



GÜZEL SANATLAR ALANINDA ULUSLARARASI AKADEMİK ÇALIŞMALAR

EDİTÖR
Dr. Öğr.Üyesi Pelin Güleda KARADENİZ



**Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Akademik
Çalışmalar**

ISBN: 979-8-89695-169-8

DOI: [https://doi.org/ 10.5281/zenodo.17167379](https://doi.org/10.5281/zenodo.17167379)

Cover Design:

Arzu ALTUNTAŞ

September / 2025

New York / USA



Copyright © Liberty

Date: 30.09.2025

Liberty Publishing House

Water Street Corridor New York, NY 10038

www.libertyacademicbooks.com

+1 (314) 597-0372

All rights reserved no part of this book may be reproduced in any form, by photocopying or by any electronic or mechanical means, including information storage or retrieval systems, without permission in writing from both the copyright owner and the publisher of this book.

© Liberty Academic Publishers 2025

The digital PDF version of this title is available Open Access and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 license (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>) which permits adaptation, alteration, reproduction and distribution for noncommercial use, without further permission provided the original work is attributed. The derivative works do not need to be licensed on the same terms.

adopted by Mariam Rasulan

ISBN: 979-8-89695-169-8

Copyright © 2025 by Liberty Academic Publishers All rights reserved

EDİTÖR

Dr. Öğr.Üyesi Pelin Güleda KARADENİZ

YAZARLAR

Yazarlar alfabetik sırada yazılmıştır

Doç. Dr. A. Sultan KARAOĞLU

Doç. Dr. Hüseyin ELITOK

Dr. Öğr. Üyesi İhsan Tahir ERDAL

Dr. Öğr. Üyesi İmran UZUN

Dr. Öğr. Üyesi S. Merve İLBAK TAHMAZ

Dr. Öğr. Üyesi Yasemin SARI BAYER

Dr. Öğr. Üyesi Yıldırım KARADENİZ

Dr. Öğr. Üyesi Zehra PALA

Dr. Öğr. Üyesi Zülbiye SEVGİLİ POLAT

Öğr. Gör. İsmail BİRLİK

Öğr. Gör. Züleyha ZOR

Kübra COŞKUN

Rezzan KOYUNCUOĞLU

Şeymanur KABADAYI

HAKEM LİSTESİ

Prof.Dr.Ayşe Aslıhan EROĞLU

Doç. Atilla Cengiz KILIÇ

Doç.Dr. Aydın ZOR

Doç. Gülnihal KÜPELİ

Doç. Metin KAR

Doç. Dr. Muhammet BİLGİN

Doç.Dr.Nermin DEMİRKOL

Doç.Dr.Osman ODABAŞ

Doç Dr. Ömer ZAIMOĞLU

Dr.Öğr.Üyesi İlknur ERBAŞ

İÇİNDEKİLER

EDİTÖRDEN ÖNSÖZ

1

BÖLÜM 1

Süleymaniye Kütüphanesi Mihrişah Vâlide Sultan Koleksiyonunda Bulunan 359 Envanter Numaralı Murâdî Dîvanı'nın Fasl/Bahir Baş Tezhipleri

Kübra COŞKUN

Doç. Dr. Hüseyin ELİTOK 3

BÖLÜM 2

Geleneksel Bir Yazı Formu Olarak “Ma’kılı Yazı” ve Ayırt Edici Özelliklerine İlişkin Bir Değerlendirme

Dr. Öğr. Üyesi İhsan Tahir ERDAL 57

BÖLÜM 3

Orta Asya’dan Selçuklu’ya Minyatürün İlk Adımları

Dr. Öğr. Üyesi Yıldırım KARADENİZ 77

BÖLÜM 4

Antalya Etnografya Müzesi’nde Bulunan 23.75.75 Envanter Numarasıyla Kayıtlı Hattat Seyyid Halil Şükrî Ye Ait Hilye-İ Şerifin Üslup Açısından İncelenmesi

Öğr. Gör. Züleyha ZOR 109

BÖLÜM 5

Osmanlı Dönemi Kuş Figürü Tasvirli Bir Grup İznik Tabak

Doç. Dr. A. Sultan KARAOĞLU

Şeymanur KABADAYI 133

BÖLÜM 6

Antik Mısır Resminde Hiyerarşik Perspektif

Dr. Öğr. Üyesi Yasemin SARI BAYER 159

BÖLÜM 7

Antalya Antik Kent Endemik Çiçekleri Örneğinde Ekslibris (Exlibris) Uygulaması

Dr. Öğr. Üyesi Zülbiye SEVGİLİ POLAT

Rezzan KOYUNCUOĞLU 177

BÖLÜM 8

**Anadolu'dan Transilvanya'ya Osmanlı Estetiği: Halılar
Üzerinden Bir Sanat Tarihi ve Kültür Analizi**

Dr. Öğr. Üyesi Merve İLBAK TAHMAZ 205

BÖLÜM 9

Fotoğrafta Ontolojik Bir Öge Olarak Estetik Tavır

Dr. Öğr. Üyesi İmran UZUN

Öğr. Gör. İsmail BİRLİK 219

BÖLÜM 10

**Türk Kültüründe Hayat Ağacı Motifinin Günümüz Çağdaş
Sanatlarına Yansıması ve Tasarım Analizi**

Dr. Öğr. Üyesi Zehra PALA 245

ÖNSÖZ

Sanat, insanlığın ortak dili olarak yüzyıllardır toplumların kültürel mirasını, estetik anlayışını ve düşünsel dünyasını yansıtmaktadır. Günümüzde küreselleşmenin etkisiyle farklı coğrafyalardan sanatçıların, araştırmacıların ve akademisyenlerin üretimleri birbirine daha çok temas etmekte; disiplinler arası yaklaşımlar ve uluslararası iş birlikleri, sanat alanında yeni ufuklar açmaktadır.

Bu kitap, farklı kültürlerden, disiplinlerden ve bakış açılarından gelen değerli araştırmaları bir araya getirmeyi amaçlamaktadır. Eserde; güzel sanatlara çatısı altında, geleneksel sanatların modern yaklaşımlarla buluşması, çağdaş sanat pratiklerinin evrensel yansımaları ve sanat eğitiminin küresel ölçekteki rolü üzerine özgün makaleler yer almaktadır.

Amacımız, hem akademik hem de sanatsal üretim süreçlerine katkı sağlayarak, güzel sanatlar alanında çalışan araştırmacılara, sanatçılara ve öğrencilere yeni tartışma zeminleri sunmaktır. Kitapta yer alan çalışmalar, yalnızca sanatı bir estetik ifade biçimi olarak değil; aynı zamanda toplumlar arası etkileşimin, kültürel paylaşımın ve düşünsel gelişimin önemli bir aracı olarak ele almaktadır.

Bu değerli çalışmaları bizlerle paylaşan yazarlarımıza teşekkürlerimi sunuyorum. Dilerim ki bu kitap, sanatın evrenselliğini vurgulayan bir köprü işlevi görerek, gelecek nesiller için kalıcı bir kaynak olur.

Sanatın ışığıyla yeni ufuklara...

Editör

Dr. Öğr.Üyesi Pelin Güleda KARADENİZ

**Süleymaniye Kütüphanesi Mihrişah Vâlide
Sultan Koleksiyonunda Bulunan 359 Envanter
Numaralı Murâdî Dîvanı'nın Fasıl/Bahir Baş
Tezhipleri**

Kübra COŞKUN¹ 

¹Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk
Sanatları Bölümü, Erzurum/Türkiye
E-mail: kubracoskun811@gmail.com

Doç. Dr. Hüseyin ELITOK² 

²Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk
Sanatları Bölümü, Erzurum/Türkiye
E-mail: huseyin.elitok@atauni.edu.tr

Alıntı: Coşkun, K. & Elitok, H. (2025). Süleymaniye Kütüphanesi Mihrişah Vâlide Sultan Koleksiyonunda Bulunan 359 Envanter Numaralı Murâdî Dîvanı'nın Fasıl/Bahir Baş Tezhipleri. Karadeniz, P. G. (Ed.). *Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Akademik Çalışmalar*. Bölüm: 1, 3-55. ISBN: 979-8-89695-169-8. Liberty Publishing House

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17165997>

1. GİRİŞ

Tarih boyunca bilginin ve kültürün aktarılmasında en önemli araçlardan biri de kitap olmuştur. Kitaplar, aynı zamanda düşüncenin, inancın ve estetik anlayışın da bir yansıması olarak görülmüştür. Türk-İslâm Medeniyetinde kitap denilince akla ilk gelen el yazmalarıdır. El yazmaları, içeriğinin yanı sıra hat ve tezhip gibi müstesna sanatlarla bütünleşerek adeta birer şahesere dönüştürülmüştür. Bu süreçte kitap sadece okunan değil, korunan ve vakfedilen bir değer niteliğindedir. Devlet büyükleri ve zengin kişilerin maddi destekleriyle ve üstatların maharetli elleriyle vücuda getirilen dinî, ilmî, edebî sayısız eser kütüphane, müze ve koleksiyonlarda korunarak günümüze kadar ulaşma imkânı bulmuştur. Bahsi geçen bu nadide eserler içerisinde edebî içerikli ve duygusal yönüyle insanların ruhuna hitap eden dîvanlar hiç şüphesiz ki önemli bir yere sahiptir.

Dîvan; Aslen Farsça bir kelime olup İslam fütuhatının ilk yıllarında Arapça'ya geçmiş ve muhtelif manalarda kullanılmıştır. Edebî terim olarak ise; Herhangi bir mevzu üzerinde tedvin edilen eser manasına gelmektedir. Sonraları bu mana daraltılarak manzum sözlerin topluca yazıldığı kitaba dîvan ismi verilmiştir. Bu tabir böylece şairlerin müntahap şiirlerini ihtiva eden mecmua manasında kullanıldığı halde daha sonra yalnız bir şairin defteri anlamında da kullanılmaya başlanmıştır (Pakalın, 1993, 456). Yaygın olan dîvan tertip sırası kasîde, musammat, kısa mesnevi, gazel, rubâî, kıt'a, müfret, beyit ve mısırâlar şeklindedir (Akün, 1994, 389-427).

Anadolu sahasında 13. asırdan ele geçebilmiş edebî mahsullerde Türkçe dinî-tasavvufî ve didaktik bir mihver etrafında dönerken dîvan edebiyatının estetik hüviyetini ve unsurlarını aksettiren lâdinî ve lirik şiire nasıl ve ne zamandan beri geçilmiş olduğu henüz aydınlanmamış bir meseledir. M. Fuad Köprülü'nün araştırmaları ile 13. asırda dîvan şiirinin ilk ve gerçek temsilcileri sanılmış olan Hoca Dehhânî ile Şeyyad Hamza'nın daha sonraki devre ait oldukları gerçeği ortaya çıkmaktadır. Ortada 13. yüzyılda doğuşunu gösterecek metinlerinin bulunmamasına karşılık 14. asrın daha ilk çeyreğine gelindiğinde dîvan şiirini temsil edebilecek mahiyette eserlerle karşılaşılmaya başlanır (Akün, 1994, 393). Görülen şudur ki geçirilmiş bir tecrübeler devresinden sonra

klasik edebiyat 14. asırda hemen her koldan eser verebilecek bir seviyeye ulaşmıştır (Akün, 1994, 394). Başlangıçta daha ötelere gidilmeye cesaret edilemeyen basit bahirlerde kalınırken 15. yüzyıla gelindiğinde dîvan şiiri artık zengin ve geniş bir bahir tablosu içine girer. 16. asır dîvan şairlerinin elinde Türkçe aruza iyice ısınır. 17. asırda ise Osmanlı şiirinde aruzda tam bir hâkimiyet kazanılmış ve rahatlıkla kullanılır bir hale gelmiştir. Buna paralel olarak bu rahatlığı bulmada belirli bir payı olan Arapça ve Farsça kelimelerin de o nispette arttığı görülür (Akün, 1994, 401).

Diğer Türk lehçelerinde klasik şiir 16. asırdan sonra büyük şairler yetiştirmezken, Osmanlı dîvan şiiri 19. asra kadar daha birçok yeni üstat, büyük şair vermeye devam etmiştir (Akün, 1994, 394). Osmanlı şairlerinin az sayılmayacak bir kısmı, Türkçe dîvanları ile yetinmeyip Farsça dîvan veya dîvançelerde tertip etmiştir (Akün, 1994, 399).

Osmanlı padişahları, bir yandan siyasi yapıyı güçlendirmeye gayret gösterirken bir yandan da bilimde ve sanatta ilerleme ve yükselme gereğini fark etmişler, bunun gerçekleşmesi için hiçbir fedakârlıktan kaçınmamışlardır. Başta saray olmak üzere devlet adamlarının konakları şair, yazar ve ilim adamlarının toplandığı birer merkez olmuştur. Özellikle şiir ve edebiyata büyük rağbet göstermişlerdir. Osmanlı sultan ve şehzadelerinin başlangıçtan itibaren şiirle çok yakın ilgisi olduğu bilinmektedir (İsen, Horata, 2006, 88-89).

2. III. MURÂD DÎVANI

5 Cemâziyelevvel 953'te (4 Temmuz 1546) babası II. Selim'in Saruhan Sancak Beyliğiyle Manisa'da bulunduğu sırada Bozdağ Yaylağında doğdu. Asıl adı Cecilia Baffo olan Venedik asıllı Nurbânû Sultan'ın oğludur (Küttükoğlu, 2020, 172).

Üçüncü Murad, Osmanoğlularının en bilginlerinden biridir. Arapça ve Farsçayı bu dillerde şiir söyleyecek kadar bildiği gibi, devrinin ilimlerine de vâkıf, hatta bazılarında mütehasstır. Hoca Sadeddin Efendi gibi âlimlerden tarih ve siyaset okumuştur (Kırkkılıç, 2015, 25). İlmi ve edebî hayatın canlanması için çalışan Üçüncü Murad'ın kendi de şiir yazmış ve ilmî eserler telif etmiştir (Kırkkılıç, 2015, 44).

Osmanlı padişahları arasında Kanûnî Sultan Süleyman'dan sonra en fazla şiir yazan III. Murad'ın Türkçe Dîvan ve Farsça Dîvançe ile Fütühât-ı Ramazân adlı eserleri bulunmaktadır. Bunların yanında mürşidi olan Şeyh Şücâ'ya yazdığı mektupları da yaşadığı dönemde Kitâbü'l-Menâmât adıyla derlenmiştir (Felek, 2014, 15).

Eğlenceye, zevke düşkün olan III. Murad'ın şiirlerinin çoğu hayat anlayışının aksine dini ve tasavvufîdir (Kut, 2000, 172).

Dönemi Osmanlı kültürünün klasik formunun zirvesine ulaşan bir devir olarak tanımlanan III. Murad, “Murâdî” mahlasıyla dinî ve tasavvufî şiirler kaleme almıştır. Çeşitli kütüphanelerde III. Murad'a ait müstakil dîvanlara rastlanmaktadır. Çoğu Osmanlı padişahları gibi III. Murad da iyi bir sanat eğitimi almış şiir ve edebiyatın yanında hat sanatıyla da ilgilenmiştir. Hocasının kim olduğu bilinmemekle beraber Müstakimzâde'nin Tuhfe-i Hattâtîn adlı eserinde, sülüs nesih ve ta'lik yazılarda yetişmiş iyi bir hattat olduğunu ifade edilmiştir. Ayasofya Camii mihrabının iki yanında asılı kelime-i şehâdet levhasıyla bir âyet levhasının bulunduğunu bildirmiş ise de bugün mevcut değildir (Kütükoğlu, 2020, 176).

III. Murad Dîvanı'nda toplam 1565 gazel, 1 muhammes, 48 küçük mesnevî, 39 nazım / kıt'a ve 48 müfredden oluşan hacimli bir dîvanı vardır. Büyük çoğunluğu Türkçe olan bu dîvanda Arapça ve Farsça şiirler bulunmaktadır (Kırkkılıç, 2015, 21).

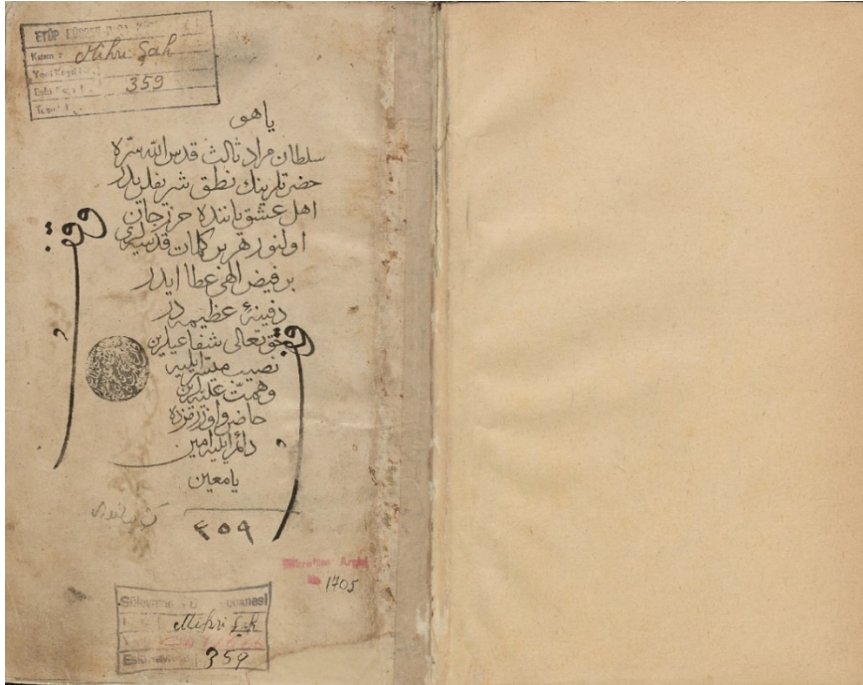
Onun şiirlerinin dili işlek ve sadedir. Sanatlı söyleyişlerin çok fazla görülmediği şiirlerde konuşma üslubu dikkati çekmektedir. XVI. yüzyılda yetişen çok fazla şair vardır. Sultan III. Murad bunlarla irtibat hâlinde olmuştur. Osmanlı devleti yöneticilerinin sanatçılara ve ilim adamlarına verdiği destek ile döneminde kültür ve sanat hayatı canlılığını korumuştur (İsen-Bilkan, 1997, 9).

Yapılan araştırmalar sonucunda Sultan üçüncü Murad Dîvanı'nın 13 nüshası bulunan Türkçe Dîvan'ın bazı nüshaları kitap sanatlarımız açısından önemlidir (Öztürk, 2022, 125). Bunlar içerisinde içeriğinin yanı sıra sanatsal anlamda incelenmeye değer en önemlilerinden biri de Süleymaniye Kütüphanesi Mihrişah Sultan Koleksiyonunda korunan 00359 envanter numaralı Dîvân-ı Murâdî'dir.

2.1. 359 Envanter Numaralı Murâdî Dîvanı'nın Özellikleri

Çalışmaya konu olan eser, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Mihrişah Sultan Koleksiyonunda 00359 demirbaş numarası ile kayıtlıdır. Yazmada 1 besmele manzumesi, 8 beyitlik mesnevi ve 1230 gazel vardır. Eserin müellifi, Sultan Murâdî-ı Sâlis Han b. Sultan Selim-i Sâni Han'dır. İstinsah tarihi ve müstensihi belli olmayan eserin, H.1081-M.1670/71 tarihli temellük kaydı mevcuttur. Eserin hattatı ve müzehhibi bilinmemektedir. Eserin kâğıt ebadı 26x16 cm ve yazı ebadı 14x8 cm olup, 294 varaktan müteşekkildir. Eserin sonu ve iç kısımdaki bazı yapraklar noksandır. Kâğıdı, Nohudî ve âharlıdır. Dîvan, Osmanlı Türkçesi ile nesih hattıyla is mürekkebi kullanılarak yazılmıştır. Satır sayısı sayfalara göre değişkenlik göstermektedir (7, 10, 11, 12, 13, 14, 17). Dîvanda bezemeli kısımlar, unvan sayfası, fasıl/bahir başları, koltuklar ve sayfa kenarlarıdır. Eserde 86 adet fasıl/bahir başı bulunmaktadır. Bu başlıklar 32 farklı tasarımdan oluşmaktadır.

2.1.1. Mühürlü kayıt sayfası



Şekil 1. Murâdî Divânı Kayıt Sayfası

Kayıt sayfası:

یا هو

سلطان مراد ثالث قدس الله سره حضرتلرینک نطق شریفلر یدر اهل عشق یاننده حزر جان اولور هر بر کلمات قدسیرلری بر فیض الهی عطا ایدر دفینه عظیمه در حق تعالی شفاعتترین نصیب میسر و همت علیه لرین حاض و اوزرمزده دائم ایلیه امین یا معین.

Ya hû,

Sultan Murâd-ı Sâlis (kuddise sırruhu) Hazretlerinin nutk-ı şerîfleridir. Ehl-i aşk yanında hıızr-ı can olunur. Her bir kelimât-ı kudsiyeleri bir feyz-i İlâhi ‘ata eder. Define-i ‘azîmedir. Hak Teâlâ şefâ’atlerin nasib-i müyesser eyleye ve himmet-i aliyelerin hazır ve üzerimizde dâim eyleye âmin. Ya mu‘în.

Mühür:

وقف هذا الكتاب محمد عطاء الله بشرط أن لا يخرج من كتبخانه والده مهر شاه سلطان. ۱۸۵۱/۱۲۶۸

Vakafe haze’l-kitab Mehmet Ataullah bi-şartın en-la yuhrac min kütübhone-i Vâlide Mihrişah Sultan 1268/1851

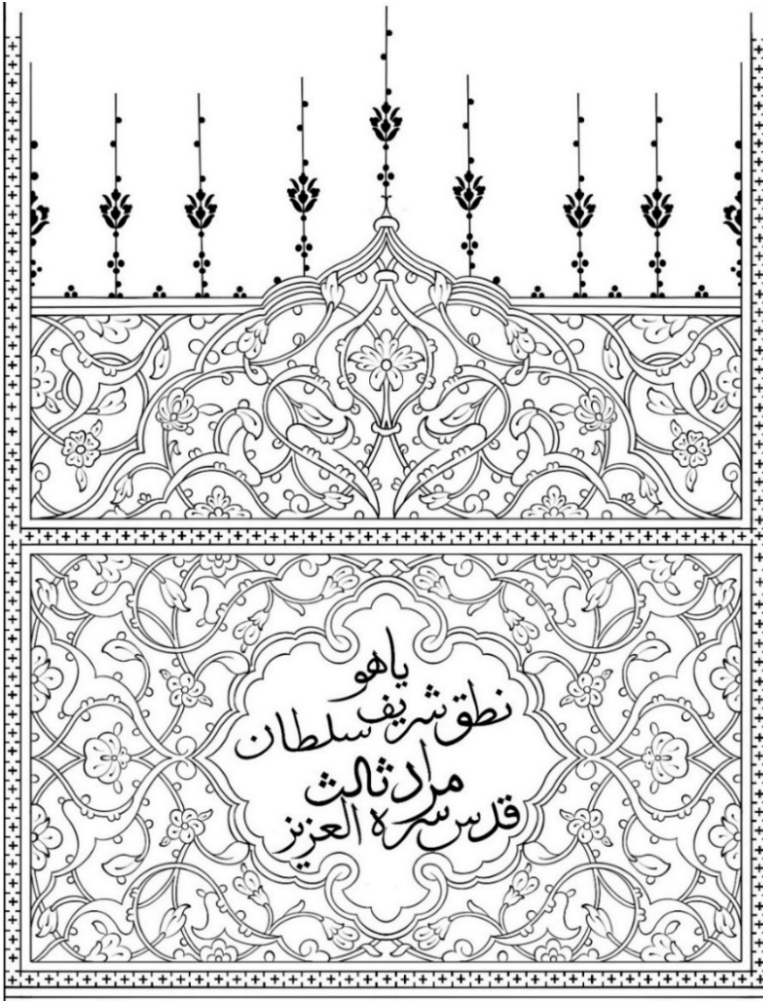
2.1.2. Divân-ı Murâdî’nin fasıl/bahir başı tezhipleri



Şekil 2. Unvan Sayfası (Varak 1b)



Şekil 3. Unvan Sayfası Tezhibi (Varak 1b)



Şekil 4. Unvan Sayfası Tezhibi Çizimi (Varak 1b)

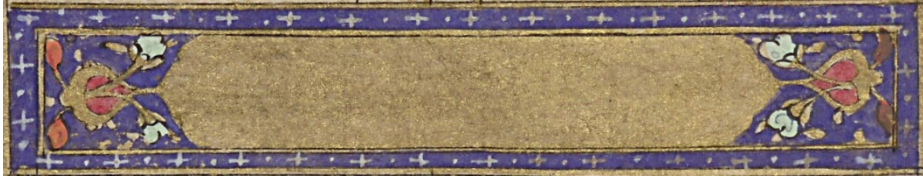
Eser'in 1b varağında iki sütuna ayrılan yazı, nesih hattıyla ve is mürekkebi ile yazılmıştır. Yazı alanının üst kısmında başlık bezemesi mevcuttur. Yatay dikdörtgen tezyîni alanın orta kısmında sıvama altın üzerine is mürekkebi ile nutku şerîf yazılmış, altın ve bordo renkte dendanlarla sınırlandırılmıştır. Yazı alanının iki kenarında $\frac{1}{4}$ simetrik tezyînat yapılmıştır. Lâcivert ve altın zeminli bezeme de ayırma rûmîler paftaları oluşturmuştur. Rûmîler zer-ender-zer tekniğinde uygulanmıştır. Kısa kenarlarda rûmîlerin merkezindeki iç zeminler kırmızı

renktedir. Tezyînatta motif olarak gonca, penç, hatâyî, yapraklar kullanılmış, renk olarak pembe, açık mavi, mor ve turuncu tercih edilmiş ve motiflere tonlama yapılmıştır. Yazılı ve bezemeli alan dörtkenardan lâcivert zemin üzerine uygulanan (+/-) biçimli kenar suyu sınırlandırılmıştır.

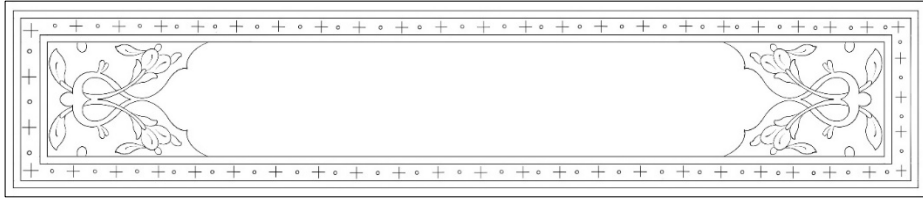
Taç kısmındaki desen $\frac{1}{2}$ simetriktir. Bu kısımda yine ayırma rûmîler ve altın dendanlar paftaları oluşturmuştur. Zemin rengi altın ve lacivert olan tezyînatta zer-ender-zer tekniğinde uygulanan rûmîler ile birlikte hatâyî, penç, gonca, yaprak ve tirfiller kullanılmıştır. Motiflerde renk olarak mavi, pembe, mor, turuncu ve sarı tercih edilmiştir. Orta kısımdaki kubbe formu altın renkteki tepelik ile tamamlanmıştır. Lâcivert renkteki tığlar bitkisel motiflerden müteşekkil olup negatif tekniğe uygulanmıştır. Kubbe formun iki kenarına altın cedvel ve lâcivert renkteki 1 mm'lik kuzu çekilmiştir. Taç kısmın üstündeki tığların ara boşlukları sayfa kenarlarında devam eden halkârî bezeme ile doldurmuştur (Şekil 3).



Şekil 5. Varak 3a



Şekil 6. Başlık Tezhibi (Varak 3a)

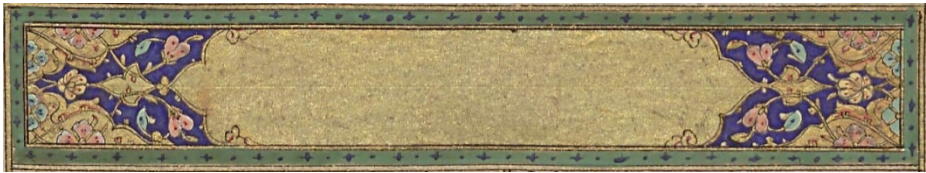


Şekil 7. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 3a)

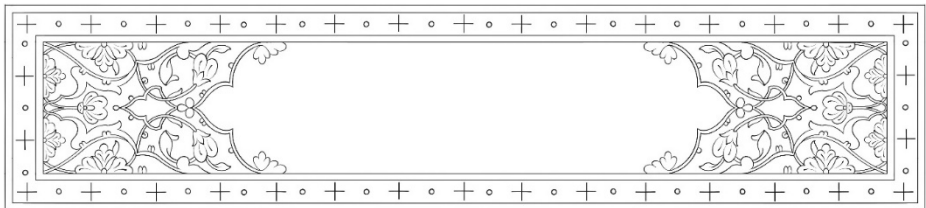
Eserin 3a varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetrik olup zemini boyalı klasik tezhip tekniğiyle uygulanmıştır. Yazı alanı sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Tezyîni alanlarda zemin rengi lâcivert olup, bezemenin merkezindeki orta bağ rûminin zemini kırmızı renktedir. Motif olarak gonca ve yapraklar kullanılmış, goncalarda su yeşili, yapraklarda ise turuncu renk tercih edilmiştir. Başlık bezemesinin dörtkenarını çevreleyen ve lâcivert zemin üzerine uygulanan beyaz renkte (+/.) biçimli kenar suyu ile bezeme sonlandırılmıştır (Şekil 6).



Şekil 8. Varak 10a



Şekil 9. Başlık Tezhibi (Varak 10a)

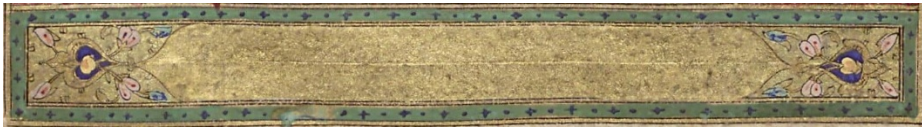


Şekil 10. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 10a)

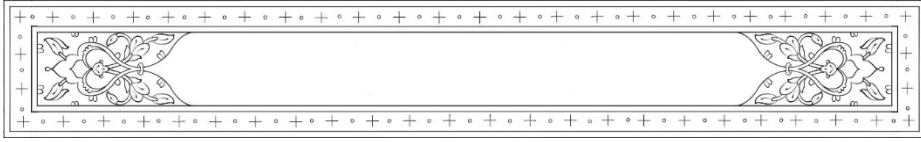
Eserin 10a varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetriktir. Yazı alanı sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Zemin rengi altın ve lacivert olan tezyini kısımlarda motif olarak zer-ender-zer tekniğinde uygulanan rûmîler ile hatâyî, penç, gonca yaprak ve tirfiller kullanılmıştır. Goncalarda pembe, pençlerde mavi, hatâyî motifinde sarı, yapraklarda ise su yeşili rengi tercih edilmiştir. Başlık bezemesinin dörtkenarına küf yeşili zemin üzerine siyah renkte (+/.) şeklinde kenar suyu yapılarak iki kenarına 1'er mm'lik altın cedvel çekilmiş ve tezyînat sonlandırılmıştır (Şekil 9).



Şekil 11. Varak 10b



Şekil 12. Başlık Tezhibi (Varak 10b)



Şekil 13. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 10b)

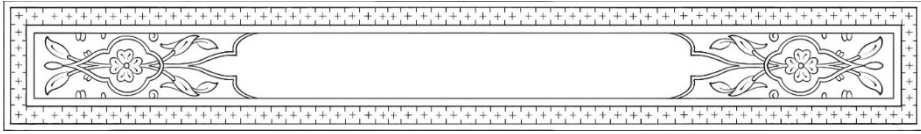
Eserin 10b varagında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetrik olarak tasarlanmış zemin boyalı klasik tezhip tekniğiyle uygulanmıştır. Yazı alanı sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Tezyîni alanlarda zemin rengi altındır. Ortabağ rûmî ile birlikte bitkisel motif olarak gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Renk olarak goncalarda pembe, pençlerde sarı yapraklarda ise altın, pembe ve mavi tercih edilmiştir. Ayrıca motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına yapılan kenar suyu bezemesi Şekil 9 ile aynıdır (Şekil 12).



Şekil 14. Varak 11a



Şekil 15. Başlık Tezhibi (Varak 11a)



Şekil 16. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 11a)

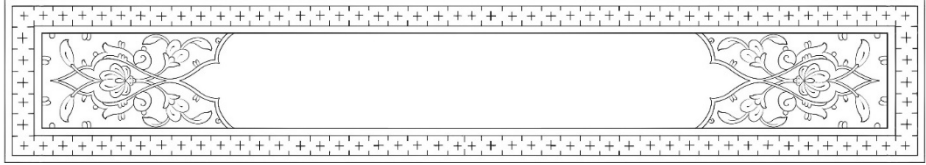
Eserin 11a varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetriktrir. Yazı alanı sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Tezyîni kısımlarda ana zemin rengi lâciverttir. Merkezde rûmi formundaki paftanın içi altındır. Motif olarak penç ve yapraklar kullanılmıştır. Penç motifinde pembe yapraklarda ise altın ve beyaz tercih edilmiş, motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına bordo zemin üzerine beyaz renkte (+/-) biçimli kenar suyu bezemesi yapılarak iki kenarına 1'er mm'lik altın cedvel çekilerek tezyînat sonlandırılmıştır (Şekil 15).



Şekil 17. Varak 11b



Şekil 18. Başlık Tezhibi (Varak 11b)



Şekil 19. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 11b)

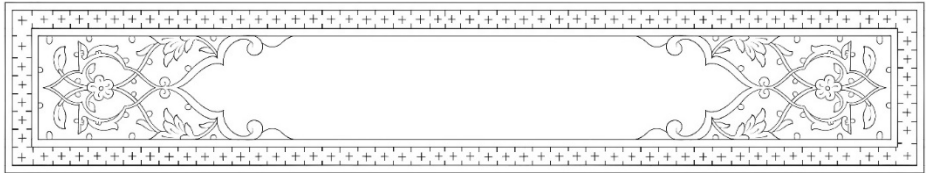
Eserin 11b varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetrik olup yazı alanı boş bırakılmıştır. Zemin rengi altın olan tezyînî alanların merkezindeki rûmîlerin içleri lâciverttir. Tezyînatta motif olarak hatâyî, gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Hatâyîlerde pembe, goncalarda su yeşili, yapraklarda ise altın ve su yeşili tercih edilmiştir. Ayrıca motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına yapılan kenar suyu bezemesi Şekil 15 ile aynıdır (Şekil 18).



Şekil 20. Varak 12b



Şekil 21. Başlık Tezhibi (Varak 12b)



Şekil 22. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 12b)

Eserin 12b varağındaki başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetriktr. Yazı alanı boş bırakılmıştır. Tezyîni alanlarda zemin rengi lâcivert olup, merkezdeki rûmîler ve iç zeminleri altındır. Motif olarak penç, gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Renk

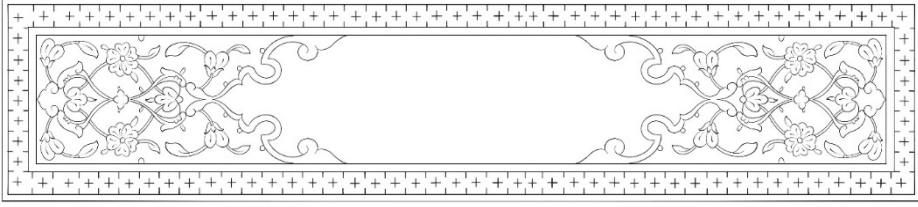
olarak goncalarda pembe, pençte su yeşili, yapraklarda ise altın ve pembe renkler tercih edilmiştir. Ayrıca motiflere koyu renkte tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına yapılan kenar suyu bezemesi Şekil 18 ile aynıdır (Şekil 21).



Şekil 23. Varak 13a



Şekil 24. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 13a)



Şekil 25. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 13a)

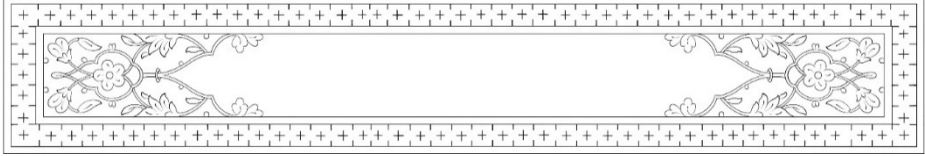
Eserin 13a varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetrik olup yazı alanı boş bırakılmıştır. Tezyîni kısımlarda zemin rengi altın ve lâciverttir. Tezyînatın orta kısmındaki simetrik orta bağ rûmiller altındır. Motif olarak penç, gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Goncalarda su yeşili ve pembe, pençlerde pembe, yapraklarda ise altın ve sarı renk tercih edilmiştir. Ayrıca motiflere koyu renkte tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına yapılan kenar suyu bezemesi Şekil 18 ile aynıdır (Şekil 24).



Şekil 26. Varak 14b



Şekil 27. Başlık Tezhibi (Varak 14b)



Şekil 28. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 14b)

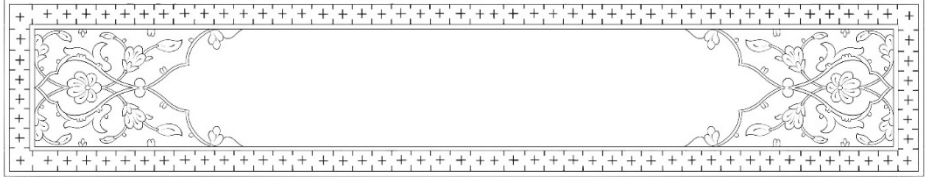
Eserin 14b varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetriktr. Yazı alanı sıvama altın olup yine boş bırakılmıştır. Tezyînî alanlarda zemin rengi lâcivert olup orta kısımdaki rûmî görünümlü paftaların içleri altındır. Motif olarak penç, gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Penç motifinde su yeşili, goncalarda pembe yapraklarda ise sarı renk tercih edilmiş, motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına küf yeşili zemin üzerine lâcivert renkte (+/-) biçimli kenar suyu yapılmış, iki kenarına çekilen altın cedveller ile sınırlandırılmıştır (Şekil 27).



Şekil 29. Varak 18a



Şekil 30. Başlık Tezhibi (Varak 18a)



Şekil 31. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 18a)

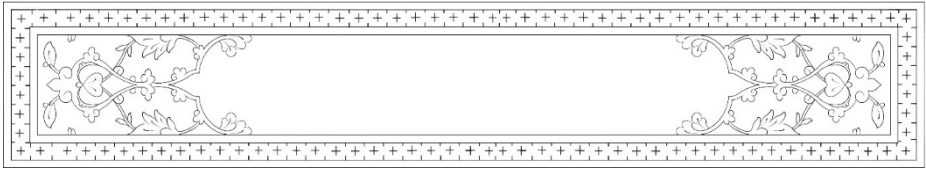
Eserin 18a varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetriktir. Yazı alanı sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Tezyîni alanlarda zemin rengi lâciverttir. Bezemenin merkezindeki rûminin içi altındır. Motif olarak hatâyî, gonca ve yapraklar kullanılmış, hatâyî motifinde su yeşili, goncalarda pembe ve sarı yapraklarda ise altın ve pembe renk tercih edilmiş motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına turuncu zemin üzerine kırmızı renkte (+/-) biçimli kenar suyu bezemesi yapılmış, iki kenarına altın cedvel çekilerek sonlandırılmıştır (Şekil 30).



Şekil 32. Varak 19a



Şekil 33. Başlık Tezhibi (Varak 19a)



Şekil 34. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 19a)

Eserin 19a varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetrik tasarlanmış zemini boyalı klasik tezhip tekniğiyle uygulanmıştır. Yazı alanı sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Tezyînî alanlarda zemin rengi lâciverttir. Bezemeli kısımların

merkezindeki altın orta bağ rûminin iç zemini yine altındır. Tezyini alanda motif olarak gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Goncalarda altın, pembe ve sarı, yapraklarda ise su yeşili renkler tercih edilmiştir. Ayrıca motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına bordo zemin üzerine beyaz renkte (+/-) biçimli kenar suyu bezemesi yapılmış, iki kenarına 1'er mm'lik altın cedvel çekilerek tezyînat sonlandırılmıştır (Şekil 33).



Şekil 35. Varak 21b



Şekil 36. Başlık Tezhibi (Varak 21b)



Şekil 37. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 21b)

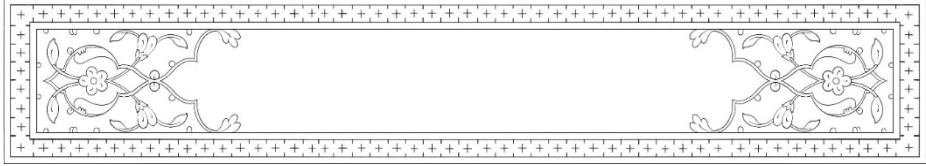
Eserin 21b varacağındaki bulunan başlık tezhibi ¼ simetriktr. Yazı alanı sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Tezyîni alanlarda ana zemin rengi lâcivert olup ayırma rûmilî paftanın zemini altındır. Motif olarak penç, gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Penç motifinde su yeşili, goncalarda sarı yapraklarda ise altın ve pembe renkler tercih edilmiş ayrıca motiflere tonlama yapılmış, Rûmilere ise tohum atılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına yapılan kenar suyu Şekil 33 ile aynıdır. (Şekil 36).



Şekil 38. Varak 22b



Şekil 39. Başlık Tezhibi (Varak 22b)



Şekil 40. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 22b)

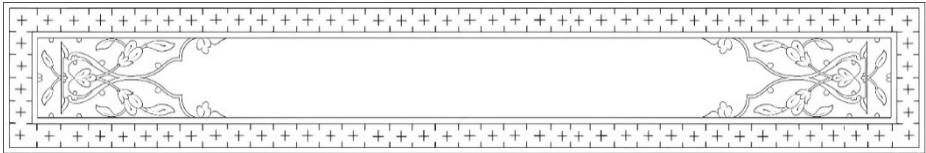
Eserin 22b varagında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetrik tasarlanmış ve uygulanmıştır. Yazı alanı yine boş bırakılmıştır. Tezyîni alanlarda ana zemin rengi lâcivert olup altın rûmîli paftanın zemini altındır. Motif olarak penç, gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Penç motifinde su yeşili, gonca ve yapraklarda ise altın ve sarı renkler tercih edilmiş motiflere tonlama yapılmıştır. Rûmilere tohum yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına yapılan kenar suyu bezemesi Şekil 36 ile aynıdır (Şekil 39).



Şekil 41. Varak 22b-2



Şekil 42. Başlık Tezhibi (Varak 22b-2)



Şekil 43. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 22b-2)

Eserin 22b-2 varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetriktir. Yazı alanı sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Tezyînî alanlarda ana zemin rengi lâcivert olup, orta kısımlarda ters yerleştirilen orta bağ rûminin zemini altındır. Motif olarak

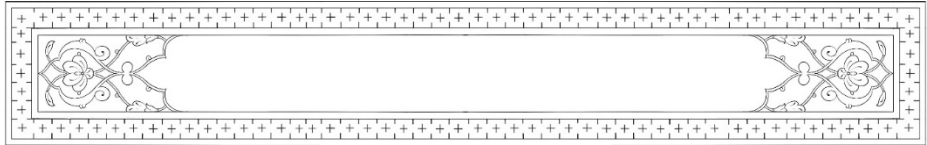
gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Goncalarda altın, su yeşili ve pembe, yapraklarda ise su yeşili ve sarı renkler tercih edilmiştir. Ayrıca motiflere tonlama, Rûmilere tohum yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına yapılan kenar suyu bezemesi Şekil 39 ile aynıdır (Şekil 42).



Şekil 44. Varak 26b



Şekil 45. Başlık Tezhibi (Varak 26b)



Şekil 46. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 26b)

Eserin 26b varağında bulunan başlık tezhibi yine $\frac{1}{4}$ simetrikidir. Yazı alanı sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Tezyîni alanlarda ana zemin rengi lâcivert olup altın rûmîli paftanın zemini altındır. Motif olarak hatâyî, gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Hatâyî motifinde su yeşili, goncalarda ve yapraklarda pembe renk tercih edilmiş motiflere tonlama rûmilere tohum yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına lâcivert zemin üzerine beyaz renkte (+/-) biçimli kenar suyu bezemesi yapılmış, iki kenarına 1'er mm'lik altın cedvel çekilerek sonlandırılmıştır (Şekil 45).



Şekil 47. Varak 30a



Şekil 48. Başlık Tezhibi (Varak 30a)

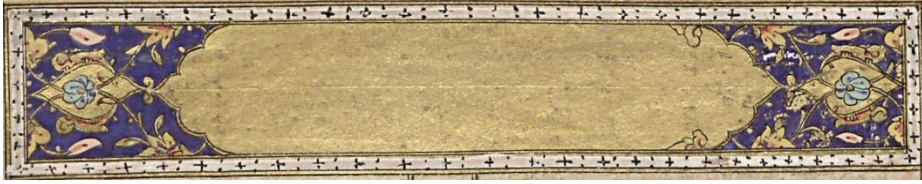


Şekil 49. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 30a)

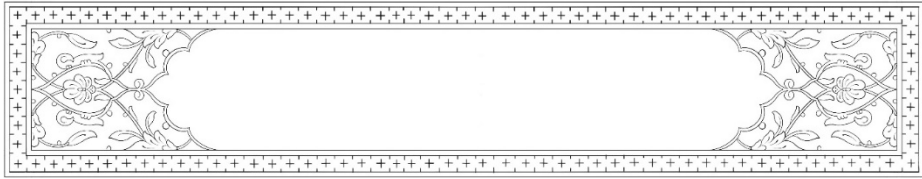
Eserin 30a varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetrik tasarlanmış zemini boyalı klasik tezhip tekniğiyle uygulanmıştır. Yazı alanı sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Tezýinî alanlarda ana zemin rengi yine lâcivert olup, orta bağ rûminin zemini altındır. Motif olarak gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Goncalarda su yeşili yapraklarda ise pembe renkler tercih edilmiştir. Motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına yapılan kenar suyu Şekil 42 ile aynıdır (Şekil 48).



Şekil 50. Varak 31b



Şekil 51. Başlık Tezhibi (Varak 31b)



Şekil 52. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 31b)

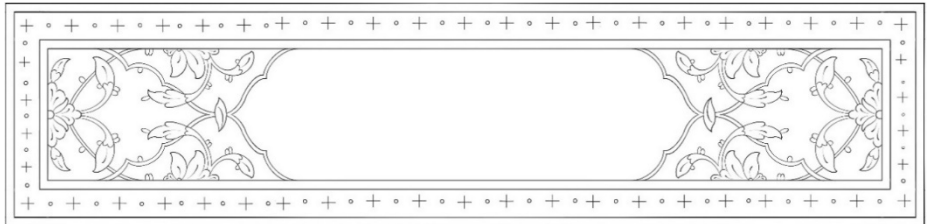
Eserin 31b varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetrik tasarlanmış zemini boyalı klasik tezhip tekniğiyle uygulanmıştır. Yazı alanı sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Tezyîni alanlarda ana zemin rengi lâcivert olup rûmîli paftanın zemini altındır. Motif olarak hatâyî, gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Hatâyîde su yeşili, goncalarda sarı yapraklarda ise altın ve pembe renkler tercih edilmiştir. Motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına krem tonlarda zemin üzerine siyah renkte (+/-) biçimli kenar suyu bezemesi yapılmış, iki kenarına 1'er mm'lik altın cedvel çekilerek sonlandırılmıştır (Şekil 51).



Şekil 53. Varak 34a



Şekil 54. Başlık Tezhibi (Varak 34a)



Şekil 55. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 34a)

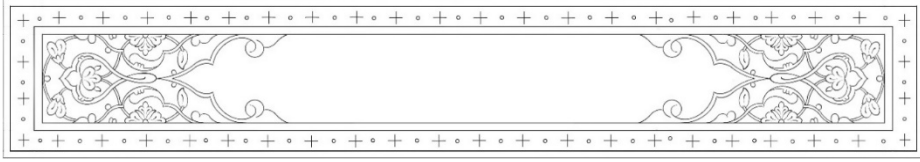
Eserin 34a varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetriktir. Yazı alanı sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Tezyîni alanlarda altın ve laciverttir. Altın dendanlar pafталarı oluşturmuştur. Motif olarak penç, gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Penç motifinde pembe, goncalarda sarı, yapraklarda ise altın ve su yeşili renkler tercih edilmiş ayrıca motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına lâcivert zemin üzerine beyaz renkte (+/.) biçimli kenar suyu bezemesi yapılmış, iki kenarına 1'er mm'lik altın cedvel çekilerek sınırlandırılmıştır (Şekil 54).



Şekil 56. Varak 44a

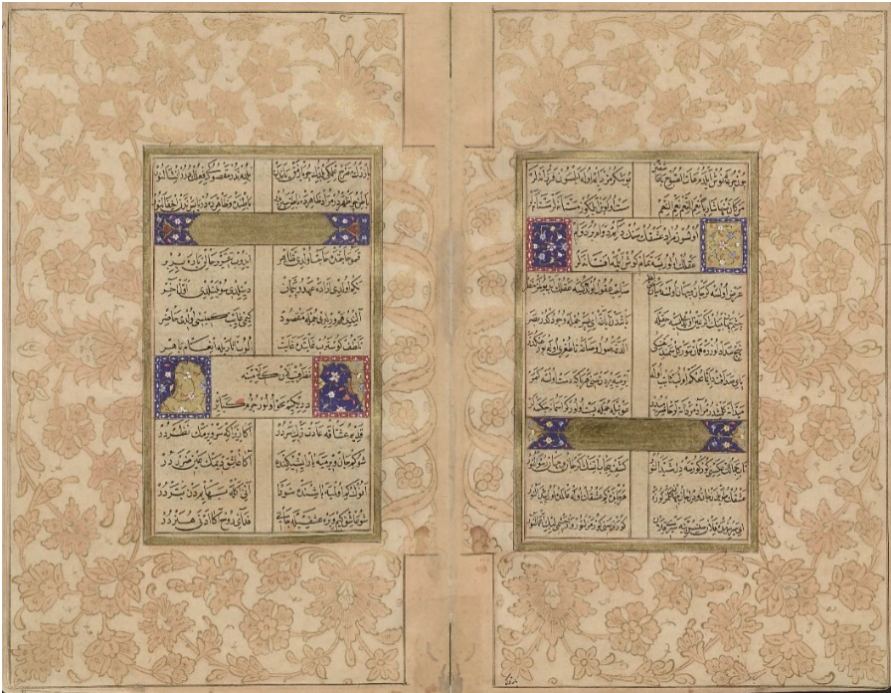


Şekil 57. Başlık Tezhibi (Varak 44a)



Şekil 58. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 44a)

Eserin 44a varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetriktr. Yazı alanı sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Tezyîni alanlarda ana zemin rengi lâcivert olup, yarım rûmiller ile ota bağ rûminin zeminleri altındır. Motif olarak penç, gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Goncalarda sarı ve açık mavi, yarım pençlerde açık mavi, yapraklarda ise yine sarı renkler tercih edilmiş ve motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına bordo zemin üzerine beyaz renkte (+/.) biçimli kenar suyu yapılmış, iki kenarına 1'er mm'lik altın cedvel çekilerek tezyînat sonlandırılmıştır (Şekil 57).



Şekil 59. Varak 82b



Şekil 60. Başlık Tezhibi (Varak 82b)



Şekil 61. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 82b)

Eserin 82b varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetriktir. Yazı alanı sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Tezyîni alanlarda zemin rengi lâcivert ve altındır. Motif olarak rûmi, penç, gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Pençlerde sarı, goncalarda mor ve pembe, yapraklarda ise turuncu ve mor renkler tercih edilmiştir. Ayrıca motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına altın cedvel çekilerek sonlandırılmıştır (Şekil 60).



Şekil 62. Varak 103b



Şekil 63. Başlık Tezhibi (Varak 103b)



Şekil 64. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 103b)

Eserin 103b varağındaki başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetriktr. Yazı alanı sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Tezyînî alanlarda zemin rengi lâcivert olup rûmîli pafta zemini altındır. Motif olarak gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Goncalarda su yeşili yapraklarda ise pembe ve sarı renkler tercih edilmiş motiflere tonlama yapılmıştır.

Başlık bezemesinin dörtkenarına bordo zemin üzerine beyaz renkte (+/-) biçimli kenar suyu yapılmış, iki kenarına 1'er mm'lik altın cedvel çekilerek sınırlandırılmıştır (Şekil 63).



Şekil 65. Varak 113b



Şekil 66. Başlık Tezhibi (Varak 113b)



Şekil 67. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 113b)

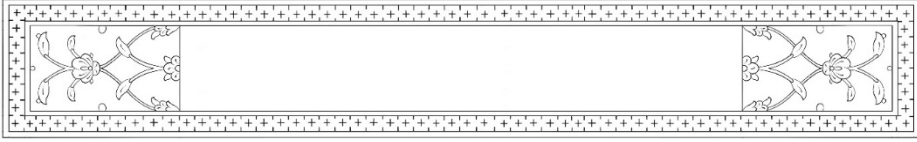
Eserin 113b varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetriktr. Yazı alanı sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Tezyînî alanlarda zemin rengi lâcivert ve altındır. Motif olarak yarım penç, gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Penç motifinde su yeşili, goncalarda sarı, yapraklarda ise altın tercih edilmiştir. Ayrıca motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarı krem tonlarda zemin üzerine siyah renkte (+/-) biçimli kenar suyu bezemesi yapılmış, iki kenarına 1'er mm'lik altın cedvel çekilerek tezyînat sonlandırılmıştır (Şekil 66).



Şekil 68. Varak 124b



Şekil 69. Başlık Tezhibi (Varak 124b)



Şekil 70. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 124b)

Eserin 124b varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetriktir. Yazı alanı sıvama altın olup yine boş bırakılmıştır. Tezyînî alanlarda zemin rengi altın ve lâciverttir. Motif olarak hatâyî, penç, gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Hatâyî motifinde pembe, peçlerde beyaz, goncalarda mor, yapraklarda ise tozpembe, turuncu ve sarı renkler tercih edilmiş motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına lâcivert zemin üzerine beyaz renkte (+/-) biçimli kenar suyu bezemsi yapılmış, iki kenarına 1'er mm'lik altın cedvel çekilerek sınırlandırılmıştır (Şekil 69).



Şekil 71. Varak 128b



Şekil 72. Başlık Tezhibi (Varak 128b)



Şekil 73. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 128b)

Eserin 128b varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetriktir. Yazı alanı sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Tezyîni alanlarda zemin rengi lâcivert ve altındır. Çok dilimli yarım altın tepelikler daire formunda yerleştirilmiştir. Motif olarak gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Goncalarda açık mavi ve pembe, yapraklarda ise tozpembe renkler tercih edilmiştir. Gonca motifi üzerindeki yapraklarda altın zemin üzerine turuncu renkte tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına altın cedvel çekilerek bezeme sonlandırılmıştır (Şekil 72).



Şekil 74. Varak 132a



Şekil 75. Başlık Tezhibi (Varak 132a)



Şekil 76. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 132a)

Eserin 132a varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetriktir. Yazı alanı sıvama altın olup boş bırakılmıştır. Tezyîni alanlarda zemin rengi lâcivert olup tezyînatın merkezinde altın dallar ile oluşturulan küçük pafta zemini altındır. Hatâyî grubu motiflerden müteşekkil bezemede pembe, sarı, açık mavi ve beyaz

renkler tercih edilmiştir. Yapraklarda turuncu renk kullanılmıştır. Motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına 1'er mm'lik altın cedvel çekilerek tezyînat tamamlanmıştır (Şekil 75).



Şekil 77. Varak 158a

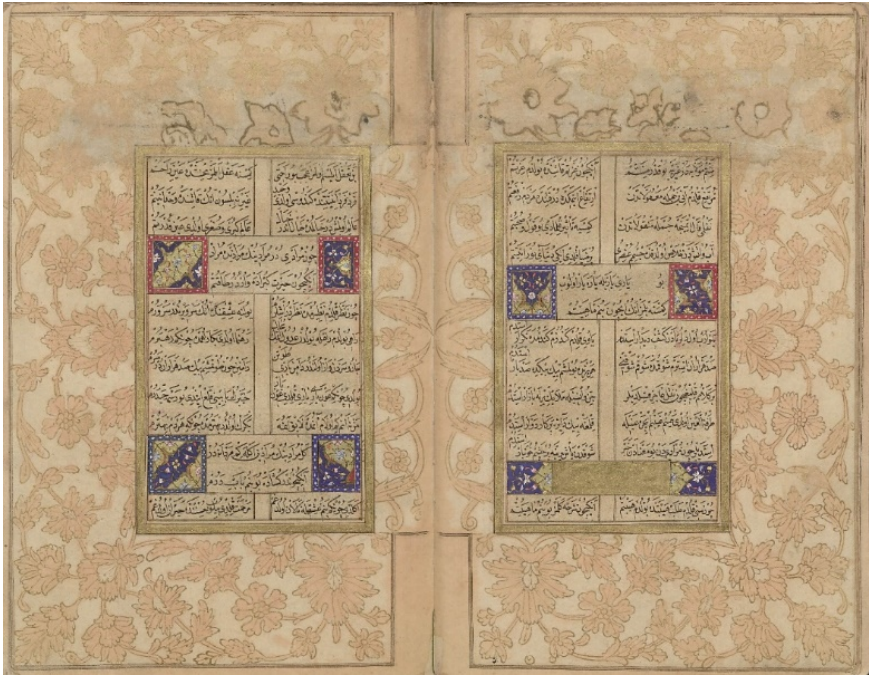


Şekil 78. Başlık Tezhibi (Varak 158a)



Şekil 79. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 158a)

Eserin 158a varağında bulunan başlık tezhibi ¼ simetriktir. Yazı alanı altın cetvel çekilerek sınırlandırılmış ve boş bırakılmıştır. Tezyîni alanlarda ana zemin rengi lâcivert olup ayırma rûmî formundaki pafta zemininde altın ve yazı alanına bitişik tepelik formundaki zeminde ise bordo renk kullanılmıştır. Motif olarak hatâyî, gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Hatâyî motiflerinde mor, goncalarda beyaz ve pembe, yapraklarda ise sarı ve turuncu renkler tercih edilmiştir. Motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin kenarına 1'er mm'lik altın cedvel çekilerek tezyînat sonlandırılmıştır (Şekil 78).



Şekil 80. Varak 158b



Şekil 81. Başlık Tezhibi (Varak 158b)



Şekil 82. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 158b)

Eserin 158b varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetriktir. Yazı alanı altın cetvel çekilerek sınırlandırılmış ve boş bırakılmıştır. Tezyînî alanlarda ana zemin rengi lâcivert olup yazı alanına bitişik tepelik formundaki zemin altındır. Motif olarak hatâyî, penç, gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Hatâyî motifinde beyaz, pençlerde mor, goncalarda pembe ve sarı yapraklarda ise altın, turuncu ve mor renkler tercih edilmiştir. Motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin kenarına 1'er mm'lik altın cedvel çekilerek tezyînat sonlandırılmıştır (Şekil 81).



