İsa'nın ineceği yer olarak bilinmekle birlikte Hz. İsa Minaresi de denilmektedir.¹⁵

Görsel 2

*Şam Emeviyye Camii'nin genel görünümü ve minarelerinin konumu*¹⁶



Yavuz Sultan Selim devrinde Şam ele geçirilmiş ve Emeviyye Camii'nin Osmanlı devri başlamıştır. Osmanlı devrinde Şam'da bulunan dini yapılara özel önem verilmiştir. Sultan II. Mustafa, Sultan III. Mustafa, Sultan III. Selim, Sultan II. Mahmud ve Sultan Abdülmecid döneminde Emevi Camii'nde birtakım onarım ve bakım çalışmaları yapılmıştır.¹⁷

Şam Emeviyye Camii'nde 1893 Yangını

Emeviyye Camii, Sultan II. Abdülhamid devrinde, 15 Ekim 1893 yılında çıkan bir yangında harap duruma gelmiştir.¹⁸ Çıkan yangını itfaiye ve askeriye hızlı bir şekilde müdahale etse de içerden ve dışarıdan çatıya çıkılamamış ve ahşap olan çatı rüzgârın da etkisiyle alev alarak yanmıştır. Hz. Yahya

¹³ Beytûlmâl hakkında detaylı bilgi için bkz: Mehmet Erkal, "Beytûlmâl", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (İstanbul: TDV Yayınları, 1992), 6/90-94.

¹⁴ Abdülhalim Asfour, *Emevi Devrinden Osmanlılara Kadar Suriye Minareleri* (Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1997), 20-21.

¹⁵ Asfour, *Emevi Devrinden Osmanlılara Kadar Suriye Minareleri*, 24.

¹⁶ Gzt, <https://www.gzt.com/mecra/samin-kalbi-emevi-cami-3517611> (Erişim 28 Mart 2025).

¹⁷ Detaylı bilgi için bk. İbrahim. Ateş, "Şam Ümeiyye Câmî ve Vakfîyesi", *Vakıflar Dergisi* 12 (1978), 20-78; Mehmet Yaşar Ertaş, "1759 Şam Depremi'nde Büyük Hasar Gören Emeviye, Selimiye ve Süleymaniye Câmîlerinin Onarımı", *Ortadoğu'da Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri* ed. Ş. Ercebeci-A. Şimşek-Canpolat (25-27 Ekim 2000), 241-251; Ali Boran, "Şam Emeviye Camisi'ne Türkler'in Katkıları", *Türk Dünyası Araştırmaları* 183 (Aralık 2009), 263-292.

¹⁸ Kale, *Şam Emeviyye Camii'nin Sultan II. Abdülhamid Dönemi Tamirâtı*, 57.

makamı da dahil olmak üzere cami neredeyse tamamen yanmıştır. Yangından sadece cami değil camiye komşu olan evler ve dükkanlar da harap olmuştur.¹⁹ Camide çıkan yangın haberi hızlı bir şekilde telgrafla başkent İstanbul'a haber verilmiştir. Sultan II. Abdülhamid yangının çıkış sebebini ayrıntılı bir şekilde araştırılmasını ve caminin tamir ve yenilenmesi için işlemlerin geciktirilmeden Evkaf Nezareti tarafından başlatılmasını istemiştir. Yangının çıkış noktası için yapılan tetkiklerde Halil Kemal mühürlü rapora göre caminin çatısında yapılan onarım çalışmaları sırasında görevli amelelerin mangal ve nargilelerinden çıkan ateşin sebep olduğu belirtilmiştir. Yanan caminin durumu günbegün İstanbul'a aktarılmıştır. Caminin ihyası için Şam ahalisi, görevli askerler, tekkelerde dervişler para toplamıştır.²⁰ Emeviyye Camii İslam'ın ilk ve önemli yapılarından biri olması nedeniyle halkın nabzının yükselmemesi için gazetecilere konu hakkında haber yasağı getirilmiştir.²¹

Yıldız Albümlerinde yer alan görsellerde caminin yangında ne derece tahrip olduğu anlaşılmaktadır. Harimin üst örtü sistemi tamamen yok olmuş, taşıyıcılar kısmen tahrip olmuş ve yangından dolayı duvarlarda ve taşıyıcılarda kararmalar meydana gelmiştir. Minareler ve avluda yer alan beytül-mal ile şadırvan daha iyi durumdadır.

Görsel 3.

*Şam Emeviyye Camii'nin yangın sonrası görünümü*²²



Caminin onarım çalışmaları için çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalardan biri Beyrut sermühendisi Beşar Efendi'nin Lozan'da mimarlık ve mühendislik eğitimi gören oğlu Edmond Beşare'nin betonarme malzemeyi ön plana çıkaran avan projeleridir.²³ Edmonde Beşare'nin betonarme esaslı projesi olumlu sonuçlanmış ve restorasyonda görevlendirilmiştir. Sultan II. Abdülhamid Müze-i Hümayun'un başındaki Osman Hamdi Bey'i caminin onarımına dair rapor yazması için görevlendirmiştir. Osman Hamdi Bey betonarme sistemin yapıya zarar vereceği ve "tarz-ı kadim" usulüne uygun bir onarım çalışması yapılmasını desteklemiştir. Osman Hamdi Bey'in "tarz-ı kadim" çıkışı bu çalışmanın konusunu oluşturan Ulusal Mimarlık Üslubunun yapıda uygulandığına işaret olarak kabul edilebilir. Sultan II. Abdülhamid raporu dikkate almış olmalıdır. Zira onarım sırasında sadece

¹⁹ Kazan, "1893 Yangını Sonrası Şam Emevi Camii Restorasyonu", 334.

²⁰ Kazan, *II. Abdülhamid Han Devri Önemli Restorasyonları Şam Emevi Câmii ve Selanik Ayasofya Câmii*, 35.

²¹ Kale, *Şam Emeviyye Camii'nin Sultan II. Abdülhamid Dönemi Tamirâtı*, 58.

²² Yıldız Albümleri, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-68---0006.jpg> (Erişim 16 Ocak 2025).

²³ Projeler hakkında detaylı bilgi için bk Kazan, *II. Abdülhamid Han Devri Önemli Restorasyonları Şam Emevi Câmii ve Selanik Ayasofya Câmii*, 39-52.

çatının aksamı ahşap yerine demir ve betondan yapılmıştır.²⁴ Betonarme esaslı çalışmaların kabul görmemesi üzerine İstanbul'da pek çok önemli yapı inşa eden Alexandre Vallaury ile Raimondo D'Aranco keşif için görevlendirildiği bilinmektedir.²⁵ Hilal Kazan konu hakkında araştırmalarında Serasker Rıza imzasıyla Mösyö Çollikofer'in 40 ve Agop Çırakyan kalfanın 30 lira maaş ile görevlendirildiklerini tespit etmiştir.²⁶ Şam Emeviyye Camii'nin onarımı için hem yerel kişilerden hem de İstanbul'dan pek çok kişinin yoğun çaba harcadığı söylenebilir.

Sultan II. Abdülhamid onarım çalışmalarını çektiği fotoğraflarla yakından takip etmiş olmalıdır. Onarım sırasına ait fotoğraflarda yapının hariminde ve avlusundaki çalışma ortamı takip edilebilir.

Görsel 4.

*Caminin onarım çalışmaları*²⁷



Onarım sırasında yapıda kullanılacak yekpare sütun gövdelerinin büyükbaş hayvanlar tarafından kağı arabasıyla çekildiği görüntüler dikkat çekicidir. Günümüzdeki teknoloji imkanlarının olmadığı dönemlerde yapıların inşası ve onarımı için nasıl mücadele verildiği ve taşıyıcıların, başlıkların, kaidelerin nasıl taşındığına dair görsel kanıt olması açısından önem arz etmektedir. Söz konusu araba Abdurrahman Osman el-Hamavî adında biri tarafından yapılmış olup Şam Emeviyye Camii'nde teşhir edildiği söylenmektedir.²⁸

²⁴ Kazan, II. Abdülhamid Han Devri Önemli Restorasyonları Şam Emevi Câmii ve Selanik Ayasofya Câmii, 148.

²⁵ Kazan, II. Abdülhamid Han Devri Önemli Restorasyonları Şam Emevi Câmii ve Selanik Ayasofya Câmii, 147.

²⁶ Kazan, II. Abdülhamid Han Devri Önemli Restorasyonları Şam Emevi Câmii ve Selanik Ayasofya Câmii, 82.

²⁷ Yıldız Albümleri, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90567---0003.jpg> (Erişim 16 Ocak 2025).

²⁸ Kale, Şam Emeviyye Camii'nin Sultan II. Abdülhamid Dönemi Tamirâtı, 66.

Görsel 5.

Caminin onarımında çalışanlar ve kağı arabasıyla çekilen sütun gövdesi²⁹



1896 yılında 22 Ekim Cuma günü, Cuma namazından sonra kurbanlar kesilmiş, Hz. Yahya'nın ve Hz. Peygamber'in hırka-i şerifleri karşısında dualar edilmiş ve caminin onarımına başlanmıştır. 1897 yılının sonbaharında caminin ihyası için toplanan paralar tamir ihtiyaçlarını karşılamamış bu durumdan dolayı Evkaf Nazırı Seyyid Galibullah Efendi cami vakfının yıllık fazlası olan 40 bin kuruşun onarımda kullanılması için İstanbul'dan izin istemiştir. Bu talebi Şura-yı Devlet onaylamıştır. 1900 yılına ait yazışmalarda caminin onarımına devam edildiği anlaşılmaktadır. Emeviyye Camii'ndeki onarım Avrupa'daki bazı mimar ve mühendisleri de etkilemiş, İngiltere'deki bazı mimar ve mühendisler yapının tamiratıyla yakından ilgilenmiştir. Caminin onarımını kendi cemiyetleri içinde tartıştıkları ve sonuçların kamuoyuna duyurulacağı bilinmektedir. 1904 yılında caminin onarımı tamamlanmış ve ibadete açılmış olmalıdır. Zira 1 Eylül 1904 yılında Emeviyye Camii'nin onarımında görevli Mimar Abdulganî Hamavî Efendi ve Suriye Valisi Hüseyin Paşa ile emeği geçenlere ödül olarak nişanlar verilmiştir.³⁰

1893 Yangını Sonrası Yapılan Onarım Çalışmaları

Emevi Camii'nin 1893 yangını öncesi ve yangından sonrasına ait fotoğraflarda yapıda onarılan bölümlerin üslupsal değişiklikleri net bir şekilde belli olmaktadır. Günümüzde Yıldız Albümleri olarak bilinen fotoğraf albümleri İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde muhafaza edilmektedir. Yıldız Albümlerinde yer alan fotoğraflarda yangın sırasında caminin ahşap üst örtüsünün tamamen yandığı, kagir taşıyıcılarda ve beden duvarlarında yer yer dökülmeler ve kararmalar takip edilebilmektedir. Onarım sırasında caminin en önemli bölümü olarak kabul edilen kible cephesi, mihrap nişi ve minber, taşıyıcılar, mahfil katı, harime geçişi sağlayan kemerli düzenlemeye sahip açıklıkta Ulusal Mimarlık Üslubu etkileri görülmektedir. Hz. Yahya'nın makberesi ise Ampir Üslupta tamamen yenilenmiş olup kubbe üst yüzeyinde rumi, palmet ve kıvrık dal motiflerinden oluşan bitkisel kompozisyon Ulusal Mimarlık Üslubunu hatırlatmaktadır.

Caminin yangından önceki kible cephesindeki süslemeler, mihrap ve minber eski fotoğraflardan takip edilebilmektedir. Cephenin ortasında yer alan mihrap nişi iki yandan zarif gövdesi yivli, başlığı akantus yapraklı sütuncelerle sınırlandırılmıştır. Nişin kavsara bölümü yuvarlak kemerlidir. Kavsara bölümünde baklava desenlerinden oluşan geometrik kompozisyon görülmektedir. Kavsaranın alt bölümü bordürler halinde farklı kompozisyonlarla zenginleştirilmiştir. Yukarıdan aşağıya doğru takip

²⁹ Yıldız Albümleri, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-35---0098.jpg> (Erişim 16 Ocak 2025).

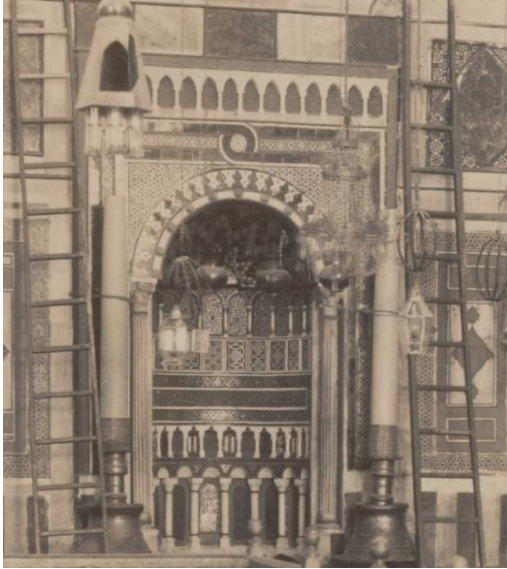
³⁰ Kazan, II. Abdülhamid Han Devri Önemli Restorasyonları Şam Emevi Câmii ve Selanik Ayasofya Câmii, 84-88.

edildiğinde ilk bordürde başlıklı sütunlar tarafından taşınan sivri kemerciklerden oluşturulmuş bir bölüm yer almaktadır. Kemerciklerin içi geometrik motiflerden meydana gelmiş girift bir kompozisyonla tamamlanmıştır. İkinci bordür ise dikine dikdörtgen panolara ayrılmıştır. Her bir panonun içi farklı geometrik motiflerle zenginleştirilmiştir. Üçüncü bordür önceki bordürlerden farklı olarak daha dar tutulmuş olup birbirine bağlı bitkisel motiflerle şekillenmiştir. Dördüncü bordür daha geniş olup bitkisel motiflerle tamamlanmıştır. Beşinci bordürde ise üçüncü bordür tekrar edilmiştir. Altıncı bordürde üç dilimli kemer sırasından oluşan bir mimari form takip edilmektedir. Son bordürde ise kaide üzerinde yükselen ve başlıklara sahip olan sütunların taşıdığı yuvarlak kemer dizisinden oluşan bir düzenleme görülmektedir. Kemerlerin içi bitkisel ve geometrik süslemelerle zenginleştirilmiştir.

Mihrap kavsarasını sınırlandıran yuvarlak kemerin yüzeyinde kemer yayını takip edecek şekilde farklı renkte taştan yapılmış palmet dizisi görülmektedir. Yuvarlak kemerin köşebentlerinde simetrik olarak yerleştirilmiş çokgen ve yıldız motiflerinden oluşan renkli taş işçiliği vardır. Mihrabı dışarıdan sınırlandıran bordür kavsaranın kilit taşı hizasına denk geldiği bölümde düğüm motifi yapmış ve ortaya içi geometrik desenlerle şekillenmiş rozet motifi yerleştirilmiştir. Düğüm motifinin her iki yanında mihrabı kuşatan bordürde birbirleriyle bağlantılı geometrik motiflerden oluşan bir kompozisyon görülmektedir. Mihrabın üzerinde kavsara bölümünde görülen sütunlar tarafından taşınan kemer dizisinin bir benzeri bulunmaktadır.

Görsel 6.

Yangından önce caminin mihrap nişi³¹



Mihrabın sağında bulunan minber ahşaptan yapılmıştır. Minberin kapısı üzerinde üç sıra mukarnas dizisinden oluşan bir tepelik bulunmaktadır. Tepeliğin üst bölümü palmet dizisiyle sona ermektedir. Alt sıra mukarnasların yüzeyinde bitkisel motifler işlenmiştir. Minberin köşk bölümü kemerli bir düzenlemeye sahiptir. Kemerlerin köşebentlerinde rumi ve palmet motifleri işlenmiştir. Köşkün sırtlığında iç içe geçmiş sekiz kollu yıldız motifleri görülmektedir. Motiflerin kollarında parlak rengiyle ön plana çıkan sedef malzeme kullanılmıştır. Köşkün üstü iki sıra mukarnas üzerinde taşınan kasnaklı kubbecikle örtülmüştür. Çokgen formlu kasnağın yüzeyinde kemerli bir düzenleme bulunmaktadır. Bu düzenlemenin içi bitkisel motiflerle zenginleştirilmiştir. Ayrıca kasnağın üzerinde yükselen kubbenin etek bölümünde sivri uçları aşağıya bakacak şekilde palmet dizisi görülmektedir. Minberin ahşap basamaklarının yüzeyinde iç içe geçmiş geometrik desenler görülmektedir. Minberin korkuluk, aynalık ve köşk kaidesinde de benzer şekilde geometrik kompozisyonlar işlenmiştir.

³¹ Yıldız Albümleri, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-68---0003.jpg> (Erişim 16 Ocak 2025).

Görsel 7.

Yangından önce caminin ahşap minberi³²



Eski fotoğraflarda mihrabın ve minberin yanı sıra kible duvarındaki renkli mermerden yapılmış kompozisyonlarda görülmektedir. Mihrap nişinin her iki yanında dikine dikdörtgen formlu renkli mermerden yapılmış panonun merkezinde salbekli şemse motifli yerleştirilmiştir. Panonun dışı bordüründe altıgen ve yıldız motiflerinden oluşan bir kompozisyon görülmektedir. Soldaki kompozisyonun yanında yine dikine dikdörtgen formlu içi çokgen formlarla şekillenmiş bir pano vardır. Bir sonraki kompozisyonunda ise salbekli şemse motifli pano kısmen tekrar edilmiştir.

Kible cephesinin üst bölümlerinde renkli mermerler panolar şeklinde kullanılmıştır. Mihrabın üzerinde ise duvara gömülmüş vaziyette kaide üzerinde yükselen, başlığı bulunan sütunlar yerleştirilmiştir. Sütunların üzerinde yer alan bordürde simetrik bir tasarımda işlenmiş akantus yapraklarından oluşan bir kompozisyon yer almaktadır.

Görsel 8.

Yangından önce caminin kible cephesi³³



³² Yıldız Albümleri, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-68---0003.jpg> (Erişim 16 Ocak 2025).

³³ Yıldız Albümleri, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-68---0003.jpg> (Erişim 16 Ocak 2025).

Yangın sırasında kible cephesi, mihrap ve ahşap minber zarar görmüştür. Özellikle minberin ahşap olmasından dolayı tamamen yandığı düşünülebilir. Yangın sonrasına ait mihrap nişini gösteren fotoğrafta mermer ve taş malzemelerin yangın sırasında nasıl zarar gördüğü takip edilebilir. Mihrap nişini sınırlandıran sütuncelerin yanındaki mermerlerin döküldüğü, nişin üst bölümünde de tahribatın olduğu görülmektedir.

Görsel 9.

Yangında zarar gören caminin mihrap nişi³⁴

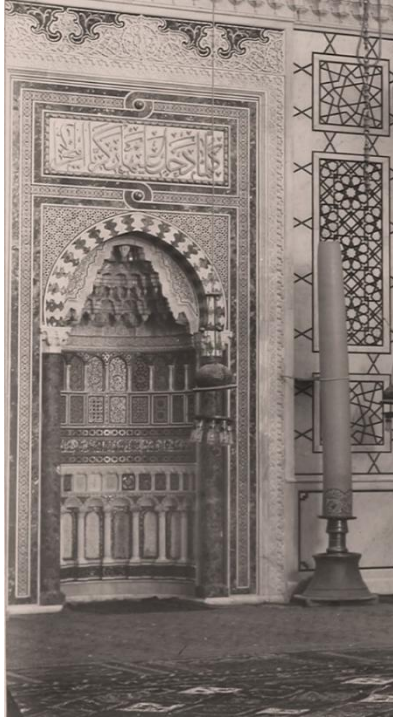


Yangından sonra yapılan onarım çalışmaları sırasında mihrap nişi Ulusal Mimarlık Üslubuna göre tamir edilmiştir. Mihrap nişi sivri kemer ile sınırlandırılmıştır. Kemer yüzeyinde palmet motifini hatırlatan düzenlemeler görülmektedir. Sivri kemerin oturduğu her iki yanda bulunan silindirik gövdeli sütuncelerin başlıkları mukarnas düzenlemelerine sahiptir. Mihrabın kavsara bölümü dört sıra, sivri profilli mukarnas dizisiyle doldurulmuştur. Kavsaranın alt bölümünde bulunan bordürlerim çoğu eski formunu korumaktadır. Orta bölüme denk gelen bordür değiştirilmiştir. Orta alanda çiçekli kûfi yazı işlenmiştir. Bu alanın altında ve üstünde bulunan dar bordür simetrik bir tasarımda işlenmiş olup yapraklı çiçek motifleriyle tamamlanmıştır. Alt bordürlerde bulunan kemercik dizilerini ayıran sütuncelerin gövdeleri ve kemercik formlarında bazı değişiklikler gözlenmektedir. Mihrabın dikdörtgen çerçevesini dışarıdan sınırlandıran iki sıra bordürde kabartma tekniğinde bitkisel motifler işlenmiştir. Mihrabın tepelik bölümü palmet, rumi ve kıvrımlı bitkisel motiflerden oluşan bir düzenlemeyle sona ermektedir.

³⁴ Yıldız Albümleri, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-68---0012.jpg> (Erişim 16 Ocak 2025).

Görsel 10.

Onarım çalışmalarından sonra caminin mihrap nişi³⁵



Yangın öncesine ait fotoğraflarda takip edilebilen mihrabın sağındaki ahşap minber yangın sırasında tamamen yanmış olmalıdır. Yangın sonrasına ait fotoğraflarda ahşap minberin yerine Ulusal Mimarlık Üslubunu yansıtan mermerden yapılmış bir minber görülmektedir. Mermer malzemeden yapılmış minberin korkulukları ince işçilikle işlenmiş geometrik motiflerden oluşan bir kompozisyona sahiptir. Dikdörtgen çerçeveli kapı her iki yandan mukarnas başlıklı sütunlarla sınırlandırılmıştır. Sütunun gövdesi kartuşlarla hareketlendirilmiştir. Kapının tepeliği mukarnas dizisi üzerinde yükselen palmet sırasından oluşmaktadır. Minberin aynalık bölümünde içi bitkisel motiflerden oluşan üçgen alanla sınırlandırılmıştır. Köşkün kaide bölümü sivri kemerli bir düzenlemeye sahiptir. Sivri kemer mukarnas başlıklı sütunlara oturmuştur. Kemerin köşebentleri klasik bitkisel motiflerle zenginleştirilmiştir. Köşk bölümü dört yönden kaş kemerle açılmaktadır. Kemerleri taşıyan sütun başlıkları mukarnas dolgulardan oluşmaktadır. Sütunların gövdeleri kartuş motifleriyle hareketlendirilmiştir. Kemerlerin köşebentleri kaide bölümünde olduğu gibi bitkisel motiflerle süslenmiştir. Köşkün doğu ve batı bölümlerinde yer alan korkuluklar merdiven korkuluklarıyla uyum içinde olup iç içe geçmiş geometrik motiflerden oluşan bir kompozisyona sahiptir. Köşkün üst bölümü ince işçilikle işlenmiş bordür ve mukarnas dizilerine sahiptir. Mukarnas dizisinin üst bölümünde simetrik olarak işlenmiş bitkisel motiflerden oluşan tepelik bulunmaktadır. Köşkün üst örtüsü kendine has bir özelliğe sahip düzenlemeye sahiptir. Burmalı gövdeye sahip sütunların başlıkları akantus yapraklarından oluşmaktadır. Sütunların üzerinde dilimli kemerler bulunmaktadır. Kemerlerin üstünde yükselen kubbe bölgesel özellik göstermektedir. Kubbenin ve kemerlerin yüzeyi bitkisel motiflerle bezenmiştir. Kubbe tepesinde yükselen ve gövdesi armudi formu olan alemin tepesi hilal şeklinde sona ermektedir. Minberin tamiri için 100.000 kuruş harcandığı ifade edilmektedir.³⁶

³⁵ Yıldız Albümleri, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90580---0001.jpg> (Erişim 16 Ocak 2025).

³⁶ Kale, *Şam Emeviyye Camii'nin Sultan II. Abdülhamid Dönemi Tamirâtı*, 70.

Görsel 11.*Onarım çalışmalarından sonra caminin mermer minberi³⁷*

Yangın sonrası yapılan onarımlarda caminin mihrabı ve minberi dışında, kible cephesinde ve bazı taşıyıcı ayaklarda da Ulusal Mimarlık Üslubu izleri takip edilebilir.

Kible cephesi belirli bir seviyeye kadar simetrik bir biçimde geometrik ve bitkisel motiflerden oluşan kompozisyonlarla zenginleştirilmiştir. Kompozisyonlar yukarıdan mukarnas frizlerle sınırlandırılmıştır. Mihrabın her iki yanında kare ve dikine dikdörtgen formlarla sınırlandırılmış kompozisyonlar yerleştirilmiştir. Kompozisyonların içi klasik biçimde işlenmiş çok kollu yıldız ve iç içe geçmiş geometrik motiflerden oluşmaktadır. Geometrik kompozisyonların arasında kalan ve içi boş olan dikine dikdörtgen kompozisyonların bordürleri çiçek ve bitkisel motiflerinden meydana gelen süslemelerle zenginleştirilmiştir. Duvarın süpürgelik seviyesinde ise kare içinde baklava desenleri ve içi boş bırakılmış yatay dikdörtgen alanlar görülmektedir.

Görsel 12.*Onarım çalışmalarından sonra caminin kible cephesi³⁸*

³⁷ Yıldız Albümleri, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90580---0002.jpg> (Erişim 16 Ocak 2025).

³⁸ Yıldız Albümleri, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90580---0005.jpg> (Erişim 16 Ocak 2025).

Görsel 13.

Onarım çalışmalarından sonra caminin kible cephesinden detay³⁹



Caminin hariminde yangından sonra çekilen fotoğraflarda taşıyıcılarda belirli bir seviyeye kadar dekoratif olarak bezendiği takip edilebilmektedir. Bazı eski fotoğraflarda bezemelerin yangın öncesi durumu hakkında bilgi sahibi olmak mümkündür.

Görsel 14.

Yangında zarar gören caminin taşıyıcı sistemi⁴⁰



³⁹ Yıldız Albümleri, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90580---0002.jpg> (Erişim 16 Ocak 2025).

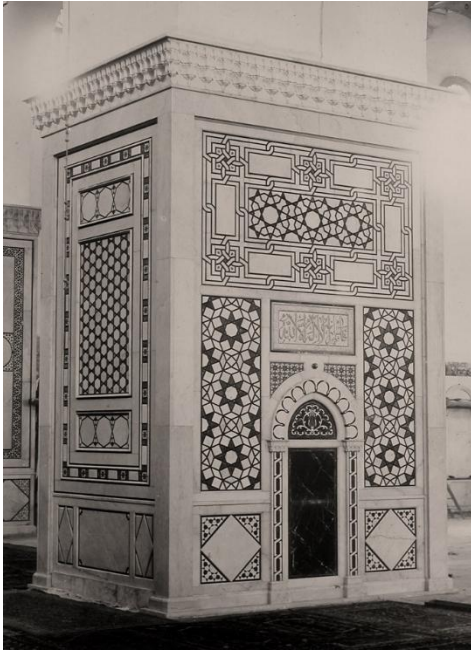
⁴⁰ Yıldız Albümleri, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-68---0011.jpg> (Erişim 16 Ocak 2025).

Yangından sonra yapılan onarım çalışmaları sırasında harimin üst örtü sistemini ayakta tutan taşıyıcılarda da Ulusal Mimarlık Üslubunda belirli bir seviyeye kadar bitkisel ve geometrik motiflerle bezenmiştir. Üst bölümde kible cephesinde olduğu gibi mukarnas dizisinden oluşan friz bulunmaktadır. Taşıyıcıların her cephesinde farklı kompozisyonlar bulunmakla birlikte cephedeki kompozisyonlar kendi içinde simetrik bir tasarıma sahiptir. Kuzeye bakan cephenin merkezinde sivri kemerle sınırlandırılmış kapı açıklığı bulunmaktadır. Kemer taşıyan pilastıların başlıkları mukarnas dolgulara sahiptir. Pilastırın yüzeyinde zencirek motiflerinden oluşan bir düzenleme bulunmaktadır. Kemerin yüzeyi at nalını hatırlatan desenlerle şekillenmiştir. Sivri kemerin altlığında çiçek ve bitkisel motiflerden oluşan bir kompozisyon bulunmaktadır. Kemerin köşe bentlerinde içi çiçek motifleriyle zenginleştirilmiş baklava ve çokgen formlu motifler bulunmaktadır. Köşebentlerin üzerinde yer alan yatay dikdörtgen panoda celi sülüs harfle “*Fâ’lem ennehû la ilahe illallahu*” yazılmıştır. Kitabenin bordürü klasik bitkisel motiflerle zenginleştirilmiştir. Sivri kemerli düzenlemenin her iki yanında simetrik olarak yerleştirilmiş dikine dikdörtgen pano bulunmaktadır. Panoların içi merkezden sekiz kollu yıldız motiflerden genişleyerek büyüyen, iç içe geçmiş geometrik motifler bulunmaktadır. Söz konusu kompozisyonun altında kare bir pano bulunmaktadır. Panonun merkezinde baklava deseni yerleştirilmiştir. Köşelerde kalan bölümlerde ise geometrik şekiller yerleştirilmiştir. Taşıyıcının üst bölümünde ise yatay dikdörtgen bir alan bulunmaktadır. Merkezde içe içe geçmiş geometrik motifler görülmektedir. Bordürde ise düğüm motiflerinin ön plana çıktığı geometrik bir düzenleme vardır.

Taşıyıcının gözüken diğer cephesinde görülen kompozisyon farklıdır. Kompozisyonun merkezinde dikine dikdörtgen bir pano bulunmaktadır. Panonun içi simetrik bir düzenlemede geometrik motiflerle zenginleştirilmiştir. Panonun altında ve üstünde yatay dikdörtgen formda yerleştirilen küçük panolarda çokgenler görülmektedir. Kompozisyon dışarıdan simetrik olarak yerleştirilmiş çiçek desenlerinden oluşan bir bordürle sınırlandırılmıştır. Kompozisyonun altında her iki yanda baklava desenlerinin yer aldığı bir düzenlemeyle dekoratif süsleme sonlandırılmıştır.

Görsel 15.

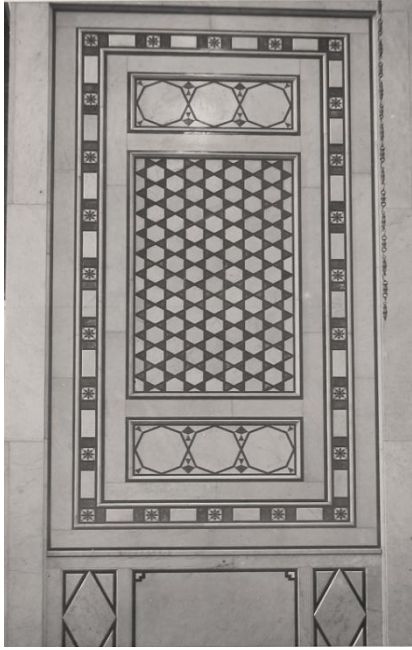
*Onarım sonrası caminin taşıyıcı sistemi*⁴¹



⁴¹ Yıldız Albümleri, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90580---0009.jpg> (Erişim 16 Ocak 2025).

Görsel 16.

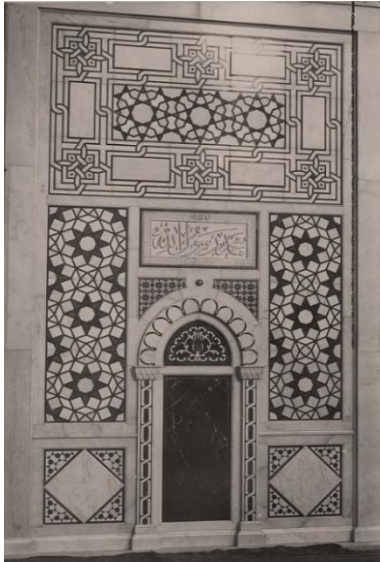
Onarım sonrası caminin taşıyıcı sisteminden detay⁴²



Bir başka taşıyıcıda aynı kompozisyonlar aynı biçimde işlenmiştir. Kapının üzerinde yer alan yatay dikdörtgen panoda celi sülüs yazı türüyle “*Muhammeden Resulullah*” yazılmıştır. Kitabenin bordürü klasik bitkisel motiflerle zenginleştirilmiştir.

Görsel 17.

Onarım sonrası caminin taşıyıcı sistemi⁴³



Onarım çalışmaları sonrasına ait fotoğraflardan birinde müezzin mahfili görülmektedir. Mahfilin korkulukları baklava ve yıldız motiflerinin ön plana çıktığı geometrik kompozisyonlardan oluşmaktadır. Mahfilin alt katında yer alan kapıların yüzeyleri de benzer şekilde iç içe geçmiş geometrik motiflerden oluşan kompozisyonlarla zenginleştirilmiştir. Kapılar arasında kalan bölümlerde kartuş motiflerinden oluşan bordürler görülmektedir.

⁴² Yıldız Albümleri, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90580---0013.jpg> (Erişim 16 Ocak 2025).

⁴³ Yıldız Albümleri, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90580---0008.jpg> (Erişim 16 Ocak 2025).

Görsel 18.*Onarım sonrası caminin müezzin mahfili⁴⁴*

H. Yahya Makberine ait yangın öncesi ve sonrasına ait fotoğraflarda dikkat çekici farklar görülmektedir. Yangın öncesi fotoğrafta makberin cephesinde yer alan pencere açıklıkları dikdörtgen çerçevelidir. Pencereleeri ayıran pilastırların başlıkları akantus yapraklarından oluşmaktadır. Pilastırların taşıdığı arşitravin yüzeyinde de akantus yaprakları görülmektedir. Dikdörtgen çerçeveli pencereler demirden şebekelerle örülmüştür. Şebekelerin orta bölümünde daireler içinde yıldız motifleri bulunmaktadır. Pilastırların arasında yer alan kartuşlarda bulunan yazılar celi sülüs yazı türüyle yazılmıştır. Makberin üstü kasnaklı kubbeye örtülmüştür. Kubbe kasnağında kademeli dikdörtgen panolar bulunmaktadır. Ayrıca kasnak hizasında yerleştirilen ışınsal düzenlemeler Sultan II. Mahmud Güneşi olarak da bilinen düzenlemeyi hatırlatmaktadır. Kubbe dilimli bir forma sahiptir. Kubbenin tepe noktası yukarıya doğru evrilmiş şekildedir. Bu bölüme gövdesi armudi formu alemlenmiştir. Alemin tepesi hilal şeklinde sona ermektedir. Makberin etrafında maden sanatı açısından önemli tunçtan şamdanlar bulunmaktadır.

Görsel 19.*Yangın öncesi H. Yahya Makberi⁴⁵*

⁴⁴ Yıldız Albümleri, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90580---0012.jpg> (Erişim 16 Ocak 2025).

⁴⁵ Yıldız Albümleri, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-68---0001.jpg> (Erişim 16 Ocak 2025).