Şekil 83. Varak 174a



Şekil 84. Başlık Tezhibi (Varak 174a)



Şekil 85. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 174a)

Eserin 174a varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetriktir. Yazı alanı altın cetvel çekilerek sınırlandırılmış ve boş bırakılmıştır. Tezyîni alanlarda ana zemin rengi lâcivert olup, tepelik formundaki pafta zemini altındır. Motif olarak hatâyî, gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Hatâyî motifinde mor, goncalarda beyaz ve sarı, yapraklarda ise altın ve turuncu renkler tercih edilmiştir. Motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin kenarına 1'er mm'lik altın cedvel çekilerek tezyînat sonlandırılmıştır (Şekil 84).



Şekil 86. Varak 178b



Şekil 87. Başlık Tezhibi Varak 178b)



Şekil 88. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 178b)

Eserin 178b varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetriktir. Yazı alanı altın cetvel çekilerek sınırlandırılmış ve boş bırakılmıştır. Tezyinî alanlarda ana zemin

rengi lâcivert olup orta bağ rûmî ve iç zemini altındır. Motif olarak penç, gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Penç motifinde pembe, goncalarda mor, yapraklarda ise altın, sarı ve turuncu renkler tercih edilmiş ve motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin kenarına 1'er mm'lik altın cedvel çekilerek tezyînat sonlandırılmıştır (Şekil 87).



Şekil 89. Varak 179a



Şekil 90. Başlık Tezhibi (Varak 179a)



Şekil 91. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 179a)

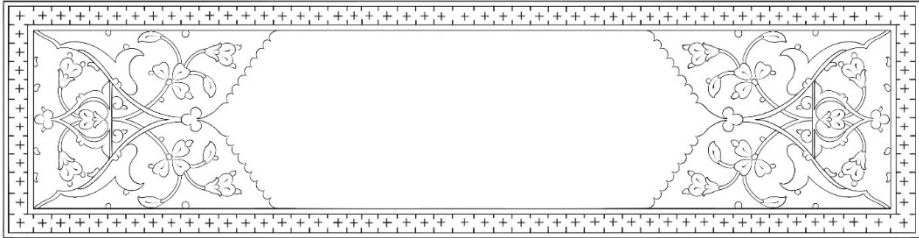
Eserin 179a varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetriktir. Yazı alanı altın cetvel çekilerek sınırlandırılmış ve boş bırakılmıştır. Tezyînî alanlarda zemin rengi lâcivert ve altın olup, yarım orta bağ rûmîlerin içleri bordo renktedir. Motif olarak hatâyî, gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Hatâyî motifinde mor, goncalarda pembe, sarı, yapraklarda ise altın ve turuncu renkler tercih edilmiştir. Motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına 1'er mm'lik altın cedvel çekilerek tezyînat sonlandırılmıştır (Şekil 90).



Şekil 92. Varak 221b



Şekil 93. Başlık Tezhibi (Varak 221b)

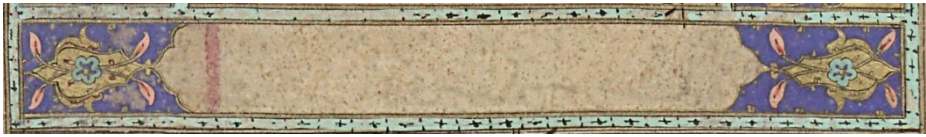


Şekil 94. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 221b)

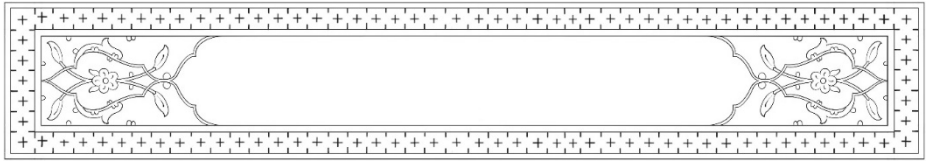
Eserin 221b varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetriktir. Yazı alanı sıvama altın olup dendanlarla sınırlandırılmış ve boş bırakılmıştır. Tezyîni alanlarda zemin rengi lâcivert ve altındır. Zeminler, ayırma rûmîlerle oluşturulmuştur. Orta kısımlardaki altın orta bağ rûmîlerin iç zeminleri siyahtır. Motif olarak gonca ve yapraklar kullanılmıştır. Goncalarda turuncu, pembe, mor ve beyaz, yapraklarda ise altın ve turuncu renkler tercih edilmiştir. Motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına bordo zemin üzerine beyaz renkte (+/-) biçimli kenar suyu bezemesi yapılmış, iki kenarına 1'er mm'lik altın cedvel çekilerek sonlandırılmıştır (Şekil 93).



Şekil 95. Varak 278a



Şekil 96. Başlık Tezhibi (Varak 278a)



Şekil 97. Başlık Tezhibi Çizimi (Varak 278a)

Eserin 221b varağında bulunan başlık tezhibi $\frac{1}{4}$ simetriktir. Yazı alanı zemini diğer başlıklardan farklı olarak kâğıdın renginde boş bırakılmıştır. Tezyinî alanlarda ana zemin rengi lâcivert olup merkezdeki rûmîlerin zemini altındır. Motif

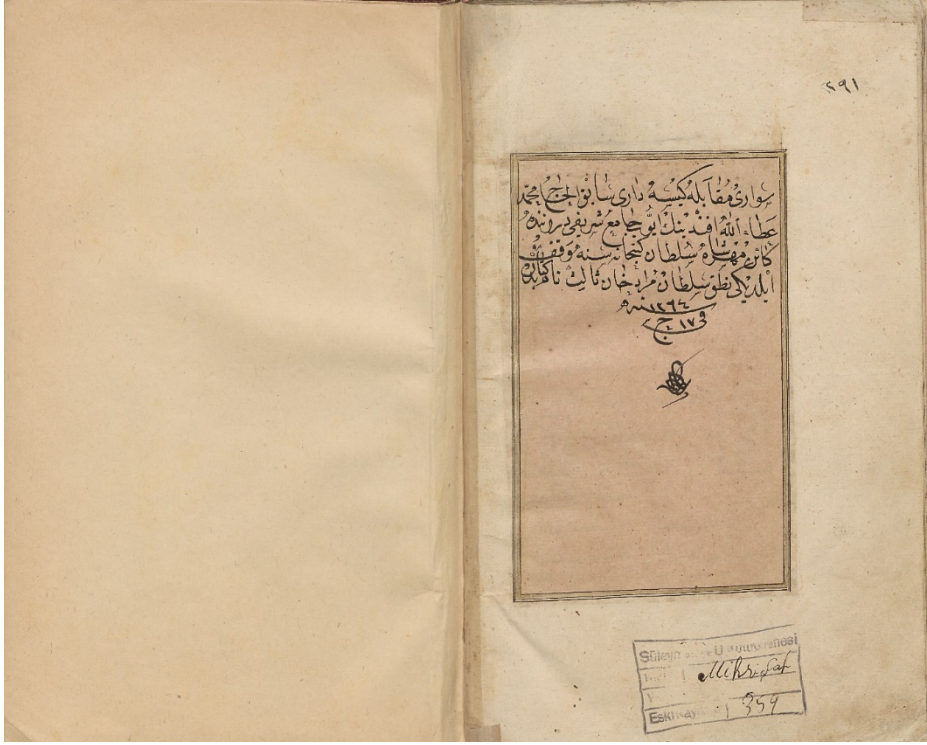
olarak penç ve yapraklar kullanılmıştır. Penç motifinde su yeşili, yapraklarda ise pembe renkler tercih edilmiştir. Motiflere tonlama yapılmıştır. Başlık bezemesinin dörtkenarına açık su yeşili zemin üzerine siyah renkte (+/-) biçimli kenar suyu bezeme yapılmış, iki kenarına 1'er mm'lik altın cedvel çekilerek tezyînat sonlandırılmıştır (Şekil 96).



Şekil 98. Son Sayfa (Varak 287a)

اشبو نسخه شریفه اسلامبولده قره اغچ باغچه سنده اشترا اولونوپ تحت ملکمه داخل اولمشدر.
سنه / ۱۰۸۱

İşbû nüsha-i şerîfe İstanbul'da, Karaağaç Bahçesinde, iştirâ olunup taht-ı mülküme dâhil olmuştur. Sene, 1081/1679 (Şekil 98).



Şekil 99: Ketebe Sayfası (Varak 291b)

Ketebe:

سوارى مقابله كيسه دارى سابق الحاج محمد عطاء الله افنديك ايوب جامع شريفى دروننده كائن مهر
شاه سلطان كتبخانه سنه وقف ايلديكى نطق سلطان مراد خان ثالث نام كتابدر. في ج ١٧ / سنه ١٢٦٤
Süvari mukabele kesedarı sâbık el-hac Muhammed Ataullah Efendi'nin Eyüp
Cami-i Şerifi derûnunda kâin Mihrişah Sultan Kütüphanesine vakfeyleydiği
Nutk-u Sultân Murâd Hân-ı Sâlis nâm kitâptır. Fi 17 Cemaziyülahır Sene 1264.
(Şekil 99).

SONUÇ

Matbaanın yaygınlaşmasından önce yazılan ve bilginin, kültürün aktarılmasında en etkili araçlardan biri olan el yazmaları, zaman içerisinde süsleme sanatlarımız ile bütünleşerek usta sanatkârlar tarafından müstakil bir sanat dalını meydana getirmişlerdir. Özellikle Osmanlı Döneminde çoğunlukla sipariş üzerine hazırlanan bu kitaplar; padişah, vezir gibi devlet erkânına ya da şehrin önde gelen

varlıklı ailelerine sunulmuştur. Türk-İslâm kültüründe el yazmaları alanında sanatsal açıdan sayısız kıymetli eser verilmiştir. Genel olarak dinî (Kur'an-ı Kerim, tefsir, hadis), ilmî (tıp, astronomi, matematik), edebî (dîvanlar, mesneviler) türde yazılan bu eserleri bezemek gelenek haline gelmiştir. Süsleme sanatlarımızın başında gelen tezhip, Türk-İslâm kitap sanatlarının en zarif kollarından biri olmuştur. 16. yüzyıl Osmanlı tezhip sanatı, klasik üslûbun en üst seviyeye ulaştığı, üslûp birliğinin sağlandığı ve sanatçıların yeteneklerini zirveye çıkardıkları bir dönemdir. Bu yüzyılda özellikle İstanbul merkezli sanatsal çalışmalar, saray nakkaşhanesinin yönlendirmesiyle nitelikli örnekler vermiştir. Ayrıca tezhip sanatının sistematikleştiği, sanatçının bir atölye düzeni içerisinde çalıştığı, estetik dilin ortaklaştığı ve teknik yetkinliğin zirveye çıktığı yadsınamaz bir gerçekliktir. Bu yüzyılda meydana getirilen eserler, günümüz tezhip sanatı ile ilgilenen kişi (müzehhip ve müzehhibe)lerin de başlıca ilham kaynağı olmaktadır.

Bu bağlamda incelenen ve çalışmamıza konu olan Süleymaniye Kütüphanesi Mihrişah Sultan Koleksiyonu'nda bulunan III. Murad Divânı'nın fasıl/bahir başı bezemeleri, üslûp, desen, motif, renk ve teknik bakımından ele alınarak incelenmiş, desen çizimleri yapılarak kendi dönemi içerisinde konumlandırılmıştır.

Eserin metin kısmı nesih hattı ile is mürekkebi kullanılarak yazılmıştır. Eserde toplam 86 adet başlık bezemesi mevcut olup 32 farklı tasarımdan oluşmaktadır.

Eserin 1b sayfasında unvan tezhibi bulunmaktadır. Unvan sayfası tezhibi diğer başlık bezemelerinden tamamen farklı tasarlanmıştır. Klasik tarzda uygulanan bu sayfanın yazı alanında “Ya Hû Nutk-u Şerîf Sultân Murâd-ı Sâlis Kuddise Sırruhu'l Aziz” ibaresi is mürekkebi kullanılarak icâze hattı ile yazılmıştır. Rûmî ve bitkisel motiflerden müteşekkil tasarımda zemin renkleri lâcivert ve altındır. Taç kısmı ile birlikte uyum içerisinde olan başlık bezemesi, klasik dönem başlık bezemelerine iyi bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Eserde farklı başlık (fasıl/bahir) bezemesine sahip olan ve çizimleri yapılan varaklar, 3a, 10a, 10b, 11a, 11b, 12b, 13a, 18a, 19a, 21b, 22b, 22b2, 26b, 30a, 31b, 34a, 44a, 82b, 103b, 113b, 124b, 128b, 132a, 158a, 158b, 174a, 178b, 179a, 221b, 278a olarak gruplandırılmıştır. Başlık bezemeleri benzer olan varaklar; 3a varağı 9a ile 10b varağı, 14a, 19a, 109, 110b, 111a, 112b, 114b, 115a, 171b, 277a ile 11b varağı, 17a, 18b ile 12b, varağı, 13b ile 18a varağı, 22a ile 19a varağı, 23b, 24b,

26a, 27a, 27a, 27b, 31b, 32a, 32b, 33a, 33b, 34a, 99a, 102a, 144a ile 21b varağı, 25b ile 22b2 varağı, 83a, 88b, 178a ile 26b varağı, 27b, 33b, 33b2, 204b, 210a ile 30a varağı, 52a, 72b, 167b, 172b, 173a, 271a, 275b ile 31b varağı, 227b, 228a ile 103b varağı, 274b, 276a ile 124b varağı, 125a, 126a, 131a ile 158b varağı, 178b, 179b ile 178b varağı, 221a, 227b, 244b varaklarıdır.

Başlık (fasıl/bahir) bezemelerinin bütünü $\frac{1}{4}$ simetrik tasarlanmış, pafta ayırmada genellikle orta bağ rûmî, ayırma rûmî ve dendanlar kullanılmıştır. Motif olarak rûmî, hatâyî, penç, gonca ve sade yapraklar tercih edilmiştir. Yazı kısımları bütününde sıvama altın olup boş bırakılmıştır.

16. yüzyılda muhteşem örnekleri görülen zemini boyalı klasik tezhip ile zender-zer tekniğı, bu eserin hemen hemen bütün başlık (fasıl/bahir) bezemelerinde uygulanmıştır.

Zemin renklerinde başta altın ve lâcivert olmak üzere küçük alanlarda kırmızı ve siyah, motiflerde ise altın, mavi, turuncu, pembe, su yeşili, tozpembe, kenarsuyu bezemesinin zeminlerinde de küf yeşili, turuncu, lâcivert, beyaz, açık mavi, kırmızı renkler kullanılmıştır.

Eserin 278a varağında bulunan başlık bezemesinde yazı alanı zemininde altın tercih edilmemiş, 82b, 128b, 132a, 158a, 158b, 174a, 178b, 179a varaklarında ise kenarsuyu bezemesi yapılmayıp yalnızca altın cedvel çekilmiştir.

Sonuç olarak, 16.-17. yüzyıllara tarihlendirilen Murâdî Divânı unvan sayfası ve başlık (fasıl/bahir) bezemeleri üslup, teknik, renk, motif ve desen anlayışı bakımından ele alınarak incelenmiş, desenlerdeki ahenk, renklerdeki olgunluk ve ustalıkla işçiliğı ile 16.-17. yüzyıl klasik Osmanlı el yazmaları içerisinde önemli bir konuma sahip olduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

➤ Dergi Makaleleri

Kut, G. (2000). Payitaht İstanbul'un Sultan Şairleri (Seyf ve'l Kalem Sahipleri). *İlmi Araştırmalar*, 9, 161-178.

➤ Kitap ve eKitaplar

Felek, Ö. (2014). Kitâbü'l-Menâmât: Sultan III. Murad'ın Rüya Mektupları. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları

İsen, M., Bilkan A. F. (1997). Sultan Şairler. Ankara: Akçağ Yayınları.

İsen, M., Horata. O.(2006) Eski Türk Edebiyatı El Kitabı. Ankara: Grafiker Yayıncılık

Kırkkılıç, H.A. (2015).Murâdî Dîvanı, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Yayınları, 56

Pakalın, M. Z. (1993). Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: MEB Yayınları.

➤ Kitap Bölümü ve Bildiriler (Tebliğ)

Kütükoğlu, B. (2020). Murad III, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 31. (172-176 ss). Ankara. TDV

Akün, Ö. F. , (1994). Divan Edebiyatı, *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: C. 9. (389-427 ss) TDV

➤ Tezler

Öztürk, U. (2022). *III. Murad Dönemi Yazılı Kültürü*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Geleneksel Bir Yazı Formu Olarak “Ma’kili Yazı” ve Ayırt Edici Özelliklerine İlişkin Bir Değerlendirme

Dr. Öğr. Üyesi İhsan Tahir Erdal 

¹Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım
Bölümü, Kocaeli /Türkiye
E-mail: erdaltahir@gmail.com.

Alıntı: Erdal, İ. T. (2025). Geleneksel Bir Yazı Formu Olarak “Ma’kili Yazı” ve Ayırt Edici Özelliklerine İlişkin Bir Değerlendirme. Karadeniz, P. G. (Ed.). *Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Akademik Çalışmalar*. Bölüm: 2, 57-75. ISBN: 979-8-89695-169-8. Liberty Publishing House

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17166024>

GİRİŞ

Yazı insanlık tarihinin dönüm noktası olmuş, düşünce ve duyguların ifade edilmesinde, kayıt altına alınmasında ve yayılmasında olağanüstü bir önem ve işlev kazanmış “insanlığın belleği” haline gelmiştir. Fikirlerin yayılması, kayıt altına alınıp aktarılmasıyla yaşadığımız dünya şekillenmiştir ve yazı ile şekillenmeye devam etmektedir. Kil tabletlerle başlayan yazı, bilgiyi kaydetme işlevi ile deri, papirüs ve kağıt gibi arşivlenebilecek materyaller üzerinde gelişmeye, değişmeye devam etmiştir. Uygarlıkların gelişimiyle bilgi ve düşüncelerin ifadesi için edebi eserlerin ana unsuru olan yazıya, farklı kültür ve coğrafyalarda da olsa özellikle kutsal sayılan öğretilerin yazımında daha fazla hassasiyet gösterilmiştir. İçerik ve anlamlarıyla sıradan sözler olmayan bu öğretiler için daha fazla emek verilmiştir, daha güzeli sunma çabasının doğal sonucu olarak yazı estetik açıdan müthiş ilerlemeler kaydetmiş ve zaman içerisinde sanata dönüşmüştür. Bu çalışmada İslam Kültürünün ve Medeniyetinin en önemli yapı taşlarından olan Arapçada "güzel yazı" (hüsn-ü hat) anlamına gelen ve Yunanca "kalli-graphia" (güzellik-yazı) nın tam karşılığı olan güzel yazı sanatı ve bu sanatın gelişimi, gelişip çeşitlenen yazı türleri ve bu türler içerisinde işlev, materyal ve kompozisyon yönüyle diğerlerinden belirgin farklılıklar gösteren Ma'kılı yazıya ve farklılıklarına odaklanılmıştır.

Birçok kültürde yazı gerçek işlevinin ötesine taşınarak ve sayfalardan da taşarak farklı ortamlarda daha estetik ve daha güzeli sunma çabasına girmiştir. Bunun örneklerinin büyük çoğunluğunu ibadet mekanlarında, mimari yapılarda görmek mümkündür. Bu mekanlarda ilahi öğretilerin yazıldığı bu yazılar, her inanış için farklı derecede önemli olsa da İslam kültüründe yeri ve önemi çok üst düzeydedir. Stefano Bianca'nın aktardığına göre, 12. yüzyılda yaşamış Endülüslü kadı İbn Abdun'un şu sözü rivayet edilir; Mimarlık, insan ruhunun, canının ve bedeninin sığındığı ve barındığı limandır (Bianca, 2000). Başka bir deyişle, mimarlık insanların hayatlarının bir kabıdır. İslam mimarisinde bir norma dönüşen bu düşünce biçimini, Khatibi şöyle destekler; Hat sanatı, en güzel camiye kimin yapabileceğine karar vermede rekabete girdi ve böylece "güzellik" bunun için bir ölçüt haline geldi. Hem köşeli hem de eğik yazıları içeren Arap hat sanatı, MS 8. yüzyılda binalara doğrudan uygulandığında oldukça popülerdi (Khatibi ve Sjelmassi 1977).

Hat sanatı, Arap yazılarını ilk inceleyen Jacob Georg Christian Adler gibi Avrupalı bilginlerin 18. yüzyılda hat sanatıyla karşılaşmasından ve dünyanın daha geniş bir bölümünün dikkatini bu sanat biçimine çekmesinden yüzyıllar önce İslam kaynaklarında yer almıştır. Bu aşamada Arapça yazıya ve gelişimine kısaca değinmek yerinde olacaktır.

1. ARAPÇA YAZILARIN TARİHİ

Sacks (2003, s. xiv), dünyanın dört bir yanından alfabelerin bir soy ağacını yayınlamıştır. Bu soyağacı, yaşayan dillerin en önemli alfabelerinin kökeninin M.Ö. 2000 civarında Mısır'da ilk Sami dilinde bulunduğunu göstermektedir. M.Ö. 1000 civarında bu dil, Lübnan'da Fenike alfabelerinin yolunu açmış ve hızla yayılmıştır. İki yüzyıl sonra, Fenikelilerin harf biçimlerinin Aramice harfler olarak kullanılmak üzere kopyalanıp değiştirildiği keşfedilmiştir. Bu Aramice harfler, Suudi Arabistan'daki Arap Yarımadası'nın kuzey bölgesindeki Nebati alfabelerinin kökenini oluşturmuştur (Blair, 2006). Nebati yazısında, modern Arap yazı sistemine güçlü benzerlikler gösteren bazı günümüze ulaşmış taş yazıtlar bulunmaktadır. Arapçaya benzer şekilde, yazılı metinler çoğunlukla ünsüz harfler ve uzun ünlü harflerden oluşur ve bir dizi sesi temsil etmek için aynı temel harf şekillerinin varyasyonları kullanılır (Sood ve Fitzgerald, 2012).



Şekil 1. Nebati yazı örnekleri (<https://majnouna.com/kufi/>)

Bilindiği üzere Kur'an vahyedildikten sonra ve özellikle de Hz. Peygamber'in 632'deki ölümünden sonra kutsal metni korumak için yazıya büyük bir ihtiyaç duyulmuştur. Bilinen en eski Kur'anlar, o zamanlar mevcut olan dünyevi el yazısıyla yazılmıştır; burada "el", her yazıcının kendi el yazısıyla yazdığı anlamına gelir ki bu tam anlamıyla bir kaligrafi yazısı değildir: tasarımı yönlendirecek ve görünümünü bir yazıcıdan diğerine

bağlayacak resmi kuralları yoktur. Bu erken örneklerle bakıldığında, neredeyse hiçbir estetik kaygı olmaksızın tüm odak noktasının işlevsellik (bilgiyi kaydetmeye) olduğu görülebilir.

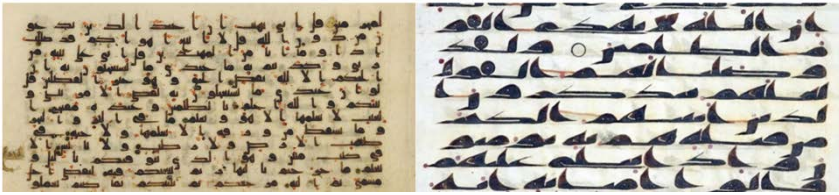


Şekil 2. Birmingham Üniversitesi'ndeki 1370 yıllık Kuran-ı Kerim, yaklaşık 655. El yazması Kufi

Ancak metni yazılı olarak korumak yeterli olmamıştır: güzel olması, taşıdığı ilahi mesaja layık olması gerektiği düşünülmüş olmalıdır. Bunu iyi bilinen bir hadisle pekiştirmek gerekirse: "Tanrı güzeldir ve güzelliği sever." Bu düşünce kutsal kitabın yazılması için ayrılmış Kuran yazılarının ve Arap hat sanatının ortaya çıkmasına yol açacaktır (Medlej, majnouna.com). Tarih sahnesinde önemli olsa da yazıya sanat dalı olarak hiç bir din sanatında İslam dünyasındaki kadar ihtimam gösterilmemiştir.

Hat sanatının türlerinin oluşması ve bunların belirli kurallara bağlanması Abbasiler dönemini işaret eder. Abbasi veziri ve aynı zamanda hattat olan Ebu Ali Muhammed İbn Mukle (885-940), kalem (kamış) genişliğini eşkenar dörtgen nokta olarak oluşturur ve standart elif (beş veya yedi eşkenar dörtgen nokta uzunluğundadır) ve standart daire (çapı elifin uzunluğuna eşit) temelinde bir hat sisteminin kurallarını standartlaştırır. Bu sistem yalnızca altı el yazısı türü için başarıyla kullanabilmiştir ve bunlara Arapça'da "altı kalem" anlamına

gelen “Aklâm-ı Sitte” ya da “Şeşkalem” denilmiştir. Bu yazılar Nesih, Sülüs, Muhakkak, Reyhani, Rika ve Tevki'dir (Alparslan, 2016). İbn Mukle'nin oluşturduğu sistem, kompozisyon kurallarını, harflerin birbirleriyle ilişkilerini, nokta ölçeğiyle yazıların oranlarını ve ölçülerini belirler. "Bu, bir kelimedeki harflerin ve bir sayfadaki kelimelerin uyumlu oranını ifade eder. Kaligrafi yazısının bazı seçkin örnekleri zahmetsiz görünse de her harf ve diyakritik işaret, özenli ölçümler ve çoklu vuruşların sonucudur" (Sood ve Fitzgerald, 2012).



Şekil 3. 9. Y.Y. Orta Doğu, Irak, Abbasiler döneminden Kûfi yazı örnekleri

Tüm bu kurallar şüphesiz Kûfi yazıdan sonrası içindir, Kûfi yazılar incelendiğinde, hiçbir zaman diğer yazıların tasarlandığı şekilde aşırı kodlanmamış, kesinlikle formüle edilmemiştir ve net kuralları olmadığı anlaşılmaktadır. Yani görünüşte üslupların yaygınlığının sebebi; temel harflerin nasıl yazıldığına uyulduğu sürece bireysel farklılıklara oldukça hoşgörü gösterilmiştir.

Kûfi yazının, Kûfi olarak adlandırılmasına ilişkin farklı görüşler bulunmaktadır. Bazı görüşler Irak'ın doğusundaki Kûfe şehrinden geldiği fikrini benimsese de kimi kaynaklar bunu bir çeviri hatasının kalıcı yönlendirmesi olarak görmektedir. Ancak bununla beraber ismin kaynağı hakkında net bir belge mevcut değildir. El yazması Kûfi (mushafi kûfi), çeşitli yinelemelerinde, parşömen üzerine kalem ve mürekkebin ürünü iken, yeni yazı; aynı zamanda sert malzemelerde, bazen büyük ölçekte (tuğla, ahşap, metal, sıva vb.) işlenmek üzere tasarlanmış birçok yapılandırılmış stile (hendesi kûfi) dönüştüğü görülmektedir.



Şekil 4. Kûfî ailesinden bazı örnekler (<https://majnouna.com/kufi/>)

Örneklerden de anlaşılacağı üzere net kuralları olmadığından sınıflandırmak pek mümkün olmamıştır ve her bir farklı örneği ayrı ayrı kategorize etmeye çalışmak yanıltıcı olacaktır. Kimi kaynaklarda, çiçekli, yapraklı, düğümlü, süslü vb. gibi ifadelerin, sıklıkla bu şekilde listelenmelerine rağmen, Aklam-ı Sitte’de olduğu gibi net kurallara bağlanmamış, bölgelere, coğrafyalara, yapan kişiye göre farklılıklar göstermiştir.

Kûfî yazısı hakkında vurgulanması gereken en önemli nokta, katı kurallara bağlı olmamasıdır. Bu da sanatçıya hem planlama aşamalarında hem de süsleme öğelerinin oluşturulmasında göreceli bir özgürlük sunmaktadır. Nispeten eski çağlarda Kûfî yazısı, yaprak ve çiçek motiflerinde süsleme öğesi olarak kullanılmış iken daha sonra harflerin, kelimelerin ve hatta cümlelerin süsleme öğesi olarak kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 5. Hamid Aytac (1964), Yazı çeşitleri levhası, “Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu”, Sakıp Sabancı Müzesi

Buraya kadar tanıtılmaya çalışılan tüm yazı türleri mushaf / sayfa diyebileceğimiz bir yüzey üzerine kalemle uygulanan yazılardır ve bir ileri seviyede mimari yüzeylere fırça ile aktarılmışlardır. Günümüze kadar gelen ve şekil itibarıyla latin alfabesine de benzerlik gösteren ancak diğerlerinde olduğu gibi kağıt üzerine uygulanmış örnekleri mevcut olmayan direkt olarak kendini mimari yüzeyler ile gösteren ve daha sonra sayfalar üzerine yazılan yazı ise Ma’kılî’dir.

Altın’ın Akar’dan naklettiğine göre; ma’kılî yazının tarihi konusunda araştırmacıların ve hattatların ortak görüşü bu yazının inşai bir yazı olduğudur. Ma’kılî’nin mimaride doğduğu için bazı hattatlar ma’kılîyi gelenksel yazılardan ayrı tutarak “saygın” olarak nitelendirmişlerdir (Altın, 2024). Yazılı kaynaklarda ya da bu yazı ile üretilmiş eserlerin bulunamayışı bu fikri güçlendirmektedir.

2. MA'KİLİ YAZI

Ma'kılı yazı'nın en çok ilişkilendirilmeye müsait olan yazı türü kufi yazıdır, ancak bununla ilgili net bir kaynak mevcut değildir. Ma'kıl, güçlü bir kale ve uzun bir kule anlamına gelen Arapça bir kelimedir. Ma'kıl'ın bir diğer anlamı da Arap kadınlarının düğümle bağlanan başörtüsü olan “çeleh”ten gelir (Zamrushidi, 2005). Farsça'nın hakim olduğu coğrafyalarda banna'i (inşaatçı/tuğla tekniği) ya da hezar baf (bin örgü) terimleri tercih edilmiştir (T. Majeed, 2022).

Ma'kılı için farklı stil önerileri olsa da çoğunlukla; Damalı/satranç Kufi, Kare Kufi, Köşeli Kufi, Ban'nai Kufi olarak isimlendirilmiştir.

Tasarımcılar ve sanatçılar arasında yaygın şekilde Kare Kufi olarak da kullanıldığı görülmektedir; ancak bu bir stil olabilir, nitekim Kare Kufi, sanat eserinin kare bir çerçeve içine yazıldığı bilinen Geometrik Kufi stillerinden yalnızca biridir. Izgara sistemi ve genel form itibariyle diğer benzer isimler arasında Üçgen Kufi, Beşgen Kufi, Altıgen Kufi vb. bulunur ki bunların hepsi Geometrik Kufi genel teriminin stilleridir. Bu açıdan Geometrik Kufi olarak adlandırılması doğru olabilir (Elias, squarekufic.org, 2023).

Ma'kılı yazı, İslam sanatında özellikle mimari ve dekoratif sanatlarda kullanılan, kendine özgü bir yazı üslubudur. Diğer geleneksel İslami hat türlerinden (örneğin küfi, nesih, sülüs, rika gibi) belirgin farklılıklar gösterir. En başta diğer yazılarda kullanılan kavisli yazı'nın yapısı sayesinde ve elin hareketi ile kendi ekseninde dönüşleriyle çok farklı inceli kalınlık çizgi elde etmek mümkündür. Ma'kılı'da ise bu mümkün değildir, nitekim yazının gövde kalınlığı yatay ve dikeyde aynı kalınlıktadır ve hatta çoğu kullanımda çizgi arası boşluklar da çizgi kalınlığı ile eşittir. Izgara yapısı nedeniyle de çizilip tasarlanmadan oluşturulması mümkün değildir.

Uygulamadaki bu ayrışma dışında; özellikle işlev, materyal ve kompozisyon çerçevesindeki farklılıklarıyla incelenmiştir.

2.1. MA'KİLİ YAZIDA İŞLEV, MATERYAL VE KOMPOZİSYON

Ma'kılı yazının, kaynağı hakkındaki tüm bilgiler tuğla mimarisi ile bir şekilde ilişkilendirildiğini gösterir, bu da yazının harflerinin dik ve köşeli şekle sahip olmasını, tuğla boyutları ve kalınlıkları ile ilişkili olmasını açıklar. Günümüze kadar değişmeden bu özelliğini koruyarak gelmesi yazının herhangi bir değişikliğe uğramadığının göstergesidir (Çakır, 2018). Tasarımında ve uygulanmasında kullanılan gereçlerin değişmemesi, uygulama şeklinin aynılığı ile günümüze ulaşması ve yazının duvarda başlayan serüveninin günümüzde kağıda aktarılacak devam etmesi, geleneksel yazı türlerinden sayılmasa da bu yazıyı müstesna bir yerde konumlandırmaktadır.

2.1.1. İŞLEV

Ma'kılı yazının temel işlevi, genellikle mimari yüzeylerin dekorasyonu ve bilgi aktarımıdır. Özellikle cami, medrese, türbe gibi yapıların duvarlarında, mihraplarında, minberlerinde ve kubbe içlerinde kullanılmıştır. Bu yazılarda, Kur'an ayetleri, hadisler, dini vecizeler, peygamber ve halife isimleri ile yapının inşa tarihi veya yaptıranı (banisi) hakkında bilgiler işlenmiştir.

Mimari Entegrasyon (dekor ve kaplama): Ma'kılı (ban'nai / tuğla) kufi yakıştırmasıyla diğer hat türlerinin aksine, mimari elemanlarla doğrudan bütünleşir. Harflerin geometrik yapısı, tuğla dizilimi, çini panolar veya taş oymalarla uyum içinde tasarlanır. Bu, yazının yalnızca bir metin değil, aynı zamanda mimari bir dokunun ayrılmaz bir parçası olmasını sağlar.

Bilgi aktarımı ve Anıtsallık: Ma'kılı yazılar genellikle büyük boyutlarda ve okunabilirliği uzaktan sağlayacak şekilde tasarlanır. Bu, dini mesajların veya bilgilerin geniş kitlelere ulaştırılması amacına hizmet eder. Diğer hat türleri daha çok el yazmaları, kitaplar veya küçük objeler için kullanılırken, ma'kılı kamusal alanlarda ve büyük ölçekli uygulamalarda öne çıkar. Ma'kılı nin kullanıldığı yüzeyler ister tuğla minare olsun ister çini kaplı duvarlar olsun, salt yüzey olmaktan sıyrılıp konuşan izleyici ile etkileşime giren yüzeylere dönüşmüştür. Bu yönüyle günümüz çevre grafiği uygulamalarına ve tipografik tasarımlarla oluşturulan yazılı yüzeylerle direkt ilişkilendirilebilir.

2.1.2. MATERYAL

Ma'kılı yazının kullanıldığı materyaller, formunu ve estetiğini doğrudan etkiler. Bu, onu diğer hat yazı türlerinden ayıran önemli bir faktördür. Bu bölümde yazıyı oluşturmak için kullanılan materyaller incelenmiştir.

Tuğla ve Çini: Ma'kılı'nın en karakteristik kullanım alanlarından biri tuğla ve çini yüzeylerdir. Tuğlaların veya farklı renk ve şekillerdeki çinilerin belirli bir düzende dizilmesiyle harfler oluşturulur. Bu teknik, yazının aynı zamanda bir dokusal yüzey oluşturmasını, eşit derecede kalınlık ve boşluklara sahip olmasıyla ve ışık-gölge oyunları ile derinlik kazandırmasını sağlar. Bu durum, kalemin esnekliğiyle yazılan diğer hat türlerinden (kağıt veya parşömen üzerine) temelden ayrılır.

Ma'kılı yazı birçok kaynakta Ban'nai Kufi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ban'nai; tuğla işçiliği, anlamına gelmektedir ve İslam dünyasının birçok bölgesinde pişmiş tuğla, temel yapı malzemesidir. Ban'nai; ayrıntılı tuğla işçiliği anlamında, Farsça "hazarf /kerpiç" olarak bilinmektedir ve Orta Doğu, Hindistan ve Kuzey Afrika'nın büyük bir bölümünde geleneksel yapı malzemesidir (Petersen, 1996). Pişmiş tuğlanın kullanıldığı coğrafya Ma'kılı yazının da en çok görüldüğü coğrafyadır. Bu tesadüf değildir; bu yazılarda sesli harflerin ayırıcı işaretleri (esre-ötre v.b.) yoktur. Bu özellikler, Kufi yazısının taşlara, cami duvarlarına ve metallere yazılmasına olanak sağlamıştır (Diringer, 1985). Desenli standart tuğlalar veya özel şekilli tuğlalar kullanılarak dekoratif tuğla işçiliği teknikleri bu bölgede geliştirilmiştir. Tuğlalar dikey, yan yana, düz veya balıksırtı deseninde döşenebilir ve geometrik desenler ve yazıtlar oluşturmak için kullanılmıştır.

Her bir dikdörtgen tuğla ya da kare çini bir piksel gibi kullanılarak yazıyı oluşturmuştur. Materyalle doğmuş bir yazı olma ihtimalinin güçlü olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.



Şekil 6. (https://iranvart.com/gmedia-album/bannai-script/#GmediaGallery_774-5408) arklı malzemelerle düzenlenmiş örnekeler;
a. İsfahan, İran (Ha havle ve la kuvvete illa billa hil aleyyül aziym/ Çini), b. İran (Ali kompozisyon / Çini), c-d.Mardin Ulu Camii (Kelime-i Tevhid) Taş, e. Beyşehir Eşrefoğlu Camisi (Allah-Muhammed ve dört halife/ Ahşap), f. Batman Hasankeyf Er-Rızk Camisi (Ali tekrarlanmış kompozisyon / Taş oyma) g. Tuğla ve karo ile kompozisyon.

Taş ve Ahşap: Çini ve tuğlaya göre nispeten daha az olsa taş oymacılığında veya ahşap işçiliğinde de ma'kılı örneklerine rastlanmaktadır. Burada da materyalin sertliği ve işleme zorluğu, yazının geometrik ve keskin hatlı yapısını destekler.

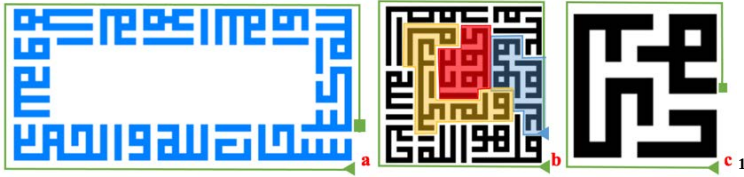
Sıva: Bazı iç mekan süslemelerinde sıva üzerine kabartma olarak da ma'kılı yazılar uygulanmıştır. Bir yüzey üzerine boyama şeklinde değil de yüzeyin ya da yüzey üzerine uygulanan materyalin kendisi ile oluşturulan bir yazı türü olması ma'kılı' yi diğer yazılardan ayıran en büyük özelliştir diyebiliriz. Neredeyse diğer tüm yazılar yazı yüzeyi ne olursa olsun kalem/kamış ya da fırça ile uygulanırken Ma'kılı'de yazıyı oluşturan, materyalin kendisidir. Bu yapısal yönüyle de mimariye oldukça iyi entegre edilmiş ya da mimari için geliştirilmiştir diyebiliriz.

2.1.3. KOMPOZİSYON

Ma'kılı yazının kompozisyonu, onu görsel olarak benzersiz kılar ve yine diğer hat türlerinden net bir şekilde ayırır.

Ma'kılî yazı tasarımcısı, kompozisyonu oluştururken izleyici ile etkileşime giren görsel bir bilmece sunar. İzleyici labirente benzeyen bu bilmeceyi çözümlmek için akıl, mantık ve dikkat gibi zihinsel becerilerini kullanır. (Altın 2024). Arapça yazıya aşina olmak bu bilmecelerin kolay çözülebileceği anlamına gelmez. Nitekim Ma'kılı yazı kompozisyon istif zenginliği ile de farklıdır. Kimi zaman yazı düz bir hat üzerinde ilerlerken, kimi zaman bir kare ya da dikdörtgeni oluşturacak şekilde kendi içinde bir kapalı kutuya dönüşür. Bu kutu tek bir kelime olabileceği gibi yazı alttan başlayıp yukarı doğru üst üste binen satır düzeniyle de oluşturulabilir (Şekil 10.b).

Geometrik ve Açısallık: Ma'kılı (köşeli/kare) kufi, yakıştırması ile ele alındığında, geometrik prensiplere sıkı sıkıya bağlıdır. Harfler genellikle dikey, yatay ve köşeli çizgilerden oluşur ve bu çizgiler kare ya da üçgen ızgaralara sabitlenerek düzenlenir. Eğriler ve yuvarlak formlar kullanılmaz. Bu durum, diğer hat türlerinde görülen kaligrafik akışkanlık ve organik formlarla tam bir tezat oluşturur. Çizgilerin yatay ve dikey değişen tekrarları hareketli, dinamik bir yapı oluşturur. Arapça yazıya aşina olan gözlerin de takip etmekte zorlanabileceği farklı güzergahlar izleyerek devam eden bir istif ve terkip yapısı vardır. Tek bir kelimenin kendi ekseninde çoğaltılarak tekrarı sonsuz dokular oluşturabilir (Şekil 9).

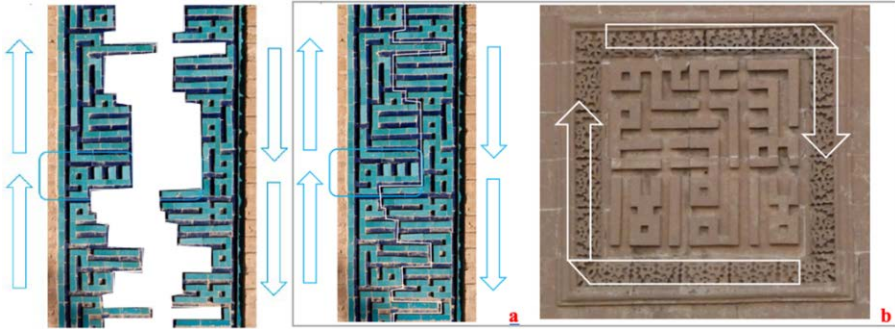


Şekil 7. a. SubhanAllahi, vel hamdu lillahi, ve la ilahe illAllahu, vallahu ekber, **b.** İhlas suresi, **c.** Ya Kerim,

¹ <http://www.kufic.info/architecture/ansari/ansari.htm>

Kimi zaman yazı düz bir hat üzerinde ilerleyerek bordürlü bir halı gibi dikdörtgen kapalı bir form olarak oluşturulabilir (Şekil 7.a), kimi zaman bir kare ya da dikdörtgeni oluşturacak şekilde kendi içinde bir kapalı kutuya dönüşebilir. Bu kutu tek bir kelime olabileceği gibi (Şekil 7.c), sarmal şekilde tamamen bir cümle ile doldurulmuş olarak tasarlanan kapalı labirent benzeri kutu şeklinde de olabilir (Şekil 7.b).

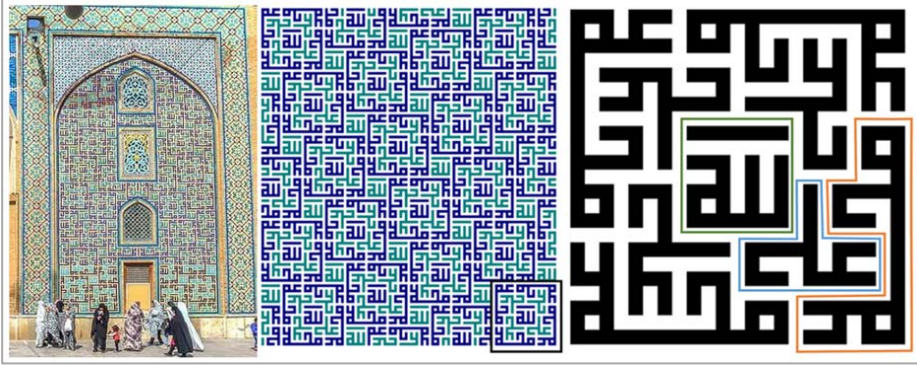
Kare Form ve Izgara Düzeni: Çoğu zaman harfler, görünmez bir kare veya dikdörtgen ızgara içine yerleştirilir. Harflerin uzantıları (elifler, lamalar) ve dikey hatlar, bu ızgara sistemine uygun olarak uzatılır veya kısaltılır. Bu, yazının hem kendiliğinden bir düzen oluşturmasını hem de mimari yüzeye rahatça adapte olmasını sağlar. Bazı örneklerde, harfler iç içe geçmiş veya birbirini kesen kareler ve dikdörtgenler şeklinde bir kafes düzeni oluşturur.



Şekil 8. a. Cuma Camii, Natanz, İran / Kufi Ban'nai, yazı sağdan yukarıdan aşağı ve soldan aşağıdan yukarı okunacak şekilde tasarlanmış bazı kelimeler araya yatay olarak yerleştirilmiş. **b.** Sağ alttan başlayarak sarmal şekilde dönen “Kelime-i Tevhid” yazı.

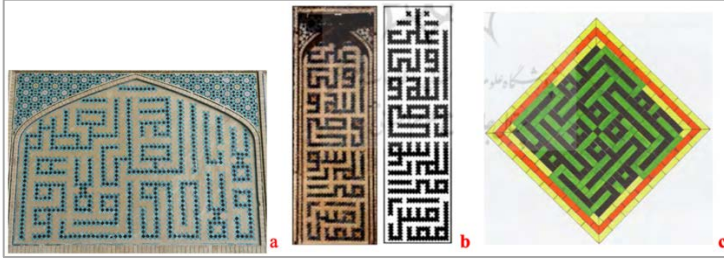
Tekrarlayan Motifler: Geometrik yapısı nedeniyle ma'kılı, tekrar eden motifler ve ritmik düzenlemeler için elverişlidir. Merkezden tekrarlanarak ve döndürülerek oluşturulan bir birimin tekrarlanması ile ritimli yüzeyler oluşturmak için ideal bir yazıdır (Şekil 9.). Bu da dekoratif etkisini artırır. Yazı kalınlığının yatayda ve dikeyde aynı olduğu, harf arası boşlukların eşit olduğu

tek yazı türüdür. Bu yönüyle kendi içinde tekrarlardan oluşan bir birim ve onun tekrarlarıyla kaplanmış yüzey çalışması oluşturması bu yazının mimari ile şekillendiğinin en önemli göstergelerindendir. Şehzade Hüseyin Türbesinin cephe düzenlemesi örneği gibi birçok örnek mevcuttur.



Şekil 9. Şehzade Hüseyin Türbesi Kompleksi, Kazvin, İran, Ortada “Allah” ve etrafında dönerek tekrarlayan (4) Muhammed, (4) Ali. Tekrarlayan Motiflerle bezenmiş duvar.

Habibullah Fazaili kompozisyonları; kolay, orta ve zor olmak üzere üç türe ayırır. *Kolay yazı türde*; cümle geometrik bir yüzey üzerine dikdörtgen veya kare hareketlerle serbest biçimde ve geniş aralıklarla, ek çizgiler ve hesaplanmış eklemelerle doldurularak ve boşluk ve geniş bir alan bırakılarak yazılır (Şekil 10.a). *Orta türde*; zemin ve çizgi, büyük aralıklar ve ek çizgiler olmayacak şekilde yazı kalınlığı ile ara boşluklar eşit, düzgün ve paralel yazılır (Şekil 10.b). *Zor türde*; ise var olan düzen ve kesinliğe ek olarak "siyah ve beyaz"ın da korunup okunması gerekir ki buna genellikle üst üste binen Kufi-Benai denir. Hem siyah yazı hem de onu çevreleyen beyaz alan yazı olarak planlanır (Şekil 10.c), (Fazaili 1983). Yani siyaha bakıldığında da bir yazı algılanır beyaz alana bakıldığında da bir yazı algılanır. Tasarım açısından oldukça zordur.



Şekil 10. a. La Havle veLa kuvvete illa billah hil aleyyül Azim, **b.** Allahın velisi ResululAllah'ın halifesi Ali, ifadesi bulunan, Kufi'den kolay yazısı örneği, İsfahan Camii, Safevi dönemi (Halimi 1390, 165), **c.** Dört kez Muhammed, dört kez Ali



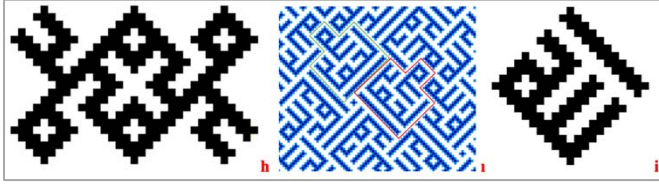
Şekil 11. d. “Allah yazısını oluşturan 12 imam **e.** Ya Gaffar

Yazıyı dolgu olarak kullanıp, ondan başka bir yazı oluşturmak da mümkündür. “Allah” kelimesi içerisinde 12 imam ismi yerleştirilmiş (Şekil 11.d)

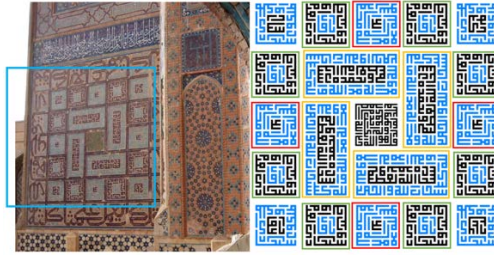


Şekil 12. f. İki kez “SühbanAllah” **g.** Ya Settar

Yazı tekrar edildiğinde simetrik olarak bir dikdörtgen oluşturacak şekilde tasarlanmış, SühbanAllah (Şekil 12.f)



h. İki kez iç içe geçmiş “Muhammed” **ı.** “El hamdülillah” Tekrarlarla oluşturulmuş doku **i.** “Allah”



Abdullah Ansari Türbesi Kompleksi (Herat, Afganistan), Farklı yazı blokları ile simetrik kompozisyon, tekrarlanan yazılar aynı renk çerçevelerle gösterilmiştir.

SONUÇ

Bu çalışmada, Ma’kılı yazının geleneksel yazı türleri arasındaki yeri; işlev, yazıyı oluşturan materyalleri ve kompozisyon yapısı ele alınmıştır. Ma’kılı yazı, tarihsel süreçte hem sanatsal bir ifade biçimi hem de bilgi aktarma aracı olarak önemli bir rol oynamıştır. Afganistan’dan Kuzey Afrika’ya kadar büyük bir coğrafyada oldukça yaygın ve güçlü izler bırakan bu yazı değişmeyen yapısı ile günümüze ulaşmıştır. Halen tasarımcılar ve hattatlar tarafından kompozisyon varyasyonlarının üretilmesi ya da bunun için gayret gösterilmesi yazının sürekli kendini güncelleyebilme potansiyelini ortaya koymaktadır.

İşlev açısından, Ma’kılı yazı yalnızca estetik bir değer taşımakla kalmamış, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bağlamda bilgi ve düşüncelerin

aktarımında da kritik bir işlev üstlenmiştir. Yazının, özellikle dini ve edebi metinlerde kullanımı, bu işlevin önemini daha da vurgulamaktadır. Bu bağlamda, Ma’kılı yazının, toplumsal hafızayı koruma ve kültürel mirası aktarma konusunda sağladığı katkılar göz ardı edilemez. Birim motiflerin çoğaltılmasıyla sonsuz ritmik ve zengin yapı yüzeyleri oluşturabilme gücü başka hiçbir yazıda yoktur.

Materyal açısından ebru teknesinde desene karar verenin kitle olması gibi ma’kılı yazıda da yazının şekillenmesine karar verenin kullanılan materyalin yani tuğlanın, çininin ya da taşın biçimi ile ilişkili olduğunu belirtmek ve bu şekilde oluşup geliştiğini söylemek mümkündür. Yazının yaşadığı coğrafyalarda temel mimari yapı malzemesinin tuğla olması, oluşumundaki ve gelişimindeki doğal süreci inşa etmiştir. Dikdörtgen tuğlanın yatay, dikey ya da çapraz kullanılması bile farklı tarzların oluşması için yeterli olmuştur. Günümüzde dijital ortamlarda görüntüyü inşa eden piksel ne ise ma’kılı için de tuğla ya da kare çiniler aynı anlamı taşır.

Kompozisyon açısından, Ma’kılı yazının düzeni ve biçimi, geometriye ve matematiğe dayalıdır. Baştan sona planlama ve sonra uygulamaya izin veren bir yazıdır. Harfleri gövde kalınlığı ile iç boşluklarının aynı ya da farklı olması varyasyonlar üretme imkânı verdiği gibi hataya da şans vermez. Harflerin birbirleriyle olan ilişkisi, boşluk kullanımı ve genel düzen, yazının görsel etkisini artırmakta ve izleyicide derin bir etki bırakmaktadır. Bu yönüyle, Ma’kılı yazı, biçimsel estetiği ve işlevselliği bir araya getirerek, izleyiciye hem görsel bir şölen sunmakta hem içerik açısından derinlik kazandırmakta hem de sunduğu bulmacalarla izleyici ile etkileşime geçmektedir.

Sonuç olarak, Ma’kılı yazı, işlev, materyal ve kompozisyon açısından, geleneksel yazı türleri içinde kendine özgü bir yere sahiptir. Bu çalışmanın bulguları, Ma’kılı yazının, hem tarihsel hem de sanatsal bağlamda önemini vurgulamakta ve bu yazı türünün gelecekteki araştırmalara ilham verebilecek potansiyelini irdellemektedir. Yapısal özellikleriyle çağdaş döneme kadar kullanılmış ve kullanılmaya devam etmekte olan Ma’kılı yazı, gelecekte yapılacak çalışmalar ile, yazının farklı kültürel ve tarihsel bağlamlardaki yansımalarının incelenmesi ile bu alandaki bilgi birikimine katkı sunarak zenginleştirecektir.

KAYNAKÇA

➤ **Kitap ve eKitaplar**

- Alparslan, Ali. (2016). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, Ed. M. Sabri Koz, Yapı Kredi Yayınları.
- Blair, Shela S. (2006), *Islamic Calligraphy*, Edinburg. 77-84
- Bianca, Stefano (2000), *Urban Form in the Arab World*, London; New York: Thames and Hudson.
- Diringer, D. (1985), *The Alphabet: A Key to the History of Mankind*. 2nd edn. Philosophical Library, New York
- Fazaili, Habibullah. (1983). *Hat Atlası, İslam Hat Sanatı Araştırmaları*. İsfahan, Meşal
- Khatibi, Abdelkebi.ve Sijelmassi, Mohammed. (1976), *The Splendour of Islamic Calligraphy*. Rizzoli, NY.
- Petersen, Andrew. (1996), *Dictionary Of Islamic Architecture*, Routledge, Canada s.36-37
- Sacks, D. (2003). *The Alphabet*, Hutchinson, London.
- Sood, S. ve Fitzgerald, E. (2012). *Art of the Islamic World: A Resource for Educators*. The Metropolitan Museum of Art, New York.

➤ **Kitap Bölümü ve Bildiriler (Tebliğ)**

- Altın, Alper (2024), *İslam Sanatında Ma'kılî Yazının Tanımı Ve Tipolojisi: Yeni Bir Yaklaşım*, s.887-916
<https://akmb.gov.tr/wp-content/uploads/2024/02/34-Alper-ALTIN-Islam-Sanatinda-Makili-Yazinin-Tanimi-Ve-Tipolojisi-Yeni-Bir-Yaklasim.pdf>
- Majeed, Tehnyat (2022). “Mardin Ulu Camii’ndeki Ma’kılı Kitabeler: Üslup ve Epigrafik Bağlam”, *İslam Dünyasında Hat ve Mimari*, Çev. Ayşen Anadol, İstanbul, s.471-489.

➤ **Web Kaynakları**

Erişim adresi: <https://squarekufic.org/square-kufic-is-not-the-name/>
Nedaa Elias 4 Eylül 2023, (2 Haziran 2025)

Erişim adresi: https://iranvart.com/gmedia-album/bannai-script/#GmediaGallery_774-5408 (28 Mayıs 2025)

Erişim adresi: <http://www.kufic.info/architecture/ansari/ansari.htm> (28 Mayıs 2025)

Erişim adresi: <https://majnouna.com/kufi/> , Joumana Medlej. (10 Mayıs 2025)

➤ **Tezler**

Çakır, Şerife (2018). *Ma'kûlî Yazının Tasarım Özellikleri ve Kullanım Alanları*, Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi, Selçuk üniversitesi Sosyal Bilimler enstitüsü, Konya.

Orta Asya'dan Selçuklu'ya Minyatürün İlk Adımları

Dr. Öğr. Üyesi Yıldırım KARADENİZ ¹ 

¹Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım
Bölümü, Kocaeli /Türkiye

E-mail: yildirim.karadeniz@kocaeli.edu.tr

Alıntı: Karadeniz, Y. (2025). Orta Asya'dan Selçuklu'ya Minyatürün İlk Adımları. Xxx, X. & Xxx, X. (Eds.). Karadeniz, P. G. (Ed.). *Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Akademik Çalışmalar*. Bölüm: 3, 77-107. ISBN: 979-8-89695-169-8. Liberty Publishing House

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17166044>

GİRİŞ

Minyatür sanatı, İslam coğrafyasında gelişmiş olan kitap süsleme ve resimleme geleneğinin en zarif ve anlatı gücü yüksek örneklerinden biridir. İslâm sanatında minyatüre “tasvir”, minyatür sanatçısına “musavvir” veya “nakkaş” adı verilmiştir. Metni açıklamak amacıyla kitap sayfalarına veya bir albüm içinde toplanmak için tek yaprak halinde suluboya ve altın, gümüş yaldızla yapılan minyatürler, ışık-gölge oyunları ile derinlik duygusu kazandırılmayan küçük boyutlu resimlerdir. Papirüs, parşömen ve fildişi gibi farklı malzemeler üzerine yapılan küçük resimlere de minyatür denilmekte ve bunların ilk örneklerinin Eski Mısırlılar’a ait olduğu görülmektedir (Mahir, 2020). Tarihte bilinen ilk minyatür ise Mısır’da M.Ö. 2. yüzyılda yapılmış olan Ölüler Kitabı’dır. Bu eserin eğitim amacıyla kullanıldığı sanılmaktadır (Tuna, 2021). Ancak bu sanatın kökenleri yalnızca İslam sonrası döneme değil, çok daha önceye, Orta Asya’daki eski Türk toplumlarının görsel ifade biçimlerine kadar uzanır. Erken dönem Türk kültürlerinde sözlü anlatımın görsellikle desteklendiği, özellikle Uygur fresklerinde ve kaya resimlerinde belirginleşen bir resmetme geleneği vardır (Tanındı, 1996). Bu erken görsel ifade biçimleri, minyatür sanatının biçimsel ve anlatımsal öncüllerini oluşturmaktadır.

Orta Asya’da yaşayan Türk topluluklarının sanat anlayışı, doğayla iç içe geçmiş, işlevsel olduğu kadar simgesel bir yapı taşır. Göçebe yaşam tarzı, sanatsal üretimin taşınabilir, sade ve sembolik olmasını teşvik etmiştir. Bu dönemde sanat, yalnızca estetik bir uğraş değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın aktarım aracıdır. Özellikle Göktürk Yazıtları’nda görülen sembolik görsel dil ve Budist Uygur fresklerindeki naratif sahneler, Türk kültürünün resimsel anlatıya verdiği önemi göstermesi bakımından oldukça değerlidir (Kafesoğlu, 1992).

Türklerin İslamiyet’i kabul etmeleriyle birlikte sanatta da büyük bir dönüşüm yaşanmış, resim sanatının yeni bir forma kavuştuğu gözlemlenmiştir. İslam coğrafyasına bütünleşik Türk toplulukları, Abbasi sanat çevrelerinden ve özellikle İran merkezli kitap sanatlarından etkilenmişlerdir. Bu etkileşim sonucunda, figüratif anlatıdan çekinilen bir ortamda minyatür, daha çok edebi ve tarihi metinleri resimlemek için kullanılan bir araç olarak gelişmiştir. Erken

dönem İslam minyatürlerinde figürler genellikle stilize ve simgesel nitelikler taşıırken, anlatım gücünü metinle birlikte oluşturdukları kompozisyonlardan alırlar (Grabar, 2003). İslam sanat dünyasında sanatçılar, Moğollar zamanına kadar edebiyat tarzındaki yazmalar üzerinde çalışmışlar, özellikle dinsel konulardan uzak durmuşlardır. Doğu'dan, yeni bir resim üslubunun Moğollar sayesinde İran'a taşınması, İslam kitap ressamlığı konusunda büyük bir gelişme olmuştur. İslam sanat dünyası, minyatür dilinin edebiyattan geri olmayan bir ifade gücü olduğuna inanmıştır (Savaşer, 2021).

11. yüzyılda Orta Asya'dan batıya doğru göç eden Oğuz Türkleri tarafından kurulan Büyük Selçuklu Devleti, bu gelişimin yönünü belirleyen önemli bir dönemeçtir. Selçukluların çok uluslu yapısı, İran sanatıyla yoğun teması ve İslam kültürüyle sentezi, minyatür sanatının biçim ve içerik bakımından zenginleşmesini sağlamıştır. Bu dönemde üretilen minyatürlü el yazmaları, anlatı bütünlüğü, figür yerleşimi, dekoratif detaylar ve kompozisyon yapısıyla klasik minyatür anlayışının temelleri atılmıştır (Canby, 1993).

Bu bölümde, minyatür sanatının Orta Asya'daki görsel geleneklerden başlayarak Büyük Selçuklu döneminde klasik formlarına kavuşmasına kadarki süreci ele alınacaktır. Sanat tarihsel analizle birlikte kültürel ve dini etkenlerin etkisi incelenecek, görsel anlatının biçimsel dönüşümü ortaya konacaktır. Böylece Türk minyatür sanatının yalnızca Osmanlı dönemiyle sınırlı bir estetik üretim olmadığı; köklerinin çok daha eskiye dayandığı gösterilecektir.

1. ORTA ASYA'DA GÖRSEL ANLATIM GELENEĞİ VE MİNYATÜRÜN KÖKENLERİ

Minyatür sanatının tarihsel köklerini anlamak için yalnızca İslam kültür coğrafyasıyla sınırlı bir çerçeve çizmek yetersiz kalır. Zira bu sanatın biçimsel ve anlatımsal temelleri, çok daha erken dönemlere, özellikle de Orta Asya bozkırlarında yaşayan eski Türk topluluklarının sanatsal ve kültürel birikimlerine dayanır. Bu bölgede gelişen görsel anlatım geleneği, hem biçim hem de işlev açısından minyatür sanatının öncülü niteliğindedir. Kaya resimleri, duvar freskleri, dokuma desenleri, taş heykeller ve sembolik motifler, bu geleneğin başlıca ifade biçimleri olarak karşımıza çıkar (Esin, 1972, 1966).

Orta Asya'daki erken dönem Türk sanatı, büyük ölçüde göçebe yaşam tarzının etkisiyle şekillenmiştir. Göçebe toplumlar, taşınabilir ve simgesel değeri olan objelere yönelmiş; sanat, işlevselliğin ve ritüelistik anlatımın bir parçası hâline gelmiştir. Bu döneme ait kurganlar (mezar yapıları), at koşum takımları, kumaşlar ve silahlar üzerindeki süslemeler, yalnızca estetik amaçlı değil, aynı zamanda kutsal, koruyucu ve anlatımsal anlamlar da taşımaktadır (Kafesoğlu,1992). Özellikle hayvan üslubu olarak adlandırılan kompozisyonlarda, kartal, kurt, geyik ve ejder gibi sembolik figürlerin kullanımı dikkat çeker. Bu figürler zamanla minyatür sanatındaki sembolik anlatımın da görsel temelini oluşturmuştur. Selçuklu Türklerinin İran'dan Mezopotamya'ya, Suriye ile Anadolu'ya dağılması ile Türk İslam minyatür stili doğmuştur. Bugün bilinen en eski örnekler Dioskorides'in şifalı otlar hakkında yazdığı Kitab-ül Hasaîş adlı eserde görülmektedir (Şekil 1).

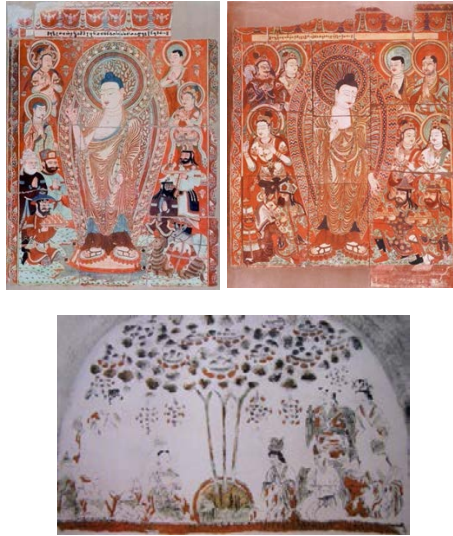


Şekil 1. Kitab-ül Hasaîş Adlı Eserdeki Minyatür Örnekleri

Bu tasvirlerde, antik el yazmalarından örnekler ve Bizans resim sanatının etkileri gözlenmektedir. Antik el yazmalarında ve Bizans resim sanatında görülen örnekler, minyatür sanatının tarihsel gelişiminde önemli bir yer tutar. Hristiyanlığın ilk dönemlerinde, tıpkı Yahudilikte olduğu gibi resim ve betimleme yasaklanmış olsa da, okuma yazma bilmeyen Hristiyan nüfusun hızla artmasıyla birlikte dini anlatımda görsel yolların kullanımı zorunlu hale gelmiştir. Bu bağlamda resim, dini öğretilerin aktarımında etkili bir anlatım biçimi olarak benimsenmiş; böylece Ortaçağ Avrupa'sında kutsal kitaplar ve el

yazmaları minyatürlerle süslenmeye başlanmıştır. Doğu ve Batı gelenekleri benzer görsel özellikler taşımakla birlikte, kullanılan renkler ve işlenen konular açısından farklılık göstermektedir (Tuna, 2021). Benzer şekilde, 12. yüzyıl sonu ve 13. yüzyıl başlarında Selçuklular döneminde üretilen ilmi eserlerde de minyatür tasvirlerle yer verilmiştir. Bu dönemde minyatürlerde gündelik yaşama ait eşyalar ve sahneler konu edilmiştir. Anadolu’da minyatür sanatının erken örnekleri Diyarbakır, Mardin, Aksaray, Kayseri ve Konya gibi kentlerde ortaya çıkmıştır (Savaşer, 2021).

Türk sanatında gerçek anlamda figüratif anlatımın ilk örnekleri, Göktürk ve Uygur dönemlerinde ortaya çıkar. Bu dönemlerde Budizm'in etkisiyle tapınak ve manastırlarda yapılan fresklerde hikâye anlatımının ve betimleyici figürlerin yer aldığı görülür. Uygur Türklerine ait Bezeklik, Subaşı ve Murtuk gibi bölgelerdeki mağara tapınaklarında bulunan freskler (Şekil 2), minyatür sanatının çekirdeğini oluşturur niteliktedir (Berkli, 2010). Bu resimlerde, Buda'nın hayatından sahneler, mitolojik anlatılar, çeşitli figüratif temalar ve doğa unsurları yer almaktadır. Özellikle kompozisyon kurgusu, perspektif algısı olmasa da sahneler arası süreklilik kurma gayreti, minyatürde daha sonra gelişecek anlatı dilinin ilk ipuçlarını verdiği söylenebilir.



Şekil 2. Uygur Türklerine Ait Freskler

Yazma eserlerdeki dinî konulu minyatürlerin, vakıf yapan Uygur prensleri ile (Şekil 3) Mani ve Uygur rahiplerinin, renklerle belirtilen bir hiyerarşik konuma göre yerleştirildikleri görülür. Duvarlara işlenmiş, sosyal içerikli resimlerde de, bu dinlerin Uygur bölgesine, geldiği coğrafyaya ait kültürlerin izleri çok canlı bir şekilde ortaya konulduğu dikkati çekmektedir (Berkli, 2010). Bu etkiler, Türk minyatür sanatının gelişimine tesir eden en önemli kaynaklar olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 3. Vakıf Yapan Prensler

Uygur resim sanatında dikkat çeken bir diğer özellik ise, figürlerin yüz ifadelerine verilen önemdir. Bireysel mimikler olmasa da karakterler arasında hiyerarşik fark, duruş biçimi ve giysi detayları öne çıkan özellikler arasındadır. Arka plan ise genellikle sade tutulmakla birlikte detaylı mimari öğeler de görülür. Bu tür kompozisyonlar, daha sonra Selçuklu ve İlhanlı dönemlerinde gelişecek olan kitap tezyinatının erken örnekleri olarak değerlendirilmektedir.

Uygur sanatında kullanılan renk paleti de minyatür geleneğinin oluşumunda belirleyici bir unsur olmuştur. Kırmızı, mavi, beyaz ve altın sarısı gibi renkler, figürlerin ön plana çıkarılmasında kullanılmıştır. Bu renklerin sonraki yüzyıllarda Selçuklu ve Timurlu minyatürlerinde baskın olarak kullanılmaya devam ettiği görülmektedir. Ayrıca, yüzey düzenlemesi ve simetrik kompozisyon anlayışı da Uygurlardan Osmanlı'ya kadar uzanacak olan estetik bir sürekliliğin parçasıdır (Canby, 1993).

Bu dönem eserlerinde anlatılan konular da dikkat çekicidir. Buda'nın yaşam öyküsü, cennet-cehennem tasvirleri, ahlaki dersler içeren mitolojik

sahneler ve saray hayatına dair görseller, dönemin düşünsel ve dinsel dünyasının bir yansımasıdır. Bu sahnelerin betimlenmesindeki teknik başarı, sadece duvar resmi değil; daha küçük yüzeylerde uygulanabilecek bir anlatı biçiminin doğmasına da öncülük etmiştir. Bu anlamda freskler, daha sonra el yazmalarında minyatür olarak vücut bulacak olan görsel anlatı mantığının ilk örneklerini sunar (Canby, 1993).

Sonuç olarak, Orta Asya’da gelişen resim sanatı, minyatürün yalnızca teknik değil, aynı zamanda kavramsal temellerini de oluşturmuştur. Göçebe yaşamın getirdiği taşınabilirlik, sembolik dilin hâkimiyeti, figüratif anlatımın dini ve mitolojik içeriğe bürünmesi, minyatür sanatına evrilecek bu geleneğin vazgeçilmez yapı taşlarını meydana getirmiştir. Uygur fresklerinde görülen anlatımcılık, yüzey kurgusu ve figür dinamizmi, ilerleyen dönemlerde kitap sanatıyla birleşerek minyatürün özgün estetik diline dönüşmüştür.

2. İSLAMİYET’İN KABULÜ VE KÜLTÜREL DÖNÜŞÜM: GÖRSEL GELENEĞİN YENİDEN ŞEKİLLENMESİ

Orta Asya kökenli Türk topluluklarının İslamiyet’i kabul etmeleri, sadece dinî inançlarda değil, aynı zamanda sanat, kültür ve toplumsal yapıda da köklü değişimlere yol açmıştır. 8. yüzyıldan itibaren başlayan İslamlaşma süreci, özellikle Karahanlılar döneminde hız kazanmış, 10. yüzyılda ise Türklerin büyük çoğunluğu Müslüman olmuştur. Bu dönüşüm, geleneksel göçebe kültür ile yerleşik İslam medeniyeti arasında bir sentez sürecini başlatmıştır (Köprülü, 1944). Söz konusu sentez, sanat alanında da güçlü izler bırakmış; görsel ifade biçimleri, yeni dinî ve estetik normlar doğrultusunda yeniden şekillenmiştir.

İslamiyet’in erken dönemlerinde, resim ve heykel sanatlarına karşı temkinli bir yaklaşım benimsenmiştir (Yaşaroğlu, 2016). Bu yaklaşım, özellikle figüratif sanatların putperestlikle ilişkilendirilme korkusuna dayanmaktadır. Hadislerde yer alan bazı ifadeler, resim yapanların ahirette cezalandırılacağı yönündeki yorumlara neden olmuş, bu da erken dönem Müslüman toplumlarında figüratif sanatlara karşı çekingen bir tavır gelişmesine yol açmıştır. Ancak bu tutum, tüm İslam coğrafyası için geçerli olmamış;

özellikle Abbasi, Fatımi ve Büveyhi gibi bazı hanedanlıkların saray çevrelerinde resim sanatına daha müsamahakâr yaklaşıldığı görülmüştür (Canby, 1993).

Türklerin İslamiyet’le tanışması, sanat anlayışlarında hem kısıtlayıcı hem de dönüştürücü bir etki yaratmıştır. Önceki dönemlerde kaya resimleri, freskler ve taş heykeller gibi figüratif anlatım biçimlerine başvuran Türkler, İslam estetik anlayışıyla karşılaştıklarında bu sanat dallarını yeni normlara göre yorumlamak durumunda kalmışlardır. Bu süreçte kitap süsleme sanatı ön plana çıkmış; figüratif anlatım, daha çok tarihî, edebî ve bilimsel metinlerde görsel destek amacıyla kullanılmaya başlanmıştır (Ergin, 2001). Böylece figüratif sanat, ibadet alanlarından uzaklaştırılarak saray çevresine, bilimsel ve edebî üretimin parçası hâline gelmiştir.

Bu dönemde ortaya çıkan minyatür geleneği, figür kullanımında oldukça dikkatli ve stilize bir yol izlemiştir. İnsan figürleri idealize edilerek, bireysellikten uzak, evrensel tiplere dönüştürülmüştür. Figürlerin yüz ifadeleri genellikle nötrdür; mimik ve hareket yerine giysi, renk ve duruş gibi unsurlar karakter betimlemede belirleyici olmuştur. Bu anlatım tarzı, Uygur fresklerinde görülen figüratif dilin dönüşerek yeni bir forma kavuştuğunu göstermektedir (Ergin, 2001). Minyatürde perspektif algısının olmaması, mekânın düzlem üzerinde hiyerarşik olarak düzenlenmesi, zaman-mekân ilişkisini anlatı üzerinden kurma çabası, bu yeni görsel dilin temel özelliklerindendir (Grabar, 2003), (Şekil 4).



Şekil 4. Türklerin İslamiyet’le Tanışmasından Sonra Yapılan Minyatür Örnekleri

Bununla birlikte, minyatür sanatı yalnızca estetik bir üretim alanı olarak değil, aynı zamanda bir bilgi aktarma ve meşruiyet üretme aracı olarak da önem kazanmıştır. Özellikle tarihî kronikler, destanlar ve bilimsel eserlerde yer alan minyatürler, anlatının gücünü artıran, okuyucunun hayal gücünü yönlendiren ve metni görsel olarak destekleyen unsurlar hâline gelmiştir. Bu durum, görsel sanatların İslam kültüründe işlevsel bir araç olarak değerlendirildiğini ve resmin, haramdan çok sınırlanmış bir alan içinde yeniden tanımlandığını göstermektedir (Necipoğlu, 1996).

İslamlaşma süreci, sadece içerik açısından değil, biçimsel açıdan da dönüşüm yaratmıştır. Orta Asya'nın sembolik ve ritüelistik sanat anlayışı, İslam dünyasının geometrik ve arabesk desenlerle bezenmiş soyut süsleme geleneğiyle birleşmiştir. Bu birleşme, tezhip ve hat sanatıyla birlikte minyatürde de kendini gösterir. Minyatürlerde kullanılan bordür süslemeleri, sayfa düzeni ve renk kompozisyonları, dönemin estetik anlayışını yansıtırken aynı zamanda görsel anlatıya ritim kazandırır (Tanındı, 2002). Renk kullanımı, özellikle kırmızı, mavi ve altın tonları, Orta Asya'dan devralınan sembolik değerini İslamî tasavvurla bütünleştirmiştir.

İslamiyet'in kabulüyle birlikte Türk görsel kültüründe yaşanan dönüşüm, minyatür sanatının doğuşuna zemin hazırlamıştır. Orta Asya'da doğmuş olan figüratif anlatı geleneği, İslamî estetikle yeniden yorumlanmış, kitap merkezli ve simgesel anlatıya dayalı bir sanat formu olan minyatüre evrilmiştir. Bu evrim, hem dini hem kültürel sınırların içinde özgün ve yaratıcı bir ifade alanı doğurmuş; bu sanatın Selçuklu ve İlhanlı dönemlerinde zirveye ulaşmasının önünü açmıştır.

3. BÜYÜK SELÇUKLU DÖNEMİ'NDE MİNYATÜR SANATININ BİÇİMLENMESİ

Türklerin İslamiyet'e geçiş sürecinden sonra minyatür sanatı, Büyük Selçuklu Devleti (1040–1157) döneminde daha belirgin bir biçimde ortaya çıkmış ve klasik biçimsel özelliklerini kazanmaya başlamıştır. Bu dönem, yalnızca siyasi ve kültürel bir yükselişin yaşandığı değil, aynı zamanda sanatın İslam dünyasında yeni ifade biçimleri kazanarak kurumsallaştığı bir evre olmuştur. Büyük Selçuklular, sanatın çeşitli dallarını, özellikle mimari, hat,

tezhip ve minyatür gibi görsel anlatım biçimlerini saray çevresinde teşvik etmiş; bu sayede minyatür, hem saray kültürünün hem de entelektüel çevrelerin vazgeçilmez bir ögesi hâline gelmiştir (Canby, 2009).

Büyük Selçuklu dönemi minyatür sanatının biçimlenmesinde, İslam öncesi Orta Asya Türk sanat geleneğiyle Abbasi ve İran kültür havzalarının etkisi büyük olmuştur. Bu dönemde minyatürler daha çok bilimsel ve felsefî eserlerin görselleştirilmesi amacıyla üretilmiş, özellikle astronomi, tıp, zooloji ve felsefe kitaplarında yer alan betimlemeler minyatürün gelişimi açısından belirleyici olmuştur (Pancaroglu, 2007). Bu eserler, sadece bilgi aktarmayı değil; aynı zamanda görsellik üzerinden düşünsel soyutlamayı ve kavramsal derinliği de desteklemiştir. Bu yönüyle Selçuklu minyatür sanatı, anlatı gücü kadar düşünsel altyapısıyla da dikkat çeker.

Büyük Selçuklu dönemine ait minyatür örneklerinin büyük kısmı günümüze dolaylı biçimlerde ulaşabilmiştir. Özellikle Bağdat, Rey, İsfahan ve Nişabur gibi önemli kültür merkezlerinde üretilen yazmaların bir kısmı Moğol istilaları nedeniyle yok olmuş, bir kısmı ise İlhanlılar ve Memlükler gibi ardıl kültürlerin bünyesinde korunarak farklı üsluplarla yeniden biçimlendirilmiştir (Grabar, 2003). Ancak buna rağmen döneme ait bazı el yazmalarında figüratif betimlemeler aracılığıyla Selçuklu estetiğinin ana hatlarını tespit etmek mümkündür. Bunlar arasında *Dîvânü Lugâti't-Türk*, *Zahîrû'd-Dîn Nişâburî'nin* astronomi eserleri ve İbn Sînâ'nın tıp kitaplarına ait görseller ön plana çıkmaktadır.

Bu dönemin minyatürlerinde figürler hâlâ idealize edilmiş, bireysellikten uzak ve simgesel tiplere sahiptir. Ancak figürlerin beden oranları, giysi detayları ve aksesuarlarda gözlemlenen incelik, sanatçıların gözlem yeteneğini ve teknik becerisini yansıtmaktadır. İnsan figürlerinin yanında, özellikle doğa betimlemeleri, geometrik süsleme anlayışı ve mimari unsurların kompozisyon içinde işlenme biçimi, Selçuklu minyatürünün anlatı estetiğini belirgin kılmıştır (Tanındı, 2002). Bu betimlemelerde mekân, zaman ve figür arasında hiyerarşik bir bağ kurulmuş, klasik perspektif kuralları yerine "hiyerarşik perspektif" veya "katmanlı yüzey" anlayışı benimsenmiştir.

Büyük Selçuklu minyatürlerinde gözlemlenen bir diğer önemli unsur, renk kullanımıdır. Renkler, yalnızca dekoratif değil, aynı zamanda anlatıyı vurgulayıcı bir rol üstlenmiştir. Kırmızı, lacivert ve altın sarısı gibi renkler, belirli karakterlerin ya da anlatı bölümlerinin öne çıkarılmasında işlevsel biçimde kullanılmıştır. Bu renk düzeni, minyatür sanatının sembolik dilini oluştururken, Orta Asya'daki erken dönem fresk ve tekstil sanatının etkilerini de taşır (Esin, 1960, 1972). Selçuklu Dönemi'yle birlikte minyatürlü yazmalarda çeşitlilik artmış, bilim ve edebiyat eserleri olarak iki grupta toplanmıştır. Farklı kültürlerle karşılaşmış olan göçebe Türkler, kültür ve sanat anlayışlarında çok renkliliği kullanmışlardır (Tuna, 2021).

Selçuklu minyatürünün biçimsel yapısında, İran etkisi de hissedilir düzeydedir. Özellikle figürlerin yüz hatlarında, başlık ve kaftan gibi giysilerde, saray yaşamına ilişkin sahnelerde ve edebî betimlemelerde bu etki barizdir. Ancak Selçuklular, bu İran estetiğini doğrudan taklit etmek yerine onu yeniden yorumlamış, Türk-İslam sanatına özgü bir sentez yaratmışlardır. Örneğin, sahne kompozisyonlarında İslamî sembollerle Orta Asya kökenli motifler birlikte kullanılmış, böylece özgün bir anlatı dili oluşturulmuştur (Necipoğlu, 1996).

Bu dönemde minyatür sanatçıları genellikle isimsiz kalsalar da, eserlerin kalitesi ve teknik düzeyi, eğitimli ellerden çıktığını ortaya koymaktadır. Sanatçılar, yazma eser atölyelerinde çalışmakta; hattat, müzehhip ve cilt ustalarıyla iş birliği içinde üretim yapmaktaydılar. Bu çok disiplinli üretim süreci, minyatürü sadece resim değil, aynı zamanda metinle bütünleşen bütüncül bir sanat hâline getirmiştir (Pancaroglu, 2007).

Sonuç olarak, Büyük Selçuklu Devleti dönemi, minyatür sanatının biçimsel olarak kurumsallaştığı, görsel anlatım ilkelerinin belirlendiği ve sonraki dönem İslam minyatür geleneğine temel oluşturan bir çağ olmuştur. Bu dönemde şekillenen figür anlayışı, renk kullanımı, kompozisyon yapısı ve anlatı dili, İlhanlı, Timurlu ve Osmanlı minyatür okullarının temelini oluşturmuş; böylece Selçuklular, minyatür sanatının İslam dünyasındaki evriminde merkezi bir rol oynamıştır.

metinlerin minyatürlerle yorumlanması, bu sanatın yalnızca betimleyici değil; aynı zamanda yorumlayıcı ve dönüştürücü bir işlev üstlendiğini göstermektedir (Canby, 2009). Örneğin, İbn Sînâ'nın tıp kitapları veya Nişâburî'nin astronomiyle ilgili yazmaları gibi bilimsel eserlerde yer alan minyatürler, bilgiyi hem estetik hem de sembolik düzlemde yeniden üretmiştir.

Ayrıca minyatürlerdeki görsel dil, dönemler arası zihinsel sürekliliği ortaya koymak açısından da önemlidir. Figürlerin hiyerarşik düzenlenmesi, mekânın katmanlı olarak inşası ve belirli renklerin sembolik kullanımı, dönemin düşünsel yapısını ve dünyaya bakışını yansıtır. Bu üslup yaklaşımı, klasik perspektif anlayışından farklı olarak, anlatıya öncelik tanıyan bir düzenleme biçimini benimser (Pancaroglu, 2007).

Dolayısıyla, Selçuklu dönemi minyatür sanatı yalnızca bir görsel süsleme pratiği değil; bilgi üretiminin, kültürel aktarımın ve zihniyet tarihinin izlerini taşıyan çok katmanlı bir sanat biçimi olarak değerlendirilmelidir. Bu yönüyle minyatür, hem estetik hem de düşünsel derinlik sunarak, İslam sanatı içinde özgün bir konum elde etmiştir.

4.1. Üslup Özellikleri: Sadelikten Zengin Kompozisyona

Orta Asya Türk topluluklarında görülen erken minyatür örneklerinde, genellikle sade ve doğrudan bir anlatım tarzı dikkat çeker. Bu dönemde üretilen resimli tasvirler, göçebe yaşam biçiminin etkisiyle yalın bir estetik taşısa da, simgesel anlam bakımından oldukça zengindir. Figürlerin az sayıda olması, kompozisyonun yoğun simgelerle yüklü olmasıyla dengelenmiş; bu da erken Türk görsel kültürünün anlatıdaki özlülük ilkesini yansıtmıştır (Esin, 1960, 1978). Bu bağlamda, ikonografi esaslı bir yaklaşım benimsenmiş; figürler ve olaylar, gerçekçi betimlemeden ziyade, anlatının özünü kavramsallaştıran biçimlerde sunulmuştur.

Bu ilk dönem minyatürlerinde figürler genellikle belirgin konturlar ve sade yüz hatlarıyla çizilmiş, mimari veya manzara detaylarına pek yer verilmemiştir. Özellikle hayvan figürleri ve gökyüzü unsurları (güneş, ay, yıldız gibi) sembolik bir anlatım aracı olarak ön plandadır. Doğadan alınan renkler, özellikle toprak tonları, kahverengi, gri ve soluk yeşil gibi hem doğal

malzeme kullanımı hem de göçebe kültürün çevresel algısıyla ilişkilidir (Esin, 1980).

Selçuklu dönemine gelindiğinde ise bu sade yaklaşım, yerini giderek daha karmaşık, çok figürlü ve detaylı sahnelerle bırakır. Özellikle Büyük Selçuklu Devleti'nin İran coğrafyasında kök salması, minyatür sanatını yalnızca içeriksel değil, biçimsel olarak da zenginleştirmiştir. Bu bağlamda İran kültürünün etkisiyle, sahnelerde mimari öğeler, bezemeli kumaşlar, karmaşık giysi desenleri ve figürlerin mekânla ilişkilendirilmiş düzenlemeleri yaygınlaşmıştır (Grabar, 1992). Bu gelişmeler, yalnızca estetik değil, aynı zamanda anlatı gücünü artırma yönündeki bir tercih olarak da okunabilir. Artık figürler anlatının merkezinde değil, sahne kompozisyonu içinde anlamlı konumlar üstlenmeye başlamış, bakış yönleri, jestler ve mimikler aracılığıyla hikâyenin akışına katkı sağlamışlardır.

Renk kullanımı da Selçuklu dönemiyle birlikte büyük bir dönüşüm yaşamıştır. Orta Asya'daki erken örneklerde doğaya dayalı tonlar ön planda iken, Selçuklu minyatürlerinde lacivert, kırmızı, altın sarısı ve yeşilin parlak tonları belirginleşmiştir. Bu renklerin yalnızca estetik değil, aynı zamanda sembolik anlamlar taşıdığı; örneğin kırmızının güç ve hareket, lacivertin bilgi ve derinlik, altın sarısının ise kutsiyetle ilişkilendirildiği görülmektedir (Tanındı, 2002). Bu yaklaşım, minyatürü sadece görsel bir süsleme aracı olmaktan çıkararak; sembollerle örülü çok katmanlı bir anlatım diline dönüştürmüştür.

Ayrıca, bu dönemde kullanılan boya malzemelerinin niteliğinde de gelişmeler gözlemlenir. Özellikle lapis lazuli gibi değerli taşlardan elde edilen mavi pigmentler ve altın varak, sanatın saray himayesinde daha zengin teknik olanaklarla icra edildiğini göstermektedir. Bu teknik ilerlemeler, minyatür sanatçılarının sadece anlatı üslubunda değil, malzeme kullanımında da yeni ufuklara yöneldiğini ortaya koymaktadır (Pancaroglu, 2007).

Sonuç olarak, Orta Asya'dan Selçuklu'ya uzanan süreçte minyatür sanatında biçimsel ve anlatımsal bir evrim yaşanmış; sade ve ikonik anlatımdan, çok figürlü ve anlatıya odaklı bir estetik anlayışa geçilmiştir. Bu

evrim, sadece sanat tarihsel değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik bağlamda da önemli dönüşümleri yansıtmaktadır.

4.2. Tematik Çeşitlilik: Tarih, Din, Efsane ve Günlük Hayat

Minyatür sanatında konu edilen temalar, üretildikleri siyasi ve kültürel bağlamla doğrudan ilişkilidir. Erken Orta Asya dönemine ait minyatürlerde Şamanist inanç sisteminin etkisiyle doğaüstü varlıklar, göksel unsurlar ve mitolojik figüratif anlatıların öne çıktığı görülmektedir. Bu anlatılarda özellikle Göktürk ve Uygur geleneğinden beslenen sembolik öğeler dikkat çeker. Figürler çoğunlukla doğa güçleriyle iç içe bir yapıda temsil edilirken, anlatıların merkezinde kozmik denge, kahramanlık ve doğayla kurulan ritüel ilişkiler yer alır (Esin, 1980).

Ancak İslamiyet'in kabulüyle birlikte bu tematik yapı köklü bir dönüşüm geçirmiş, artık anlatıların temelini Kur'an kıssaları, peygamber hikâyeleri, İslam tarihi ve İran menşeli edebî metinler oluşturmaya başlamıştır. Bu geçiş yalnızca içerik düzeyinde değil, minyatür sanatının ideolojik ve estetik yönelimlerinde de önemli bir kırılma anlamına gelir. Yeni temalar, hem dinî hem de siyasi erk tarafından desteklenen normatif yapıları görsel olarak pekiştirme işlevi üstlendiği söylenebilir (Gruber, 2009).

Selçuklu döneminde özellikle epik ve tarihî anlatılar, minyatür sanatının en temel içeriklerinden biri hâline gelmiştir. Bu dönemde resimlenen *Şâhnâme* gibi eserler, yalnızca İran mitolojisinin yeniden üretimi değil; aynı zamanda Selçuklu saraylarının kendi ideolojik anlatısını pekiştirme aracı olmuştur. *Şâhnâme* minyatürlerinde hükümdar figürleri yüceltilmiş, kahramanlık sahneleri, düşmanla yapılan savaşlar, diplomatik zaferler ve hükümdarların adalet dağıtımını detaylı biçimde işlenmiştir (Canby, 1993). Böylece minyatürler, hem sanatsal hem de politik bir araç olarak işlev görmeye başlamış; görsellik üzerinden güç meşruiyeti inşa edilmiştir.

Dinî temalar ise özellikle Hz. Muhammed'in Miracı'nı konu alan *Mi'râcnâme*, *Kıyas-ı Enbiyâ* gibi eserler etrafında şekillenmiştir. Bu tür minyatürlerde peygamberler idealize edilmiş, ilahi nurlarla çevrelenmiş, bazen yüzleri peçeyle gizlenmiş şekilde sunulmuştur. Figürlerin çevresindeki semboller; örneğin Burak, cennet bahçeleri, melek figürleri anlatının manevî

boyutunu vurgulamakta kullanılmıştır (Gruber, 2009). Bu minyatürler sadece dini bilgiyi yaymakla kalmaz, aynı zamanda izleyicide ahlaki bir rehberlik etkisi yaratmak amacıyla düzenlenmiştir.



Şekil 6. Gence Nizami'nin Khamsa (Beşlisi), Şiraz, İran, MS 1449-50

Bunun yanı sıra bilimsel ve ansiklopedik eserlerin resimlenmesi, minyatür sanatında tematik çeşitliliğin bir diğer boyutunu oluşturur. Astronomi, tıp, zooloji, botanik ve mekanik alanlarında yazılmış metinler, görsel betimlemelerle zenginleştirilerek bilgi aktarımı işlevi görmüştür. Örneğin *Kitâb el-Hiyel*'de mekanik aletlerin çalışma prensipleri ayrıntılı olarak minyatürlerle açıklanırken; *Câmi'u't-Tevârîh* gibi tarihsel ansiklopedik eserlerde hem kronolojik olaylar hem de figüratif tarih temsilleri işlenmiştir (O'Kane, 2003). Bu tür örnekler, minyatürün yalnızca süsleme değil, aynı zamanda bilgi görselleştirme işlevi de taşıdığını göstermektedir.

Sonuç olarak, minyatür sanatında temalar; ait oldukları çağın dinî eğilimleri, siyasi ihtiyaçları ve kültürel kodları doğrultusunda biçimlenmiştir. Anlatı çeşitliliği, yalnızca sanatçının estetik tercihini değil, dönemin entelektüel ortamının da bir yansımasıdır. Bu durum, minyatürü sadece bir sanat formu değil, aynı zamanda tarihsel, dinî ve ideolojik verinin görsel taşıyıcısı olarak da değerlendirmeyi mümkün kılar.

4.3. Toplumsal Hayat ve Günlük Yaşamın Tasviri

Minyatür sanatında yalnızca tarihî ve kutsal anlatılar değil, aynı zamanda günlük yaşamın sahneleri de önemli bir yer tutar. Özellikle av partileri, ziyafet sahneleri, düğün ve bayram törenleri, müzik ve dans gösterileri, saray eğlenceleri gibi sahneler, sosyal yaşamın zenginliğini ve çok katmanlı yapısını belgeleyen temalar arasında yer alır. Bu betimlemeler, yalnızca estetik bir görsel zenginlik sunmaz; aynı zamanda tarihî etnografya açısından önemli ipuçları içermesi bakımından önemlidir (Yalman, 2010).

Bu tür minyatürlerde betimlenen figürlerin giysi biçimleri, kumaş dokuları ve renk seçimleri üzerinden dönemin tekstil teknolojileri ve sınıfsal aidiyetleri hakkında bilgi edinmek mümkündür. Özellikle saray çevresine ait sahnelerde kullanılan altın yaldızlı kaftanlar, desenli başlıklar ve değerli taşlarla süslü kemerler, seçkin sınıflara özgü bir görsellik üretirken, hizmetkârlar ve halk figürleri daha sade kıyafetlerle betimlenerek toplumsal hiyerarşi vurgulanır (Raby, 1999).

Yine bu sahnelerde yer alan mobilyalar, kap-kacaklar, çadır düzenlemeleri ve yemek sunumları, maddî kültürün görsel belgeleri olarak işlev görür. Özellikle Selçuklu ve İlhanlı dönemlerine ait minyatürlerde yemek sofrası düzenleri, müzik aletlerinin biçimleri, dans hareketleri ve hatta misafirlerin oturuş biçimleri gibi ayrıntılar, sosyal yaşamın normlarına dair etnografik veri sunar (Canby, 2005). Bu bağlamda minyatürler, sanatın yanı sıra tarih, antropoloji ve sosyoloji gibi disiplinler için de birincil görsel kaynak niteliğindedir.

Ayrıca bu sahneler, yalnızca geçmiş yaşamın görsel belgeleri olmakla kalmaz; aynı zamanda eğlence, toplumsal dayanışma ve kimlik inşası gibi işlevsel boyutları da yansıtır. Ziyafet sahnelerinde müzisyenlerle misafirler arasındaki etkileşim, düğünlerdeki dans halkaları ya da av partilerinde hükümdarın avladığı hayvanın sunumu gibi detaylar, yalnızca estetik değil, aynı zamanda sembolik anlamlar da taşır. Bu tür temalar, özellikle saray kültürünün ritüel boyutlarını ve iktidarın temsil stratejilerini görselleştirme açısından önemlidir (Necipoğlu, 1996).

Tüm bu değerlendirmeler sonunda, minyatürlerdeki günlük yaşam sahneleri, bir dönemin toplumsal yapısına, maddî kültürüne ve görsel temsiline dair zengin bir veri sunduğu söylenebilir. Bu yönüyle minyatür sanatı, tarihsel belgelerin ortaya koyduğu yazılı bilgileri tamamlayan ve bazen onları görsel olarak sorgulayan bir anlatı biçimi hâline gelmiştir.

4.4. Anlatım Biçimi ve Kompozisyonun Anlam Yaratımı

Minyatür sanatında anlatım biçimi, genellikle zaman ve mekânın bütünleştirildiği çoklu sahne düzenine dayanır. Tek bir yüzeyde, birbirinden farklı zamanlara ait olayların eşzamanlı biçimde sunulması, İslam estetik düşüncesinde zamanın doğrusal değil, döngüsel ve iç içe geçmiş bir yapıda algılandığını ortaya koyar (Necipoğlu, 1995). Bu durum yalnızca biçimsel bir tercih değil, aynı zamanda teolojik ve kozmolojik bir yaklaşımdır; zira İslam dünyasında geçmiş, şimdi ve gelecek, ilahî zaman kavramı içinde sürekli birbirine bağlı olarak değerlendirilir. Minyatürlerdeki bu zaman anlayışı, anlatının çok katmanlı yapısını beslerken, izleyicinin de tekil bir yorumdan ziyade çoğulcu ve katmanlı okumalara yönelmesini sağlar.

Söz konusu yaklaşım, özellikle tarihî ve dinî içerikli sahnelerde belirginleşir. Örneğin, Hz. Muhammed’in Mi’râc yolculuğunu betimleyen minyatürlerde, yedi göğün bir arada sunulması veya Şehnâme minyatürlerinde kahramanın yaşamındaki farklı anların tek sahnede birleşmesi bu anlatım biçiminin somut örnekleri arasında yer alır (Gruber, 2009). Bu tür çok zamanlı sahneler, yalnızca betimlenen hikâyeyi aktarmakla kalmaz; aynı zamanda olayların arasındaki nedensellik ilişkisini görselleştirerek izleyiciye kavramsal bir bütünlük sunar.

Minyatürdeki kompozisyon düzeni, bu anlatı yaklaşımının temel taşıdır. Kompozisyonun anlatıyı destekleyici şekilde kurulması, karakterlerin mekân içindeki yerleşimi, bakış yönleri, beden duruşları ve yüz ifadeleriyle birlikte değerlendirildiğinde, minyatür sanatının yalnızca metinleri “resimleme” işlevi taşımadığı; aksine, başlı başına bir görsel anlatı estetiği sunduğu anlaşılmaktadır (Tanındı, 2002). Bu görsel estetik, her figürün yalnızca kendi rolünü oynamasıyla değil, sahnedeki diğer figürlerle kurduğu görsel ilişkilerle

de pekiştirilir. Anlatının hiyerarşisi, çoğu zaman kompozisyondaki merkezi konumlandırmalar, ölçek farkları ve renk vurgularıyla ifade edilmektedir.

Ayrıca figürlerin jest ve mimikleri, anlatının dramatik tonunu yükseltir; bu bağlamda minyatür, tiyatral bir anlatı formuna da yaklaşır. Yüz ifadeleri çoğu zaman abartıya kaçmasa da, bakış yönleri ve bedenlerin birbirine dönüklüğü aracılığıyla diyalog, gerilim ya da sükûnet gibi ruh hâlleri yansıtılır. Bu unsurlar, minyatürü durağan bir görüntü olmaktan çıkarır; zamanla örülmüş, katmanlı bir görsel anlatıya dönüştürür (O’Kane, 2003).

5. SELÇUKLU’DAN İLHANLILARA: SANATSAL AKTARIM VE DEVAMLILIK

Minyatür sanatı, tarihsel süreç içinde yalnızca estetik bir ifade ya da teknik bir gelenek olarak değil, aynı zamanda toplumsal hafızayı taşıyan, ideolojik söylemleri şekillendiren ve kültürel kimliği yansıtan çok yönlü bir anlatı aracı olarak değerlendirilmelidir. Orta Asya bozkırlarında şekillenen erken dönem minyatür anlayışı, göçebe Türk toplumlarının kozmolojik tasavvurlarını, mitsel anlatılarını ve simgesel dünyalarını yansıtan sade fakat derinlikli bir görsel dil ortaya koymuştur (Esin, 1980). Bu erken örnekler, Şamanist imgelerin izlerini taşıırken, sanatın ritüel ve işlevsel yönünü de ön plana çıkarmıştır.

Selçuklu dönemine gelindiğinde, özellikle Büyük Selçukluların İran coğrafyasında kök salmasıyla birlikte minyatür sanatında hem teknik hem tematik anlamda bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu süreçte, minyatür daha profesyonel bir sanat pratiğine dönüşmüş; epik anlatılar, hükümdar betimlemeleri, tarihî ve dinî konular ile saray kültürü minyatür sanatının ana temaları arasında yer almaya başlamıştır (Grabar, 1992). Selçuklu minyatürleri, figürlerin mekânla ilişkili olarak düzenlendiği, mimarî detayların sahne kurgusunda yer bulduğu ve renk kompozisyonlarının anlatı yapısını desteklediği gelişmiş bir üslubu yansıtır (Tanındı, 2002).

İlhanlılar dönemine geçişte ise bu gelişim çizgisi kesintiye uğramadan, yeni siyasi ve kültürel bağlamlara uyarlanarak devam etmiştir. Moğol kökenli İlhanlılar, Çin, Uygur ve İran etkilerini harmanlayan eklektik bir sanat ortamı yaratmış; bu bağlamda Selçuklu geleneğini hem miras almış hem de yeniden

biçimlendirmiştir (O’Kane, 2003). Özellikle Tebriz merkezli sanat üretimi, Selçuklu ikonografisini yeni tekniklerle sentezleyerek sürdürmüş, böylece bir tür sanatsal süreklilik oluşturulmuştur.

Selçuklu minyatürlerinde görülen yatay kompozisyon anlayışı, figürlerdeki idealize betimleme, giysi ve mimarî detaylara verilen önem gibi özellikler İlhanlı döneminde de varlığını korumuş; ancak bu unsurlar yeni etkilerle zenginleştirilmiştir. İlhanlılar döneminde Çin menşeli bulut motifleri, altın varak kullanımı, peyzaj öğeleri ve figürlerin daha narin çizgilerle betimlenmesi gibi yeni biçimsel tercihler minyatür sanatına entegre edilmiştir (Canby, 1993). Ancak bu yeni unsurlar, Selçuklu sanatının tümüyle terk edilmesi anlamına gelmemiş; aksine, geçmişin kodları üzerine inşa edilen yeni bir anlatı dili yaratılmıştır.

Dolayısıyla Selçuklu’dan İlhanlılara uzanan minyatür geleneği, yalnızca stilistik bir evrimi değil, aynı zamanda kültürel devamlılığı da temsil etmektedir. Bu süreklilik, hem formel unsurların korunmasında hem de tematik ve ikonografik devamlılıkta kendini gösterir. Aynı zamanda bu süreç, sanatın yalnızca dönemin iktidar yapıları tarafından yönlendirilmediğini, aksine çok katmanlı kültürel etkileşimler ve kolektif hafıza aracılığıyla biçimlendiğini ortaya koyar.

5.1. Selçuklu Sanat Mirasının İlhanlılar Tarafından Devralınışı

Selçuklu minyatür sanatı, özellikle İran coğrafyasına yerleşen Büyük Selçuklu Devleti döneminde, İslam kitap sanatlarının önemli bir kolu hâline gelmiş; hem teknik hem ikonografik açıdan özgün bir görsel dil geliştirmiştir. Horasan, İsfahan ve Bağdat gibi dönemin önemli kültürel ve sanatsal merkezlerinde oluşan atölyeler, bu geleneğin kurumsallaşmasında büyük rol oynamıştır (Grabar, 1992). Bu merkezlerde sadece minyatür değil, aynı zamanda hat, tezhip ve cilt sanatları da eş zamanlı olarak gelişmiş ve kitap sanatlarının ayrılmaz parçaları hâline gelmiştir. Özellikle Büyük Selçuklu dönemine ait epik, tarihî ve dinî içerikli yazmalar, minyatür sanatının anlatı gücünü ve estetik anlayışını yansıtan temel örnekler arasında yer alır.

İlhanlılar, 13. yüzyılda İran coğrafyasına hâkim olduklarında bu zengin sanatsal mirası yalnızca korumakla kalmamış, aynı zamanda kendi siyasi ve kültürel kimliklerini inşa etmede etkin biçimde kullanmışlardır. Moğol kökenli bir hanedan olmalarına rağmen, İlhanlı yöneticiler yerleşik kültürlerle özellikle sanat ve yazılı kültür düzleminde yoğun bir etkileşime girmiş; İslamî gelenekleri benimseyerek sanat üretiminde de bu çizgide ilerlemişlerdir (Tanındı, 2002). Bu benimseme, yalnızca görsel biçim ve temalara değil, aynı zamanda sanatın üretim biçimlerine ve kurumsal yapısına da yansımıştır.

Bu süreçte Selçuklu döneminden gelen sanatçılar, hattatlar, müzehhipler ve nakkaşlar İlhanlı saray çevresinde toplanmış; böylece sanatsal bilgi ve teknik ustalık, usta-çırak ilişkileri aracılığıyla süreklilik kazanmıştır. Bu kişisel aktarım biçimi, İslam sanatında yaygın olan "meşk sistemi" ile paralel şekilde ilerlemiş; üslup devamlılığının sağlanmasında etkili olmuştur (Grabar, 1992). Ancak bu aktarım yalnızca insan kaynağıyla sınırlı kalmamış; sanat üretiminin maddi temsilleri olan el yazmaları, minyatür albümleri (murakkaa) ve atölye defterleri gibi nesneler de görsel hafızanın taşıyıcıları olarak rol üstlenmiştir.

İlhanlı döneminde minyatür sanatının kurumsallaştığı atölyeler (nakkaşhaneler), Selçuklu sanat mirasını yeniden biçimlendiren mekânlar olarak öne çıkar. Bu atölyelerde yalnızca geleneksel üsluplar korunmamış, aynı zamanda Çin ve Uygur etkileri gibi dışsal görsel kodlar da mevcut yapıya entegre edilerek eklektik bir üslup ortaya konmuştur. Örneğin, figürlerde görülen ince yüz hatları, kuşbakışı doğa tasvirleri ve lotus çiçekleri gibi Çin menşeli öğeler, Selçuklu ikonografisine dahil edilmiştir (Canby, 1993). Bu sentez, İlhanlı minyatürünü yalnızca bir devam halkası değil, aynı zamanda kültürel etkileşimlerin bir yansıması olarak da konumlandırır.

Dolayısıyla Selçuklu sanatının İlhanlılar dönemine taşınması, yalnızca tarihî bir süreklilik değil, aynı zamanda dönüştürücü bir etkileşim süreci olarak değerlendirilmelidir. Bu aktarım, hem biçimsel hem kavramsal düzeyde minyatür sanatına yeni bir yön kazandırmış; aynı geleneğin içinde farklı dönem estetiklerini barındıran çok katmanlı bir yapı oluşturmuştur.

5.2. Üslupsal Süreklilik ve Yeni Form Arayışları

İlhanlı minyatür sanatında, Selçuklu döneminden devralınan birçok üslupsal unsurun izleri açıkça gözlemlenmektedir. Figürlerin idealize edilmiş yüz hatları, belirgin kontur çizgileriyle ayrıştırılmış vücut formları, sahnelerin hiyerarşik düzende yapılandırılması ve zamanın çizgisel değil, eş zamanlı sahneleme biçimiyle sunulması gibi özellikler, Selçuklu minyatür geleneğinin İlhanlı dönemi eserlerine aktarılan temel unsurları arasında yer alır (Blair & Bloom, 1994). Bu görsel anlatım biçimi, İslam sanatında zaman ve mekân algısının çok katmanlı oluşunu yansıtırken, izleyicinin de farklı düzlemlerden okuma yapmasına olanak tanır.

Ancak İlhanlı minyatür sanatının en belirgin özelliği, bu geleneksel yapıya Moğol-Türk görsel unsurlarının entegre edilmesiyle oluşan sentetik üsluptur. İlhanlılar, sanat üretiminde hem yerel İran-İslam geleneklerini hem de kendi Orta Asya kökenli görsel repertuarlarını birleştirerek, özgün bir ikonografik dil geliştirmişlerdir. Bu durum özellikle figür tipolojilerinde somut biçimde gözlemlenebilir. İlhanlı dönemine ait minyatürlerde sıkça görülen geniş elmacık kemikleri, çekik gözler, uzun örgülü saçlar, ve kalın kaşlar, Moğol antropolojik özelliklerinin sanata yansımadır (Canby, 1993). Bu fizyonomik detaylar, yalnızca görsel farklılaşma yaratmakla kalmamış; aynı zamanda İlhanlı sarayının etnik kimliğini ve siyasi aidiyetini görsel düzlemde ifade etmiştir.

Moğol-Türk kültürünün etkisi yalnızca insan figürleriyle sınırlı değildir. Hayvan tasvirleri, özellikle atlar, ejderhalar, kurtlar ve kartallar gibi figürler; doğa sahneleri ve av sahnelerinde yoğun biçimde kullanılarak Moğol göçebe yaşamının izlerini taşır. Ayrıca, savaş temaları İlhanlı minyatürlerinde önemli bir yer tutar. Savaşçı figürlerin dinamik pozisyonlarda betimlenmesi, silah ve zırh detaylarının titizlikle işlenmesi gibi özellikler, İlhanlı resimleme anlayışındaki militarist yönü ortaya koyar (Grabar, 1992).

Tüm bu Moğol etkilerine rağmen, kompozisyon yapısında Selçuklu geleneğinin devamlılığı göze çarpar. İlhanlı minyatürlerinde düzleştirilmiş mekân sunumu, sahnelerin anlatıya paralel dizilişi, mimari öğelerin simetrik ve dekoratif kullanımı gibi özellikler, Selçuklu estetiğinin sürekliliğini gösteren

başlıca unsurlardır. Örneğin, saray iç mekânları genellikle açılmış cephe mantığıyla ele alınır; figürlerin iç mekânla kurduğu ilişkiler, daha çok anlatı hiyerarşisine hizmet edecek biçimde düzenlenir. Bu durum, İlhanlı sanatının yalnızca bir sentez değil, aynı zamanda güçlü bir süreklilik mantığı içinde evrildiğini göstermektedir (Blair & Bloom, 1994).

İlhanlı minyatürleri, böylece hem geleneksel İran-Selçuklu resim sanatının izlerini hem de Moğol göçebe kültürünün görsel kodlarını bir arada sunan melez bir estetik yapı sergilemektedir. Bu çok katmanlı yapı, minyatür sanatının yalnızca estetik değil, aynı zamanda ideolojik ve kültürel temsil düzleminde de okunmasına olanak sağlar.

5.3. İlhanlı Kitap Sanatlarında Selçuklu İzleri

İlhanlı döneminde üretilen en önemli ve etkili eserlerden biri, 14. yüzyılın başlarında vezir Reşîdüddin Fazlullah el-Hemedânî'nin himayesinde yazılan *Câmi' u 't-Tevârîh* adlı evrensel tarih kitabıdır. Bu eser, yalnızca içerik bakımından değil, aynı zamanda taşıdığı görsel zenginlik ile de İslam minyatür sanatı tarihinde bir kırılma noktası oluşturmuştur. *Câmi' u 't-Tevârîh*'te yer alan minyatürler, Selçuklu kompozisyon anlayışı ile Moğol görsel üslubunu sentezleyen özgün bir anlatım dili sunar. Simetrik sahne düzenlemeleri, figürlerin grup hâlinde yerleştirilmesi, anlatı ile uyumlu biçimde yapılandırılmış mimari unsurlar ve düzeltilmiş mekân sunumları, Selçuklu dönemine ait minyatür sanatının biçimsel mirasını sürdürmektedir (O'Kane, 2003).



Şekil 7. Câmi' u 't-tevârih'ten Minyatürlü Bir Sayfa

Bu eser aynı zamanda farklı kültürleri ve tarihsel anlatıları bir araya getiren görsel bir ansiklopedi işlevi görür. Örneğin, Moğol hükümdarlarının tarihsel olaylarını aktaran sahnelerle birlikte, İslam peygamberlerinin hayatına dair temsiller aynı yazma içinde bir araya getirilmiştir. Bu görsel çoğulluk, İlhanlı sarayının hem İranlı hem Moğol izleyicilere hitap eden bir kültürel vizyon geliştirdiğini göstermektedir. Minyatürlerde kullanılan renk paleti, figürlerin giyim-kuşam detayları, at ve silah gibi nesnelerin işlenişi, hem Moğol-Türk hem de İran geleneklerine göndermeler taşımaktadır (Blair & Bloom, 1994).

Benzer biçimde, klasik Doğu edebiyatının önemli metinlerinden olan *Kelile ve Dimne*, *Merzubanname* ve *Şehnâme* gibi eserlerin İlhanlı döneminde yeniden resimlenmesi, Selçuklu döneminde biçimlenen anlatı estetiğinin sürekliliğini gözler önüne serer. Özellikle bu yazmalarda yer alan minyatürlerde figürlerin jest ve mimiklerle duygu aktarması, iç mekânların açıklıkla gösterilmesi ve mimari detayların hikâyeyi destekler biçimde düzenlenmesi, Selçuklu görsel anlatım geleneğinin devam ettiğini kanıtlar (Roxburgh, 2005).

Ancak bu devamlılık mutlak bir tekrar değil; İlhanlıların Çin ile olan kültürel etkileşimi sayesinde görsel alanda yeni biçim ve motiflerin ortaya çıkmasıyla biçimsel bir evrim de yaşanmıştır. Özellikle manzara unsurlarında ağaçlar, bulutlar, kayalıklar Çin resim sanatı etkisiyle stilize edilmiş doğal formlar dikkat çeker. Ayrıca kıyafetlerdeki kumaş desenleri, perspektifin kısıtlı da olsa denenmeye başlaması ve figür yerleşiminde daha ritmik kompozisyonların tercih edilmesi, İlhanlı minyatürlerini özgün kılan başlıca yenilikler arasındadır (O'Kane, 2003; Roxburgh, 2005).

Bu klasik metinlerin resimlenme süreçleri, yalnızca edebî mirasın görsel temsiliyi sağlamakla kalmamış; aynı zamanda İlhanlı saray kültürünün çok katmanlı kimliğini de yansıtan bir araç olarak işlev görmüştür. Dolayısıyla İlhanlı dönemi minyatür sanatı, Selçuklu geleneklerini yaşatırken, Çin, Moğol ve İslam görsel kültürleri arasında kurulan estetik bir köprü vazifesi görmüştür.

5.4. Sanatın Himayesi ve Saray Atölyelerinin Rolü

İlhanlı hanedanı döneminde, özellikle Gazan Han (1295–1304) ve onun halefi Olcaytu (1304–1316) zamanında kitap sanatları yalnızca bireysel himaye ile değil, devlet politikası düzeyinde sistemli olarak desteklenmiştir. Bu iki hükümdar, İslamiyet’i resmen benimsemeleriyle birlikte kültürel ve sanatsal üretimi, dinî ve tarihî meşruiyetin bir aracı olarak görmüşlerdir. Bu yaklaşım çerçevesinde özellikle *kitap sanatları*, tarih yazımı ve minyatür üretimi için stratejik yatırımlar yapılmıştır (Gruber, 2009).

Söz konusu dönemde Tebriz şehri, yalnızca politik değil, aynı zamanda kültürel bir merkez olarak öne çıkmış ve burada kurulan saray atölyeleri (ketâbhâne), minyatür sanatının üretim ve aktarım süreçlerinde belirleyici bir rol oynamıştır. Bu atölyelerde çalışan sanatçılar; Selçuklu, Çin, Moğol ve yerel İran geleneklerinden aldıkları formları sentezleyerek, çok kültürlü ve özgün bir görsel dil üretmişlerdir. Usta-çırak ilişkisine dayalı bu yapılar, yalnızca teknik bilgi aktarımıyla sınırlı kalmamış; aynı zamanda stilistik bütünlük, ikonografik düzen ve anlatı yapıları açısından kurumsal bir estetik anlayışın yerleşmesini de sağlamıştır (Bloom & Blair, 1997).

Ayrıca bu dönemde kitap sanatına olan ilgi sadece saray çevresiyle sınırlı kalmamıştır. Devletin entelektüel sınıfı olan vezirler, kâtipler ve kadılar ile birlikte, bilim insanları ve zengin tüccarlar da resimli yazmalar sipariş ederek bu sanatsal etkinliğin toplumsal tabana yayılmasına katkıda bulunmuşlardır. Bu durum, sanatın “elit üretim” alanından çıkarak sosyal dolaşıma girmesine, böylece hem yaygınlık hem de çeşitlilik kazanmasına neden olmuştur (Melville, 2000). Örneğin tarih yazımı, tıp, astronomi ve edebiyat gibi alanlarda yazılmış metinlerin görselleştirilmesi, yalnızca estetik değil aynı zamanda pedagojik ve ansiklopedik işlevler üstlenmiştir.

Saraydan çevreye doğru yayılan bu sanatsal dolaşım süreci, aynı zamanda İlhanlı kültür politikasının merkez–çevre ilişkisine dayalı yapısını da yansıtır. Tebriz ve civarında üretilen görsel formlar, Horasan, Bağdat ve Şiraz gibi kültürel merkezlerde yeniden yorumlanarak yerel minyatür okullarının gelişmesine zemin hazırlamıştır. Bu da İlhanlı dönemi minyatür sanatının hem

bir merkezî stil hem de bölgesel varyantlar üretme kapasitesi taşıdığını göstermektedir (Roxburgh, 2005).

SONUÇ

Orta Asya'nın bozkırlarında şekillenen ve göçebe toplumların sözlü anlatı geleneğinden beslenen erken dönem görsel anlatım biçimleri, zamanla İslam coğrafyasının en rafine sanat formlarından biri olan minyatür sanatının temellerini oluşturmuştur. Bu dönüşüm yalnızca teknik ve estetik bir evrim olarak değil; aynı zamanda kültürel, sosyopolitik ve dinî unsurların iç içe geçtiği çok katmanlı bir değişim süreci olarak değerlendirilmelidir (Bağcı, 2006). Bu bağlamda minyatür sanatı, tarihsel olarak durağan ve donuk bir yapıya sahip olmayıp; her dönem kendi tarihsel, estetik ve ideolojik bağlamı içerisinde yeniden biçimlenen dinamik bir sanat formudur.