Yangından sonraya ait fotoğraflarda makberde yapılan değişiklikler takip edilebilmektedir. Bu değişikliklerde dikkat çekici detaylar vardır. Hz. Yahya Makberi yeniden inşa edilmiş gibidir. Cephedeki pencereler yuvarlak kemerli olup kemerlerin kilit taşı dışa taşkındır. Dışa taşkın kilit taşları Ampir Üslubu hatırlatmaktadır. Pencerelerin arasında bulunan silindirik gövdeli sütunların başlıkları akantus yapraklarından oluşmaktadır. Kaidelerinde ise çelenk motifleri vardır. Kemerlerin üzerinde yer alan arşitravin yüzeyinde bitkisel motifler ve yazı kuşağı görülmektedir. Pencerelerin şebekeleri kıvrımlı hatlarıyla Ampir Üslup özelliği yansıtmaktadır. Üst örtüyü yüksek kasnaklı kubbeye örtülüdür. Kubbe kasnağında yer alan pencere açıklıklarının arasında gömme sütunlar bulunmaktadır. Kubbe yangından önceki görünümde olduğu gibi dilimli forma sahiptir; ancak buradaki dilimler daha geniştir. Dilimlerin yüzeyinde rumi, palmet ve kıvrık dal motiflerinden oluşan bitkisel kompozisyonlar Ulusal Mimarlık Üslubunun etkisi olarak kabul edilebilir. Kubbenin tepesinde yer alan alem önceki aleme göre farklıdır.

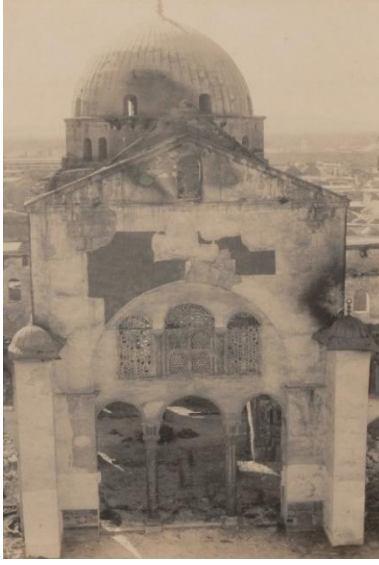
Görsel 20.

Onarım sonrası Hz. Yahya Makberi⁴⁶

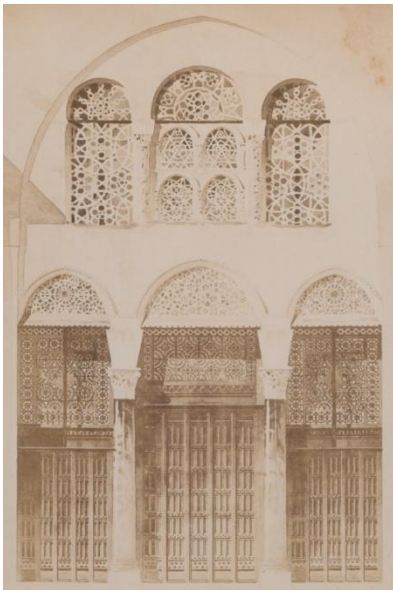


Avludan harime geçişi sağlayan üçgen alınlıklı cephenin yangından sonraki görünümü yangının yapı üzerindeki tahribatını göstermesi açısından önemlidir. Cephenin merkezinde büyük ve geniş bir kemer içinde üçlü kemer sistemi görülmektedir. Üst tarafta bulunan üçlü kemer dizisinden ortadaki kemer yan kemerlere göre daha geniş ve yüksek yapılmıştır. Kemer içinde iç içe geçmiş geometrik motiflerden oluşan şebekeler görülmektedir. Şebekeler yangında kısmen tahrip olmuş ve kararmıştır. Altta bulunan üçlü kemer sistemini ayıran sütun başlıkları devşirme malzeme olup akantus yapraklarıyla süslüdür. Kemer içlerinde şebeke ya da kapı kanatları görülmemektedir. Muhtemelen bu bölümler yangın sırasında tahrip olmuştur. Ayrıca yangından dolayı kemerlerin ve taşıyıcıların karardığı görülmektedir.

⁴⁶ Yıldız Albümleri, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90580---0004.jpg> (Erişim 16 Ocak 2025).

Görsel 21.*Yangın sonrası caminin üçgen alınlıklı cephesi⁴⁷*

Yangından sonra yapılan onarım çalışmalarına ait fotoğraflarda üçgen alınlıklı cephenin başarılı bir şekilde onarıldığı görülmektedir. Büyük kemer içinde yer alan üstteki üçlü kemerin şebekelerini oluşturan geometrik motiflerden meydana gelmiş şebekelerin eksiklikleri giderilmiştir. Altta ki kemerlerin içi kapı ve şebekelerle doldurulmuştur. Yan kemerlere göre daha geniş ve yüksek olan bölümdeki kapı, kemerin ölçülerine uygun bir şekilde yan kemerlere göre daha yüksek ve geniştir. Kapıların üzerinde simetrik bir biçimde işlenmiş, iç içe geçmiş geometrik motiflerden meydana gelen kompozisyon görülmektedir. Kemerlerin alınlık bölümlerinde de benzer biçimde iç içe geçmiş geometrik kompozisyonlar işlenmiştir. Onarımdan önce görülemeyen bu düzenlemelerin onarım sırasında eklendiği açıktır. Muhtemelen üstteki kemer şebekeleri ve Ulusal Mimarlık Üslubunun etkisi alttaki kemer şebekelerinin eklenmesinde etkili olmuştur.

Görsel 22.*Onarım sonrası caminin üçgen alınlık cephesinden detay⁴⁸*

⁴⁷ Kazan, II. Abdülhamid Han Devri Önemli Restorasyonları Şam Emevi Câmii ve Selanik Ayasofya Câmii, 61.

⁴⁸ Kazan, II. Abdülhamid Han Devri Önemli Restorasyonları Şam Emevi Câmii ve Selanik Ayasofya Câmii, 36.

SONUÇ

Emevi dönemi mimarisinin en önemli yapılarından biri olan Şam Emeviyye Camii 1893 yılında çatıda görevli amelelerin nargile közünden kaynaklı yangında olmuştur. Yangında caminin çatısı, taşıyıcıları, beden duvarları ve mihrap ile minber gibi cami içinde bulunan öğeler zarar görmüştür. Yangından sonra Sultan II. Abdülhamid'in iradesiyle hızlı bir şekilde yapının onarımı için girişimler başlatılmıştır. Girişimler kapsamında hem yerli hem yabancı çeşitli mimarlar projeler hazırlamıştır. Bu projelerden biri de Edmond Beşare'nin projesidir. Beşare'nin projesi betonarme sistemin anıtsal mimarinin onarımına yönelik çalışmalarda alternatif olarak sunulduğu önemli bir çalışmadır.

Sultan II. Abdülhamid'in onarıma dair Osman Hamdi Bey'den bir rapor istemesi dikkat çekicidir. Zira bu rapor yapının onarım usulünü şekillendirmiş olmalıdır. Osman Hamdi Bey'in hazırladığı ve günümüz sanat tarihi raporu niteliğini taşıyan çalışmada betonarme sistemin Şam Emeviyye Camii için uygun olmayacağı, yapının tarihsel kimliği, mimarisi ve yapım tekniğinden dolayı “tarz-ı kadim” usulünde onarımın uygun olacağı önerilmiştir. Tarz-ı kadim ifadesi Osmanlı mimarisinin erken ve klasik dönem mimari yapılarına bir gönderme olarak kabul edilebilir. Selçuklunun yanı sıra erken ve klasik dönem Osmanlı mimarisinden esinlenerek ortaya çıkan Ulusal Mimarlık Üslubu Osman Hamdi Bey'in tarz-ı kadim ifadesinin karşılığı olarak Şam Emeviyye Camii'nin onarımında etkili olan mimari üslup olduğu söylenebilir.

Onarım çalışmalarında yapının mihrabı mukarnas kavsaralı bir görünüme kavuşmuştur. Yangından önce ahşap olduğu bilinen minber Marmara mermerinden yeniden yapılmıştır. Minber korkuluk, aynalık bölümleri ve mukarnas kullanımı gibi mimari detaylarıyla Ulusal Mimarlık Üslubunu yansıtan önemli bir örnektir. Kible cephesinde ve harimin üst örtü sistemini taşıyan taşıyıcılarda takip edilen iç içe geçmiş geometrik motifler Selçuklu, erken Osmanlı ve klasik Osmanlı devrinde sık görülen uygulamalara bir gönderme olarak kabul edilebilir. Benzer motifler müezzin mahfili tarafında ve harime geçişi sağlayan üçgen alınlığın şebekelerinde de görülmektedir. Cami içinde yer alan Hz. Yahya Türbesi de yangın sonrasında tamir edilmiştir. Söz konusu tamir sırasında yapının diğer bölümlerinde takibi yapılan Ulusal Mimarlık Üslubu yerine Osmanlı Ampir Üslubunun görülmesi dikkat çekicidir. Türbenin üst örtü sisteminde ise palmet, rumi ve kıvrık dal gibi klasik motiflerden oluşan kompozisyonlar yer almaktadır. Yapı içinde birden fazla üslubun yer görülmesi seçmece bir üslup anlayışını akıllara getirmektedir.

Ulusal Mimarlık Üslubu literatürde genellikle İttihat ve Terakki'nin yönetimi devrıldığı 1908 yılından sonra görülmeye başlandığı ifade edilse de 19. yüzyılın sonlarından itibaren etkili olmaya başladığı söylenebilir. Şam Emeviyye Camii başkent İstanbul'a uzak bir noktada olmasına rağmen yapının tarihsel kimliği ve mimari özelliklerinden dolayı Osman Hamdi Bey'in günümüz restorasyon bilicine uygun bir şekilde “tarz-ı kadim” usulünü önermesi dikkat çekicidir. Bu durum Osmanlı'da 19. yüzyıl sonlarına doğru onarım faaliyetlerinin bilinçli bir şekilde yapılmaya başlandığını ve Ulusal Mimarlık Üslubunun 1908 öncesinde de etkili olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Benzer uygulamalar İstanbul'da 1894 depremi sonrası yapılan onarım çalışmalarında da görülmektedir. Bu durum yapılan işlemlerin rastgele yapılan bir onarım çalışması olmadığını, belirli bir kaide ve temel üzerinde yükselen bilinçli bir tamirat hatta günümüz ifadesiyle restorasyon uygulaması olduğunu göstermektedir. Avrupa'da 19. yüzyıl ortalarında başlayan restorasyon bilinci yüzyılın sonuna doğru Osmanlı mimarlığında da etkili olduğu söylenebilir. İslamcılık, Osmanlıcılık ve Türkçülük akımlarının etkisiyle şekillenen düşüncelerin onarımı yapılacak mimari yapılara belirli şartlar altında uygulandığı ve uygulama aşamasında “tarz-ı kadim” gibi ifadelerle titiz bir çalışmanın yapıldığı son dönem Osmanlı mimarisine yeni bir bakış açısının takip edilmesi son derece önemlidir.

Finansman

Çalışma herhangi bir kurum tarafından desteklenmemiştir.

Çıkar Çatışması

Çıkar çatışması yoktur.

REFERANSLAR

- Ahunbay, Zeynep. *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*. İstanbul: YEM Yayınları, 2022.
- Asfour, Abdülhalim. *Emevi Devrinden Osmanlılara Kadar Suriye Minareleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1997.
- Ateş, İbrahim. “Şam Ümeyye Câmî ve Vakfiyesi”. *Vakıflar Dergisi* 12 (1978), 20-78.
- Aykaç, Fettah. *K.A.C. Creswell’e Göre Erken Devir İslâm Mimarisi*. İstanbul: MMG Yayınları, 2020.
- Boran, Ali. “Şam Emeviye Camisi’ne Türkler’in Katkıları”. *Türk Dünyası Araştırmaları* 183 (Aralık 2009), 263-292.
- Çam, Nusret. *İslam’da Sanat ve Mimari*. Ankara: Elektronik İletişim Ajansı, 1994.
- Erkal, Mehmet. “Beytül-mâl”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 6/90-94. İstanbul: TDV Yayınları, 1992.
- Ertaş, Mehmet Yaşar. “1759 Şam Depremi’nde Büyük Hasar Gören Emeviye, Selimiye ve Süleymaniye Câmîlerinin Onarımı”. *Ortadoğu’da Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri* ed. Ş. Ercebeci-A. Şimşek-Canpolat (25-27 Ekim 2000), 241-251.
- Kale, Kevser Nur. *Şam Emeviyye Camii’nin Sultan II. Abdülhamid Dönemi Tamirâtı*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019.
- Kazan, Hilal. “1893 Yangını Sonrası Şam Emevi Camii Restorasyonu”. *MJH: Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi=Mediterranean Journal of Humanities* 6/2 (2016), 333-341.
- Kazan, Hilal. *II. Abdülhamid Han Devri Önemli Restorasyonları Şam Emevi Câmîi ve Selanik Ayasofya Câmîi*. İstanbul: Kriter Yayınları, 2023.
- Koyuncu, Mevlüt. *Emevi Halifesi Velid B. Abdülmelik*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları 2004.
- Sarımeşe, Fatih. *Ulusal Mimarlık Dönemi’nde İstanbul’da Yapılan Restorasyon ve Koruma Uygulamaları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2022.
- Sönmez, Ali. “Osman Hamdi Bey’in Sayda Kazısı ve Bu Kazının Müze-i Hümayun’un Gelişimine Etkisi”. *History Studies* 12/3 (2020), 765-788.
- Yazıcı, Talib. “Emeviyye Camii”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 11/108. İstanbul: TDV Yayınları, 1995.
- <https://www.gzt.com/mecra/samin-kalbi-emevi-cami-3517611> Erişim 28 Mart 2025.
- <https://www.seluclumirasi.com/architecture-detail/sam-emeviye-camisi> Erişim 28 Mart 2025.
- İstanbul Üniversitesi Yıldız Albümleri Arşivi, Erişim 16 Ocak 2025.

<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAFI/779-68---0006.jpg>
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAFI/90567---0003.jpg>
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAFI/779-35---0098.jpg>
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAFI/779-68---0003.jpg>
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAFI/779-68---0003.jpg>
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAFI/779-68---0003.jpg>
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAFI/779-68---0012.jpg>
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAFI/90580---0001.jpg>
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAFI/90580---0002.jpg>
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAFI/90580---0005.jpg>
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAFI/90580---0002.jpg>
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAFI/779-68---0011.jpg>
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAFI/90580---0009.jpg>
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAFI/90580---0013.jpg>
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAFI/90580---0008.jpg>
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAFI/90580---0012.jpg>
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAFI/779-68---0001.jpg>
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAFI/90580---0004.jpg>

Ağlayan Gelin

Azade AKAR 

Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi, İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 06.05.2025
Kabul Tarihi: 25.11.2025
Yayın Tarihi: 31.12.2025

Anahtar Kelimeler:
Ağlayan Gelin,
Fritillaria Imperialis ,
Süheyl Ünver
Bezeme.

ÖZET

Türk kültür tarihinin çınarı olarak kabul edilen Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver (1898-1986), hekimliğinin yanı sıra sanat ve sanat tarihçiliğine uzanan çok katmanlı bir kimliğe sahip olmuştur. Süheyl Hoca, Osmanlı sanat mirasının 20. yüzyıla taşınmasında bir köprü vazifesi görmesinin yanı sıra geçmişin ihtişamlı sanatlarını yeniden canlandırmış ve bu alanlara adeta can suyu olmuştur. Onun sanat hayatındaki temel hedef; kaybolanın kaydedilmesi, unutulmanın hatırlanması ve hatırlatılması üzerine inşa edilen bir medeniyet seferberliğinin sürdürülmesidir.

Hocanın izinde başlanan sanat hayatı sayesinde, kendisiyle gerçekleştirilen uzun fakat son derece keyifli kültür yolculukları aracılığıyla sanatın ruhunu aktarma bilinci kazanılmıştır. Çeşitli sanatsal faaliyetlerde, kendisi ve değerli keremesi Gülbün Mesara ile çalışma imkânı bulunması da daima bir şeref vesilesi olarak görülmüştür. Medeniyetimize özgü sanatların izinin sürülmesinde, İstanbul'un tarih ve güzelliklerinin keşfedildiği; yoğun fakat yorucu olmayan bir kültür temposunda birlikte yürütülen çalışmalar, hayatın en müstesna anlarını teşkil etmiştir. Zaman zaman kültürümüze ait eserler üzerinde gerçekleştirilen araştırmalar arasında mezar taşlarına yönelik çalışmalar da önemli bir yer tutmuştur.

1972 yılında mezar taşları üzerine yürütülen incelemeler sırasında, Atik Ali Paşa Camii hazinesindeki taşlar üzerinde bulunan çeşitli örnekler tespit edilirken genç bir kıza ait mezar taşı dikkat çekmiştir. Söz konusu mezar taşında yer alan zarif çiçek buketi, yapılan botanik literatürü incelemeleri sonucunda Ağlayan Gelin (*Fritillaria imperialis*) olarak belirlenmiştir. Bu motifin yalnızca mezar taşı süslemelerinde değil, farklı tezyini sanat alanlarında da kullanıldığı tespit edilmiş; bu doğrultuda araştırmalar, motifin çeşitli sanat dallarındaki kullanım örneklerine yoğunlaştırılmıştır.

Gerçekleştirilen kapsamlı incelemeler ile bu motifin tezyinat literatürüne kazandırılması, konuya ilişkin yeni bilgilerin ortaya çıkarılması ve söz konusu bilgilerin sanat alanında değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Bu makale aracılığıyla motive dair değerli yeni eserlerin literatüre kazandırılacağı ümit edilmektedir.

Fritillaria Imperialis

Article Info

Received: 06.05.2025
Accepted: 25.11.2025
Published: 31.12.2025

Keywords:

Crying Bride,
Fritillaria imperialis,
Suheyl Ünver
Embellishment..

ABSTRACT

Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver (1898–1986), regarded as one of the monumental figures of Turkish cultural history, possessed a multi-layered identity extending from medicine to art and art history. In addition to serving as a bridge that carried the artistic heritage of the Ottoman Empire into the twentieth century, he revitalized the magnificent arts of the past and, in a sense, became a source of renewal for them. The principal objective of his artistic career was the continuation of a civilizational mobilization built upon the recording of what had been lost and the remembrance and revival of what had been forgotten.

Following in his footsteps, an awareness of transmitting the spirit of art was acquired through long yet profoundly enjoyable cultural journeys undertaken with him. The opportunity to collaborate with him and his esteemed daughter, Gülbün Mesara, in various artistic activities has always been regarded as a great honor. Within the efforts to trace the arts unique to our civilization, the environments in which Istanbul's history and beauties were explored—amid a demanding yet invigorating cultural tempo—constituted some of the most exceptional moments in life. Among the numerous studies occasionally conducted on works belonging to our cultural heritage, research on gravestones held a significant place.

During the examinations carried out on gravestones in 1972, a young girl's tombstone in the cemetery of Atik Ali Paşa Mosque drew attention while various examples on the stones were being identified. The elegant floral bouquet found on this tombstone was determined, through botanical literature analyses, to depict the Ağlayan Gelin (*Fritillaria imperialis*). It was further identified that this motif was employed not only in gravestone ornamentation but also across different decorative art forms; consequently, research was directed toward examples of the motif's use in various artistic fields.

Through the comprehensive studies conducted, it was aimed to introduce this motif into the literature on ornamentation, to reveal new information regarding its historical and artistic context, and to evaluate such findings within the field of art. It is hoped that this article will contribute valuable new works to the existing literature concerning this motif.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Akar, A.(2025). Ağlayan Gelin (Nigarhane Dergisi, 5(1), 45-60.

***Sorumlu Yazar:** Azade Akar, azadeakar@hotmail.com



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

AĞLAYAN GELİN (*Fritillaria Imperialis*)

Ağlayan Gelin (*Fritillaria imperialis*) motifi, Osmanlı dönemi mezar taşı süslemeleri başta olmak üzere çeşitli tezyinî sanatlarda kullanılan karakteristik bir bitkisel unsur olarak dikkat çekmektedir. 1972 yılında mezartaşları üzerine yürütülen çalışmalar sırasında Atık Ali Paşa Camii haziresinde tespit edilen bir genç kız mezar taşı üzerindeki çiçek buketi, yapılan botanik incelemeler sonucunda bu motife işaret etmiştir (Resim 01). Motifin yalnızca mezar taşı süslemeleriyle sınırlı kalmadığı; farklı sanat alanlarında da örneklediği anlaşılmıştır. Bu bağlamda, söz konusu motifin tarihî, estetik ve tezyinî bağlamlarının araştırılması çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır.

Türk geleneksel sanatlarının çeşitli alanlarında gerçekleştirilen uzun süreli incelemeler, saha gezileri ve arşiv çalışmalarında elde edilen notlar ile görsel kayıtlar, araştırmanın şekillenmesinde önemli rol oynamıştır (Resim 02). Bu veriler, motifin kullanım alanlarının sistematik biçimde değerlendirilmesine imkân sağlamıştır. Çalışmada yer alan tüm görsel materyaller, ilgili eserlerden yapılan doğrudan tespitlere dayanmaktadır; ayrıca her bir görselin kaynağı, makale sonunda belirtilen kaynakça bölümünde ayrıntılı olarak gösterilmiştir.

Bu giriş bölümü, *Ağlayan Gelin* motifinin Osmanlı tezyinatı içindeki varlığını, tarihsel bağlamını ve araştırmanın dayandığı temel malzemeyi tanıtarak makalenin yöntemsel ve kavramsal çerçevesini oluşturmaktadır.

Resim 1.

A. Süheyl Ünver Azade Akar ve Gülbün Mesara ile (1971)



1974 yılında Yapı Kredi Bankası'nın sergi salonlarında açılan “Eski Türk Mezartaşı Süslemeleri” sergisi, çalışma konumuz kapsamında ele alınan motiflerin yer aldığı bir etkinlik olarak gerçekleştirilmiştir. Fotoğraf sanatçısı Ara Güler tarafından çekilen görsellerin de sergiye eşlik etmesiyle, bu çalışma alanında bir ilk ortaya konmuştur. Hocamız tarafından, Türk Geleneksel Süsleme Sanatları üzerine yürütülen çalışmaların dönemin şartlarına uygun şekilde geliştirilmesi ve kendi ifadesiyle bir “Rönesans” anlayışı içinde, yani yeniden doğuş ve yenilenme doğrultusunda sürdürülmesinin zorunlu olduğu belirtilmiştir¹. Osmanlı mezar taşı süslemelerine yönelik hazırlanan söz konusu sergi de bu yaklaşım çerçevesinde titizlikle yürütülen çalışmalar sonucunda oluşturulmuştur.

¹ A.Süheyl ÜNVER, “Cumhuriyetimizin 50. Yılında Türk Süslemesinin Dünü Bugünü Yarını”, *Kültür Ve Sanat* 2 (1973), 123.

Resim 2.

Aziz Gülbün Mesara'nın ricam üzerine hazırladığı nefis ağlayan gelin minyatürü.



Yüzlerce mezar taşının incelenmesiyle tespit edilen geçmişimize ait eşsiz motif ve tasvirler renklendirilerek tablo hâline getirilmiştir. 1972 yılında desen toplama çalışmalarının tamamlanması amacıyla Atik Ali Paşa Camii haziresinde yürütülen araştırmalar sırasında, taşların üzerindeki örnekler kayıt altına alınırken bir genç kıza ait mezar taşı dikkat çekmiştir (Resim_03). Bu taş üzerinde yer alan nefis bir çiçek buketinin en üst bölümünde, ilk bakışta hurma olarak değerlendirilen bir çiçek motifi görülmüştür. Hocamız tarafından bu çiçeğin tanınmadığı ifade edilerek, konuyla ilgili bilginin İstanbul Botanik Enstitüsü'nden alınması istenmiştir. Enstitü tarafından fotoğraflar üzerinden yapılan inceleme sonucunda söz konusu bitki *Fritillaria imperialis* olarak teşhis edilmiştir (Resim_04).

Resim 3 .

Atik Ali Paşa Camii Haziresi'nden



Fritillaria İmperialis, zambakgiller (liiaceae) familyasından soğanlı, kışın yapraklarını kaybeden, her ilkbaharda yeniden yeşererek çiçek açan yabancı bir bitkidir. Geofit denilen soğanlı ve yumrulu bitkiler grubundandır. Hindistan, Afganistan, İran ve özellikle ülkemizin Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin dağlık alanlarında bulunur ve nisan ayında çiçek açar. Ömrü kısadır, ancak üç hafta kadar çiçekleri canlı ve kusursuzdur. (Resim_05)

Resim 4.*Fritillaria Imperialis*

En ilginç özelliklerinden biri de, sabah güneş doğarken, bir gün evvel gövdesinde topladığı suyu, dışarıya atması ve yeniden taze su toplamasıdır. Osmanlıda bu husus, çiçeğin ağladığına benzetilmiş ve dolayısıyla “Ağlayan Gelin” olarak folklorumuza girmiştir.

Resim 5.*Fritillaria Imperialis* 'in farklı açıdan görünüşleri

Fritillaria Imperialis, çiçeğimizin latince adıdır. İstanbul Botanik Enstitüsü'nden öğrendiğimize göre de Osmanlı devrinde çiçeğin adı ağlayan gelin veya geyik otudur. Kendisine mahsus bir kokusu olduğu için kimi zaman tilki, kimi zamanda geyik kokusunu hatırlatmaktadır. Ülkemizde en popüler olduğu mintika Hakkâri'nin Şemdinli ilçesi olduğu için bitki, mahalli olarak Şemdinli Lalesi veya Ters Lale olarak da adlandırılmıştır. Hâlbuki Lale çiçeğiyle hiçbir akrabalığı yoktur. Frankfurt Botanik Enstitüsü'nden aldığımız bilgiye göre çiçeğin nadir hususiyetlerinden biri kuşlar tarafından çok seviliyor olmasıdır. Alman kaynaklarına göre çiçeğimiz, 1575 yılında İstanbul'dan Viyana'ya götürülmüştür. Dr. J. C. Sendenber, 18. yüzyılda çiçeğimizi botanik çalışmalarına almış ve 1582'de Frankfurt bahçelerine ekildiğini ve adının Kaiser Krone (İmparator Tacı) olduğunu ifade etmiştir.

Resim 6.

Vincent van Gogh “Bakır Vazoda İmparatorluk Fritillaria’sı”



Fritillaria İmperialis’in, Avrupa sanatlarında az kullanılmış olduğu fakat birçok güzel yapıtlar da mevcuttur. Vincent van Gogh’un 1887 yılında yaptığı ve Paris’teki Orsay Müzesi’nde bulunan “Bakır Vazoda İmparatorluk Fritillaria’sı” adındaki tablosu (Resim_06) ve Jan Brueghel’in 1603 yılında yaptığı ve Amsterdam’daki Rijks Museum’da bulunan “Ahşap Kaptaki Çiçekler” adındaki tablo Avrupa resim sanatında rastlayabildiğimiz önemli örneklerdir. (Resim_07) Ayrıca 16. yüzyıldan itibaren, çok miktarda hazırlanan botanik çiçek çalışmalarında ve kitaplarında muhteşem ağlayan gelin resimleri bulunmaktadır. (Resim_08)

Resim 7.

Jan Brueghel “Ahşap Kaptaki Çiçekler”



Resim 8.*Botanik kitaplarda yer alan Ağlayan Gelin Örnekleri*

Orta şarkın dekoratif sanatlarında oldukça az görülen ağlayan gelini, İran'ın bazı el yazmalarında ve kumaşlarında nadiren de olsa kullanıldığı görülmektedir. Hint sanatlarında ise az olmakla beraber Tac Mahal külliyesinde örnekleri bulunmaktadır. 2021 yılında yayınlanan bir makalede külliye de bulunan ağlayan gelinler hakkında detaylı bir araştırma yapılmıştır².

Resim 9.*Mustafa Düzgünman'ın Ebruda Ağlayan Gelin Denemesi*

Ağlayan gelin 17. yüzyıldan itibaren Osmanlı sanatında görülmeye başlanmıştır. Bilhassa mezar taşlarında olmak üzere çinilerde, kalemişlerinde ve el yazmalarında çok güzel ve çeşitli örnekler mevcuttur.

² Fadime Özler, "Tac Mahal'de Ağlayan Gelin (Ters Lale Motifi)", *Sanat Tarihi Yıllığı* 30 (30 Haziran 2021), 145-168.

Resim 10.

Azade Akar'ın Kat'ı Tekniği Kullanarak Denediği Ağlayan Gelinler



1974 yılında mezar taşı sergisinin tamamlanmasının ardından, Ağlayan Gelin çiçeği üzerine daha ayrıntılı bir araştırma yapılması gündeme gelmiştir. Bu dönemde ebru üstadı merhum Mustafa Düzgünman ile yürütülen çalışmalar sırasında, kendisinden söz konusu çiçeğin ebru tekniğiyle uygulanması talep edilmiştir. Düzgünman, çiçeğin zorluğuna işaret ederek ilk etapta bu çalışmayı yapmak istememiş, ancak ısrar üzerine iki deneme gerçekleştirmiştir. Bu denemelerden biri büyük ölçekli, diğeri ise iki küçük çiçekten oluşan bir kompozisyon şeklinde hazırlanmış; ancak ortaya çıkan sonuç, sanatçı tarafından yeterince başarılı bulunmamıştır. Elde edilen örneklerden yalnızca biri, ortadan kesilen iki Ağlayan Gelin çiçeğinden biri olarak korunmuş, diğer denemeler genel ebru çalışmalarının bulunduğu dosyada muhafaza edilmiştir (Resim 09).

Resim 11.

Yeni Camii Türbeleri Haziresinde Bulunan Mezar Taşı



Resim 12.*Yeni Camii Türbeleri Haziresinde Bulunan Mezar Taşı*

Bu ilk denemelerde istenen estetik sonuç sağlanamadığı için çiçeğin ebru uygulamalarında tekrar ele alınmadığı görülmektedir. Bununla birlikte, daha sonraki süreçte çiçeğin kat'ı tekniğiyle uygulanmasına yönelik gerçekleştirilen denemelerin bazı ilgi çekici örnekler ortaya koyduğu tespit edilmiştir (Resim 10).

Resim 13.*Ağlayan Gelin Çiçeğinin Soğanıyla Resmedilmesi (Resim 12)*

Ağlayan gelin, çok kısa ömürlü olduğundan bence şanssız bir çiçek olup, şark ve garp sanat dünyasında pek bilinmeyen, çok zarif, güzel ve mistik bir çiçektir. Özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda daha çok mimari alanda olmak üzere Osmanlı dekoratif sanatlarında kendine yer bulmuştur.

Resim 14.

Kaptan İbrahim Paşa Haziresi'nden



Ağlayan gelin çiçeğini mezar taşlarında, çinilerde, yazma eser ve ahşap üzeri kalemişlerinde olmak üzere dört bölümde değerlendirme yapılmıştır.

Resim 15.

Valide Sultan Dairesi Yatak Odası / Azade Akar - 2006



1) Mezar taşlarında: Osmanlı medeniyetinde, benzeri olmayan bir mezarlıklar kültürü oluşmuştur. Çok çeşitli formlara ve serpuşlara sahip mezar taşları yazı ve motiflerle tezyin edilmiştir. Özellikle 17. ve 18. yüzyıl mezar taşlarında, çokça çiçek ve ağaç resimleri bulunmaktadır. Bunların arasında, tespit edebildiğimiz 17 adet ağlayan gelin çiçeği ile süslenmiş taş örneklerini toplanarak içlerinden en güzel iki tanesi Yeni Camii türbelerinin hazirelerinde bulunmaktadır. (Resim_11-12) Bu eserlerden bir tanesinde, çiçeğimiz soğanıyla beraber tek başına resmedilmiştir. (Resim_013) Yine aziz hocamızla birlikte çok zarif bulduğumuz üç taşı da Beyazıt Kütüphanesinin yanında bulunan Kaptan İbrahim Paşa haziresinde olduğu tespit edilmiştir. (**Resim 14**)

2) Çinilerde: İznik ve Kütahya çinilerinde Ağlayan Gelin motifine, mezar taşlarına kıyasla daha az rastlandığı tespit edilmiştir. Özellikle Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde bulunan ve 17. yüzyıla tarihlenen 12 adet çini panonun bu açıdan eşsiz örnekler arasında yer aldığı ifade edilebilir (Resim_15). Söz konusu panolardan beşinin Valide Sultan Dairesi'nde, yedisinin ise Veliaht Dairesi'nde —diğer adıyla Eski Çifte Kasırlar'da— bulunduğu bilinmektedir.

Resim 16.*Valide Sultan Dairesi Yatak Odası Güneybatı Cephesi*

Valide Sultan yatak odasında içinde ağlayan gelinlerin bulunduğu beş panodan biri yatağa paralel diğer ikisi baş ve diğer ikisi ayak ucunda yer alır. Yaklaşık 25 x 25 cm'lik karolardan oluşan 345 x 115 cm ölçülerindeki karşılıklı panoların tasarımları birbirinin aynı ve ½ simetrisindedir³. (Resim_16) Alt kısmında fiskiyeli havuz ve ortada bahar çiçekleri ile dolgulanmış şemse bulunan kompozisyonun ana zemininde lale, karanfil, sümbül, zambak, menekşe, haseki küpesi ve bahar dalları arasında yer alan ağlayan gelinler oldukça iri boyutları ile dikkat çekmektedirler. (Resim_17) Kompozisyon içerisinde yer alan bazı bölümler tekrar edilerek panonun dikine büyütülmesi sağlanmış, yatağa paralel olan beşinci panonun kompozisyonundaki temel farklılık ise ortasında şemse bulunmamasıdır. (Resim_18)

Resim 17.*Valide Sultan Dairesi Yatak Odası Ağlayan Gelinleri*

³ Fatma Zehra Dumlupınar, *Harem Çinileri* (İstanbul: Mist Yayıncılık, 2023), 166., Azade Akar, *Yüzyıllar Boyunca Mezar Yazıtlarında Süslemeler* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1973).

Resim 18.

Valide Sultan Dairesi Yatak Odası Güneydoğu Cephesi



1960'lı yıllarda Topkapı Sarayı Harem onarımlarında eksik çinilerin kalemişi tekniği ile tamamlanmasına karar verilmiş ve bu işlerde Nakkaş Sabri İrteş'in çalışmaları olduğu Semih İrteş tarafından aktarılmıştır. (Resim_19)

Resim 19.

Valide Sultan Dairesi Yatak Odası Kuzeydoğu Cephesi



Topkapı Sarayı Veliht Dairesi IV. Mehmed Kasrı'nın ikinci kademesine yerleştirilmiş içinde ağlayan gelin yer alan ve tasarımları aynı olan 7 pano bulunmaktadır. (Resim_20) Valide Sultan yatak odasında yatağa paralel pano ile IV. Mehmed Kasrı panoları eş tasarıma sahip olup küçük farklılıklar göstermektedir. (Resim_21) Kasırdaki bulunan panolardan beşinin ağlayan gelinlerinin yaprakları kobalt, çiçekleri ise turkuazdır. Girişin üstünde yer alan iki panodan birinde yer alan ağlayan gelinlerin yaprakları turkuaz çiçekleri kırmızı, 1960'lı yıllarda Kütahya'da yaptırılan diğer panoda ise yapraklar

yeşil çiçekler kırmızı olup diğer panolarla renk ve fırça açısından farklılık gösterir.

Resim 20.

Veliaht Dairesi IV. Mehmed Kasrı



17. yüzyıla ait Ağlayan Gelin motifleriyle süslü panoların tasarımını gerçekleştiren nakkaşların kimler olduğuna ilişkin herhangi bir bilgiye ulaşılamamaktadır; ancak söz konusu sanatkarların yetkin ressamlar oldukları ve büyük olasılıkla desenlerin saray nakkaşhanesinde hazırlanıp daha sonra çini atölyelerine gönderildiği düşünülmektedir. Panoların tüm kompozisyonlarının özenle ve bilinçli bir şekilde, sarayın bu özel daireleri için hazırlandığı ise açıkça anlaşılmaktadır.

Resim 21.

Veliaht Dairesi IV. Mehmed Kasrı Pano



3- Kat'ı Tekniği İle Yapılmış Tasvirler: İstanbul Üniversitesi T.5461 numaralı, 1685 tarihli Gazneli Mahmud Albümü içerisinde yer alan kat'ı tekniğinde yapılmış bir çiçek buketinde nefis bir ağlayan gelin örneğini görülmektedir. (Resim_22) Başbakanlık Devlet Arşivinde 61 numaralı I. Mahmud'a ait 1735 tarihli fermanın "mucibince amel oluna" yazısının tepe kısmında ağlayan gelin çiçeği mevcuttur⁴. (Resim_23)

⁴ Kerime YILDIZ, "Ferman ve Beratlar da Tabii Çiçekler", *Zdegi si İstanbul*, (2017), 290., Azade AKAR, "Eski Türk Mezar Taşları Süslerine Dair", *Yapı Kredi Bankası nın Sanat Dünyamız Dergisi*, (1974).

Resim 22.

Gazneli Mahmud Albümü / T.5461



4- Ahşap Üzerinde: Topkapı Sarayı Hünkar Sofası'nın 18. yüzyılda yapılmış ahşap kapıları üzerinde yer alan ve aziz hocamızın “Türk Rokoko Çiçek Çalışmaları” olarak isimlendirdiği, muhtelif buketlerde yine ağlayan gelinlerin çok güzel örneklerin bulunmaktadır. (Resim_24/25) Ayrıca, Edirne Müzesinde bulunan 18. yüzyılda edirnekâri üslubunda yapılmış tahta bir dolap kapağında, ağlayan gelinlerin bulunduğu bir örnek mevcuttur. (Resim_26)

Resim 23.

Mahmud Fermanı – 1735



Resim 24.

Topkapı Sarayı Hünkâr Sofası Ahşap Kapı



Resim 25.

Topkapı Sarayı Hünkâr Sofası Ahşap Kapısında Ağlayan Gelin



Fritillaria imperialis çiçeğinin sanat ve mitolojideki yeri üzerine yapılmış kapsamlı bir neşriyata oldukça sınırlı düzeyde rastlanmaktadır. Benzersiz yapısı nedeniyle yabancı çiçek florasında önemli bir konuma sahip olduğu bilinmektedir. Çiçeğin, özellikle Güneydoğu Anadolu folklorunda farklı isimlerle anıldığı ve çeşitli anlatılarda hüznün, gözyaşı ve dertli genç kadınlar gibi temaların sembolü olarak değerlendirildiği görülmektedir. Bu nadir ve mistik nitelikli bitkinin korunmasına yönelik farkındalığın artırılması gerektiği anlaşılmaktadır. Nitekim lale örneğinde olduğu gibi, bitkinin soğanlarına zarar verilmemesi ve bölgeye özgü bu türün yok olmasına izin verilmemesi önem taşımaktadır.

Resim 26.

Edirne Müzesi Tahta Dolap Kapağı (Röprodüksiyon)



Yazar Katkıları

Tasarım/Design: Azade AKAR

Veri Toplama veya veri girişi yapma/Data Collection or Processing: Azade AKAR

Analiz ve yorum/Analysis or Interpretation: Azade AKAR

Literatür tarama/Literature Search: Azade AKAR

Yazma/Writing: Azade AKAR

Finansman

Yoktur.

Çıkar Çatışması

Yoktur.

REFERANSLAR

- A.Süheyl ÜNVER. “Cumhuriyetimizin 50. Yılında Türk Süslemesinin Dünü Bugünü Yarını”. *Kültür Ve Sanat* 2 (1973), 123.
- Azade AKAR. “Eski Türk Mezar Taşları Süslerine Dair”. *Yapı Kredi Bankasının Sanat Dünyamız Dergisi*.
- Azade AKAR. *Yüzyıllar Boyunca Mezar Yazutlarında Süslemeler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1973.
- Fatma Zehra DUMLUPINAR. *Harem Çinileri*. İstanbul: Mist Yayıncılık, 2023.
- Frankfurt Botanik Enstitüsü
- İstanbul Botanik Enstitüsü
- Kerime YILDIZ. “Ferman ve Beratlarda Tabii Çiçekler”. *Zdergisi İstanbul*, 290.
- Özler, Fadime. “Tac Mahal’de Ağlayan Gelin (Ters Lale Motifi)”. *Sanat Tarihi Yıllığı* 30 (30 Haziran 2021), 145-168.

Sanâyi-i Nefise Mektebi'nden Günümüze, Türkiye'de Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

Nazik AĞYAR LEBLEBİCİ 

¹ Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, Kahramanmaraş, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 12.04.2025
Kabul Tarihi: 20.06.2025
Yayın Tarihi: 31.12.2025

Anahtar Kelimeler:

Geleneksel Türk Sanatları,
Sanâyi-i Nefise Mektebi,
Medresetü'l Hattâtîn,
Sanat Eğitimi

ÖZET

Geçmişten günümüze kadar toplumların varlığına ait kültür kodlarının oluşumunda toplumsal dinamikler önemli bir etken olmuştur. Bu oluşumda; değerler dünyası, inanç sistemi, alışkanlıklar, günlük yaşam biçimi ve ihtiyaçlar bir araya gelerek bir yaşam sentezine dönüşmüş olduğu görülmektedir. Böylesine çok etkenli bir sentez Geleneksel Türk Sanatlarının çeşitli alanlarında varlığını göstermiştir. Böylece Geleneksel Türk Sanatları geçmişle gelecek arasında önemli bağlar kurarak bir köprü olma niteliği tüm dönemlerde görülmektedir. Bu bağ, toplumun kültürel kimliğini aktarmada hem toplumsal bir hafıza olmasında hem de estetik boyutlar kazanmada sanatsal eserlere dönüştürerek günümüze kadar gelmiştir. Tarihi süreçte toplumların ekonomik ve politik gücünün arttığı veya azaldığı dönemlerde Geleneksel Türk Sanatları varlığının ve gücünün de aynı paralellikte arttığı veya azaldığı görülmüştür. Birçok sanat dalı bu durumdan etkilenerek ekonomik ve politik koşulların güçlü olduğu dönemlerde büyük nitelikte eserler ortaya konmuşken; gücün zayıfladığı dönemlerde sanat dalları da zayıflayarak değerini kaybetmiş; Geleneksel Türk Sanatları dalları unutulurak kaybolmuş olduğu görülmektedir. Makalenin amacı; Osmanlı döneminden Türkiye Cumhuriyeti'ne kadar olan dönemde Türk süsleme sanatları eğitiminin tarihi süreçteki seyrini, dönüşen eğitim anlayışıyla aydınlatmaktır. Bu kapsamda unutulmaya yüz tutmuş Türk sanatları alanlarını zamanla yeniden ayağa kaldırma çabaları ve bu anlamda yapılan girişimlerin neticesinde oluşan kurumlar ve zaman içinde dönüştüğü haliyle günümüzdeki son durumu ele alınmıştır. Geleneksel Türk Sanatlarının dün ve bugünü ele alınarak dönemin sanat ve kültür politikalarının yakın tarihimizde incelenmesi yapılmıştır. Uzun bir süre Batı sanatlarının etkisinde kalan ve unutulmaya yüz tutan Türk sanatları dönemin sanat hareketleri ve ekonomiye katkısı göz önünde bulundurularak yeniden II. Abdülhamithan Dönemi Paris Güzel Sanatlar Okulu ile Avrupa'da ki sanat faaliyetleri referans alınarak yapılan girişimler olmuştur. Sanâyi-i Nefise Mektebi'den Medresetü'l Hattâtîn'e ve oradan da Güzel Sanatlar Akademilerine eklenen Tezyîni Sanatlar Eğitiminin Tezyîni sanatlar eğitimi bugünkü ismiyle Geleneksel Türk Sanatları Bölümlerinin YÖK çatısı altına alınması, günümüz Türkiye'sinde YÖK'ün bünyesinde yer alan diğer üniversitelerde ki durumu ve ihtiyaçların değiştiği günümüze nasıl ulaştığına dair periyodik değerlendirmeler yapılmıştır.

From The Sanâyi-i Nefise School to Today, Traditional Turkish Arts Department in Türkiye

Article Info

Received: 12.04.2025
Accepted: 20.06.2025
Published: 31.12.2025

Keywords:

Traditional Turkish Arts,
Sanâyi-i Nefise School,
Madrasah al-Khattatîn
Art Education.

ABSTRACT

From the past to the present, social dynamics have been an important factor in the formation of cultural codes belonging to the existence of societies. In this formation, it is seen that the world of values, belief system, habits, daily lifestyle and needs have come together and turned into a synthesis of life. Such a multi-factor synthesis has shown its existence in various areas of Traditional Turkish Arts. Thus, the quality of Traditional Turkish Arts as a bridge by establishing important connections between the past and the future is seen in all periods. This connection has both carried the feature of being a social memory in transferring the cultural identity of the society and has reached the present day by gaining aesthetic dimensions and turning into numerous artistic works. It has been observed that in the historical process, the existence and power of Traditional Turkish Arts has increased or decreased in parallel with the periods when the economic and political power of societies increased or decreased. Many branches of art in this field were affected by this situation and while great quality works were produced in periods when economic and political conditions were strong, in periods when power weakened, branches of art also weakened and lost their value; Traditional Turkish Arts branches are almost forgotten or lost. The purpose of the article is to illuminate the historical course of Turkish decorative arts education from the Ottoman period to the Republic of Turkey with the changing understanding of education. In this context, the efforts to revive the forgotten Turkish arts fields over time, the institutions formed as a result of the initiatives made in this sense and their current status as they have transformed over time are discussed. The past and present of Traditional Turkish Arts are discussed and the art and cultural policies of the period are examined in our recent history. Turkish arts, which were influenced by Western arts for a long time and were on the verge of being forgotten, were revived during the reign of II. Abdülhamidhan, by taking into account the art movements of the period and their contribution to the economy, and by taking into account the art activities of the Paris School of Fine Arts and art activities in Europe. Periodic evaluations have been made on how the Departments of Traditional Turkish Arts, known today as the Decorative Arts Education, which was added from the School of Fine Arts to the Medresetü'l Hattâtînand from there to the Fine Arts Academies, were brought under the roof of YÖK, and how it has reached the present day, where the situation and needs have changed in other universities under the YÖK in today's Turkey.

Bu makaleye atıfta bulunmak için: Ağyar Leblebici, N. (2024). Sanâyi-i Nefise Mektebi'nden Günümüze, Türkiye'de Geleneksel Türk Sanatları Bölümü. *Nigarhane*, 5(1), 61-72.

***Sorumlu Yazar:** Nazik Ağyar Leblebici, nazikagyarleblebici@gmail.com



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

GİRİŞ

Türk süsleme sanatları, Anadolu'da Selçuklular, Beylikler ve Osmanlı Dönemi'nden günümüze kümülatif biçimde gelmiştir. Dönemin hükümdarları tarafından himaye edilen sanat dalları tarihi süreçte özellikle Osmanlı Dönemi'nin ekonomik ve siyasi gücüyle paralel bir gelişme göstermiştir. 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan Osmanlı devletinin gücünün duraklaması ve zayıflaması durumu sanatına da yansımıştır. Batılılaşma hareketi; siyasi, ekonomik ve kültürel pek çok sebebin etkisiyle 19.yy. dan Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar süren sanat alanında eğitim ve öğretim anlayışında bir boşluk oluşturmuştur.

Osmanlı'nın son döneminin siyasi ve ekonomik koşulları göz önünde bulundurulduğunda ülkedeki yapılan reform ve kalkınma hareketlerinin içerisinde sanatsal faaliyetlerin de yer alması ve Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin açılması son derece dikkat çekicidir. Sanâyi-i Nefise Mektebi açılmadan önce Osmanlı'daki sanat hareketleri ilk olarak yurt dışında eğitim alan asker kökenli kişiler tarafından yahut yurt dışından Türkiye'ye gelen yabancı ressam ve sanatçılar tarafından sağlanmıştır.¹ Bununla birlikte resim dışındaki diğer sanat dalları münferit çabalarla sürdürülmüş olup Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasından önce Türkiye'de resim ile ilgili ilk çalışmaların Mühendishane-i Berri-i Hümayun'da başladığı bilinmektedir.²

20 Mayıs 1915'te kurulan ve hat sanatı eğitimini kurumsal bir hale getiren Medresetü'l Hattâtîn 3 Mart 1924'te çıkarılan Tevhîd-i Tedrîsât Kanunu ile kapatılmıştır. 8 ay sonra Hattat Mektebi adıyla anılarak bu durum 1 Kasım 1928'de harf inkılabının akabinde 1929'da ikinci kez kapatıldıktan 4 ay sonra ise “Şark Tezyînî Sanatlar Mektebi” olarak tekrar açılmıştır. 1936'da ise Güzel Sanatlar Akademisi'nin bünyesine katılarak “Tezyînî Sanatlar Şubesi” adıyla ayrı bir alan oluşturulmuştur. Böylece batılı yöntemlerle eğitim ve öğretim hedefleyen Güzel Sanatlar Akademisinin eğitimine Türk tezhibi, Türk minyatürü, Türk tezyinatı, Türk ciltçiliği, çini nakışları, sedef kakmacılığı ve lake gibi alanlar eklenmiştir.³

Böylece Türk Tezyînî Sanatlar Bölümü zaman içerisinde Türk Süsleme Bölümü'ne dönüşerek ardından tezhip, minyatür ile çini atölyesi olarak bölüme dâhil edilmiştir.⁴

Osmanlı Devleti'nin ilk Güzel Sanatlar Okulu II. Abdülhamit döneminde kurulan Sanâyi-i Nefise Mektebi 3 Mart 1883 yılında açılmıştır. Bu okul Paris'in önemli akademilerinden Paris Güzel Sanatlar Okulu referans alınarak kurulmuştur.⁵

Başlangıçta 3 bölümde 20 öğrenci ile başlayan mektep Osman Hamdi Bey ile zaman içerisinde sanat dalları ve öğrenci sayıları artmıştır. Ressam arkeolog ve müzeci olan ve dönemin özellikle müzecilik alanında da katkıları büyük olan Osman Hamdi Bey'in bu mektebin kurulmasındaki katkıları da çok büyük olmuştur.⁶

Mimar Ballauri'nin arkeoloji müzesinin bahçesinde yaptığı binada 20 öğrencisi ile sanatsal eğitimleri başladığı resim, heykel ve mimari bölümlerini bünyesine alarak çalışmalar yapmaya

¹ Seçkin G. Naipoğlu., *Sanayi-i Nefise Mektebinde Sanat Anlayışı Ve Vahit Bey* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2008), 17.

² Yasemin Gül, *Sanayi-i Nefise Mektebinde Tezyinat Bölümünün Kurulması Hakkında Bazı Değerlendirmeler. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 5/40 (2017), 386-403.

³ Derman, M. Uğur. *Medresetü'l Hattâtîn Yüz Yaşında* (2. Bs.), (İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2015, 90-220).

⁴ Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* (İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995), 458-469.

⁵ Derya Uzun Aydın, *İnas Sanayi-İ-İ Nefise Mektebinin İlk Kadın Heykeltıraşları, Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic* 9/10 (2014), 75.

⁶ Birol Keskin, 25 Haziran 1327 (1911) Yılına Ait Sanayi-İ-İ Nefise Mektebinin Talimatnamesi ve Ders Programı, *Kesit Akademi Dergisi* (2017), 428-445.

başladıkları bir süreç zamanla günümüzün sanat ortamının temelini oluşturmuştur.⁷

Osman Hamdi Bey'in 1882'de II. Abdülhamit tarafından Sanâyi-i Nefise mektebi müdürlüğüne tayin edilmesiyle resmen kurularak resmi adı "Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane" olup resim, heykel, mimarlık ile sanat dersleri eğitimi verilmek üzere açılmıştır.

Osman Hamdi Bey bu okulun arkeoloji müzesinin yakınında olması gerektiğini, mimar Alexandre Vallaury' den okulu müzenin giriş kapısının karşısına Çinili Köşk'ün yanına inşa edilmesi gerektiğini söylemiş böylece beş derslik ve bir atölyeden oluşan küçük bir bina Vallaury tarafından yapılmıştır. Vallaury mektebin ilk mimarlık hocası olarak da görevlendirilerek bu bina 1916'ya kadar kullanılmış zamanla bazı yapılan eklerle de genişletilmiştir. Okul eğitimine 2 Mart 1883'te, sekiz eğitmen ve yirmi öğrenci ile başlamıştı. Osman Hamdi Bey vefatına kadar bu okulun yönetimini sürdürmüş olup 1910'da yerine kardeşi Ethem Bey okul müdürlüğüne atanmıştır.

1883'te Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşundan sonra bir önemli diğer gelişimde II. Meşrutiyet sonrası kız öğrencilerin de bu okulda yüksek öğrenimi okumalarına karar verilmesidir. 1914'te kız öğrenciler için bir yüksek okul açılmış ve "İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi (Kız Güzel Sanatlar Okulu)" adıyla sanat eğitimine kız öğrenciler de dâhil edilmiş resim ve heykel bölümü kurulmuştur. 1917'de Sanâyi-i Nefise Mektebi ve İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi Müze Müdürlüğü'nden ayrılarak Maarif Bakanlığı'na bağlanarak 1923 yılında ise kız ve erkek öğrenciler bir arada eğitim almaya başlayarak her iki okul birleştirilmiş ve güzel sanatlar akademisine dönüşmüştür.⁸

1934'te ki yayınlanan bir talimatnameyle okula tezyinat ve resim öğretmenliği bölümleri eklendi. Cumhuriyet dönemi ile birlikte yabancı hocaların yerini yeni Türk hocalar aldı. 1927'de mektebin ismi Sanâyi-i Nefise Akademisi olarak değişti. 1936'da Türk Tezyînî Sanatlar Bölümü eklenmiştir. 1969 yılındaki yasa ile ismi İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilmiş, 1975'te birçok bölüm eklenmiş, 1981'de ise akademi YÖK çatısı altına girmiş ve adı Mimar Sinan Üniversitesi olmuş; 2004 yılında tekrar nihai ismi olan "Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi" ne dönüştürülmüştür.

Güzel Sanatlar Akademisi, 1957 yılında İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu olarak eğitim vermeye başlayınca kadar Türkiye'de süsleme sanatları alanındaki eğitim sürdüren sanatsal faaliyet gösteren tek kurum olarak varlığını sürdürmüştür. Bir süre sonra Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi; iç mimarlık bölümü, seramik ve cam bölümü ile tekstil ve moda tasarımı bölümü gibi bölümler Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin, Tezyînî Sanatlar Şubesinden ayrılarak ayrı ayrı bölümler haline getirilmiştir.⁹

Sanâyi-i Nefise Mektebi'nde resim bölümünde açılması planlanan atölyelerden birinin de tezyîniye uygulamalarına ayrıldığı görülmektedir. Bu durum o zamanki ekonomik kalkınma hedefleri arasında Tezyînî sanatlarla ilgili bir durum değerlendirilmesinin ekonomiye katkı sunması amacıyla gerçekleştirilmek istenmiştir. Tezyînî Sanatların devlet tarafından canlandırılmaya ihtiyacı olduğu ve güzel sanatlar dallarıyla ilgili biraşlar vasıtasıyla milli sanatların canlandırılabilceği ve bu vesileyle de Milli Sanayîye katkı sağlayabileceği ifade edilmiştir. Sanâyi-i Nefise Mektebi sadece güzel sanatlar faaliyeti olarak değil aynı zamanda sanayi ve eğitim iş birliğine dayanan uygulamalarıyla ekonomiye katkısı da göz önünde bulundurularak kararlar alınmış ve yönetmelikler kapsamında bu durum sağlamaya çalışılmıştır.¹⁰

⁷ Kollektif. *Osman Hamdi ve Sanayi-İ-İ Nefise Mektebi* (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi, 1983), 5.

⁸ Derya Uzun Aydın, *Sanayi-i Nefise Mektebi ve Paris Güzel Sanatlar Okulu "L'ecole Der Beaux-Arts" Üzerine Bir Değerlendirme*, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 2/6 (2014), 75-1125.

⁹ Özge Gençel, *Erken Cumhuriyet Döneminde "Süsleme Sanatı Düşü": Sanayi-İ Nefise Mektebinde Tezyini Sanatlar Eğitiminin Başlaması*, *Sanat ve Tasarım Dergisi* 14/2 (2024), 532-552.

¹⁰ Arzu Akkaya, 2024, "Cumhuriyet Dönemi Eğitim ve Sanayi-İ Paradigması ve Uygulamalarının Sanayi-İ Nefise Mektebinde Tezyini Sanatlar Bölümünün Kuruluşuna Etkisi", *International Social Science Studies Journal* 10/6 (2024), 1096-1098.

Atölye uygulamaları hem geleneksel hem modern yaklaşımları içeren Tezyîni sanatlar ve güncel Tezyîni sanatlar şeklinde düzenlendiği görülmektedir. Avrupa'da I. Dünya savaşı sonrasında modern yaşamın kurgusunda yer alan dekoratif sanatlardaki pek çok öge yeni nesil süslemelerle; duvar kâğıdı, dekor resmi, iç mekânda süsleme anlayışı, mobilya kaplamaları, perde, grafik uygulamalar, seramik ve fayans uygulamaları gibi atölyenin eğitim programına eklendiği görülmektedir¹¹

Mektebin 1882 yönetmeliğinde hakkâklık eğitimi verilmeye başlanarak 1911 yönetmeliğinde ise hakkâklıkla beraber bölüm sayısı dörde çıkarılmış, I. Dünya Savaşı yıllarında ise okulun öğrenci sayısı 360'ı bulmuştur. 1919 yılında yeni düzenlemeler yapılarak mektebe naht, oyma tahta ve ağaç oymacılık da eklenmiştir. Mektebe, Cumhuriyet Dönemi'ndeki 3. yönetmeliği olan 1924 yılı yönetmeliğinde, "Tezyînat Bölümü ve Resim Dar'ül Muallimliği" olarak iki yeni bölüm daha eklenmiştir.¹²

1927 yıllarında ise Sanâyi-i Nefise Mektebinin ismi "Güzel Sanatlar Akademisi" olarak değiştirilmiştir. 1936 yılında "Türk Tezyîni Sanatlar Bölümü" açılarak 1969 yılında yasa ile akademi "İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi" olarak değiştirilerek 1981'de ki yasayla diğer üniversitelerle beraber YÖK çatısı altında toplanmış ve okulun adı Mimar Sinan üniversitesi olmuş üniversite tekrar 121. yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak günümüzde bilinen nihai ismine kavuşmuştur.¹³

1. SANAYİ NEFİSE MEKTEBİ'NDEN CUMHURİYET DÖNEMİ'NİN SANATSAL EĞİTİM YAKLAŞIMINA GEÇİŞ SÜRECİ

Osmanlı Dönemi'nden Cumhuriyet Dönemi'ne kadar uzanan tarihi süreçte Türk süsleme sanatları eğitiminin kurumsallaşmasında pek çok parametrenin rolü olduğu görülmektedir. Sanayi Devrimi'nin etkisiyle 19. yüzyıldan sonra Avrupa'da ve Amerika'da önem arz eden dekoratif sanat eğilimleri karşısında Osmanlı'nın son dönemi ve Cumhuriyet'in erken döneminde iktisadi kalkınma ve modern gelişmişlik göstergesi olarak süsleme sanatları dekoratif sanatlar eğitimi ve üretimi önem arz etmiş ve modernleşme hareketinin önemli bir yapı taşı olmuştur. 1882'de Sanâyi-i Nefise Mektebi kurulduktan sonra 1924'te ki yaklaşık 40 yıllık süre içerisinde zanaat ve sanatı birleştiren fikirlerin, Osmanlı döneminin sonu Cumhuriyetin başlangıcı olan sanat ortamında değişen ihtiyaç ve taleplerin kültürel, siyasal, ekonomik açıdan ve bir medeniyet göstergesi olarak ne kadar önemli olduğu anlaşılmıştır. Bu anlamda çaba gösterilse de Sanâyi-i Nefise Mektebinin içinde bulunduğu dönemin ihtiyaçlarına cevap verebilen, modern yaklaşımlarla şekillenebilen Güzel Sanatlar eğitiminin ülkeye katkısı yeni bir anlayış kazanmıştır. Bu anlayışla Tezyîni sanatlar şubesiyle çağdaş ve güncel dünyanın ihtiyaçlarına cevap verebilecek hamleler yapılmaya çalışılmıştır. Bu anlamda yurt dışına sanat eğitimi alması için gönderilen sanatçılar tekrar yurda döndüğünde uzmanlaştıkları alanlarda yapacakları güncel çalışmalarla her türlü katkı sağlaması planlanmıştır¹⁴

Mektep, dekoratif sanat üretiminde Avrupa ve Amerika'daki anlayışlara benzer yakın bir anlayış yakalasa da Medresetü'l Hattâtîn 21 yıllık varlık sürdürmüş bu sürede iki kez kapatılıp yeniden açılmış olup bu kurumun kendisinden önce getirdiği kültürel mirası geleneksel sanatların modernleşme dönemine uyarlaması ile ilgili bir durumu göz önüne getirmektedir.¹⁵ Bu kurulan okul, günümüzdeki Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin de temellerini oluşturmuştur. Sadece bu temelleri oluşturmakla kalmayıp günümüzde Türkiye'de YÖK'e bağlı tüm üniversitelerde kurulan Güzel Sanatlar

¹¹ İsmail Hakkı Oygur, 1932 "Yeni Teziyini San 'at", *Mimar Aylık Mecmua, Architect Sene 2.*, 11/12 (1932), 23 24.

¹² Keskin, 25 Haziran 1327 (1911) *Yılına Ait Sanayi-İ Nefise Mektebinin Talimatnamesi ve Ders Programı*, 427-428.

¹³ Keskin, 25 Haziran 1327 (1911) *Yılına Ait Sanayi-İ Nefise Mektebinin Talimatnamesi ve Ders Programı*, 428.

¹⁴ Gençel, *Erken Cumhuriyet Döneminde "Süsleme Sanatı Düşü"*: *Sanayi-İ Nefise Mektebinde Teziyini Sanatlar Eğitiminin Başlaması*, 547-548.

¹⁵ Gençel, *Erken Cumhuriyet Döneminde "Süsleme Sanatı Düşü"*: *Sanayi-İ Nefise Mektebinde Teziyini Sanatlar Eğitiminin Başlaması*, 548.

bölümlerinin içeriğinin de temellerini oluşturmaktadır.

18. yüzyıldan itibaren başlayan ve eğitim reformlarının günümüze kadar uzanmasındaki büyük katkının Sanâyi-i Nefise Mektebi ile atıldığı görülmektedir. Özellikle Osmanlı Devleti'nin 18. ve 19. yüzyıldaki sosyal, politik, siyasi ve ekonomik durumu göz önünde bulundurulduğunda eğitim konusunda yapmış bu hamlelerin, reformların günümüze kadar uzanan etkisi görülmektedir. Bu durum eğitim reformları içerisinde sadece sanat alanında değil askerî, tıbbî, zirâî, fennî ve mühendislik bilimlerine ait alanlarda okullar açılarak da yapılmaya çalışılmıştır.

Devletin o günkü durumu göz önünde bulundurulduğunda, dönemin zor şartlarında gerçekleştirilmeye çalışılan bu reform çalışmalarına güzel sanatlar alanının eklenmesi ve sanat alanında da bu tür reformların yapılma gayreti eğitimin bir bütün olarak ele alındığının göstergesi olmuştur. İmparatorluktan Cumhuriyet'e geçişte Osmanlı Devleti'nin güzel sanatlara yaptığı bu yatırımın ve çabanın ne kadar değerli olduğu da anlaşılabilmektedir.¹⁶

19. yüzyılda Sanayi Devrimi'nin bütün dünyaya modernizmi getirmiş olduğu bilinmektedir. Batı dünyasında gelişen yeni felsefe siyasi ve politik akımların yanı sıra pek çok teknolojik ve bilimsel gelişmelerle eş zamanlı olarak Osmanlı'da bu etkileşimden payını almıştır. Burada özellikle ikinci Abdülhamit Han'ın Sanayi Nefise mektebinin kurulmasındaki etkisi ve bu mektebe Osman Hamdi Bey'i ataması daha sonra Türkiye'de ilk müzeciliğin babası olarak kabul edilen yine Osman Hamdi Bey'i Asâr-ı Âtika Müze-İ Hümayunu'nun başına getirmesi II. Abdülhamit Han'ın yaptığı büyük sanat girişimlerinden biridir. Özellikle 2000'li yıllardan sonra tarih ve sanat araştırmalarında yaygınlaşan post modern ve objektif yaklaşımlarla bu durum daha da anlaşılır hale gelmiştir.¹⁷

Cumhuriyetten günümüze kadar olan dönemde ise Geleneksel Türk Sanatlarının tüm bölümleri YÖK bünyesine alınmıştır. Sanâyi-i Nefise Mektebi'nden devredilen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne kadar uzanan bu periyodla YÖK kapsamında Türkiye'deki çok sayıda üniversiteye bölümler kurularak gün geçtikçe sayısı artırılmıştır. Geleneksel Türk Sanatları Bölümü altında toplanan sanat dalları bu alandaki birçok anasanat dalına da ayrılmıştır. Günümüzde yine üniversitelerin meslek yüksekokulları bölümlerinde de Geleneksel Türk Sanatları ile ilgili bölümler açılarak 2 yıllık eğitimler kapsamında öğrenciler yetiştirilmektedir.

Modernleşme sürecinde esasen 17. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak Batı sanatlarının Türk Sanatlarına entegrasyonu Cumhuriyetin ilk dönemlerinde modernleşme sürecinin kültürel alandaki bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Geçmişten günümüze kadar uzanan kültürel kimliği yansıtan Türk kültürünün maddi ürünleri Cumhuriyetin ilk yılları olan 1930'larda el sanatları adıyla anılmaya başlanmıştır. 1930'lu yıllardan sonra bu kavram daha geniş bir alanı niteler duruma gelerek 1950 ve sonrasında ise “yozlaşmadan, bu kültürel değerleri özüne sadık şekilde koruyalım” gibi yaklaşımlarla günümüze gelinmiştir. Fakat bu yozlaşmanın önüne geçilememiş el sanatı olarak nitelenen ürünler kendini bir kavram kargaşası içerisinde bulmuştur.¹⁸

2. TÜRKİYE'DEKİ GELENEKSEL TÜRK SANATLAR BÖLÜMÜ

Geleneksel Türk Sanatları, toplumların yüzyıllar boyunca kuşaktan kuşağa aktardığı bilgi ve beceri birikiminin ürünü olarak çok sayıda materyal ve süsleme özellikleriyle ortaya çıkmaktadır. Her bir sanat kendine özgü detayları ve özellikleriyle sanatçıların ve zanaatkarların emeği ile ortaya çıkmış

¹⁶ Keskin, 25 Haziran 1327 (1911) Yılına Ait Sanayi-İ Nefise Mektebinin Talimatnamesi ve Ders Programı, 427-428.

¹⁷ Rasim Soylu, II. Abdülhamid ve Sanayi-İ Nefise Mektebi'nin Kuruluşu, *Akademik Sosyal Bilimler Dergisi* 6/40 (2019), 95-96.

¹⁸ İsmail Öztürk, Türk El Sanatlarının Günümüzdeki Durumu (Tarihçe, Sorunlar, Öneriler). *Sanat Dergisi* 7 (2010), 67-75.

ürünlerdir. Materyali farklı olsa da birbirini hem tamamlayan hem de kümülatif şekilde birbirinin devamı niteliğinde olan sanatlarının dalları, insan ihtiyaçlarını sanatsal üretimle karşılayarak kültürel mirasımızın birer parçası olmuştur.

Geleneksel sanatlar içerisinde bulunduğumuz bu dönemde devamlılığını sağlaması hem güncel hem de fonksiyonel olarak iktisadi fayda sağlaması gerekmektedir.¹⁹

Gelişen teknolojiler günlük hayatımızın bir parçası haline gelirken, dijital çağda geleneksel sanatlarını yaşatma ve değerini koruma gerekliliği önem arz etmektedir. Geleneksel sanatları hem estetik değer, ekonomiye katkı hem de toplumun kültürel kimliğinin de taşıyıcı bir unsuru olduğu bilinmektedir. Bu nedenle dijital çağda geleneksel sanatlarının unutulmaması ve yaşatılması sonraki nesillere kültürel anlamda bağ kurması adına önemlidir.

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Türkiye'de unutulmaya yüz tutmuş birçok branşı bünyesinde barındıran bir bölüm olarak Yüksek Öğretim Kurumu çatısı altında çok sayıda üniversitede bulunmaktadır.

Üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakülte'lerinde Geleneksel Türk Sanatlarına verilen önem son yıllarda bu konu ile ilgili bölümlerin hem fakültelerde hem meslek yüksekokullarında açılması ile anlaşılmaktadır. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü 1983-1984 yıllarında kurulmuştur. 1983 yılında Gazi Üniversitesi'ne Ankara Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okulu bağlanarak ismi Mesleki Eğitim Fakültesi olarak üniversite bünyesine alınmıştır.²⁰

1982 yılında Mimar Sinan Üniversitesi bünyesinde de Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü yer aldıktan sonra Halı -Kilim Eski Türk Kumaşları anasanat dalının da eklenmesi ile beş ana sanat dalı ile eğitim vermeye devam etmiştir. Esasında Osmanlı'nın son döneminden itibaren Sanâyi-i Nefise Mektebi ve oradan da Mimar Sinan Üniversitesi'ne kadar gelen periyotta devletin kültür sanat politikaları giderek artırılmaya çalışılmış ve eğitim olanaklarını daha iyi koşullara dönüştürme çabası hâkim olmuştur. Bu durumun bir sonucu olarak geleneksel sanatlarını güzel sanatlar fakülteleri eğitim programlarına dâhil eden üniversitelerin giderek çoğalması dikkat çekmektedir. Bununla birlikte sanat eğitiminin geleneksel sanatları bölümünün İstanbul dışında da önem kazanarak YÖK'ün bünyesi kapsamında ki üniversitelerde bölümler açılmıştır. Bunların başlıcası Ankara üniversitesi, Gazi Üniversitesi, Marmara Üniversitesi Dokuz Eylül Üniversitesi olup daha sonra Atatürk Üniversitesi ve Süleyman Demirel Üniversitesi de bunlara eklenmiştir.

Günümüzde Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Türkiye'de birçok sanat dalını bünyesinde barındıran bir bölüm olarak Yüksek Öğretim Kurumu çatısı altında çok sayıda üniversitede faaliyetlerine devam etmektedir. Bu bölümde tezhip, minyatür, ebru, hüsn-i- hat, halı-kilim eski kumaş desenleri, yöresel el sanatları ve dekorasyon alanında geniş ders türü arasında lisans ve ön lisans düzeyinde eğitim verilmektedir. Bu üniversitelerden lisans düzeyinde eğitim verenler:

- Mimar Sinan Üniversitesi
- Marmara Üniversitesi
- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
- 9 Eylül Üniversitesi
- Atatürk Üniversitesi

¹⁹ Onur Fendoğlu, Geleneksel Sanatlarının Sürekliliğini Sağlayabilme Yolculuğunda Güncel Sanat İçerisinde Yer Almasının Önemi ve Biçimleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 9/120 (2021), 250-259.