Orta Asya'daki erken dönem resimli anlatılarda kullanılan stilize figürler, sembolik öğeler ve sınırlı perspektif anlayışı, daha sonraki dönemlerin ikonografik ve kompozisyonel kodlarının temelini oluşturmuştur. Bu gelenek, özellikle Büyük Selçuklu Devleti döneminde İslam dünyasında gelişen kitap sanatıyla birleşmiş; saray kültürü ve ilmi çevrelerde görsel anlatımın önemli bir parçası hâline gelmiştir (Tanındı, 2002). Bu dönemde bilimsel, edebî ve felsefî metinlerin resimlenmesi; görsel-işitsel anlatının bir birleşimi olarak sanatın yalnızca estetik değil, aynı zamanda pedagojik bir işleve sahip olmasını sağlamıştır (Grabar, 1992).

Selçuklu minyatürleri, figüratif çeşitliliği, dekoratif ayrıntılara verdiği önem, mimarî arka plan kullanımı ve hikâye anlatımındaki zenginliğiyle yalnızca kendi döneminin değil, aynı zamanda İlhanlı, Timurlu ve Osmanlı minyatür geleneklerinin de temellerini oluşturmuştur. Özellikle Horasan, Bağdat ve İsfahan gibi merkezlerde gelişen atölye kültürü sayesinde bu sanatsal miras, kuşaktan kuşağa aktarılmıştır.

İlhanlılar döneminde Selçuklu estetik mirası, hem süreklilik hem de dönüşüm temelinde yeniden yorumlanmıştır. İlhanlı minyatürlerinde, Orta Asya kökenli Moğol görselliği ile Selçuklu'nun yerleşik mimari ve figüratif anlayışı arasında melez bir sentez oluşturulmuştur. Özellikle figürlerin yüz tiplerinde görülen Moğol etkileri, geniş elmacık kemikleri, çekik gözler ve

stilize saç biçimleriyle öne çıkarken; mimarî detaylarda ve kompozisyon yapısında Selçuklu geleneğinin sürekliliği korunmuştur. Bu üslupsal melezlik, sanatın yalnızca biçimsel düzeyde değil, aynı zamanda düşünsel düzlemde de yeniden yapılandırıldığını göstermektedir.

İlhanlı sarayında kurulan kitap atölyelerinde (ketâb-hâne), usta-çırak ilişkileriyle sürdürülen sanat üretimi, yalnızca teknik aktarım değil; aynı zamanda kültürel bellek ve tarihsel süreklilik açısından da önemlidir. Bu bağlamda minyatür sanatı, her ne kadar dönemler arasında teknik farklılıklar ve ikonografik değişiklikler gösterse de, ana işlevi olan anlatı ve temsil etme özelliğini korumuştur. Dolayısıyla bu sanat formu, hem geleneksel yapısını muhafaza etmiş hem de yeni yorumlara açık yapısıyla yaşamaya devam etmiştir.

Günümüzde tarihî minyatürler, yalnızca estetik değeriyle değil; ait oldukları dönemlerin dünya görüşünü, sosyal yapısını, inanç sistemini ve kültürel kodlarını yansıtan birincil görsel belgeler olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle, Orta Asya'dan başlayarak Selçuklu ve İlhanlılar'a uzanan sanatsal aktarım zinciri, İslam dünyasında görsel düşüncenin evrimini anlamak açısından kritik bir öneme sahiptir. Bu bütünlük içerisinde değerlendirildiğinde, minyatür sanatı yalnızca bir resimleme geleneği değil, aynı zamanda kolektif hafızayı şekillendiren ve koruyan bir görsel kültür pratiğidir.

KAYNAKÇA

➤ **Dergi Makaleleri**

Berkli, Y. (2010). Uygur resim sanatının üslup özellikleri. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(45), 155–166.

Melville, C. (2000). The illustration of history in the Mongol Shāhnāma. *Muqarnas*, 17, 119–136.

Savaşer, I. (2021). İslam sanatında minyatür. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 8(66), 496–502.

Tuna, S. (2021). Kültürlerin kesişim noktasında minyatür sanatının sinemasal bağlamda yorumlanması: Murat Palta minyatürleri. *ART/icle: Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 139–168.

Yaşaroğlu, H. (2016). İslam’da resim-heykel yasağı ve Ahmet Hamdi Akseki’nin konu hakkındaki görüşleri. *Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 5(9), 84–96.

➤ **Kitap ve eKitaplar**

Bağcı, S. (2006). *Osmanlı resim sanatının Avrupa sanatıyla etkileşimi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Blair, S. S., & Bloom, J. M. (1994). *The art and architecture of Islam: 1250–1800*. Yale University Press.

Bloom, J. M., & Blair, S. S. (1997). *Islam: A thousand years of faith and power*. Yale University Press.

Canby, S. R. (1993). *Persian painting*. British Museum Press.

Canby, S. R. (2005). *Islamic art in detail*. Harvard University Press.

Esin, E. (1960). *Turkish miniature painting*. Charles E. Tuttle.

Esin, E. (1966). *Resimli bir Uygur varakı*. Ankara Üniversitesi Yayınları.

- Esin, E. (1972a). *Türk sanatının kaynak ve sorunları*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Esin, E. (1972b). *Uygur Türklerinde resim sanatı*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Esin, E. (1978). *İslamiyetten önceki Türk kültür tarihi ve İslama giriş*. Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Grabar, O. (1992a). *The mediation of ornament*. Princeton University Press.
- Grabar, O. (1992b). The illustrated manuscript and the Islamic book. In R. Ettinghausen & O. Grabar (Eds.), *The art and architecture of Islam: 650–1250* (pp. 123–168). Yale University Press.
- Grabar, O. (2003). *The formation of Islamic art* (2nd ed.). Yale University Press.
- Gruber, C. J. (2009a). *The illustrated Mi'rājnāma: A visionary journey in Islamic art*. Museum With No Frontiers.
- Gruber, C. J. (2009b). *The Islamic manuscript tradition: Ten centuries of book arts in Indiana University collections*. Indiana University Press.
- Gruber, C. J. (2009c). The Timurid Book of Ascension (Mi'rajnama): A study of text and image in a pan-Asian context. *Valeria Revue d'art et d'archéologie*.
- Kafesoğlu, İ. (1992). *Türk milli kültürü* (10. baskı). Ötüken Neşriyat.
- Köprülü, M. F. (1944). *Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar*. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Necipoğlu, G. (1995). *The Topkapı scroll: Geometry and ornament in Islamic architecture*. Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Necipoğlu, G. (1996). *The Topkapı scroll: Geometry and ornament in Islamic architecture*. Getty Center for the History of Art and the Humanities.

- O’Kane, B. (2003a). *Early Persian painting: Kalila and Dimna manuscripts of the late fourteenth century*. I. B. Tauris.
- O’Kane, B. (2003b). *The book of treasures: A study of Islamic illustrated scientific manuscripts*. The Nour Foundation.
- O’Kane, B. (2003c). *The iconography of Islamic art: Studies in honour of Robert Hillenbrand*. Edinburgh University Press.
- Roxburgh, D. J. (2005). *The Persian album, 1400–1600: From dispersal to collection*. Yale University Press.
- Tanındı, Z. (1996). *Türk minyatür sanatı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tanındı, Z. (2002a). *Osmanlı minyatür sanatı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tanındı, Z. (2002b). *Resimli Türk edebiyatı tarihi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yalman, S. (2010). *Ottoman painting: Reflections of Western art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*. Pera Museum Publications.

➤ **Kitap Bölümü ve Bildiriler (Tebliğ)**

- Gök, B. (2018). Türk-İslam sanatları tarihi (H. Şeker, Ed., 1. baskı). Eriha Basım Yayın Matbaacılık Kitap ve Telif Ajansı Ltd. Şti.
- Mahir, M. (2020). Minyatür. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 30, 118–123.
- Raby, J. (1999). Art of the Seljuks in Iran and Anatolia. In R. Ettinghausen & O. Grabar (Eds.), *The art and architecture of Islam: 650–1250* (pp. 223–250). Yale University Press.

➤ **Web Kaynakları**

Erişim Adresi <https://www.worldhistory.org/image/17404/muhammads-ascent-in-the-khamisa-of-nizami/> (

Erişim Adresi <https://islamansiklopedisi.org.tr/camiut-tevarih>

**Antalya Etnografya Müzesi’nde Bulunan 23.75.75
Envanter Numarasıyla Kayıtlı Hattat Seyyid
Halil Şükrî ye ait Hilve-i Şerifin Üslup Açısından
İncelenmesi**

Öğr. Gör. Dr. Züleyha ZOR 

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk
Sanatları Bölümü, Antalya /Türkiye
E-mail: zorzuleyha25@gmail.com

Alıntı: Zor, Z. (2025). Antalya Etnografya Müzesi’nde Bulunan 23.75.75 Envanter Numarasıyla Kayıtlı Hattat Seyyid Halil Şükrî ye ait Hilve-i Şerifin Üslup Açısından İncelenmesi Karadeniz, P. G. (Ed.). *Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Akademik Çalışmalar*. Bölüm: 4, 109-131. ISBN: 979-8-89695-169-8. Liberty Publishing House

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17166057>

GİRİŞ

Sanat, toplumların kendilerini ifade etmek için kullandıkları yöntemlerden biridir. Sanatkâr, mensubu olduğu toplumun gelenekleri ve inançları ile şekillenir. Türklerin zengin tarihi ve güçlü inançları ile meydana getirdiği yüzyıllardır süre gelen geleneksel sanatlardan olan hat ve tezhip sanatı, İslam inancı ile beslenmiştir. En güzel örneklerinden biri de Hz. Peygambere duyulan sevginin sonucu O'nun ahlaki ve fiziksel özelliklerinin anlatıldığı hilyeler olmuştur (Nalbantoğlu, 2019).

Çalışmamıza konu olan ve Etnografya müzesinde bulunan hilyeyi şerif döneminin üslup özelliklerini belirlemek, yeni sanatçılara ilham olması ve aktarılması konusunda bu çalışmanın önemli olacağı düşünülmüştür.

Antalya Etnografya Müzesi, 19. yüzyılda inşa edilmiş olup, Antalya ili Muratpaşa ilçesi sınırları içerisinde, tarihi Kaleiçi bölgesinde konumlanmaktadır. Müze yapısı, alt konak ve üst konak olmak üzere iki ayrı binadan oluşmaktadır. Alt konakta, ağırlıklı olarak Türk-İslam sanatına ait eserler sergilenmekte, üst konakta ise Osmanlı dönemine ait Antalya ev yaşamını yansıtan temsili odalar ile döneme özgü günlük kullanım eşyaları ziyaretçilerin beğenisine sunulmaktadır. Bu yönüyle müze hem bölgenin kültürel mirasını hem de tarihsel yaşam pratiklerini yansıtan önemli bir etnografik merkez niteliği taşımaktadır (Polat, 2022).

Türk-İslam sanatında tezhip, hat, ebru ve minyatür gibi geleneksel sanatların her biri kültür ve kimliğini yansıtan birer parçası olmuştur. Osmanlı döneminde Türk sanatının özgün yapıtlardan birisi olan “Hilye-i Şerif” Hz. Muhammed’in fiziksel ve ahlaki özelliklerini tasvir eden tezhipli levhalardır.

19. yüzyıl sanatkarlarından “Seyyid Halil Şükrî” tarafından yapılmış 23.75.75 künye ile kayıtlı Antalya Etnografya Müzesi’nde bulunan “Türk-Rokoko” tarzı ile süslenmiş bir Hilye-i Şerif eseri seçilmiş fotoğraflarla belgelenmiştir, sanatsal açıdan eseri desen, kompozisyon, motif, hat yazıları ve tezhip özelliklerinin belgeleme yöntemi ile incelenmesi üslup özelliklerinin ortaya konulması amaçlanmıştır.

Günümüz Türkçe dilinde “Hilye” olarak da tanımlanan “Hilye-i Şerife” kavramı İslam tarihi ve İslam Sanatında önemli bir yere sahiptir. Hilye kelimesi Türk Dil Kurumu tarafından “Hz. Muhammed’in dış görünüşünü ve niteliklerini anlatan manzum ve mensur eserler olarak tanımlanmaktadır. Osmanlıca kökende ise hilye kelimesi “güzel sıfatlar ve yüzler, mücevher, süs, süsleme, ziynet” gibi anlamlara gelmekle birlikte zamanla Hilye-i Şerife’yi kapsayan bir anlamda da kullanılmaktadır (Uçar, 2019). İslami Türk Edebiyatında da Hz. Muhammed, dört halife, diğer peygamberler, Allah’ın dostları veliler ve tarihe iz bırakmış İslam büyüklerinin fiziki ve ruhi (iç ve dış) yapıları ve bütün özelliklerinin anlatıldığı manzum ve mensur eserlerde verilmiştir (Coşkun, 2015).

Türk-İslam sanatları içerisinde kitap sanatlarının önemli bir dalı olan tezhip, uygulamaları özellikle Kur’an-ı Kerim, hadis kitapları, fermanlar ve hilye-i şeriflerde görülmektedir. Kelime anlamı itibarıyla “altınlamak” anlamına gelen tezhip, geleneksel bir bezeme sanatıdır. Tezhip sanatında malzeme esas olarak altın ve taş boya kullanılarak yapılan eserlerdir. Bu sanatla uğraşanlara “müzehhib” adı verilir. Tezyinî sanatların temelinde deseni oluşturan motifler yer alır. Geometrik, bitkisel ve simetrik desenli süslemeleri kapsar.

Tezhipte kullanılan motifler diğer süsleme sanatlarında görülen motiflerden daha küçük ve sadedir. Müzehhib motifini tasarlarken seçtiği modelin ana çizgilerini ve bu çizgilerin belirlediği deseni koruyarak onu tahayyül ettiği şekilde çizer. Böylece modelin gerçek görünüşü, sanatkârın tasavvur derinliği içinde yeni bir yorumla biçimlenerek motif özelliği kazanır. Bu anlayışla yapılan çizimlere “üslûplaştırma, üslûba çekme, stilize etme” adı verilir (Birol, 2012).

19. y.y. sonları, Osmanlı süsleme sanatında Batı etkilerinin özellikle süsleme motiflerine yansıdığı bir dönemdir. Bu dönemde Barok ve Rokoko stillerinden esinlenilerek oluşturulan motif düzenlemeleri, kenar bezemelerinde öne çıkmıştır. Simetri yerine asimetrik, katmanlı, hacimli ve organik kıvrımlar içeren desenler tercih edilmiş, çerçeve bordürlerinde derinlik hissi uyandıran hareketli kompozisyonlara yer verilmiştir (Derman, 2004; Ekici, 2015). Bir üslup adı olarak ilk defa İtalya da kullanılmaya başlanan Barok kelimesinin

Portekizce’de gayri muntazam incilere verilen barroco isminden veya barok sanatın öncülerinden olan İtalyan ressam Federigo Baroccio’nun (ö. 1612) soyadından alındığı sanılmaktadır. Barok kelimesinin, bu üslûbun Fransızlar’ın klasik zevk anlayışına ters düşen gösterişli, abartmalı ve kurallara uymayan tarzı sebebiyle önceleri küçültücü görülen anlamı, XIX. yüzyılda bu üslûbun güzelliğinin anlaşılmasından sonra değişmiştir (Atasoy, 1992).

1. HİLYE

Sözlükte “süs, ziynet, kolye” gibi mânalara gelen “Hilye” mecazen “yaratılış, sûret ve güzel vasıflar” demektir. Kelime Osmanlı kültüründe Resûl-i Ekrem’in vasıflarını, bu vasıflardan bahseden kitap ve levhaları ifade etmek için kullanılmıştır. Hz. Peygamber’in hilyesi hakkındaki rivayetler hadis kitaplarında “Şifâtü’n-nebî” ve “Fezâ’il” gibi başlıklar altında verilmiştir. Bu rivayetleri hadis kaynakları yanında çeşitli eserlerden derleyip bir arada değerlendiren ve “şemâil” adıyla bir ilim haline getiren Tirmizî, Kādî İyâz gibi müellifler ise hilye konusunu şemâil kitaplarının Resûlullah’ın vücut yapısıyla ilgili özelliklerinin anlatıldığı “Halku Resûlillâh” adlı ilk bölümünde incelemişlerdir. “Hasâisü’n-nebî” türü eserler içinde de hilye hakkında bilgi bulunmaktadır (Uzun,1998).

Hz. Peygamberin vefatından önce kızının “Ya Rasûlallah! Senin yüzünü bundan sonra göremeyeceğim” demesi üzerine Hz. Peygamber, Hz. Ali’yi çağırarak “Ya Ali! Hilyemi yaz ki, vasıflarımı görmek, beni görmek gibidir” demiştir. Bunun üzerine hilye ve şemâil kitapları yazılmaya başlamış ve zaman içinde yaygınlaşmıştır (Nalbantoğlu, 2019).

1.1. Hilyelerde Kullanılan Yazı Çeşitleri

Hafız Osman’ın yazdığı hilyelerde daha çok muhakkak, sülüs ve nesih yazı çeşitleri kullanılmıştır. Hilye levhalarında, kullanılan yazı çeşitleri, aklam-ı sitte ’de yer alan, muhakkak, sülüs, nesih ve talik yazıdan gelişen, nestâlik yazılarıdır. Kûfi, gubari ve icaze yazı çeşitleri ile yazılmış veya birlikte kullanıldıkları hilyeler de vardır (Nalbantoğlu, 2019).

Manzum ve Mensur metinlerden yola çıkılarak hazırlanan, Hz. Muhammed ve diğer İslam büyüklerini konu alan, levha haline getirilerek bir

sanat türü olarak ele alınan Hilye-i Şerifeler yazıldıkları kişiler bakımından dört ana başlıkta toplanmaktadır:

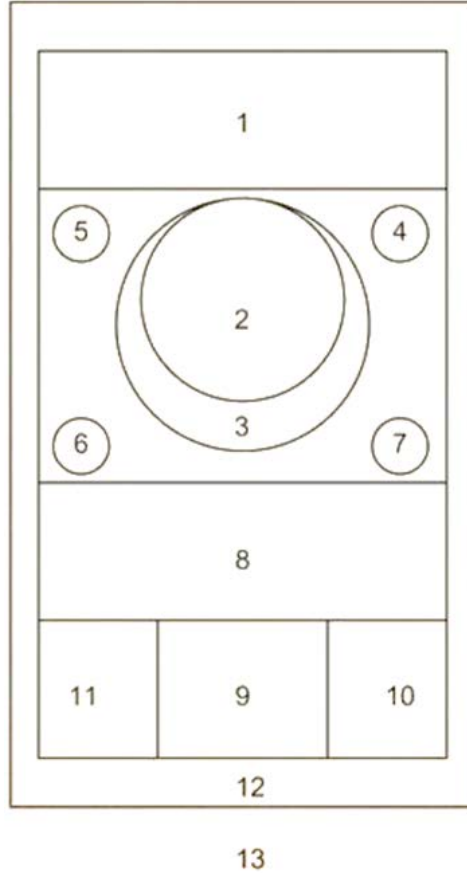
1. Hz. Muhammed İçin Yazılmış Hilye-i Şerifeler
2. Diğer Peygamberler İçin Yazılmış Hilye-i Şerifeler
3. Dört Halife ve Aşere-i Mübeşşere İçin Yazılmış Hilye-i Şerifeler
4. Din ve Tarikat Büyükleri İçin Yazılmış Hilye-i Şerifeler (Nalbantoğlu, 2019).

1.2. Hilye-i Şerif'in Bölümleri

Hilye-i Şerifeler biçimsel form olarak belli bölümlere sahiptir ancak genel olarak biçimsel ve yazıldığı yer olarak üç ana bölüme ayrılmaktadır:

- a) Kitap Hilyeleri
- b) Katlamalı Hilyeler
- c) Levha Hilyeler

Hafız Osman tarafından geliştirilen klâsik hilye formu on üç bölümden oluşur. Bu bölümler; Başmakam, göbek, hilâl, dört halife (Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman ve Hz. Ali) ayet, etek, koltuklar, iç ve dış pervazlardır (Nalbantoğlu, 2019).



Şekil 1. Klasik bir hilye formunda bulunan bölümler

1.2.1 Başmakam

Hilyelerde en üstte ayrılan kısma (Şekil 1 bkz.) numaralandırılmış sırası ile “1” kısımda yer alan bölüme ‘Başmakam’ denilmekte olup, içinde Besmele yazılıdır. Hz. Peygamberi anlatacak bir sanat eserinin en başında tek bir istisnası dahi olmaksızın ‘Besmelenin yer almış olması, onun Kuran’ ın ilk ayeti olması ve İslami yaşantı biçimine egemen olan ve özünü yine bir Hadis-i Şeriften alan ‘her işe Allah’ın adını anarak başlama’ prensibi ile açıklanabilir (Özçimi, 2012).

1.2.2. Göbek

Hilye metninin başlayıp büyük bir kısmının yer aldığı bölümdür. “2” numaralı bölümde Genellikle dairevi olmakla beraber, özellikle ta’lik hattıyla yazılan metinler için oval veya dörtgen şeklinde düzenlenmiş olan bu bölüme “gövde” adı da verilir (Gündüz, H. ve Gündüz, B., 2022).

Hilye-i şerifin ana bölümünü oluşturan göbek bölümünün çevresinde, üst ve alt köşe kısımlarında, küçük daireler içerisinde dört büyük Halife’nin ismi bulunmaktadır. Sırasıyla (Hz. Ebu Bekir, Hz. Ömer, Hz. Osman ve Hz. Ali) bkz. (Şekil 1) 4., 5., 6., 7., Göbek kısmındaki dairede olduğu gibi bu daireler de hilal ile çevrelenmiştir.

1.2.3. Hilâl

Göbek bölümünün etrafını çevreleyen kısımdır. Hilâl şekli İslam’ı temsil etmektedir. “3” numaralı bölümde Göbek kısmının, etrafını sarmalayan hilâl formu ile bir bütünlük içerisinde. Sembollerle Hz. Peygamber (s.a.v)’ın İslam’ın ve insanlığın nuru olduğu anlatılır. Hilâl formu sadece sıvama altın veya altın üzerine desenli ya da renkli çalışılabilir. Hilâl her hilye de olmak zorunda değildir (Revan ve Öztürk, 2024).

1.2.4. Âyet

Bu bölümü “8” numaralı bölümde Hz. Muhammed ile ilgili bir âyet ya da nadir de olsa Kelime-i Tevhîd de yazılır. Bu bölümde kullanılan âyetler ise şunlardır, Enbiyâ Sûresi 107. Âyet “Ve ma erselnâke illâ rahmeten lil-âlemin” (Biz seni alemlere ancak rahmet olarak gönderdik). Kalem Sûresi 4. Âyet: “Ve “inneke le” alâ hulukın azîymin” (Sen elbette yüce bir ahlak üzeresin). Fetih Sûresi 28-29. Âyet: “Ve kefa bi-llâhi Şehîd (en) Muhammed (un) rasûlullah” (Muhammed’in Allah’ın resûlü olduğuna Allah’ın Şahitliği yeter) (Coşkun, 2015).

1.2.5. Etek

Göbek kısmının devamı bu kısma yazılır. “9” numaralı bölümde bazı hilyelerde bütün metin göbeğe sığdırılır böylece etek kısmı ortan kalkar. Etek kısmı dua, hattatın imzası ve tarihle sona erer. Etek kısmı göbekteki kalem

kalınlığıyla ve yazı çeşidiyle aynı yazılır. İmza kısmı farklı yazı çeşidiyle de olabilir (Mert, 2012).

1.2.6. Koltuklar

Hilyelerde etek kısmındaki her iki tarafında bulunan boşluklara verilen addır. “10., 11.” Numaralı bölümde bu kısımlar, tezhip ile süslediği gibi bazı hilyelerde Hz. Peygamber’in torunları Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin’in (r.a.) isimleri yazıldığı da görülür (Deveci, 2018).

1.2.7. İç pervazlar, dış pervazlar

Yazı yazılan alanla en dış süslemeyi birbirinden cetvellerle ayıran kısma “pervaz” veya “kenar suyu” denir. “12., 13.” Numaralı bölüme İç pervazlar tercih edilen renklere de bağlı olarak esere derinlik kazandırır ve adeta bir iç çerçeve gibidir. Cetvel aralarında renkli çizgiler çekilebildiği gibi tamamen altın ile doldurulabilir veya ebru kullanılabilir. İç pervazların etrafını çevreleyen son çalışmanın yapıldığı alandır. Hattı ve iç bölümlerdeki çalışmayı ön plana çıkaracak şekilde tezhiplenir. Bu alanda genellikle koyu renk zemin üzerine halkâr, barok, zerefşan, ebru gibi çalışmalar uygulanır (Nalbantoğlu, 2019).

2. BAROK VE ROKOKO

Barok kelimesi mecazi olarak “tuhaf, gülünç, tutarsız” anlamına gelmektedir. Portekizcede kuyumculukta kullanılan tam yuvarlak olmayan düzensiz inci anlamına gelen “Barocco” sözcüğünden doğan Barok, bir üslup adı olarak 18. yüzyıl sonlarında Neo Klasizm “Yeni klasikçilik” tarafından yaygınlaştırılmıştır. Görsel sanatlarda “Barok çağ” olarak adlandırılan dönem, bütün 17. yüzyılı kapsar ve 18. yüzyılda Roma’da klasik tepkilerin başladığı 1750’lere kadar uzar (Tuncel, 2002).

İtalya’da başlayıp Fransa’da daha çok kabul görmüş, tüm Katolik Avrupa’yı ve Latin Amerika’yı etkilemiş olan Barok üslubu, klasiğin sağlam, açık ve kesin hatlı biçimlerinin yumuşaması ve formların kompozisyon içerisinde kaybolarak birbiriyle kaynaşmasıdır. Klasiğin durağan figürü, barokta canlanacak ve sakinlik yerini harekete ve şatafata bırakacaktır. Söz

konusu Barok sanatı, hâkim olduğu yüzyıllar içerisinde ve ondan sonraki dönemlerde birçok kültürü ve sanat dalını etkilemiştir (Zencirkıran ve Berkli, 2022). 17. yüzyıl ve 18. yüzyıllarda oluşan siyasi olaylar, Osmanlı Devleti'nin dışa açılmasına, sarayın batıya hayranlığının oluşmasına, toplumsal ve kültürel anlamda sanatta değişiklikler kendini göstermeye başlamıştır. Sultan III. Ahmet Saraya topladığı sanatçılara destek vermesi ve onları toparlaması sayesinde, gönderilen elçinin gözlemleri, oradan gelen hediyeler gibi pek çok şeyden etkilenen sanatkarlar, batılı biçimleri kendi kültürümüz içinde harmanlayarak Lale Devri'ni başlatmış oldular (Tüfekçi, 2020).

17. yüzyılda ilk yarısında Fransa'da başlayarak tüm dünyaya yayılan bir bezeme üslubu olan rokoko kelimesinin etimolojik kökeni tam olarak bilinmese de büyük bir olasılıkla 'rocaille' ve 'barocco' sözcüklerinin birleşiminden meydana gelmiştir. Bu üslupta C ve S kıvrımları uygun şekilde birbirini takip ederek sonsuz varyasyonlara evrilmiş, bunların oluşturduğu hareketli etkilerle dinamik ve canlı dekorlar meydana getirilmiştir (Durmuş, 2022). Kitap süslemelerinde "s" ve "c" kıvrımlarından oluşan formlarla beraber kurdelelerle bağlanan çiçek buketleri, vazolu çiçekler gibi yerini yeni rokoko tarzı desenlere bırakmaya başlamıştır. Bu tarza yapılan eserlerde en güzel örneklerini Hilye ve diğer Hat levhalarında görmek mümkündür. Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin 1870 ve 1873'te, Filibeli Arif Efendi'nin 1888'de yazdığı Hilye-i Şeriflerdeki Rokoko tezhipleri bu dönemdeki en güzel örneklerden biridir (Tüfekçi, 2020).

18. yüzyılda Avrupa'dan, özellikle Fransa'dan saat, biblo, enfiye kutusu, vazo, tabak gibi günlük eşyaların yansıra iç mekân, ahşap duvar panosu, kapı, şömine, ayna çerçevesi çizimleri yoluyla Osmanlı ortamına ulaşan Batılı motifler klasik Osmanlı mimari geleneğine uyduğu kadarıyla alıntılanmıştır. 18.yüzyılda daha çok iç dekorasyonda kendini hissettiren Barok-Rokoko üslupları, saray, cami, sivil mimari, çeşme hatta mezar taşlarında bile kendini hissettirmiştir (Tuncel, 2002).

2.1. Barok ve Rokoko Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar

Barok ve Rokoko, Batı sanat tarihinde özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa'da etkili olan iki süsleme ve sanat üslubudur. Her iki üslup da temelde

gösterişli, süslü ve hareketli yapılarıyla dikkat çekerken, aralarındaki biçimsel ve kavramsal ayrımlar belirgindir.

Benzerlikler açısından; her iki stil de dramatik anlatım gücüne, detay zenginliğine ve dekoratif unsurların yoğun kullanımına dayalıdır. Mimari, resim, heykel ve iç mekân tasarımında zengin bezemeler, kıvrımlı formlar ve göz alıcı malzemeler ortak özellikler arasında yer alır. Her iki tarz da izleyicide duygusal bir etki yaratmayı amaçlamış, sanat aracılığıyla güç ve ihtişamı görünür kılmak istemiştir.

Farklılıklara gelince; Barok tarz daha çok dramatik, görkemli ve çoğu zaman karanlık tonların hâkim olduğu sahnelerle tanımlanırken; Rokoko daha hafif, zarif ve eğlenceli bir nitelik taşır. Barok sanat, özellikle Katolik Reformu'nun etkisiyle dini anlatımda yoğunlaşmışken, Rokoko sekülerleşmiş, aristokrat zevklere hitap eden lüks ve keyif temalarını öne çıkarmıştır. Barok'ta simetri ve düzen hâkimken, Rokoko asimetri, kıvraklık ve doğallık ile karakterizedir. Renk paleti açısından da Barok daha koyu ve kontrastlı tonları tercih ederken, Rokoko pastel renkleri ve yumuşak geçişleri benimsemiştir.

2.2. Türk Rokokosu

18. Yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı etkilerinin giderek artmasıyla birlikte, Avrupa kökenli Rokoko tarzı da saray ve çevresinde etkili olmaya başlamıştır. Bu etkilenme, özellikle Lale Devri sonrası dönemde mimari, süsleme sanatı, ahşap işçiliği ve el yazmalarında kendini göstermiştir. Bu doğrultuda ortaya çıkan tarz, Türk Rokokosu olarak adlandırılır. Türk Rokokosu, Batı'daki örneklerinden farklı olarak yerel süsleme geleneği ile harmanlanmış, daha yalın ve ölçülü bir biçimde uygulanmıştır.

Altın geniş yüzeylerde yapıştırılarak uygulanmış; cetveller daha kalın, âdeta barok mimarisinde görülen sütun örneği gibi üst kısımları sütun başlıklarıyla ve dalgalı biçimde bitirilmiştir. Tığlar, klasik tezhibe oranla çoğunlukla yerlerini vazo veya saksı içindeki çiçek demetlerine bırakmıştır (Dalbaş, 2024).

Bu üslûpta en çok kullanılan yaprak motifleri; akantus, kenger otu, köknar, enginar, defne, çınar, asma, akasya, eğrelti otu, ıtır, meşe, zeytin ve

hurma ağacı yapraklarıdır. Akantus yaprağı dilimli, dilimleri dişli, dikenli ve kıvrımlı yapısıyla tarihin her döneminde sanatkârların ve mimarların ilgisini çekmiştir. Görüntü estetiği ve farklı yapısıyla mimaride süsleme elemanı olarak kullanılmış, ayrıca yapıları kötülüklerden koruduğu düşüncesiyle inançlara da hizmet etmiştir (Okumuş, 2016).

3. ANTALYA ETNOGRAFYA MÜZESİ ENVANTERİNE KAYITLI SEYYİD HALİL ŞÜKRÎ 'NİN HİLYE- İ ŞERİFİ

Antalya Etnografya Müzesi'nde hilye-i şerîfe eseri bulunan hattat, Bursalı Seyyid Halîl Şükrî Efendi'dir. Halîl Şükrî Efendi, Bursa'da dünyaya geldi ve eğitimini Bursa'da tamamladı. Şeyh Süleymen Vehbî Efendi'den sülûs ve nesih meşk ederek icâzetini aldı. Daha sonra ilim tahsîli için İstanbul'a gitti ve eğitim ve öğretimini tamamlayarak Bursa'daki Necâtiye Medresesi'nin müderrisliğine tayin edildi. Bir müddet sonra İstanbul'daki bir medreseye nakledildi ve kendisine Süleymaniye'deki İrfâniye Mektebi'nin hüsn-i hat muallimliği tevdi edildi (Atik, 2020).

Antalya Etnografya Müzesi'nde Seyyid Halil Şükrî Efendi'nin 45x67 cm ebatlarında Hilye-i Şerîfe levhası bulunmaktadır. Eser, Alanya Müzesi'nden gönderilmiş ve Antalya Müzesi Envanter Defteri'ne 20 Kasım 1975 tarihinde 23.75.75 envanter numarası ile kaydedilmiştir. Halîl Şükrî Efendi, 1245/1828 tarihinde yazdığı eserine “Ketebehû es-Seyyid Halil Şükrî” şeklinde imza atmıştır. Eserin Besmelesi muhakkak, hulefâ-i râşidîn ve ortadaki Muhammed (s.a.v.) yazıları ile alt kuşak yazısı sülûs, hilye-i şerîfe metninin olduğu göbek ve etek bölümü ise nesih hattı ile yazılmıştır. Eserin tezyînâtında 19. yüzyıl motifleri kullanılmış, nohûdî kâğıdın üzerine oluşturulan lacivert zemin, altın

ve çeşitli renkler kullanılarak kurdele, stilize çiçekler, çiçek demetleri, yaprak motifleri ile işlenmiştir (Atik, 2020).

3.1. Seyyid Halil Şükrî 'ya ait olan Hilye-i Şerif Eserin Üslup Açısından Bölümlerinin İncelenmesi



Şekil 2. 23.75.75 Künye Numaralı Hilye-i Şerif

Künye Numarası	23.75.75
Ketebesi	Es-Seyyid Halil Şükrî
Hat Çeşidi	Muhakkak, Sülüs, Nesih
Malzeme	Murakka, Altın, Taş boya, Mürekkep
Bulunduğu Müze	Antalya Etnografya Müzesi



Şekil 3. Başmakam Bölümü

Hiz. Peygamber'in, besmele ile başlanmayan işlerin bereketsiz ve neticesiz kalacağını belirten hadisin ve fiilî sünnetinin tesiriyle Müslümanlar arasında sözlü olduğu kadar yazıda da en çok tekrarlanan gerek teberrüken gerek usulen gerekse tezyinî olarak çeşitli şekillerde en fazla yazılan âyetlerin başında besmele gelmektedir (Uzun, 1998).

Hilye-i Şerifin Başmakam bölümünde yatay dikdörtgen olarak belirlenen alana Hattat tarafından Şekil 3' de "Besmele" yazılmış olduğu görülmektedir. Başmakam kompozisyonunda hattın etrafını çevrelercesine serbest üslup ile yerleştirilen stilize edilmiş hançer yaprakları ve barok tarzdaki defne dalları yazıyı lacivert zeminden ayırıp iç ve dış cetvellerle birlikte atınla boyanarak kompozisyon oluşturulmuştur. Yazının sol üst köşesinde bulunan bkz. (Şekil 4) damla formundaki kompozisyonda zemini altınla sıvanmış, barok üslupla stilize edilmiş motiflerden oluşan bir sepet görülmektedir.



Şekil 4. Başmakam Barok Sepeti

Başmakam bölümünde besmele hattının yazıldığı bölümün üst sol köşesinde yer alan damla formunda bir kompozisyon oluşturulmuş zemini altın ile sıvama boyanıp, etrafı basit yapraklar ile çevrelenerek hattın bulunduğu kısımdan ayrılmıştır. Yazıdan ayrılan barok üslup ile oluşturulan sepet formu içerisinde üç adet gül ve “Akantus” çiçeği motifleri tezyin edilmiştir. Stilize edilmiş gül motiflerinin zamanla aşınarak boyasının döküldüğünden deforme olduğu görülmektedir. Desende yukarıda yer alan gül motifi yine barok üslubuyla stilize edilmiş ve mavi ve kırmızı renkle tepe alan gül olan üç adet gül motifi aşınmış kısımlarına rağmen motifin şekli yine de belirgin durumdadır. Bir çiçek sepetini şeklinde stilize edilmiş motif grubunun gülleri çevreleyen akantus çiçekleri yeşil rengi ile boyanmış ve natüralist bir üslupla yapraklarına tarama yapılmıştır.

Gül rengi, şekli ve kokusu bakımından da çeşitli benzetmelere konu teşkil etmiştir. Bunların başında onun her yönüyle Hz. Peygamber’e benzetilişi gelmektedir. Tasavvufî sembolizmde gül ilâhî güzelliği ifade ettiği gibi Allah’ın mahbûbu Hz. Muhammed’i de temsil eder. Bundan dolayı “verd-i Muhammedî” veya “gül-i Muhammedî” adı verilen gül şeklinde hilye-i şerifler yapılmıştır. Öte yandan tasavvufta servi vahdeti, gül de kesreti temsil ettiği için

“serv-i gül endâm” gibi sözlerle kesret altında gizlenen vahdet anlatılmak istenmiştir (Kurnaz, 1996).



Şekil 5. Göbek Bölümü

Göbek bölümü Hilye-i Şerifin orta kısmında yer alan dairesel formda oluşturulan kompozisyonun iç kısmında yer alan hat nesih yazı çeşidiyle yazılmış Hz. Muhammed’in ahlaki ve fiziki özelliklerini anlatılmaktadır. Göbek bölümünde yer alan daire formundaki kompozisyonun zemini altın sıvama yapılmış, yazı zeminden ayrılmıştır. Hilal formunda tasarlanmış kompozisyon cetvelle çevrelenip altınla sıvanarak lacivert zeminden ayrılarak sınırlandırılmıştır. Göbek bölümünün etrafında yer alan diğer dört daireyi oluşturan kompozisyonların içerisinde “Hulefâ-i Râşidîn” halifelerin isimleri sırasıyla (Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman ve Hz. Ali) sülüs hat yazısı çeşidi ile yazılmıştır. Halifelerin isimlerinin bulunduğu daireler hilal formunda altın sıvama ile sınırlandırılarak lacivert zeminden ayrılmıştır.

Göbek bölümü lacivert sıvama boyalı zeminde yer alan serbest bir kompozisyon ile gelişi güzel yerleştirilmiş barok tarzı stilize edilmiş ıtır yaprakları altınla boyanmıştır. Kompozisyonun her iki yanında simetrik şekilde bulunan “S” formundaki barok üslupla stilize edilmiş natüralist motifli çiçek sepetleri görülmektedir. Hilye-i Şerifin Göbek bölümü sınırlandırılmak maksadıyla iç ve dış kısımları cetvel çekilip altınla boyanmıştır.



Şekil 6. Yazı Durakları Motifleri

Hilye-i Şerifin göbek bölümünün içerisinde yer alan yazının tam merkezinde Hz. Muhammed (s.a.v.)’in ismini sülüs hattı ile yazılmıştır. Metnin hattı ise nesih yazı çeşidi ile yazılmıştır. Metnin durak yerlerinde ise bitkisel motif gruplarına yer verilmiştir. Klasik üslupla tezyin edilen bitkisel motifler penç berk, se berk, cihar berk ve çark-ı felek gibi farklı motiflerle bezenmiştir.

Motiflerin zemini altın ile sıvanmış yapraklarının olduğu kısımlar ise kompozisyonda renk dengesi gözetilerek mavi, kırmızı ve üstübeç rengi ile boyanmıştır. Dış kısımları siyah tahrir ile sonuçlandırılarak metinde durak kısımlarını belirlenmesi maksadıyla tezyin edilmiştir.



Şekil 7. Hz. Ömer



Şekil 8. Hz. Ebû Bekir



Şekil 9. Hz. Ali



Şekil 10. Hz. Osman

Hilye-i şerifin göbek bölümünün çevresinde, üst ve alt köşe kısımlarında bulunan, küçük daireler içerisinde dört büyük Halife'nin ismi yer almaktadır. Sülüs hattı ile yazılan Hz. Ebu Bekir, Hz. Ömer, Hz. Osman ve Hz. Ali bkz. (Şekil 9.,10.,11.,12.) Göbek bölümünde bulunan dairesel kompozisyonda olduğu gibi bu daireler de hilal ile çevrelenmiştir. Dairelerin iç kısımları açık renkte, hilal kısmını oluşturan çevresinin içi ise altın varak ile boyanmıştır.



Şekil 11. Stilize Çiçek Dalları

Hilye-i Şerif'in göbek bölümünde metnin her iki yanını simetrik olacak şekilde çevreleyen “S” şeklinde kompozisyon alanı oluşturulmuş ve lacivert zeminden ayrılmıştır. Kompozisyonunda Barok-Rokoko üslubunda stilize edilmiş natüralist dallar görülmektedir. Kompozisyon simetrik açık formun basit yapraklar ile çevresi sınırlanmış zemini altın sıvımadır. Her iki simetrik formda barok-rokoko üslupla stilize edilmiş natüralist gül motifi görülmekle beraber dalları tarama yapılarak detaylandırılmıştır. Gül motifinin boyalı alanı zamanla yıpranıp döküldüğü görülmektedir, dallar ise yeşil renkle boyanıp tahrir ile sınırlandırılmıştır.



Şekil 12. Etek ve Koltuk Bölümü

Hilye-i Şerif'in etek bölümünde yer alan sülüs çeşidi alt kuşak yazısı zemini nohûdî kâğıdın üzerine siyah mürekkep ile yazılmıştır. Etek bölümünün alt kısmında yer alan koltuk bölümünde metnin devamı yer almaktadır. Koltuk bölümünde altın sıvama boyalı zemini penç berk, se berk, cihar berk ve çark-ı felekle tezyin edilmiş durak motifleri yer almaktadır.



Şekil 13. Koltuk Bölümü

Koltuk bölümünde yer alan simetrik bölünmüş kompozisyonda dairesel formlar cetvel ile sınırlandırılmış zemini sıvama altın ile boyalı alanlar içerisinde barok-rokoko üslupla stilize edilmiş gül motifleri tezyin edilmiştir.

Çiçek demetini andıran bu kompozisyonun motiflerinin başlangıç yaptıkları zemin saksı içerisinden çıktığı görülmektedir.



Şekil 14. Dış Pervaz Bölümü

Dış pervaz bölümleri Hilye-i Şerifi çevreleyen tek iplik üzerinde barok-rokoko üslubunda kompoze edilmiş aralarda fiyonk şeklinde bulunan süslemeler görülmektedir. Kompozisyonun fiyonk formları haricinde kalan alanlarda ise serbest şekilde fiyonk zeminden çıkarmışçasına başlayan ve

asimetrik yönlerde ilerleyen akantus dallı formla kenger çiçeği stilize edilerek süslenmiştir. Lacivert zeminde altın ile negatif üslup tercih edilmiş ve tasarımın bütünlüğünü çevreleyen dış pervaz sade ve zarif olacak şekilde tezyin edilmiştir.

SONUÇ

Bu çalışma, Antalya Etnografya Müzesi koleksiyonunda yer alan ve Seyyid Halil Şükrî 'ya ait olan Hilye-i Şerife'nin üslup ve kompozisyon özelliklerini ele alarak, Osmanlı hat sanatında Barok-Rokoko etkilerini ortaya koymayı amaçlamıştır. Yapılan analizler sonucunda, 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı sanatçılarının Batı estetik anlayışından etkilendiği, ancak bu etkilenenin geleneksel hat sanatının temel değerleriyle bütünleştirilerek özgün eserler üretildiği görülmüştür. Söz konusu Hilye-i Şerife levhası, yalnızca dini bir metnin görsel temsili değil, aynı zamanda dönemin kültürel ve sanatsal zevkini yansıtan kıymetli bir belge niteliğindedir.

Bu bağlamda, tarihi ve kültürel değeri yüksek olan bu gibi eserlerin korunması, belgelenmesi ve geniş kitlelere tanıtılması büyük önem arz etmektedir. Hilye-i Şerife örneğinin estetik gücü ve tarihsel bağlamı hem akademik çevreler hem de toplum nezdinde daha fazla ilgi görmeyi hak etmektedir. Dolayısıyla bu çalışma, benzeri kültürel mirasların sanat tarihi içindeki yerini güçlendirmek ve gelecek kuşaklara sağlıklı bir biçimde aktarılmasını desteklemek adına önemli bir katkı sunmaktadır.

KAYNAKÇA

➤ Dergi Makaleleri

- Dalbaş, E. K. (2024). XVIII. Yüzyılda Hazırlanmış Bir Dîvan Tezhîbi. *The Journal of Academic Social Science*, 83(83), 251-267.
- Gündüz, H., & Gündüz, B. (2023). Hz. Muhammed'in Özelliklerinin Yazı ile Anlatımı; Hilye-i Şerifeler. *Lale* (7), 46-59.
- Polat,Z,S, Antalya Etnografya Müzesinde Bulunan İcazetnamelerin Tezhip Bakımından Değerlendirilmesi ; Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Yıl / 2022 - Sayı /58 Sayfa/232 - 244 e-ISSN: 2822 - 3136
- Revan, V. D., & Öztürk, İ. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi Hat Levha Bölümünde Kayıtlı 17. 18. ve 19. Yüzyıllarda Barok Tarzı ile Tezyin Edilmiş Hilye-İ Şerif Süslemelerinin İncelenmesi. *Art-e Sanat Dergisi*, 17(33), 306-332.
- Tüfekçi, S. K. (2020). Türk Tezhip Sanatında Rokoko Etkisi. *Lale*, 1(2), 12-24.
- Zencirkıran, A., & Berkli, Y. (2022). Barok Sanatının XVII. Yüzyıl Osmanlı Kumaş Sanatına Etkileri ve Benzer Yönleri. *Sanat Tarihi Dergisi*, 31(1), 773-795.

➤ Kitaplar

- Derman, M. U. (2004). Osmanlı Hat Sanatı, Antik A.Ş., İstanbul
- Ekici, M. F. (2015). Türk Tezhip Sanatı. Kültür A.Ş., İstanbul
- Okumuş, A. (2016). Türk Süsleme Sanatlarında Barok ve Rokoko. İlke Kitap, İstanbul

➤ **Tezler**

- Coşkun, B. (2015). *17. yüzyıldan günümüze tezhip sanatında hilye-i şerif formları ve çağdaş uygulamaları*, (Sanatta Yeterlik Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul
- Deveci, (2018). *Hilye- İ Şerifler ve hilyelerde yer alan hadislerin sıhhat değeri*, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
- Durmuş, A. (2022). *XVIII. ve XIX. yy" da tezhip sanatında Osmanlı modernleşmesinin izleri: Osmanlı sarayında Türk rokoku üslubu ve Ser Mücellidân-I Hassa Hezargradlızâde Es-Seyyid Ahmed Atâullah*, (Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, İstanbul
- Mert, A. (2012). *Türk tezhip sanatında hilye tasarımında farklı yorumlar*, (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul
- Nalbantoğlu, E. (2019). *Türk tezhip sanatında hilyeler*, (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul
- Özçimi, A., S. (2012). *Hilye Tezhibi*, (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul
- Tuncel, M. (2002). *Osmanlı dönemi tezhip sanatında Barok-Rokoko üslupları* (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul
- Uçar, M, (2019). *Hilye-i Şerifin kıymetli madenler kullanılarak tasarlanıp uygulanması*. (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

➤ **Web Kaynakları**

- Atasoy, N. (1992). *Barok* [Makale] Erişim adresi:
<https://islamansiklopedisi.org.tr/barok>

Atik, N. (2020). *Etnografya Müzesi -19- Meşhur Hattatlara ÂitHüsn-i Hat Yazıları* -16- [Makale] Erişim adresi: <https://www.gazetebir.com.tr/yazarlar/necmi-atik/antalya-kaleici-etnografya-muzesi-19-meshur-hattatlara-ithusn-i-hat-yazilari-16/7164/>

Birol, İ., A. (2012). *Tezhip* [Makale] Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/tezhip#1>

Kurnaz, C. (1996). *Gül* [Makale] <https://islamansiklopedisi.org.tr/gul>

Uzun, M., İ. (1998). *Hilye* [Makale] Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/hilye#1>

Osmanlı Dönemi Kuş Figürü Tasvirli Bir Grup İznik Tabağı

A. Sultan KARAOĞLU¹ 

¹ Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk
Sanatları Bölümü, Kocaeli /Türkiye
E-mail: ask.karaoglu@gmail.com

Şeymanur KABADAYI² 

² Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk
Sanatları Ana Sanat Dalı, Kocaeli /Türkiye
E-mail: seymanurkabadayi2@gmail.com

Alıntı: Karaoğlu, A. S. & Kabadayı, Ş. (2025). Osmanlı Dönemi Kuş Figürü Tasvirli Bir Grup İznik Tabağı. Karadeniz, P. G. (Ed.). *Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Akademik Çalışmalar*. Bölüm: 5, 133-157. ISBN: 979-8-89695-169-8. Liberty Publishing House

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17166074>

GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu, 14. yüzyıl sonlarından itibaren yalnızca siyasi ve askerî alanda değil; mimarî, el sanatları ve özellikle çini üretimiyle de sanat tarihinde kalıcı bir iz bırakmıştır. Bu süreçte İznik, kaliteli kil yatakları ve gelişkin zanaatkarlık kültürü sayesinde çini üretiminin başlıca merkezi hâline gelmiş; 15. yüzyılın sonlarından itibaren saray çevresi başta olmak üzere pek çok yapının süslenmesinde tercih edilmiştir (Aslanapa, 2022; Kuban, 2002).

16.yüzyıl, İznik çini sanatının klasik dönemi olarak kabul edilir. Bu dönemde çiniler, yalnızca mimarî bezeme unsurları değil, aynı zamanda gündelik yaşama dair işlevsel eşyalar olarak da üretilmiş; yayvan tabak, kase, sahan, sürahi gibi formlarda zengin bir üretim repertuvarı oluşturmuştur (Bingöl, 2004; Öney, 2001). Söz konusu eserlerde yer alan süsleme programları, saray nakkaşları tarafından belirlenmiş; ustalar ise Ehl-i Hiref teşkilatıyla koordine edilmiştir (Çağman, 2002).

Bu eserlerin dekoratif unsurları arasında kuş figürleri dikkat çeker. Kuş tasvirleri, yalnızca görsel zenginlik sağlamakla kalmamış; aynı zamanda mitolojik ve sembolik bir anlam dünyasının temsilcisi olarak çini sanatında önemli bir yer edinmiştir. Kartal, doğan, simurg ve tavus kuşu gibi figürler, Türk mitolojisinden İslamî sembolizme uzanan geniş bir anlam katmanına sahiptir. Bu bağlamda kuşlar, koruyuculuk, ilahî güç, göğe yükseliş ve cennete gönderme gibi anlamlarla yüklüdür (Ögel, 1993; Çoruhlu, 2006). Özellikle tavus kuşu, güzelliği ve sonsuzluğu simgeleyen estetik bir öge olarak İznik çinilerinde zarafetle işlenmiştir (Çoruhlu, 2001).

Kuş figürlerinin yer aldığı kompozisyonlar, genellikle merkezî düzenlemeyle kurgulanmış, çevresinde ise çiçek, bulut kıvrımı ya da rumi gibi motiflerle zenginleştirilmiştir. Nakkaşhanelerde geliştirilen bu düzenlemelerde kuş figürleri hem estetik ritim hem de simgesel anlam üretmek amacıyla kompozisyonlara dahil edilmiştir (Duran, 2020). Kuşun ağzında taşıdığı çiçek veya meyve gibi detaylar, bereket, doğurganlık ve ilahî düzen gibi soyut kavramlarla ilişkilendirilmiştir (Ayaokur, 2014).

Ayrıca, 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyıl başlarında Avrupa’da Osmanlı sanatına yönelik artan ilgiyle birlikte, bazı Batılı koleksiyoncuların kuş figürlü İznik çinilerine “egzotik” ya da “doğaya hayranlık” perspektifinden yaklaştıkları görülmektedir. Bu yorumlar, Doğu sanatına dair romantik bir bakış açısını yansıtarak koleksiyonlara olan ilgiyi artırmıştır (Necipoğlu, 2005).

Bu bağlamda, çalışmanın amacı Osmanlı dönemi İznik çinileri arasında yer alan kuş figürlü tabakları ikonografik ve tipolojik açıdan incelemek, bu figürlerin taşıdığı kültürel, estetik ve sembolik anlamları açığa çıkarmaktır. Böylece hem sanat tarihine hem de geleneksel Türk sanatlarının çağdaş yorumu açısından özgün bir katkı sunulması hedeflenmektedir.

1. KUŞ FİGÜRÜ TASVİRİ

16. yüzyıl İznik çinileri, Osmanlı sanatında figüratif anlatımın öne çıktığı bir dönem olarak değerlendirilir. Bu dönemde kuş tasvirleri, tabak, kâse ve karo gibi seramik yüzeylerde stilize edilmiş biçimde resmedilmiş ve doğa betimlemeleriyle birlikte stilize veya yarı stilize edilmiş; çiçekler, ağaçlar, manzaralarla birlikte kullanılmıştır (Çoraklı, 2020).

Kuş tasviri, kökenleri Orta Asya’ya dayanan Türk kültür ve sanatında uzun bir geçmişe sahiptir ve zamanla İslam sanatının estetik ve sembolik anlayışı ile bütünleşmiştir. Bu kuş tasvirleri, yalnızca görsel süsleme unsuru değil; mitolojik kökenlere dayanan, dini temsiliyet barındıran ve kozmolojik anlamlar taşıyan güçlü semboller olarak değerlendirilir (Ögel, 1995; Çoruhlu, 2019). Türk mitolojisinde kuşlar, çoğunlukla gökyüzü, semavi kudret ve ruhlar âlemiyle ilişkilendirilmiştir. Şamanist inanç sistemlerinde, kuş bir “rehber ruh”¹ ya da “yol gösterici”² olarak görülür. Bahattin Ögel, Türk mitolojisinde kuşların ruhsal rehberler olarak tasvir edildiğini açıkça belirtir. Ona göre,

1 Rehber ruh, Şamanist inanç sistemlerinde *şamanın* trans hâline geçerek öte âlemlere yaptığı yolculuklarda ona eşlik eden, yön veren ve koruyan varlıkları ifade eder. Bu varlıklar çoğunlukla hayvan formundadır ve en yaygın olanları kuşlardır. Kuşlar, gök ile yer arasında mekik dokuyan semboller olduklarından, ruhsal rehberlikte öne çıkarlar. Şaman, bu rehber ruhların yardımıyla ölümlerin ruhlarını öte dünyaya taşır veya tanrılarla iletişim kurar.

2 Yol gösterici ise daha genel bir anlamda kullanılır ve kişinin metafizik ya da sembolik bir yolculuk sırasında karşılaştığı, ona yön veren varlıktır. Türk mitolojisinde bu çoğu zaman kutsal bir hayvan ya da ata ruhu şeklindedir. Yol gösterici, sadece yön vermekle kalmaz, kişinin ruhsal gelişiminde de önemli bir role sahiptir.

"şamanın göğ e çıkışı genellikle bir kuşun sırtında gerçekleşir" ve bu kuş bir tür yol gösterici ruh olarak işlev görür (Ögel, 2010) Yaş ar Çoruhlu, Türk mitolojisindeki hayvan figürlerinin sadece süsleme unsuru olmadığını, aynı zamanda koruyucu ve yol gösterici nitelikler taşıdığını vurgular. Özellikle kartal, doğ an gibi kuşlar göksel rehberlik görevini üstlenir (Çoruhlu, 2006) olarak karş ımıza çıkmaktadır. Ruhun göğ e çıkışı, manevî geçişin sembolü hâline gelir (Ögel, 2010; Küden, 2019). Bahattin Ögel'e göre bu kuşlar yalnızca rehber ruhlar değil, aynı zamanda yaratıcı gücün ve ilahi iradenin temsilcisidir. Yaratılış mitlerinde, Tanrı'nın gönderdiği kutsal kuşun su altındaki toprağı çıkararak karayı meydana getirdiğı anlatılır; bu da kuşun, gök ile yer arasında aracı bir varlık olarak kabul edildiğini gösterir (Ögel, 1995). Bu durum, kuş tasvirlerinin yalnızca bireysel değil, aynı zamanda kolektif kimliğı şekillendiren kutsal varlıklar olarak da algılandığını ortaya koyar (Ögel, 1995).

Bu mitolojik çerçeve incelendiğinde karş ımıza çıkan kuş tasvirleri arasında özellikle kartal, simurg ve doğ an gibi türler öne çıkmaktadır. Simurg, Zümrüd-ü Anka ya da Hüma kuşu gibi efsanevi varlıklar, Türk-İran edebiyatı ve tasavvufi metinlerde insanın ruhsal yolculuğunu temsil eden figürlerdir (Çoruhlu, 2019; Kızılbuga, 2023). Simurg, bilgeliğ in ve yüceliğ in; kartal ve doğ an gibi yırtıcı kuşlar ise gücün ve iktidarın sembolleri olarak göksel rehberlik işlevi üstlenir. Türk çini sanatında bu kuşlar, özellikle mimari ve seramik eserlerde sıkça kullanılmıştır; camii ve medrese çinilerinden İznik çini tabaklarına kadar pek çok formda yer almış, mitolojik ve sembolik anlamlarını sanat ortamına taşımıştır (Kartal & Alp, 2021).

Mitolojik kuşlar arasında özel bir yere sahip olan tavus kuşu, hem fiziksel ihtişamı hem de sembolik anlam derinliğıyle dikkat çeker. Doğı kültürlerinde özellikle sonsuzluk, ölümsüzlük ve ilahi ışığın yansıması olarak yorumlanan tavus kuşu, zamanla İslam estetiğ inde cennetle özdeşleştirilmiştir. Türk çini ve seramik sanatında da bu figür, sadece süsleme unsuru olarak değil, manevî yüceliğı ve ruhsal diriliş i ifade eden bir sembol olarak yorumlanmıştır. Tavus kuşu figürünün, özellikle İznik çinilerinde ve mimari süslemelerde yer alması, onun hem mitolojik hem de sembolik yönünün sanatla bütünleştiğini göstermektedir (Çoraklı, t.y.). (Şekil 1)



Şekil 1. Çinili Köşk Koleksiyonu, Kuş figürlü tabak, İznik, 16/ 17yy.
sıraltı tekniği çok renkli dönem, 30 cm çapında,

Osmanlı sanatında kuş tasvirlerinin kullanımında simgecilik önemli bir rol oynar. Kuş, bir yandan doğanın estetik bir parçası olarak seramik yüzeylerde yer alırken; öte yandan cennetin, ruhsal saflığın, özgürlüğün ve ilahi hakikate ulaşmanın sembolü olarak anlam yüklenmiştir. Tasavvufi anlayışta kuş, ruhu temsil eder; doğduğu kafesten (beden) uçarak asıl yurduna, yani ilahi huzura ulaşmaya çalışır (Kızılbuga, 2023). Öte yandan, 19. yüzyıl Batılı koleksiyonerleri ve seyyahları, İznik çinilerindeki kuş figürlerini genellikle doğaya duyulan hayranlık veya “şark egzotizmi” perspektifinden değerlendirmiştir. Bu yorumlar, Doğu sanatına yöneltilen romantik bakış açısının bir parçası olarak koleksiyonlara olan ilgiyi artırmıştır (Necipoğlu, 2005). Bu bağlamda kuş figürlü çiniler, yalnızca Osmanlı görsel kültürünün değil, aynı zamanda Batı’nın doğu algısının da bir parçası hâline gelmiştir.