²⁰ Mücella Kahveci, 20. Yüzyıla Girerken Geleneksel Türk Sanatları, *Folkloristik*. 1998, 387-397. http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/mucella_kahveci_21.yuzyila%20girerken_geleneksel_turk_el_sanatlari.pdf (İndirme Tarihi: 02.05.2013)

- Sakarya Üniversitesi
- Selçuk Üniversitesi
- Süleyman Demirel Üniversitesi
- Necmettin Erbakan Üniversitesi
- Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
- Dumlupınar Üniversitesi
- Bitlis Eren Üniversitesi
- Düzce Üniversitesi
- Iğdır Üniversitesi

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü olarak lisans eğitimi veren bu üniversitelerin yanı sıra Türkiye'de çok sayıda meslek yüksekokulunda ön lisans eğitimi veren el sanatları programı da bulunmaktadır. Bu üniversiteler;

- Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi (Meslek Yüksekokulu)
- Akdeniz Üniversitesi (Serik Gülsün-Süleyman Süral Meslek Yüksekokulu)
- Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi (Müzik ve Güzel Sanatlar Meslek Yüksekokulu)
- Batman Üniversitesi (Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu)
- Çanakkale 18 Mart Üniversitesi (Ayvacık Meslek Yüksekokulu)
- Düzce Üniversitesi (Kaynaşlı Meslek Yüksekokulu)
- Hakkâri Üniversitesi (Çölemerik Meslek Yüksekokulu)
- Iğdır Üniversitesi (Iğdır Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu)
- İskenderun Teknik Üniversitesi (İskenderun Meslek Yüksekokulu)
- Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi (Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu)
- Karabük Üniversitesi (Safranbolu Şefik Yılmaz Dizdar Meslek Yüksekokulu)
- Karadeniz Teknik Üniversitesi (Trabzon Meslek Yüksekokulu)
- Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi (Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu)
- Kayseri Üniversitesi (Mustafa Çıkrıkçıoğlu Meslek Yüksekokulu)
- Kilis 7 Aralık Üniversitesi (Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu)
- Kütahya Dumlupınar Üniversitesi (Kütahya Güzel Sanatlar Meslek Yüksekokulu)
- Manisa Celal Bayar Üniversitesi (Turgutlu Meslek Yüksekokulu)
- Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi (Milas Meslek Yüksekokulu)
- Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi (Bor Halil-Zöhre Ataman Meslek Yüksekokulu)
- Ordu Üniversitesi (Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu)
- Pamukkale Üniversitesi (Denizli Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu)
- Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi (Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu)
- Siirt Üniversitesi Bilimler (Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu)
- Sivas Cumhuriyet Üniversitesi (Sivas Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu)
- Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi (Çorlu Meslek Yüksekokulu)
- Trakya Üniversitesi (Şehit Ressam Hasan Rıza Güzel Sanatlar Meslek Yüksekokulu)
- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi (Van Meslek Yüksekokulu)
- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi (Erciş Meslek Yüksekokulu)
- Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi (Devrek Meslek Yüksekokulu)

Bu üniversitelerdeki lisans ve ön lisans programlarından mezun olan çok sayıda Geleneksel Türk sanatları bölümü öğrencileri başta MEB'e bağlı Halk Eğitim Merkezleri'nde sanatsal kurs eğitimlerinde

görev yaparak, tasarım sahasındaki sektörlerde tasarımcı olarak, sanatsal rehabilitasyon amaçlı sağlık kurumlarında eğitimci olarak ya da okullarda teknoloji-tasarım veya özel sanat atölyelerinde faaliyetlerde bulunarak görev yapmaktadır.²¹

SONUÇ

Tarih boyunca toplumların varlığı, kendilerine ait kültürel kodlarını oluşturmalarıyla gerçekleşmiştir. Bu kodları aktarmada sanat daima en büyük köprü konumunda olmuştur. Toplumların değerler dünyası, inanç sistemi, alışkanlıkları ve günlük rutinleriyle bir arada harmanlanan Geleneksel Türk Sanatları bu anlamda bir yaşam sentezi olmuştur.

17. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak Batı sanatlarının Türk sanatlarına olan etkisinin giderek artmış olduğu görülmektedir. Bu durum sonraki dönemlerde sanatta yozlaşmayı başlatarak Türk sanatlarının neredeyse karakteristik özelliklerinin bozularak zamanla da unutulmaya yüz tutmuş bir süreci de beraberinde getirmiş olduğu bilinmektedir. Osmanlı döneminin son zamanlarında II. Abdülhamit Han Dönemi'nde bir farkındalık oluşmuş, yenilikçi hareketler ile hem kültürel hem iktisadi anlamda ülkeye katkı sağlanması gerekliliğine dair ihtiyacın fark edildiği bir evre olmuştur. Bu dönemde Sanâyi-i Nefise Mektebi kurularak farklı sanat dalları bünyesine alınmış sistematik bir biçimde sanatın gelişimini sağlamak için yeniden önemli gelişmeler olmaya başlamıştır. Bu gelişmeler ilk olarak Sanâyi-i Nefise Mektebi'nde batı sanatlarıyla başlasa da daha sonraki gelişmelerle Geleneksel Türk Sanatları alanında da yapılmaya başlanmıştır.

Geleneksel Türk sanatları ait olduğu kültürü tanıtmaya, ifade etme ve bir sonraki nesle bir köprü olma niteliğini tüm dönemlerde taşımaktadır. Bununla birlikte geleneksel sanatları alanları değişen ilgi, ihtiyaç ve merak konularıyla kendisini varlık sürecinde sorgulamaktadır. İçinde bulunduğu toplumun öz değerlerini yansıtan Geleneksel Türk Sanatları zamanla değişen beğeni anlayışına yenik düşmektedir. Faydanın empirik düzeyde estetiğe dönüşmüş hali olan Geleneksel Türk Sanatlarının dallarındaki birçok alan geniş yelpazede kendine bir yer edinmeye çalışmaktadır. Sanatın tarihi sürecini dikkate alırsak İstanbul'un bir sanat merkezi olma özelliği üniversiteler ve akademik çalışmalarla, bu konuda her zaman ilgi çeken bir merkez konumunda olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda Türkiye'de özellikle Batı bölgelerinde ki üniversitelerde Geleneksel Türk Sanatları ile ilgili bölümlerin artık bir ilgi alanı olmaktan çıkarak çok fazla tercih edilmeyen bölümler haline dönüşmesi bu alanla ilgili çok fazla öğrencinin yetişmeyişi buna rağmen doğudaki birçok üniversitede bölümlerin hala çok sayıda öğrenciye sahip olması dikkat çekmektedir.

Geleneksel Türk Sanatları'nın varlığı ve devamlılığı için destekleyici çözümler üretilmelidir. Bu anlamda yapılan sanatsal faaliyetlerin daha büyük kitlelere ulaşımını sağlamada yapılan tüm sanat eserlerinin bu çağa özgü ihtiyaç ve estetik değerlerini karşılaması gerekliliğine dair çalışmalar yapılmalıdır.

Günümüzde uluslararası yapılan araştırmalarda kültürel miras listelerinde Geleneksel Türk Sanatları alanında çalışmaların önemine dikkat çeken araştırmalar bulunmaktadır. Bu araştırmaların başlıcası UNESCO tarafından yapılan tespitlerdir. Türkiye, UNESCO tarafından Türk kültürünün derin köklerine ve sanatsal zenginliğine işaret eden en çok unsur kaydettiren **ikinci ülke** konumuna yükseldiğini belirtmektedir. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından Türkiye'nin yeni eklemelerle birlikte toplamda **30 kültürel unsuruyla** UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Listesine "Tezhip Sanatı" "Sedef Kakma Sanatı" da eklenerek geleneksel sanatları sahasında akademik düzeyde yapılması gereken her türlü çalışmanın ne kadar önemli olduğunu gözler önüne serilmiştir.²²

²¹ Erişim Tarihi: 25.04.2025, <https://yokatlas.yok.gov.tr/netler-onlisans-tablo.php?b=30180> Adresinden erişilmiştir.

²² 25.04.2025 Tarihinde <https://www.unesco.org.tr/Pages/125/122/UNESCO-D%C3%BCnya-Miras%C4%B1-Listesi>,

Türkiye'deki Geleneksel Türk Sanatları bölümlerinde fakülte düzeyindeki klasik sanat eğitimi dört yıl verilirken, meslek yüksekokullarındaki bölümlerinde iki yıl süre zarfında verilen eğitimin sanat eğitiminde derinleşmeden yüzeysel kalarak bu anlamda yetişen öğrencilerin sanat eğitiminde derinleşmeden yaptıkları uygulamalarda yozlaşmayı beraberinde getirdiği görülmektedir. Bu yozlaşmanın önüne geçilmeli, teknik ve sanatsal kalitenin yükseltilmesi sağlanmalı, belirli standartlar getirilerek sanat eğitimi verecek kişilerin yeterlilikleri sağlanmalı böylece klasik anlamda yapılan sanat eserlerinin niteliği artırılarak hak ettiği değeri de görmesi gerekmektedir.

Geleneksel Türk Sanatları alanındaki bir diğer durum ise tezhip, minyatür, hüsn-ü hat, cilt sanatı gibi alanlarda yetişmiş hem akademik düzeyde hem de (alaylı) icazet usulüyle yetişmiş hocalardan günümüzde istifade edilmeli ve bu hocalar özellikle Anadolu'da ki üniversitelerde verilen derslere katkı sunması için gerekli sanatsal faaliyetler yapılmalıdır. Bu hocalarla Anadolu'da ki öğrenciler sıkça biraya getirilmeli sanat eğitimlerine katkı sunulmalıdır. İstanbul da ki alanda yetişmiş sanatçılardan akademik düzeyde destek alınmalıdır. Bu sanatçıların sergileri Anadolu'daki şehirlerde de yapılması, yaygınlaştırılması ve nitelikli sanat eserleri ile öğrencilerin sıkça bir araya gelerek sanatsal bakış açısı ve donanımına erişmesi gerekmektedir. Bu anlamda yapılacak faaliyetler Geleneksel Türk Sanatlarının tüm sanat dallarına katkı sağlayacak sanatın gerekliliği ile ilgili boşlukları dolduracak aynı zamanda sanatta yozlaşma kısmen önlenilebileceği düşünülmektedir.

Günümüzde başta İstanbul, Konya, Ankara ve İzmir gibi şehirler dışında Anadolu'daki açılmış üniversitelerde Geleneksel Türk Sanatları bölümü okuyan öğrencilerin malzemeye erişimi ulaşımı da çok ciddi bir sorun teşkil etmektedir. Bu üniversitelerde öğrencilerin sanatsal malzeme ve materyallere ulaşmasındaki zorlukları, malzemelerin ekonomik koşullardaki pahalılığı gibi sorunlar öğrencilerin sanatsal anlamda yetişmesinin önündeki engeller olduğu görülmektedir. 1990'lı yılların sonu ve 2000'li yıllara doğru ilerledikçe sanatsal malzemeye erişim gittikçe kolaylaşsa da bu konuda ki zorluklar hala devam etmekte olup gerekli sanatsal malzemeye ulaşımın kolaylaştırılması için gerekli uygulamalar yapılmalıdır.

Günümüzde Geleneksel Türk Sanatları bölümü başta İstanbul ve Konya'daki üniversiteler olmak üzere birçok üniversitede bulunmaktadır. Fakat öğrencilerin bu bölümleri meslek edinmek için tercih etme konusunda gittikçe talebin azalması da görülmektedir. Buna neden olan bazı sebepler bulunmaktadır:

Mezuniyet sonrası iş olanaklarının kısıtlı olması bu bölümün öğrenciler tarafından daha az tercih edilmesini böylece bazı üniversitelerde öğrenci kontenjanları yeterli sayıya ulaşmadığı için kapatılan bölümler arasında görülmektedir.

Milli eğitime bağlı okullarda görsel sanatlar alanında iş teknik resim öğretmenliği gibi branşlarda atamaların çok geç yapılması yahut çok az sayıda alımın olması gibi nedenler bu bölüme tercihi azaltmaktadır.

Geleneksel Türk Sanatları bölümünden mezun öğrencilerin milli eğitim düzeyindeki ortaokul ve liselerde Geleneksel Türk Sanatları bilinciyle yetiştireceği öğrencilerin bu bölümleri üniversite düzeyinde meslek edinme öğrenme konusunda sanatsal bilinç oluşturma söz konusudur. Lise ve ortaokulda klasik sanatlar anlayışı ile yetişen öğrencilerin bu bölümleri meslek olarak tercih etmesinde katkı sağlayarak fakültelerde kontenjan sorunu giderilebilir.

Mezuniyet sonrası iş olanaklarının genişletilmesi geleneksel sanatları ile ilgili formasyonun üniversiteler tarafından desteklenmesi bu bölümü olan ilginin talebin artırılmasını sağlayabilir.

Günümüzde Geleneksel Türk Sanatları Bölümü öğrencilerinin mezuniyet sonrası atanma sorunları da giderilmelidir.

Günümüzün dijital çağında birçok mesleğin güncelliğini kaybettiği, yapay zekanın bu mesleklerin yerini almasındaki durumlar göz önünde bulundurularak Geleneksel Türk Sanatlarının bu dijital çağdaki konumunun nasıl olması gerektiği, yeri ve önemi bir kez daha sorgulamalı ve bu konuda çözüm önerileri getirilmelidir. Dijital çağın her türlü imkanının yanında değişen beğeni ve zevklerin estetik değerler dünyasındaki yerinin tartışılması da oldukça önemlidir.

Yazar Katkıları

Tasarım/Design: Nazik AĞYAR LEBLEBİCİ

Veri Toplama veya veri girişi yapma/Data Collection or Processing: Nazik AĞYAR LEBLEBİCİ

Analiz ve yorum/Analysis or Interpretation: Nazik AĞYAR LEBLEBİCİ

Literatür tarama/Literature Search: Nazik AĞYAR LEBLEBİCİ

Finansman

Yoktur.

Çıkar Çatışması

Yoktur.

REFERANSLAR

- Akkaya, Arzu, "Cumhuriyet Dönemi Eğitim ve Sanayi-İ Paradigması ve Uygulamalarının Sanayi-İ Nefise Mektebinde Tezyînî Sanatlar Bölümünün Kuruluşuna Etkisi", *International Social Science Studies Journal* 10/6 (2024), 1096-1098.
- Aydın, Derya Uzun, "İnas Sanayi-İ-İ Nefise Mektebinin İlk Kadın Heykeltıraşları," *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic* 9/10 (2014), 75.
- Aydın, Derya Uzun, "Sanayi-i- Nefise Mektebi ve Paris Güzel Sanatlar Okulu " L'ecole Der Beaux-Arts" Üzerine Bir Değerlendirme", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 2/6 (2014), 75-1125.
- Cezar, Mustafa, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* (İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995), 458-469.
- Derman, M. Uğur, "Medresetü'l Hattâtîn Yüz Yaşında"(2. Bs.), (İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2015), 90-220.
- Fendoğlu, Onur, "Geleneksel El Sanatlarının Sürekliliğini Sağlayabilme Yolculuğunda Güncel Sanat İçerisinde Yer Almasının Önemi ve Biçimleri." *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 9/120 (2021), 250-259.
- Gençel, Özge, "Erken Cumhuriyet Döneminde "Süsleme Sanatı Düşü": Sanayi-İ Nefise Mektebinde Tezyînî Sanatlar Eğitiminin Başlaması." *Sanat ve Tasarım Dergisi* 14/2 (2024), 532-552.
- Gül, Yasemin, Sanâyi-i Nefise Mektebinde Tezyinat Bölümünün Kurulması Hakkında Bazı Değerlendirilmeler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 5/40 (2017), 386-403.
- Kahveci, Mücella, "20. Yüzyıla Girerken Geleneksel Türkel Sanatları," *Folkloristik*. 1998, 387-397. http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/mucella_kahveci_21.yuzyila%20girerken_geleneksel_turk_el_sanatlari.pdf (İndirme Tarihi: 02.05.2013)
- Keskin, Birol, "25 Haziran 1327 (1911) Yılına Ait Sanayi-İ-İ Nefise Mektebinin Talimatnamesi ve Ders

- Programı,” *Kesit Akademi Dergisi* (2017), 428-445.
- Kollektif, “*Osman Hamdi ve Sanayi-İ-İ Nefise Mektebi*” (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi, 1983), 5.
- Naipoğlu, Seçkin G, “*Sanâyi-i Nefise Mektebinde Sanat Anlayışı Ve Vahit Bey*” (Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2008), 17.
- Oygar, İsmail Hakkı, "Yeni Teziyini San 'at", *Mimar Aylık Mecmua, Architect Sene 2.*, 11/12 (1932), 23-24.
- Öztürk, İsmail, “Türk El Sanatlarının Günümüzdeki Durumu” (Tarihçe, Sorunlar, Öneriler). *Sanat Dergisi* 7 (2010), 67-75.
- Soylu, Rasim, “II. Abdülhamid ve Sanayi-İ Nefise Mektebi’nin Kuruluşu,” *Akademik Sosyal Bilimler Dergisi* 6/40 (2019), 95-96.
- 25.04.2025 Tarihinde, <https://yokatlas.yok.gov.tr/netler-onlisans-tablo.php?b=30180> Adresinden erişilmiştir.
- 25.04.2025 Tarihinde <https://www.unesco.org.tr/Pages/125/122/UNESCO-D%C3%BCnya-Miras%C4%B1-Listesi>, Adresinden erişilmiştir.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction: Turkish ornamental arts have developed from the Seljuk, Beylik, and Ottoman periods to the present day. Especially during the Ottoman era, the empire's political and economic strength significantly influenced the development of art; the stagnation that began in the 17th century also affected the arts. In the 19th century, the Westernization movement created a gap in art education, and various steps were taken to fill this gap.

The Sanâyi-i Nefise Mektebi (School of Fine Arts) was established in 1883 during the reign of Sultan Abdulhamid II, under the leadership of Osman Hamdi Bey, and became the first fine arts school in Turkey. Modeled after the École des Beaux-Arts in Paris, the school provided education in painting, sculpture, and architecture. Later, a school for female students (İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi) was founded, and in 1923, the two schools were merged.

During the Republican period, local instructors were trained, and the school's name and structure evolved over time. In 2004, it became known by its current name: Mimar Sinan Fine Arts University. During this period, the Department of Turkish Ornamentation Arts was established, and traditional arts such as illumination (tezhip), miniature painting, and ceramics were incorporated into the modern education curriculum.

Over time, ornamental arts have developed not only as a form of art but also as part of industrially related fields such as decorative arts, interior ornamentation, ceramics, and graphic design. Both traditional and contemporary approaches have continued to coexist and be cultivated together.

Conclusion: Traditional Turkish Arts have historically played a vital role in transmitting the cultural codes of societies, forming a synthesis intertwined with beliefs, values, and ways of life. Since the second half of the 17th century, the influence of Western art on Turkish arts has increased, eventually leading to a period of decline and the loss of traditional characteristics. However, during the reign of Sultan Abdulhamid II, a new awareness emerged, and the establishment of the Sanâyi-i Nefise Mektebi (School of Fine Arts) marked a systematic effort to revitalize the arts.

Although Traditional Turkish Arts continue to act as a cultural bridge, they now face issues such as declining public interest, shifting aesthetic preferences, and superficial education. While interest in these arts is decreasing in universities in western Turkey, eastern regions still show strong student engagement. To ensure the survival of these arts, action must be taken to improve education quality, access to materials, and interaction between artists and students.

As emphasized by UNESCO, Turkey is rich in intangible cultural heritage. The inclusion of arts like illumination (tezhip) and mother-of-pearl inlay in UNESCO's heritage lists highlights the importance of academic work in this field. However, the short duration of programs and the lack of in-depth training often lead to a decline in quality. It is essential to benefit from experienced masters, both academically trained and traditionally certified, especially in Anatolian universities.

Furthermore, limited job opportunities for graduates reduce the appeal of these programs, and some departments have closed due to low enrollment. Introducing art consciousness at the secondary education level could help reverse this trend. In today's digital age, the position of Traditional Turkish Arts must be redefined to align with modern demands, while preserving their aesthetic and cultural value.

Tarih-İ Nigârîstân'ın Resimli Nüshalarında Hükümdarlık Alametleri

Büşra AYAZ¹ 

¹ İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Rektörlük, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi:04.07.2025

Kabul Tarihi:09.12.2025

Yayın Tarihi:31.12.2025

Anahtar Kelimeler:

Minyatür,
Safevî Kitap Sanatı,
Tarih-i Nigârîstân,
Şah Tahmasb.

ÖZET

Ahmed b. Muhammed-i Gaffârî-yi Kazvîni tarafından 16. yüzyılda kaleme alınan Tarih-i Nigârîstân, hicri 1. yüzyıldan başlayarak yaklaşık on asırlık bir dönemi kapsayan kapsamlı bir tarih ve edebiyat eseridir. Eserde yalnızca peygamberlerin ve İslam hükümdarlarının değil, aynı zamanda on iki imamın, bilginlerin ve dönemin önde gelen şahsiyetlerinin hayat hikâyeleri anlatılmaktadır. Bununla birlikte, astronomiye, ahlak felsefesine ve toplumsal değerlere dair bilgiler de yer almakta; öğüt verici hikâyeler, meseller ve fıkralar aracılığıyla okuyucuya ahlaki dersler sunulmaktadır. Bu yönüyle Tarih-i Nigârîstân, tarihsel bilgiyi edebî bir anlatımla bütünleştiren, hem öğretici hem de sanatsal nitelikler taşıyan bir ansiklopedi karakteri olan bir eserdir.

Bu çalışma, eserin üç önemli resimli nüshasını incelemektedir. Bunlar, Kanada'daki Aga Khan Müzesi'nde bulunan Akın 272, Amerika Birleşik Devletleri Walters Sanat Müzesi'ne ait Walters Ms. W.598 ve Almanya Heidelberg Üniversitesi Kütüphanesi'nde muhafaza edilen Cod. Heid. Orient 222'dir. 16. ve 17. yüzyıllarda Şiraz'da üretilen bu nüshalar, zarif hat işçiliği, yoğun renk paleti ve zengin minyatür süslemeleriyle Safevî dönemi sanat anlayışının seçkin ve önemli örneklerini oluşturur. Araştırmanın merkezinde, tasvir edilen hükümdar figürlerinin ikonografik ve kronolojik açıdan incelenmesi yer almaktadır. Taç, taht, başlık, kıyafet, oturma biçimi, kılıç, asa ve sembolik objeler gibi hükümdarlık alametleri analiz edilmiştir. Altı minyatür üzerinden gerçekleştirilen karşılaştırmalı çözümlemelerle, Safevî döneminin siyasal ideolojisi, görsel temsil dili ve estetik değerleri ortaya konmuştur. Ayrıca metin ile resim arasındaki anlatı ilişkisi irdelenerek, hükümdarların kimlikleri, sahnelerin anlam katmanları ve Şiraz'ın dönemin el yazması üretim merkezi olarak gelişimi değerlendirilmiştir. Sonuçta çalışma, Tarih-i Nigârîstân'ı merkez alarak Safevî döneminde sanat, iktidar ve temsil arasındaki etkileşimi çok yönlü biçimde ortaya koymaktadır.

The Symbols of Sovereignty In The Illustrated Manuscripts of Tarih-i Nigârîstân

Article Info

Received: 04.07.2025

Accepted:09.12.2025

Published: 31.12.2025

Keywords:

Miniature painting,
Safavid Book Art,
Tārīkh-i Nigārîstân,
Shah Tahmasb,

ABSTRACT

Tārīkh-i Nigārîstân, authored by Ahmad b. Muhammad-i Ghaffārî-yi Qazvîni in the sixteenth century, is a literary and didactic work that encompasses nearly ten centuries of history, beginning from the first Islamic century. The text recounts the lives of prophets, Islamic rulers, the Twelve Imams, and other prominent figures of the period, while also presenting astronomical knowledge, moral anecdotes, and instructive tales. Through this combination of historical narrative and literary expression, Tārīkh-i Nigārîstân stands out as a multifaceted work that intertwines history, ethics, and artful storytelling. This study examines three significant illustrated manuscripts of the work: Akın 272 preserved in the Aga Khan Museum (Canada), Walters Ms. W. 598 in the Walters Art Museum (USA), and Cod. Heid. Orient 222 held in the Heidelberg University Library (Germany). Produced in Shiraz during the sixteenth and seventeenth centuries, these manuscripts are distinguished by their rich miniature paintings and refined artistic style. The research focuses on the iconographic and chronological analysis of royal figures depicted in these miniatures, particularly the insignia of kingship such as headgear, crowns, thrones, postures, weapons, and regalia. Through a comparative study of six selected miniatures, the study reveals aspects of Safavid social structure and aesthetic sensibility. Furthermore, the relationship between text and image is explored to identify the rulers portrayed in the miniatures and the narratives illustrated. The development of Shiraz as a major manuscript production center, along with its artistic environment and bookmaking traditions during the Safavid period, is also discussed. In conclusion, this research offers a comprehensive evaluation of Safavid visual culture through the lens of Tārīkh-i Nigārîstân, illuminating the symbols of kingship, artistic conventions, and the visual articulation of social hierarchy in early modern Iran.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Ayaz, B., (2025). Tarih-i Nigârîstân'ın Resimli Nüshalarında Hükümdarlık Alametleri. *Nigarhane*, 5 (1), 73-89. <https://doi.org/XXX>

*Sorumlu Yazar: Büşra Ayaz, ben.busraayaz@gmail.com



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

GİRİŞ

Tarih-i Nigâristân, Ahmed b. Muhammed-i Gaffârî-yi Kazvînî (d.1494-ö.1567) tarafından yazılmıştır. Gaffârî, 13. yüzyıldan beri tanınan asil bir aileye mensup olup ünlü Şafîî âlimi Abdülgafter b. Abdülkerîm el-Kazvînî'nin soyundandır. Babası Kadı Muhammed, Rey şehrinin kadısı olarak görev yapmış ve “Visâlî” mahlasıyla şiirler yazmıştır¹. Gaffârî, muhtemelen 1494-95 yılında Kazvin’de doğmuştur. Doğum tarihi hakkında farklı kaynaklarda bilgiler bulunmaktadır².

Çocukluk ve eğitim dönemiyle ilgili çok az bilgi bulunmasına rağmen Gaffârî’nin eserleri ve görevleri, iyi bir eğitim aldığını göstermektedir. O da babası gibi kadılık yapmış ve Safevî hükümdar ve şehzadeleriyle yakın ilişkiler kurmuştur. Gaffârî, Safevî hükümdar ve şehzadeleriyle kurduğu ilişkilerle, özellikle de Sam Mirza ile olan dostluğu ile tanınır. Bu dönemde Safevî sarayında önemli bir figür olarak hat sanatı, şiir ve tarih yazımında büyük bir etki yaratmıştır. Eserleri, tarih ve kültür açısından önemli belgeler sunmakta olup Safevî Dönemi hakkında geniş bilgiler vermektedir³.

Gaffârî’nin en bilinen eserleri *Tarih-i Nigâristân* ve *Cihân’ârâ*’dır. Gaffârî, hayatının sonlarına doğru hac vazifesini yerine getirir ve dönüşte Sind vilayetindeki Deybül’e gider ve 1567 yılında orada vefat ettiği bilinir⁴.

Tarih-i Nigâristân, İran tarihinde meydana gelen tarihi bilgiler ve garip olaylardan oluşan bir derleme eserdir. 350 hikâye içeren yapı kronolojiktir ve genellikle ahlaki bir ders olarak görülebilecek olayları içerir. Kitap “Olaylar”, “Anlaşmalar”, “Garip Olaylar” gibi başlıklara sahiptir ve okuyucuyu içerik hakkında önceden bilgilendirir. Metin, Moğolca ve Türkçe terimlerin yanı sıra Arapça şiirler içermektedir⁵.

Tarih-i Nigâristân ilk kez 1829’da Bombay’da basılmıştır. Kaçar Dönemi’nin sonuna kadar Safevî hanedanını ele alan baskısının devamı Müderris Gilânî tarafından yazılmış ve 1922’de Tahran’da basılmıştır⁶. Eserin içeriği Hz. Peygamber’in savaşları, hicreti, mektupları, Hz. Ali ve çocuklarının kerametleri, Emevi halifeleri, Abbas halifeleri, Tahiriler, Harezşahlar, Gazneliler, Büyük Selçuklular, Moğol hanedanları, Safevîler, Osmanlı padişahları gibi birçok hükümdar ve olayları kapsamaktadır⁷.

Müderris-i Gilânî, Gaffârî’nin *Tarih-i Nigâristân*’i başında yazdığı giriş ve tanıtım yazılarında, eserde bazı tarihsel hatalar yaptığını belirtmiş ve bunların bir kısmının Nizami-i Aruzi’nin (ö.1157) *Çehar Makale* isimli kitabından kaynaklandığını iddia etmiştir. Gilani, eser içerisindeki birçok hataya dikkat çekmiştir. Buna rağmen *Tarih-i Nigâristân*, döneminin estetik zevklerini yansıtan bir nesirle yazılmış olup içerik açısından zengin bir eserdir. Eserin dil özellikleri arasında şiir ve nesrin bütünleşmesi, Arapça ayetler, hadisler ve atasözlerinin kullanımı, uzun cümleler, Moğolca ve Türkçe kelimelerin sık kullanımı yer alır⁸.

I. Şah Tahmasb (d.1514-ö.1576) dönemi (1524-1576) ve himayesinde üretilen *Tarih-i Nigâristân* üzerine yapılan araştırmaların yetersizliği, bu yazma eserler hakkında kapsamlı bilgi edinilmesini

¹ Sâm Mirza, *Tezkire-i Tuhfe-i Sâmî*, nşr. Rükneddin Hümâyûn Ferruh (Tahran, 2005), s. 56.

² Kadı Ahmed Gaffârî Kazvînî, *Târih-i Cihân-ârâ*, nşr. Hasan Neraki (Tahran, 1332), s. 277.

³ Sadık Seccâdî, “Gaffârî, Ahmed b. Muhammed-i Gaffârî-i Kazvînî (ö. 975/1567)”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, c. 13 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996), s. 280-281.

⁴ Buket Gündüz, *Kadı Ahmed Gaffârî: Osmanlılar, Karakoyunlular, Akkoyunlular, Safevîler – Târih-i Cihân-Ârâ (Tercüme ve Notlar)* (İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2023), s. 33.

⁵ Kadı Ahmed Gaffârî Kazvînî, *Târih-i Nigâristân*, nşr. Murtazâ Müderris-i Gilânî (Tahran, 1340/1961), s. 15.

⁶ Samira Rostami, Jamshid Mazaheri ve Ata Mohammad Radmanesh, “Introducing and Investigating the Unknown and Unique Edition of Negarestan History Written by Ahmad Ghaffari”, *Classical Persian Literature* 5/1 (2014): 91–109, s. 92.

⁷ Rostami vd., “Introducing and Investigating the Unknown and Unique Edition of *Negarestan History*”, s. 93.

⁸ Gaffârî Kazvînî, *Târih-i Nigâristân*, s. 13.

engellemiştir. Tarih-i Nigârîstân, 16. yüzyılda Şiraz'da el yazması üretiminin en parlak dönemlerinden birinde üretilmesine rağmen araştırmacılar tarafından fark edilememiştir. Tarih-i Nigârîstân üzerine yapılmış çalışmalar yok denecek kadar azdır. Bu alandaki önemli çalışma, Samira Rüstemi, Jamshid Mazaheri ve Ata Mohammad Radmanesh tarafından kaleme alınan “Ahmed Gaffari'nin Tarih-i Nigârîstân'ının Bilinmeyen ve Eşsiz Bir Nüshasının Tanıtımı ve İncelemesi” başlıklı Farsça makaledir. Çalışma, İran'daki Gülistan Sarayı'nda bulunan ve resimsiz bir nüshasının tanıtımını yapmış ve eserin edebi içeriği hakkında bilgi vermiştir. Anthony Welch ve Stuart Cary Wel'in 1982'de hazırladığı “Arts of the Islamic Book: The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan” kataloğunda çok az bilgiye yer verilmiştir.

Tarih-i Nigârîstân'ın tasvirleri üzerine yapılmış tek çalışma ise Erika Palenzona-Djalili'nin “Die Illustrationen der Anekdotenhistorie Tārīḥ-i Nigārîstān des Qāḍī Aḥmad ibn Muḥammad Ḡaffārī in der Aga Khan Sammlung in Genf (AKM 272)” başlıklı eseridir⁹. Bu araştırma, Aga Khan Müzesi'ndeki (AKM 272) Tarih-i Nigârîstân nüshası üzerine odaklanmış olup 16. yüzyıl Şiraz tasvir sanatında resim-metin ilişkisini incelemiştir. Bu, Aga Khan Müzesi'ndeki AKM272 numaralı nüshanın tasvirleri üzerine yapılan ilk çalışma olması nedeniyle diğer araştırmalara temel oluşturması bakımından önemli bir eserdir. Ancak çalışma bazı terimlerin kullanımı ve tasvirlerin açıklanması ve bilgilerin kritik notlarında eksiklikler vardır. Tasvirler üzerinde ikonografik olarak detaylı bir analiz yapılmamıştır. Özellikle sultan alametleri üzerine herhangi bir içerik bulunmamaktadır. Yapılan araştırma Safevî Devleti Dönemi'nde üretilen Tarih-i Nigârîstân eserinin resimli üç nüshasındaki hükümdarlar tasvirlerinde sosyal statü ve otoritelerini vurgulamak için hangi sembollerin kullanıldığını ele almıştır.

Safevî Dönemi Minyatür Sanatının Gelişim Ortamı

İslam tasvir sanatı, tarih boyunca çeşitli evrelerden geçmiş ve farklı sanat atölyelerinde gelişmiştir. Sasani Dönemi'nden itibaren özellikle İran'da kök salan bu sanat, başlangıçta kaya kabartmaları ve madenî eserlerdeki detaylı resimlemelerle kendini göstermiştir. Sasani resim sanatı, taht, takdis, eğlence ve av sahneleri gibi geniş bir yelpazeyi kapsamıştır. Bırapur'un mozaik zeminleri, saray duvarlarındaki freskler ve kaya kabartmaları, bu dönem sanatının zengin örneklerini sunar¹⁰.

Selçuklu Devleti Dönemi'nde İslam tasvir sanatı, Anadolu başta olmak üzere geniş bir coğrafyada gelişmiş ve etkileyici eserlere imza atmıştır. Özellikle Konya gibi merkezlerde, 13. yüzyılın başlarında hazırlanan minyatürler doğal ve mekânsal unsurları sembolik bir dille yansıtmıştır. Kelile ve Dimne gibi eserlerde ise bu tarz derinlemesine incelenmiş ve İslami düşünceyle harmanlanmış soyut bir üslup öne çıkmıştır¹¹.

Moğol İmparatorluğu Dönemi'nde (1206-1368) İran coğrafyasında gelişen tasvir sanatı, farklı bir tarza bürünmüş ve Uzak Doğu'nun resim geleneğiyle harmanlanarak gerçekçi bir estetik yakalamıştır. İlhanlı Devleti Dönemi, Tebriz yakınlarında kurulan nakkaşhanelerle sanatın üslup temelleri atılmış ve Câmî 'u't-Tevârîḥ gibi eserlerle bu dönemin sanat anlayışını yansıtılmıştır.

Baysungur (d.1481-ö.1492) döneminde (h.1417-1434), Timurlularda kitap sanatının kalitesi artmış, Herat ve Şiraz bölgesinde ciddi bir değişim yaşanmıştır. Mirza Hüseyin Baykara (d.1438-ö.1506) döneminde (h.1470-1506) Herat'ta oluşan yeni okul ise nakkaş Bihzad (ö.1535-36)

⁹ Erika Palenzona-Djalili, *Die Illustrationen der Anekdotenhistorie Tārīḥ-i Nigārîstān des Qāḍī Aḥmad ibn Muḥammad Ḡaffārī in der Aga Khan Sammlung in Genf (AKM 272)* [The Illustrations of the Anecdotal History Tārīḥ-i Nigārîstān by Qāḍī Aḥmad ibn Muḥammad Ḡaffārī] (Doktora Tezi), Universität Zürich, 2011.

¹⁰ Esko Naskali, “Sâsânîler”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 36 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009), s. 174ç

¹¹ Öykü Çetin, *Minyatür Sanatının Türk Grafik Tasarımı Çerçevesinde Kitap İllüstrasyonu Olarak Değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi, 2018, s. 22.

önderliğinde Timurlu sanatı altın çağını yaşamış ve İslam dünyasında önemli bir iz bırakmıştır. Safevî Dönemi'nde Tebriz nakkaşhaneleri ise İran'da resim üslubunun belirleyicisi olmuş ve diğer atölyelere öncülük etmiştir¹².

İslam tasvir sanatı, her dönemde kendine özgü tarzı ve işlediği temalarla zengin bir miras bırakmıştır. Bu sanatın evrimi, farklı dönemlerin kültürel ve tarihsel bağlamında derinlemesine incelenebilir, bu da sanatın sürekliliğini ve çeşitliliğini gösterir.

Safevî Dönemi, minyatür sanatının altın çağı olarak kabul edilen ve büyük bir çeşitlilik ve zenginlikle tanınan bir dönemdir. Bu dönemde, Safevî hükümdarları sanatçılara büyük destek sağlamış, onları korumuş ve maddi olarak desteklemiştir. Bu destek; minyatür, tezhip, hat ve cilt gibi kitap sanatlarının yükselmesine olanak tanımış ve Safevî Devleti sanatı İslam dünyasının en dikkat çekici alanlarından biri haline gelmiştir¹³.

Sanat hamiliği, Safevî Devleti'nden önce de İslam dünyasında köklü bir geleneğe sahiptir. Bu gelenek, Orta Çağ'ın başlarından itibaren hükümdarların ve ailelerinin lüks ciltli, tezhipli ve minyatürlü kitaplara sahip olma eğilimiyle devam etmiştir. Bu dönemde, sanat hamiliği sadece saray çevresiyle sınırlı kalmamış, askeri ve ilmi sınıfların seçkinleri, entelektüel bürokratlar ve varlıklı kişiler de sanatı ve sanatçıları himaye etmişlerdir¹⁴. Safevî Döneminde de bu sanat himayedarlık geleneğinin devam ettiği görülür.

Safevî İmparatorluğu'nun ilk hükümdarı Şah İsmail (d.1487-ö.1524), Timurlular ve Akkoyunlu Türkmenleri gibi rakiplerini mağlup ederek Batı ve Doğu İran'ı birleştirmiştir. Safevî Dönemi'nde sanat, özellikle 16. yüzyılda büyük bir ilerleme kaydetmiştir. Şah İsmail'in ardından gelen Şah Tahmasb döneminde (h.1524-1576), Firdevsi'nin ünlü eseri Şahname'nin nadide bir şekilde süslenmiş kopyaları üretilmiş ve bu eserler, tasvir sanatının zirvesini temsil etmiştir. Safevî hükümdarları, sanatçılara geniş özgürlükler tanımış ve ilginç konularda eserler üretilmesine olanak sağlamışlardır. Bu dönemde, sanatçılar yeni teknikler geliştirmiş ve benzersiz eserler ortaya koymuşlardır¹⁵. Şah Tahmasb, (d.1514-ö.1576) Safevî Devleti'nin kurumsallaşmasını sağlamış ve sanatı teşvik etmiştir. Sanatçılara büyük değer vermiş, kendisi de resim dersleri almış ve sarayda birçok sanatçıyı himaye etmiştir.

Sanatın gelişmesinde önemli rol oynayan bir diğer faktör, yerel valilerin himayesinde birçok el yazmasının üretilmesidir. Himayedarlar, özellikle hat ve tezhip sanatına ilgi göstermiş ve kendileri de bu alanlarda eğitim almışlardır. Bu dönemde, her bölge, diğer bölgelerle rekabet ederek hazırlattıkları değerli el yazmalarını Şah'a sunmuştur.

Safevî hanedanlarından Şah Tahmasb, dönemin sanat hamilerinden biridir. Şah Tahmasb, Kazvin'de tahta çıkmadan önce, 1572-1578 yılları arasında Safevî Şiraz'da yaşamıştır. Bu tarih Nigârîstân'ın yazıldığı döneme tekabül eder. Bu sebeple Şiraz'da gelişen üsluba değinmek gerekir.

16.yüzyıl boyunca Şiraz, ticari el yazmaları için bir üretim merkezi haline gelmiştir. Bu üretim sadece yurt içi müşteri kitlesine yönelik değil, aynı zamanda yurt dışına da ihraç ediliyordu. Şiraz bölgelerdeki yazma eser üretiminde diğer şehirlere göre oldukça fazlaydı. Bunu sebebi Şiraz'ın erken Safevî döneminde de bir ticaret merkezi olduğudur¹⁶. Zagros Dağları'nın "Zagros" ismindeki en uç

¹² İrem Büşra Özliyen, *Gülistan Sarayı Müzesi Kütüphanesi (MS. 716) Baysungur Şâhnâmesi Minyatürlerinin Resim-Metin İlişkisi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, 2019, s. 34.

¹³ Engin Beksac, "Safevîler", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 35 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008), s. 457.

¹⁴ Bahman Razi Olyaei, *17 ve 18. Yüzyıl İran Resim Sanatında Batı Etkileri* (Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2016, s. 10.

¹⁵ Lale Uluç, *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar: XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları* (İstanbul: / Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006), s. 83.

¹⁶ Uluç, *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar*, s. 50.

yerleşim yeri olan Hürmüz Boğazı'na yakınlığı nedeniyle, Şiraz, ülkenin iç kısımlarındaki kervan ticareti ile Körfez ticareti arasındaki bağlantının merkezî noktalarından biri olmuştur¹⁷.

16. yüzyılın ilk çeyreğinin resim üslubu, daha ince figürler ve resim malzemesi olarak altının yoğun kullanımı ile karakterize edilir¹⁸. Diğer özellikler ise süs yapraklarının tasarımı ve aydınlatılması ile tanınır. 1520'lerden itibaren Safevî Devleti merkezleriyle ilişkilerin bir sonucu olarak, daha çok onlara yönelen yeni bir Şiraz tarzı gelişti. Bu, önceki stilden bir ayrışmayı işaret ediyordu. Figürlerin oranları küçüldü ve mimari temsile doğru bir eğilim ortaya çıktı.

Dönemin yazma eser üretimi yapılan şehirleri (Tebriz, Şiraz, Herat, Kazvin ve Meşhed) arasındaki sanatçı mübadelesi, yeni bir repertuarın gelişmesiyle sonuçlanmıştır. Robinson'a göre 16. yüzyılın ortalarında Şiraz'da resim, Tebriz'de yetiştirilen hükümdarların atölyelerinde görülen bir sanattan eyaletlerde farklı rüzgarların esmesiyle etkileşimlere neden olmuştur. Fakat buradaki etkileşim ve değişen üslupları her eyalette farklı değişimlere sebep oldu (Robinson, 1958, s. 89). Şiraz'da 16. yüzyılın ortalarından itibaren resim sanatında yeni tema repertuarları da görünür hale gelmiştir. Günlük olaylar daha sık gündeme gelmeye başlamıştır. Hükümdarın camide vaaz dinlemesi, eşi için yas tutması, hamamda tedavi olması, bir bahçıvandan nasihat alması vb. temaların kitapların içine girmesiyle günlük yaşam hadiseleri popüler olmuştur¹⁹. Bu dönem sadece konularda değişiklik olmamış aynı zamanda üslupta da bazı değişiklikler yaşanmıştır. 16. yüzyılın son çeyreğine doğru, Şiraz'ın üretimi bir saray nakkaşhanesi ile karşılaştırılabilir bir düzeye ulaştı. Eyalette üretilen resimlerde 1570 ile 1580 yılları arasında uzun boyunlu yuvarlak yüzler göze çarpmaktadır (Robinson, 1958, s. 89). 17. yüzyılın sonunda ise üretim yerel ihtiyaçların çok ötesine geçmiş; yazmalar yurtdışına, örneğin Osmanlı İmparatorluğu ve Hindistan'a ihraç edilmişti²⁰. El yazmaları 17. yüzyıl boyunca Şiraz'da üretilmeye devam etmiş ancak Şiraz okulunun özellikleri kısa sürede ortadan kalkmıştır. Üslup, Safevî başkenti İsfahan'a benziyordu²¹.

Bütün bu çerçeve içerisinde Tarih-i Nigârîstân, 16. yüzyılda Safevî Devleti'nin sınırları içinde Şiraz'da üretilmiştir. Nüshalardan AKM 272 ve Walters Ms. W. 598 nüshaları dönemin Şiraz üslubundaki tema ve tasarımların görülebileceği önemli eserlerden biridir.

Tarih-i Nigârîstân'ın Tasvirlerinde Hükümdarlık Alametleri

Kitap sanatları içinde önemli bir konuma sahip olan minyatür sanatı, yazma eserlerde yer alan metinleri daha anlaşılır hale getirmek için amacıyla yapılmıştır. Hamilerin desteğiyle oluşturulan resimli tarihlerde, eserin metninde olduğu gibi minyatürlerde de hamiyi öven bir dilin varlığı dikkat çeker. Bu bağlamda, doğrudan hükümdar veya yüksek makamdaki devlet görevlilerinin emriyle hazırlanan resimli tarihlerde, hükümdarın gücünü ve otoritesini yücelten bir görsel dilin varlığı belirgindir. Bu görsel dili yansıtmak için bazı semboller kullanılır²².

¹⁷ Eray Karaketir, "Elamtu: Elam Adı ve Elam Toprakları Çerçevesinde Modern Güneybatı İran'ın Coğrafi Kimliği", *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 13/25 (2023): 158.

¹⁸ Uluç, *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar*, s. 507.

¹⁹ Büşra Ayaz, *Târîh-i Nigârîstân: 16. Yüzyıl Safevîsinde Kitap* (Ankara: Sonçağ Akademi Yayınları, 2025), s. 186.

²⁰ Norah M. Titley, *Persian Miniature Painting: Its Influence on the Art of Turkey and India: The British Library Collections* (Austin: University of Texas Press, 1983), s. 95.

²¹ Titley, *Persian Miniature Painting*, s. 102.

²² Zaliha Peçe, "Süleymannâme (TSMK, H. 1517) vr. 503a'da Yer Alan Elçi Kabul Sahnesinde Kozmik Merkez Üzerinden Yol Alan İktidar Dili", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* 17 (2021): 73–110, s. 73.

Bu semboller tarih boyunca, sosyal kimlik gibi kavramları ifade etmek için önemli araçlar haline gelmiştir. Sikke, saray, otağ, taht, taç, çetr²³, bayrak, tuğ²⁴, nevbet²⁵, hil'at²⁶, ok/yay ve kılıç gibi nesneler, uzun zamandır egemenliğin sembolleri olarak tanınmış ve en yüksek otoriteyi temsil etmiştir²⁷. Bu semboller arasında taç, ayrıcalığı simgeleyen bir unsur olarak özellikle dikkat çekicidir ve dünyevi ya da manevi yükselişi temsil eder²⁸. Bu sembollerin bilhassa prestij için üretilen resim sanatında oldukça geniş yer bulduğu aşikardır. Safevî resim sanatında en çok yer verilen hükümdarlık sembollerinin başında taç, taht, kılıç, yay ve ok gelir.

Tarih-i Nigârîstân'ın resimli yazmalarının tamamında bu sembollere rastlanır. Bu sembollere geçmeden önce eserin fiziksel özelliklerine kısaca değinmek gerekir.

Tablo 1

Tarih-i Nigârîstân'ın Nüshalarının Fiziksel Özellikleri

Yazma Eserin Adı	Demir Baş No	Üretim Yeri	Tarihi	Sayfa Sayısı	Minyatür Sayısı	Tezhipli Sayfalar
Kitab-i Nigârîstân	Walters Ms. W.598	Şiraz	1569	432	8	2
Kitab-i Nigârîstân	Akm 272	Şiraz	1573-74	632	46	8
Tarih-i Nigârîstân	Cod. Heid. Orient 222	Şiraz	1690	494	13	1

Tarih-i Nigârîstân, Ahmed b. Muhammed-i Gaffârî-yi Kazvînî tarafından yazılmış bir tarih kitabıdır. Yapılan araştırmaya göre çalışmaya konu 3 adet tasvirli nüsha bulunur:

Kitab-ı Nigârîstân Tarihi, Walters Kütüphanesi'nde (Walters Ms. W.598): 5 Şevval 976 Hicri (1569 Miladi) tarihinde İran'da Farsça olarak istinsah edilmiştir. Walters Sanat Müzesi'nde, 1931 Henry Walters Koleksiyonu'na ait W.598 demirbaş numarasıyla yer almaktadır. Dış ebadı 18 cm genişliğinde ve 31 cm yüksekliğinde olan kitabın iç ebadı 9,5 cm genişliğinde ve 17 cm yüksekliğindedir. Eser, 432 sayfa ve 216 yapraktan meydana gelmekte olup içinde 8 resim bulunmaktadır. Kitap, nestalik yazı türüyle yazılmış ve lake cilt tekniğiyle ciltlenmiştir.

Kitab-ı Nigârîstân Tarihi, Aga Khan Müzesi'nde (Akm 272): 1573-74 CE / 980 AH yılında İran'da Farsça olarak istinsah edilmiştir. Eser, Aga Khan Müzesi'nde, Aga Khan Koleksiyonu'na ait AKM272 demirbaş numarasıyla yer almaktadır. Dış ebadı 38.7 cm x 25 cm boyutlarındadır. Eser 632 sayfa ve

²³ Türkçeye Farsçadan geçen “çetr” kelimesi “şemsiye, çadır” anlamındadır ve kökeni Sanskritçe “çhattra” (gölge, siper) sözcüğüne dayanır. Eskiden hükümdarın başı üzerinde, mızrak ucuna takılmış kubbe biçimli bir saltanat şemsiyesi olarak taşınırdı. Detaylı Bilgi İçin Bkz: Aydın Taneri, “Çetr”, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/cetr> (08.10.2025).

²⁴ Türk tarihinde tuğ hükümdarlık ve bağımsızlık anlamları taşıyan, bayrak, sancak, alem gibi askerî ve siyasi bir güç ve yetki işaretidir. Detaylı Bilgi İçin Bkz: Tülin Çoruhlu, “Tuğ”, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/tug> (08.10.2025).

²⁵ Sözlükte “devir, fırsat, topluluk, felâket” gibi mânalara gelen nevbet (nöbet) kelimesi, genellikle “askerî muzıka takımının hükümdarın saray veya otağı önünde davul vurarak icra ettiği müsiği” anlamında kullanılır. Muzıka takımının şehirde veya şehir dışında bulunduğu yere tablâhâne, nakkârehâne, nevbethâne denilir. Detaylı Bilgi İçin Bkz: Abdülkerim Özaydın, “Nevbet”, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/nevbet> (08.10.2025).

²⁶ Hil'at, “elbisesini çıkarıp başkasına vermek” anlamındaki hal' kökünden türemiştir. Terim olarak, halife veya hükümdarların devlet adamlarına ödül ve onur göstergesi olarak giydirdikleri değerli elbiseyi ifade eder. Detaylı Bilgi İçin Bkz: Mehmet Şeker, “Hil'at”, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/hilat#1> (08.10.2025).

²⁷ Reşat Genç, *Karahanlı Devlet Teşkilâtı* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981), s. 128.

²⁸ Clare Gibson, *Semboller Nasıl Okunur? Resimli Sembol Okuma Rehberi* (İstanbul: Yem Yayınları, 2009), s. 14-21.

316 yapraktan meydana gelmekte olup içinde 46 resim bulunmaktadır. Kitap, nestalik yazı türüyle yazılmış ve lake cilt tekniğiyle ciltlenmiştir.

Tarih-i Nigârîstân, Heidelberg Üniversitesi Kütüphanesi'nde (Cod. Heid. Orient 222): Eser, 1690 yılında İran'da Farsça olarak Avrupa kâğıdına nestalik yazı türüyle istinsah edilmiştir. Eser, Heidelberg Üniversitesi Kütüphanesi'nin Aga Khan Koleksiyonu'nda Cod. Heid. Orient 222 demirbaş numarasıyla yer almaktadır. Dış ebadı 24 cm x 15.5 cm boyutlarındadır. Eser 494 sayfa ve 247 yapraktan meydana gelmekte olup içinde 13 resim bulunmaktadır. Kitap, ta'lik yazı tipiyle yazılmıştır. Eserin cildi hakkında bilgi yoktur.

Tarih-i Nigârîstân'ın nüshalarında hükümdarın tahtta, bir minder üzerinde, taburede veya ayakta resmedildiği birçok tasvir bulunur. Tasvirlerde hükümdarları taht üzerinde, at üzerinde, yerde diz çöker pozisyonunda ya da ayakta durur vaziyette görmek mümkündür. Bu sahnelerde hükümdarlık alametleri şunlardır: ok, yay, taht, minder, taç ve bağdaş kuran bir hükümdar.

Bu çalışmada, Tarih-i Nigârîstân'ın AKM272 envanter numaralı nüshasından üç (AKM, 37b, 62a, 97a), Walters Ms. W.598 envanter numaralı nüshasından bir (113a) ve Cod. Heid. Orient 222 envanter numaralı nüshasından iki (21a, 135a) örnek alınmış ve bu tasvirlerin metin-resim ilişkisi çerçevesinde hükümdarlık alametleri incelenmiştir.

Resim 1, 2. Tarih-i Nigârîstân, Aga Khan Müzesi (AKM272), Harun El-Raşid'in ve Cafer Barmaki'nin Ahlak Dersi Veren Öyküsü, y. 37b., Mutavvakil Dicle Nehri Kıyısında, y. 62a.



Tüm nüshaların toplamında, 67 minyatürden 37'sinde hükümdar tasviri görülür. Bu durum hükümdarın kitabın anlatısında ne kadar merkezi bir figür olduğunu ve onun varlığının sürekli bir tema olarak işlendiğini ortaya koyar. Bu durum; hükümdarın toplumdaki önemini, gücünü ve sürekli olarak toplum tarafından göz önünde tutulduğunu gösterir.

Kitab-ı Nigaristan'ın nüshalarında yer alan hükümdar tasvirleri, hükümdarın çeşitli bağlamlardaki gücünü, otoritesini ve statüsünü vurgulamaktadır. Hükümdarın farklı pozisyonlarda (tahtta, minder üzerinde, taburede veya ayakta) gösterilmesi, onun her durumda ve her sahnede otoritesini koruduğunu, yönetim gücünün her an var olduğunu ve halkı tarafından her yerde saygı gördüğünü simgeler. Bu sahnelerde yer alan diğer figürlerin tamamı ya yerde dizleri üzerinde çökerek ya da ayakta hizmet halinde tasvir edilirler.

Hükümdar, iç ya da dış mekân fark etmeksizin ya bağdaş kurarak ya da tek ayağını altına alarak tahtı üzerinde resmedilmiştir (Resim 1, 2). Hükümdar tasvirlerinin meclis, günlük yaşam, av ve savaş sahneleri gibi çeşitli bağlamlarda yer alması, hükümdarın yalnızca resmi görevlerinde değil, aynı zamanda günlük yaşamında ve zor koşullar altında da liderliğini sürdürdüğünü ve her durumda saygı gören bir figür olduğunu göstermektedir (Resim 4).

Resim 4. Tarih-i Nigârîstân, Kanada, Aga Khan Müzesi (AKM272), Harezmi Hükümdarı Sultan Sencer'e Rüyasını Anlatıyor, Detay, y. 147a.



Tarih-i Nigârîstân'da yer alan hükümdarın merkezde olduğu sahnelerde genellikle hükümdarların ibret verici olaylarına, olağanüstü durumların ortaya çıkışına, savaş öncesi istişare toplantılarına ve sarayda düzenlenen eğlence meclislerine odaklanılmıştır.

Resim 5. Tarih-i Nigârîstân, Kanada, Aga Khan Müzesi (AKM272), Bağdat'taki Ünlü Abbasi Halifesi Harun El-Raşid'in ve Cafer Barmaki'nin Ahlak Dersi Veren Öyküsü, Detay, y. 37b.



İncelenen minyatürlerden biri, Harun Reşid'in yaşadığı ibret verici bir olayı tasvir etmektedir. Bu minyatürde, Harun Reşid'in bir dergâha yaptığı ziyaret ve ardından gelişen olaylar anlatılmaktadır. Harun Reşid, dergâhta görüşme imkânı bulamayınca geri dönerken karşılaştığı Cafer Bin Yahya'nın davetiyle onun evine gider. Evde Cafer, ipek elbiseler giyip şarap meclisi kurar. Bu sırada Harun Reşid'in akrabalarından Abdülmelik Haşim içeri girer. Cafer, Abdülmelik'e hizmet eder ve ondan dileklerini sorar. Abdülmelik, Harun Reşid ile aralarının düzeltilmesini, borcunun ödenmesini ve oğlunun Mısır eyaletine vali olarak atanmasını ister. Cafer, Harun Reşid'in bu istekleri kabul ettiğini söyler. Ertesi gün Harun Reşid, Abdülmelik'in oğlunu Mısır valisi atayıp kızını ona verir. Ancak bir süre sonra Harun Reşid, Cafer ve ailesinden uzaklaşarak Hicri 187 senesi Sefer ayında hepsini ortadan kaldırır. Minyatürde hükümdar, egemenlik ve otoritenin önemli bir sembollerinden biri olan bağdaş

kurmuş pozisyonda minder üzerinde oturur. İç mekânda resmedilen tasvirde hükümdarın çevresinde birçok figürün bulunması ne kadar eğlence meclisi gibi tasvir edilse de metne göre bir konuda istişarenin yapıldığı meclis sahnesi olduğunu ortaya koyar. Bu resimde hükümdar merkezi figür olarak görünmekte ve etrafında hizmetkârlar veya vezirler bulunmaktadır. Bu da onun önemini daha da vurgulamaktadır. Hükümdarın giysilerinde verilen ayrıntılı motifler ve etrafındaki figürlerin de ayrıntılı şekilde giyinmiş olması, toplantının resmî doğasına işaret eder. Nüshaların neredeyse tamamında hükümdar dilimli taç ile görülmektedir. İç sarık kısmı kırmızı resmedilmiştir. Bu sahnede hükümdarlık alametlerinden kılıç, ok, yay ve taht sembolleri dikkat çeker.

Resim 6. Tarih-i Nigârîstân, Kanada, Aga Khan Müzesi (AKM272), Mutavvakkil Tigris Nehri Kıyısında, y. 62a.



Bir diğer minyatür ise Mütavakkil dönemindeki depremi konu alır. 62a sayfasındaki metne göre bu dönemde Dicle Nehri'nin sarı renkte akmaya başlaması bir deprem habercisidir. Üç gün boyunca sarı renkte akan nehir halk arasında korkuya neden olur ve ardından suyun rengi kırmızıya döner. Bu olayın ardından Damgan'da meydana gelen depremde 45.000 kişi hayatını kaybeder. Birçok yer harap olur, dağların altından sular çıkar ve Mısır'da büyük taşlar yağar.

Sahne açık havada resmedilmiştir ve bir durumun istişare edildiği bir meclisi gösterir. Hükümdar, egemenlik ve otoritenin belirgin bir sembolü olan tahtta oturmaktadır. Tahtın yükseltilmiş pozisyonu, hükümdarın yüksek statüsünü simgeler. Hükümdar, tahtın üzerinde bir bacağını içeri kıvrımış, diğerini aşağı sarkıtmış şekilde, önemli bir konu hakkında karşındakilerle konuşurken tasvir edilmiştir.

Hükümdar, sakallı resmedilmiş olmasına rağmen genç olarak tasvir edilmiştir. Siyah bir taç ve kırmızı kaftanı ile sahnenin odak noktasında yer alır. Bu sahnede ok ve kılıç, hükümdarın egemenlik sembolleri olarak karşımıza çıkmaktadır. İki kişi, ok, yay ve kılıç ile hükümdarın tahtının arkasında durmaktadır. Ok, yay ve kılıç, tüm nüshalarda sadece hükümdarın olduğu tasvirlerde görülür. Kompozisyon, dikkati merkezi figür olan hükümdara yönlendirerek, görsel anlatımda onun baskınlığını sağlamaktadır. Burada yer verilen kılıç, diğer nüshalardaki bulunan sahnelerde olduğu gibi daima bir kılıf içinde resmedilmiştir (Resim 7).

Resim 7. Tarih-i Nigârîstân, Kanada, Aga Khan Müzesi (AKM272), Ebu Sa'id'in Sarayında, Detay, y. 229b.



Resimdeki hükümdarın pozisyonu, duruşu ve mekân aracılığıyla egemenlik sembollerini vurgulamakta ve Safevî Dönemi'ndeki hükümdarın otoritesinin kültürel ve politik önemini yansıtmaktadır.

Resim 8. Tarih-i Nigârîstân, Kanada, Aga Khan Müzesi (AKM272), Gazneli Mahmud ve Tapındaki Yıkılan Put, Detay, y. 97a.



Tarih-i Nigârîstân'daki 97a sayfasında yer alan minyatüre göre Sultan Mahmud'un tavanda asılı duran ve hiç hareket etmeyen bir put gördüğü rivayet edilir. Bu duruma hayret eden Sultan Mahmud, dönemin bilginlerinden putun demirden yapıldığını ve tavanın mıknaatistan olduğunu öğrenir. Hikâyeye göre Sultan Mahmud'un emriyle duvar yıkılır ve put baş aşağı düşer. Bu sahne, tam putun düşme anını temsilen resmedilmiştir.

Bu minyatürde, hükümdarın günlük yaşamda karşılaşılan bir olayın içinde resmedildiği görülür. Hükümdar bu sefer ayakta betimlenmiştir. Başında siyah iç sarığının üzerine altın renkte dilimli bir taç takar. Hükümdarın başındaki altın renkli taç, onu diğer figürlerden ayırmaktadır. Hemen arkasında, hükümdarlık sembollerinden ok ve yayı tutan bir figür yer alır.

Resim 9. Tarih-i Nigârîstân, ABD, Walters Kütüphanesi (Walters Ms. W.598), Moğol Askerlerinin Saldırısı Sonrası Sultan Celaleddin ve Adamları, y. 113a.



133a sayfasındaki minyatürü açıklayan metne göre Sultan Muhammed'in oğlu Sultan Celaleddin Mengüberti, babasının ölümünden sonra Gazne'ye gitmek üzere yola çıkar. Yol üzerinde Harezm'e uğrar ve burada, kardeşleri Aksultan ve Avezlar arasındaki anlaşmazlık yüzünden onlardan ayrılır. Kardeşleri de onu takip eder. Yolda Tatar askerleriyle karşılaşan Sultan Celaleddin, cesareti ve bilek gücü sayesinde onların elinden kurtulur. Ancak onu takip eden kardeşleri Tatarlar tarafından öldürülür. Gazne'ye ulaştığında, Melik Seyfeddin 40.000 süvariyle ve Herat meliki Yemin'ül Mülk bir grup askerle ona katılır. Moğol askerleri yedi veya sekiz defa saldırırsa da Sultan Celaleddin hepsine karşı galip gelir. Bu konu tarihte ikonografik bir hikâye olarak bilinir. Minyatür, Sultan Celaleddin Mengüberti'nin dramatik yolculuğunu ve karşılaşmalarını karmaşık ve renkli bir şekilde tasvir eder. Sultan Celaleddin Mengüberti'nin Moğol askerlerinin saldırılarından sonra adamlarıyla bir araya geldiği meclis sahnesini temsil eder²⁹.

Celaleddin Mengüberti'nin tarihte tanınması, liderlik ve kahramanlık gibi iki üstün niteliğinden kaynaklanmaktadır. Moğol istilası ile yıkılan Harzemşahlar Devleti'nin kalıntıları üzerinde, Irak-ı Acem'de (Batı İran) ve Azerbaycan'da yeni bir egemenlik kurması, onun liderlik ve organizasyon yeteneğini ortaya koyar. Cesareti ve Moğollara karşı verdiği mücadele ise onu Türk-İslam dünyasında ün sahibi yapmıştır³⁰.

Resim 9'da hükümdarın başında dilimli altın yaldızlı siyah sarıklı bir taç görülmektedir. Diğer sahnelerde olduğu gibi bu sahnede de hükümdarın arkasında onun oku/yayı ve kılıcını tutan iki figür bulunmaktadır. Bu sahne, diğerlerine göre daha kalabalık resmedilmiştir. Hükümdarın hemen önünde akan nehirde, zorlu görevi temsilen hükümdarın gücünü anlatan bir ejderha resmedilmiştir. Celaleddin Mengüberti'nin ikonografileşmiş hikâyesini güçlendirmek adına, nehir kenarında ateşin yanında kıyafetlerini kurutan figürler veya kurumak üzere nehirde ıslandığı için asılmış kıyafetler oldukça dikkat çekicidir.

Resim 10. Tarih-i Nigârîstân, Almanya, Heidelberg Üniversitesi Kütüphanesi (Cod. Heid. Orient 222), Harun Reşid ve Kölesi Arasında Geçen Hikâye, y. 21a.

²⁹ Ayaz, *Târîh-i Nigârîstân*, s. 170.

³⁰ Vasiliy V. Barthold, *Moğol İstilasına Kadar Türkistan*, çev. ve haz. Hakkı Dursun Yıldız (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1990), s. 444.



Tarih-i Nigârîstân'ın 21a sayfasındaki minyatüre göre Harun Reşid bir gece sarayda gezerken bir köleye rastlar ve ona yaklaşmak ister. Köle, Harun Reşid'i bir şiirle reddeder. Bunun üzerine Harun, saraydaki şairleri çağırır ve kölenin yazdığı kasideye karşılık bir şiir yazmalarını ister. Şairlerden Ebu Mas'ab ve Rakkaşi ödül alır, ancak Ebu Navas'ın şiiri, hükümdar ile köle arasındaki diyalogun tüm detaylarını içerdigi için Ebu Navas Harun Reşid tarafından yalan söylemekle suçlanır.

Hükümdar burada diğer tasvirlerde olduğu gibi taç kullanmamış, sadece bir sarıkla resmedilmiştir. Ancak etrafındaki şairlerin başında 16. yüzyıla özgü Tac-ı Haydari başlığı bulunmaktadır. Bu başlığa sahip olmayan ve diğerlerine nazaran daha büyük bir sarık takan hükümdar, bu şekilde diğer figürlerden ayrılmaktadır.

Hükümdar bir halı üzerinde resmedilmiştir. Bir olay üzerine yapılan toplantıyı betimleyen sahnede, halı oturma bölümünün altına yekpare olarak serilmiştir. Cod. Heid. Orient 222 numaralı nüshada görüldüğü gibi bu resim 17. yüzyılda yapılmış olmasına rağmen 16. yüzyıl Safevî Dönemi resimlerinin ikonografisi olan Tac-ı Haydari kullanılarak resmedilmiştir. Bu nedenle, kendi döneminin resim anlayışını tam olarak yansıtmaz. Minyatürlerin daha özensiz çizilmesi ve dönemin özelliklerini tam taşıması, bu nüshayı diğerlerinden ayıran başlıca özelliklerdir.

Resim 11. Tarih-i Nigârîstân, Almanya, Heidelberg Üniversitesi Kütüphanesi (Cod. Heid. Orient 222), Moğol Kavmi Arasında İlginç Bir Olay, y. 135a.



Tarih-i Nigârîstân'da 135a sayfasındaki minyatüre göre Ebu Müslim Mervezi zamanında Moğollar arasında ilginç bir olay meydana gelir. Debun Han öldüğünde, çocuklarının annesi Alân Kuva, Cüveyne b. Sulduz b. Mongoli Hace'nin soyundan gelen ve hanedanın şehzadesi olan Melek ve Kemende adında iki oğluyla birlikte kalır. Alân Kuva, bu kavmin liderliğini üstlenir ve rivayete göre otağının deliğinden giren bir nur sayesinde hamile kalır. Dokuz ay sonra nur topu gibi üç çocuk doğurur.

Hikâyeye göre bu çocuklardan biri Cengiz Han'ın atasıdır. Minyatürde, cinler tarafından taşınan ve melekler tarafından korunan bu hükümdar çocuklardan biri tasvir edilmiştir.

Bu resimde hükümdar üçgen dilimli üzeri taçla³¹ tahtı temsil eden yerde oturur. Burada kullanılan taç İlhanlı Devleti Dönemi'nden itibaren birçok tasvirde görülür (Resim 11). Türklerde üçgen dilimli taçlar, ve 'Tac-ı Börki' denilen yüksek taçlar, kutsal hükümdar anlayışıyla birlikte dünyasal gücü de simgelemiş bu çerçevede kullanılmıştır. Minyatürlerde ve bazı betimlemelerde Selçuklu sultanlarına rastlanmaktadır. Sultanlar, bu sahnelerde her dilimi yaprak formunda olan cepheden üç dilimli taçlar giymektedirler. Camiü't- Tevârih'in hükümdar sahnelerinde Selçuklu Sultanları hep bu tip taçlarla görünmektedir³².

Çeşitli sembolik anlamlar taşıyan taç, en büyük hükümdarlık göstergesi olarak kabul edilmektedir. Hunlar Dönemi'nden Selçuklu Devleti Dönemine kadar metal taç formu devam etmiş, Safevî Devleti Dönemi'nde de bu form yer yer kendini göstermiştir³³. 135a sayfasında yer alan hükümdar, tüm dikkatleri üzerine çekmiştir. Altın sarısı tacı ve mavi kaftanı, yüksek sosyal statüsünü ve otoritesini simgeler. Hükümdarın etrafındaki figürler, ona duyulan saygıyı ve bağlılığı göstermek amacıyla özenle konumlandırılmıştır. Cinler, melekler ve diğer figürler düzenli aralıklarla yerleştirilmiş, kompozisyona ritmik bir hareket kazandırmıştır. Hükümdarın ortada ve yüksekte konumlandırılması, resmin en belirgin vurgusu olup izleyicinin doğrudan dikkatini çeker. Etrafındaki figürlerin hükümdara doğru yönelmeleri ve ona bakmaları, vurguyu daha da güçlendirir. Hükümdarın merkezi figürü, diğerlerinden daha büyük ve belirgin çizilmiştir. Bu da onun egemenliğini vurgular. Oturduğu taht ve çevresindeki figürlerin hizmet eder pozisyonda olması, hükümdarın otoritesinin açık bir göstergesidir. Etrafındaki figürlerin hükümdara doğru yönelmesi, izleyicinin dikkatini doğrudan ona çeker ve resmin durağanlığını ortadan kaldırarak izleyiciyi resmin içinde gezinmeye teşvik eder. Hükümdar figürünün diğerlerinden büyük oranda çizilmiş olması, onun sosyal statüsünü ve önemini vurgulamak için bilinçli bir tercihtir. Ayrıca, figürlerin yerleşimi ve aralarındaki mesafeler, kompozisyonda dengeli bir oran ve orantı hissi yaratır. Hükümdarın mavi kaftanı, sarı tacı ve altın işlemeleri, kompozisyonda dikkat çekici renkler olarak öne çıkar ve onun sosyal statüsünü ve zenginliğini vurgular.