Kuşlar çoğunlukla yan profilden, uzun boyunlu ve zarif hatlarla çizilmiş olup kuyrukları yay şeklinde yukarı kıvrılmış bir formda betimlenmiştir. Bu üslup, kuşun sadece türsel bir ifadesini değil; aynı zamanda onun zarafetini, hafifliğini ve "yüceliğe" olan yönelimini yansıtır (Ocakoğlu, 2018). Tavus kuşu bu üslubun en dikkat çeken örneklerinden biridir. Geniş ve simetrik kuyruk tüyleri, sanatçının yüzeye düzen kurma arzusunu desteklerken; tavusun "cennet

kuşu" kimliği, eserin ikonografik katmanını derinleştirir (Ocakoğlu, 2018).
(Şekil 2)



Şekil 2. Metropolitan Müzesi, Kuş figürlü tabak, İznik, 16 yy. ortası (yaklaşık 1575), sıraltı tekniği, çok renkli, çapı 27,5 cm (Envanter No : 49.9.3)

Kuş tasviri, İznik seramiklerinde aynı zamanda dönemin doğa sevgisini, saray çevresindeki av kültürünü ve hayvanlara olan ilgiyi de temsil eder. Kuşlar bu bağlamda hem bir süs unsuru hem de kültürel bir yansıma aracı olarak değerlendirilmiştir (Çoruhlu, 1991). Özellikle saray atölyelerinde (Ehl-i Hiref) görev yapan nakkaşlar ve çini ustaları, bu figürleri klasik motiflerle birleştirerek onları hem geleneksel hem de özgün bir kompozisyon içinde sunmuşlardır (Çoraklı, 2020).

2. OSMANLI DÖNEMİ İZNİK TABAKLARINDA KUŞ FİGÜRÜ KULLANIMI

Osmanlı çini sanatı, 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İznik'te sistemli bir üretim geleneği hâline gelmiş; 16. yüzyılda ise özellikle saray çevresi, cami ve türbe gibi prestijli yapılara yönelik üretimlerle zirveye ulaşmıştır. Bu dönemin öne çıkan özelliklerinden biri, gündelik kullanım nesnelerine dahi yansıyan yüksek estetik kaygıdır. İznik atölyelerinde üretilen servis ve yemek tabakları, yalnızca işlevsel araçlar değil; aynı zamanda sanatsal

ifadenin yoğunlaştığı yüzeyler olarak değerlendirilmiştir (Demir Tosunoğlu, 2011; Atasoy & Raby, 1989).

Osmanlı dönemi İznik çinileri, teknik mükemmelliklerinin yanı sıra taşıdıkları sembolik anlatımlarla da dikkat çeken sanatsal ürünlerdir. Bu çinilerde yer alan kuş tasvirleri, yalnızca dekoratif öğeler değil; mitolojik, kültürel ve dini anlamlar barındıran simgesel figürlerdir. Özellikle 16. yüzyılda gelişen çini sanatıyla birlikte, kuş figürleri İznik tabaklarında giderek belirginleşmiş ve daha zengin bir ikonografik çeşitlilik kazanmıştır (Demir Tosunoğlu, 2011; Öncel, 2019).

Kuş figürlerinin kullanımı, dönemin estetik anlayışını ve sembolizmle beslenen süsleme geleneğini yansıtan önemli bir görsel anlatı öğesi olmuştur. Özellikle 16. yüzyılda, mavi-beyaz erken dönem örneklerden başlayarak çok renkli sır altı tekniğinin gelişimiyle birlikte, kuş tasvirlerinin hem teknik hem de tematik çeşitliliği artmıştır (Aslanapa, 2022; Yavuz Öncel, 2019). (Şekil 3)



Şekil 3. Christies Müzayedesi, Kuş Figürlü Tabak, Yayvan Dilimli Tabak, Yaklaşık-1530, (Atasoy ve Raby, 1989:187).

İznik çinilerinde hayvan figürleri ilk kez, 1520-1530'larda kullanılmıştır. 1540 ve 1550'lerde ise bu tür motifler nadiren görülmüştür.

Kuş tasvirleri kimi zaman kompozisyonun merkezinde sahne unsuru olarak öne çıkarken, kimi zaman da bitkisel motifler, bulut kıvrımları ya da geometrik düzenlemelerle çevrelenerek daha dekoratif bir işleve sahip olmuştur (Öney, 2007). (Şekil 4-5)



Şekil 4. Arthill Müzecilik ve Koleksiyonlu Eserler Müzayedesi, Kuş figürlü tabak, İznik, 16 yy. ortası (yaklaşık 1560-1580), sıraltı tekniği, çok renkli (mavi, turkuaz, kırmızı)



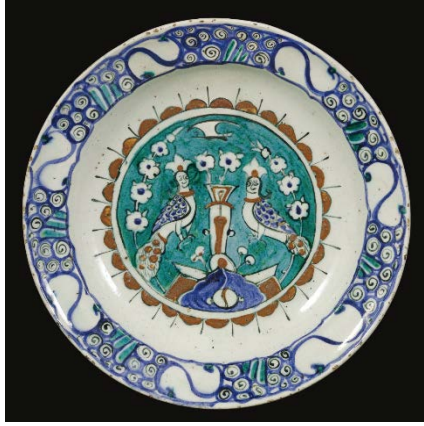
Şekil 5. Metropolitan Müzesi, Kuş figürlü tabak, İznik, 16 yy. ortası (yaklaşık 1575-1590), sıraltı tekniği, çok renkli, çapı 30 cm

Kuş motiflerinin kullanımında, ikonografik bilinç yalnızca görselliğe değil; aynı zamanda anlam derinliğine de dayanır. Osmanlı kültüründe kuşlar; cennet, ruh, özgürlük ve ilahi kudret gibi temalarla ilişkilendirilmiş, tasavvufi metinlerde de sembolik değerlerle yüklenmiştir (Demiriz, 2002; Akpınar, 2022). Bu bağlamda, tavus kuşu yalnızca estetik güzelliğiyle değil, İslam kültüründe cennetle özdeşleştirilen simgesel bir varlık olması bakımından da önemlidir (Öney, 1976). Tavus kuşunun sahip olduğu “gözlü” tüy yapısı, hem koruyucu hem de gizemli güçlerin temsili olarak yorumlanmış; bu nedenle saray üretimi çinilerde özellikle tercih edilmiştir (Gökçe, 2021). (Şekil 6)



Şekil 6. Sotheby’s Müzadeyesi, Kuş figürlü tabak,
İznik, 17. yy birinci yarısı,
sıraltı tekniği, çok renkli, çapı 25-30 cm

16. yüzyılda kuş tasvirli İznik tabaklarında genellikle stilize edilmiş mitolojik kuş figürleri (örneğin zümrüdü anka, kartal, tavus kuşu) kullanılmıştır. Bu figürler doğanın bir temsili olmaktan çok, kompozisyonel bütünlük içinde işlenmiş; kimi zaman karşılıklı konumlandırılmış, kimi zaman da uçuş hâlinde betimlenmiştir (Uçar, 2019; Denny, 2004). Bu tür sahneler, minyatür sanatıyla benzer şekilde anlatı öğeleri taşıyabilir. Özellikle karşılıklı duran iki kuş figürü; aşk, bereket veya ikilik gibi soyut kavramlara göndermede bulunur. Bu çift figürler, Osmanlı süsleme anlayışındaki simetrik birlik ilkesinin de bir yansımasıdır (Gökçe, 2013).



Şekil 7. Sotheby's Müzadeyesi, Kuş figürlü tabak,
İznik, 16. yy ikinci yarısı (yaklaşık 1570-1590),
sıraltı tekniği, çok renkli, çapı 25-30 cm

Çift figürlü kompozisyonlar, yalnızca İslam sanatında değil, evrensel kültürel sistemlerde de bereket, denge, ikilik ve tamamlanma gibi temaları simgeler (Gökçe, 2014). (Şekil 8-9)



Şekil 8. Sotheby's Müzadeyesi, Kuş figürlü tabak, İznik, 16 ve 17. yy.
sıraltı tekniği, çok renkli, çapı 27 cm



Şekil 9. Bonhams Müzayedesesi, Kuş figürlü tabak,
İznik, 16 yy., sıraltı tekniği, çok renkli, çapı 26 cm

İznik atölyelerinde üretilen kuş figürlü tabaklar, teknik açıdan da büyük çeşitlilik göstermektedir. Başlangıçta kobalt mavisinin egemen olduğu sır altı teknikle üretilen eserler, zamanla turkuaz, zümrüt yeşili, mangan moru ve domates kırmızısı gibi renklerle zenginleştirilmiştir. Bu çeşitlilik, kuş figürlerinin çok daha dinamik ve dekoratif hale gelmesini sağlamış ve hem estetik derinlik hem de dönemin zevk anlayışına uyum kazandırmıştır (Atasoy & Raby, 1989; Demir Tosunoğlu, 2011).

Ayrıca figürlerin sınırları ince fırça darbeleriyle belirlenmiş; kuşların tüy yapıları, gözleri, gagaları ve hareketleri büyük bir detaycılıkla betimlenmiştir (Yavuz Öncel, 2019).



Şekil 10. Sotheby's Müzadeyesi, Kuş figürlü tabak,
İznik, 16. yy ikinci yarısı (yaklaşık 1570-1590),
sıraltı tekniği, çapı 25-30 cm

Bu tabakların kullanım bağlamı da dikkat çekicidir. Genellikle sofrâ kültürüne ait olan bu parçalar, yalnızca gündelik kullanım değil; aynı zamanda ziyafet, tören ya da hediyeleşme gibi sembolik anlam taşıyan alanlarda da kullanılmıştır (Demir Tosunoğlu, 2011; Demiriz, 2002). Bu bağlamda, kuş figürlü çinilerin sosyal temsiliyet taşıyan objeler olduğu da söylenebilir.

Kuş tasvirli tabaklar üzerine yapılan analizler, bazı örneklerin Çin porselenlerinden etkilenecek üretildiğini ortaya koymaktadır. Özellikle erken mavi-beyaz dönemlerde, “uçan ördek” ya da “yuva yapan kuş” gibi kompozisyonların benimsendiği görülmektedir (Atasoy & Raby, 1989; Denny, 2004) (Şekil 3). Ancak Osmanlı sanatçıları, bu dış etkileri kendi sembolik ve estetik anlayışlarıyla yeniden yorumlayarak yerel bir üslup ve kimlik oluşturmayı başarmışlardır (Kuban, 2002).

Bazı tabaklarda, kuş figürlerinin çevresine bitkisel motifler, çintemani ve bulut kıvrımları gibi Osmanlı ikonografisinin karakteristik süsleme unsurları eklenmiştir. Bu yaklaşım, figürlerin yalnızca estetik bir unsur olmanın ötesine geçerek, kompozisyonun merkezi hâline gelmesine olanak tanımıştır (Öney, 2007, s. 141; Akpınar, 2022, s. 78).



Şekil 11. Çinili Köşk Koleksiyonu, Kuş figürlü tabak, İznik , 16 yy. 2. yarısı, sıraltı tekniği



Şekil 12. Bonhams Müzayedesİ, Kuş figürlü tabak, İznik, 16 yy., sıraltı tekniği, çok renkli, çapı 26 cm, Lot No: 140 ile 19 Nisan 2007’de, Londra, New Bond Street “İslam ve Hint Sanatı” müzayedesinde satılmıştır.

3. KUŞ FİĞÜRLÜ İZNİK TABAKLARININ KOLEKSİYONLARDAKİ TEMSİLİ VE İKONOĞRAFİK ÇÖZÜMLEMESİ

Christie's, Bonhams ve Sotheby's gibi önde gelen müzayede evlerinde yer alan Osmanlı dönemine ait kuş figürlü tabaklar, bu sanat anlayışını yansıtan dikkate değer örnekler arasında yer almaktadır. Bu tabaklarda kuş figürleri, detaylı tüy işçiliği ve doğal duruşlarıyla öne çıkar. Özellikle Londra'daki Victoria and Albert Müzesi koleksiyonunda yer alan bir eser (Şekil 13), söz konusu figüratif anlayışın evrimini izlemek açısından son derece değerlidir (Güleç, 2016; Önder, 2018). İncelenen koleksiyonlarda yer alan bazı örneklerde kuş figürünün pençesiyle bir dalın üzerinde durduğu ya da gagasında meyve tuttuğu görülmektedir (Şekil 14). Bu tür tasvirler, doğayla uyumlu bir yaşamın ve ilahi düzenin sembolleri olarak yorumlanabilir (Çevik, 2014).

Yapılan araştırma sonucunda, Victoria and Albert Müzesi koleksiyonunda bulunan 500 seramik tabaktan yalnızca ikisinin kuş figürü içerdiği tespit edilmiştir. Bu eserlerden biri İran menşeli olup muhtemelen Tebriz yapımıdır ve mavi-beyaz bir tabaktır. Diğeri ise İznik üretimi bir örnektir. Arthill Koleksiyonu'nda yer alan 147 seramik tabaktan 90'ının İznik yapımı olduğu belirlenmiştir. Bu İznik tabaklarının 15'i saz yolu üslubunda, 4'ü rumi motifli, 1'i kuş figürlüdür. Geriye kalan 71 tabakta ise ibrik, bahar dalı, av sahnesi gibi betimlemelerin yanı sıra altın bezemeli kompozisyonlar yer almaktadır.

Benzer şekilde, Metropolitan Müzesi koleksiyonunda bulunan 123 seramik tabak arasında yalnızca 63'ünün İznik yapımı olduğu saptanmıştır. Bu eserlerin 40'inde bitkisel motifler ön plandadır. Kuş figürü taşıyan yalnızca iki eser tespit edilmiştir. Bunlardan biri, Nesne Numarası: 30.95.27 olan ve muhtemelen Suriye menşeli mavi-beyaz bir tabaktır. Diğer örneklerde ise Haliç işi desenler, insan ve hayvan figürleri, gemi tasvirleri, çintemani motifleri ve çeşitli mavi-beyaz seramik süslemeleri dikkat çeker.

Sotheby's müzayede evinde satışa sunulan toplam 600 adet İznik çini seramiği incelendiğinde, bunların 311'inin tabak formunda olduğu görülmektedir. Bu tabaklardan 118'i figüratif süslemeler (insan, hayvan, stilize

unsurlar, Haliç süslemeleri, gemi ve sürahi motifleri) ile bezenmiştir. Kalan 186 eser ise bitkisel motiflerle süslenmiştir. Tüm koleksiyon içinde kuş figürlü olan sadece 7 adet tabak tespit edilmiştir.

Ayrıca, Bonhams müzayede evinde 2003–2012 yılları arasında satışa sunulan İznik çinileri tarandığında toplam 13 figüratif eser belirlenmiştir. Bu eserlerin 7'si hayvan tasvirlidir ve bunlardan 5'inde kuş figürleri yer almaktadır. Diğer 6 eser ise insan tasvirlidir (Gökçe, 2013, s. 45). Christie's müzayede evinde 1999–2014 yılları arasında satışa sunulan İznik çinileri arasında 12 insan tasvirli ve 15 hayvan figürlü tabak yer almakta; bu 15 eser içinde 7'sinde kuş figürleri görülmektedir. Söz konusu eserler, hem fiziksel özellikleri hem de kompozisyon yapıları bakımından detaylı şekilde belgelenmiştir (Gökçe, 2014).

Çinili Köşk Koleksiyonu'nda yer alan figürlü seramikler, ikonografik çeşitlilikleri ve betimleme teknikleri açısından dikkat çekici örnekler arasında yer alır. Özlem Duran tarafından hazırlanan yüksek lisans tezinde, bu koleksiyondaki 125 çini ve seramik eser detaylı biçimde incelenmiştir. Kaseler, tabaklar, vazolar ve heykel formundaki nesneler titizlikle belgelenmiş; bu eserler arasında beşi İznik yapımı çini tabaktır. Bu beş eserden üçü 14. ve 15. yüzyıla, ikisi ise 16. yüzyıla tarihlenmiştir. Tüm bu örneklerde kuş figürlerine yer verilmiş olması, hayvan motiflerinin dönemsel kullanım biçimlerini anlamada önemli birer kaynak niteliğindedir (Duran, 2020).

Bu üretimler teknik ve biçimsel açıdan orijinallere büyük ölçüde sadık kalınarak gerçekleştirilmiş, kuş figürleri ve renk paletleri titizlikle kopyalanmıştır. Bu parçalar, hem koleksiyonerler hem de sanat tarihçileri açısından dönemin sanat anlayışını yansıtan başarılı örnekler olarak değerlendirilmekte ve İznik seramiklerinin küresel görünürlüğüne katkı sağlamaktadır (Gökçe, 2021) (Şekil 14–15).

Bununla birlikte, 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında Batı'da Osmanlı çini sanatına olan ilginin artmasıyla birlikte, özellikle Fransa'nın Samson Atölyeleri gibi Avrupa merkezli bazı üretim yerleri, İznik tarzında seramiklerin reproduksiyonlarını üretmeye başlamıştır. Bu üretimler, teknik ve biçimsel açıdan orijinallerine büyük ölçüde sadık kalınarak gerçekleştirilmiş olup, özgün eserlerdeki kuş figürleri, renk paleti ve desen anlayışı titizlikle

kopyalanmıştır. Doç. Dr. Ezgi Gökçe'nin tespitlerine göre, Samson Seramik Atölyesi tarafından üretilen bu parçalar, hem koleksiyonerler hem de sanat tarihçileri açısından dönemin sanat anlayışını yansıtan başarılı örnekler olarak değerlendirilmekte (Gökçe, 2021). Bu reproduksiyonlar, ayrıca İznik seramiklerinin uluslararası alandaki bilinirliğini artırmış ve çini sanatının küresel sanat piyasasında görünür olmasına katkı sağlamıştır. (Şekil 14-15)



Şekil 13. Victoria and Albert Müze Koleksiyonu,
Kuş figürlü tabak, sıraltı tekniği İznik, 16 yy. ortası (yaklaşık 1570-1580)



Şekil 14. Sotheby's Müzadeyesi, 19. yy., 55 cm

Fransa Tavuskuşulu büyük Samson İznik Stili Tabak, (mavi, yeşil ve kabartma kırmızı renklerle süslenmiş, siyah dış hatlara sahip, ortada saz yapraklarının arasında bir tavus kuşu, yarım palmetlerle çevrili kenar, ayağın alt kısmında Samson işareti)



Şekil 15. Sotheby's Müzadeyesi, Kuş figürlü tabak, yaklaşık 1880 – 1890,
Figli di Giuseppe Cantagalli, İtalya: Toskana: Floransa



Şekil 16. Calouste Gulbenkian Müzesi, Kuş figürlü tabak,
İznik, 16 yy. (yaklaşık 1575), sıraltı tekniği, çapı 28,30 cm.

Lale ve karanfil gibi bitkisel motiflerle birlikte yerleştirilen kuş figürleri, çini sanatında hayvansal ve bitkisel kompozisyonların uyum içinde ele alındığını göstermektedir (Dönmez, 2021). Sadberk Hanım Müzesi ve Çinili Köşk Müzesi gibi kurumlarda yer alan tabaklarda da Osmanlı dönemi figüratif çini sanatının gelişim süreci izlenebilmektedir (Ayaokur, 2014; Uğuz, 2019) (Şekil 1–11).

Genel olarak değerlendirildiğinde, kuş tasvirli İznik tabakları; Osmanlı toplumunun sanat anlayışı, estetik beğenisi, sembolizm yaklaşımı ve gündelik yaşam kültürü hakkında derinlemesine bilgi sunmaktadır. Bu tasvirler yalnızca dekoratif unsurlar değil, aynı zamanda kültürel belleği şekillendiren görsel metinlerdir.

Tabakların yüzey düzenlemeleri çoğunlukla merkezî kompozisyon esasına dayanır. Kuş figürü ortada yer alırken, çevresinde gül gibi stilize çiçek motifleri yer almaktadır (Çevik, 2014; Dönmez, 2021) (Şekil 16). Bu birliktelik, Osmanlı çini estetiğinde görülen süsleme-figür bütünlüğünün tipik bir örneğidir.



Şekil 17. Christies Müzayedesı, Kuş figürlü tabak, İznik, yy. belirsiz, sıraltı tekniğı, çok renkli dönem, çapı 24,5 cm Londra, King Street “İslam Sanatı ve El Yazmaları” müzayedesinde satılmıştır.

Bazı örneklerde kuşun gagasında çiçek veya nar taşıması, bereket ve doğurganlık simgeleriyle ilişkilendirilebilir (Ayaokur, 2014). Bu semboller, Orta Asya şaman inançlarıyla da anlam düzeyinde örtüşmektedir. Özellikle Victoria and Albert Müzesi ve British Museum koleksiyonlarında yer alan 16. yüzyıla ait örneklerde bu detaylara sıkça rastlanır (Güleç, 2016; Önder, 2018). (Şekil 13)

Christie's, Bonhams ve Sotheby's gibi müzayede evlerinde sergilenen figüratif İznik tabakları, kuş kompozisyonlarının biçimsel çeşitliliğini de ortaya koymaktadır (Gökçe, 2013, 2014, 2021). Bazı örneklerde kuş anatomisi abartılı biçimde stilize edilirken, bazılarında doğaya yakın bir gerçekçilik ve birden fazla kuşun yer aldığı sahnelere yer verilmiştir.



Şekil 18. Sotheby's Müzadeyesi, Kuş figürlü tabak,İznik, 17.yy birinci yarısı, sıraltı tekniği, çapı 25-30 cm



Şekil 19. Sotheby's Müzadeyesi, Kuş figürlü tabak, İznik, 16. yy ikinci yarısı, (yaklaşık 1570-1590), sıraltı tekniği, çapı 25-30 cm

Bu eserlerin yalnızca saray çevresine hitap eden elit objeler olmadığını; aynı zamanda orta sınıf halkın kullanımına da sunulduğunu müze koleksiyonları ve kazı buluntuları göstermektedir (Uğuz, 2019; Uçar, 2019). Edirne Sarayı kazılarında bulunan parçalar ve Çinili Köşk koleksiyonundaki eserler, bu figürlerin hem saray hem halk sanatıyla bütünleştiğini belgelemektedir (Arık, 1998).

Son olarak, günümüz Türk seramik sanatında da kuş figürü motifi, İznik mirasını yaşatmaya devam etmektedir. Özellikle geleneksel üslubu çağdaş bir yaklaşımla yorumlayan sanatçılar, kuş figürünü hem dekoratif hem de anlatımsal bir öğe olarak yeniden üretmektedir (Akpınar, 2022). Bu durum, kuş figürünün yalnızca tarihî bir unsur değil; aynı zamanda yaşayan bir kültürel simge olduğunu göstermektedir.

SONUÇ

Osmanlı çini sanatının nitelikli örnekleri arasında yer alan İznik tabakları, yalnızca estetik kaygılarla üretilmiş süsleme objeleri değil; tarihsel, simgesel ve kültürel bağlamları yansıtan kültürel anlamların taşıyıcısıdır. Bu tabakların üzerinde yer alan kuş figürleri, biçimsel çeşitlilikleri kadar sembolik içerikleriyle de dikkat çeker. Söz konusu tasvirler; göksel olanla dünyevî olan

arasında bir aracı, ilahî mesajların taşıyıcısı, ruhun yolculuğunun ve manevi dönüşümün simgesi olarak değerlendirilmiştir (Ögel, 2010; Çoruhlu, 2006). Tavus kuşu, simurg, doğan ve kartal gibi kuş türleri, hem Türk mitolojisinde hem de İslâmî sembolizmde güç, bilgelik, ölümsüzlük ve cennet gibi kavramlarla ilişkilendirilmiş, çini sanatında bu anlamları görsel dil yoluyla taşımıştır.

16.yüzyılda teknik olanakların gelişimiyle birlikte İznik çinilerinde kuş figürlerinin daha ayrıntılı, simetrik ve kompozisyonel olarak güçlü biçimde yer aldığı görülmüştür. Kuş figürlü tabaklarda merkezî yerleşim, detaylı tüy işçiliği ve sembolik sahneler dikkat çeker. Bu unsurlar sadece görsel bütünlük sağlamakla kalmamış, aynı zamanda çini sanatında anlam üretimini derinleştirmiştir.

Yapılan araştırma, kuş figürlü İznik tabaklarının müze koleksiyonları ve müzayede kataloglarında nadir örnekler olarak yer aldığını ortaya koymuştur. Özellikle Victoria and Albert Museum, British Museum, Metropolitan Museum gibi büyük koleksiyonlarda kuş figürlü örneklerin sayıca azlığı, bu motifin seçkinliğini ve ayırt edici niteliğini göstermektedir. Aynı zamanda Sotheby's ve Bonhams gibi müzayede evlerinde yer alan figürlü çinilerdeki sınırlı kuş tasvirleri, bu örneklerin tarihî ve sanatsal değerini pekiştirmektedir.

Kuş figürleri, saray çevresine özgü elit objelerle sınırlı kalmamış; halkın kullanımına yönelik seramiklerde de yaygın biçimde kullanılmıştır. Bu yönüyle hem seçkinci hem de halkçı bir estetik anlayışın parçası hâline gelmiştir. Bugün de çağdaş Türk seramik sanatında kuş figürü, geleneksel formların güncel yorumları içinde yaşatılmakta, kültürel sürekliliğin görsel bir sembolü olarak işlev görmektedir (Akpınar, 2022).

Öte yandan, 19. yüzyıldan itibaren Batı'da Osmanlı çinilerine duyulan ilgiyle birlikte kuş figürlü tabakların egzotik ve doğaya hayranlık içeren bir bakışla değerlendirildiği görülür. Bu figürler, Doğu sanatının içsel anlamlarını yansıtmakla birlikte, Batı'nın şarkiyatçı bakış açısını da temsil eden koleksiyon nesneleri hâline gelmiştir (Necipoğlu, 2005). Bu durum, kuş figürlü İznik tabaklarının çok yönlü bir okuma ile hem sanat tarihi hem de kültürel bellek açısından yeniden değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

Sonuç olarak, kuş figürlü İznik tabakları; teknik ustalığın, estetik derinliğin ve sembolik zenginliğin bulunduğu bir alan olarak Osmanlı sanatının zirve dönemini temsil etmektedir. Bu eserler, geçmişle kurulan bağın, kültürel sürekliliğin ve sanatsal dönüşümün güçlü tanıkları olarak değerlidir ve hem akademik araştırmalar hem de sanat uygulamaları açısından önemli birer referans niteliği taşımaktadır.

KAYNAKÇA

➤ Dergi Makaleleri

- Çoruhlu, Y. (2006a). Türk mitolojisinde kuş figürleri. *Türklük Araştırmaları Dergisi*, (19), 47–58.
- Çoruhlu, Y. (2006b). Türk sanatında mitolojik kuşlar. *Türklük Araştırmaları Dergisi*, (20), 89–102.
- Dönmez, H. (2021). Rüstem Paşa Camii ve çini pano tümlesi. *Lale Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi*, Temmuz–Aralık 2021.
- Gökçe, E. (2013). Bonhams müzayedelerinde satışa sunulmuş bir grup figürlü İznik tabağı. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (10), 37–47.
- Gökçe, E. (2014). Christie's müzayedelerinde satışa sunulmuş bir grup figürlü İznik tabağı. *Uluslararası Hakemli Tasarım ve Mimarlık Dergisi*, 1(2).
- Gökçe, E. (2021). İznik tarzı Samson seramikleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(55), 91–103.
<https://doi.org/10.29228/SOBIDER.54719>
- Kartal, S., & Alp, K. Ö. (2021). Mitolojik kuşlardan Simurg'un minyatürler üzerinden sembolik anlam kodları. *Folklor Akademi Dergisi*, 4(3), 439–451.
- Mutlu, N. (2023). Emir Göroğlu Destanı'nda kutsal kuşlar. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, (22), 49–60.
- Ocañoğlu, N. (2018). Türk çini ve seramiklerinde kullanılan hayvan figürleri ve giysi tasarımına yansıtılması. *Kalemişi*, 6(13).
<https://doi.org/10.7816/kalemisi-06-13-04>
- Önder, A. M. (2018). British Museum'da sergilenen klasik Osmanlı dönemi İznik seramikleri. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (20), 149–159.
- Uçar, H. (2019). Edirne Sarayı kazısından bir grup İznik seramiği. *Sanat Tarihi Dergisi*, XXVII(2), 571–593.

➤ Kitap ve eKitaplar

- Arık, R. (1998). *Kubadabad*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aslanapa, O. (2022). *Türk sanatı* (19. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Atasoy, N. (1982). *Osmanlı saraylarında Ehl-i Hiref ve sanatkârlar*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Atasoy, N., & Raby, J. (1989). *Iznik: The pottery of Ottoman Turkey*. London: Alexandria Press.

- Çoruhlu, Y. (2019). *Türk sanatında hayvan sembolizmi* (3. bs.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Denny, W. B. (2004). *Iznik ceramics from the Ottoman Empire*. London: Thames & Hudson.
- Kuban, D. (2002). *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: YEM Yayın.
- Necipoğlu, G. (2005). *Sinan çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda mimari kültür* (Z. T. Güngör, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal eser 2005)
- Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi I-II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Öney, G. (1976). *Anadolu Selçuklu sanatı ve etkileri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

➤ **Kitap Bölümü ve Bildiriler (Tebliğ)**

- Çağman, F. (2002). Osmanlı saray sanatında simgesel figürler. In S. Bağcı, F. Çağman, G. Renda & Z. Tanındı (Eds.), *Osmanlı resim sanatı* (s. 55). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özdemir Fındık, N., & Diğerleri. (2002). Osmanlı dönemi Türk çini sanatı. In H. C. Güzel, K. Çiçek & S. Koca (Eds.), *Türkler* (Cilt 12, ss. 350-375). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

➤ **Web Kaynakları**

- Arthill. (t.y.). Osmanlı 17. yüzyıl İznik seramik kuşlu tabak. <https://www.arthill.com.tr/urun/6164909/osmanli-17-yuzyil-iznik-seramik-kuslu-tabak-17-yuzyil-osmanli-iznik-merkezi>
- Çoraklı, B. (t.y.). Çini ve seramiklerde tavus kuşu figürü [Araştırma notları]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

➤ **Tezler**

- Akpınar, M. (2022). *Türk mitolojisindeki hayvan figürlerinin çağdaş Türk resim sanatına yansımaları*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- Aslan, Ş. (2021). *Türk mimari süsleme sanatlarında mitolojik kaynaklı hayvan figürleri*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ayaokur, A. (2014). *Müzelerde bilgi: Sadberk Hanım Müzesi örneği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

- Bingül, N. (2004). *15–17. yy hayvan figürlü İznik seramikleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi.
- Demir Tosunoğlu, E. (2011). *16. yüzyıl İznik çini sanatında yemek ve servis kaplarının incelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Duran, Ö. (2020). *Çinili Köşk Müzesi koleksiyonundaki figürlü seramik eserlerin ikonografik ve teknik analizi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Güleç, H. (2016). *Victoria and Albert Müzesi deposunda bulunan on altıncı yüzyıl İznik çinileri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Khodjoeva, S. (2020). *14.–15. yüzyıl Osmanlı ve Timurlu çinilerinin karşılaştırması*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Küden, O. (2019). *Türk kültür tarihinde yırtıcı kuşlarla ilgili inançlar ve motifler*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Manisa Celal Bayar Üniversitesi.
- Uğuz, L. (2019). *Çinili Köşk Müzesi ve teşhirdeki eserlerin kataloğu*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Yavuz Öncel, E. (2019). *Osmanlı dönemi İznik çinilerinde görülen hayvan motiflerinin incelenmesi ve özgün uygulamalar*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Uşak Üniversitesi.

Antik Mısır Resminde Hiyerarşik Perspektif

Yasemin SARI BAYER¹ 

¹Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü,
Kocaeli /Turkey
E-mail: ysari@kocaeli.edu.tr

Alıntı: Sarı Bayer, Y. (2025). Antik Mısır Resminde Hiyerarşik Perspektif. Karadeniz, P. G. (Ed.). *Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Akademik Çalışmalar*. Bölüm: 6, 159-175. ISBN: 979-8-89695-169-8. Liberty Publishing House

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17167309>

GİRİŞ

Kültürün gelişimi, bilimsel gelişmeler, sosyal, tarihsel, felsefi, dini ve ekonomik etkilerle iç içe geçmiş olan mekânı temsil etmenin sanatsal yöntemlerinin tarihi, resim sanatının en temel konularından biridir. Rönesansta doğrusal perspektifin keşfine kadar kullanılan perspektif türleri, bilimsel temellere ve rasyonel geometrilere dayanmıyor olsalar dahi; dönemin geleneksel yapısına, kültürel ve felsefi yaklaşımlarına referans niteliği taşımaktadır. Rönesans boyunca geliştirilmiş olan doğrusal perspektifin bilimsel sistemine kıyasla ilkel ya da naif çözümler sunduğu değerlendirilen perspektif türlerinin resim sanatına özgün yöntemler kazandırdığı açıktır. Bu yöntemlerden biri olan hiyerarşik perspektif, resim kompozisyonunda kullanılan figürler ve nesnelerin fiziksel boyutlarının toplumsal, dini ve sembolik önemine göre belirlendiği bir anlatım biçimidir. Resimde kullanılan figür ve nesnelerin anlam ve statüsünü vurgulayan bu anlatım biçiminde bir figürün büyüklüğü, izleyiciye o figürün önemini gösteren sosyal bir işarete dönüşmektedir.

Birey yerine sistemin ve ideolojinin görsel sunumuna hizmet eden hiyerarşik perspektifin sistematik ve simgesel biçimde kullanıldığı kültürlerin başında Antik Mısır gelmektedir. Resimlerinde hem ilâhi düzenin hem de dünyevi otoritenin temsilini yapan Antik Mısır sanatçıları büyük ölçüde kutsal normlara sadık kalmış, figürlerin konumlarını ve büyüklüklerini belirli bir sembolik hiyerarşiyi referans alarak estetik bir dil ile düzenlemişlerdir.

Bu araştırmada, hiyerarşik perspektifin farklı kültürlerdeki yansımaları ele alındıktan sonra, özellikle Antik Mısır sanatındaki işlevi ve anlamı detaylı olarak incelenecektir. Böylece, bu görsel anlatım biçiminin sadece bir estetik tercih değil, aynı zamanda derin bir düşünsel sistemin parçası olduğu ortaya konulacaktır.

1. HİYERARŞİK PERSPEKTİFİN KULLANIMI

Rönesans Döneminde geliştirilen Euclid geometrisine dayalı doğrusal perspektifin resimsel sunumlarda varlık göstermesinden önce kullanılan perspektif türlerinden biri olan hiyerarşik perspektif, büyük ölçüde erken dönem resim sanatında karşımıza çıkmaktadır. Basit bir anlatımla hiyerarşik

perspektif figür ya da nesnelerin algısal temellere dayalı gerçekçi mekân sunumuna göre değil, anlamsal ve toplumsal önemlerine göre belirlenmesi ilkesine dayanmaktadır. İki boyutlu yüzeyde üç boyutlu mekânı temsil etmenin özgün yöntemlerinden biri olan hiyerarşik perspektif, nesnel gerçekliğin ve üç boyutlu mekândaki figürlerin önem sırasına göre temsil edilmesi olarak değerlendirilmektedir. Algı gözardı edilmekte, dünyanın özü ve kalıcı yönlerinin vurgulanması amaçlanmaktadır. Bu nedenle belli ölçüde bilimsel karaktere sahip olduğu söylenebilir. Sanat yapıtı bir betimleme aracı olmanın yanı sıra, toplumsal düzenin ve kozmolojik hiyerarşinin temsilcisi haline gelmiştir. Toplumların dünya görüşlerini, inanç sistemlerini ve sosyal yapılarını yansıtan anlatım biçimlerinden biri olan hiyerarşik perspektif örneklerine Antik Mısır resimlerinde sıkça karşılaşılmaktadır. Ayrıca Orta Çağ, Bizans, Romanesk, İslam Sanatında, İtalyan Rönesansının bazı öncülerinin eserlerinde, naif resim ve çocuk resimlerinde rastlanmaktadır (Sofron, 2015: 252-253).

Antik Mısır uygarlığının sanatsal anlayışını ve dünya görüşünü yansıtan Antik Mısır resmi bir anlatım aracı olarak kullanılmış ve belirli kurallar çerçevesinde figürler ve mekânlar betimlenmiştir (Tatar, 2002: 4-5). Perspektifin gelişimine ilişkin Florenski, perspektifin Rönesans öncesi Mısır medeniyetlerinden itibaren Orta Çağ dahil olmak üzere bilindiğini ancak, bilinçli bir tercihle kullanılmadığını öne sürmüştür. Bu reddedişin nedeni sanatsal kaygı ile ilişkilendirilmekle birlikte, yaşama ilişkin tanrısal görüşe bağlılık olarak gösterilmektedir (Florenski, 2017:75 akt. Taşçılar, 2022: 1689-1690).

M.S 500 ile 1500 yılları arasında dini inançların çok güçlü olduğu Orta Çağ Avrupa'sında (Gül, 2009: 191) sanat dini mesajlar vermeyi amaçlamaktaydı. Dini konuları ele alan Orta Çağ resminde, bilimsel gözleme dayalı perspektifin ön gördüğü tek noktadan bakış yerine çok yönlü tanrısal bakış tercih edilmiştir. Burada amaç, bir çocuk ruhu ile görünmeyen ve ele geçirilemeyeceğini kendini adamak ve teslim olmak biçiminde ifade edilmiştir (Florenski, 2017: 13 akt. Taşçılar, 2022: 1689-1690). Orta Çağ'da dinin kontrolü altında olan yaşamı yönlendiren Hristiyan felsefesine paralel olarak sanatçılar, figür ve nesneleri farklı perspektiflerle gösterme eğiliminde olmuşlardır (Edgerton, 2009: 3 akt. Taşçılar, 2022: 1689-1690). Bu yöntem onlara,

anlatmak istedikleri dini konularda daha fazla nesne gösterme imkânı sunmuştur. Tüm dünya gök merkezli yani tanrısal ve tanrının karşısındaki doğa düşüncesi olmak üzere iki kategoride ele alınmıştır. Şeytanın barınağı olarak dışlanan doğa düşüncesi betimlemelerinin olduğu kısımlara temsili olarak altın fon işlenmiştir. Bu altın fon ile içinde bulunduğumuz dünyanın geçiciliği üzerinden öte dünya yüceltilmiş, iki dünya arasında sınır çizgisi oluşturulmuştur (Bloch, 2002: 10-11 akt. Taşçılar, 2022: 1689-1690). Hiyerarşik perspektifin hâkim olduğu Orta Çağ resmi ortada büyük bir İsa figürü, sağ ve sol kenarlarda daha küçük İsa figürü, en altta da halk ya da günahkarları temsil eden figürlerden oluşmaktaydı (Johnson).



Şekil 1. Andrei Rublev, Kutsal Üçlü, Yaklaşık 1330-1430, Ahşap Üzerine Levka ve Tempera, Moskova (Sheredega, 2005).

4. yy. başları ile 15. yy. ortalarına kadar hakimiyetini sürdüren ve manevi ve toplumsal değerleri vurgulama amacı güden Bizans resim sanatı, Bizans sanat yaratıcılığının en güçlü ifadesi olarak varlık göstermiş ve Bizans dünyasını bir arada tutan görsel bir dil oluşturmuştur (Tanrıverdi, 2024).

Fiziksel mekânı yansıtmaktan uzak bir anlayış sergilemiştir (Akyürek, 1997: 83). En kutsal ya da en güçlü kişi kompozisyonun merkezinde diğer figürlere göre daha büyük boyutta, tanrısal ve kutsal olan figür resmin üst kısmına, merkeze yerleştirilmiştir. Hiyerarşik perspektif gözetilen düzende kimin daha önemli olduğu kolaylıkla seçilebilmektedir ((Akyürek, 1997: 77)

Geçmişteki antik detaylardan belirli özellikler alan, 1000 ile 1200 yılları arasında Avrupa’da Roma mimarisiyle paralel gelişen Romanesk sanat dini halka öğretmeyi amaçlamıştır (Hameed, 2024: 1-5). Resim sanatını kutsal mesajı iletmek için kullanan Romanesk sanatçılar fiziksel gerçeklikten uzak sembolik bir düzen kullanmışlar, kutsal figürleri büyük çizerek manevi otoriteyi ön plana çıkarmışlardır. Dünyevi yüklerden uzak bir huzur, sükûnet ve ruhani sığınak etkisi sunan Saint-Savin-sur-Gartempe’deki Aziz Benedictus Manastır Kilisesi’nin tonozu üzerinde yer alan Babil Kulesi’nin İnşası sahnesinde İbrani Kutsal Kitabı’ndan alınan sahneler resmedilmiştir. Yoğun biçimde dramatik ve hareketli olan resimde, sol uçta tanrı, hikâyeye doğrudan katılarak kuleyi inşa eden işçilere seslenmektedir. Sağ tarafta ise, dev boyutta resmedilmiş olan projenin lideri Nimrod, kuledeki ustalara taş bloklar uzatırken betimlenmiştir (Hameed, 2024: 21-22).



Şekil 2. Babil Kulesinin İnşası, 1100, Fresk, Aziz Benedictus Manastır Kilisesi, Saint-Savin-sur-Gartempe (Krén, & Marx1996).

Hat, tezhip ve geometrik desenlerin hâkim olduğu İslam sanatında minyatür resimlerde hiyerarşik perspektife benzeyen bazı özellikler görülmektedir. Her zaman olmamakla birlikte önemli kişiler diğer figürlere

göre daha büyük boyutta çizilebilmektedir. Figürün önemi daha çok kompozisyondaki konumu, giysi detayı ve rengi hareket ya da ifade farklılığı ile vurgulanmaktadır. Hünernâme II. Ciltte (TSM. H. 1524) yer alan minyatürlerden titiz bir işçilikle yapılmış olan Kanuni Sultan Süleyman'ın azgın bir su sığırını ok ile vurarak yıkması ve Kanuni Sultan Süleyman'ın Filibe Sarayı'nda avlanması konulu minyatürlerde, hiyerarşik düzen eyleme göre biçimlenmiştir. Gerçekleştirilen eylemden dolayı merkeze yerleştirilmiş olan padişah figürleri ve avlanılan hayvanlar diğer figürlerden ayristırılarak daha büyük resmedilmiş; konum, renk ve hareket bakımından farklılaştırılmıştır (Konak, 2014: 94-96).



Şekil 3. Hünernâme II, Kanuni Sultan Süleyman'ın azgın bir su sığırını ok ile vurarak yıkması, Kanuni Sultan Süleyman'ın, Filibe Sarayı'nda avlanması (Konak: 2014: 95).

Rönesans öncesi İtalya'da ikonalar, freskler ve altar panoları gibi dini sanat yapıtlarında hiyerarşik perspektif kullanılmaktaydı. Figürler kutsallık ve sosyal önem derecesine göre daha büyük çizilmekte, mekân derinliği, ışık gölge ve doğrusal perspektif gibi fiziksel gerçekliği sağlayan unsurlar ihmal edilmekteydi. Cimabue'nin en önemli yapıtı olan Meryem ve Çocuk İsa adlı resminde dini bir mekân etkisi yaratan altın zemin, cennetin ışığını yansıttığı inancıyla ahşap yüzey üzerine tempera tekniği kullanılarak yerleştirilmiştir (Haris & Zucker, t.y.a akt. Çorbacı, 2024: 125). Çok büyük boyutta çizilen Meryem'in elbise kıvrımlarının betimlemesinin hacimli değil de, çizgisel bir

yaklaşım ile resmedildiği gözlemlenmektedir. Meryem'in ve kucağındaki bebek İsa'nın parmakları oldukça uzundur. Tek bir perspektif noktasından resmedilmediği anlaşılan melekler sağ ve sol tarafa yerleştirilmiş ve aşağıda ellerinde peygamberlik sembolü olan parşömen kâğıdı tutan peygamberlerin belli bir mekâna yerleştirilmiş olduğu görülmektedir (Çorbacı, 2024: 125-126).



Şekil 4. Cimabue, Santa Trinita Madonna ve Tahtta Oturan Çocuk, 1280-90, Tempera, 385 x 223 cm, Floransa (Flora).

Çocuk dış dünyaya ilişkin zihnindeki temsilleri iki boyutlu yüzeye aktarmaya çalışırken düşünme ve ifade dili olarak sembollerden yararlanmaktadır (Köseoğlu, 2023: 142) Çocuklar gerçek dünyada gözlemledikleri nesne ve figürleri var olan uzamsal ilişkiye göre düzenlememektedirler. Çocuk resminde figür ve nesneler iki boyutlu yüzey üzerinde suda yüzüyormuş gibi görünmektedir. Çocukların resimleri bilimsel temellere, rasyonel geometrilere dayalı doğrusal perspektif kullanımı ile gösterilen üç boyutlu perspektif kurallarına uymadığından çoğunlukla yetişkinler tarafından hata olarak değerlendirilebilmektedir (Winner, 1982 akt. İşler, 2004: 62). Çocuklar algıladıkları dünyaya kendilerince anlamlar

yükleyerek resmektedirler. Önem verdiği figürleri öne çıkararak ve diğer figürlere göre daha belirgin çizerek hiyerarşik düzen oluşturmaktadırlar (Köseoğlu, 2023: 142).

Sanat eğitimi almamış kişilerin yaptığı çocuksu, içten, anlatımcı özellikleri olan naif resimde nesneler matematiksel perspektif kurallarından farklı olarak, duygu, anlam ve önem düzeyine göre büyük ya da küçük çizilmiştir. Bir aile resminde anne ya da babanın çocuklara göre daha büyük boyutta resmedilmesi, sanatçı için önemli olan bir hayvanın ya da nesnenin diğerlerine göre daha büyük çizilmesi naif resmin temel özelliklerindendir. Naif resmin en bilinen temsilcilerinden olan Henri Rousseau (1844-1910) yapıtlarında, kompozisyonun merkezinde yer alan figür genellikle hiyerarşik bir biçimde baskındır. Rousseau'nun en önemli yapıtlarından biri olan Uyuyan Çingene naif sanatın başyapıtlarından biridir. Gizemli ve dingin bir sahneyi betimleyen resimde renkli, egzotik kıyafetler giymiş koyu tenli bir kadın çölde yatar pozisyonda uyumaktadır. Yanında büyük ve tetikte olan bir arslan etrafı koklamaktadır. Gerçeklik ile fanteziyi harmanlayan yapıttaki sade atmosfer ve perspektif eksikliği Rousseau'nun naif üslubunun ayırt edici özellikleridir (Down, 2009).



Şekil 5. Henri Rousseau, Uyuyan Çingene, 1897, Tuval Üzerine Yağlıboya (Down, 2009).

2. ANTİK MISIR RESMİNİN ÖZELLİKLERİ

Antik Mısırlı sanatçılar resimlerini sanatsal bir sunum oluşturmanın ötesinde temel olarak bir amaç doğrultusunda yapmışlardır. Ölümden sonra yaşamın varlığına inanan Antik Mısırlılara göre, öldükten sonra yaşamına devam edecek olan mumyalanmış cesedin ruhu yaşamakta ve gereksinimleri öteki dünyada ona rehberlik edecek olan resimler aracılığıyla karşılanmaktaydı (Giresun, 2020: 11). Antik Mısır'da çoğunlukla firavun ve ailesinin yaşamını konu alan duvar freskleri tapınak koridorlarına, tapınma odalarına ve piramitlerin mezar odalarına yapılmaktaydı. Ahiret inancının en önemli unsur olduğu (Ay, 2023: 766) Yeni Krallık döneminde papirüslere resmedilerek oluşturulan Ölüler Kitabı, ölüye rehberlik etmesi amacıyla mumyalanmış ceset ile mezara yerleştirilmekteydi. Belli inançlar doğrultusunda yapılan duvar resimleri dinsel anlamlar içermenin yanı sıra, günlük yaşama ilişkin olayları da yansıtmakta ve iletişim aracı olarak kullanılmaktaydı (Giresun, 2020: 11).

Kültüre dayalı gelişim göstermiş olan çok tanrılı din anlayışının hâkim olduğu Antik Mısır'da doğa olayları ve coğrafi faktörler dini inanışların temelini oluşturmuştur. Bu bağlamda bazı hayvanlar kutsal sayılmış, hayvanın gücüne ya da karakteristik özelliğine değer verilmiştir. Bir aslanın vahşiliği, bir timsahın gücü ya da bir ineğin buzağına gösterdiği şefkat tanrılaştırılmıştır (Bektürk & Öztürk, 2021: 261). Kutsal tanrı hayvanlarının coğrafyaya göre farklılık gösterdiği Mısır'ın çöl bölgesinde aslan biçiminde tanrılara rastlanırken, Nil bölgesinde timsah biçimli tanrılara rastlanılmıştır (Ay, 2023: 764 akt. Karagülle Çiftçi, 2010: 3-4). Tanrılar ve yarı tanrıların yanı sıra; yarı insan ve yarı hayvan biçiminde gösterilen tanrılar, iki tanrının birleşmesiyle tek bir tanrıya dönüşmüş olan tanrılar bulunmaktaydı. Dönem ve bölgelere göre farklı üstünlükleri bulunan Antik Mısır tanrılarının başlıcaları Osiris, İsis, Horus, Ra ve Amon'dur (Ay, 2023: 764 akt. Karagülle Çiftçi, 2010: 5)

Firavunluk ve krallığın din ile yakından ilişkili olduğu Antik Mısır'da tanrı krallar bulunmaktaydı. Dinin ana öğelerinden biri olan kral ve tanrı arasındaki köprü, kralların ölümünden sonra tanrılaştırılması yöntemi ile oluşturulmuştur. Firavunlar kendilerini tanrının oğlu olarak görmüşler ve bu yönde isim almışlardır (Karagülle Çiftçi, 2010: 13 akt. Ay, 2023: 764). Diğer figürlerden neredeyse iki kat büyük resmedilen ve tanrının oğlu olarak görülen

krallar, bazı bilim insanlarının kralın yaşarken tanrılaştırıldığı görüşünü benimsemesine neden olmuştur. Buna karşın kralların tapınak hizmetinden sorumlu olan kimseler olduğu göz önüne alındığında, kralın da tanrının hizmetkarı olduğu ve tam bir tanrı statüsünde olmadığı görüşü ortaya çıkmaktadır (Gezmez, 2019: 57-58 akt. Ay, 2023: 764).

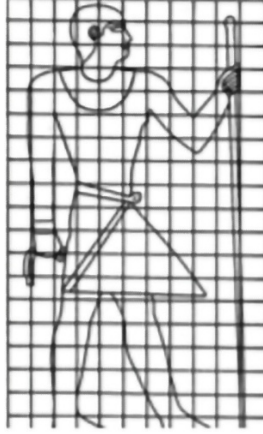
Mezar odalarında ve tapınaklarda görülen Antik Mısır resim sanatı örneklerinde üç boyut ve mekân anlayışında bilimsel perspektif uygulamaları bulunmamaktadır. Mekân ve zemin gösteriminin bulunmadığı resimlerde figürler profilden yapılmış silüetler biçimindedir. İdeoplasti adı verilen bir anlayışla yapılan resimlerde oran ve orantıya rastlanılmamaktadır (Ay, 2023: 768). Nesne ve manzara betimlemelerinde kapsamlı bilgi verebilmek için çoklu bakış açıları kullanılmıştır. Örneğin, bir masanın ayakları önden bir bakış açısı ile gösterilirken, üst yüzeyi yukarıdan bir bakış açısı kullanılarak gösterilmiştir. Buna karşın masanın üzerindeki nesneler en algılanabilir bakış açısı kullanılarak karşıdan gösterilmiştir. Havuzlu bahçe resimlerinde havuzu çevreleyen ağaç ve çiçekler, havuzdaki dalga desenleri profilden gösterilirken, havuz yukarıdan gösterilmiştir. Böylece bir resim içerisindeki her şey en kolay algılanabilir bakış açısından gösterildiği için net bir biçimde seçilebilir hale gelmektedir (De Montebello, 2022: 43-44). Önceden duvara çizilmiş olan doğrulardan oluşan bir ağ üzerine belli bir geometrik düzen çerçevesinde figürlerin yerleştirilmesiyle yapılan Antik Mısır resmi, doğanın detaylarını doğru bir şekilde yüzeye aktarmıştır. Yapılacak küçük bir değişiklik tüm birliğin bozulması için yeterlidir. (Gombrich, 1980: 38 akt. Yalın, 2021:271).



Şekil 6. Nebamun'un Bahçesi, British Museum, Londra (Amin, 2016: 8).

Nesnelerin karakteristiğini ortaya koymayı hedefleyen Antik Mısırlı sanatçılar insan figürünü en iyi görünen bakış açılarından yapılan çizimleri birleştirerek resmetmişlerdir. İnsan figürü betimlemelerinde beden her parçasını tüm detaylarıyla mükemmel bir biçimde gösterebilmek için farklı bakış açıları kullanmışlardır (Schafer, Brunner-Traut, Baines & Baines. 1986 akt. Ergün, 2023: 44). Gerçeklik duygusunu pekiştiren detay zenginliğine karşın figürlerde derinlik duygusu izlenimi uyandıracak herhangi bir hareket görülmemektedir (Tansuğ, 1995: 29 akt. Yalım, 2021: 271). Baş profilden daha anlaşılır bir görünüme sahip olduğu için başı profilden, yüz profil görünümüne sahip olmasına karşın göz doğrudan izleyiciye bakıyormuş gibi cepheden gösterilmiştir. Gövde kısmının çizimi için de benzer bir durum söz konusudur. Omuzlar cepheden betimlenirken gövde ve kalçalar üç çeyrek açıyla döndürülmüş (De Montebello, 2022: 43), en iyi ifade biçimi olduğu düşüncesiyle bacaklar ayaklar ile birlikte profilden betimlenmiştir (Schafer, Brunner-Traut, Baines & Baines, 1986 akt. Ergün, 2023: 44). Antik Mısır sanatçıları figür çizimlerinde ideal standartlara tutarlı bir biçimde uymak için, geliştirmiş oldukları oranları düzenleyen matematiksel ızgara sistemini kullanmışlardır. Sanatçıların yaratıcılığını engellemeyen ve insan figürünün uygun ve mükemmel formda betimlenmesini sağlayan bu ızgara sistemi,

sanatın vasıfsız işçiler tarafından üretilmesini amaçlamaktaydı (Melville & Melville, 2009: 390).



Şekil 7. Figür Çizimi (Melville & Melville, 2009: 390).

Mısırlı sanatçılar zamanla bir standarda ve geleneksel anlatım tarzına dönüşen ideal biçimler geliştirmişlerdir. Bu biçimleri ifade edilmek istenen anlamları göstermek için kullanmışlardır. Antik Mısır resminin en temel özelliklerinden biri ana figürün yardımcı figürlerden daha büyük çizilmesi ve ayakta durma, yürüme, oturma ya da diz çökme gibi pozların stilize edilmiş olarak gösterilmesidir. Figürün yaptığı eyleme ilişkin pozlar el kol hareketi gibi sınırlı hareketler yardımcı figürlerde de kullanılmıştır. Örneğin, ellerini yukarı kaldırarak iki kolunu öne uzatmış olan bir figür tapınmayı, bir ya da iki kolunu dizinin üstüne koyarak oturur pozisyonda duran bir figür ise adak kabul etmeye hazır olmayı temsil etmektedir (De Montebello, 2022: 37).

Antik Mısır resmi sanatın estetik kaygılarının yanı sıra dini, toplumsal, ideolojik mesajlar da içermektedir. Figür boyutları sanatsal tercihlerden çok, doğrudan inanç sistemine ve toplumsal yapıya göre ölçeklendirilmiş; firavunlar, tanrılar ve önemli devlet görevlileri, halk ve hizmetkar figürlerinden daha büyük betimlenmiştir (Giresun, 2020: 2-11) Bu noktada figür ya da nesnelerin sembolik anlamlarını öne çıkaran hiyerarşik perspektif mesajın

doğru okunabilmesi için en önemli görsel araçlardan biri olmuştur. Hiyerarşiye uygun olarak, mezar sahibi ve eşi onlara eşlik eden diğer figürlere oranla daha büyük resmedilmiştir. Çocukların silüetleri, ebeveynlerinden daha küçük bir biçimde yaşlarına uygun boyutlarda betimlenmiştir. Hayvanlar, kuşlar, bitkiler ve mimari unsurlar ise yüksek rütbeli görevliler ya da mezar sahiplerinin silüetlerinden çok daha küçük boyutlardadır ve temsilde yalnızca sembolik bir rol üstlenmektedir (Sofron, 2015: 255). Antik Mısır resmi Rönesans resminde görülen derinlik oluşturma hedefinden farklı olarak, figür ya da nesnenin dini ve politik olarak önemli olmasını temel almaktadır (Giresun, 2020: 11)

Kraliyet yönetiminde görevli bir karakter olan Menna ve ailesinin balık tutarken ve kuş avlarken betimlendiği resimde Menna sağ tarafta balık tutarken, sol tarafta ise avlanırken olmak üzere en büyük figür olarak resmedilmiştir. Ona ikinci büyük boyutlu figür olan eşi, oğlu ve kızı eşlik etmektedir. İnsanların ve hayvanların büyüklükleri, Menna'nın onlara verdiği öneme göre belirlenmiştir. Menna'nın yakalamak üzere olduğu iki adet balık yakınındaki timsahtan daha büyük resmedilmiştir. Suyun yükselerek bir tümsek oluşturması Menna'nın avının ne kadar büyük olduğunun göstergesidir. Hayvanların da büyüklükleri önemlerine göre belirlenmiştir. Benzer biçimde karakterlerin içinde bulunduğu teknenin boyutu küçüktür ve sembolik bir öge olarak resimde yer almaktadır. (Sofron, 2015: 255)



Şekil 8. Menna ve Ailesi Balık Tutuyor ve Avlanıyor, 18. Hanedanlık, M.Ö 1400-1350 (Sofron, 2015: 255).

KAYNAKÇA

➤ Dergi Makaleleri

- Ay, D. (2023) Antik Mısır ve Mezopotamya Sanatına Karşılaştırmalı Bir Bakış, *İdil*, 106, 763-778.
- Bektürk, B. & Öztürk, Ö. B. (2021) Eski Mısır Tapınak ve Piramitlerinin Beden-Mekân İlişki Bağlamında Fetiş Nesnesine Dönüşmesi, *International Design and Art Journal*, 3(2), 258-271.
- Çorbacı, H. (2024) Avrupa Gotik Resim Sanatında Rönesans'a Doğru Sanat ve Mekânsal Anlatının Önemi, *Geographies, Planning & Tourism Studios*, 4(2): 122-140.
- Ergün, D. (2024). Kartezyen Perspektiften Dijital Medyaya: Perspektifin Tarihi ve Dönüşen Gerçeklik Miti, *Yeni Medya Elektronik Dergisi*, 8(1), 38-83.
- İşler, A. Ş. (2004) Çocuk Resmi, İlkel Sanat ve 20. Yüzyılın Başındaki Öncü Sanat Anlayışları Arasındaki İlişki. *Eğitim Fakültesi Dergisi*, XVII (1), 53-64.
- Konak, R. (2014). Hünernâme II. Cilt Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni, *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(2).
- Köseoğlu, S. A. (2023). Bir İletişim Aracı Olarak Çocuk Resmi ve Özellikleri, *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(1), 137-145.
- Melville, S. C. & Melville, D. J. (2009), Perspectives on Perspective, *Bridges Banff: Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture*, 389-395.
- Sofron, D. (2015) The Hierarchical Perspective. *Anastasis: Research in Medieval Culture and Art*, II (1), 252-261.
- Taşçılar, H. (2022). Antikiteden Modernizme, Resim Sanatında Biçimsel Belirleyici Olarak Perspektif, *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 8(63), 1687-1699.

Yalım, A. (2021). Natüralist ve Anti natüralist Sanatın Oluşum Süresi İçinde Resim Sanatı: İlkel Sanattan Rönesansa, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, cilt:7, sayı:1, 268-276.

➤ **Kitap ve eKitaplar**

Akyürek, E. (1997). Sanatın Orta Çağı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Bloch, E. (2002). Rönesans Felsefesi, Çev.: H. Portakal, Cem Yayınevi, İstanbul.

Edgerton, S.Y. (2009). The Mirror, the Window, and the Telescope How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe, Cornell University Press, London.

Florenski, P. (2017). Tersten Perspektif, Çev.: Y. Tükel, Metis Yayınları, İstanbul.

Gül, M. (2009). Orta Çağ Avrupa Tarihi, Bilge Kültür Sanat Yayın Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti., İstanbul.

Gombrich, E. H. (1980), Sanatın Öyküsü, Çev. Bedrettin Cömert, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Schafer, H., Brunner-Traut, E., Baines, J., & Baines, J. (1986). *Principles of Egyptian Art*. Griffith Institute.

Tansuğ, S, (1995), Resim Sanatının Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Winner, E. (1982). *Invented Worlds: The Psychology of the Arts*, Cambridge, MA, University Press.

➤ **Web Kaynakları**

Amin, O. S. M. (2016). *The Egyptian Tomb-Chapel Scenes of Nebamun at the British Museum*,. Ancient History. Erişim adresi

file:///C:/Users/User/Downloads/nebamuntombchapelpaintings%20(1).pdf

De Montebello, P. (2022). *The Art of Ancient Egypt A Resource for Educators*, The Metropolitan Museum of Art. Erişim adresi

file:///C:/Users/User/Downloads/The_Art_of_Ancient_Egypt_A_Resource_for_Educators.pdf

Down, L. (2009). *Henri Rousseau: A Journey Through His Life and Art*, Art Store. Erişim adresi

<https://artsartistsartwork.com/henri-rousseau-a-journey-through-his-life-and-art>

Flora, H. *Cimabue, Virgin and Child Enthroned, and Prophets (Santa Trinita Maestà)*. Smarthistory Erişim adresi <https://smarthistory.org/cimabue-maesta/>

Giresun, B. (2020) *Eski Mısır'da Plastik Sanatlar ve Gelişimi: Heykel, Kabartma ve Resim*, İstanbul. Erişim adresi

https://www.academia.edu/45650252/Eski_M%C4%B1s%C4%B1rda_Plastik_Sanatlar_ve_Geli%C5%9Fimi_Heykel_Kabartma_ve_Resim

Hameed, D. (2024). *Romanesque Art*. Erişim adresi

file:///C:/Users/User/Downloads/14UHameedRomanesqueArt.pdf

Harris, B. & Zucker, S. (t.y.a). *Cimabue, Santa Trinita Madonna*. Khan Academy. Erişim adresi

<https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/late-gothic-italy/florence-late-gothic/v/cimabue-maesta-of-santa-trinita-1280-900-1290/>

Johnson, G. *The Explanation Of This Famous Icon Will Give You A Deeper Understanding Of The Trinity*. Erişim adresi

<https://www.stthomasderry.org/rublevs-trinity-explained>

Krén, E. & Marx, D. (1996). *Romanesque Painter*, French Web Gallery of Art. Erişim adresi

https://www.wga.hu/html_m/zgothic/mural/11c1/05gartem.html

Sheredega, N. (2005). *Andrei Rublev: Image of the "Holy Trinity"*. Tretyakov Gallery Magazine. Erişim adresi

<https://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/3-2005-08/andrei-rublev-image-holy-trinity>

Tanrıverdi, H. (2024). Görsel Dilin İfadesi: Bizans Resim Sanatı. Erişim adresi

<https://www.nouvart.net/gorsel-dilin-ifadesi-bizans-resim-sanati/>

➤ **Tezler**

Gezmez, A. (2019). *Siyasi ve sosyal açıdan Eski Mısır dini (MÖ. 3000-1000 arası dönem)*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Bilecik.

Karagülle Çiftçi, M. (2010) *Eski Mısır dininde tanrı ve öte dünya inancı*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya.

Tatar, M. (2002). *Klasik resimde ve Modern resimde yüzey* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Antalya Antik Kent Endemik Çiçekleri Örneğinde Ekslibris (Exlibris) Uygulaması

Dr. Öğr. Üyesi Zülbiye SEVGİLİ POLAT¹ 

¹Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk
Sanatları, Antalya /Türkiye
E-mail: zulbiye@akdeniz.edu.tr

Rezzan KOYUNCUOĞLU² 

²Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Halı-Kilim ve Eski
Kumaş Desenleri, Antalya /Türkiye
E-mail: koyuncuoglurezzan@gmail.com

Alıntı: Polat, S. & Koyuncuoğlu, R. (2025). Antalya Antik Kent Endemik Çiçekleri
Örneğinde Ekslibris (Exlibris) Uygulaması. Karadeniz, P. G. (Ed.). *Güzel Sanatlar
Alanında Uluslararası Akademik Çalışmalar*. Bölüm: 7, 177-203. ISBN: 979-8-
89695-169-8. Liberty Publishing House

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17167324>

1. GİRİŞ

Akdeniz Bölgesi'nde yer alan Antalya, coğrafi konumu, iklimi, tarihî ve kültürel özellikleri ile Türkiye'nin önemli turizm kentlerinden biridir. Yalnızca tarihsel ve kültürel mirasıyla değil, aynı zamanda zengin biyolojik çeşitliliği ile de dikkat çekmektedir. Antalya florası, Akdeniz bitki örtüsüne özgü maki vejetasyonu ile birlikte, yüksek rakımlı alanlara ait orman, step, kumul, kaya ve higrofil gibi farklı vejetasyon tiplerini de barındırmaktadır (Dinç, 1997; Ünal, 2022).

Bitki adları, bölgesel ağızlara ve halk kültürüne bağlı olarak farklılık gösterebildiği için, bilimsel sınıflandırma açısından karışıklığa yol açabilmektedir (Deniz, 2013). Bundan dolayı, bu çalışmada bitki adlarının dünyada geçerli olan Latince bilimsel adlarına da yer verilmiştir.

Türkiye, endemik bitki türleri açısından çok zengin bir ülkedir. Bu türlerin büyük bölümü Akdeniz Bölgesi'nde yer almakta olup, Antalya il sınırları içerisinde önemli bir çeşitlilik gözlemlenmektedir (Deniz, 2013).

Bu çalışma, Antalya'nın doğal florasından yola çıkarak Exlibris sanatıyla nasıl birleştirilebileceğini incelemektedir. Exlibris, kitap sahibini tanıtan, kitaplara estetik ve simgesel değer katan küçük boyutlu grafik çalışmalarıdır (Kahramanoğlu, 2018). Bu sanat dalı, kitapların kaybolmaması, korunması ve kimliğinin belirlenmesi gibi amaca hizmet ederken, aynı zamanda kültürel ve bireysel özelliklerin de görsel yansımalarını sunmaktadır (Demir, 2010).

Matbaanın icadıyla birlikte kitap sayısındaki artış, Exlibrise olan ihtiyacı artırmış; bu da Exlibrisin yaygınlaşmasını sağlamıştır (Kaynar, 2006). İlk örneklerine Almanya'da rastlanan Exlibris, Türkiye'de Avrupa'dan gelen kitaplar aracılığıyla tanınmıştır (Okur, 2013). 20. yüzyılda Avrupa'da sanatçılar bu alanda özgün eserler üretmiş, dernekler ve müzeler kurulmuş, uluslararası etkinlikler düzenlenmiştir (Küçüköner, 2020).

Türkiye'de Ekslibris sanatını tanıtan ve yaygınlaşmasına katkı sağlayan öncü isimlerden biri Hasip Pektaş olmuştur. Kurduğu dernek, düzenlediği sergiler, atölye çalışmaları ve uluslararası organizasyonlarla Exlibris sanatını Türkiye'de tanınmış bir alan haline getirmiştir. Bugün, kitapla ilişkili bu estetik anlatı biçimi, Türkiye'de de sanatçılar tarafından benimsenerek özgün çalışmalara konu olmaktadır.

2. ANTALYA’NIN TARİHİ VE FLORASI

Antalya hem tarihî geçmişi hem de doğal çeşitliliği ile Türkiye’nin en dikkat çekici bölgelerinden biridir. Akdeniz ikliminin belirleyici etkisi altında şekillenen bu coğrafya, yüzyıllar boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış; Hititlerden Osmanlılara kadar uzanan geniş bir kültürel mirası bünyesinde barındırmıştır. Antalya’nın antik kentleri arasında yer alan Phaselis, Perge, Aspendos, Termessos ve Side gibi yerleşimler, sadece tarihî ve mimari dokularıyla değil, aynı zamanda çevresel özellikleri ve biyolojik zenginlikleriyle de dikkat çekmektedir. Özellikle maki, orman, bozkır ve kumul gibi farklı vejetasyon tiplerinin hâkim olduğu bu alanlar, endemik bitki türlerinin korunmasında kritik bir rol oynamaktadır (Dinç, 1997; Ünal, 2022). Antalya florasının şekillenmesinde bölgenin yükselti farklılıkları, toprak yapısı ve iklimsel özellikleri belirleyici olmuş; Akdeniz’e özgü çok sayıda doğal ve kültürel bitki türü bu bölgede yayılım göstermiştir (Deniz, 2013). Bu yönleriyle Antalya, yalnızca bir kültür ve turizm merkezi değil, aynı zamanda zengin bir biyolojik mirasa sahip önemli bir ekosistem olarak değerlendirilmektedir.

2. 1. Antalya’nın Tarihi Gelişimi ve Antik Kentleri

Antalya, Türkiye'nin güneyinde, Akdeniz Bölgesi'nde yer almaktadır. Kentin güney sınırını Akdeniz oluştururken, kuzey kesimi Toros Dağları ile çevrilidir. Antalya’nın komşu illeri kuzeyde Burdur ve Isparta, batıda Muğla, doğuda ise Karaman, İçel ve Konya’dır (Yasubuğa, 2019). Bölge, tipik bir Akdeniz iklimi özelliği taşıdığı için yaz ve kış mevsimleri arasındaki sıcaklık farkı belirgin değildir. Yaz ayları sıcak ve nemli, kış ayları ise genellikle ılık ve yağışlıdır. Bu iklim özellikleri sayesinde Antalya, oldukça zengin ve çeşitli bir bitki örtüsüne sahiptir. İklimin yarattığı doğal koşullar, tarih boyunca çeşitli uygarlıkların bu bölgede yerleşmesine ve gelişmesine imkân tanımıştır.

Antalya, Akdeniz’e dik uçurumlarla inen yaklaşık 30 metre yükseklikteki Antalya Ovası’nın düz zemini üzerine kurulmuş olup Antalya Körfezi’nin kuzeybatı ucunda yer almaktadır. Tarihî mirası ve doğal güzellikleriyle bölgenin önemli bir turizm merkezi olan şehir, tarih boyunca stratejik bir öneme sahip olmuştur. Şehrin kuruluşu, Antik Çağ’da Bergama Kralı II. Attalos’a dayandırılmakta olup bu dönemde Attaleia adıyla bilinmektedir. Antik kaynaklarda Atalia ve Adalia olarak geçen kent, Orta Çağ Batı kaynaklarında Satalia; Arap ve Türk kaynaklarında ise Antâliyye ve Adalya

isimleriyle anılmıştır (Emecen, 1991). Tarihte farklı adlarla bilinen şehir, günümüzde "Antalya" adıyla anılmaktadır. Bu tarihî isim çeşitliliği ve coğrafi önemi, Antalya'nın çok katmanlı uygarlık geçmişini yansıtmaktadır.

Köklü bir tarihî geçmişe sahip olan Antalya'nın yerleşim tarihi, MÖ 2000'li yıllara kadar uzanmaktadır. Bölgede sırasıyla Hititler, Pamphyliyalılar, Lykialılar, Romalılar, Bizanslılar, Selçuklular ve Osmanlılar hüküm sürmüştür. Antik Çağ'da, Antalya ve çevresinin doğu kesimi "*Pamphylia*", batı kesimi ise "*Lykia*" olarak adlandırılmıştır. "*Pamphylia*" ismi, Yunancada "çok verimli" anlamına gelmekte olup bölgenin tarımsal zenginliğine işaret etmektedir ("Antalya Tarihi," 2025). Bu çok katmanlı tarihsel süreç içerisinde Antalya, çeşitli siyasi egemenlikler altında sosyoekonomik ve kültürel bakımdan sürekli bir dönüşüm geçirmiştir. Antalya, MÖ 133 yılında Roma İmparatorluğu topraklarına katılmış olup bu dönemde önemli bir ticaret ve liman kenti hâline gelmiştir (Yasubuğa, 2019). Roma'nın ardından Bizans İmparatorluğu egemenliğinde de bu stratejik konumunu korumuştur. 1207 yılında Anadolu Selçuklu Devleti'nin hâkimiyetine giren şehir, ticari açıdan gelişmeye devam etmiş ve bölgenin önemli bir merkezi olmuştur. 1391 yılında Osmanlı topraklarına katılan Antalya, Osmanlı döneminde de liman ve ticaret kenti kimliğini sürdürmüştür (Bal, 2019). Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde şehirde mimari yapılaşma artmış, fiziksel ve kentsel dokuda belirgin değişiklikler meydana gelmiştir (Demir, 2022). Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasının ardından, özellikle turizm alanında hızlı bir gelişim gösteren Antalya, tarihî ve doğal zenginlikleriyle günümüzde Türkiye'nin en önemli şehirlerinden biri konumuna ulaşmıştır.

Antalya'nın tarihî ve kültürel birikimin temelinde, bölgenin Antik Çağ'dan itibaren barındırdığı zengin yerleşim dokusu ve çok sayıdaki kent kalıntısı önemli bir rol oynamaktadır. Antalya çevresi, antik dönemde çok sayıda önemli kente ev sahipliği yapmıştır. Bunlardan özellikle "*Phaselis*, *Perge*, *Aspendos*, *Side* ve *Termessos*" gibi antik kentler, gerek tarihî ve kültürel mirasları gerekse mimari ve ticari önemleri açısından öne çıkmaktadır ("Antalya Tarihi," 2025). Bu kentlerin yoğunluğu ve nitelikli kalıntıları, bölgenin Antik Dönem boyunca stratejik ve ekonomik açıdan önemini açıkça ortaya koymaktadır.

Antalya antik kentlerinden biri olan Phaselis, Antalya'nın güneybatısında, ormanlık bir yarımada üzerinde kurulmuş eski bir liman kentidir. MÖ 6.

yüzyılda Rodoslu kolonistler tarafından kurulan şehir, üç ayrı limanı sayesinde Antik Çağ'da önemli bir ticaret merkezi hâline gelmiştir. Roma ve Bizans dönemlerinde mimari ve ekonomik açıdan gelişen kentte; su kemerleri, agoralar, tiyatro, hamamlar ve anıtsal yapılar inşa edilmiştir. Günümüze ulaşan bu kalıntılar, Phaselis'in tarihsel süreçteki ticari ve stratejik konumunu açık biçimde yansıtmaktadır ("Antik Kentler," 2025).

Perge, Antalya'nın Aksu ilçesi sınırları içerisinde yer alan ve Roma dönemine ait en düzenli kent planlarından birine sahip önemli bir antik yerleşimdir. Mimari yapısı ve mermer heykeltıraşlığıyla öne çıkan kentte, 1947'den bu yana sürdürülen kazılar sonucunda pek çok anıtsal yapı ortaya çıkarılmıştır. İki ana caddesi, su kanalları, agorası, hamamları, anıtsal çeşmeleri, tiyatrosu ve stadyumu ile Roma kentleşmesinin gelişmiş bir örneğini sunan Perge, sanat ve şehircilik bakımından özgün bir konuma sahiptir. Roma dönemindeki önemini Bizans döneminde de sürdüren kent, aynı zamanda Hristiyanlık tarihinde bir inanç ve hac merkezi olarak da yer edinmiştir ("Antik Kentler," 2025).

Aspendos, Antalya'nın Serik ilçesi sınırları içinde, Köprüçay (antik Eurymedon) Nehri yakınlarında kurulmuş antik bir yerleşimdir. Antik çağda Anadolu'nun önde gelen kentlerinden biri olarak özellikle Roma dönemine ait tiyatrosuyla öne çıkmaktadır. Mimari açıdan özgün yapısıyla dikkat çeken tiyatro, Roma tiyatro mimarisinin en iyi korunmuş örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Sahne binası ve oturma düzeniyle estetik ve işlevselliği bir araya getiren bu yapı, günümüzde de kültürel etkinliklerde kullanılmakta ve sanatsal yaşama katkı sunmaktadır ("Antik Kentler," 2025).

Side bölgesi, sadece kıyı yerleşimleriyle değil, iç kesimlerde yer alan Selge, Lyrbe ve Etenna gibi önemli antik kentlerle de dikkat çeker. Pisidya bölgesinin güçlü kentlerinden biri olan "*Selge*", Roma döneminde en parlak dönemini yaşamış, ticaretini Köprüçay üzerinden Aspendos limanı ile sürdürmüş ve özellikle tiyatrosu ile öne çıkmıştır. "*Lyrbe*" ise Helenistik Çağ'da kurulmuş, Pamphylia bölgesinin en iyi korunmuş agoralarından birine sahip olup Side ile etnik ve dilsel bağlarıyla dikkat çeker. "*Etenna*" ise denizden 900 metre yüksekte yer alan, surları ve kaya mezarlarıyla öne çıkan bir akropol kentidir. Bu üç kent, mimari kalıntıları ve bölgesel ilişkileriyle Antalya'nın iç kesimlerindeki antik yerleşim çeşitliliğini yansıtmaktadır ("Antik Kentler," 2025).

Termessos, Antalya'nın kuzeybatısında Güllük Dağı üzerinde, 1050 metre rakımda konumlanan ve Beydağları-Termessos Milli Parkı sınırları içinde yer alan önemli bir antik kenttir. Doğal korunaklı yapısı ve orman örtüsüyle dikkat çeken kent, hem mimari kalıntıları hem de doğal çevresiyle öne çıkar. Helenistik dönemde inşa edilen ve Roma döneminde onarılan tiyatrosu, agorası, meclis binası, gymnasiumu, sarnıçları ve tapınak kalıntıları ile gelişmiş bir kent dokusu sergiler. Ayrıca Alketas'a ait olduğu düşünülen anıtsal mezar ve zengin nekropol alanı, Termessos'un tarihi önemine işaret eder. Şehrin yüksek konumu ve iyi korunmuş kalıntıları, onu bölgedeki en etkileyici ören yerlerinden biri hâline getirmektedir ("Antik Kentler," 2025).

Antalya, sadece zengin tarihi geçmişi ve çok yönlü antik kent dokusuyla değil; aynı zamanda ormanlarla çevrili dağları, nehirleri, kıyı şeridi ve biyolojik çeşitliliğiyle dikkat çeken doğal güzellikleriyle de Akdeniz'in en özgün ve etkileyici coğrafyalarından biridir.

2. 2. Akdeniz Bölgesi Bağlamında Antalya'nın Vegetasyon Özellikleri

Akdeniz ikliminin etkili olduğu Antalya'da, yükselti ve coğrafi farklılıklar nedeniyle Maki, Orman, Step (Bozkır), Kumul, Kaya, Higrofil, Kültür ve Yüksek Dağ olmak üzere çeşitli vegetasyon tipleri görülmektedir (Dinç, 1997; Ünal, 2022). Maki formasyonunda Mersin (*Myrtus communis*), Zakkum (*Nerium oleander*), Defne (*Laurus nobilis*), Katırtırnağı (*Spartium junceum*) (Şekil 1a), Tüylü Laden (*Cistus creticus*) (Şekil 1b) ve Keçiboynuzu (*Ceratonia siliqua*) gibi türler yaygındır (Kaya ve Aladağ, 2009). Ormanlık alanlarda Kızılçam (*Pinus brutia*) ve Karaçam (*Pinus nigra*) baskındır; Step alanlarda Geven (*Astragalus creticus*) ve Sütlice (*Euphorbia kotshyana*) gibi kuraklığa dayanıklı otsu bitkiler bulunmaktadır (Şanda, 2006).

Kıyı kumullarında Kum Zambağı (*Pancratium maritimum*), sulak alanlarda ise Su Nanesi (*Mentha aquatica*), Çınar (*Platanus orientalis*), Zakkum (*Nerium oleander*) (Şekil 1c) ve Nilüfer (*Nymphaea alba*) yer alırken; kayalık alanlara Sarı Banotu (*Hyoscyamus aureus*) ve Doğu Karanfile (*Dianthus orientalis*) gibi türler uyum sağlamıştır (Dinç, 1997; Sayan, 2001). Kültür bitkileri içinde Portakal (*Citrus sinensis*), İncir (*Ficus carica*) ve süs bitkileri öne çıkar; yüksek dağlarda ise Lübnan Sediri (*Cedrus libani*) ve endemik Kuşkaçiran (*Onobrychis cornuta*) gibi türler görülmektedir (Ünal, 2022).



Şekil 1a. Katırtırnağı



Şekil 1b. Tüylü Laden



Şekil 1c. Zakkum;

Antalya, Konyaaltı (Koyuncuoğlu, 2024)

2. 3. Antalya Florası

Flora, bir ülke ya da bölgedeki tüm bitki türlerinin bütünü olarak tanımlanmakta olup bu bitki çeşitliliği ilgili bölgenin florası şeklinde adlandırılmaktadır (Türk Dil Kurumu [TDK], 2025). Terim, tüm bitki türlerini kapsamakla birlikte, genellikle tohumlu bitkiler (*Spermatophyta*) ve eğreltiler (*Pteridophyta*) gruplarını ifade etmek için kullanılmaktadır (Dinç, 1997). Türkiye; sahip olduğu fiziki yapı, coğrafi konum, iklimsel çeşitlilik ve jeomorfolojik özellikler sayesinde oldukça zengin bir flora sahiptir. Yapılan araştırmalara göre, 2012 yılı itibarıyla Türkiye’de yayılım gösteren bitki türü sayısının yaklaşık 10.000 civarında olduğu belirtilmektedir (Deniz, 2013).

Antalya florası ise Akdeniz ikliminin değişken etkileri ile bölgenin çeşitli coğrafi ve toprak yapısı doğrultusunda şekillenmiştir. Sıcak ve kurak yazlara, ılık ve yağışlı kışlara uyum sağlayan papatya, gelincik, ebegümeci, mor salkım (Şekil 2a), anemon (Şekil 2b), begonvil (Şekil 2c), mimoza (Kıbrıs akasyası) (Şekil 2d) ve zakkum gibi çeşitli bitki türleri, bu zenginliğin göstergelerindendir (Ünal, 2022; Koyuncuoğlu, 2024).



Şekil 2a. Mor Salkım Şekil 2b. Anemon Şekil 2c. Begonvil Şekil 2d.
Mimoza; Antalya, Lara (Koyuncuoğlu, 2024)

2. 4. Antalya Endemik Bitkileri

Türk Dil Kurumu'na göre endemik, “belirli bir bölgeye özgü olan, yalnızca o bölgede bulunan ve doğal olarak başka hiçbir yerde yayılış göstermeyen türler (Türk Dil Kurumu [TDK], 2025) olarak tanımlanmaktadır. Deniz, Türkiye’de bulunan endemizm merkezlerinin büyük bölümünün Akdeniz Bölgesi’nde olduğunu ve bitki çeşitliliği yönünden zengin olan Antalya il sınırları kapsamında, 250 çeşit endemik bitki türünün yayılış gösterdiğini belirtmiştir (Deniz, 2013). Yapılan yakın zamanlı araştırmalarda; Antalya ve çevresinde toplam bitki türü sayısı 3250, toplam endemik bitki türü sayısı 773 ve Antalya’ya özgü bitki türü sayısı 244 olarak kaydedilmiştir (Ünal, 2022).

Antalya endemik bitkileri arasında; Kum Zambağı (*Pancratium maritimum*) (Şekil 3), Havacıva (*Alkanna macrophylla*) ve Köprülüçay (*Stachys aleurites*) yer almaktadır (Ünal ve Gökçeoğlu, 2001). Ayrıca, Türkiye’de 25 *Origanum* (Mercanköşk) türünden 16’sı endemiktir. Bu endemik türlerin 4’ü Antalya’ya özgüdür: Kuzmercanı (*Origanum solymicum*), Tüylü Mercan (*Origanum bilgeri*), Hüsnücan (*Origanum husnucan-baseri*) ve Yayla Kekiği (*Origanum minutiflorum*) (Ünal, Topçuoğlu ve Gökçeoğlu, 2005).

Likya Orkidesi (*Ophrys lycia*), Pamfilya Akyıldızı ya da Güney Yıldızı (*Ornithogalum pamphylicum*), Gül Papatya (*Anthemis rosea*), Olimpos Safranı (*Crocus wattiorum*) ve Domuzturpu (*Cyclamen cilicium*), Antalya’da yayılış gösteren önemli endemik türlerdendir (“Bitki Bankası”, 2025). Türkiye florasında yer alan Şakayık (*Paeonia turcica*), Antalya’ya özgü endemik

türlerden biridir; halk arasında Ayı Gülü, Orman Gülü, Eşek Gülü, Yaban Gülü ve Dağ Gülü gibi adlarla da anılmaktadır (Özdemir ve Bayraktar Döner, 2017).



Şekil 3. Kum Zambağı; Antalya, Lara (Koyuncuoğlu, 2024)

Antalya (Sütsüz Dağı) ve çevresinde yapılan araştırma sonucu 92 endemik bitki türü tespit edilmiştir. Bunlar arasında; Yayla kişnişi (*Ferulago aucheri*), Dağ Sarımsağı (*Allium isauricum*), Kuşkonmazgillerden Tülotu (*Asparaguscoodei*), Güney Sümbülü (*Bellevalia tauri*), Papatyagillerden Beyaz Civanperçemi (*Achillea teretifolia*), Çançiçeğigillerden Bolkar Çanı (*Campanula trachyphylla*), Menekşegillerden Balkusan Menekşesi (*Viola isaurica*) ve Devesabunu (*Veronica multifida*) gibi endemik türler bulunmaktadır (Demirelma ve diğerleri,2018).

Dünyada sadece Antalya ilinde yayılış gösteren bazı endemik türler arasında; Salamat Soğanı (*Allium undulatitapalum*), İsaura Akyıldızı (*Ornithogalum isauricum*), Kaya Kazteresi (*Arabis davisii*), Antalya Kayagülü (*Aethionema lycium*), Likya Çançiçeği (*Asyneuma lycium*), Ahraz Kumotu (*Arenaria eliasiana*), Öz Sütleğen (*Euphorbia pestalozzae*), Belen Burçağı (*Lathyrus belinensis*), Mor Safran (*Crocus Asumaniae*), Likya Kaş Orkidesi (*Ophrys lycia*) ve Pamfilya Süseni (*Iris pamphylica*) gibi bitkiler yer almaktadır (Deniz ve Aykurt, 2016).

2. 5. Antalya Antik Kent Endemik Bitkileri

Antalya, yalnızca tarihi ve arkeolojik zenginlikleriyle değil, aynı zamanda sahip olduğu biyolojik çeşitlilikle de dikkat çeken bir bölgedir.

Özellikle antik kentlerin yer aldığı doğal alanlar, farklı iklim ve toprak özellikleri sayesinde birçok endemik bitki türüne ev sahipliği yapmaktadır. Bu alanlarda, sadece Antalya'ya özgü olan nadir ve koruma altındaki bitkilerle birlikte, Akdeniz florasına ait karakteristik türler de gözlemlenmektedir. Böylece antik kentler, kültürel mirasın yanı sıra botanik açıdan da önemli doğal koruma alanları niteliği taşımaktadır.

Antalya'da antik kentlerde yayılış gösteren Termessos Çiğdemi (*Colchicum Baytopiorum*), Phaselis Burçağı (*Lathyrus Phaselitanus*), Aspendos Toros Orkidesi (*Himantoglossum Montis-Tauri*), Perge Havacıvası (*Alkanna Macrophylla*) ve Side Canavarotu (*Orobanche Sideana*), bu zengin biyolojik çeşitliliği temsil eden ve koruma altına alınmış endemik bitki türlerindendir. Sadece ilgili antik kentlerde doğal olarak yayılış gösteren bu türler, Antalya'nın hem kültürel hem de ekolojik mirasını yansıtan özgün ve değerli biyolojik varlıklar arasında kabul edilmektedir.

2. 5. 1. Termessos/baytop çiğdemi (*Termessos autumn crocus*)

Termessos Antik Kenti, Antalya sınırları içerisinde yer alan Güllük Dağı Millî Parkı içinde konumlanmaktadır. Bu antik kentte keşfedilen ve maki ile çamlık alanlarda yayılış gösteren Termessos Çiğdemi (*Colchicum baytopiorum*) (Şekil 4), sonbahar aylarında mor ve eflatun renkli çiçekler açmaktadır ("Apollo'dan Athena'ya Antik Kentler & Endemik Çiçekler", 2025). Endemik bir bitki türü olan Termessos Çiğdemi, sadece Antalya'da doğal olarak yayılış göstermektedir.



Şekil 4. Termessos Çiğdemi (*Colchicum baytopiorum*) ("[Takvim](#)", 2025)

2. 5. 2. Phaselis burçağı (*Phaselis vetchling*)

Phaselis, Antalya'nın Kemer ilçesi sınırları içerisinde, Beydağları Sahil Millî Parkı'nda, çam ve sedir ormanları arasında yer almaktadır. Phaselis Antik

Kenti ve çevresinde, maki formasyonu ve ormanlık alanlarda yayılış gösteren endemik bir bitki türü olan Phaselis Burçağı (*Lathyrus phaselitanus*) (Şekil 5), fasulyeye benzer meyve yapısı ile tanınmakta olup Mayıs ve Haziran aylarında çiçeklenme dönemine girmektedir (“Apollo'dan Athena'ya Antik Kentler & Endemik Çiçekler”, 2025).



Şekil 5. Phaselis Burçağı (*Lathyrus phaselitanus*) (“[Takvim](#)”, 2025)

2. 5. 3. Aspendos orkidesi/toros orkidesi (Taurus orchid)

Aspendos (Toros) Orkidesi (*Himantoglossum montis-tauri*) (Şekil 6), yumruları salep üretiminde kullanılan, Antalya’da sınırlı yayılım gösteren endemik bir kara orkidesidir. Doğal yaşam alanlarının daralması ve aşırı toplanması nedeniyle yok olma tehlikesi altında bulunan bu tür, biyolojik çeşitliliğin korunması açısından öncelikli olarak değerlendirilmesi gereken bitkiler arasında yer almaktadır (“Apollo'dan Athena'ya Antik Kentler & Endemik Çiçekler”, 2025).



Şekil 6. Aspendos Orkidesi (*Himantoglossum montis-tauri*) (“[Sözcü](#)”, 2025)

2. 5. 4. Perge havacivası (Perge alkanet)

Perge Havacivası (*Alkanna macrophylla*) (Şekil 7), mavi çiçekli endemik bir bitki türü olup, ilk kez 1845 yılında Perge Antik Kenti tiyatrosunun duvarlarında tespit edilmiştir. Bu tür, Antalya’da özellikle kıyıya yakın kayalık

alanlarda ve ören yerlerinde yayılış göstermektedir (“Apollo'dan Athena'ya Antik Kentler & Endemik Çiçekler”, 2025).



Şekil 7. Perge Havacıyası (*Alkanna macrophylla*) (“[Takvim](#)”, 2025)

2. 5. 5. Side canavarotu (Side broomrape)

Side Canavarotu (*Orobancha sideana*) (Şekil 8), 1971 yılında keşfedilmiş olup, Mayıs ayında açan krem ve sarımsı renkli çiçekleriyle tanınan endemik bir bitki türüdür. Bu bitki, sadece Side'deki kumul alanlarda yayılış göstermektedir. Yayılım alanının oldukça sınırlı olması ve insan kaynaklı baskılar nedeniyle, yok olma riski taşıyan tehdit altındaki türler arasında yer almaktadır (“Apollo’ dan Athena’ ya Antik Kentler & Endemik Çiçekler”, 2025).



Şekil 8. Side Canavarotu (*Orobancha sideana*) (“[Takvim](#)”, 2025)

3. EKSLİBRİS / EXLIBRIS (BOOKPLATE) SANATI

Ekslibris; sanat ve tasarım ilkelerine dayalı olarak geliştirilen, sembol ve işaretlerden oluşan küçük boyutlu görsellerin çeşitli tekniklerle çoğaltılarak kitapların iç kapağına yapıştırılmasıyla oluşturulan, kitap sahibini tanıtan özgün bir sanat dalıdır. Latince kökenli bu terim, “kitaplığından” ya da “kütüphanesine

ait” anlamına gelmektedir (Okur, 2013). Kitabın sahibinin estetik zevkleri ile ilgi alanlarını yansıtan kişisel bir ifade biçimi olarak değerlendirilmektedir (Keenan, 2003).

Kırıçoğlu Ekslibrisi, sanatın kitap aracılığıyla kişiye dokunmasını sağlayan bir iletişim aracı olarak da tanımlamaktadır (Kırıçoğlu, 2016). Sanatçı Pektaş ise Ekslibrisi, “kitap sahibini tanıtan, onu yücelten ve kitabı ödünç alan kişiyi geri getirmesi konusunda uyaran” bir araç olarak ifade etmektedir (Pektaş, 2003). Pektaş’a göre, kitap kapağına yapıştırılan bu küçük boyutlu baskı resimler; estetik kaygılarla üretilmiş özgün sanat eserleri olmanın yanı sıra, kitap sahibinin kimliğini belirten görsel işaretler niteliği taşımaktadır (Pektaş, 2016).

Bazı Ekslibrislerde, kitap sahibinin adına ek olarak “Herkes ödünç alabilir, ama bir beyefendi geri verir” gibi uyarı niteliğindeki ifadeler, özlü sözler ya da edebî alıntılar da yer almaktadır (Keenan, 2003). Öte yandan, bazı Ekslibris örnekleri yalnızca kitap sahibinin ismini değil, aynı zamanda üretim tarihini de içerebilir; bu Ekslibrisler, resimli, armalı, mühürlü, basılı ya da oyma (gravür) gibi farklı tekniklerle ve çeşitli biçemlerde hazırlanabilmektedir. Ekslibrisin tarzı ve uygulanan teknikler incelenerek, hem üretim tarihi hem de ait olduğu dönem ile sahibinin toplumsal konumu hakkında çeşitli çıkarımlar yapılabilmektedir. Bu yönüyle Ekslibrisler, ait oldukları kültürel yapının maddi birer belgesi niteliğindedir (Kahramanoğlu, 2018).

İngilizcede “bookplate” olarak bilinen Ekslibris, Türkçeye “kitap plakası”, “kitap levhası” veya “kitap mührü” şeklinde çevrilmiştir. Bir kitapta Ekslibris bulunması, yapıta yalnızca mülkiyet işareti eklemekle kalmaz; aynı zamanda ona, sahipliği aşan daha derin ve sembolik bir anlam kazandırır. Ekslibris, kitap sahibinin kimliğini ifade etmekle birlikte, yapıtın kişisel bir değer taşıdığını da vurgular. Özellikle sadece kitap sahibinin adından ibaret olan; herhangi bir amblem, slogan, sembol ya da süsleme içermeyen örnekler, bu sanat formunun en yalın biçimlerini oluşturmaktadır. Bu tür sade Ekslibrisler, her ne kadar tarihsel süreçte ortaya çıkan en erken örnekler olmasalar da, doğrudanlıkları sayesinde kitap sahipliğini açık ve güçlü bir biçimde ifade etmektedir. Bu bağlamda, Ekslibris, yalnızca bir mülkiyet etiketi olmanın ötesine geçerek sahibinin kişisel estetik anlayışını, kültürel aidiyetini ve değerlerini yansıtan özel bir ifade alanına dönüşmektedir. Nitekim Allen, Ekslibrisin temel işlevi olan sahiplik göstergesinin yanı sıra, buna eşlik eden

özlü sözler, alıntılar ya da estetik süslemeler gibi görsel ve metinsel unsurların eklenmesinin, tasarımı hem bilgilendirici hem de sanatsal açıdan zenginleştirici kıldığını belirtmektedir (Şekil 9) (Allen, 1905). Dolayısıyla, Ekslibrisler yalnızca bireysel sahipliği belgelemekle kalmayıp aynı zamanda kitapla kurulan özel bağın görsel bir temsili olarak da değerlendirilmektedir.

Küçük boyutlarına rağmen, Ekslibrisler kitap sahibinin estetik anlayışı, kültürel aidiyeti ve sosyal konumuna ilişkin ipuçları taşır. Bu bağlamda Ekslibris, bireysel kimliği tarihsel ve toplumsal bağlamla bütünleştiren bir sanat formu olarak öne çıkmaktadır (Kırıçoğlu, 2016). Taş baskı, ağaç baskı, ipek baskı, linolyum baskı, fotoğraf, ofset ve dijital tekniklerle üretilebilen Ekslibrisler; Amerika, Avrupa, Rusya ve Japonya gibi pek çok ülkede sanatçılar tarafından uygulanmakta, sergiler ve yarışmalarla uluslararası ölçekte tanıtılmaktadır (Demir, 2010).



Şekil 9. Sahiplik Adı ve Süslemelerden Oluşan Ekslibris Örneği (Allen, 1905)

3. 1. Ekslibrisin Tarihsel İzlenesi

Ekslibrisin bilinen en eski örneğinin, M.Ö. 1400 yılına tarihlendiği ve Mısır Kralı III. Amenhotep için fayans üzerine yapılmış olduğu araştırmalar sonucunda belirlenmiştir (Pektaş, 2021). Kağıt üzerine üretilen ilk Ekslibris örnekleri ise, matbaanın doğduğu yer olan Almanya'da ortaya çıkmıştır. 1450 yılına tarihlenen ilk Alman Ekslibrisi, kaba biçimde kesilmiş ahşap bir blok üzerine yapılmış olup, orta boy kitaplarla orantılı olmayan bir form ve boyuta sahiptir. Bu Ekslibris, sahibi Alman papaz Johannes Knabensberg (takma adıyla Hans Iglar) için hazırlanmış olup, adının anlamı olan “kirpici”ye (Alm. Iglar) gönderme yapan bir kirpi tasviri içermektedir (Viner, 1946). Almanya’da, Hans

Igler takma adıyla bilinen papaz Johannes Knabensberg adına hazırlanmış olan Ekslibriste; ağzında bir çiçek tutan kirpi figürü ile birlikte “Hans Igler das dich ein Igel kuss” (Hans Igler, kirpi sizi öpebilir) ifadesi yer almaktadır (Şekil 10) (Keenan, 2003).



Şekil 10. 1450 Tarihli “Hans Igler” Ekslibris Örneği (Keenan, 2003)

Ekslibris kullanımının tarihsel yayılımı, farklı ülkelerdeki uygulamalarıyla kronolojik olarak izlenebilmektedir. İngiltere’de ilk Ekslibris örnekleri 1520’li yıllarda Kardinal Wolsey ve 1574’te Sir Nicholas Bacon için hazırlanmıştır. Fransa’da ise 1529’da Jean Bertaud ve 1574’te Autun Piskoposu Charles Ailleboust adına Ekslibris tasarlanmıştır. Amerika Birleşik Devletleri’nde Ekslibris kullanımı 17. yüzyıla uzanmakta olup; 1629’da Henry Dunster ve 1642’de Stephen Day için örnekler üretilmiştir. Portekiz’de 1585, İspanya’da 1588 ve İtalya’da 18. yüzyılda Ekslibris uygulamalarına rastlanmaktadır (Kaynar, 2006).

Ekslibris tasarımı, tarih boyunca pek çok ünlü sanatçının ilgi alanına girmiştir. Bu alanda üretim yapan sanatçılar arasında Albrecht Dürer, William Hogarth, Thomas Bewick, Paul Revere, Kate Greenaway, Aubrey Beardsley, Marc Chagall, Maxfield Parrish, M. C. Escher, Rockwell Kent, Leonard Baskin ve Barry Moser gibi önemli isimler yer almaktadır. Öte yandan, 15. yüzyıldan günümüze kadar kitap koleksiyonerliği yapan ve kişisel Ekslibris tasarımı sipariş eden seçkin kişiler arasında ise Kraliçe Victoria, George Washington (Figür 12), Paul Revere, Herbert Hoover, Eleanor Roosevelt, John F. Kennedy, Charles de Gaulle, J. P. Morgan, Harpo Marx, Claire Boothe Luce, Enrico Caruso, Sigmund Freud, Anita Loos, Walt Disney, Albert Einstein ve Charles Dickens gibi tanınmış isimler bulunmaktadır (Keenan, 2003).

İngiltere’de erken dönem Ekslibris tasarımları, biçimsel özelliklerine göre dört temel stile ayrılmaktadır: Erken İngiliz tarzı, Jakoben tarzı (Şekil 11), Chippendale tarzı ve Çelenk-kurdele tarzı. Bu stiller, dönemin estetik anlayışları doğrultusunda şekillenmiş ve Ekslibris kompozisyonlarına karakteristik özellikler kazandırmıştır.



Şekil 11. Albrecht Dürer’e Ait Jakoben Tarzı Ekslibris Örneği (Keenan, 2003)

Avrupa’da ise Ekslibris sanatının erken örneklerinin yaratılmasında, Albrecht Dürer, Lucas Cranach the Elder ve Hans Holbein gibi dönemin önde gelen sanatçıları etkin rol oynamıştır. Özellikle Alman sanatçı Albrecht Dürer, Ekslibris tasarımlarında arma, çelenk, alegorik figürler, bordür ve mimari unsurlar kullanarak gösterişli ve özgün bir üslup geliştirmiştir (Keenan, 2003). Bu döneme ait dikkat çekici örneklerden biri de George Washington adına hazırlanmış olan Chippendale tarzındaki armalı Ekslibristir. Anonim bir sanatçı tarafından 1772 yılında gravür tekniğiyle üretilen bu Ekslibris, üst kısmında yer alan Latince "*Exitus Acta Probat*" ifadesiyle dikkat çeker. Bu ifade, "Sonuç eylemi haklı çıkarır" anlamına gelmekte olup hem dönemin siyasi atmosferini hem de kitap sahibinin kişisel değerlerini yansıtan simgesel bir içerik taşımaktadır (Şekil 12) (Keenan, 2003).



Şekil 12. George Washington Adına Chippendale Tarzı Ekslibris (Keenan, 2003)

Ekslibris tasarımları, yüzyıllar içerisinde hem içerik hem de biçim açısından önemli değişimler geçirmiştir. 17. yüzyılın ilk yarısına kadar olan dönemde Ekslibrisler, ağırlıklı olarak arma içerikli tasarımlardan oluşmuş ve bu eğilim 19. yüzyıla kadar sürmüştür. Yazı biçimleri açısından değerlendirildiğinde, Ekslibrislerde 15. yüzyıldan itibaren Gotik stilde yazılar görülmeye başlanmış; 16. yüzyılda ise yazılar mimari motifler ve çerçeve süslemeleriyle birlikte farklı formlarda uygulanmış, portreler de kompozisyona dâhil edilmiştir. 17. yüzyılda Barok sanatının etkisiyle Ekslibrislerde dini ve erotik sahnelerin yanı sıra figüratif betimlemeler, doğa manzaraları ve çiçek temaları öne çıkmıştır. 18. yüzyılda ise doğa ve iç mekân temaları sade kompozisyonlarla sentezlenmiş, el yazısı notlarla bütünleştirilerek daha kişisel nitelikte yeni tarzlar oluşturulmuştur. 19. yüzyıla gelindiğinde Ekslibris koleksiyonculuğu yaygınlaşmış; bu dönemde Ekslibrisler, yalnızca kitaba özgü bir mülkiyet işareti olmaktan çıkıp, bağımsız ve özgün grafik sanat eserleri olarak da değerlendirilmeye başlanmıştır (Pektaş, 2003). Zaman içerisinde farklı tür ve biçimlerde Ekslibrisler geliştirilmiş; 20. yüzyıla gelindiğinde ise disiplinlerarası çalışan sanatçılar, kendi özgün üsluplarını yansıtan yeni tasarımlar ortaya koymuşlardır. Bu dönemde Avrupa’da çeşitli Ekslibris dernekleri ve vakıfları kurulmuş; kongreler, yarışmalar düzenlenmiş ve Ekslibrislere özgü koleksiyonların sergilendiği müzeler açılmıştır (Küçüköner, 2020). Bu dönemde sanatçılar, yeni arayışlar doğrultusunda özgün tarzlar geliştirmiş ve bu estetik yaklaşımlar Ekslibris tasarımlarına da yansımıştır. Ekslibris üreten dönemin önde gelen sanatçıları arasında Edvard Munch (1863–1944), Käthe Kollwitz (1867–1945), Emil Nolde (1867–1956), Paul Klee

(1879–1940), Pablo Picasso (1881–1973), Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) ve Oskar Kokoschka (1886–1980) gibi isimler yer almaktadır (Kaynar, 2006).

3. 2. Türkiye’de Ekslibris Sanatı

Ekslibrisin Türkiye’de tanınması, büyük ölçüde Avrupa’dan gelen Ekslibrisli kitaplar aracılığıyla gerçekleşmiştir. 1980’li yıllardan itibaren güzel sanatlar fakültelerinde verilen özgün baskı ve grafik tasarım dersleri sayesinde, hem Ekslibris sanatçıları yetişmiş hem de bu sanat dalı ülke genelinde yaygınlaşmaya başlamıştır (Okur, 2013). Türkiye Ekslibris Derneği’nin kurucusu Hasip Pektaş, düzenlediği uluslararası sergiler, yarışmalar ve atölye çalışmaları ile bu sanatın tanınırlığını artırmış, Türkiye’de Ekslibris kültürünün gelişiminde öncü bir rol üstlenmiştir (Şekil 13).



Şekil 13. Hasip Pektaş’a ait Ekslibris Örneği (Pektaş, 2016)

Bugün, Türk Ekslibris sanatçıları bu sanat dalının daha geniş kitlelere ulaşması ve sanat çevrelerinde tanınırlığının artması için çeşitli çalışmalar yürütmektedir. Bu sanatçılar arasında; Güler Akalan, Tülin Aktar, Mine Arasan, Mehmet Aslan, Şule Atılgan, Hatice Bengisu, Erdal Aygenç, Uğur Erbaş, Şükrü Ertürk, İlknur Dedeoğlu, Hakan Demir, Hüseyin Demir, Ali Doğan, Mine Saraç Doğan, Zehra Buket Güreli, İsmail İlhan, Devabil Kara, Gülbin Koçak, Hayati Misman, Mustafa Okan, Gökhan Okur, Hasan Pekmezci, Sevgi Can Pekmezci, Hasip Pektaş, Özden Pektaş Turgut, Ercan Tuna ve Faruk Ünver gibi isimler yer almaktadır (Kaynar, 2006).

4. EKSLİBRİS TASARIMI ÜZERİNE İKONOĞRAFİK VE BAĞLAMSAK BİR DEĞERLENDİRME

Bu çalışmada, Exlibris sanatının estetik ve simgesel gücünden yararlanılarak iki farklı tasarım oluşturulmuştur. Her iki tasarımda da Antalya'nın antik kentlerinden Perge ve Termessos'a özgü kültürel ve doğal unsurlar bir araya getirilmiş; ilgili bölgelere özgü endemik bitkiler ve mimari öğelerle zenginleştirilmiş görsel bir anlatım sunulmuştur.

4. 1. Perge Antik Kenti ve Havaciva Ekslibris Tasarımı

Bu Ekslibris tasarımı, adalet, denge ve ilahi intikam kavramlarını simgeleyen Antik Yunan tanrıçası Nemesis'in imgesine odaklanmaktadır. Merkezde yer alan kadın sureti, Perge Antik Kenti'nde yürütülen kazılarda ortaya çıkarılan ve bugün Antalya Müzesi'nde sergilenen Nemesis heykelinden esinlenerek görselleştirilmiştir. Mitolojide haksızlıkları cezalandıran ve evrensel düzeni sağlayan bir figür olarak tanımlanan Nemesis, tasarıma yalnızca ikonografik bir öğe değil, aynı zamanda etik ve simgesel bir derinlik katmaktadır. Nemesis, mitolojide haksızlıkları cezalandıran ve kozmik dengeyi sağlayan bir tanrıça olarak kabul edilir. Bu yönüyle, Ekslibris tasarımına yalnızca ikonografik bir öğe değil, aynı zamanda etik ve felsefî bir anlam katmaktadır.

Tasarımdaki figür, klasik Nemesis betimlerinden farklı olarak gözleri açık, güçlü bir duruşla ifade edilmiştir. Bu duruş, adaletin yalnızca kör uygulayıcı bir güç değil, bilinçli ve gözlemci bir ilke olduğunu vurgular niteliktedir. Figürün iki yanında yer alan teraziler, adaletin simgesel göstergesi olarak klasik Ekslibris ikonografisine sadık kalmakla birlikte, içerdikleri çiçekler aracılığıyla daha derin bir kültürel bağlam kazanır.

Terazilerin kefelerinde yer alan çiçekler, Perge Antik Kenti'ne özgü endemik bir bitki türü olan "Havaciva" (*Alkanna macrophylla*) ile temsil edilmiştir. Bu detay, tasarımı yalnızca bireysel kimliğe değil, aynı zamanda yerel flora, kültürel mirasa ve ekolojik farkındalığa bağlamaktadır. Ekslibris sanatında nadiren görülen bu türden bitkisel referanslar, esere hem estetik hem de coğrafi aidiyet kazandırmaktadır.

Üst kısımda yer alan "EX LIBRIS" ibaresi, klasik formun devamlılığına işaret ederken, alt kısımdaki rulo içinde yazılı olan isim, Ekslibrisin kişisel

mülkiyet beyanı işlevini görmektedir. Çerçeveye yayılan bitkisel motifler ise doğa ve adalet arasındaki dengenin sembolü olarak işlevsel bir biçimde kullanılmıştır. Ayrıca bu çizim, geleneksel Ekslibris üretim tekniklerine uygun olarak ayna görüntüsü (Figür 14b) biçiminde hazırlanmıştır. Bu yaklaşım, baskı aşamasında metnin doğru okunabilmesi için yapılan bilinçli bir teknik tercihi yansıtır ve sanatçının uygulama sürecine hâkimiyetini gösterir. Tasarımın bu yönüyle hem grafik sanat uygulaması hem de kitap kültürü açısından özgün bir örnek teşkil ettiği söylenebilir.

Çalışmada, 13 x 10 cm boyutlarındaki Ekslibris tasarımı, eskiz (Şekil 14a) aşamasının ardından linol tabakaya (Şekil 14b) aktarılmıştır. Beyaz kalacak alanlar oyma bıçağı ile oyularak, baskı alacak yüzeyler korunmuştur. Oyma işlemi sonrası siyah matbaa mürekkebi rulo ile uygulanmış ve resim kağıdına baskı (Şekil 14c) alınmıştır. Son aşamada, hazırlanan Ekslibris ilgili kitaba yerleştirilmiştir (Şekil 14d).



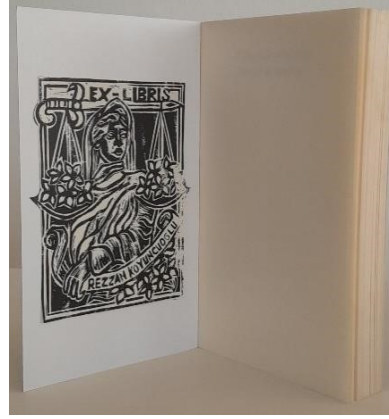
Şekil 14a. Eskiz
(Koyuncuoğlu, 2025)



Şekil 14b. Linol
(Koyuncuoğlu, 2025)



Şekil 14c. Kağıt Baskı
(Koyuncuoğlu, 2025)



Şekil 14d. Ekslibris
(Koyuncuoğlu, 2025)

4. 2. Termessos Antik Kenti ve Termessos Çiğdemi Ekslibris Tasarımı

Bu Ekslibris çalışması, Antik Pamphylia bölgesinin önemli yerleşimlerinden biri olan Termessos Antik Kenti'ne ait görsel ve biyolojik öğeleri bir araya getirerek, kültürel ve doğal miras ekseninde özgün bir görsel anlatı sunmaktadır. Kompozisyonun merkezinde yer alan taş kemerli yapı, Termessos'ta günümüze ulaşan mimari kalıntılardan birini temsil eder nitelikte tasvir edilmiştir. Bu mimari öğe, yalnızca antik bir kent dokusunun sembolü olmakla kalmayıp, aynı zamanda geçmişten günümüze taşınan arkeolojik sürekliliğin bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Taş duvarın iki yanına yerleştirilen üçlü çiçek kümeleri ise Termessos'a özgü endemik bir tür olan "Termessos çiğdemi" (*Colchicum baytopiorum*) ile temsil edilmiştir. Bu bitkinin Ekslibriste kullanılması, sadece estetik bir tercih olmanın ötesinde; çalışmaya lokal botanik bellek ve özgünlük katmaktadır. Mor tonlarında çiçekler açan bu nadir türün seçimi, sanatçının yerel ekosisteme ve biyoçeşitliliğe olan duyarlılığını da yansıtmaktadır.

Yapının arka planında yer alan dağ silueti, Termessos'un Güllük Dağı üzerinde, 1050 metre rakımda kurulmuş olmasıyla doğrudan ilişkilidir. Bu doğal referans, Ekslibris tasarımına hem coğrafi konum hem de peyzaj derinliği kazandırmaktadır. Kompozisyonun sağ kenarında yer alan "2025" tarihi, eserin

üretim yılına işaret ederken, alt bölümdeki şerit üzerinde yer alan isim bilgisi, Ekslibrisin temel işlevi olan sahiplik beyanını taşımaktadır.

Tasarımda “EX LIBRIS” ifadesi üst kenara klasik formda yerleştirilmiş olup, genel biçimlendirme gravür tekniğine uygun olarak ayna görüntüsüyle (Figür 15b) hazırlanmıştır. Bu detay, Ekslibrisin teknik olarak baskıya uygun şekilde düşünülmüş olduğunu göstermektedir.

Genel değerlendirmede bu Ekslibris; arkeolojik bellek, endemik flora ve kişisel kimlik temalarını bir araya getirerek hem kültürel hem de doğal mirası görsel olarak ifade eden özgün bir kitap mührü örneği olarak değerlendirilebilir.

Çalışmada, 13 x 11 cm boyutlarında tasarlanan eskiz (Şekil 15a) linol tabakaya aktarılmıştır. Beyaz kalacak alanlar oyma bıçağı ile oyularak, baskı alacak yüzeyler korunmuştur. Baskı aşamasında (Şekil 15b), siyah matbaa mürekkebi rulo ile uygulanmış ve kağıt üzerine baskı alınmıştır (Şekil 15c). Son aşamada, hazırlanan Ekslibris ilgili kitaba yerleştirilmiştir (Şekil 15d).



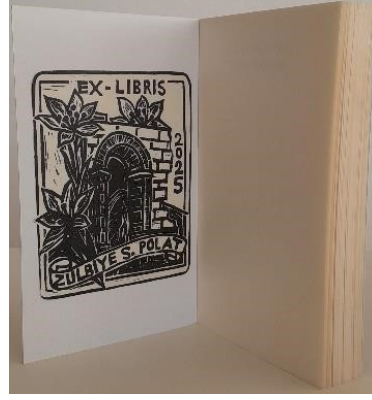
Şekil 15a. Eskiz
(Koyuncuoğlu, 2025)



Şekil 15b. Baskı Aşaması
(Koyuncuoğlu, 2025)



Şekil 15c.Kağıt Baskı
(Koyuncuoğlu, 2025)



Şekil 15d. Ekslibris
(Koyuncuoğlu, 2025)

SONUÇ

Bu çalışma, Antalya'nın sahip olduğu zengin tarihî miras ile özgün florasını Ekslibris sanatı bağlamında bir araya getirerek, kültürel ve doğal değerlerin sanatsal bir ifade biçimiyle ilişkilendirilebileceğini ortaya koymuştur. Antalya'nın Phaselis, Perge, Aspendos, Termessos ve Side gibi antik kentlerinde yayılış gösteren endemik bitki türlerinin, yalnızca biyolojik çeşitlilik açısından değil; aynı zamanda kültürel kimlik ve görsel temsil bağlamında da anlam taşıdığı vurgulanmıştır.

Araştırmada, her bir antik kente özgü endemik bitki türlerinin sembolik değeri ön plana çıkarılmış; bu türler üzerinden geliştirilen Ekslibris tasarımları ile kitap sahipliği kavramı, yalnızca kişisel değil, aynı zamanda yerel ve kültürel bir aidiyet göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Tasarımlarda kullanılan Havaciva (*Alkanna macrophylla*) çiçeği ve Termessos Çiğdemi (*Colchicum baytopiorum*) gibi bitkiler, yalnızca estetik birer öge değil; ait oldukları coğrafyanın biyolojik çeşitliliğini yansıtan görsel göstergeler olarak ele alınmıştır.