SONUÇ

Hükümdarın başlıkları, taçları, tahtları ve duruşları gibi semboller, sosyal hiyerarşiyi ve egemenliği ifade etmede kritik bir rol oynamıştır.

Bu bağlamda, Safevî Devleti Dönemine ait resimli el yazmalarında hükümdarların en dikkat çekici figürler olarak öne çıktığı ve sosyal statülerinin bu şekilde belirginleştirildiği görülmüştür. Çalışma kapsamında, Kanada'daki Aga Khan Müzesi'nde bulunan Akm 272 numaralı nüsha, Amerika'daki Walters Kütüphanesi'nde bulunan Walters Ms. W.598 ve Almanya'daki Heidelberg Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan Cod. Heid. Orient 222 numaralı nüsha incelenmiştir. Bu nüshalarda yer alan altı minyatür çalışmanın odak noktasını oluşturur.

İncelenen minyatürlerde Safevî Devleti Dönemi'nde, kıyafetler sosyal statüyü belirlemede önemli bir rol oynamış, hükümdarların başlıkları ise en belirgin semboller olmuştur. Hükümdarların başlıkları, taçları ve sarıkları, onların yüksek sosyal statülerini ve egemenliklerini vurgulayan önemli unsurlar

³¹ Üçgen dilimli taçlara Orta Asya'dan başlayarak M.Ö. 1.yy'da rastlanılmaktadır.

³² Zeynep Bato, "Asya'dan Esen Bir Rüzgâr: Câmîu't-Tevârih Minyatürlerindeki Hükümdarlar (TSMK H. 1653)", *Lale* 5 (2022): 90–99, s. 96.

³³ Ebru Çatalkaya Gök, "Türk Kumaş Sanatında Görülen Taç Motifi", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* 17/46 (2024): 916–931, s. 916.

olarak öne çıkmıştır. Bu nedenle, resimli el yazmalarında hükümdarlar en dikkat çekici figürler olarak öne çıkmış ve genellikle diğer figürlerden daha büyük ve belirgin şekilde resmedilmiştir.

Sosyal hiyerarşi, hükümdarların taçları, tahtları ve duruşlarıyla belirgin bir şekilde ifade edilmiştir. Hükümdarın oturduğu tahtın yüksekliği ve ihtişamı, onun gücünü ve otoritesini sembolize ederken, çevresindeki figürlerin ona hizmet eder pozisyonda olması, hükümdara duyulan saygıyı ve bağlılığı göstermektedir. Ayrıca, hükümdarın başında taşıdığı taç ve giydiği zengin işlemeli kaftanlar, onun sosyal statüsünü ve zenginliğini vurgulamaktadır.

İncelenen minyatürlerde, hükümdar kompozisyonun odak noktası haline gelmiş, etrafındaki figürlerin düzeni ve yerleşimi ise hükümdarın önemini ve üstünlüğünü pekiştirecek şekilde tasarlanmıştır. Safevî sanatında, hükümdar figürlerinin bu şekilde öne çıkarılması, dönemin siyasi ve sosyal yapısının bir yansıması şeklinde yorumlanabilir.

Sonuç olarak, bu minyatürler, Safevîlerin hükümdarlarının otoritesinin kültürel ve politik önemini yansıtan güçlü görsel anlatımlardır. Sanat hamiliği geleneği ve sanat üretimindeki yenilikler, Safevîlerin sanat dünyasında bıraktığı derin etkiyi ortaya koymaktadır. Tarih-i Nigâristân'ın resimli el yazmaları, dönemin estetik anlayışını ve sanatçıların yaratıcılığını gözler önüne seren önemli eserlerdir. Bu eserler, hem hükümdarların gücünü ve otoritesini vurgulamakta hem de dönemin sosyal ve kültürel dinamiklerini yansıtmaktadır.

Bu çalışma, Safevî dönemi Şiraz'da üretilen Tarih-i Nigâristân'ın resimli el yazmalarının Türkiye'de incelenmesine yönelik yapılan ilk araştırma olması nedeniyle, gelecekteki araştırmalara önemli bir temel oluşturacaktır. Özellikle hükümdarların sosyal hiyerarşideki yerini ve sembollerini anlamak için kullanılan minyatürlerin analiz edilmesi, sanat tarihi, kültürel çalışmalar ve Osmanlı-İran ilişkileri gibi çeşitli disiplinlerdeki çalışmalara katkıda bulunabilir. Ayrıca, benzer el yazmalarının ve minyatürlerin karşılaştırmalı analizleriyle, Safevî dönemi sanatının evrimi ve etkileri üzerine yeni çıkarımlar yapılmasına olanak tanıyacaktır.

Etik Beyan

Bu çalışma Prof. Dr. Emine Naza Dönmez danışmanlığında 26 Eylül 2024 tarihinde sunulan “16. yüzyıl Safevî kitap sanatı içindeki 'Tarih-i Nigaristan' ve nüshalarının resimli tarih geleneğindeki yeri ve tasarım çözümlmeleri” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Yazar Katkıları

Araştırma Tasarımı (CRediT 1) Yazar 1 (%100)

Veri Toplama (CRediT 2) Yazar 1 (%100)

Araştırma - Veri Analizi - Doğrulama (CRediT 3-4-6-11) Yazar 1 (%100)

Makalenin Yazımı (CRediT 12-13) Yazar 1 (%100)

Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14) Yazar 1 (%100)

Çıkar Çatışması

Bu çalışmada herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

REFERANSLAR

- Ayaz, Büşra. *Târîh-i Nigâristân: 16. Yüzyıl Safevîsinde Kitap*. Ankara: Sonçağ Akademi Yayınları, 2025.
- Barthold, Vasiliy V. *Moğol İstilâsına Kadar Türkistan*. Çeviren ve hazırlayan Hakkı Dursun Yıldız. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1990.
- Bato, Zeynep. “Asya’dan Esen Bir Rüzgâr: Câmîu’t-Tevârîh Minyatürlerindeki Hükümdarlar (TSMK H. 1653)”. *Lale* 5 (2022): 90–99.
- Beksaç, Engin. “Safevîler”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 35. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008. 457–459.
- Çatalkaya Gök, Ebru. “Türk Kumaş Sanatında Görülen Taç Motifi”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* 17/46 (2024): 916–931.
- Çetin, Öykü. *Minyatür Sanatının Türk Grafik Tasarımı Çerçevesinde Kitap İllüstrasyonu Olarak Değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi, 2018.
- Gaffârî Kazvînî, Kadı Ahmed. *Târîh-i Cihân-ârâ*. Neşreden Hasan Neraki. Tahran, 1332.
- Gaffârî Kazvînî, Kadı Ahmed. *Târîh-i Nigâristân*. Neşreden Murtazâ Müderris-i Gîlânî. Tahran, 1340/1961.
- Genç, Reşat. *Karahanlı Devlet Teşkilâtı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.
- Gibson, Clare. *Semboller Nasıl Okunur? Resimli Sembol Okuma Rehberi*. İstanbul: Yem Yayınları, 2009.
- Gündüz, Buket. *Kadı Ahmed Gaffârî: Osmanlılar, Karakoyunlular, Akkoyunlular, Safevîler – Târîh-i Cihân-Ârâ (Tercüme ve Notlar)*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2023.
- Karaketir, Eray. “Elamtu: Elam Adı ve Elam Toprakları Çerçevesinde Modern Güneybatı İran’ın Coğrafi Kimliği”. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 13/25 (2023): 157–190.
- Naskali, Esko. “Sâsânîler”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 36. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009. 174–176.
- Özliyen, İrem Büşra. *Gülîstan Sarayı Müzesi Kütüphanesi (MS. 716) Baysungur Şâhnâmesi Minyatürlerinin Resim–Metin İlişkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, 2019.
- Palenzona-Djalili, Erika. *Die Illustrationen der Anekdotenhistorie Târîh-i Nigâristân des Qâdî Aḥmad ibn Muḥammad Ḡaffârî in der Aga Khan Sammlung in Genf (AKM 272) [The Illustrations of the Anecdotal History Târîh-i Nigâristân by Qâdî Aḥmad ibn Muḥammad Ḡaffârî]*. Doktora Tezi. Universität Zürich, 2011.
- Peçe, Zaliha. “Süleymanname (TSMK, H. 1517) vr. 503a’da Yer Alan Elçi Kabul Sahnesinde Kozmik Merkez Üzerinden Yol Alan İktidar Dili”. *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* 17 (2021): 73–110.
- Razi Olyaei, Bahman. *17 ve 18. Yüzyıl İran Resim Sanatında Batı Etkileri*. Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2016.
- Rostami, Samira – Jamshid Mazaheri – Ata Mohammad Radmanesh. “Introducing and Investigating the Unknown and Unique Edition of *Negarestan History* Written by Ahmad Ghaffari”. *Classical Persian Literature* 5/1 (2014): 91–109.
- Sâm Mirza. *Tezkire-i Tuḥfe-i Sâmî*. Neşreden Rükneddin Hümayun Ferruh. Tahran, 2005.
- Seccâdî, Sadık. “Gaffârî, Ahmed b. Muhammed-i Gaffârî-i Kazvînî (ö. 975/1567)”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 13. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996.
- Titely, Norah M. *Persian Miniature Painting: Its Influence on the Art of Turkey and India: The British Library Collections*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- Uluç, Lale. *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar: XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Tarīkh-i Nigāristān, authored by Aḥmad b. Muḥammad-i Ghaffārī-yi Qazvīnī in the 16th century, is a rich and multifaceted work that brings together the biographies of significant figures in Islamic history, moral advice, anecdotes, and information from various fields such as astronomy. Covering a historical span of nearly ten centuries beginning with the 1st century AH, the work especially draws attention through its narratives of the Twelve Imams—central to the Shi‘i tradition—and its reflections of Safavid cultural values. As a product of the literary and visual culture of its time, *Tarīkh-i Nigāristān* serves not only as a historical source but also as an important medium for miniature painting. This study focuses on three illustrated manuscripts of the work—Aga Khan Museum AKM272, Walters Art Museum W.598, and Heidelberg University Cod. Heid. Orient 222—aiming to examine the visual signs of sovereignty in the miniatures from the perspective of iconographic analysis, particularly in relation to the Safavid-era Shiraz school of manuscript production.

Method

A qualitative research methodology was adopted for this study. Six miniatures from three selected manuscripts were chosen as the primary material for analysis. The depictions of rulers in these miniatures were examined through iconographic and comparative methods, with specific attention given to elements such as crowns, headgear, thrones, seated posture, and weapon placement. Each illustrated scene—ranging from courtly assemblies and battle scenes to depictions of daily life—was evaluated in its historical context. A text-image relationship was established in order to identify the figures represented and to determine the narratives associated with each illustration. Furthermore, the manuscript production environment and atelier practices in Shiraz during the 16th and 17th centuries constitute a foundational framework for this research.

Findings

In the miniatures examined, the signs of sovereignty are visualized within a clearly defined hierarchical order. Crown types, headgear styles, and throne arrangements emerge as prominent markers of royal status. Iconic elements such as the curved "tāj-i qiyāmat" crown, floral-patterned turbans, and elevated thrones are symbols of absolute authority in Safavid visual culture. The postures of the figures, the weapons they hold (swords, bows), and their spatial relations to other figures encode the sociopolitical hierarchy through visual cues. In addition to these, decorative motifs and background arrangements in the illustrations reflect the artistic conventions of the period and offer insight into the aesthetic language of the time.

Discussion

The portrayals of rulers in these miniatures are not merely personal portraits, but also serve as visual carriers of ideological, political, and sectarian messages. During the Safavid era, the visual representation of Shi‘ism was particularly emphasized through depictions of the Twelve Imams, while ruler figures were instrumentalized as symbols of divine legitimacy. In this context, crowns and headgear function not only as aesthetic choices but also as visual expressions of political authority and sectarian identity. The illustrated manuscripts produced in Shiraz ateliers are infused with both technical refinement and symbolic depth, aligning with Safavid modes of legitimization. Moreover, the relationship between text and image does more than illustrate the narrative—it constitutes a visual rhetoric that guides the viewer’s interpretation. The compositional structures highlighting narrative climaxes reinforce the didactic and pedagogical purpose of the manuscript.

Conclusion

The miniatures in the analyzed copies of *Tarīkh-i Nigāristān* present a multilayered narrative reflecting the political culture, sectarian identity, and artistic production ethos of the Safavid period. The use of royal insignia within the compositions not only signifies figural representation but also embodies the conception of political authority during the era. Shiraz’s manuscript production centers functioned as both sites of technical artistry and visual-political expression. In this regard, the manuscript is not merely a historical or literary text but also a visual document revealing the operational dynamics of political imagery under Safavid rule. This study, by focusing on the text-image relationship, provides new insights into the aesthetic, ideological, and symbolic dimensions of the period, and contributes to broader scholarly discourse on Persianate visual culture.

Kaligrafide Soyutlama: Harf Formlarından Estetik Kompozisyona Dönüşüm

Ahmet TÜRE 

Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Trabzon, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 18.08.2025
Kabul Tarihi: 22.10.2025
Yayın Tarihi: 31.12.2015

Anahtar Kelimeler:

Resim sanatı,
Kaligrafi,
Soyutlama,
Çizgi estetiği,
Çağdaş sanat.

ÖZET

Bu çalışma, resim sanatında kaligrafik unsurların kullanımını ve bu unsurların soyutlama süreciyle kurduğu estetik ilişkisiyi incelemektedir. Kaligrafi, tarihsel olarak harf biçimi ve çizginin ritmi üzerinden anlam taşıyan bir ifade biçimi olsa da, modern ve çağdaş resim sanatında bu unsurlar çoğu zaman okunabilirliğini yitirerek biçimsel bir estetik öğeye dönüşmüştür. Çalışmanın temel amacı, resim sanatında yazı, harf ve çizgi temelli kaligrafik öğelerin soyutlama süreci içinde nasıl dönüştüğünü ortaya koymaktır. Araştırma, nitel bir yöntemle yürütülmüş olup Türk ve uluslararası sanatçılardan seçilmiş örnekler biçimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Özellikle Jackson Pollock, Brice Marden, Cy Twombly gibi Batılı sanatçılar ile Erol Akyavaş, Hasan Çelebi ve Ahmed Moustafa gibi Doğu kökenli sanatçılar üzerinden resimsel yüzeyde kaligrafik izlerin farklı soyutlama biçimleri analiz edilmiştir. İncelemede çizgi hareketi, boşluk kullanımı, renk dağılımı ve ritmik tekrar gibi plastik öğelerin soyutlamaya katkısı tartışılmıştır. Sonuç olarak, kaligrafik öğeler resim sanatında yalnızca yazı veya simge olarak değil, aynı zamanda biçim, doku ve ritim yaratan dinamik öğeler olarak değerlendirilmektedir. Bu yaklaşım, Doğu'nun hat geleneği ile Batı'nın soyut resim anlayışı arasında estetik bir köprü oluşturmakta; kaligrafinin resimsel bağlamda yeniden yorumlanmasına olanak tanımaktadır.

Abstraction in Calligraphy: The Transformation from Letter Forms to Aesthetic Composition

Article Info

Received: 18.08.2025
Accepted: 22.10.2025
Published: 31.12.2015

Keywords:

Painting,
Calligraphy
Abstraction,
Line aesthetics,
Contemporary art.

ABSTRACT

This study examines the use of calligraphic elements in painting and their aesthetic relationship with the process of abstraction. While calligraphy has historically been a form of expression carrying meaning through the rhythm of the line and the form of the letter, in modern and contemporary painting these elements often lose their legibility and transform into purely formal aesthetic components. The main aim of this research is to reveal how calligraphic elements—letters, writings, and lines—are transformed within the abstraction process in painting. The research is conducted through a qualitative method and includes formal analyses of selected works by both Turkish and international artists. The study focuses on Western artists such as Jackson Pollock, Brice Marden, and Cy Twombly, as well as Eastern artists like Erol Akyavaş, Hasan Çelebi, and Ahmed Moustafa, analyzing different modes of abstraction on the pictorial surface through calligraphic traces. Key plastic components such as line movement, spatial balance, color distribution, and rhythmic repetition are discussed as major factors contributing to abstraction. The findings indicate that calligraphic elements in painting function not only as textual or symbolic references but also as dynamic agents that generate form, texture, and rhythm. This approach establishes an aesthetic bridge between the Eastern tradition of calligraphy and the Western approach to abstract painting, offering new perspectives for interpreting calligraphic expression within a pictorial context.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Türe, A. (2025). Kaligrafide soyutlama: harf formlarından estetik kompozisyona dönüşüm. *Nigarhane*, 5(1), 90-110.

*Sorumlu Yazar: Ahmet TÜRE ahmetture@trabzon.edu.tr



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

GİRİŞ

Sanat tarihinin akışı içinde yazı ve resim arasındaki ilişki, her zaman çok katmanlı bir etkileşim alanı olmuştur. Özellikle İslam sanatı geleneğinde kaligrafi, yalnızca bir yazı sanatı olmaktan öte, kutsal metni taşıyan ve görsel bir ibadet biçimine dönüşen estetik bir ifade aracı olarak gelişmiştir. Batı sanatında ise uzun süre resim ve yazı farklı disiplinler olarak ele alınmış, ancak 20. yüzyılın başlarından itibaren özellikle soyut sanatın gelişimiyle birlikte bu ayrım giderek belirsizleşmeye başlamıştır. Modernizmin getirdiği biçim arayışları, sanatçıları harflerin, kelimelerin ve çizgisel düzenlerin plastik değerlerine yöneltmiş; bu süreçte kaligrafi, anlamsal işlevinden sıyrılarak biçimsel bir öge haline gelmiştir. Çağdaş sanat pratiğinde ise kaligrafik unsurlar, kültürel bir hafıza taşıyıcısı olmanın ötesinde, ritim, denge, hareket ve doku gibi resimsel değerlerin üretildiği dinamik bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu dönüşüm, yalnızca bir stilistik tercih değil; aynı zamanda Doğu ve Batı sanat anlayışları arasında estetik bir köprünün kurulması anlamına gelmektedir.

Modern sanat tarihinde soyutlamanın ortaya çıkışı, temsilin reddedilmesi ve biçimin özerkleşmesi süreçleriyle yakından ilgilidir. Clement Greenberg'in modernist resim anlayışına dair değerlendirmelerinde belirttiği gibi, modernist resim kendi düzlemselliğini vurgulayarak gerçeklikten bağımsız bir görsel dil inşa etmeye yönelmiştir.¹ Bu bağlamda çizgi, leke ve form gibi temel plastik ögeler, nesneyi temsil etmekten çok resimsel yüzeyin kendi dinamiklerini kurmaya başlamıştır. İşte tam bu noktada, tarihsel olarak anlamla yüklü olan kaligrafik unsurlar, soyutlama sürecine dahil olduklarında çift yönlü bir dönüşüme uğramışlardır: bir yandan anlam taşıma işlevlerini kaybederken, diğer yandan tamamen yeni bir görsel söylem üretme potansiyeli kazanmışlardır. Rosalind Krauss'un ızgara (grid) kavramı üzerine yaptığı analizlerde vurguladığı gibi, modernist resimde tekrarlanan yapılar ve çizgisel düzenlemeler, temsilin ötesinde özerk bir estetik sistem oluşturmuştur.² Batı sanatında Jackson Pollock'un hareketli çizgileri, Franz Kline'in güçlü fırça darbeleri ya da Cy Twombly'nin çocuksu karalamalarında, yazı eylemi bir ifade biçimi olarak resme dahil olmuş, ancak bu yazı artık okunabilir değil, saf bir jesta dönüşmüştür. Kirk Varnedoe ve Pepe Karmel'in Pollock üzerine yaptıkları incelemede, sanatçının çizgisel hareketlerinin Uzak Doğu kaligrafi geleneğiyle olan olası bağlantılarına dikkat çekilmiş ve bu hareketin resimsel yüzeyde yarattığı ritmin önemi vurgulanmıştır.³ Aynı şekilde Doğu kökenli sanatçılar da hat sanatının katı kurallarından sıyrılarak, harfleri soyut bir kompozisyon unsuru olarak yeniden yorumlamışlardır. Erol Akyavaş'ın tuvallerindeki ebru dokuları üzerinde gezinen harf formları veya Ahmed Moustafa'nın geometrik düzen içinde parçalanmış kelime yapıları, kaligrafinin plastik bir dile dönüştüğünün önemli örnekleridir. Venetia Porter'ın Orta Doğu'daki çağdaş sanatçılar üzerine kapsamlı çalışmasında belirttiği gibi, bu sanatçılar geleneksel hat sanatının manevi boyutunu korurken, onu evrensel bir görsel dile dönüştürmüşlerdir.⁴ Bu örnekler, kaligrafinin resimsel bağlamda soyutlanmasının, yalnızca biçimsel bir indirgeme olmadığını; aksine çizgi estetiği, ritim, boşluk ve doku gibi resimsel değerlerin zenginleştirildiği bir genişleme süreci olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla bu dönüşüm, geleneksel kaligrafi anlayışının sonunu değil, onun çağdaş resim dili içinde yeniden doğuşunu temsil etmektedir.

Bu çalışma, resim sanatında kaligrafik unsurların soyutlama süreciyle kurduğu estetik ilişkiyi, biçimsel analizler ve sanatçı örnekleri üzerinden tartışmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın temel sorunsalı, harf formlarının nasıl olup da anlamsal yüklerinden arındırılarak saf bir estetik kompozisyon ögesine dönüştüğü ve bu dönüşümün hem Doğu hem Batı sanat gelenekleri açısından ne tür estetik sonuçlar doğurduğudur. Araştırma kapsamında, kaligrafinin soyutlama sürecindeki plastik dönüşümleri

¹ Clement Greenberg, *Modernist Painting*, çev. Cem Soydemir (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2018), 32-35.

² Rosalind Krauss, "Grids", *October* 9 (Yaz 1979): 52.

³ Kirk Varnedoe ve Pepe Karmel, *Jackson Pollock: Essays, Interviews, and Reviews* (New York: The Museum of Modern Art, 1999), 87-91.

⁴ Venetia Porter, *Word into Art: Artists of the Modern Middle East* (London: British Museum Press, 2006), 45-52.

analiz edilirken çizgi hareketi, ritim, tekrar, boşluk kullanımı ve renk dağılımı gibi biçimsel parametreler ön plana çıkarılacaktır. Ayrıca seçilen sanatçıların eserlerinde kaligrafik unsurların nasıl bir görsel dile dönüştüğü, karşılaştırmalı bir perspektifle değerlendirilecektir. Bu bağlamda çalışma, hat sanatının köklerinden beslenen Doğulu sanatçıların pratiklerini ve de kaligrafik hareket estetiğini resim diline dahil eden Batılı sanatçıların eserlerini kapsamaktadır. Silvia Naef'in Arap dünyasında modernite arayışı üzerine yaptığı çalışmada belirttiği gibi, 20. yüzyılda Orta Doğulu sanatçılar Batı modernizmiyle karşılaştıklarında, kendi kültürel miraslarını reddetmek yerine onu yeniden yorumlamayı tercih etmişlerdir.⁵ Bu yaklaşım, kaligrafinin evrensel bir plastik dil olarak resim sanatına nasıl entegre olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Bernard O'Kane'in İslam sanatı müzelerindeki eserlere dair kapsamlı değerlendirmelerinde de görüldüğü gibi, kaligrafi yüzyıllar boyunca yalnızca bir yazı tekniği değil, aynı zamanda mekânsal ve estetik bir organizasyon aracı olarak kullanılmıştır.⁶ Böylelikle kaligrafinin evrensel bir plastik dil olarak resim sanatına nasıl entegre olduğu ortaya konulmaya çalışılacaktır. Sonuç olarak bu araştırma, geleneksel kaligrafi ile çağdaş soyut resim arasındaki estetik bağları görünür kılmayı ve kaligrafik unsurların resimsel yüzeyde ürettiği yeni anlam katmanlarını tartışmayı hedeflemektedir. İlerleyen bölümlerde öncelikle kaligrafi ve soyutlama kavramlarının kuramsal çerçevesi ele alınacak, ardından seçilen sanatçılar üzerinden biçimsel analizler gerçekleştirilecek ve nihai olarak kaligrafik soyutlamanın çağdaş sanattaki konumu değerlendirilecektir.

Kaligrafinin Estetik Temelleri

Kaligrafinin resimsel bağlamda soyutlanmasını anlayabilmek için öncelikle bu sanatın kendi tarihsel ve estetik temellerini incelemek gerekmektedir. Kaligrafi, yüzyıllar boyunca yalnızca bir iletişim aracı olarak değil, aynı zamanda derinlemesine estetik kurallara ve felsefi temellere dayanan bir sanat formu olarak gelişmiştir. Özellikle İslam medeniyetinde hat sanatı, kutsal metnin görselleştirilmesi misyonuyla birlikte teknik bir disiplin ve manevi bir uygulama haline gelmiştir. Bu sanatın temel yapı taşları olan çizgi, form ve denge kavramları; harf biçimlerinin taşıdığı sembolik ve manevi anlamlar ve geleneksel kaligrafide uygulanan estetik ölçütler, kaligrafinin modern ve çağdaş resim sanatına nasıl entegre olduğunu anlamak için kritik öneme sahiptir. Bu bölümde, kaligrafinin plastik dilini oluşturan bu temel unsurlar detaylı olarak ele alınacak ve bu unsurların soyutlama sürecindeki dönüşümüne zemin hazırlayacak kuramsal bir çerçeve sunulacaktır.

Hat Sanatında Çizgi, Form ve Denge Kavramı

Hat sanatının temel yapı taşı olan çizgi, Batı resim geleneğindeki çizgiden farklı bir estetik ve felsefi anlam taşımaktadır. Batı'da çizgi çoğunlukla bir sınır çizer, biçimi tanımlar ve üç boyutlu yanılısamayı oluşturmanın bir aracıdır; oysa İslam hat sanatında çizgi, kendi başına estetik bir değer taşıyan, hareketiyle anlam üreten ve yazının ruhsal durumunu yansıtan canlı bir öğedir. Titus Burckhardt'ın İslam sanatının kutsal temelleri üzerine yaptığı analizde belirttiği gibi, hat sanatındaki her çizgi bir nefes gibidir ve hattatın içsel ritmiyle uyum içinde akar.⁷ Çizginin kalınlığı, eğimi, uzunluğu ve hızı, yalnızca teknik bir tercih değil, aynı zamanda manevi bir ifadenin görsel karşılığıdır. Kamış kalemin kâğıt üzerindeki hareketi, müzikal bir ritim yaratır ve bu ritim yazının genel kompozisyonunu belirler. Hat sanatında form kavramı ise harflerin geometrik oranlarına ve birbirleriyle olan ilişkilerine dayanır. Her harf, belirli bir ölçü sistemi içinde tasarlanmış olup bu ölçüler genellikle noktalarla belirlenir. Örneğin elif harfinin uzunluğu belirli sayıda noktaya eşittir ve diğer harfler bu temel ölçüye

⁵ Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe: L'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak* (Genève: Slatkine, 1996), 78-82.

⁶ Bernard O'Kane, *The Illustrated Guide to the Museum of Islamic Art in Cairo* (Cairo: The American University in Cairo Press, 2012), 125-130.

⁷ Titus Burckhardt, *The Art of Islam: Language and Meaning*, çev. J. Peter Hobson (Bloomington: World Wisdom, 2009), 45-48.

göre şekillenir. Şerifah Zuhur'un Arap kültüründe güzellik algısı üzerine yaptığı çalışmada vurguladığı gibi, bu geometrik düzen tesadüfi değil, evrenin matematiksel düzenini yansıtan bir sistemin parçasıdır.⁸ Form, yalnızca görsel bir estetik sağlamakla kalmaz, aynı zamanda yazının okunabilirliğini ve anlamlılığını da garanti eder. Denge kavramı ise hat sanatının en kritik estetik ölçütlerinden biridir. Bir hat kompozisyonunda her harfin, kelimenin ve satırın yüzey üzerindeki dağılımı, dikkatli bir denge hesabı gerektirir. Bu denge yalnızca simetrik bir düzenleme değil, aynı zamanda boşluk ve doluluk arasındaki dinamik bir ilişkidir. Yasin Hamid Safadi'nin İslam kaligrafisi üzerine kapsamlı eserinde belirttiği üzere, beyaz alan (boşluk) siyah mürekkep kadar önemlidir ve kompozisyonun nefes almasını sağlar.⁹ Denge, aynı zamanda harflerin ağırlık merkezlerinin doğru hesaplanmasını da içerir; böylece yazı statik görünse de içinde bir hareket potansiyeli barındırır. Bu üç temel kavram - çizgi, form ve denge - hat sanatının plastik dilini oluşturur ve bu dilin modern resim sanatında soyut bir ifade aracına dönüşmesinin zeminini hazırlar.

Harf Biçimlerinin Sembolik ve Manevi Yönleri

İslam hat sanatında harfler, yalnızca fonetik işaretler değil, aynı zamanda derin sembolik ve manevi anlamlar taşıyan görsel simgelerdir. Özellikle Arap alfabesindeki 28 harf, İslam tasavvuf geleneğinde çeşitli kozmik ve metafizik anlamlarla ilişkilendirilmiştir. Elif harfi, birliği ve Tanrı'nın tekliğini simgelerken; mim harfi Muhammed'i, kaf harfi ise Kur'an'ı temsil edebilir. Annemarie Schimmel'in İslam'da hat sanatının mistik boyutlarını ele aldığı çalışmasında vurguladığı gibi, harfler yalnızca dini metinleri aktarmakla kalmaz, aynı zamanda kutsal olanla bağlantı kuran mistik araçlar olarak görülür.¹⁰ Bu nedenle bir hattatın işi, salt teknik bir beceri değil, aynı zamanda manevi bir disiplin ve ibadet olarak kabul edilir. Harf biçimlerinin sembolik anlamları, kompozisyonun nasıl düzenlendiğini de etkiler. Örneğin levhalarda Allah ve Muhammed isimlerinin simetrik yerleştirilmesi, dengeli bir evren anlayışını yansıtır. Aynı şekilde belirli kelimelerin belirli hat türleriyle yazılması da bir gelenek haline gelmiştir; Kur'an metinleri genellikle nesih veya muhakkak gibi okunaklı hatlarla yazılırken, süsleme amaçlı kompozisyonlarda kûfi veya dîvânî gibi dekoratif hatlar tercih edilir. Harflerin geometrik formları da sembolik yorumlara açıktır. Daire, mükemmelliği ve sonsuzluğu; dikey çizgiler manevi yükselişi; yatay çizgiler ise dünyevi alanı simgeleyebilir. Martin Lings'in Kur'an sanatı üzerine yaptığı ikonografik incelemede belirttiği gibi, hat sanatında form ve anlam ayrılmaz bir bütündür ve her biçimsel tercih aynı zamanda teolojik bir ifadedir.¹¹ Çağdaş sanatçılar bu sembolik yükü farklı şekillerde ele almışlardır: bazıları harflerin manevi boyutunu korurken biçimsel olarak soyutlamış, bazıları ise tamamen laik bir estetik bağlamda yalnızca formla ilgilenmiştir. Ancak her iki durumda da harf biçimlerinin tarihsel olarak taşıdığı bu sembolik ve manevi katmanlar, onların resimsel bağlamda kullanıldığında bile belirli bir ağırlık ve derinlik kazanmasına neden olur.

Geleneksel Kaligrafide Estetik Ölçütler

Geleneksel İslam hat sanatı, yüzyıllar boyunca oluşturulmuş katı estetik ölçütlere dayanır ve bu ölçütler, sanatın nesiller boyunca aktarılmasını ve standartların korunmasını sağlamıştır. Bu estetik ölçütlerin temelinde ölçü ve oran sistemi bulunur. Her hat türünün kendine özgü bir ölçü sistemi vardır ve bu sistem genellikle "nokta" biriminden hareketle belirlenir. Nokta, hattatın kullandığı kalemin ucu ile kâğıt üzerine basıldığında oluşan kare veya rombik biçimdir. Harflerin yüksekliği, genişliği ve harfler arası mesafeler bu nokta birimine göre hesaplanır. Mustafa Uğur Derman'ın Osmanlı hat sanatı üzerine yaptığı teknik incelemede belirttiği gibi, İbn Mukle tarafından 10. yüzyılda sistemleştirilen bu ölçü

⁸ Sherifa Zuhur, *Colors of Enchantment: Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East* (Cairo: The American University in Cairo Press, 2001), 112-115.

⁹ Yasin Hamid Safadi, *Islamic Calligraphy* (London: Thames and Hudson, 1978), 22-25.

¹⁰ Annemarie Schimmel, *Calligraphy and Islamic Culture* (New York: New York University Press, 1984), 3-7.

¹¹ Martin Lings, *The Qur'anic Art of Calligraphy and Illumination* (London: World of Islam Festival Trust, 1976), 15-18.

sistemi, hat sanatının temel kurallarını oluşturmuş ve günümüze kadar uygulanmıştır.¹² Bu geometrik disiplin, yazının estetik ve okunabilir olmasını garanti eder. Estetik ölçütlerin bir diğer önemli boyutu ise kompozisyon kurallarıdır. Bir levhada hangi cümlelerin nereye yazılacağı, satır sayısı, satırlar arası mesafeler, kenar boşlukları ve genel yerleşim düzeni, estetik kurallara göre belirlenir. Tezyini unsurlar (tezhip), yazıyı tamamlayan ama asla ona hâkim olmayan yardımcı öğeler olarak tasarlanır. Gülru Necipoğlu'nun İslam sanatında geometrik desenleri ele aldığı çalışmada vurguladığı gibi, hat ve tezhip arasındaki ilişki, figür ile zemin arasındaki dinamik bir diyalogdur ve bu diyalog estetik bütünlüğü sağlar.¹³ Ayrıca yazının ritmi ve akışkanlığı da önemli bir ölçüttür. İyi bir hat eseri, izleyicinin gözünü doğal bir akış içinde yönlendirir ve görsel bir müzikalite yaratır. Renk kullanımı da estetik ölçütler arasındadır; geleneksel hat sanatında genellikle siyah mürekkep kullanılır ancak başlıklar, vurgular veya süslemeler için altın, kırmızı ve mavi gibi renkler tercih edilebilir. Bu renk seçimleri de tesadüfi değil, belli bir hiyerarşiyi ve anlamı vurgular. Son olarak, hattatın el yazısı kişiliği (üslup) de estetik değerlendirmenin bir parçasıdır; ancak bu kişisel, geleneksel kuralların çerçevesi içinde kalmalıdır. Bir hattat ne kadar mahir olursa olsun, kendini tamamen özgürce ifade edemez; çünkü hat sanatı, bireysel ifadeden çok, kolektif bir geleneğin devamını amaçlar. Bu katı estetik ölçütler, hat sanatını yüzyıllar boyunca korumuş ancak aynı zamanda 20. yüzyılda bazı sanatçıların bu kurallardan koparak yeni ifade biçimleri aramasına da zemin hazırlamıştır.