Bu çalışmada, Ekslibris tasarımı linol baskı tekniği kullanılarak uygulanmıştır. Tasarım süreci, eskizin linol tabakaya aktarılmasıyla başlamış; oyma işlemleriyle baskı alanları belirlenmiştir. Siyah matbaa mürekkebi rulo ile uygulanarak resim kağıdına baskı alınmıştır. Elde edilen özgün Ekslibris, ilgili

kitaba yerleştirilerek hem işlevsel hem de estetik bir nitelik kazanmıştır. Bu süreç, geleneksel baskı tekniklerinin sanatsal üretimdeki geçerliliğini ve Ekslibris tasarımındaki uygulama potansiyelini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, Ekslibris sanatının hem işlevsel hem de simgesel boyutlarını zenginleştiren, tarihî unsurlarla çevresel farkındalığı bir arada değerlendiren bir yaklaşım sunmuştur. Ekslibris tasarımı, bu yönüyle bireysel sahiplikten öte, kültürel duyarlılığı ve yerel botanik değerleri hatırlatmaya yönelik bir araç olarak da değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

➤ Dergi Makaleleri

- Bal, H. (2019). Antalya'nın tarihsel-toplumsal-kentsel analizi. *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi*, 5(8), 31-61.
- Demir, H. (2010). Tutkuyla yaşatılmaya çalışılan sanat alanı exlibris. *Sanat Dergisi*, (14), 53-57.
- Demir, E. (2022). Antalya'nın nüfusu ve sosyal özellikleri üzerine bir değerlendirme. *Turkish Academic Research Review*, 7(1), 75-96.
- Demirelma, H., Bağcı, Y., Dural, H. ve Ertuğrul, K. (2018). Sütsüz Dağı (Antalya) ve çevresinin endemik bitkileri ve tehlike kategorileri. *Erzincan University Journal of Science and Technology*, 11(3), 518523.
- Kahramanoğlu, S. (2018). Bookplate artists & material culture. *The IJournal: Student Journal of the Faculty of Information*, 3(4), 1-13.
- Kaya, B. ve Aladağ, C. (2009). Maki ve garig topluluklarının Türkiye'deki yayılış alanları ve ekolojik özelliklerinin incelenmesi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (22), 67-80.
- Kırıçoğlu, O. T. (2016). Ekslibrisin üç yönü: bir sanat eseri, işlevsel bir nesne, bir eğitim konusu. *EX-LIBRIST - Uluslararası Ekslibris Dergisi*, 1(1), 17-24.
- Küçüköner, M. (2020). Ekslibris sanatında aquatinta tekniği ile tonlama. *Uluslararası Ekslibris Dergisi*, 7(11), 200-211.
- Okur, G. (2013). İletişim açısından exlibris. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(5), 40-49.
- Özdemir, A. ve Bayraktar Döner, D. (2017). Tıp tarihinde fitoterapi ve paeonia (bocur,şakayık, itecik lalesi) bitkisine genel bir bakış. *Uşak Üniversitesi Fen ve Doğa Bilimleri Dergisi*, 1(1), 57-64.
- Pektaş, H. (2016). Türkiye'de ekslibris. *EX-LIBRIST - Uluslararası Ekslibris Dergisi*, 1(1), 1- 9.
- Pektaş, H. (2021). Bir iletişim nesnesi olarak ekslibris. *Yeni Yüzyıl'da İletişim Çalışmaları*, 1(3), 21-31.
- Sayan, M. S. (2001). Antalya'nın doğal ve kültürel peyzaj özelliklerine genel bir bakış. *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi*, 12(1), 57-67.

- Şanda, M. A. (2006). Geyik Dağı (Antalya) ve çevresinin orman ve subalpin vejetasyonu. *Selçuk Üniversitesi Fen Fakültesi Fen Dergisi*, 2(27), 99-116.
- Ünal, O.ve Gökçeoğlu, M. (2001). Akdeniz Üniversitesi (Antalya) kampüsünün kaya ve endemik bitkileri. *Anadolu Üniversitesi Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 2(1), 97-102.
- Ünal, O., Topçuoğlu, Ş. ve Gökçeoğlu, M. (2005). Antalya ili için endemik olan origanum türlerinin biyolojik özellikleri üzerine bir araştırma. *Akdeniz University Journal of the Faculty of Agriculture*, 18(1), 1-14.
- Viner, G. H. (1946). The origin and evolution of the book-plate, *The Library*, 5(1), 39-44.

➤ **Kitap ve eKitaplar**

- Allen, C. D. (1905). *American book-plates: a guide to their study with examples*. New York: MacmillanCompany.
- Deniz, İ. G. (2013). *Antalya bitkileri (Karaalioğlu Parkı)*. Antalya: Antalya Büyükşehir Belediyesi Yayınları/ Antalya Kent Müzesi Yayınları.
- Deniz, İ. G. ve Aykurt, C. (2016). *Antalya endemik ve nadir çiçekleri*. Antalya: Kutlu-Avcı Ofset.
- Keenan, J. P. (2003). *The art of the bookplate*. New York: Barnes & Noble Books.
- Pektaş, H. (2003). *Exlibris*. Ankara: AED
- Ünal, O. (2022). *Antalya ilinde görülen vejetasyon tipleri*. Ankara: Serüven Yayınları.

➤ **Kitap Bölümü ve Bildiriler (Tebliğ)**

- Emecen, F. (1991). Antalya. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 3(232-236). Erişim adresi <https://islamansiklopedisi.org.tr/antalya>

➤ **Web Kaynakları**

- ANTOK. (2025, 13 Mayıs). Erişim adresi <https://www.antok.org.tr/tr/bitkibankasi.html>
- ANTOK. (2025, 14 Mayıs). Erişim adresi <https://www.antok.org.tr/tr/book/apollodan-athenaya-antik-kentlerendemik-cicekler-20.html>

- T.C. Antalya Valiliği. (2025, 13 Mayıs). Erişim adresi
<http://www.antalya.gov.tr/antalya-tarihi>
- T.C. Antalya Valiliği. (2025, 13 Mayıs). Erişim adresi
<http://www.antalya.gov.tr/antik-kentler>
- Türk Dil Kurumu. (2025, 13 Mayıs). *Flora*. Türkçe Sözlük. Erişim adresi
<https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu. (2025, 13 Mayıs). *Endemik*. Türkçe Sözlük. Erişim adresi
<https://sozluk.gov.tr/>

➤ **Tezler**

- Dinç, O. (1997). *Antalya, Sarısu-Saklıkent arasındaki florası üzerinde bir araştırma*. Antalya, Türkiye: Akdeniz Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.
- Kaynar, A. (2006). *Kaynak ve dayanaklarıyla exlibris ve bir örnek sanatçı: Hasip Pektaş*. Hatay, Türkiye: Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.
- Yasubuğa, E. (2019). *Antalya Müzesi'nde bulunan kilim örneklerinin tahlilleri*. Erzurum, Türkiye: Atatürk Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.

**Anadolu'dan Transilvanya'ya Osmanlı
Estetiği: Halılar Üzerinden Bir Sanat
Tarihi ve Kültür Analizi**

Dr. Öğr. Üyesi S. Merve İLBAK TAHMAZ¹ 

¹Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk
Sanatları Bölümü, Kocaeli/Türkiye
E-mail: merveilbak@gmail.com

Alıntı: İlbak Tahmaz, S. M. (2025). Anadolu'dan Transilvanya'ya Osmanlı Estetiği: Halılar Üzerinden Bir Sanat Tarihi ve Kültür Analizi. Karadeniz, P. G. (Ed.). *Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Akademik Çalışmalar*. Bölüm:8, 205-218. ISBN: 979-8-89695-169-8. Liberty Publishing House

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17167349>

1. GİRİŞ

Osmanlı-Macaristan ilişkileri, 16. yüzyılın başlarından itibaren sadece siyasi ve askerî bağlamda değil, aynı zamanda kültürel ve sanatsal açılardan da çok boyutlu bir nitelik kazanmıştır. 1526'daki Mohaç Meydan Muharebesi sonrasında Macaristan üçe bölünmüş; merkezi ve güney bölgeler Osmanlı hâkimiyetine girerken, kuzey ve batı toprakları Habsburgların egemenliğinde kalmış, Erdel Prensliği ise Osmanlı'ya bağlı fakat iç işlerinde bağımsız bir yapı kazanmıştır (Sugar, 1977) Bu bölünme, Osmanlı'nın Orta Avrupa'daki varlığını kalıcılaştırmış ve bölgedeki kültürel kimliği etkilemiştir.

Osmanlı idaresindeki Macar toprakları, özellikle Budin merkezli bir eyalet sistemiyle yönetilmiştir. Bu süreçte Osmanlı mimarisi, şehir planlaması ve süsleme sanatları bölgeye taşınmıştır. Budin, Pécs ve Eğri gibi şehirlerde inşa edilen cami, hamam ve türbe gibi yapılar, dönemin mimari anlayışının temsilcileridir (Necipoğlu, 2005). Bu yapılar aynı zamanda kalem işi süslemeler, çini panolar ve geometrik bezemeler gibi klasik Osmanlı sanat unsurlarını da içermektedir.

Kültürel etkileşim yalnızca mimaride değil, aynı zamanda gündelik yaşam ve tekstil sanatı gibi maddi kültür unsurlarında da hissedilmiştir. Osmanlı'dan Macar saraylarına ulaşan ipek, kadife ve kemha kumaşlar; kadınların tören giysilerinde, iç mekân dekorasyonlarında ve kilise tekstillerinde sıklıkla kullanılmıştır. Budapeşte'deki Uygulamalı Sanatlar Müzesi'nin (Iparművészeti Múzeum) koleksiyonlarında yer alan 16. ve 17. yüzyıla ait kumaş ve giyim örnekleri, bu etkileşimin somut kanıtlarını sunar (Iparművészeti Múzeum, 2024). Ayrıca bazı Macar aristokrat ailelerin mezar giysilerinde de Osmanlı menşeli dokumalar tespit edilmiştir.

Osmanlı'nın seramik ve metal işçiliği alanındaki ustalığı da sınır ötesine taşınmış, bölgedeki soylu koleksiyonlarda ve kilise eşyalarında bu tekniklerin izleri görülmüştür. Ahşap oymacılığı ve kakma sanatında da Osmanlı etkisi, kilise mobilyalarına kadar yayılmıştır. Bu çerçevede, Osmanlı-Macaristan ilişkileri yalnızca bir askerî bir süreç olarak değil; mimari, tekstil ve süsleme sanatları üzerinden şekillenen çok katmanlı bir kültürel alışveriş olarak değerlendirilebilir.

2. OSMANLI’NIN MACARİSTAN SANATINA ETKİSİ

Osmanlı İmparatorluğu’nun 16. ve 17. yüzyıllarda Macaristan üzerindeki egemenliği, yalnızca siyasi ve askerî bir hâkimiyet olmamış, aynı zamanda bölgenin sanatsal ve kültürel yapısını derinden etkilemiştir. 1526’daki Mohaç Meydan Muharebesi’nden sonra Budin merkezli bir eyalet sisteminin kurulmasıyla birlikte Osmanlı idaresi, bölgenin idari, sosyal ve estetik dokusunu yeniden şekillendirmiştir (Fodor & Ács, 2017). Bu dönemde inşa edilen cami, türbe, medrese ve hamam gibi yapılar, Osmanlı şehirleşme anlayışını Macar topraklarına taşımış; aynı zamanda İslam mimarisine özgü simgesel değerlerin Avrupa içlerine kadar ulaşmasını sağlamıştır. Özellikle Pécs, Eğri ve Szigetvár gibi şehirlerdeki yapılar, kare planlı, kubbeli ve mihraplı tasarımlarıyla klasik Osmanlı mimarisinin bölgesel yansımalarını yansıtır (Fehér, 2004).

Bu mimari yapılar yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda ideolojik ve estetik temsil araçlarıdır. Necipoğlu’na göre, cami ve türbelerde kullanılan kalem işi, çini ve taş oyma motifleri, Osmanlı kimliğinin mimarlık aracılığıyla mekâna işlendiği sembolik sistemlerdir (Necipoğlu, 2005). Bu süsleme biçimleri, sadece dini değil, aynı zamanda siyasi bir otoriteyi de görselleştirmektedir. Osmanlı estetik etkisi, mimariyle sınırlı kalmamış; özellikle tekstil ve giyim kültürü yoluyla Macar günlük yaşamına da nüfuz etmiştir. Osmanlı menşeli ipek, kadife ve kemha kumaşlar, Macar aristokrasisinin törensel giysilerinde ve iç mekân süslemelerinde yoğun biçimde kullanılmıştır (Gervers, 1982). Esterházy Hazinesi’nde bulunan Osmanlı kumaşları, bu kültürel etkileşimin materyal tanıkları arasında sayılır (Pásztor, 2013).

Osmanlı halıcılığı da Macar kültüründe belirleyici bir rol oynamıştır. Özellikle “Transilvanya halıları” olarak adlandırılan ve Batı Anadolu’da dokunan küçük boyutlu halılar, 17. yüzyıldan itibaren Transilvanya’daki Protestan kiliselerde duvar süsü ya da mihrap halısı olarak kullanılmıştır (Ionescu, 2017). Halılar, ticaret, diplomatik hediyeleşme ya da ganimet yoluyla Macar topraklarına ulaşmış ve Hristiyan ibadethanelerde sembolik anlamlar kazanmıştır. Osmanlı estetiğinin farklı inanç sistemleriyle iç içe geçerek mekânsal bir ortaklık kurabildiğini göstermektedir.

Sonuç olarak, Osmanlı-Macaristan ilişkileri, yalnızca siyasi ve askeri bağlamda değil; mimari, tekstil, süsleme ve halı sanatı gibi kültürel alanlarda da çok boyutlu bir etkileşimin örneğidir. Osmanlı estetiği, Macar toplumunun sanatsal hafızasında hem görsel hem de işlevsel düzeyde yer edinmiş; yerel geleneklerle birleşerek kalıcı izler bırakmıştır.

3. MACARİSTAN’DA OSMANLI HALILARI

On altıncı yüzyıldan itibaren Osmanlı İmparatorluğu’nun siyasi genişlemesi yalnızca toprakların değil, sanat ve zanaat ürünlerinin de Avrupa içlerine doğru hareketini mümkün kılmıştır. Bu hareketliliğin en dikkat çekici unsurlarından biri, Osmanlı halılarının Macaristan ve özellikle Transilvanya bölgesine ulaşarak burada hem gündelik hem de dini hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelmesidir. Bu halıların bölgedeki serüveni, yalnızca ticari dolaşımınla açıklanamayacak kadar çok katmanlı bir sürecin ürünüdür (Batári, 1994, s. 29).

Osmanlı halılarının Macar topraklarında kalıcılığının ilk dinamiği, 16. yüzyıl ortasında Mohaç Savaşı sonrası Osmanlı etkisinin artmasıyla birlikte oluşan sosyo-ekonomik ortamdır. Osmanlı’nın bölgeye yerleşmesiyle birlikte, özellikle Braşov (Brassó) gibi ticaret merkezleri üzerinden yoğun bir halı akışı yaşanmış, 1503 tarihli kayıtlar yalnızca bu şehirde 500’ün üzerinde halının tescil edildiğini göstermiştir (HALI, 2004). Bunun yanında, 17. yüzyılda Türk, Yahudi ve Rum kökenli tüccarların Osmanlı halılarını Macar pazarına taşıdığı belgelerle doğrulanmıştır (HALI, 2004).

Ancak Macaristan’da Osmanlı halılarının kültürel etkisini belirleyici kılan asıl unsur, bu halıların dini mekanlarda bir tür simgesel nesneye dönüşmesidir. Katolik gelenekten ayrılan Protestan cemaatler, özellikle Transilvanya’da gelişen Lutherci ve Kalvinist topluluklar, kilise içi süslemelerde figüratif sanatı reddetmiş, oluşan boşluğu İslam sanatının soyut ve geometrik estetiğini yansıtan Osmanlı halılarıyla doldurmuştur. Halılar bu dönemde sadece estetik değil, aynı zamanda sessiz bir teolojik uyumun aracı olarak görülmüştür (Ionescu, 2017).

Halıların yarattığı kültürel uyum süreci, aynı zamanda bir dönüştürme pratiğini de içinde barındırır. Osmanlı’da ibadet amacıyla dokunan ve mihrab

formuna sahip halılar, Transilvanya'daki kiliselerde kürsü örtüsü, sunak süsü veya anı nesnesi olarak yeni bir anlam kazanmıştır. Özellikle “Çift mihrablı Transilvanya” halıları, dönüşümün en belirgin örneklerinden biridir. Ionescu'nun işaret ettiği üzere, Transilvanya halılarının bazı örneklerinde yer alan İslami yazıtların üstü kapatılmış veya Hristiyan bağış metinleriyle örtülmüştür (Ionescu, 2017, s. 23).

Osmanlı halılarının korunmuşluğu açısından Macaristan istisnai bir coğrafyadır. 1629 tarihli bir envantere göre, Gabriel Bethlen'in saraylarında 100'ü aşkın Osmanlı halısı yer almaktadır. Envanterdeki rakamlar göz önünde bulundurulduğunda, halıların yalnızca ibadet değil, hanedan yaşamının da önemli bir parçası olduğu görülmektedir (HALI, 2004). Transilvanya halıları, Doğu sanatının Batı'daki temsili olarak değerlendirilebileceği gibi, aynı zamanda yerel elitin Osmanlı'ya duyduğu saygı ve ihtimamın birer göstergesidir.

Yirminci yüzyıl başlarına gelindiğinde, Macaristan ve Transilvanya halılarının büyük kısmı koleksiyoncular ve antikacılar tarafından keşfedilmiş, yurt dışına çıkarılma tehlikesi ile karşı karşıya kalmıştır. Bu durum karşısında, Kont Domokos Teleki gibi yerel aydınlar harekete geçmiş, halıların kayıt altına alınması ve korunması amacıyla bilimsel sergiler düzenlenmesini önermiştir (Batári, 1994). 1914 yılında Budapeşte'de açılan “Transilvanya'dan Osmanlı Halıları” sergisi, bu çabanın somut bir ürünü olmuş ve Avrupa'daki ilk tematik halı sergisi olarak tarihe geçmiştir.

Bugün geriye dönüp bakıldığında, Macaristan'daki Osmanlı halılarının tarihçesi, sadece bir ticaret hikâyesi değil; aynı zamanda inançlar, estetikler ve kimliklerin birbirine temas ettiği çok katmanlı bir kültürel etkileşim sürecidir. Bu halılar, Anadolu'da dokunan iplerin, Orta Avrupa'nın sessiz taş kiliselerinde yüzyıllar boyunca nasıl farklı anlamlar taşıdığını gözler önüne sermektedir.

3.1. Osmanlı Halılarının Transilvanya Kiliselerindeki Varlığı

16. yüzyıldan itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nun Anadolu'da ürettiği halılar, yalnızca İslam dünyasında değil, Avrupa'nın iç bölgelerinde de yüksek estetik ve statü sembolleri olarak kabul görmüştür. Bu halıların en dikkat çekici şekilde korunduğu yerlerden biri, günümüz Romanya'sında yer alan Transilvanya bölgesidir. Özellikle Sakson (Alman kökenli) Lutherci cemaatlerin mensup olduğu Protestan kiliseleri, bugün hâlâ yaklaşık 400 Osmanlı halısını barındırmakta ve bu koleksiyonlar, Türkiye dışındaki en büyük ve en iyi korunmuş küçük boyutlu Osmanlı halı topluluğunu oluşturmaktadır (Ionescu, 2017).



Şekil 1. Sebec Luteryan Kilisesi Osmanlı Halıları

Bu halıların bölgeye gelişi çoğunlukla ticaret yoluyla gerçekleşmiştir. Örneğin, 1503 yılına ait bir vergi kaydı yalnızca Braşov'a bir yıl içinde 500'ün üzerinde halının girdiğini göstermektedir (Ionescu, 2017, s. 4). Ancak bu halılar

kiliselere tüccarlar tarafından değil, cemaat üyeleri, loncalar ya da hayırsever bireylerce bağış yoluyla ulaşılmıştır. Halılar, ikonaların kaldırıldığı Reform sonrası sadeleştirilmiş kilise iç mekânlarına duvar örtüsü veya sunak halısı olarak eklenmiştir (Ionescu, 2017). (Bkz. Şekil 1)

Transilvanya'daki kiliselerde bulunan Osmanlı halılarının önemli bir bölümü Uşak, Lotto, Holbein, Selendi ve özellikle “Transilvanya halısı” adı verilen çift nişli ve tek nişli örneklerden oluşmaktadır. Bugün Braşov'daki Kara Kilise (Black Church), yaklaşık 150 adet halıyla bu bağlamda öne çıkan bir merkezdir (Bkz. Şekil 2.). Aynı zamanda Mediaş, Sibiu, Biertan ve Sighişoara gibi merkezlerde de benzer koleksiyonlar korunmaktadır (Ionescu, 2017).



Şekil 2. Braşov'da yer alan Kara Kilise

Transilvanya'daki halıların bazıları, örneğin “Double-niche Transylvanian” olarak adlandırılan grup, Osmanlı saray halı geleneğiyle doğrudan ilişkilidir. Çift nişli halılar, cami mihrabına benzer yapılar ve çift lambalı kompozisyonları ile tanınır. Ionescu, bu halı desenlerinin Bursa'daki I. Mehmet Türbesi'ndeki çini mihraba ve Mimar Sinan'ın tasarladığı camilerdeki vitray pencerelere benzerlik gösterdiğini belirtir. Ayrıca, Transilvanya halılarında yer alan desenlerin bazılarındaki Arapça yazıtlar, halıların başlangıçta İslami ibadet amacıyla üretildiğini, ancak daha sonra Hristiyan

bağlamda estetik ve anma amacıyla yeniden yorumlandığını gösterir (Ionescu, 2017). Özellikle “Lotto” halıları, yaklaşık 100 örnekle Transilvanya’daki en yaygın Osmanlı halısı tiplerinden biridir. Altın sarısı arabesk motiflerin kırmızı zemin üzerinde iç içe geçmesiyle oluşan bu desen, Avrupa’daki ressamlar tarafından da sıkça betimlenmiştir. Sighișoara’daki Manastır Kilisesi (Bkz Şekil 3) gibi birçok yapının iç mekânında bu tür halılar korunmaktadır (Ionescu, 2017).



Şekil 3. Sighișoara Manastır’ında yer alan Osmanlı Halıları

Sonuç olarak, Transilvanya’daki Protestan kiliselerde yer alan Osmanlı halıları, yalnızca dini süsleme unsurları olarak değil, aynı zamanda Avrupa-Osmanlı ticari ve kültürel etkileşiminin fiziksel kanıtları olarak değerlidir. Anadolu’da köylü kadınlar tarafından ev tezgâhlarında dokunan bu halılar, Avrupa’nın merkezinde yüzyıllar boyunca estetik bir kutsallık taşıyıcısı olarak yaşatılmıştır.

3.2. İkonakırcılık Bağlamında Osmanlı Halılarının Macaristan’daki Protestan Kiliselerde Kullanımı

16. yüzyılda Avrupa’da başlayan Protestan Reform hareketi, yalnızca teolojik sistemleri değil, aynı zamanda mekânsal ve görsel kültürü de kökten dönüştürmüştür. Katolik gelenekte merkezî yer tutan figüratif imgeler,

heykeller ve freskler, Reform'un özellikle Calvinist ve bazı Lutheran yorumlarında "putperestliğe yakın" sayılmış; bu nedenle birçok kilise mekânı sistematik biçimde sadeleştirilmiş, görsel temsillerden arındırılmıştır. Bu süreç, tarihte "ikonakırıncılık" olarak adlandırılan ve dinsel görüntülere karşı girişilen görsel bir devrimle örtüşmektedir (Ionescu, 2017, s. 5; Batári, 1994, s. 29).



Şekil 4. Büyük çiçek başlı köşe süslemelerine sahip bir 'Transilvanya' halısının bilinen ilk betimlemesi. Jacob Fransz van der Merck-1658

Görsel sadeliğin hâkim olduğu bu dönemde, Protestan kiliselerde boşalan mekânlarda yeni bir estetik dile duyulan ihtiyaç, Osmanlı coğrafyasından gelen halılarla karşılanmıştır. Osmanlı halıları, İslam sanatının özelliği gereği insan ve hayvan figürlerinden uzak durur; bunun yerine geometrik desenler, stilize bitkisel motifler ve bazen Arap harfleriyle yazılmış kitabeler içerir. Bu nedenle, ikonaların yokluğunda Protestan kiliseleri için hem estetik hem de doktrinsel açıdan uygun bir süsleme aracı haline gelmiştir (HALI, 2004). Halılar duvarlara asılmış, sunak önlerinde sergilenmiş ya da kürsü örtüsü olarak kullanılmış; böylece figüratif imgelerin yerine, soyut ve sembolik anlam taşıyan dokuma yüzeyler geçirilmiştir. Bu kullanım biçimi, halıların yalnızca dekoratif değil, aynı zamanda yeni bir teolojik algının taşıyıcısı haline geldiğini göstermektedir.



Şekil 5. Çift Mihraplı Halı, Sighişora Manastır Kilisesi

Özellikle “çift mihraplı Transilvanya halıları” olarak bilinen ve Osmanlı'da ibadet yönünü belirlemek için kullanılan bazı halılar, Avrupa'da sembolik bir uyarlamaya tabi tutulmuştur. Bazı örneklerde, bu halıların üzerindeki Arapça yazılar kazınmış ya da üzeri bağışçı isimleriyle kapatılmıştır (Ionescu, 2017, s. 23). Bu durum, halıların yalnızca fiziksel değil, anlam bakımından da dönüştürüldüğünü göstermektedir. Transilvanya'daki Lutherci ve Kalvinist topluluklar için bu halılar, hem Doğu'nun sanatsal estetiğini taşıyan hem de Batı'da yeni bir dini formasyona hizmet eden nesnelere dönüşmüştür. Böylece halılar, yeni bir ikonografik düzende görsel temsiliyetin yeniden kurulduğu araçlar haline gelmiştir. (Bkz. Şekil 5).

Osmanlı halılarının kiliselerde kullanımına ilişkin en önemli arşivsel ve materyal bulgular, 1914 yılında Budapeşte Uygulamalı Sanatlar Müzesi'nde açılan büyük ölçekli sergide belgelenmiştir. Bu sergiye katılan 352 halının yarısından fazlası Protestan kiliselerden ödünç alınmış, çoğunun 17. yüzyıldan kaldığı tespit edilmiştir (Batári, HALI, 2004). Sergi, bu halıların yalnızca tarihsel değil, aynı zamanda inançla ilişkili sembolik değerlerini de gözler önüne sermiştir.

Sonuç olarak, Osmanlı halılarının Avrupa'daki Protestan kiliselerde kullanımı, yalnızca bir ticaret ya da zevk meselesi değil, daha derin bir kültürel ve teolojik uyarılmanın sonucudur. İkonakırıcı bir teolojinin görsel düzen ihtiyacını karşılayan bu halılar, figürsüz ama anlam yüklü bir görsel dilin taşıyıcısı hâline gelmiş, böylece Doğu'dan gelen bir sanat formu, Batı'nın dini dönüşüm sürecinde yeniden anlam kazanmıştır.

4. SONUÇ

Osmanlı halılarının Macaristan'daki varlığı, yalnızca bir ticaret nesnesi olmanın ötesine geçerek kültürel, sanatsal ve teolojik düzeyde çok katmanlı bir etkileşimin taşıyıcısı hâline gelmiştir. 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı'nın Orta Avrupa'daki siyasi varlığı, beraberinde maddi kültür unsurlarının da dolaşımını getirmiş; bu süreç özellikle tekstil ve halıcılık gibi taşınabilir sanatlar aracılığıyla görünürlük kazanmıştır.

Batı Anadolu'da üretilen Osmanlı halılarının Transilvanya'daki Protestan kiliselerde yeniden konumlandırılması, yalnızca estetik bir tercih değil; aynı zamanda ikonakırıcı reformların doğurduğu görsel boşluğu dolduran simgesel bir dönüşümün ürünüdür. Figüratif sanata mesafeli yaklaşan Lutheran ve Kalvinist cemaatler, Osmanlı halılarını soyut ve simetrik desenleri aracılığıyla yeni bir ikonografik düzenin parçası hâline getirmiştir. Bu bağlamda halılar, yalnızca mekân süsü değil; inanç, temsil ve kimlik inşasında sessiz ama güçlü araçlara dönüşmüştür.

Ayrıca 1914'te Budapeşte'de düzenlenen büyük ölçekli sergi ve dönemin entelektüel çevrelerinde bu halılara gösterilen ilgi, Macar kültür belleğinde Osmanlı estetiğinin bıraktığı izlerin yalnızca geçici değil, kalıcı ve belgelenmeye değer bulunduğunu da ortaya koyar. Dolayısıyla bu halılar,

Doğu'dan gelen zanaatkârlığın Batı'da hem estetik hem de işlevsel olarak nasıl dönüştüğünü gösteren somut kültürel göstergelerdir.

Sonuç olarak, Osmanlı halıcılığı ile Macar kültürü arasındaki bu etkileşim, sanat tarihinin sınırlarını aşan, görsel antropoloji, teoloji ve kültürel hafıza alanlarına da ışık tutan bir örnek niteliği taşımaktadır. Halılar üzerinden kurulan bu temas hattı, iki farklı coğrafya ve inanç sistemi arasında oluşan ortak mekânsal estetiği ve karşılıklı etkileşimi anlamak açısından kıymetli bir tarihsel veriye dönüşmektedir.

KAYNAKÇA

➤ Dergi Makaleleri

Batári, F. (2004). The first Turkish carpet exhibition in the West. HALI, (136), 86–91.

➤ Kitap ve e-Kitaplar

Fehér, G. (2004). *Ottoman remains and treasures in Hungary*. Budapest: Hungarian National Museum.

Gervers, V. (1982). *The influence of Ottoman Turkish textiles and costume in Eastern Europe with particular reference to Hungary*. Toronto: Royal Ontario Museum.

Ionescu, S. (2017). *Anatolian rugs from the Ottoman Empire*. Milano: Mirco Cattai.

Necipoğlu, G. (2005). *The age of Sinan: Architectural culture in the Ottoman Empire*. London: Reaktion Books.

Pásztor, E. (2013). *Ottoman Turkish textile artworks in the Esterházy Treasury*. Budapest: Museum of Applied Arts.

Sugar, P. F. (1977). *Southeastern Europe under Ottoman rule, 1354–1804*. Seattle: University of Washington Press

Fodor, P. ve Ács, P. (Ed.). (2017). *Identity and culture in Ottoman Hungary*. Berlin: Klaus Schwarz Verlag.

➤ **Web Kaynakları**

Textile and Costume Collection (2025, 15 Haziran). Erişim adresi
<https://www.imm.hu/en/contents/28%2CTextile%2Band%2BCostume%2BCollection>

Ottoman Collection (2025, 15 Haziran). Erişim Adresi
<https://mnm.hu/en/collections/archaeological-department/turkish-collection>

Fotoğrafta Ontolojik Bir Öge Olarak Estetik Tavır

İmran UZUN 

¹Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü,
Kocaeli /Türkiye

E-mail: imran.uzun@kocaeli.edu.tr

İsmail BİRLİK 

²Bayburt Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu, Görsel-
İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü, Bayburt/Türkiye

E-mail: ismailbirlik1001@gmail.com

Alıntı: Uzun, İ. & Birlik, İ. (2025). Fotoğrafta Ontolojik Bir Öge Olarak Estetik Tavır. Karadeniz, P. G. (Ed.). *Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Akademik Çalışmalar*. Bölüm: 8, 219-243. ISBN: 979-8-89695-169-8. Liberty Publishing House

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17167358>

1.GİRİŞ

1.1 Fotoğraf, Teknik Bir Eylemden Öte Sanatçının "Tavrını" Yansıtan Ontolojik Bir Pratikdir.

Fotoğraf, sanatçının bakış açısıyla iç içe geçmiş ontolojik bir pratik olarak ortaya çıkar ve salt teknik uygulamanın ötesinde derin bir öznel deneyimi yansıtır. Akademi, fotoğrafın bu temel özelliğinin yalnızca görüntü yakalama eylemiyle ilgili olmadığını, daha ziyade hem üretilen içeriği hem de izleyicinin onunla etkileşimini şekillendiren tutumların, duyguların ve niyetlerin kompleks bir etkileşimini kapsadığını iddia etmektedir.

Kronolojisi üzerinden fotoğrafçılığa bakmak gerekirse, fotoğrafik uygulamaların tarihinin devrimsel bir kopuştan ziyade bir gelişimin sürekliliğini kapsadığını öne sürmektedir. Bu süreklilik, fotoğrafik pratiklerin tarihsel ve kültürel anlatılar tarafından koşullandırıldığını ve fotoğrafçının imge yaratmaya yönelik tutumunu etkilediğini de vurgulamaktadır. Akademi, geleneksel uygulamalarda bir kırılma olduğunu savunurken, fotoğrafın her zaman sanatçının katılımıyla ilgili olduğu, seçtiği konular ve teknikler aracılığıyla düşüncelerini ve duygularını yansıttığı da iddia edilebilir. Örneğin Rossetto ve Vanolo, yeniden fotoğraflama pratiğini inceleyerek, hareketlerin ve tekrarların kimlikler ve sanat formları arasında süregelen bir müzakereyi nasıl yansıttığının altını çizen bir yaklaşımı savunuyor ve fotoğrafın koşullara bağlı bağlamını bilgilendiren ve şekillendiren teknik eylemden ziyade sanatçının bakış açısı olduğu fikrini güçlendiriyor (Rossetto & Vanolo, 2021).

Fotoğraf aracılığıyla özü yakalamanın karmaşıklığı, fotoğrafın felsefi "mevcudiyet" kavramı fotoğrafik görüntünün, doğasında var olan zamansallığı nedeniyle çoğu zaman gerçekliğin bütünlüğünü kapsamakta yetersiz kaldığını öne sürerek, sanatçının bakış açısı ve önyargılarının kareye neyin dahil edilip edilmeyeceğini önemli ölçüde belirlediğini öne sürüyor. Sonuç olarak fotoğraf, sanatçının varoluşun ve temsilin doğası hakkındaki felsefi tefekkürünü yansıtan bilinçli bir seçim haline gelir. Bu mercekten bakıldığında, sanatçının felsefi inançlarıyla iç içe geçmiş bakış açısının, pratiği ve ortaya çıkan görüntüleri nasıl etkilediği görülebilir.

Ontolojik bir pratik olarak fotoğrafın duygusal ve anlatsal gücü, selfie ve benzeri fotoğraf türlerinde ikna edici bir şekilde ortaya konmaktadır. Uygulamaların kimlik inşası ve sosyal konumlandırma için güçlü araçlar olarak hizmet ettiğini ve fotoğraf çekme eyleminin içine gömülü ontolojik seçimler ve değerler katmanlarını ortaya çıkarmaktadır. Sanatçının ya da kameranın arkasındaki bireyin, basit bir teknik uygulamayı aşan anlam yüklü bir edimsel eylemde bulunduğu fikrini güçlendirmektedir. Bir anı yakalayan birey, aynı zamanda kimliğinin bir yönünü ve çevresindeki sosyo-kültürel manzarayı da yakalayarak, fotoğrafın öznel deneyimlerle şekillenen bir anlatı aracı olarak nasıl hizmet ettiğini göstermektedir.

Bu fikirden yola çıkıldığında algoritmik fotoğraf kavramı ve bunun kimlik ve temsil üzerindeki etkilerini ele alarak, teknolojik araçların geleneksel fotoğraf kavramlarını nasıl karmaşıktırdığını ortaya koyduğu belirlenebilir. Sanatçının teknolojiyle ilişkisi, üretimini çerçeveyerek, varoluş ve temsile dair güncel kültürel dinamikleri ve felsefi sorgulamaları yansıtan sonuçlar doğurur. Sanatçılar, çeşitli teknik ve teknolojileri deneyerek, çağdaş kültürel söylemler tarafından şekillendirilen bakış açılarını ifade etmektedir. Bu kabul, odağı salt teknik becerilerden, fotoğrafı yaşanmış deneyimlerin ve felsefi sorgulamaların elle tutulur bir tezahürü olarak anlamaya kaydırır.

Bu araçla kurulan eleştirel ilişki, bellekle nasıl kesiştiği konusunda daha da genişliyor. Holokost anıtları gibi hafıza mekânlarında çekilen fotoğraflarda görülen duygusal nitelikler, fotoğraf çekme eyleminin nasıl hatırlama ve kolektif kimliğin ontolojik bir araştırmasına dönüştüğünü örneklemektedir. Burada sanatçının tutumu, izleyicinin algısına ve çekilen görüntüye verdiği duygusal tepkiye nüfuz ederek fotoğraflık uygulamaların doğasında var olan ahlaki ve yansıtıcı boyutları vurgular. Her biri tarihin ağırlığını taşıyan sanatçı ve özne ikiliğiyle yüzleşerek, fotoğrafın neyi kapsayabileceğine dair basit anlayışlara meydan okuyan çok katmanlı bir diyalog şekillenmeye başlar.

Fotoğrafın ontolojik boyutları üzerine süregelen bu söylem, fotoğrafın hem yansıtıcı hem de son derece kişisel bir pratik olduğunu ve sanatçının gerçeklik, kimlik ve kültürle olan ilişkisiyle şekillendiğini teyit ediyor.

Bu tür keşifler yalnızca sanatçının teknik becerilerini ortaya koymakla kalmıyor, aynı zamanda varlık, hafıza ve kimlik gibi felsefi kavramlarla bir etkileşim anlamına geliyor.

Dahası, dijital çağda, işbirliğine dayalı belgesel girişimlerinde görülenler gibi katılımcı uygulamaların çeşitli etkileri, fotoğrafın özünde sosyal ve ontolojik bir eylem olduğu fikrini belirginleştirmektedir (Chambefort-Kay, 2014). Bu girişimler yalnızca sanatsal üretimin geleneksel hiyerarşilerine meydan okumakla kalmıyor, aynı zamanda paylaşılan deneyimleri, kolektif anıları ve görüntülerin yapımında yer alan sosyal yorumları vurgulayarak sanatçıyı sosyal olarak inşa edilmiş bir gerçekliğin ayrılmaz bir parçası olarak konumlandırıyor. Bu anlamda, sanatçının bakış açısı, fotoğrafın çok yönlü prizması aracılığıyla temsil ve kimliğin değişen manzaralarını anlamada temel bir dayanak noktası haline gelir.

Sonuç olarak, ontolojik bir pratik olarak fotoğraf teknik uygulamanın ötesine geçer; öznel deneyim, kültürel söylem ve varoluş üzerine felsefi yansımalarla doludur. Bu araç, sanatçıların dünyaya bakış açılarını, kimliklerini ve bellek, temsil ve kültürel anlatılar arasındaki karmaşık ilişkileri ifade etmelerine olanak tanır. Çeşitli akademik perspektiflerin ve vaka çalışmalarının incelenmesiyle, fotoğrafın özünün sanatçının tavrıyla derinden iç içe geçtiği ve bu aracın yakalamaya çalıştığı insan deneyiminin zengin dokusunu vurguladığı ortaya çıkmaktadır.

1.2 Kavramsal Çerçeve: Sontag'ın "Güzel" Vurgusu, Platon'un Güzellik Nitelikleri (Uygunluk, Haz, Yarar) Üzerine

Susan Sontag'ın özellikle fotoğraf ve temsil üzerine düşünceleri aracılığıyla güzelliği keşfi, güzelliğin doğası ve özü hakkında Platoncu düşünceyle büyüleyici bir diyalogu davet eder. Sontag yazılarında güzelliği yalnızca yüzeysel bir estetik nitelik olarak değil, daha derin hakikatler ve ahlaki çıkarımlarla iç içe geçmiş olarak sunar. Bu durum, Platon'un güzelliği aşkın bir form, belirli örneklerin ve fiziksel temsillerin ötesinde var olan nesnel bir nitelik olarak ifade ettiği felsefesiyle örtüşmektedir (Hafidz, 2023). Platon'a

göre güzellik, İyi ve Doğru kavramlarıyla sonsuz bir şekilde bağlantılıdır ve bu da güzelliğin gerçek anlamda anlaşılmasının ahlaki boyutlarının tanınmasını gerektirdiğini ima eder. Bu Platoncu kavram, özellikle Sontag'ın eleştirdiği gibi, acı ya da şiddetin güzel imgeler aracılığıyla temsil edilmesinin sonuçları düşünüldüğünde, estetiğin çağdaş yorumlarına zorluklar getirmektedir.

"Fotoğraf Üzerine" adlı eserinde Sontag, fotoğrafik imgelerin bir yandan güzelliği kapsarken diğer yandan da konularının altında yatan dehşeti nasıl maskeleyebildiğini ele alır (Hamashita, 2009). Fotoğraflar nostalji yaratma ve güçlü duygular uyandırma kapasitesine sahiptir, ancak Sontag, izleyicileri bu görüntülerin sıklıkla tasvir ettiği acımasız gerçeklerden uzaklaştırabilecek güzelliğin cazibesine karşı uyarır (Siemens, 2014). Güzelliğin bu ikiliği Platon'un felsefesinin merceğinden görülebilir - algılanabilir dünya ideal Formların yalnızca "gölgeleridir". Platon'a göre, maddi dünyada güzel olarak görünen şey, Formlar aleminde ikamet eden güzelliğin gerçek özünün bir parçasıdır. Bu bakış açısı, Sontag'ın güzel imgelerin genellikle karmaşık anlatıları basitleştirdiği ve derin bir anlayıştan ziyade yüzeysel bir tepkiyi davet ettiği yönündeki bulgularının eleştirel bir incelemesini zorunlu kılmaktadır.

Platoncu estetiği daha da ileri götürerek, güzellik uyum, düzen ve orantı ile karakterize edilen evrenin doğası üzerine tartışmalarında özetlenen nitelikler arasındadır. Sontag'ın çalışması, fotoğraf aracılığıyla aktarılan anlatıların nasıl toplumsal meselelerin üstünü örten yapay bir uyum dayatabileceğini göstererek bunu dolaylı olarak kabul eder. Örneğin, travmanın güzel tasvirlerinin dehşeti doğallaştırabileceğini ve hatta estetize edebileceğini, karmaşık toplumsal gerçeklikleri tüketilebilir sanata dönüştürebileceğini savunur (Hamashita, 2009). Bu gözlem, Platon'un sanatın hakikati çarpıtma potansiyeline ilişkin uyarısını yansıtmaktadır; Platon'un diyaloglarında dile getirdiği bir endişe de, yanıltıcı algılardan kaçınmak için sanatın dikkatle değerlendirilmesi gerektiğidir

Sontag'ın güzellikle olan ilişkisi, Platon'un güzelliğin duygusal etkileri hakkındaki iddialarının paralel bir şekilde araştırılmasına davetiye çıkarmaktadır. Estetikte Platon, güzelliğin gözlemcide haz uyandırdığını kabul etmiştir ki bu da güzelliğin değerlendirilmesinde duyguları, algıları ve bilişsel süreçleri kullanan çağdaş psikolojik bulgularla örtüşmektedir. Sontag'ın

güzelliğin aldatıcı bir rahatlık yaratabileceği düşüncesi, gerçek anlayışın sadece yüzeysel bir takdirden ziyade güzelliğin daha derin ilkelerinin araştırılmasını gerektirdiğinin altını çizen Platoncu felsefeyle örtüşmektedir. Bu karmaşıklık, güzelliğin olumlu duygular uyandırabildiği gibi çirkinliği de maskeleyebileceğini vurgulayan tartışmalarda yakalanmaktadır - bu tema Sontag'ın eleştirisinde de yaygındır (Hamashita, 2009).

Dahası, Sontag'ın araştırması, güzelliği çevreleyen kültürel ve toplumsal değerler, özellikle de toplumsal cinsiyet üzerine daha geniş bir düşünmeye yol açar. Sontag'ın, güzelliğin toplumsal cinsiyete dayalı olarak farklı şekillerde değerlendirilmesine ilişkin gözlemleri rahatsız edici bir dinamiği ortaya koymaktadır: Sontag'a göre kadınlar genellikle daha katı ve yüzeysel bir değerlendirmeye karşı karşıyadır. Bu durum, güzellik ve erdem birbiriyle bağlantılı olduğu Platoncu ideallerin süregelen geçerliliğine işaret etmektedir. Platon, güzelliğin en yüksek formunun salt fiziksel görünümün ötesine geçtiğini ve etik iyilikle ilişkili olduğunu öne sürmüştür (Labadie vd., 2024). Dolaylı olarak, Sontag'ın çalışması çağdaş toplumun, güzelliği yalnızca gençlik ve kadınlar arasında fiziksel çekicilikle eşitleyerek bu ideallerle nasıl çeliştiğini ve sonuçta yaşlandıkça marjinalleşmelerine yol açtığını eleştirmektedir.

Buna ek olarak, güzelliğe cinsiyetler ve yaşlar arasında farklı değer verildiği fikrini destekleyen ampirik çalışmalara yapılan atıflar, Sontag'ın güzellik algılarının karmaşıklığına ilişkin argümanlarına güvenilirlik kazandırmaktadır (Schuler vd., 2004). Kadınlar için, değerlerinin öncelikle fiziksel güzellikle değerlendirilmesi, yaşlandıkça değer ve kimlik duygusunun azalmasına yol açabilir - Platon'un felsefi alanda bir form olarak gerçek güzellik arayışlarını azalttığını iddia edeceği bir fikir. Platonik idealler, güzellik arayışının duygusal beğenin ötesine geçerek daha yüksek hakikatler, etik ve erdem geliştirilmesine yönelik bir arayışı içermesi gerektiğini pekiştirerek bu hakim normlara meydan okur.

Dahası, Sontag'ın argümanlarının ahlak felsefesi ve estetik alanında vahşeti tasvir eden görüntülerin güzelliğine ilişkin önemli çıkarımları vardır. Sontag'a göre, dehşeti güzel olarak görselleştirme kapasitesi, toplumun duyarsızlaşmasına ve ahlaki kopuşa yol açabilir. Bu eleştiri, ruhları hakikat ve erdemden uzaklaştırma potansiyeli taşıdığı düşünülen sanatlara ilişkin Platoncu

şüphecilikle paralellik göstermektedir - sanat ve ahlakın felsefi söylemine gömülü fikirler (Papel vd., 2016). Dolayısıyla, Sontag'ın görüşleri, Platon'un estetik beğeniye etik bir boyut kazandırma çağrılarını yineleyerek, güzelliğe, içinde barındırdığı anlatıların farkındalığıyla, sorumlu bir şekilde yaklaşılması gerektiği yönündeki eleştirel nosyonu pekiştirmektedir.

Son olarak, Sontag'ın güzellik üzerine düşünceleri, çağdaş toplumu sanat ve medyadaki güzellikle olan ilişkisiyle yüzleşmeye davet ederek daha derin felsefi diyaloglara yol açabilir. Platon'un güzellik -nesnel ve aşkın-kavramlarının altında yatan diyaloglar, güzelliğin farklı bağlamlarda temsil edilmesinin sonuçlarını incelemek için felsefi bir zemin sunarak, temsiller zorlayıcı olsa da, özellikle acı veya travmayı tasvir ederken bizi temel hakikatten ve başkalarına karşı sahip olduğumuz etik sorumluluklardan uzaklaştırmaması gerektiğini hatırlatır. Hem Sontag'ın içgörülerıyla hem de Platoncu felsefeyle eleştirel bir ilişki kurarak, güzelliğe yüzeyin ötesinde arıtma gerektiren, hem etik mülahazaları hem de daha yüksek hakikatlerin arayışını kapsayan derin ve karmaşık bir yapı olarak yaklaşabiliriz.

1.2.3 Croce'nin Biçim Önceliği

Benedetto Croce'nin estetikte biçime verdiği öncelik, felsefi yaklaşımının temel bir yönüdür ve sanatın takdir edilmesinde genellikle öznelliğe veya duygusal tepkiye öncelik veren geleneksel bakış açılarından önemli bir ayrımı işaret eder. Croce, sanatın özünün biçimsel niteliklerinde yattığını öne sürerek, estetik deneyimin sezgisel doğasının salt temsil ya da kurallara bağlılığın ötesine geçtiğini savunmuştur. Sanatın, sanatçıların duygularını ifade ettikleri dışavurumcu bir form olarak hizmet ettiğini, ancak bunu yaratıcılığı sınırlayabilecek normatif kısıtlamalardan bağımsız olarak yaptığını öne sürmüştür. Bu felsefe, sanatsal ifade ve beğeni için gerekli olan kuralları ve yönergeleri savunan estetik rasyonalist bakış açılarıyla keskin bir tezat oluşturmaktadır (Kubala, 2020).

Croce'nin estetik teorisinin merkezinde, sezginin bireylerin sanatla etkileşime girdiği bilişsel bir mekanizma olarak işlev gördüğü kavramı yer alır. Croce, estetik yargının, duyguları ve izlenimleri sentezleyen ve benzersiz bir

duygusal deneyim üreten bir zihin eylemi olduğunu vurgulamıştır. Bu görüş, gerçek anlayışın soyutlamadan ziyade duyusal deneyime dalmaktan kaynaklandığını öne süren Vico'nun metafizik perspektifiyle örtüşmektedir ki Croce bu kavramı daha sonra kendi estetik anlayışıyla bütünleştirmiştir (Pang, 2022). Sezgisel bilgi ile sanatsal form arasındaki etkileşim, Croce'nin sanatı yalnızca bir ürün olarak değil, duyguların yapılandırılmış bir ifadeye damıtıldığı bütüncül bir süreç olarak kavramsallaştırdığını vurgular (Vittorio, 2012).

Croce'nin temsili doğruluktan ziyade ifade biçimine yaptığı vurgu, onu yerleşik geleneklere ve tekniklere bağlılığa öncelik veren çeşitli biçimci modelleri eleştirmeye yöneltmiştir. Bu tür mekanik yaklaşımların sanatçının içsel manzarasının gerçek ifadesini engellediğini savunmuştur (Kubala, 2020). Bu bakış açısı, sabit formların ve kuralların benimsenmesinin sanatsal yeniliği ve bireyselleştirilmiş ifadeyi boğabileceği sanatta tür kısıtlamaları hakkındaki tartışmalarda vurgulanmaktadır. Croce'nin tür kavramı, sanatsal üretimi çevreleyen tarihsel bağlamı kabul etmekle birlikte, gerçek yaratıcılığın bir sanatçının bu tür sınırlamaları aşma kapasitesinden kaynaklandığını vurgulamaktadır.

Croce'nin felsefesi, bu fikri daha da ileri götürerek, sanat ve duygu arasındaki herhangi bir ikili ayrımı reddettiğini gösterir; daha ziyade, formun kendisini duygusal gerçeği ileten bir araç olarak görür (Kubala, 2020). Bu Hegelci felsefi duruş, estetik deneyimlerin eğitsel sonuçlarını ve dönüştürücü potansiyellerini ortaya çıkarmaya çalışan Dewey gibi teorisyenlerin daha sonraki fikirleriyle örtüşmektedir (Dreon, 2020). Croce'nin öngördüğü gibi sanatla estetik etkileşim, böylece hem sanatçının hem de izleyicinin biçim ve duygunun akışkan alışverişi yoluyla anlamı birlikte yaratmasına olanak tanıyan diyalojik bir karşılaşma haline gelir ve estetiğin sosyo-kültürel bir uygulama olarak rolünü daha da sağlamlaştırır (Vittorio, 2012).

Dahası, Croce'nin görüşlerini çevreleyen felsefi söylem, sanatın toplumdaki rolüne ilişkin çağdaş incelemelerle de sık sık diyaloga girmektedir. Akademisyenlerin güncel tartışmaları, sanatın yalnızca yüzey estetiği olarak geleneksel eleştirilerinin ötesine geçerek, sanatsal alımlamanın hayati bir bileşeni olarak duyguyu vurgulamaktadır (Schino vd., 2025). Bu duruş,

geleneksel olmayan sanat formlarının takdir edilmesi ve estetik deneyimlerin şekillendirilmesinde bağlamın önemi hakkında kapsayıcı bir diyalogu teşvik etmektedir. Dolayısıyla Croce'nin çerçevesi, estetiğin sosyal yapılar içinde insan ifadesinin temel bir anlayışı olarak nasıl hizmet edebileceğine dair soruşturmalarına ilham vermeye devam etmektedir.

"İfade Bilimi Olarak Estetik" başlıklı makalesinde Croce, sezginin yalnızca önceden var olan bir sanat formunun alımlanmasıyla ilgili olmadığını, daha ziyade duygusal özgünlüğe olan güveni teşvik eden dinamik bir yaratım olduğunu öne sürerek sezginin geniş kapsamlı bir görüşünü savunmaktadır (Marra, 2023). Bunun sonuçları, özellikle kültür ve toplumun sanat yoluyla bireysel ifadeyi şekillendirme yolları düşünüldüğünde, derindir. Croce'nin biçim ve duygunun iç içe geçmesine olan inancı, sanatsal uygulamaların daha geniş toplumsal diyaloglar için nasıl araç görevi görebileceğini anlamak için kapsamlı bir model önermekte ve böylece sanatı kolektif anlam yaratma süreçleri için kritik bir alan haline getirmektedir.

Croce'nin ideolojik bağılıklar yerine biçim ve ifadeye öncelik vermesi, özellikle tarihsel ve kültürel bağlamların sanatsal özgürlüğe getirdiği sınırlarla ilgili önemli tartışmalara yol açmıştır. Bu nedenle Croce'nin estetiği, radikal bireysellik arayışında gelenekten kopmaya değer veren, gelişmekte olan modernist ethosu karşı erken bir meydan okuma olarak görülebilir. Bu kavram, temsil estetiğine karşı ifade estetiği hakkındaki güncel tartışmalarda yankı bulmaktadır; birincisi kısıtlayıcı olabilirken ikincisi özgürlüğe izin vermektedir (Lomas, 2023).

Croce'nin estetik felsefesi ve modern eleştirel teorinin kesişimi, biçime öncelik vermenin sonuçlarının daha fazla araştırılması için verimli bir zemin sağlar. Croce'nin mirası, yalnızca sanatsal değeri neyin oluşturduğunun değil, aynı zamanda geleneksel biçimlerin giderek daha fazla tartışıldığı çağdaş bir bağlamda bu değer nasıl korunduğunun da sürekli olarak incelenmesini teşvik etmektedir (Haldane, 2022). Nihayetinde Croce'nin sezgi, duygu ve biçim arasındaki ilişkiye dair içgörüler, sanat ve kültür içinde gelişen dinamikleri anlamak için sağlam bir çerçeve oluşturarak estetik alanındaki güncel tartışmaları bilgilendirmeye devam etmektedir.

Çağdaş söylem Croce'nin ilkeleriyle boğuşmaya devam ederken, sanatı öncelikle bir meta olarak gören piyasa güçlerinin, Croce'nin otantik ifadeyi temelden engellediği için eleştireceği kısıtlamaları nasıl dayatabileceğini düşünmek zorunludur. Bu bağlamda, Croce'un argümanları, hem tarihsel sanatsal pratikleri hem de çağdaş sanatsal hareketleri, özellikle de hakiki duygu ve ifade lehine metalaşmaya direnenleri analiz etmek için bir mercek sağlaması bakımından önemini korumaktadır.

Sonuç olarak, Benedetto Croce'nin estetik teorisinde biçime öncelik vermesi, sanatsal ifade, sezgi ve duygunun doğası etrafında derin bir diyalog kurmaktadır. Sanatsal bütünlüğün normlara mekanik bağlılıktan daha önemli olduğunun altını çizen Croce'nin argümanları estetik felsefesi, eleştirel teori ve sanatın sosyo-kültürel dinamikleri alanlarında yankı bulmaya devam ediyor. Çalışmalarının kalıcı etkileri, karmaşık sosyal ve ekonomik gerçekliklerin giderek daha fazla aracılık ettiği bir dünyada biçim ve ifade arasındaki bu gerilimlerin nasıl geliştiğinin içgörülü bir şekilde incelenmesini gerektiriyor.

Problem: Dijital Çağda "Yerli Yurtlu" Tavrın Kaybı Ve Yapay Zekânın Yarattığı Estetik Kırılma.

Günümüz dünyasında, geleneksel sanat pratiklerinin dijital teknolojilerle, özellikle de yapay zekâyla (YZ) kesişmesi, sanat algısı ve deneyiminde derin bir dönüşüme yol açmıştır. Sanatın estetiğine derin ve içgüdüsel bir bağlılıkla karakterize edilen "doğal" tutum kavramı, yapay zekanın ortaya çıkışı ve sanatsal yaratım ve eğitime entegrasyonuna yanıt olarak gözle görülür bir değişim geçiriyor. Bu dönüşüm yalnızca sanatın nasıl üretildiğini ve tüketildiğini etkilemekle kalmıyor, aynı zamanda tarihsel ve coğrafi bağlamlar tarafından şekillendirilen estetik standartlarımızda da bir kırılmaya işaret ediyor.

Tarihsel olarak sanatla uğraşmak, kişisel deneyimlere, duygusal tepkilere ve estetik güzelliği tanımlayan kültürel nüansların incelikli bir şekilde anlaşılmasına dayanan yerel bir takdir içeriyordu. Carpino ve Hutson'ın yapay zeka tarafından üretilen İslam sanatı üzerine yaptıkları araştırmada gösterdikleri gibi, öğrencilerin sanat eserleriyle derinlemesine ilgilenmeleri ve gözlemlerini yalnızca yüzeysel bir takdirin ötesine geçen bir özgüllükle ifade

etmeleri için pedagojik bir gereklilik vardır (Carpino ve Hutson, 2024). Bu etkileşim, geleneksel eğitimin sanatı anlamada estetik değerlendirmeleri ve kompozisyonel analizleri geliştirdiğini belirten Locher ve diğerlerinin de desteklediği gibi, zengin bir kelime dağarcığını ve biçimsel analiz için gelişmiş bir kapasiteyi teşvik eder.

Bununla birlikte, dijital araçların ve yapay zekanın sanatsal eğitim ve üretime hızla sızması, bu geleneksel katılım yöntemlerinin yeniden değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır. Zhao'nun İnternet + çağında sanat ve tasarım eğitimine ilişkin karşılaştırmalı analizi, müfredatın dijital teknolojiyi yenilikçi düşünceyle bütünleştiren bir modele doğru kaydığını ve böylece sanatsal yaratıcılık ile dijital okuryazarlığın temel bir karışımını geliştirdiğini öne sürmektedir (Zhao, 2023). Bu değişim, Ge'nin yapay zeka ile geliştirilmiş eğitim modülleri aracılığıyla kişiselleştirilmiş öğrenme deneyimleri önerisinde de yankı bulmakta ve dijital zekayı sanat eğitiminin temel bir bileşeni olarak benimseyen pedagojik çerçevelere duyulan ihtiyacı vurgulamaktadır (Ge, 2024).

Bu eğitim reformu bağlamında, estetik bir kırılma ortaya çıkmaktadır. Tarihsel olarak sanatsal farklılığın simgesi olan araçlar -geleneksel el sanatları yoluyla geliştirilen teknik beceriler gibi- giderek artan bir şekilde YZ teknolojisinin sunduğu yetenekler tarafından yeniden tanımlanmaktadır. Örneğin, YZ görsellerin benzeri görülmemiş bir şekilde manipüle edilmesine ve üretilmesine olanak tanıyarak, yazarlık ve özgünlükle ilgili önyargılara meydan okuyan sanat eserleriyle sonuçlanmaktadır. YZ'nin sanattaki emek yapılarını nasıl yeniden şekillendirdiğini, geleneksel sanatsal uygulamalarla nasıl yüzleştiğini ve nihayetinde yaratıcılığın özünü nasıl yeniden tanımladığını gün geçtikçe kendini açıklığa kavuşturmaktadır. Bu yeniden tanımlama, estetik beğeni hesaplama süreçleriyle iç içe geçtiğinden, sanatsal yaratımda insan eylemliliğinin rolü ve değeri hakkında sorular ortaya çıkarmaktadır.