Soyutlama Kavramı ve Sanattaki Evrimi

Görsellerin sınırsız bir gücü vardır. Özünde, görsel sanat biçimleri sayısız ve sonsuz anlatı biçimleri barındırır. Anlam, kodlarla oluşturulan anlatı biçimleri aracılığıyla aktarıldığından, görsel anlatı biliminin kullanımı bu biçimlerde okuryazar olmayı gerektirir.¹⁴ Kaligrafik unsurların resim sanatında nasıl dönüştüğünü kavrayabilmek için soyutlama kavramının kendisini ve bu kavramın sanat tarihindeki seyrini anlamak gerekmektedir. Soyutlama, en genel anlamıyla nesnelerin görünür gerçekliğinden uzaklaşarak özlerine inme, biçimsel ve kavramsal bir indirgeme yapma sürecidir. Ancak bu süreç, farklı kültürel ve estetik geleneklerde farklı anlamlar kazanmış ve farklı biçimlerde tezahür etmiştir. Batı sanat tarihinde soyutlama, 20. yüzyılın başlarında temsilin reddiyle başlayan radikal bir kopuşu ifade ederken; Doğu sanat geleneklerinde soyutlama, zaten var olan bir eğilimin devamı ve dönüşümü olarak görülebilir. Özellikle İslam sanatında figüratif temsile olan mesafeli yaklaşım, sanatı doğal olarak soyut ve geometrik formlara yöneltmiştir. Kaligrafi özelinde ise soyutlama, çok daha özgül bir anlam taşır: yazının anlamsal işlevinden çizgisel ve biçimsel değerine doğru kayması, okunabilirlikten görselliğe geçiş ve harflerin sembolik yüklerinden plastik öğelere dönüşmesi sürecidir. Bu bölümde, soyutlama kavramının genel sanat tarihi içindeki evrimi, Doğu ve Batı'daki farklı yaklaşımları ve bu yaklaşımların kaligrafik soyutlamayı nasıl şekillendirdiği ele alınacaktır. Böylece bir sonraki bölümde incelenecek sanatçıların pratiklerini değerlendirmek için kavramsal bir zemin oluşturulacaktır.

Soyutlamanın Sanat Tarihindeki Gelişimi

Soyutlama, Batı sanat tarihinde 20. yüzyılın en devrimci kırılma noktalarından biri olarak kabul edilir. 19. yüzyılın sonlarına kadar Batı resim sanatı, temelde mimetik bir geleneğe dayanıyordu; yani sanatın görevi görünür dünyayı temsil etmektir. Ancak Empresyonizm'le birlikte bu temsil anlayışı

¹² M. Uğur Derman, *Letters in Gold: Ottoman Calligraphy from the Sakıp Sabancı Collection* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1998), 30-34.

¹³ Gülru Necipoğlu, *The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture* (Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995), 89-93.

¹⁴ Mevlüt Ünal, "An Investigation of the Relationship between Secondary School Students' Visual Literacy Levels and their Attitudes towards Digital Images," *International Journal of Technology in Education and Science (IJTES)* 8/4 (2024), 711, <https://doi.org/10.46328/ijtes.598>

sorgulanmaya başladı ve sanatçılar, nesnenin kendisinden çok ışığın ve rengin etkilerini araştırmaya yöneldi. Paul Cézanne'ın doğayı geometrik formlara indirgemesi, soyutlamaya giden yolun ilk adımlarından biri olarak değerlendirilir. Wilhelm Worringer'in 1908 tarihli "Soyutlama ve Özdeşleşim" adlı öncü çalışmasında belirttiği gibi, soyutlama dürtüsü insanın dış dünyayla kurduğu ilişkinin belirsizliğinden ve kaygısından doğar; sanatçı kaotik görünen dünyayı geometrik düzen içinde kavramaya çalışır.¹⁵ 20. yüzyılın başlarında Wassily Kandinsky, Piet Mondrian ve Kazimir Malevich gibi sanatçılar, temsilin tamamen reddedildiği saf soyut resmin öncüleri oldular. Kandinsky, 1910 yılında yaptığı ilk soyut suluboyalarıyla figüratif olmayan resmin doğuşunu ilan etti ve sanatın müzik gibi duygusal ve ruhsal gerçeklikleri ifade edebileceğini savundu. Meyer Schapiro'nun modern sanatta soyutlama üzerine yaptığı analizde vurguladığı gibi, soyut sanat sadece biçimsel bir tercih değil, aynı zamanda modern dünyanın parçalanmışlığına ve mekanikleşmesine karşı bir tepkiydi.¹⁶ Mondrian'ın geometrik soyutlaması, evrensel bir düzeni yansıtan matematiksel bir armoniye ulaşmayı hedeflerken; Malevich'in Süprematizmi, nesnel dünyanın ötesinde saf duyumun resmine ulaşmayı amaçlıyordu. İkinci Dünya Savaşı sonrasında soyut sanat, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ile yeni bir boyut kazandı. Jackson Pollock'un aksiyon resmi, soyutlamayı sadece biçimsel değil, aynı zamanda performatif bir süreçle dönüştürdü; artık önemli olan sadece sonuç değil, resmin yapılış süreciydi. Clement Greenberg'in formalist eleştirilerinde savunduğu gibi, soyut resim modernist resmin mantıksal sonucuydu ve resmi kendi özüne, yani düz yüzeye indirgiyordu.¹⁷ 1960'larda Minimalizm ile soyutlama daha da radikal bir noktaya ulaştı; Donald Judd ve Frank Stella gibi sanatçılar, resmi ve heykeli en temel geometrik formlarına indirdiler. Soyutlamanın gelişimi, yalnızca biçimsel bir evrim değil, aynı zamanda sanatın anlamı, işlevi ve izleyiciyle ilişkisi hakkında felsefi sorgulamaların da tarihidir. Bu süreç, kaligrafinin de resimsel bir öge olarak kullanılmasına zemin hazırlamıştır; çünkü kaligrafi zaten anlamdan çok biçime yönelen bir sanat pratiği için ideal bir malzeme sunmaktaydı.

Doğu ve Batı Sanatında Soyutlama Yaklaşımlarının Farkı

Soyutlama kavramı Doğu ve Batı sanat geleneklerinde farklı temeller üzerine inşa edilmiştir. Batı'da soyutlama, yukarıda da belirtildiği gibi, temsilin bilinçli reddini ve mimetik geleneğe karşı bir isyanı ifade eder. Bu anlamda Batı'daki soyutlama, modernleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkmış devrimci bir harekettir. Doğu sanatında ise, özellikle İslam ve Uzak Doğu geleneklerinde, soyutlama zaten var olan bir eğilimdir ve bu eğilim temsilin reddi olarak değil, farklı bir gerçeklik anlayışının ifadesi olarak ortaya çıkar. İslam sanatında figüratif temsilin sınırlandırılması, sanatçıları geometrik desenler, arabesk motifler ve kaligrafiye yöneltmiş; bu da doğal olarak soyut bir estetik dil geliştirmiştir. Oleg Grabar'ın İslam sanatının ornamentasyonu üzerine yaptığı kapsamlı çalışmada belirttiği gibi, İslam sanatındaki soyutlama, görünür dünyanın ötesindeki ilahi düzeni yansıtmaya amacını taşır ve bu nedenle başlangıçtan beri metafizik bir boyut içerir.¹⁸ Uzak Doğu geleneğinde, özellikle Çin ve Japon resminde soyutlama, doğanın özünü yakalamak için gereksiz detaylardan arınmayı ifade eder. Çin kaligrafisi sanatı ve peyzaj resmi, nesnelerin dış görünüşünü değil, ruhsal ve kozmik enerjilerini (chi) aktarmayı amaçlar. François Cheng'in Çin resim sanatının boşluk ve doluluk diyalektiği üzerine yaptığı incelemede vurguladığı gibi, Doğu sanatında boşluk pasif bir alan değil, aktif bir enerji taşıyıcısıdır ve soyutlama bu enerjiyi görünür kılma çabasıdır.¹⁹ Batı'da soyutlama genellikle geometrik ya da organik formlar üzerinden rasyonel veya duygusal bir dil kurarken, Doğu'da soyutlama daha çok manevi ve felsefi bir derinliğe sahiptir. Bu fark, 20. yüzyılda Doğu ve Batı sanatçılarının kaligrafik unsurları kullanma

¹⁵ Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, çev. Michael Bullock (Chicago: Ivan R. Dee, 1997), 15-20.

¹⁶ Meyer Schapiro, *Modern Art: 19th and 20th Centuries* (New York: George Braziller, 1978), 185-189.

¹⁷ Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961), 208-211.

¹⁸ Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 43-48.

¹⁹ François Cheng, *Empty and Full: The Language of Chinese Painting*, çev. Michael H. Kohn (Boston: Shambhala, 1994), 55-60.

biçimlerinde de kendini gösterir. Batılı sanatçılar kaligrafik hareketi çoğunlukla jestüel ve ekspresif bir araç olarak kullanırken, Doğulu sanatçılar bu hareketi kültürel kimlik, manevi arayış ve gelenek ile modernlik arasındaki diyalog bağlamında ele almışlardır. Ancak küreselleşmeyle birlikte bu iki yaklaşım giderek birbirine yakınlaşmış ve çağdaş sanatta Doğu-Batı dikotomisi daha geçirgen hale gelmiştir. Her iki gelenekten beslenen sanatçılar, kaligrafik soyutlamayı evrensel bir plastik dil olarak yeniden inşa etmişlerdir.

Kaligrafi Özelinde Soyutlamanın Anlamı

Kaligrafi özelinde soyutlama, yazının üç temel işlevinden uzaklaşmayı ifade eder: iletişimsel işlev (okunabilirlik), anlamsal işlev (metin olarak anlam taşıma) ve sembolik işlev (dini veya kültürel simge olma). Geleneksel kaligrafide harf ve kelimeler hem okunabilir anlamlı ve sembolik yüklüdür. Ancak çağdaş resim sanatında kaligrafik unsurlar kullanıldığında, bu işlevlerden bir ya da birkaçı askıya alınır ve harfler salt biçimsel öğeler olarak işlev görmeye başlar. Bu dönüşüm, kaligrafinin plastik bir dile evrilmesi anlamına gelir. Briony Fer'in soyut sanatta dil ve yazı ilişkisini ele aldığı çalışmasında belirttiği gibi, yazının resme dahil edilmesi modernist resmin düzlemselliğini vurgularken, aynı zamanda anlam ve temsil sorunlarını da yeniden gündeme getirir.²⁰ Kaligrafik soyutlamada çizgi, harfin tanınabilir formunu koruyabilir ama okunabilir olmaktan çıkar; ya da tam tersine, çizgi tamamen soyutlanarak harfin izlerini bile kaybedebilir. Bu süreçte öne çıkan plastik değerler şunlardır: çizginin hareketi ve ritmi, kompozisyondaki denge ve asimetri, mürekkep veya boyanın materyalliği, boşluk ve doluluk ilişkisi, tekrar ve varyasyon. Kaligrafik soyutlama aynı zamanda zamansal bir boyut da taşır; çünkü yazı eylemi bir süreci içerir ve bu sürecin izleri resimsel yüzeyde görünür hale gelir. Hassan Massoudy'nin çağdaş kaligrafide özgürlük ve deney üzerine yaptığı çalışmada vurguladığı gibi, modern hattatlar ve sanatçılar geleneksel kuralları esnetirken, yazma eyleminin kendisini performatif bir sanat pratiğine dönüştürmüşlerdir.²¹ Kaligrafik soyutlama, aynı zamanda kültürel kimlik ve küreselleşme bağlamında da önemli bir anlam taşır. Özellikle Orta Doğu ve İslam dünyasından gelen sanatçılar için kaligrafi, kendi kültürel miraslarını evrensel bir modern dil içinde yeniden kodlamanın bir yoludur. Bu anlamda kaligrafik soyutlama, ne tamamen gelenekseldir ne de tamamen moderndir; ikisi arasında hibrit bir alandır ve bu hibridite, çağdaş sanatın en zengin tartışma alanlarından birini oluşturur. Kaligrafi özelinde soyutlama, yazının plastik bir öge olarak yeniden keşfini, anlamın biçime dönüşmesini ve kültürel belleğin estetik bir dile çevrilmesini ifade eder denebilir.

Kaligrafide Harflerden Kopuş Süreci

Kaligrafinin resim sanatında soyut bir ifade aracına dönüşmesi, yazının temel işlevlerinden uzaklaşarak plastik bir öğeye evrilmesiyle gerçekleşmiştir. Bu dönüşüm sürecinde en kritik kırılma noktası, harfin tanınabilir formundan kopuş ve saf çizgiye indirgenmesidir. Geleneksel kaligrafide harf, okunabilir bir işaret ve estetik bir form olarak işlev görürken, modern ve çağdaş resim sanatında bu denge değişmiş; harfler ya tanınmaz hale gelecek şekilde deforme olmuş ya da tamamen soyut çizgilere dönüşmüştür. Bu kopuş süreci, 20. yüzyılın başlarından itibaren Batılı ve aynı zamanda Doğulu sanatçıların pratiğinde gözlemlenebilir. Batı'da Soyut Dışavurumculuk ve Enformel akımlarıyla birlikte yazısal jestler resimsel yüzeyde yer bulurken, Doğu'da Hurûfiyye hareketi gibi akımlar geleneksel hat sanatını modern bir dile çevirmeye çalışmıştır. Her iki durumda da ortak nokta, harfin anlamsal yükünden arınarak biçimsel bir değer kazanmasıdır. Bu bölümde, harfin çizgiye dönüşüm süreci, okunabilirlikten estetik kompozisyona geçişin dinamikleri ve bu sürecin modern ile çağdaş sanattaki somut örnekleri detaylı olarak ele alınacaktır. Böylece kaligrafik soyutlamanın tarihsel evrimi ve estetik sonuçları görünür hale getirilecektir.

²⁰ Briony Fer, *On Abstract Art* (New Haven: Yale University Press, 1997), 102-107.

²¹ Hassan Massoudy, *Calligraphy: The Rhythm of Writing*, çev. Debbie Lovatt (Paris: Flammarion, 2010), 78-82.

Harfin Biçimden Çizgiye Dönüşümü

Harfin biçimden çizgiye dönüşümü, kaligrafik soyutlamanın en temel dinamiğidir. Geleneksel kaligrafide harf, belirli bir geometrik düzen ve ölçü sistemine göre yapılandırılmış, tanınabilir ve okunabilir bir formdur. Ancak 20. yüzyılda sanatçılar bu formları parçalamaya, deforme etmeye ve sonunda tanınmaz hale getirmeye başlamışlardır. Bu süreçte harf, yapısal bütünlüğünü kaybederek saf bir çizgisel harekete dönüşmüştür. Paul Klee'nin yazı ve resim ilişkisini araştırdığı eserlerinde görüldüğü gibi, harf ve çizgi arasındaki sınır belirsizleşmeye başlamış; Klee, alfabetik işaretleri neredeyse tanınmaz hale getirerek onları resimsel bir ritim sistemine dönüştürmüştür.²² Bu dönüşümde kâğıt kalemin veya fırçanın hareketi, harfin kendisinden daha önemli hale gelir. Çizgi artık bir harfi oluşturmak için değil, kendi dinamizmini ifade etmek için vardır. Jackson Pollock'un damlatma tekniğinde olduğu gibi, yazma eylemi bir performans dönüşür ve sonuçta ortaya çıkan iz, okunabilir bir metin değil, zamanın ve hareketin kayıdır. Harfin çizgiye dönüşümünde materyalite de önemli bir rol oynar. Geleneksel kaligrafide mürekkep, kâğıt üzerinde kontrollü ve öngörülebilir bir iz bırakırken, modern sanatta mürekkep, boya veya diğer malzemeler daha serbest ve deneysel biçimde kullanılır. Georges Mathieu'nun 1950'lerdeki gestüel kompozisyonlarında, mürekkebin akışkanlığı ve tesadüfi etkileri, harfin yapısını çözer ve onu saf bir enerjiye dönüştürür.²³ Doğu geleneğinden gelen sanatçılar da benzer bir süreci yaşamıştır. Örneğin Japon avant-garde hattatlar (Bokujinkai grubu), geleneksel kana ve kanji karakterlerini o kadar soyutlamışlardır ki, bazen sadece bir fırça darbesi bile bağımsız bir sanat eserine dönüşmüştür. Bu süreçte harfin semantik içeriği tamamen yok olmuş, geriye sadece gestün enerjisi kalmıştır. Çizginin kalınlığı, hızı, basıncı ve yönü, artık bir mesaj iletmekten çok, resimsel yüzeyde bir ritim ve denge oluşturmak için kullanılır. Dolayısıyla harfin çizgiye dönüşümü, yazının araçsal işlevinden sanatsal özerliğine geçiş sürecinin somut ifadesidir.

Okunabilirlikten Biçimsel Estetiğe Geçiş

Kaligrafik soyutlamanın en belirgin özelliği, okunabilirlik kriterinin terk edilmesi ve tamamen biçimsel bir estetiğin benimsenmesidir. Geleneksel kaligrafide yazının birincil işlevi iletişimdir; bir metin aktarılır ve bu metin okunabilir olmalıdır. Estetik değer de önemlidir ama okunabilirliği feda etmez. Ancak 20. yüzyılda sanatçılar bu önceliği tersine çevirmiş; estetik değer birincil hale gelirken, okunabilirlik ikincil bir kriter olmuş hatta tamamen ortadan kalkmıştır. Bu geçiş, yazının işlevsel bir araçtan özerk bir sanat forumuna dönüşmesini temsil eder. Roland Barthes'ın İmparatorluk İşaretleri adlı eserinde Japon yazı sistemi hakkında yaptığı analizde belirttiği gibi, yazı sadece anlamı aktaran bir araç değil, aynı zamanda görsel bir haz kaynağı olabilir ve bu haz okunabilirlikten bağımsız olarak var olabilir.²⁴ Çağdaş kaligrafik sanatta sanatçılar bilinçli olarak metinleri okunamaz hale getirirler: harfleri üst üste bindirirler, perspektif ve deformasyon kullanarak tanınmaz kılarlar, veya tamamen kurgusal bir alfabe icat ederler. Cy Twombly'nin eserlerinde görülen karalama benzeri yazılar, hiçbir zaman tam olarak okunamaz; izleyici bazı harfleri veya kelimeleri seçebilir ama bütünsel bir metin asla ortaya çıkmaz. Bu belirsizlik, izleyiciyi aktif bir katılımcıya dönüştürür; anlam artık sanatçı tarafından verilmez, izleyici tarafından inşa edilir. Okunabilirlikten biçimsel estetiğe geçişte renk, doku ve kompozisyon öne çıkar. Geleneksel kaligrafide siyah mürekkep ve beyaz kâğıt dominant iken, modern sanatta canlı renkler, karmaşık dokular ve çok katmanlı yüzeyler kullanılır. Bu zenginlik, yazının plastik potansiyelini artırır ve onu saf bir görsel deneyime dönüştürür. Ayrıca ölçek de değişir; geleneksel kaligrafi genellikle küçük ölçekli levhalar veya kitap sayfalarında gerçekleşirken, modern sanatçılar dev boyutlu tuvaler üzerinde çalışırlar ve bu ölçek değişimi, yazıyı mimari bir öğeye dönüştürür. Etel Adnan'ın küçük ölçekli leporello kitaplarında olduğu gibi, bazen tersine bir hareket de görülür; yazı

²² Marcel Franciscono, Paul Klee: His Work and Thought (Chicago: University of Chicago Press, 1991), 156-160.

²³ Georges Mathieu, De la révolte à la renaissance: Au-delà du Tachisme (Paris: Gallimard, 1973), 89-94.

²⁴ Roland Barthes, Empire of Signs, çev. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1982), 3-9.

minimalize edilir ve sadelik içinde maksimum estetik etki yaratılmaya çalışılır.²⁵ Sonuç olarak, okunabilirlikten biçimsel estetiğe geçiş, kaligrafinin anlam taşıma işlevinden plastik bir dil olma işlevine evrilmesini temsil eder.

Modern ve Çağdaş Örneklerde Kaligrafik Soyutlama Eğilimleri

Kaligrafik soyutlama eğilimleri, 20. yüzyılın ortalarından itibaren Batı ve Doğu sanatında paralel ama farklı biçimlerde gelişmiştir. Batı'da 1940'lar ve 1950'lerde ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk, kaligrafik hareketin resimsel yüzeyde kullanılmasının en önemli örneklerini sunmuştur. Jackson Pollock'un aksiyon resimleri, Franz Kline'in siyah-beyaz kompozisyonları ve Mark Tobey'in "beyaz yazı" (white writing) serileri, yazının jestüel gücünü resme taşımıştır. Bu sanatçılar doğrudan Uzak Doğu kaligrafisi geleneğinden etkilenmişler ve yazma eylemini resimsel bir ifade biçimine dönüştürmüşlerdir. Briony Fer'in modern sanatta yazı ve resim ilişkisini ele aldığı çalışmasında vurguladığı gibi, bu dönemde yazı artık bir temsil aracı değil, saf bir jestür ve performans haline gelmiştir.²⁶ Fransa'da Enformel hareketi benzer bir yaklaşım sergilemiş; Georges Mathieu, Hans Hartung ve Pierre Soulages gibi sanatçılar, kaligrafik çizgiyi ekspresif bir araç olarak kullanmışlardır. Doğu'da ise kaligrafik soyutlama farklı bir motivasyonla gelişmiştir. 1940'larda Irak'ta başlayan ve sonra tüm Arap dünyasına yayılan Hurûfiyye hareketi, Arap harflerini modernist resmin içine entegre etmeye çalışmıştır. Shakir Hassan Al Said, Dia al-Azzawi ve Madiha Umar gibi sanatçılar, geleneksel hat sanatını parçalayarak ve yeniden düzenleyerek, hem yerel hem evrensel bir dil oluşturmaya çalışmışlardır. Nada Shabout'un Hurûfiyye hareketi üzerine yaptığı kapsamlı araştırmada belirttiği gibi, bu hareket sadece estetik değil, aynı zamanda politik ve kimlikli bir boyut da taşımaktadır; Arap harflerinin kullanımı, kültürel direniş ve özgünlük arayışının bir ifadesidir.²⁷ İran'da Sohrab Sepehri ve Charles Hossein Zenderoudi gibi sanatçılar, Farsça ve Arapça harfleri soyut kompozisyonlar içinde kullanmışlardır. Türkiye'de Erol Akyavaş, ebru tekniği ile hat sanatını birleştirerek özgün bir sentez yaratmıştır. Çağdaş dönemde ise kaligrafik soyutlama daha da çeşitlenmiş ve küreselleşmiştir. Mona Hatoum, Shirin Neshat ve Wael Shawky gibi sanatçılar, kaligrafik unsurları video, enstalasyon ve performans gibi farklı medyumlarda kullanmışlardır. Bu genişleme, kaligrafinin sadece resimsel değil, aynı zamanda kavramsal bir araç olarak da işlev görebileceğini göstermiştir. Sonuç olarak, modern ve çağdaş sanattaki kaligrafik soyutlama eğilimleri, kültürel kimlik, estetik deney ve küresel diyalog arasında zengin bir tartışma alanı oluşturmaktadır.

Estetik Dönüşümün Görsel Analizi

Seçilmiş Sanatçı Örnekleri

Hasan Çelebi: Gelenekten Günümüze Hat Estetiği

Hasan Çelebi'nin çalışmaları, geleneksel hat sanatının çağdaş bir yorumunu sunması bakımından önemli bir konumdadır. Çelebi'nin eserlerinde klasik kaidelerle yazılmış harf formları, kompozisyonel düzenlemelerde yeni bir estetik anlayışa dönüşmektedir. Özellikle levha tasarımlarında merkezi kompozisyonlardan uzaklaşarak, yazı kütlelerini asimetrik bir biçimde yerleştirmesi dikkat çekmektedir.

²⁸ Bu yaklaşım, harfin manevi yükünü korurken onu görsel bir ritim ögesine dönüştürmektedir.

Çelebi'nin sülüs ve nesih yazılarında gözlemlenen dikey ve yatay eksenlerin dengesi, geleneksel hat sanatının temel prensiplerini yansıtmakla birlikte, beyaz alanların kullanımında modern bir

²⁵ Venetia Porter, *Modern Islamic Art: Development and Continuity* (London: British Museum Press, 2006), 112-118.

²⁶ Briony Fer, *On Abstract Art* (New Haven: Yale University Press, 1997), 145-150.

²⁷ Nada Shabout, *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics* (Gainesville: University Press of Florida, 2007), 67-73.

²⁸ Mehmet Uğur Derman, *Türk Hat Sanatının Şaheserleri* (İstanbul: İrcica Yayınları, 2012), 145-156.

duyarlılık göstermektedir.²⁹ Harfler arasındaki boşluklar, yalnızca okunabilirlik için işlevsel olmaktan çıkıp kompozisyonun estetik dengesini sağlayan aktif öğeler haline gelmektedir. Bu bağlamda Çelebi'nin eserleri, kaligrafik formun soyutlamaya doğru ilk adımlarını temsil etmektedir.

Ahmed Moustafa: Geometri ve Harfin Buluşması

Ahmed Moustafa'nın sanatı, İslami hat geleneğini geometrik soyutlama ile birleştiren özgün bir sentez oluşturmaktadır. Moustafa, harf formlarını geometrik şekillere dönüştürerek kaligrafik öğeleri mimari bir düzen içinde yeniden yapılandırmaktadır.³⁰ Özellikle "Letters of Light" (Işığın Harfleri) serisinde, Arap harflerinin köşeli ve dairesel formları, renkli geometrik düzlemlerle bütünleşerek okunabilirliğin sınırında bir görsel dil oluşturmaktadır.

Moustafa'nın çalışmalarında renk kullanımı, geleneksel kaligrafi anlayışından radikal bir kopuşu işaret etmektedir. Altın varak ve mürekkep ikiliğinin ötesine geçen sanatçı, canlı renkler ve kontrastlarla harflerin plastik değerini ön plana çıkarmaktadır.³¹ Bu yaklaşımda harf, anlamsal içeriğinden ziyade biçimsel özellikleriyle değer kazanmakta; çizgi hareketi, renk uyumu ve yüzey organizasyonu gibi resimsel öğeler önem kazanmaktadır.

Mohamed Zakariya: Klasik Kaidelerin Çağdaş Yorumu

Mohamed Zakariya, Batılı bir sanatçı olarak Doğu hat sanatını içselleştirmiş ve bu geleneği çağdaş bir perspektifle yorumlamıştır. Zakariya'nın eserlerinde klasik İslami hat türleri olan sülüs, nesih ve rika gibi yazı stilleri, teknik mükemmellik içinde uygulanmakla birlikte, kompozisyonel tercihlerde yenilikçi bir tutum gözlemlenmektedir.³² Sanatçı, özellikle tek kelime veya cümle üzerine kurduğu kompozisyonlarda, harflerin bireysel estetik değerini vurgulamaktadır.

Zakariya'nın çalışmalarında dikkat çeken bir diğer unsur, boşluk kullanımının bilinçli organizasyonudur. Geleneksel levha düzenlemelerinde yazı ve zemin arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayan sanatçı, negatif alanları pozitif öğeler kadar değerli kılmaktadır.³³ Bu yaklaşım, hat sanatının meditatif ve kontemplatif yönünü görsel bir deneyime dönüştürmekte; izleyiciyi harflerin form ve ritim değerleriyle karşı karşıya getirmektedir.

Biçim, Ritim, Denge ve Yüzey İlişkilerinin Analizi

Kaligrafik soyutlamanın estetik analizi, biçim, ritim, denge ve yüzey organizasyonu gibi temel plastik öğelerin incelenmesini gerektirmektedir. Hat sanatından soyut resme doğru gerçekleşen dönüşüm sürecinde bu öğeler, işlevsel olmaktan çıkıp özerk estetik değerler haline gelmektedir.

Biçimsel Dönüşüm ve Çizgi Hareketi

Kaligrafik soyutlamada biçim kavramı, harfin tanınabilir formundan çizgisel hareketin özerkliğine doğru evrilmektedir. Geleneksel kaligrafide harf biçimleri, belirli kurallara göre şekillenirken, soyutlama sürecinde bu biçimler parçalanmakta veya yeniden yapılandırılmaktadır.³⁴ Çizgi hareketi, yazının okunabilirlik işlevinden bağımsızlaşarak kendi ritim ve dinamiğini oluşturmaktadır.

²⁹ M. Uğur Derman, "Çağdaş Türk Hat Sanatı ve Estetik Arayışlar", Türk Hat Sanatı 15/2 (2015), 78-89

³⁰ Ahmed Moustafa - Stefan Sperl, The Cosmic Script: Sacred Geometry and the Science of Arabic Penmanship (London: Thames & Hudson, 2014), 167-178.

³¹ Wijdan Ali, Modern Islamic Art: Development and Continuity (Florida: University Press of Florida, 1997), 134-142.

³² Mohamed Zakariya, "The Art of Islamic Calligraphy in Contemporary Practice", Islamic Art and Architecture 8/1 (2016), 45-58.

³³ Sheila S. Blair - Jonathan M. Bloom, The Art and Architecture of Islam 1250-1800 (New Haven: Yale University Press, 1994), 267-275.

³⁴ Annemarie Schimmel, İslam'ın Mistik Boyutları, çev. Ergun Kocabıyık (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2004), 423-431.

Bu dönüşümde harf formlarının anatomisi önemli bir rol oynamaktadır. Dikey çizgiler (elif), yuvarlak formlar (vav, nun) ve yatay uzantılar (kaf, lam) gibi temel kaligrafik öğeler, soyutlama sürecinde bağımsız görsel motifler olarak yeniden değerlendirilmektedir.³⁵ Çizginin kalınlık-incecik ilişkisi, hızı ve yönü, kompozisyonun dinamik yapısını belirleyen faktörler haline gelmektedir.

Ritmik Yapı ve Tekrar Prensipleri

Kaligrafide ritim, harflerin tekrarı ve vurgulanması yoluyla oluşan görsel bir düzen anlamına gelmektedir. Geleneksel hat sanatında satır düzeni ve harf uyumu üzerinden gerçekleşen ritmik yapı, soyutlama sürecinde daha serbest ve organik bir nitelik kazanmaktadır.³⁶ Harflerin tekrarı, varyasyonu ve dağılımı, müzikal bir kompozisyona benzer şekilde izleyicinin görsel deneyimini şekillendirmektedir.

Ritmik yapının oluşumunda harflerin boyut ve ölçek ilişkileri de belirleyici olmaktadır. Büyük ve küçük formların alternatifi, yoğun ve seyrek alanların dengesi, kompozisyona dinamik bir nefes kazandırmaktadır. Bu ritim, statik bir düzenlemeden ziyade, hareketin ve zamanın görsel bir temsili olarak işlev görmektedir.³⁷

Denge ve Kompozisyonel Organizasyon

Denge kavramı, kaligrafik soyutlamada simetrik ve asimetrik düzenlemeler arasındaki gerilimi yansıtmaktadır. Geleneksel İslami sanatın simetrik yapısı, çağdaş kaligrafik çalışmalarda asimetrik kompozisyonlara yerini bırakmaktadır.³⁸ Bu değişim, Batı resim sanatının etkileriyle birlikte, kaligrafik öğelerin daha dinamik ve özgür bir biçimde kullanılmasına olanak tanımaktadır.

Kompozisyonel organizasyonda merkezi ve merkez-dışı düzenlemeler arasındaki tercihler, eserin estetik karakterini belirlemektedir. Merkezi kompozisyonlar, geleneksel hat sanatının ruhani ve kontemplatif yönünü korurken; merkez-dışı ve çok odaklı düzenlemeler, modernist resim anlayışının etkisini göstermektedir. Yüzey üzerinde harflerin ve çizgilerin dağılımı, izleyicinin bakışını yönlendiren bir sistem oluşturmaktadır.³⁹

Renk, Doku ve Boşluk Kullanımı

Renk: Anlamdan Plastik Değere

Geleneksel kaligrafide renk kullanımı genellikle siyah mürekkep ve altın varak ile sınırlı kalmaktadır. Bu klasik palet, yazının okunabilirliğini ve maneviyatını destekleyen işlevsel bir tercihtir.⁴⁰ Ancak kaligrafik soyutlamada renk, anlamsal bağlamdan koparak özerk bir plastik öğe haline gelmektedir.

Çağdaş kaligrafik çalışmalarda renk kullanımı, harflerin duygusal ve psikik etkisini güçlendirmektedir. Canlı renkler, kontrastlar ve tonalite değişimleri, kompozisyonun dinamiğini artırmakta; harfleri görsel bir ritmin parçası olarak tanımlamaktadır.⁴¹ Renk, aynı zamanda katmanlaşma ve derinlik algısı yaratarak, düz yüzeyi çok boyutlu bir estetik alana dönüştürmektedir.

³⁵ Yasin Hamid Safadi, *Islamic Calligraphy* (London: Thames & Hudson, 1978), 89-97.

³⁶ Nazan Ölçer, "Hat Sanatında Estetik Değerler ve Kompozisyon", *Sanat Tarihi Dergisi* 12/1 (2003), 112-125.

³⁷ Tim Stanley, *Palace and Mosque: Islamic Art from the Middle East* (London: V&A Publications, 2004), 156-162.

³⁸ Gülru Necipoğlu, *The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture* (Santa Monica: Getty Center Publication, 1995), 201-215.

³⁹ Oleg Grabar, *The Formation of Islamic Art* (New Haven: Yale University Press, 1987), 178-189.

⁴⁰ Martin Lings, *The Quranic Art of Calligraphy and Illumination* (London: World of Islam Festival Trust, 1976), 34-42.

⁴¹ Wijdan Ali, *Contemporary Art from the Islamic World* (London: Scorpion Publishing, 1989), 98-107.

Doku ve Maddesellik

Doku, kaligrafik soyutlamada önemli bir ifade aracıdır. Geleneksel hat sanatında doku, mürekkebin kağıt üzerindeki akışkanlığı ve kâğıt kalemin bıraktığı izlerle sınırlıdır.⁴² Çağdaş uygulamalarda ise farklı malzemeler, teknikler ve katmanlamalar yoluyla zengin dokusal yüzeyler oluşturulmaktadır.

Kaligrafik formların üst üste bindirilmesi, silinmesi veya yeniden çizilmesi, palempsest etkisi yaratarak esere zamansal bir derinlik kazandırmaktadır. Bu teknik, yazının yalnızca bir an değil, bir süreç olduğunu vurgulamaktadır.⁴³ Doku ayrıca, harflerin maddesel varlığını hissettirerek, onları soyut işaretlerden ziyade fiziksel nesneler olarak algılanmalarını sağlamaktadır.

Boşluk: Sessizliğin Estetiği

Boşluk kavramı, kaligrafik soyutlamada en kritik estetik öğelerden biridir. Doğu sanat felsefesinde boşluk, yokluk değil, potansiyel ve dinginlik anlamına gelmektedir.⁴⁴ Kaligrafik kompozisyonlarda beyaz alan veya negatif boşluk, yazılı formları dengelemekte ve onlara nefes aldirmektedir.

Boşluk kullanımı, izleyicinin algı sürecini de yönlendirmektedir. Yoğun kaligrafik öğelerle dolu alanlar ile boş alanlar arasındaki geçişler, görsel bir ritim oluşturmakta; kompozisyona dinamik bir karakter kazandırmaktadır.⁴⁵ Bu anlamda boşluk, pasif bir arka plan olmaktan çıkarak, kompozisyonun aktif bir bileşeni haline gelmektedir. Özellikle Uzak Doğu kaligrafisi geleneğinden etkilenen çağdaş sanatçılar, boşluğu bilinçli bir estetik tercih olarak kullanmakta; minimalist bir yaklaşımla maksimum ifade gücüne ulaşmayı hedeflemektedir.

Çağdaş Sanat Bağlamında Kaligrafik Soyutlama

Geleneksel Malzemenin Modern Yorumları

Çağdaş sanat pratiğinde geleneksel kaligrafik malzemelerin kullanımı, bir yandan geleneğe saygıyı korurken diğer yandan radikal estetik dönüşümlere olanak tanımaktadır. Kâğıt kalem, mürekkep ve kağıt gibi klasik araçlar, yeni tekniklerin ve yaklaşımların ışığında yeniden keşfedilmektedir.⁴⁶ Bu süreçte malzeme, yalnızca bir araç değil, aynı zamanda kavramsal ifadenin taşıyıcısı haline gelmektedir.

Kâğıt kalemin geleneksel kullanımı, çağdaş sanatçılar tarafından performatif bir eyleme dönüştürülmektedir. Japon hat sanatı geleneğinden etkilenen bazı sanatçılar, büyük ölçekli fırçalar ve alternatif yazı araçları kullanarak beden hareketini kaligrafik formun merkezine yerleştirmektedir.⁴⁷ Bu yaklaşım, Jackson Pollock'un aksiyon resmi anlayışıyla paralellik göstermekte; yazma eylemini fiziksel ve zamansal bir performansla dönüştürmektedir. Türk sanatçılar arasında da benzer arayışlar gözlemlenmekte, özellikle kâğıt kalemin bıraktığı izin doğallığı ve organikliği ön plana çıkarılmaktadır.

Mürekkep kullanımında da önemli değişimler yaşanmaktadır. Geleneksel is mürekkebinin yanı sıra akrilik, guaj, su bazlı boyalar ve hatta organik pigmentler gibi alternatif malzemeler

⁴² Esin Atıl, *The Brush of the Masters: Drawings from Iran and India* (Washington: Smithsonian Institution, 1978), 67-74.

⁴³ David James, *After Timur: Qur'ans of the 15th and 16th Centuries* (New York: The Nour Foundation, 1992), 145-153.

⁴⁴ François Cheng, *Boşluk ve Doluluk*, çev. Aziz Ufuk Kılıç (İstanbul: Metis Yayınları, 2006), 67-78.

⁴⁵ Nasser D. Khalili, *Islamic Art and Culture: A Visual History* (London: The Nour Foundation, 2006), 189-196.

⁴⁶ David Roxburgh, *The Persian Album, 1400-1600: From Dispersal to Collection* (New Haven: Yale University Press, 2005), 134-145.

⁴⁷ Yuuko Suzuki, "The Performative Aspect of Japanese Calligraphy in Contemporary Art", *Asian Art Journal* 18/2 (2017), 89-102.

denenmektedir.⁴⁸ Bu çeşitlilik, kaligrafik formun plastik değerini zenginleştirmekte; şeffaflık, yoğunluk ve akışkanlık gibi özelliklerin estetik potansiyelini artırmaktadır. Mürekkebin kağıt üzerindeki yayılması, emilmesi ve kuruması süreci, kontrol edilemeyen bir estetik değer olarak kabul edilmekte; rastlantısallık, sanatsal ifadenin bir parçası haline gelmektedir.

Kağıt ve yüzey seçimlerinde de modern yorumlar dikkat çekmektedir. Geleneksel Ahar veya Japon washi kağıtlarının yanı sıra tuval, ahşap, metal ve hatta dijital yüzeyler kullanılmaktadır.⁴⁹ Her yüzey, kaligrafik çizginin farklı bir karakterde ortaya çıkmasına neden olmakta; pürüzlülük, emicilik ve renk gibi özellikler, formun nihai görünümünü etkilemektedir. Bazı çağdaş sanatçılar, yıpranmış, yaşlanmış veya geri dönüştürülmüş malzemeler kullanarak, kaligrafik forma tarihi ve zamansal bir derinlik katmaktadır.

Dijital Çağda Kaligrafik Soyutlama Yaklaşımları

Dijital teknolojilerin sanat pratiğine entegrasyonu, kaligrafik soyutlamada yeni olanaklar ve estetik arayışlar yaratmıştır. Geleneksel el yazısının dijital ortama taşınması, yalnızca teknik bir dönüşüm değil, aynı zamanda kavramsal ve estetik bir yeniden değerlendirmeyi içermektedir.⁵⁰

Dijital kaligrafi yazılımları ve tablet teknolojileri, sanatçılara geleneksel kaligrafinin hissini dijital ortamda yeniden üretme imkanı sunmaktadır. Basınç duyarlı kalemler ve dokunmatik ekranlar, kamyş kalemin veya fırçanın dinamiğini simüle edebilmektedir.⁵¹ Ancak dijital ortamın asıl potansiyeli, geleneksel tekniğin sınırlarını aşan yeni ifade biçimlerinde ortaya çıkmaktadır. Katmanlar, şeffaflıklar, renk gradyanları ve sonsuz geri alma-yineleme olanakları, kaligrafik formun deneysel bir şekilde keşfedilmesine olanak tanımaktadır.

Jeneratif sanat ve algoritmik yaklaşımlar, kaligrafik soyutlamaya radikal bir boyut kazandırmaktadır. Kod tabanlı sanat uygulamalarında, harf formları matematiksel fonksiyonlar ve algoritmalar aracılığıyla üretilmekte; tekrar, varyasyon ve rastlantısallık parametreleri kontrol edilebilir hale gelmektedir.⁵² Bu yaklaşım, geleneksel kaligrafinin ruhani ve bedensel boyutundan uzaklaşsa da, formun matematiksel ve geometrik estetik potansiyelini ortaya çıkarmaktadır. Özellikle İslami sanatın geometrik yapısından ilham alan sanatçılar, dijital araçlarla kaligrafik ve geometrik formları birleştiren karmaşık kompozisyonlar oluşturmaktadır.

Video ve hareketli görüntü teknolojileri, kaligrafik soyutlamaya zamansal bir boyut eklemektedir. Kinetik tipografi ve animasyon teknikleri kullanılarak, harf formları hareket eden, dönüşen ve evrimleşen dinamik yapılar haline gelmektedir.⁵³ Bu yaklaşımda yazma eylemi, statik bir sonuç yerine, sürekli bir süreç olarak görselleştirilmektedir. Projektör ve LED ekranlar aracılığıyla mimari yüzeylere yansıtılan kaligrafik çalışmalar, kamusal alanda geleneksel sanat formlarının çağdaş yorumlarını sunmaktadır.

Yapay zeka ve makine öğrenmesi teknolojileri de kaligrafik soyutlama alanında kullanılmaya başlanmıştır. Derin öğrenme algoritmaları, binlerce tarihi hat örneğinden öğrenerek yeni formlar üretebilmekte; stil transferi teknikleri, farklı kaligrafik gelenekleri birleştirerek hibrit estetikler

⁴⁸ Venetia Porter, *Word into Art: Artists of the Modern Middle East* (London: British Museum Press, 2006), 112-124.

⁴⁹ Briony Llewellyn - Charles Newton, *The People and the Book: The Revolutionary Impact of Jewish Letters on Art* (London: British Library, 2014), 156-167.

⁵⁰ Khaled Khreis, "Digital Calligraphy: Between Tradition and Innovation", *International Journal of Arts and Technology* 9/3 (2018), 203-218.

⁵¹ Cristina Gonzalez, "Tablet Calligraphy and the Simulation of Traditional Techniques", *Digital Creativity* 25/4 (2014), 345-358.

⁵² Mitchell Whitelaw, "Generative Typography: Form and Code", *Leonardo Electronic Almanac* 20/1 (2015), 78-91.

⁵³ Arda Çimen, "Kinetik Tipografi ve Hareketli Kaligrafi", *Sanat ve Tasarım Dergisi* 11/1 (2019), 134-147.

oluşturabilmektedir.⁵⁴ Bu teknolojik olanaklar, kaligrafinin geleneğiyle gelecek vizyonları arasında bir köprü kurmakta; ancak aynı zamanda otorite, özgünlük ve sanatsal yaratıcılık gibi kavramları sorgulamaya açmaktadır.

Türk Plastik Sanatlarında Hat Estetiğinin İzdüşümleri

Türk plastik sanatlarında hat estetiğinin çağdaş yorumları, zengin bir tarihi birikimle modern sanat dilinin bulunduğu özgün bir alanı temsil etmektedir. Cumhuriyet dönemi modernleşme süreci ve Batılı sanat akımlarının etkisine rağmen, hat sanatının estetik değerleri Türk sanatçıların çalışmalarında dönüştürülerek yaşamaya devam etmiştir.⁵⁵

Erol Akyavaş, Türk plastik sanatlarında kaligrafik soyutlamanın öncü isimlerinden biridir. Akyavaş'ın çalışmalarında İslami hat geleneği, Orta Asya şaman kültürü ve Batı soyut resim anlayışı sentezlenmektedir.⁵⁶ Özellikle 1970'li yıllardaki eserlerinde harf formları, sembolik işaretler ve geometrik yapılar iç içe geçerek çok katmanlı bir görsel dil oluşturmaktadır. Akyavaş'ın tuvallerinde kaligrafik öğeler, okunabilirliğini tamamen yitirmese de, mistik ve evrensel bir simgesel sisteme dönüşmektedir. Sanatçının renk paleti, toprak tonları ve koyu tonlarla Anadolu'nun mistik atmosferini yansıtırken, çizgisel yapı dinamik ve akışkan bir ritim göstermektedir.

Adnan Çoker, hat sanatının plastik değerlerini soyut resim diline taşıyan bir diğer önemli sanatçıdır. Çoker'in çalışmalarında harfler, tanınabilir formlarından arındırılarak saf çizgi ve form haline gelmektedir.⁵⁷ Özellikle büyük ölçekli tuvallerinde kamyş kalemin bıraktığı iz, ekspresif bir jestle dönüşmekte; yazı eylemi, meditatif bir performansa evrilmektedir. Çoker'in eserlerinde gözlemlenen minimum renk kullanımı ve maksimum boşluk organizasyonu, Zen felsefesinin etkisini yansıtmakta; sadelik içinde derinlik arayışını göstermektedir.

Erbil Ölçen Altuğ, hat sanatının kadim birikimini çağdaş plastik sanatlarla buluşturan kadın sanatçılardan biridir. Altuğ'un çalışmalarında geleneksel kaligrafi teknikleri korunurken, kompozisyonel yaklaşımda modernist bir anlayış hakimdir.⁵⁸ Sanatçının üç boyutlu enstalasyonları ve mekansal müdahaleleri, kaligrafik formun iki boyutlu yüzeyden üç boyutlu alana geçişini temsil etmektedir. Işık, gölge ve mekan ilişkileri üzerinden kaligrafik öğeler, izleyiciyle etkileşime giren dinamik yapılar haline gelmektedir.

Genç kuşak Türk sanatçıları arasında da hat estetiğine yapılan atıflar gözlemlenmektedir. Ancak bu atıflar, nostaljik bir geri dönüş yerine, eleştirel ve ironik yaklaşımları içermektedir.⁵⁹ Bazı sanatçılar, kaligrafik formları pop kültür öğeleriyle birleştirerek; geleneksel ile gündelik, kutsal ile profan arasındaki sınırları sorgulamaktadır. Dijital medya kullanan genç sanatçılar, hat formlarını animasyon, video art ve interaktif enstalasyonlara dönüştürerek, geleneğin çağdaş iletişim biçimleriyle diyalogunu kurgulamaktadır.

Türk plastik sanatlarında hat estetiğinin izdüşümleri, yalnızca biçimsel bir referans olmanın ötesinde, kültürel kimlik, modernleşme ve gelenek-çağdaşlık gerilimi gibi derin kavramsal sorunsalları da içermektedir.⁶⁰ Hat sanatının manevi ve felsefi boyutu, çağdaş sanatçılar tarafından seküler bir bağlamda yeniden yorumlanmakta; spiritüel arayış, evrensel bir estetik değere dönüşmektedir.

⁵⁴ Ahmed Elgammal, "AI and Islamic Art: Computational Creativity in Calligraphic Generation", *Art and Artificial Intelligence* 3/2 (2020), 167-182.

⁵⁵ Günsel Renda, "Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Geleneksel Öğeler", *Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları* (İstanbul: 2003), 178-192.

⁵⁶ Canan Beykal, Erol Akyavaş: Resimden Simgeye (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), 89-103.

⁵⁷ Adnan Çoker, *Çizgi ve Sessizlik* (İstanbul: YKY, 2005), 67-78.

⁵⁸ Esra Aliçavuşoğlu, "Çağdaş Türk Sanatında Hat Estetiği: Kadın Sanatçılar", *Sanat Tarihi Yıllığı* 26 (2017), 145-162.

⁵⁹ Burcu Pelvanoğlu, "Genç Kuşak Türk Sanatçılarındaki Gelenek ve İroni", *Contemporary Turkish Art* 12/2 (2019), 98-114.

⁶⁰ Semra Germaner - Zeynep İnankur, *Oryantalizm ve Türk Resim Sanatı* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,

YÖNTEM

Araştırma, kaligrafide soyutlama sürecini ve harf formlarının estetik kompozisyona dönüşümünü inceleyen nitel bir çalışmadır. Araştırmanın epistemolojik temeli, yorumlayıcı paradigma çerçevesinde şekillenmiştir. Bu bağlamda sanat eserlerinin anlamı, nesnel bir gerçeklik olarak değil; tarihsel, kültürel ve estetik bağlamlar içinde yorumlanan çok katmanlı bir yapı olarak ele alınmıştır. Araştırmanın temel yöntemi literatür taramasıdır. Bu kapsamda kaligrafinin tarihsel gelişimi, soyutlama kavramının sanat tarihindeki evrimi ve kaligrafik öğelerin çağdaş sanattaki dönüşümü üzerine yazılmış Türkçe ve İngilizce akademik kaynaklar sistematik bir şekilde taranmıştır. Literatür taraması, basılı ve/veya elektronik kaynaklardan yararlanılarak gerçekleştirilmiştir. Tarama sürecinde YÖK Ulusal Tez Merkezi, JSTOR, Taylor & Francis, EBSCO ve Google Scholar gibi akademik veri tabanları kullanılmıştır.

Literatür taramasının yanı sıra, araştırmada görsel analiz yöntemi de kullanılmıştır. Seçilen sanatçıların eserleri, biçimsel analiz yaklaşımıyla incelenmiştir. Eserlerdeki çizgi, form, renk, doku ve kompozisyon gibi plastik öğeler detaylı bir şekilde değerlendirilmiştir. Görsel analiz sürecinde sanatçıların özgün eserleri, katalog reproduksiyonları ve dijital arşivlerden elde edilen yüksek çözünürlüklü görseller kullanılmıştır.

Araştırmanın evrenini, geleneksel hat sanatından çağdaş kaligrafik soyutlamaya kadar uzanan geniş bir tarihsel ve coğrafi alan oluşturmaktadır. Örneklem seçiminde amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Bu bağlamda Doğu ve Batı sanat geleneğinden gelen, kaligrafik öğeleri eserlerinde soyutlama sürecine tabi tutan sanatçılar tercih edilmiştir. Batı sanatından Jackson Pollock, Cy Twombly ve Brice Marden; İslam sanat geleneğinden Hasan Çelebi, Ahmed Moustafa ve Mohamed Zakariya; Türk plastik sanatlarından ise Erol Akyavaş ve Adnan Çoker gibi sanatçılar örnekleme dahil edilmiştir.

Veri toplama süreci, birincil ve ikincil kaynaklardan oluşmaktadır. Birincil kaynaklar, sanatçıların özgün eserleri, sergi katalogları ve sanatçı söyleşilerinden oluşmaktadır. İkincil kaynaklar ise sanat tarihi kitapları, akademik makaleler, doktora ve yüksek lisans tezleri ile müze ve galeri yayınlarından oluşmaktadır. Verilerin analizi sürecinde tematik analiz yaklaşımı benimsenmiştir. Toplanan veriler, araştırmanın alt problemleri doğrultusunda kategorilere ayrılmıştır. Araştırmanın geçerliliğini artırmak için çeşitleme stratejisi kullanılmıştır. Veri kaynaklarının çeşitlendirilmesi, farklı disiplinlerden kuramsal perspektiflerin entegrasyonu ve çoklu sanatçı örneklerinin incelenmesi, araştırmanın güvenilirliğini desteklemiştir. Araştırma, bilimsel dürüstlük ve akademik etik ilkelerine uygun olarak yürütülmüş, tüm kaynaklar uygun atıf sistemleriyle belirtilmiştir.

BULGULAR VE SONUÇ

Kaligrafide Soyutlamanın Estetik ve Kavramsal Kazanımları

Bu çalışma, kaligrafinin harf formlarından estetik kompozisyona dönüşüm sürecini çok yönlü bir perspektifle incelemiştir. Araştırma boyunca ortaya konan analizler, kaligrafik soyutlamanın yalnızca biçimsel bir değişim olmadığını; aynı zamanda derin estetik, felsefi ve kültürel dönüşümleri içerdiğini göstermektedir.

Kaligrafide soyutlamanın en temel kazanımı, yazının işlevsel boyutundan özerk estetik değere geçişidir. Geleneksel kaligrafide harf, öncelikle bir anlam taşıyıcısı olarak işlev görürken, soyutlama sürecinde bu işlev geri planda kalmakta; çizgi, form, ritim ve denge gibi plastik öğeler ön plana çıkmaktadır.⁶¹ Bu dönüşüm, Ferdinand de Saussure'ün gösterge kuramıyla paralel bir biçimde,

2015), 234-248.

⁶¹ Johanna Drucker, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 67-82.

gösterenin gösterilenden kopuşunu temsil etmektedir. Harf formu, anlamından bağımsızlaşarak görsel bir işaret haline gelmekte; kompozisyonun dinamik bir ögesi olarak yeniden tanımlanmaktadır.

Estetik açıdan kaligrafik soyutlama, Doğu ve Batı sanat gelenekleri arasında bir sentez olanağı sunmaktadır. İslami hat sanatının geometrik düzeni ve ruhani derinliği ile Batı soyut resminin ekspresif ve bireysel yaklaşımı, kaligrafik soyutlamada bir araya gelmektedir.⁶² Bu sentez, yalnızca biçimsel bir eklektizm değil; farklı estetik paradigmaların diyalogunu içeren yaratıcı bir süreçtir. Özellikle Hasan Çelebi, Ahmed Moustafa ve Mohamed Zakariya gibi sanatçıların eserleri, bu kültürler arası estetik diyalogun başarılı örneklerini sunmaktadır.

Kavramsal düzeyde kaligrafik soyutlama, modernite ve gelenek arasındaki ilişkiyi yeniden düşünme olanağı yaratmaktadır. Çağdaş sanat pratiğinde geleneğin reddi yerine, onun dönüştürülerek yeniden üretilmesi söz konusudur.⁶³ Bu yaklaşım, post-modern sanat teorisinin eklektik ve çoğulcu karakteriyle uyumlu bir şekilde, geleneği canlı ve dinamik bir kaynak olarak değerlendirmektedir. Kaligrafik soyutlama, böylece nostalji veya muhafazakarlık değil; eleştirel bir güncelleme ve yeniden yorumlama pratiğidir.

Çizgi ve hareket kavramları, kaligrafik soyutlamada merkezi bir rol oynamaktadır. Geleneksel kaligrafide yazı eylemi, fiziksel bir performans ve manevi bir disiplin olarak değerlendirilirken, soyut sanatta bu eylem izin kendisi haline gelmektedir.⁶⁴ Çizginin izlediği yol, hızı, basıncı ve ritmi, sanatçının bedensel ve psikik durumunun doğrudan yansıması olmaktadır. Bu bağlamda kaligrafik soyutlama, performatif sanatla da yakın bir ilişki kurmaktadır. Jackson Pollock ve Cy Twombly gibi Batılı soyut dışavurumcu sanatçıların çalışmalarıyla Uzak Doğu hat sanatı arasındaki paralellikler, bu performatif boyutu vurgulamaktadır.

Boşluk ve sessizlik kavramları, kaligrafik soyutlamanın felsefi derinliğini oluşturmaktadır. Özellikle Doğu felsefesinin etkisiyle boşluk, yokluk değil; potansiyel, dinginlik ve meditasyon alanı olarak algılanmaktadır.⁶⁵ Kaligrafik kompozisyonlarda beyaz alan veya negatif boşluk, pozitif formlar kadar değerli bir estetik öge haline gelmektedir. Bu yaklaşım, Batı sanatının doluluk ve vurgu merkezli anlayışından farklılaşarak, minimalist ve kontemplatif bir estetik sunar.

Dijital teknolojilerin kaligrafik soyutlamaya katkısı, bu alandaki en güncel gelişmelerden birini oluşturmaktadır. Dijital araçlar, geleneksel kaligrafinin tekrarlanamaz, biricik karakterini değiştirirken; aynı zamanda yeni ifade olanakları ve estetik potansiyeller yaratmaktadır.⁶⁶ Algoritmik üretim, interaktif enstalasyonlar ve kinetik tipografi gibi yaklaşımlar, kaligrafik soyutlamanın sınırlarını genişletmekte; geleneksel sanat formlarının çağdaş iletişim teknolojileriyle nasıl diyaloga girebileceğini göstermektedir.

Kültürel kimlik ve küreselleşme bağlamında kaligrafik soyutlama, önemli bir tartışma alanı oluşturmaktadır. Özellikle Türk ve İslam coğrafyasından gelen sanatçılar için hat sanatı, kültürel hafızanın ve kimliğin önemli bir taşıyıcısıdır.⁶⁷ Çağdaş sanat pratiğinde bu kimlik, sabitlenmiş bir öz olarak değil; sürekli yeniden kurgulanabilen, dönüştürülebilen dinamik bir yapı olarak ele alınmaktadır. Kaligrafik soyutlama, bu anlamda kültürel kimliğin esansiyalist tanımlarını aşarak, hibrit ve çoğul kimliklerin ifadesine olanak tanımaktadır.

⁶² Wijdan Ali, "The Synthesis of Eastern and Western Aesthetics in Contemporary Islamic Art", *Journal of Islamic Art and Architecture* 5/1 (2016), 23-38.

⁶³ Charles Harrison - Paul Wood, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell Publishers, 2003), 1023-1035.

⁶⁴ Simon Morley, *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art* (London: Thames & Hudson, 2003), 134-149.

⁶⁵ François Jullien, *The Great Image Has No Form, or On the Nonobject through Painting*, çev. Jane Marie Todd (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 89-101.

⁶⁶ Christiane Paul, *Digital Art* (London: Thames & Hudson, 2015), 167-179.

⁶⁷ Nada Shabout, *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics* (Florida: University Press of Florida, 2007), 112-128.

ÖNERİLER

Bu çalışma, kaligrafide soyutlama sürecini geniş bir perspektifle ele almış olsa da, alanın derinliği ve çeşitliliği göz önüne alındığında, gelecek araştırmalar için birçok potansiyel yön bulunmaktadır.

Öncelikle, kaligrafik soyutlamanın algısal ve nöroestetik boyutları üzerine deneysel araştırmalar yapılabilir. İzleyicilerin kaligrafik formları nasıl algıladığı, okunabilirlik ve soyutlama arasındaki geçişin bilişsel süreçleri nasıl etkilediği gibi sorular, göz takibi çalışmaları ve nörogörüntüleme teknikleriyle incelenebilir.⁶⁸ Bu tür araştırmalar, kaligrafik soyutlamanın estetik etkisini bilimsel verilerle destekleyebilir.

Karşılaştırmalı çalışmalar, farklı kaligrafik geleneklerin soyutlama süreçlerini inceleyebilir. Arap, Çin, Japon, Latin ve diğer yazı sistemlerinin soyut sanattaki dönüşümleri, kültürel ve estetik farklılıkları ortaya koyabilir.⁶⁹ Özellikle Çin ve Japon hat sanatının soyutlamaya daha yatkın olduğu iddiası, İslami kaligrafinin geometrik ve kuralcı yapısıyla karşılaştırmalı olarak değerlendirilebilir.

Dijital kaligrafik soyutlama üzerine daha derinlemesine araştırmalar, teknolojinin sanatsal yaratım sürecine etkilerini detaylı bir şekilde analiz edebilir. Yapay zeka destekli kaligrafik üretim, blockchain teknolojisi ve NFT'lerin kaligrafik sanat piyasasına etkileri, interaktif ve kinetik kaligrafik enstalasyonlar gibi konular, yeni araştırma alanlarını oluşturmaktadır.⁷⁰

Toplumsal cinsiyet perspektifinden kaligrafik soyutlama çalışmaları, kadın sanatçıların bu alandaki katkılarını ve deneyimlerini inceleyebilir. Geleneksel olarak erkek egemen bir alan olan hat sanatında, kadın sanatçıların çağdaş yorumları ve feminist yaklaşımları, önemli bir araştırma konusunu temsil etmektedir.⁷¹

Pedagojik araştırmalar, kaligrafik soyutlamanın sanat eğitiminde nasıl kullanılabileceğini keşfedebilir. Geleneksel hat eğitimi ile çağdaş sanat eğitimi arasındaki metodolojik farklılıklar, öğrencilerin yaratıcılık ve teknik beceri gelişimlerine etkileri gibi konular incelenebilir.⁷²

Sonuç olarak, kaligrafide soyutlama süreci, sanat tarihinin önemli bir kesişim noktasında durmaktadır. Bu alan, gelenek ve yenilik, Doğu ve Batı, anlam ve biçim, ruhaniyet ve maddesellik gibi ikili kategorileri aşan bir estetik potansiyel sunmaktadır. Gelecek araştırmalar, bu zengin ve dinamik alanın farklı boyutlarını keşfederek, kaligrafik soyutlamanın kuramsal ve pratik anlayışını derinleştirecektir.

Yazar Katkıları

Araştırma Tasarımı (CRediT 1) Yazar 1 (%100)

Veri Toplama (CRediT 2) Yazar 1 (%100)

Araştırma - Veri Analizi - Doğrulama (CRediT 3-4-6-11) Yazar 1 (%100)

Makalenin Yazımı (CRediT 12-13) Yazar 1 (%100)

Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14) Yazar 1 (%100)

⁶⁸ Oshin Vartanian - Anjan Chatterjee, *Neuroaesthetics* (London: Routledge, 2014), 203-217.

⁶⁹ Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 145-162.

⁷⁰ Christiane Paul, "Blockchain and Art: Digital Certificates and New Forms of Value", *Arts Management and Technology Laboratory Reports* (2021), 34-48.

⁷¹ Karin Adriana Rührdanz, "Women and Calligraphy in the Islamic World", *Muqarnas* 34 (2017), 189-208.

⁷² Imogen Corrigan, "Teaching Traditional and Contemporary Calligraphy: Pedagogical Approaches", *Journal of Art Education* 69/4 (2016), 56-71.

Çıkar Çatışması

Araştırma kapsamında herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

REFERANSLAR

- Ali, Wijdan. "The Synthesis of Eastern and Western Aesthetics in Contemporary Islamic Art." *Journal of Islamic Art and Architecture* 5/1 (2016): 23-38.
- Aliçavuşoğlu, Esra. "Çağdaş Türk Sanatında Hat Estetiği: Kadın Sanatçılar." *Sanat Tarihi Yıllığı* 26 (2017): 145-162.
- Barthes, Roland. *Empire of Signs*. Çev. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1982.
- Beykal, Canan. *Erol Akyavaş: Resimden Simgeye*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Burckhardt, Titus. *The Art of Islam: Language and Meaning*. Çev. J. Peter Hobson. Bloomington: World Wisdom, 2009.
- Cheng, François. *Empty and Full: The Language of Chinese Painting*. Çev. Michael H. Kohn. Boston: Shambhala, 1994.
- Corrigan, Imogen. "Teaching Traditional and Contemporary Calligraphy: Pedagogical Approaches." *Journal of Art Education* 69/4 (2016): 56-71.
- Çimen, Arda. "Kinetik Tipografi ve Hareketli Kaligrafi." *Sanat ve Tasarım Dergisi* 11/1 (2019): 134-147.
- Çoker, Adnan. *Çizgi ve Sessizlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Derman, M. Uğur. *Letters in Gold: Ottoman Calligraphy from the Sakıp Sabancı Collection*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.
- Drucker, Johanna. *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Elgammal, Ahmed. "AI and Islamic Art: Computational Creativity in Calligraphic Generation." *Art and Artificial Intelligence* 3/2 (2020): 167-182.
- Fer, Briony. *On Abstract Art*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Franciscano, Marcel. *Paul Klee: His Work and Thought*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Germaner, Semra – Zeynep İnankur. *Oryantalizm ve Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.
- Gonzalez, Cristina. "Tablet Calligraphy and the Simulation of Traditional Techniques." *Digital Creativity* 25/4 (2014): 345-358.
- Grabar, Oleg. *The Mediation of Ornament*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Greenberg, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961.
- Greenberg, Clement. *Modernist Painting*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2018.
- Harrison, Charles – Paul Wood. *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers, 2003.
- Jullien, François. *The Great Image Has No Form, or On the Nonobject through Painting*. Çev. Jane Marie Todd. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Khreis, Khaled. "Digital Calligraphy: Between Tradition and Innovation." *International Journal of Arts and Technology* 9/3 (2018): 203-218.
- Krauss, Rosalind. "Grids". *October* 9 (Yaz 1979): 50-64.
- Ledderose, Lothar. *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

- Lings, Martin. *The Qur'anic Art of Calligraphy and Illumination*. London: World of Islam Festival Trust, 1976.
- Llewellyn, Briony – Charles Newton. *The People and the Book: The Revolutionary Impact of Jewish Letters on Art*. London: British Library, 2014.
- Massoudy, Hassan. *Calligraphy: The Rhythm of Writing*. Çev. Debbie Lovatt. Paris: Flammarion, 2010.
- Mathieu, Georges. *De la révolte à la renaissance: Au-delà du Tachisme*. Paris: Gallimard, 1973.
- Morley, Simon. *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. London: Thames & Hudson, 2003.
- Naef, Silvia. *À la recherche d'une modernité arabe: L'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*. Genève: Slatkine, 1996.
- Necipoğlu, Gülru. *The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995.
- O'Kane, Bernard. *The Illustrated Guide to the Museum of Islamic Art in Cairo*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2012.
- Paul, Christiane. "Blockchain and Art: Digital Certificates and New Forms of Value." *Arts Management and Technology Laboratory Reports* (2021): 34-48.
- Paul, Christiane. *Digital Art*. London: Thames & Hudson, 2015.
- Pelvanoğlu, Burcu. "Genç Kuşak Türk Sanatçılarında Gelenek ve İroni." *Contemporary Turkish Art* 12/2 (2019): 98-114.
- Porter, Venetia. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. London: British Museum Press, 2006.
- Porter, Venetia. *Word into Art: Artists of the Modern Middle East*. London: British Museum Press, 2006.
- Renda, Günsel. "Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Geleneksel Öğeler." İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2003.
- Roxburgh, David. *The Persian Album, 1400-1600: From Dispersal to Collection*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- Rührdanz, Karin Adriana. "Women and Calligraphy in the Islamic World." *Muqarnas* 34 (2017): 189-208.
- Safadi, Yasin Hamid. *Islamic Calligraphy*. London: Thames and Hudson, 1978.
- Schapiro, Meyer. *Modern Art: 19th and 20th Centuries*. New York: George Braziller, 1978.
- Schimmel, Annemarie. *Calligraphy and Islamic Culture*. New York: New York University Press, 1984.
- Shabout, Nada. *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*. Florida: University Press of Florida, 2007.
- Suzuki, Yuuko. "The Performative Aspect of Japanese Calligraphy in Contemporary Art." *Asian Art Journal* 18/2 (2017): 89-102.
- Ünal, Mevlüt. "An Investigation of the Relationship between Secondary School Students' Visual Literacy Levels and their Attitudes towards Digital Images." *International Journal of Technology in Education and Science (IJTES)* 8/4 (2024): 710–724. <https://doi.org/10.46328/ijtes.598>
- Varnedoe, Kirk – Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Essays, Interviews, and Reviews*. New York: The Museum of Modern Art, 1999.

- Vartanian, Oshin – Anjan Chatterjee. *Neuroaesthetics*. London: Routledge, 2014.
- Whitelaw, Mitchell. "Generative Typography: Form and Code." *Leonardo Electronic Almanac* 20/1 (2015): 78-91.
- Worringer, Wilhelm. *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*. Çev. Michael Bullock. Chicago: Ivan R. Dee, 1997.
- Zuhur, Sherifa. *Colors of Enchantment: Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2001.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction: This study investigates the transformation of calligraphic forms from letter-based visual structures into autonomous aesthetic compositions within the context of modern and contemporary art. The research emerges from the intersection between the traditional Islamic calligraphic heritage and Western abstraction, addressing how calligraphy evolves when detached from its linguistic and sacred functions. While previous studies have examined either the formal structure of calligraphy or the emergence of abstraction in modern art, few have explored the aesthetic convergence of these two traditions. Therefore, this study aims to reveal how calligraphic elements—letters, scripts, and lines—transition from meaningful symbols into visual rhythms and plastic structures, forming a dynamic bridge between Eastern and Western aesthetic paradigms.

Method: The research employs a qualitative methodology grounded in interpretative and formal analysis. Literature review and visual analysis methods were used concurrently to explore both theoretical and artistic dimensions. Primary data include artworks by selected artists—Jackson Pollock, Cy Twombly, Brice Marden (representing Western abstraction), and Hasan Çelebi, Ahmed Moustafa, Mohamed Zakariya, Erol Akyavaş, and Adnan Çoker (representing Eastern and Turkish traditions). Visual analysis focuses on plastic components such as line movement, spatial rhythm, color, texture, and balance. The study also integrates references from Islamic aesthetics, modernist theory (Greenberg, Krauss), and contemporary calligraphic discourse to ensure interdisciplinary rigor and replicability.

Findings: Findings indicate that abstraction in calligraphy is not merely a stylistic evolution but a profound transformation of meaning and form. The study reveals that when letters lose legibility, they acquire new aesthetic autonomy through gesture, rhythm, and materiality. Eastern calligraphic traditions emphasize metaphysical balance and spiritual contemplation, whereas Western abstraction foregrounds individuality and performative gesture. In both cases, the act of writing becomes a performative process rather than a communicative one. Moreover, digital tools and generative technologies expand calligraphic abstraction beyond traditional materials, introducing temporal and interactive dimensions.

Discussion: The discussion highlights that calligraphic abstraction embodies a synthesis of cultural memory and modernist formalism. The coexistence of geometry, repetition, and rhythm reflects a dialogue between spirituality and artistic experimentation. The study contextualizes its findings within postmodern pluralism, emphasizing hybridity and cultural reinterpretation rather than rupture with tradition. Furthermore, it demonstrates how calligraphic abstraction aligns with broader discourses on globalization, identity, and intercultural aesthetics. The limitations of the study primarily relate to its qualitative scope, as it focuses on formal and aesthetic interpretation rather than quantitative or perceptual data. Nevertheless, its interdisciplinary approach offers a nuanced understanding of calligraphy's transformation in visual culture.

Conclusion: The research concludes that the abstraction of calligraphy signifies a paradigm shift from textual communication to visual contemplation. Calligraphic elements, once bound to meaning and scriptural sanctity, now function as dynamic aesthetic units that produce rhythm, structure, and spatial harmony. This transformation establishes an aesthetic bridge between East and West, tradition and modernity, sacred and secular expression. The study contributes to art history and visual culture by offering a conceptual framework for understanding how traditional calligraphic aesthetics can be reinterpreted in contemporary visual practice.

Recommendation: Future research should expand upon the cognitive and perceptual aspects of calligraphic abstraction, integrating neuroaesthetic or psychological approaches to viewer response. Comparative cross-cultural studies could further explore similarities and divergences among Islamic, East Asian, and Western calligraphic abstractions. Additionally, the intersection of digital technology, artificial intelligence, and calligraphic practice warrants deeper investigation to understand how tradition adapts within emerging visual paradigms. For art education, incorporating calligraphic abstraction can enrich creative pedagogy by linking historical discipline with experimental expression.