Dahası, YZ'nin sanat estetiği üzerindeki etkisi, ekonomik ve endüstriyel dönüşümler tarafından derinden şekillendirilmektedir. Şirketler yapay zekayı iş stratejilerine entegre etmeye çalıştıkça, hem iş modellerini hem de kültürel üretim ve tüketimi etkileyen dijitalleşmeye yönelik daha geniş bir toplumsal eğilimi yansıtıyorlar. Bu eğilim, geleneksel olarak sanatla ilişkilendirilen

hümanist niteliklere odaklanmaktan verimlilik, ölçeklenebilirlik ve hesaplamalı estetik potansiyellerin takdir edilmesine doğru bir kaymaya işaret etmektedir.

Kültürel olarak, yapay zeka ve sanatın birleşmesi, üretken süreçlerin zanaatkarlıktan daha öncelikli olduğu estetik bir manzarayı kışkırtmaktadır. Duester tarafından özetlendiği üzere, hesaplamalı yaratıcılığı çevreleyen tartışma, dijital sanatın artık hem estetik yargıları hem de dijital emeğin yaratım sürecindeki etkilerini hesaba kattığını ve YZ'nin rolünü yalnızca bir araç olarak değil, estetik söylemin ayrılmaz bir katılımcısı olarak konumlandığını öne sürmektedir (Duester, 2024). Bu katılım, teknolojik daldırmanın daha geniş toplumsal anlatılarını yansıtan ve geleneksel insan ve makine yaratıcılığı ikilemini karmaşıklaştıran sanatsal bir paradigmaya yol açmaktadır.

Bu değişimin felsefi sonuçları, özellikle sanatın metalaşması ve estetik deneyimin değişen tanımları açısından büyük önem taşımaktadır. Meyl gibi yazarların çalışmaları, yapay zekanın sanatsal uygulamalara nasıl dahil olduğunu ve güzellik, beğeni ve sanatsal bütünlüğe ilişkin yeni etik boyutları nasıl ortaya çıkardığını araştırıyor. Güzellik anlayışını fiziksel niteliklerin ötesine, tasarım faydası ve deneyimsel etkileşim alanına genişleterek, izleyicileri giderek otomatikleşen bir dünyada estetik yargılarının özünü yeniden gözden geçirmeye sevk etmektedirler (Meyl, 2024).

Bu felsefi yeniden değerlendirmeye bağlantılı olarak, YZ aracılığıyla yaratıcı süreçlerdeki bu değişimin pratik uygulamalarının altını çizerek, sanat çabalarında YZ'nin ortaya çıkmasının estetik keşif potansiyelini güçlendirdiğini ve güzelliğe ilişkin tanıdık anlatıları daha da karmaşık hale getirdiğini belirtmektedir. YZ ile işbirliği içinde yaratılan yeni sanatsal ifade biçimleri, izleyicileri özgünlük ve yaratıcılık algılarını yeniden değerlendirmeye zorlayarak, tarihsel olarak sanatsal katılımı ilişkilendirilen yerel tutumun potansiyel olarak yerinden edilmesi anlamına geliyor.

Yine de, bu estetik kırılmalara yönelik çeşitli eklemlenmelerin ve tepkilerin kabul edilmesi kritik önem taşımaktadır. Akademik araştırmalar, YZ tarafından üretilen sanata yönelik çeşitli kültürel alımları ortaya koymakta, izleyiciler tamamen YZ tarafından üretilen eserlerde özgünlük, duygusallık ve insan bağlantısı kavramlarıyla boğuşurken bir kabul ve eleştiri yelpazesi

önermektedir. Örneğin, dijital yansımaların estetik nitelikleri ve YZ tarafından üretilen sanat aracılığıyla iletilen içsel mesajlar, kültürel, etik ve tarihsel anlatılarla renklendirilmiş merceklerle görülebilir.

Toplum bu karmaşıklıklar arasında gezinmeye devam ederken, YZ'nin sanat dünyasına entegrasyonunun etkileri, bireysel katılımın ötesine geçerek kültürel hafıza ve mirasla ilgili daha geniş diyaloglara uzanıyor. Hou ve arkadaşlarının çalışması bunu yansıtmakta, YZ'nin somut olmayan kültürel mirasın canlandırılmasındaki rolünü vurgulamakta ve teknoloji kültürel uygulamalarla iç içe geçtikçe, miras anlatılarını ve dijital koruma stratejilerini yeniden tasarlamak için fırsatlar sunduğunu savunmaktadır (Hou vd., 2022). Bu süreç, geleneksel katılım biçimleri kesintiye uğrasa bile, başa çıkma ve adaptasyon çerçeveleri içinde kültürel anlatıların değerini yeniden teyit eden yeni yolların ortaya çıkabileceğinin altını çizmektedir.

Nihayetinde, dijital çağda "yerli" tavrın kaybolması, estetik deneyim ve takdiri neyin oluşturduğunun bütüncül bir şekilde yeniden değerlendirilmesini gerektirmektedir. Yapay zeka ve sanatın etkileşimi yalnızca eğitim ve yaratıcı uygulamaları yeniden şekillendirmekle kalmıyor, aynı zamanda estetik angajmanlara içkin daha derin etik ve felsefi düşüncelerle kolektif bir hesaplaşmayı da zorunlu kılıyor. Bu evrimi yalnızca teknolojik bir güncelleme olarak algılamak yerine, insanlığı ilerleyen dijital gerçekliklerle birleştiren, aynı zamanda sanatsal yaratım sözlüğünü zorlayan ve genişleten estetik duyarlılıkların yeniden yönlendirilmesi olarak görmek daha zenginleştirici olabilir.

Bu estetik kırılmayı çevreleyen söylem, onu şekillendiren teknolojiler kadar çok yönlüdür. Bu nedenle, yapay zeka, sanat ve estetiğin bu kesişim noktalarının nasıl geliştiğine dair sürekli araştırma büyük önem taşımaktadır.

2. FOTOĞRAFIN ARTİSTİK TAVRI; BEDEN DİLİ VE BİLİNÇ:

2.1-Deklanşöre Basma Eyleminin Performatif Boyutu (Bourdieu'nun Habitus Kavramıyla İlişkilendirme)

Pierre Bourdieu tarafından ifade edilen habitus kavramı, bireylerin yaşam deneyimleri yoluyla edindikleri kökleşmiş alışkanlıklara, becerilere ve eğilimlere atıfta bulunur. Bu sosyolojik çerçeve, fotoğrafın edimsel boyutlarıyla, özellikle de deklanşöre basma eylemiyle ilişkilendirilebilir. Fotoğrafçılıkta bu eylem, salt teknik işlevselliğin ötesine geçerek, bireyin habitusunu yansıtan daha derin sosyal pratikleri ve kültürel anlamları somutlaştırır. Deklanşöre basmak yalnızca bir anı yakalamakla kalmaz, aynı zamanda kişisel tarih, sosyal bağlam ve kültürel beklentilerin karmaşık bir etkileşimini de ifade eder ve bu etkileşim fotoğrafik öznelere ve sahnelerin nasıl yönlendirildiğini ve temsil edildiğini şekillendirir.

Bourdieu'nün habitusunun fotoğrafçılık eylemini şekillendirdiği başlıca yollardan biri, bireysel zevklerin ve estetik tercihlerin oluşmasıdır. Sweetman, fotoğrafçılık pratiklerinin kişinin habitusunu ortaya çıkarabileceğini, estetik tercihlerin ve fotoğrafçılık pratiklerinin daha geniş sosyal kimlikleri ve değerleri nasıl yansıttığını gösterebileceğini iddia etmektedir (Sweetman, 2009). Bu fikir, fotoğraf çekimi sırasında gerçekleştirilen alışlagelmiş eylemlerin, alışlagelmiş ve yenilik odaklı uygulamaları harmanlayarak gezginler tarafından deneyimlenen görsel temsilleri yeniden müzakere edebileceğini öne süren Scarles'ın araştırmasıyla da örtüşmektedir (Scarles, 2009). Bu görüşler bir araya getirildiğinde, deklanşöre basma eyleminin habitus tarafından şekillendirilen kişisel ve kolektif kimliklerle iç içe geçmiş performatif bir eylem olduğu ortaya çıkmaktadır.

Altaratz ve Morse, teknolojinin bu performatif boyutlardaki rolünü değerlendirirken, fotoğrafçılıktaki algoritmik dönüşümün izleyicinin görüntülerle etkileşimini nasıl teşvik ettiğini ve fotoğrafçının niyeti ile izleyicinin yorumu arasındaki ilişkiyi nasıl karmaşıkleştirdiğini tartışmaktadır (Altaratz & Morse, 2023). Bu yansıtıcı süreç, teknolojinin habitus ile nasıl iç içe geçtiğini, bireysel kimlikleri ve kültürel anlatıları nasıl şekillendirdiğini ve

ifade ettiğini vurgulamaktadır. Bourdieu'nün habitus tartışmaları bu mercekten görülebilir, çünkü algoritmik olanaklar nihayetinde bireylere görsel pratiklerini belirli kültürel ortamlarda nasıl ele aldıkları ve bağlamsallaştırdıkları konusunda rehberlik eder.

Deklanşöre basma eylemini çevreleyen kültürel bağlamlar da bir gerilim ve düşünömsellik hissi uyandırabilir. Datta ve Qureshi'nin Keşmir'de fotoğrafçılık üzerine yaptıkları etnografik araştırmada, fotoğrafçı ve izleyiciler arasında beklenen gerilimin altını çizerek fotoğrafçılığa özgü önemli bir performatif anı vurgulamaktadırlar (Datta & Qureshi, 2021). Bu mercek sayesinde fotoğrafçılık, habitus ve bağlam tarafından şekillendirilen toplumsal çıkarları somutlaştıran, bireysel pratik ile toplumsal anlatılar arasındaki kritik etkileşimi daha da tesis eden, gerilim dolu bir edim haline gelmektedir.

Bourdieu'nün habitusunun boyutlarını fotoğrafın performatif eylemiyle sentezlerken, Costa ve Murphy'nin belirttiği gibi, görsel yöntemlerin metodolojisini ve sosyal araştırma sonuçlarını dikkate almak önemlidir (Costa & Murphy, 2015). Fotoğraf gibi görsel tekniklerin kullanılmasının, etnografik araştırmada habitusun görünmeyen yönlerinin ortaya çıkarılmasına ve ifade edilmesine yardımcı olduğunu ve böylece sosyolojik sorgulamayı geliştirdiğini savunmaktadırlar. Araştırmacılar, fotoğrafları bir bilgi edinme aracı olarak kullanarak, bu görüntülerin kendi habituslarını ve sosyal gerçekliklerini nasıl bilgilendirdiğine dair daha derin düşüncelere sevk edebilir ve kültürel pratiklerin daha geniş bir şekilde anlaşılmasını sağlayabilir.

Bourdieu'nün habitus kavramı, fotoğrafı sosyolojik bir keşif biçimi olarak benimseyen çalışmaların da gösterdiği gibi, çeşitli pratiklerin görsel temsiline kadar uzanmaktadır. Stotten, refleksif fotoğrafçılığın katılımcıların motivasyonlarını ve eğilimlerini ifade etmelerine ve böylece habituslarını görsel yollarla ortaya çıkarmalarına nasıl yol açabileceğini tartışmaktadır (Stotten, 2018). Bu etkileşim, fotoğrafın hem metodolojik bir araç hem de kültürel bir yorum olarak hareket etme potansiyelini teyit etmekte ve bireyin karmaşık sosyal paradigmlar içindeki konumunu vurgulamaktadır.

Bireysel fotoğrafçılık pratikleri üzerine yapılan araştırmalar, alışlagelmiş yaklaşımların genellikle yaratıcılığın daha spontane ifadeleriyle

bir arada var olduğunu göstermektedir. Özellikle mobil teknolojiyle birlikte gündelik fotoğrafçılığa geçiş, alışılmış davranışların yeniden kalibrasyonuna işaret ederek modern görsel kültürde özgünlük ve performatifliğin doğası hakkında bir diyalogu davet etmektedir (Cox, 2012). Fotoğrafın gündelikliği, bu tür pratiklere dalmayı kapsar, planlı ve spontane arasındaki çizgileri bulanıklaştırır ve sonuç olarak habitusun bireyler tarafından deneyimlenen çok yönlü doğasını aydınlatır.

Nihayetinde deklanşöre basma eylemi, kişinin habitusunun eleştirel bir yansımasıdır. Fotoğraf pratiklerini etkileyen iç içe geçmiş sosyal, kültürel ve teknolojik alanları somutlaştırarak Bourdieu'nün çerçevesinden türetilen derin bir kimlik ve algı anlayışını ortaya çıkarır. Deklanşöre basmayı çevreleyen karmaşık anlatılarla ilgilenmek, kişisel deneyimler, toplumsal beklentiler ve daha geniş toplumsal yapılar tarafından bilgilendirilen bir dizi alışkanlık nüansını ortaya çıkararak fotoğrafın sosyokültürel bir fenomen olarak performatif özünü doğruluyor.

3. DİJİTAL ÇAĞDA TAVRIN KRİZİ YAPAY ZEKÂ VE HAZ SORUNU:

3.1-Algorithmik Üretimin "Ruhsuz"luğu (Flusser'in Fotoğrafın Felsefesi'ndeki "Apparat" Eleştirisi)

Vilém Flusser'in "The Philosophy of Photography" adlı kitabında eleştirdiği gibi algoritmik üretim, teknolojinin egemen olduğu bir çağda yaratıcılığın özgünlüğüne ilişkin derin sorular ortaya çıkarmaktadır. Flusser'in "aygıt" kavramı, insan deneyimine aracılık eden ve yaratıcı üretimin özünü etkili bir şekilde mekanik bir sürece dönüştüren bir makine veya sistemi ima eder. Bu paradigmada, algoritmalar tarafından üretilen kültürel eserler genellikle "ruhsuz" olarak algılanır, insan tarafından üretilen eserlerde bulunan derinlik ve duygusal rezonanstaki yoksundur. Bu eleştiri, algoritmik yöntemlerin teknik açıdan yetkin çıktılar üretirken tutku, deneyim ve duygu gibi insana özgü nitelikleri aktarmada başarısız olabildiği yaratıcı alanlarda yapay zekanın (YZ) sonuçlarına ilişkin güncel endişelerle örtüşmektedir.

Algoritmik olarak üretilen içeriğe ilişkin algıların altında yatan temel sorunlardan biri, kişisel bağlantı ve duygusal derinlik kapasitesinin azalmasıdır. Bulgularına göre, YZ tarafından üretilen içerik, insan sanatını karakterize eden bağımsız deneyimlerden ve yansımalarından yoksun olma eğilimindedir ve bu da YZ tarafından üretilen eserlerin gerçek duygusal alt akımları kapsamadaki başarısızlıkları nedeniyle "ruhsuz" olarak algılanmasına yol açmaktadır.

Yaratıcılığın doğasına ilişkin felsefi söylem, algoritmik sistemlerin insan yaratıcıların yanında rekabet eden aktörler olarak etkilerini tartışan Khandogin tarafından daha da genişletilmiştir. Bu ikilik, üretken makineler karşısında insan sanatçının özerkliğine ilişkin soruları gündeme getirmekte ve yaratıcı pratiklerin makineleşmesinin sanatsal çabalarda insanın benzersizliği kavramını tehdit edebileceği bir gerilim yaratmaktadır (Khandogin, 2023). Yaratıcı eylemliliğin algoritmik süreçlere indirgenmesi, sanatsal ifadenin geleneksel sınırlarına meydan okuyarak insan ve makine arasındaki çizgileri bulanıklaştırmaktadır. İnsanlar otomatik üretim sistemlerine giderek daha fazla entegre oldukça, sanatsal boşluğun oluşma riski de hissedilir hale geliyor.

Dahası, otomatikleştirilmiş bir yaratıcı ortama doğru geçiş, sanatsal üretimde zanaatkarlığın ve insan girdisinin değerine ilişkin sosyal ve ekonomik değerlendirmeleri de beraberinde getiriyor. Chia, makineler yaratıcı çıktıların standartlaşmasını yaygınlaştırdıkça, bireyselleştirilmiş zanaatkarlık ayrımının azalabileceğini öne sürerek, dijital alanlarda emeğin duygusal yetenekleriyle ilgili endişelerin altını çiziyor (Chia, 2022). Otomasyon ve insani özgünlük arasındaki bu gerilim, algoritma güdümlü yaratıcılığın geleneksel sanatsal pratiklerle ilişkilendirilen değeri genellikle azalttığını ve algoritmik kültürel çıktılardaki "ruhsuzluk" fikrini güçlendirdiğini göstermektedir. Bu tür algoritmik rejimler altında, yaratıcı çalışmaların anlamı ve etkisi sürekli olarak yeniden bağlamsallaştırılmakta, insan yaratıcılar otomatik seçimlerin ortasında görünmezlikle boğuşurken ruhsuz üretim algısını daha da güçlendirmektedir.

Buna ek olarak, yaratıcılığa yönelik bu mekanik yaklaşımın sonuçları, tüketim kültürü ve seri üretimi çevreleyen daha geniş toplumsal eleştiriler içinde izlenebilir. Wray-Bliss, algoritmaya dayalı yaratıcılığa yönelik çağdaş eleştirilerle paralellikler kurarak, üretim mekanizmalarındaki ruhsuzluğun etik sonuçlarını açıklamaktadır (Wray-Bliss, 2018). Kültürel ürünlerde anlam ve

alaka yaratma dürtüsü, amaçtan yoksun algoritma tarafından üretilen çıktılarının mekanik kaçınılmazlığı ile giderek daha fazla çelişiyor gibi görünüyor - Flusser'in "aygıt" tarafından üretilen eserlerin etkileri konusunda muhtemelen destekleyeceği bir fikir.

Ruhsuz üretimin tarihsel bağlamı, kapitalizmi ve onun birey üzerindeki etkisini çevreleyen felsefi eleştiriler içinde daha da bağlamsallaştırılabilir. Modernite analizi, akılcılaştırma süreçlerinin nasıl yabancılaşmaya ve etik boşluklara yol açtığını, potansiyel olarak algoritmik üretimde bulunan yabancılaşmayı yansıttığını göstermektedir. Bu bakış açısı, algoritmik çıktılarının benzersiz insan yaratımlarının "ruh" özelliğinden yoksun olduğu eleştirisinin altını çizmekte ve Flusser'in aygıt merkezli bir kültürün sonuçlarına ilişkin gözlemlerini pekiştirmektedir.

Özetle, algoritmik üretimde hakim olan "ruhsuzluk" eleştirisi, çağdaş toplumda yaratıcılığa ilişkin felsefi, sosyal ve etik düşüncelerin girift bir etkileşimini yansıtmaktadır. Flusser tarafından tanımlanan yaratıcılığın mekanikleşmiş özü, yapay zekanın sanatsal çabalarındaki duygusal derinliği seyreltmedeki rolünü çevreleyen modern tartışmalarla daha da karmaşık hale gelmekte, sonuçta özgünlük ve gerçek insan bağını feda ederken teknik yeterliliğe ulaşma paradoksuna yol açmaktadır. İleriye giden yol, insan eliyle yaratılan sanatın sunduğu yeri doldurulamaz nüanslara kıyasla algoritmik olarak üretilen çalışmalara verilen değerın eleştirel bir şekilde yeniden değerlendirilmesini ve teknolojinin ilerlemelerini kültürel üretimde otantik ifadenin korunmasıyla uzlaştıran bir diyalogun geliştirilmesini gerektirmektedir.

3.2-Analog Dönemin Teknik Sınırlarının Yarattığı Yaratıcılık (Vs. Dijitalin "Sınırsız" Düzeltilebilirliği).

Analog ortamdan dijital ortama geçiş, yaratıcı ifade ortamını derinden yeniden şekillendirmiş ve bu geçişin yaratıcılık ve sanat üzerindeki etkilerine dair ilgi çekici söylemleri gündeme getirmiştir. Çoğaltma ve düzenleme açısından doğasında var olan sınırlamalarla karakterize edilen analog dönem, zorunluluktan doğan benzersiz bir yaratıcılık türünü ortaya çıkardı. Sanatçılar

ve yaratıcılar genellikle analog teknolojilerin dayattığı kısıtlamalar dahilinde yenilikler yapmak zorunda kalmış, bu da bu dönemdeki sanatsal hareketleri tanımlayan alışılmadık yöntem ve uygulamalara yol açmıştır. Kitzmann ve Thorén analog estetiğin dinamiklerini tartışırken, analog ortamların kısıtlamalarının sosyal faktörleri ve medya formlarının maddeselliğini içeren farklı bir yaratıcılık tarzını nasıl teşvik ettiğini vurguluyor (Kitzmann & Thorén, 2022). Bu durum, sanatçılar katı parametreler dahilinde çalışmak zorunda kaldıklarından, sınırlamaların çoğu zaman yaratıcı inovasyonu nasıl teşvik edebileceğini ve bunun da şaşırtıcı içgörülere ve özgün çalışmalara yol açabileceğini vurgulamaktadır.

Öte yandan dijital teknolojiler, analog ortamda hayal bile edilemeyecek düzeyde esneklik ve düzenlenebilirlik sunmuştur. Dijital yaratıcılık, teknoloji ve yaratıcılığın entegrasyonunun yaratıcı süreci önemli ölçüde geliştirdiği geniş bir alan olarak tanımlanmaktadır. Chen ve arkadaşları, dijital yaratıcılığın modern çağda nasıl kritik bir yetkinlik haline geldiğinin altını çizerek, yaratıcı profesyonellere daha derin katılım ve inovasyon için araçlar sağlayan çeşitli dijital teknoloji biçimlerindeki temelini vurgulamaktadır (Chen vd., 2023).

Dahası, dijital araçların etkilerini çevreleyen diyalog, özgürleşme ile özgün düşüncenin durağanlaşması arasındaki ikilemi vurguluyor. Dijital platformlar, düzenleme ve üretim gibi süreçleri kolaylaştırarak yaratıcı ifadeyi geliştirebilirken, çeşitlendirilmiş ortamlardaki sanatsal çıktılarla ilgili çalışmalarda tartışıldığı gibi, dijital araçlara aşırı güvenmenin yaratıcı süreci sulandırabileceğine dair geçerli bir endişe vardır (Chen, 2013). Bu gerilim, dijital araçların yaratıcılığın erişilebilirliğini ve demokratikleşmesini nasıl sağladığı, daha önce hiç olmadığı kadar çok bireyin yaratıma katılmasını sağlarken, aynı zamanda önemli bir değeri veya özgünlüğü olmayan içeriğin aşırı doygunluğuna yol açma potansiyelinin de göz önünde bulundurulmasıyla desteklenmektedir.

Dahası, bu esneklik fikir ve üretim sürecinde temel bir değişimi tetikler. Gelişen bir manzara olarak dijitalin daha derinlemesine incelenmesi, yaratım kapasitelerinin yalnızca geliştirilmediğini, aynı zamanda yeniden tanımlandığını ortaya koymaktadır. Geleneksel uygulamaların dijital gelişmelerle birleştirilmesi, sinema yapımlarında zengin tarihsel uygulamaları

korurken yeniliği teşvik eden sanatsal bir sinerji ortaya koymuştur (Chen & Wang, 2024). Burada işin tamamlanması, kolektif bilgi paylaşımının değerinin altını çizen işbirlikçi bir dijital müdahale anlatısından ortaya çıkmaktadır.

Özetle, analogdan dijitale uzanan yörünge, her bir mecranın kendisiyle ilişkili yaratıcı arayışları bilgilendirdiği ve şekillendirdiği karmaşık bir etkileşim olarak görülebilir. Analog yöntemler, somut sınırlarla kısıtlanmış bir inovasyon alanı yaratırken, dijital araçlar yaratıcı seçenekleri ve işbirliğine dayalı fırsatları çoğaltır, ancak muhtemelen daha önceki yaratıcılığı yankı uyandıran ayırt edici nitelikleri azaltma riski taşır. Her iki sistemi uyumlu hale getirmenin zorluğu, sürekli gelişen yaratıcı bir ortamda giderek daha fazla önem kazanıyor ve sanat, eğitim ve teknoloji sektörlerindeki paydaşları dijital çağda yaratıcılığın değişen tanımlarını eleştirel bir şekilde değerlendirmeye sevk ediyor.

Son olarak, yaratıcılık ve kullandığımız araçlar arasındaki ilişki, yaratıcılığın özünün onu hem besleyen hem de ona meydan okuyan araçlar tarafından sürekli olarak yeniden tanımlandığı sürekli bir adaptasyon, yenilik ve ifade diyalogunu göstermektedir.

4. DEĞERLENDİRME

Fotoğraf, tarihsel kökenlerinden bugüne uzanan serüveninde yalnızca bir görüntüleme tekniği olmaktan çok daha fazlası olduğunu defalarca kanıtlamıştır. Bu sanat biçimi, bir nesnenin görsel temsiline indirgenemeyecek kadar derin bir ontolojik boyut taşır. Sanatçının “tavrı”, yalnızca estetik bir tercih değil; aynı zamanda varoluşsal bir duruşun, içsel dünyasının ve tarihsel bağlamla kurduğu ilişkinin ifadesidir. Bu yönüyle fotoğraf, hem bireysel belleğin hem de kolektif hafızanın biçimlendirilmesinde etkin bir rol üstlenir.

Makale boyunca da ortaya konulduğu üzere, estetik yalnızca göze hitap eden bir güzellik anlayışıyla sınırlı değildir. Platon’un “iyi, doğru ve güzel” üçlemesiyle kurduğu ideal dünya tasavvuru, Croce’nin sanatı “ifade”ye indirgemesi ve Stendhal’in estetik zevki bireysel üsluba bağlaması, fotoğrafın içkin anlam dünyasını daha iyi kavramamıza olanak tanır. Sanatçı için fotoğraf,

teknik bir araçtan öte, içsel hakikatin, duyumsal derinliğin ve bireysel hafızanın dışavurumudur.

Günümüzde yapay zekâ destekli görüntü üretim sistemleri, biçimsel düzeyde etkileyici ve yüksek çözünürlüklü imgeler ortaya koyabilse de, bu üretimlerin çoğu, sanatçının öznel dünyasını yansıtan bir “tavır”dan yoksundur. Zira estetik deneyim, yalnızca nesnenin görünen yüzüyle değil; onu var eden öznel bilinç, tarihsel bağlam ve etik yüklemelerle birlikte anlam kazanır. Fotoğrafi sanat yapan şey, neyin kadrja alındığından çok, o karar anında hangi düşünsel ve duygusal bağlamın etkin olduğudur.

Bu bağlamda fotoğraf, hem bir bellek mekânı hem de bir düşünme biçimi olarak değerlendirilebilir. Her fotoğraf, kendi estetik diliyle bir zaman kesitini dondurmakla kalmaz; aynı zamanda o ana yüklenen anlamları, sanatçının iç dünyasını ve izleyicinin algısal evrenini de biçimlendirir. Fotoğrafçı, zamanın ve mekanın ötesinde bir algı düzlemi sunar; bu düzlemde izleyici, yalnızca bir görüntüyle değil, bir tavırla, bir sezgiyle, bir duyumsamayla karşılaşır.

Sonuç olarak, yapay zekâ çağında dahi, fotoğrafın estetik ve ontolojik kıymeti; insanın düşünen, hisseden ve anlamlandıran yönünden bağımsız düşünülemez. Sanatçının tavrı, biçim ile ruh arasındaki köprüyü kurar. Bu nedenle, fotoğrafı değerlendirirken yalnızca görselin güzelliğine değil, aynı zamanda onu üreten bilinç ve bağlama odaklanmak gerekir. Fotoğraf, en yalın haliyle bile bir “tavır”dır; çünkü her kadrja, bir seçimin, bir yönelimin ve bir varoluşun izini taşır.

KAYNAKÇA

➤ Kitaplar

- Zhao, Y. (2023). *A comparative study of art and design education in the internet + era empowered by AI*, 355–363. https://doi.org/10.2991/978-94-6463-264-4_39
- Costa, C., & Murphy, M. (2015). *Bourdieu, habitus and social research*. <https://doi.org/10.1057/9781137496928>
- Chen, Y., & Wang, Y. (2024). *Surviving in the digital age: the impacts of technology evolutions on classical musicians' career development*. <https://doi.org/10.5772/intechopen.1007392>
- Papel, I., Frodel, J., Holt, G., Larrabee, W., Nachlas, N., Park, S., ... & Toriumi, D. (2016). *7 aesthetic facial proportions*. <https://doi.org/10.1055/b-0036-135553>

➤ Makaleler

- Chen, W. (2013). A study in multimedia design applied to film editing to construct a multiple plots movie. *GSTF International Journal on Computing*, 3(2). https://doi.org/10.5176/2251-3043_3.2.261
- Chia, A. (2022). The artist and the automaton in digital game production. *Convergence*, 28(2), 389–412. <https://doi.org/10.1177/13548565221076434>
- Cox, A. (2012). Information in social practice: a practice approach to understanding information activities in personal photography. *Journal of Information Science*, 39(1), 61–72. <https://doi.org/10.1177/0165551512469767>
- Ge, Y. (2024). Integrated aesthetic education in research universities. *JES*, 20(2), 1030–1035. <https://doi.org/10.52783/jes.1277>

- Duester, E. (2024). Digital art work and AI: a new paradigm for work in the contemporary art sector in China. *European Journal of Cultural Management and Policy*, 14. <https://doi.org/10.3389/ejcmp.2024.12470>
- Hafidz, A. (2023). Looking for divine account on psychological and philosophical intuition. *Asian Journal of Social and Humanities*, 2(2), 1565–1574. <https://doi.org/10.59888/ajosh.v2i2.186>
- Haldane, J. (2022). Philosophy in relation to other disciplines. *Metaphilosophy*, 53(1), 3–16. <https://doi.org/10.1111/meta.12537>
- Hamashita, M. (2009). The quest for beauty. *Museum International*, 61(4), 9–15. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.2010.01704.x>
- Dreon, R. (2020). Dewey after the end of art. *Contemporary Pragmatism*, 17(2–3), 146–169. <https://doi.org/10.1163/18758185-01701154>
- Kubala, R. (2020). Aesthetic practices and normativity. *Philosophy and Phenomenological Research*, 103(2), 408–425. <https://doi.org/10.1111/phpr.12727>
- Khandogin, R. (2023). Digital and postdigital art. *Revista De Gestão E Secretariado*, 14(10), 18949–18962. <https://doi.org/10.7769/gesec.v14i10.2944>
- Labadie, J., et al. (2024). Beautifully average. *Dermatologic Surgery*, 50(11), 1089–1090. <https://doi.org/10.1097/dss.0000000000004250>
- Lomas, T. (2023). The appeal of aesthetics. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 17(4), 518–529. <https://doi.org/10.1037/aca0000484>
- Marra, D. (2023). Eugenio Coseriu's linguistic theory. *Alfa Revista De Linguística*, 67. <https://doi.org/10.1590/1981-5794-e16674t>
- Meyl, V. (2024). AI and the metamorphosis of beauty. *Open Journal of Philosophy*, 14(1), 180–200. <https://doi.org/10.4236/ojpp.2024.141015>

- Pang, L. (2022). Can dialectic materialism produce beauty? *International Journal of Asian Studies*, 20(2), 339–352. <https://doi.org/10.1017/s1479591422000171>
- Scarles, C. (2009). Becoming tourist. *Environment and Planning D: Society and Space*, 27(3), 465–488. <https://doi.org/10.1068/d1707>
- Siemens, E. (2014). Death in Vienna. *Space and Culture*, 17(4), 336–345. <https://doi.org/10.1177/1206331214543865>
- Stotten, R. (2018). Through the agrarian lens. *Visual Studies*, 33(4), 374–394. <https://doi.org/10.1080/1472586x.2019.1583079>
- Sweetman, P. (2009). Revealing habitus. *The Sociological Review*, 57(3), 491–511. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954x.2009.01851.x>
- Vittorio, M. (2012). Reflections on the Croce—Dewey exchange. *Modern Italy*, 17(1), 31–49. <https://doi.org/10.1080/13532944.2012.633345>
- Schino, G., et al. (2025). Experiencing art together. *Frontiers in Psychology*, 16. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1544901>
- Schuler, P., et al. (2004). Body-shape perceptions. *Perceptual and Motor Skills*, 98(3_suppl), 1251–1260. <https://doi.org/10.2466/pms.98.3c.1251-1260>
- Altaratz, D., & Morse, T. (2023). Digital séance: fabricated encounters with the dead. *Social Sciences*, 12(11), 635. <https://doi.org/10.3390/socsci12110635>
- Carpino, K., & Hutson, J. (2024). A new canvas of learning: enhancing formal analysis skills in AP art history through AI-generated Islamic art. *Forum Edu. Stud.*, 2(2), 1228. <https://doi.org/10.59400/fes.v2i2.1228>
- Datta, G., & Qureshi, U. (2021). The view from the other side: memory and mourning in Kashmir. *Anthropology & Humanism*, 47(1), 147–158. <https://doi.org/10.1111/anhu.12363>

- Kitzmann, A., & Thorén, C. (2022). The modular journey. *Organised Sound*, 27(1), 44–54. <https://doi.org/10.1017/s135577182200022x>
- Chen, W., Wang, B., Chen, Y., Zhang, J., & Xiao, Y. (2023). New exploration of creativity. *Frontiers in Psychology*, 14. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1102085>
- Hou, Y., Kenderdine, S., Picca, D., Egloff, M., & Adamou, A. (2022). Digitizing intangible cultural heritage embodied. *Journal on Computing and Cultural Heritage*, 15(3), 1–20. <https://doi.org/10.1145/3494837>

Türk Kültüründe Hayat Ağacı Motifinin Günümüz Çağdaş Sanatlarına Yansıması ve Tasarım Analizi

Dr. Öğr. Üyesi Zehra PALA¹ 

Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk
Sanatları Bölümü, Kocaeli /Türkiye
E-mail: zehra.pala@kocaeli.edu.tr

Alıntı: Pala, Z. (2025). Türk Kültüründe Hayat Ağacı Motifinin Günümüz Çağdaş Sanatlarına Yansıması ve Tasarım Analizi. Karadeniz, P. G. (Ed.). *Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Akademik Çalışmalar*. Bölüm: 10, 245-259. ISBN: 979-8-89695-169-8. Liberty Publishing House

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17167371>

¹Bu yayın “Anadolu Coğrafyasında Hayat Ağacı Motifi, Tasarım Özellikleri ve Özgün Yorumlar” isimli Doktora tezinden üretilmiştir.

1. GİRİŞ

Motifler, her kültürün veya toplumun yapı taşı yani kimliğidir. Semboller/motifler kültürlerin birer ifadesidir. El sanatlarındaki motifler ve bu motiflerin barındırdığı öğeler adeta birer damga gibi hem içinde bulunduğu kültürü hem de sanatkarı tanıtmaktadır. Toplum tarih süreci içinde kültürel yaşam özellikleri hakkında derin bilgiler veren motifler pek çok duyguya somut biçimde aracılık etmişlerdir. Ölüm, ayrılık, hüzn, özlem, doğum, mutluluk, bereket, savaş, korku, tehlike, acı, korunma vb. kavramlar birçok el sanatı ürününde motifler vasıtası ile yaratıcılık örneği ürünler ve süslemelere yansımıştır. Bu şekilde oluşan simgesel motif dili görsel sanatların en çok kullanılan iletişim biçimidir.

Çalışma kapsamı Türk kültür ve sanatında sıklıkla gözlenen bir süsleme motifi olan hayat ağacı motifi üzerinedir. Araştırmanın örneklemini ağaç ve metal işçiliği alanında çalışmaları olan iki sanatçı Atıf Atalayer ve Ayhan Tokmak'a ait seçili örnekler oluşturmaktadır.

Çalışmadaki amaç; hayat ağacı motifinin kavramsal özelliklerini açıklayarak motifin kültürlerarası biçimsel ve betimsel analizlerini yapmak ve günümüz ağaç ve metal işlerinde uygulanan çağdaş çalışmaları değerlendirerek gelenekselin geleceğe taşınmasında somut örneklerin sunulmasını sağlamaktır. Bu doğrultuda incelenen örnekler, denge, tekrar-ritim, egemenlik, vurgu, zıtlık, Oran/hiyerarşi, birlik/egemenlik gibi tasarım ilkeleri açısından ele alınarak hayat ağacı motifinin geleneksel üslubunun tasarımlarda göstermiş olduğu farklı özellikler belirlenmiştir.

Geçmişten günümüze uzanan bu kült motifin yer aldığı bazı seçili tasarımlar üzerinden yapılan analizlerden yola çıkılarak bir sonuca varılmış ve iki farklı malzemede kullanılan hayat ağacı motifinin kullanımındaki yaratıcılık, estetik ve işlev özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. yaratıcılık, estetik ve işlev özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Çalışma kapsamında hayat ağacı kavramı hakkında bilgiler verilerek mitolojide, sanatta, folklorde nasıl nitelendirildiğinden bahsedilmiştir. Tarihi süreçte farklı kültürlerde hangi anlamlara geldiği tespit edilmiş ve görsellerle

desteklenmiştir. Bu kapsamda tasarım alanı üzerine odaklanılarak; metal ve ahşap malzeme kullanan 2 sanatçının farklı boyut, biçim, işlev ve tasarım özelliklerin sahip çalışmaları incelenmiştir. Günümüz çağdaş sanatlarında hayat ağacı motifinin tasarımlardaki kullanım farkı ve biçimsel özellikleri niteliksel olarak çözümlenmeye çalışılmıştır.

1.1. Hayat Ağacı Motifi Hakkında Kavramsal Bilgi

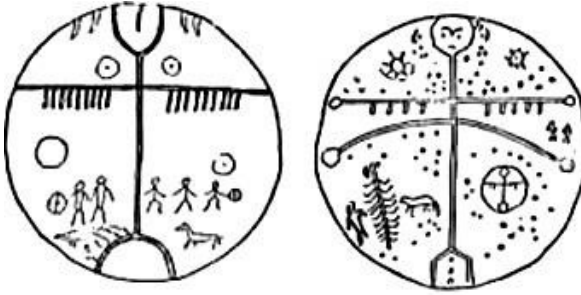
Sanatta, dinde, mitolojide, folklorda ve pek çok alanda ağaç sembolü yoğun şekilde kullanılmıştır. Bu durumun sebebi ise ağacın yapısı ve görünüşü olmuştur (Ağaç ve Sakarya, 2015:1). Ağaç; çiçek, meyve ve yaprak gibi bölümleriyle insanlık tarihi boyunca dikkat çeken, insanın hayatında her zaman kullandığı ve ilgi duyduğu bir unsur olmuştur (Belli, 1982: 8). Bu durum; *“Ağaçlar, tıpkı insanlar gibi gökyüzüne doğru uzanır ve en yüksek noktasına kadar meyvelerini verme eğilimi gösterir”* şeklinde düşünülmüş ve açıklanmıştır (Ağaç ve Sakarya, 2015: 1).

Hayat ağacı, aynı zamanda mitolojik bir sembol olmuştur. Hayat veren, ölümsüzlük veren, kader birliği sunan canlı, yeşil ve Tanrıya ait özellikler taşıyan bir semboldür (Öztekin, 2008: 23). Hayat ağacı, Tanrının Dünya'daki sembolüdür (Ergun, 2000: 25, Sevim ve Kahraman, 2016: 204). Kültür, semboller aracılığı ile kalıcı bağlantılar yaratabilmektedir. Bu bakımdan hayat ağacı da kültürel bir sembol olmuştur (Şekil 1- 2-3) (Eğimli ve Nazlı, 2018: 57). Dünya kültürlerinde doğumun, türemenin, ölümsüzlüğün, bereketin, şansın ve hastalıklardan şifa bulmanın sembolü de ağaç figürü olmuştur (Işık, 2004: 98). Çocuk sahibi olmak isteyen kadınlar, ağaçlara dilek bağlayarak çocuk sahibi olacaklarına, hastalar, ağaç vasıtasıyla sağlıklarına kavuşacaklarına inanarak ağacın Yaratıcı ile bir iletişim aracı olduğunu düşünmüş ve doğadaki olayların düzene gireceğine inanmıştır. Ağaçların aynı zamanda tabiat olaylarını şekillendirme gücü olduğu da varsayılmıştır. Örneğin; yağmurun yağması, ayın tutulması, güneşin doğması, hayvan sürülerinin çoğalması, kadınların doğumunun kolay geçmesi ağaçla açıklanmış ve ağacın bunları yapmaya gücü yeten kutsal ve güçlü bir varlık olarak kabul edilmesine sebep olmuştur (Öztekin, 2008: 21, Kılıç, 2011: 33, Ateş, 2014: 172). Bu kapsamda ağaç

figürü; her şeyden önce varoluşu, hayatı, yaşamayı, canlı kalmayı, bolluğu, bereketi temsil etmiştir. Tanrı ile iletişime geçmeyi sağlayan, rüzgâr estiren ya da durduran, kötü ruhları kovma törenlerinde, defin törenlerinde, bereketi artırmada kullanılan ve bitkilerle ilgili pek çok mitte adı geçen bir sembol olmuştur (Gürsoy, 2012: 44, Bayat, 2006: 272).



Şekil 1. M.Ö. 8.-9. Yy. Uyghur, Duvar Resmi,
(<http://uygurdevleti.blogspot.com/2013/04/uygurlardaedebiyat.html>).



Şekil 2. Kam/Şaman Davulu Üzerinde Ağaç Tasvirleri,



Şekil 3. Kam/Şaman Davulu Üzerinde Ağaç Tasvirleri,
(Ağaç ve Sakarya, 2015: 10).

Bu kapsamda ağaç figürü; her şeyden önce varoluşu, hayatı, yaşamayı, canlı kalmayı, bolluğu, bereketi temsil etmiştir. Tanrı ile iletişime geçmeyi sağlayan, rüzgâr estiren ya da durduran, kötü ruhları kovma törenlerinde, defin törenlerinde, bereketi artırmada kullanılan ve bitkilerle ilgili pek çok mitte adı geçen bir sembol olmuştur (Gürsoy, 2012: 44, Bayat, 2006: 272).

Pek çok dilde farklı şekillerde isimlendirilen hayat ağacı; Türkçe’de; *Kozmik Ağaç, Yaşam Ağacı, Dünya Ağacı, Cennet Ağacı, Kutsal Ağaç, Bilgi Ağacı (Kızıl Elma), Direk, Kazık ve Sütun* olarak adlandırılmakla, İngilizce’de; *Tree Of Life, Tree Of Heaven, Life Tree* ve *Tree Of The Knowledge Of Goodan Devil*, Fransızca’da; *Arbre De Vie* ve Almanca’da; *Lebensbaum* olarak bilinmektedir (Sözen, 1994: 102).

Bu şekilde zengin özelliklerinden dolayı dünya var olduğundan bu yana kutsal kabul edilen ağaç her dönemde varlığını sürdürmüştür.

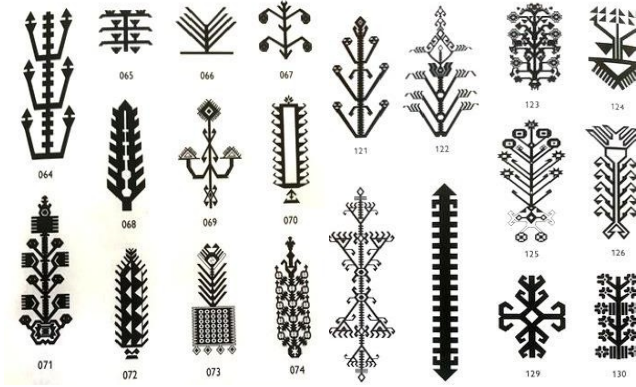
Tarih boyunca gerek dinler tarihi, gerek mitoloji gerekse halkbilimi ve sanatta bir sembol olarak tüm medeniyetlerde önemli bir yer edinmiştir (Şekil 4-5). Doğal bir unsur olması sebebi ile evrensel anlamda canlılığın simgesi olmuştur. Bu motif, inanç bakımından da farklı kültürlerde kendine yer edinmiş ve tasarlanmıştır (Hançerlioğlu, 1975: 692, Kılıç, 2011: 1). Gök ve yeri birleştiren misyonu ile Dünya mitolojileri içinde de önemli bir yeri olan hayat



Şekil 4. M.Ö. 2275, Sümer Kralına Ait İlaç Kabı Üzerinde İki Cin Arasında Ağaca Sarılmış İki Yılan Tasviri, Paris Louvre Müzesi, (Üçer, 2019: 6)

ağacı motifi, *Kozmik Ağaç* olarak önemli bir simge haline gelmiş ve ona *ölümsüzlük-sonsuzluk* anlamları yüklenmiştir (Mirzaoğlu, 2005: 42).

Ağaç kavramı Türkler için her dönem önemini korumuştur. Hem Dünya hayatında hem ahiret hayatında yoldaş, koruyucu unsur, faydalı bitki olarak kabul edilerek saygı duyulmuş ve kutsal kabul edilmiştir. Bu kadar önem verilen bir olgu olan ağaç, tüm sanat eserlerine bazen stilize bazen natüralist halde şekil değiştirerek, ve çeşitlenerek yansımıştır. Ağaçlar, Türklerde çeşitli isimlerle anılmıştır.



Şekil 5. Anadolu Kilimlerinde Hayat Ağacı Motifleri (Erbek, 2002: 175).

Türk inancında; *Bay Terek*, *Temir Kavak*, *Hayat Ağacı* veya *Evliya Ağaç* gibi adlarla anılan kutsal ağaçlar, Gök Tanrı'nın sembelleri arasındadır.

Bu ağaçlar da bazı kutsal dağlarda olduğu gibi gökte bulunan ve Tanrı'nın yaşadığına inanılan cennete kadar yükselmektedir. Tanrıyla bağlantılı oldukları içinde onlara tanrısal özellikler yüklenmiştir. Bu ağaçların hangilerinin kutsal ağaç olarak kabul edileceğini fiziksel özellikleri belirlemiştir. Bu özellikler, tek olmaları, eşsiz, ayırt edici olmaları, canlı kalmalarıdır (Beydili, 2005: 25-26, Duymaz ve Şahin, 121).

Türk mitolojisinde ise hayat ağacı *Bay Terek* (*Bay Direk*) şeklinde geçer, bu kavram evrenin direği anlamına gelir (Gezgin 2010: 89, Ergun 2004: 2).

Saka Türkleri de hayat ağacını kendilerine özgü olarak adlandırmışlardır. Onlar hayat ağacına *Aal Luuk Mas* demişlerdir (Alizade, 2011: 52). Türk topluluklarında ağaç kavramı genel olarak *yığaç* olarak adlandırılmaktadır. Ancak bazı topluluklar kendilerine özgü şekilde adlandırmıştır. Örneğin; Kırgız Türkçesinde *cığaç*, yakut Türkçesinde *mas*, Kazak Türkçesinde *ağaç*, Azerbaycan Türkçesinde *ağac*, Kuman Türkçesinde *agaç*, Gagauz Türkçesinde *aaç*, Altay Türkçesinde *agaş*, Karaçay-Malkar Türkçesinde *agaç* olarak hayat ağacı adlandırılmıştır (Elpe, 2003: 1, Yudahin, 1948: 207, Pekarskiy, 1945:

618, Oraltay ve Pınar, 1984, Altaylı, 1994, Aytaç, 1992, Gaydarçi, 1991: 1, Gürsoy ve Dumanlı, 1999: 21, Tavkul, 2000: 71).

1.2. Metodoloji

Çalışmada probleme ilişkin araştırmacının öznel görüşlerini barındıran nitel yöntem kullanılmıştır. Nitel verilerin işlenmesi, bulguların tanımlanması, tanımlanan bulguların yorumlanması adımlarını içeren betimsel analiz yaklaşımı temel alınmıştır. Evreni en iyi temsil ettiği düşünülen ve gerekli bilgiyi en iyi sağlayabilecek elemanlar yargısal (kasti) örnekleme yöntemi ile seçilerek örneklem sınırlandırılmıştır.

Pek çok kültürün ortak paydasını oluşturan bu motifler görsel değerleri ile hem artistik hem de folklorik bakımdan geleneksel sanatların kalıcı unsurları haline gelmişlerdir. Bu kapsamda değerlendirilebilecek olan hayat ağacı motifi zengin biçimleri ve anlam içerikleri ile kolektif bir bilinç oluşturmaktadır. Süsleme sanatlarında yüzey üzerinde ve üç boyutlu sanatlarda form olarak yer alan hayat ağacı tasarımları zengin bir yelpazede görünüm sergilemektedir. Maddi ve manevi evrensel kültür öğeleri ile beslenen bu motif biçimsel olarak ele alındığında temelde benzer özelliklere sahip olduğu ortaya çıkmaktadır. Ancak tasarım özellikleri incelendiğinde üsluba bağlı farklı nitelikler barındırdığı da görülmektedir. Bu kapsamda tasarım sürecinde devreye giren çeşitli düzenlemelerin varlığından söz edilmesi gerekmektedir. Bunlar tasarım sürecinde belli düzenlerde ilerleyen ve tasarımı doğrudan etkileyen genel ilkelerdir. Tek veya çoklu şekilde bir arada kullanılan ilkeler pek çok tasarımcı tarafından bilinçli ya da bilinçsiz biçimde sıklıkla tercih edilmektedir. Bilinçli olarak ilkelerin sürece dâhil olduğu tasarımlar daha verimli ve estetik sonuçlar ortaya koymaktadır. Sırası ile; *tekrar, ritim, uygunluk, koram, vurgu, denge, egemenlik, zıtlık* olarak sınıflanan tasarım ilkeleri temel sanat kuramları içinde kabul gören geçerli yöntemlerdir. *Tekrar ilkesi*; renk, doku, ölçü, motif vb. özelliklerin tasarım içinde tekrar kullanılmasıdır. Tekrarlar *tam tekrar, aralıklı tekrar, değişken tekrar* şeklinde gruplandırılır. Tam tekrarda kullanılan motifin veya tekrar edilecek olan öğenin değiştirilmeden aynen tekrarlanmasıdır. Aralıklı tekrar, tekrar edilecek öğenin değişmeden art arda değil araya başka

motifler girdikten sonra tekrardır. Değişken tekrar ise tekrarlanan unsurun değişiklik yapılarak tekrar edilmesidir.

Ritim ilkesi; tekrarlarla oluşturulan ritmi düzendir. Renk, boyut, motif vb. unsurların ekarları ritim oluşturmaktadır.

Uygunluk/uyum ilkesi; ölçü, renk, malzeme, boyut, motif, biçim, tarz vb. özelliklerin birbiriyle ve tasarımın bütünüyle uyum içinde olmasıdır. *Fiziksel, biçimsel, hizmet ve üslup* uygunluğu şeklinde çeşitlendirilmektedir. *Fiziksel uygunluk*, görünüş olarak tasarımın göze güzel görünmesidir. Tasarımdaki tüm öğelerin, ölçü, renk, doku, biçim vb. özelliklerin doğru şekilde kullanılmasıyla elde edilir. *Biçim uygunluğu*, biçimsel olarak öğelerin birbiriyle tutarlı olmasıdır. *Hizmet uygunluğu* verdiği hizmete yani tasarımın amacına göre uygunluk sağlamasıdır. *Üslup uygunluğu* ise sanat eserinin taşıdığı dönemsel özellikleri somut olarak yansıtmaya biçimi demektir.

Koram, eksen üzerinde şekillenen motifler *eksensel koramı*, bir merkezden çıkan motifler *merkezsiz koramı*, sıra halinde olmayıp aynı kompozisyonda dağınık olarak kullanılan motifler ise *çevresel koramı* oluşturur.

Vurgu/odak; tasarımda renk, ölçü, boyut, biçim vb. özelliklerden biri veya birkaçının ağırlıklı oranda bir bölüm veya motifte irdelenmesidir.

Denge; her tasarım içinde var olan simetrik ve asimetrik olarak sınıflanan denge yoksa tasarım oluşturulamamış demektir.

Egemenlik; tasarımda boyut, ölçü, renk vb. özellikler bakımından ön plana çıkan veya daha çok tekrar edilen öğe egemenliği sağlayan öğedir. Bazen tasarımda egemenliğin hangi bölümde olduğunu belirlemek zordur. *Zıtlık*; renk, doku, biçim, yön, şekil, motif, tarz vb. özelliklerle sağlanır. Tasarımın önemli *Zıtlık*; renk, doku, biçim, yön, şekil, motif, tarz vb. özelliklerle sağlanır. Tasarımın önemli bir ilkesi olan zıtlık tasarımlara çarpıcı ve ayırıcı özellikler sağlamaktadır.



Şekil 6-7. Ayhan Tokmak'a Ait Heykel Tasarımlar, Kayın Ağacı (sol) 2019, Zeytin Ağacı (sağ) 2019.

Çalışma örnekleminde incelenen hayat ağacı motifi odaklı tasarımlardan ağaç malzemeli iki eser heykel sanatçısı Ahmet Tokmak'a aittir. Eserler 2019 yılında hazırlanmıştır. Eserlerde ağaç malzeme kullanılmış olup, eserler oyma tekniği ile şekillendirilmiştir. Şekil 6'da dikey formdaki eser natüralist tarzda bir kayın ağacıdır. Tamamı ağaç malzemeli olan eserde kök-gövde ve dallar görülmektedir. Dış çevresi amorf yapıda düzensiz bir bordürle çevrelenmiştir.

$\frac{1}{2}$ oran **simetrik denge**, **yön zıtlığı** ve öğeler arası **biçimsel uygunluk** bulunduğu belirlenmiştir. Eserlerde ağaç motifi **egemenliği** sağlayan odak noktasıdır. Kullanılan tasarım öğelerinde **ritim** algısı yaratılmıştır. Renk, biçim ve do ku bütünlüğü bulunmaktadır. Bu durum **uyumu** sağlamıştır.



Şekil 8-9: Atıf Atalayer'e Ait Metal Baskı Kalıpları, 2016.

Şekil 8 ve 9'da tekstil baskı sanatçısı Atıf Atalayer'e ait metal malzemeli yazma baskı kalıpları yer almaktadır. 2016 yılın ait baskı kalıpları alışılan İhlamur ağacının yerine, ***bakır ve rövetman ile (sert dışçı alçısı) ile yapılmıştır.*** 0.2 mm incelikte desen çizgilerinin rahatlıkla basıldığı kalıplarda Anadolu kültürü kapsamında geleneksel motif karakter üslubuna sahip bir tasarım anlayışı hakimdir. Şekil 8'deki eser dikey formda olup natüralist tarzdadır. İnce bir gövde üzerinde tam simetrik bitkisel dal ve yapraklarla merkezi simetrik düzende oluşturulmuştur. Şekil 9'da yer alan dikey formdaki eserde ise stilize edilmiş motifler kullanılmıştır. Üçgen gövdeli biçime sahip eserde, dallar merkezi simetrik düzende yerleştirilmiş ve sivri formlu tepelik ile tasarım tamamlanmıştır.

Şekil 8-9 tasarım ilkeleri açısından incelendiğinde; her iki eserde de $\frac{1}{2}$ oran simetrik denge, yön zıtlığı ve biçimsel uygunluk bulunmaktadır. Ağaç motifi ile odak sağlanmıştır. Süsleme oluşturulmuştur. Eserlerde renk, biçim, doku bütünlüğü bulunmakta olup ağaç motifi tasarımda egemen bir tavır sergilemektedir. Türk sanatında yoğun şekilde kullanılan hayat ağacı motifinin çağdaş ve güncel sanatlara ait 4 örneğini oluşturan eserlerde temel motif hayat ağacıdır. Hayat ağacı 3 eserde tek olarak kullanılmıştır (Şekil 6-8-9). Şekil 7'de ise hayvan figürü ile birlikte yer almıştır. Şekil 6'da 3 boyutlu kayın ağacı yer almaktadır. Bu ağaç üzerindeki tasarım unsurlarına bakıldığında; simetrik bir düzende tasarımın tamamlandığı görülmektedir. Ancak küçük değişikliklerle tasarım hareketlendirildiği için göreceli bir simetrik dengeden söz edilebilir. Tasarım merkezden sağ-sol olarak dikey düzlemde incelendiğinde $\frac{1}{2}$ oran oluşturduğu görülmektedir. Dalların sağa-sola dönük yönlerinde ise zıtlık ilkesi görülmektedir. Tasarımda kayın ağacı tek olduğu ve merkezde yer aldığı için odak noktasıdır ve vurgulanan öğedir. Tasarım içinde renk, ölçü, oran, biçim vb. özellikler uyum sağlandığı için uygunluk vardır. Ağaç dallarındaki hareketler ve tekrarlar ritim duygusu uyandırmaktadır. Tasarımın genelinde ağaç egemendir. Tasarımdaki tüm elemanlar birlik oluşturmaktadır.

Şekil 7’de 3 boyutlu zeytin ağacı görülmektedir. Eser üzerindeki tasarım unsurlarına bakıldığında; göreceli bir simetrik düzen benimsendiği görülmektedir. Dallar ve ögeler birbiriyle uyumlu ve dengelidir. Dalların sağa sola dönük yaprak ve dalları ahenk oluşturmuş ve sonuç olarak ritim duygusu vermiştir. Hayvan figürü yer alsa da tasarımda ölçü bakımından ağaç motifinin egemen olduğu söylenebilir.

Şekil 8 ve 9’da ajur tekniği ile oluşturulmuş metal baskı kalıbı üzerinde hayat ağacı motifi görülmektedir. Eserler üzerindeki tasarım özellikleri incelendiğinde tasarım merkezden $\frac{1}{2}$ oran oluşturularak simetrik denge sağlanmıştır. Sağa-sola dönük yapraklarda yön zıtlığı görülmektedir. Tasarımda tek motif olduğu için vurgulanan öge hayat ağacı motifidir. Tasarımlar içindeki tüm elemanlar birbiriyle bütünlük içinde olduğu için birlik sağlanmıştır. Tasarım genelinde hayat ağacı egemen motiftir. İncelenen 3 eserde de hayat ağacı motifinin naturalist tarzda olduğu görülmektedir. Bir eserde ise stilize bir tarz benimsendiği söylenebilir (Şekil 9). 4 eser de 3 boyutlu olarak tasarlanmış ve 2 eserde oyma tekniği, 2 eserde de ajur tekniğinde çalışılmıştır. Bu eserlerde ortada bir gövde ve gövdenin her iki yanında yapraklar ve dallar bulunmaktadır. Tasarımlarda sanatçıların özgün yorumları hâkimdir. 4 eserde de simetrik dengenin ön planda olduğu ve vurgulanan ögenin hayat ağacı olduğu görülmektedir. Ritim ilkesini ise dal ve yaprakların tekrarı oluşturmuştur. Tasarımda ağaç motifi tek motif olduğundan vurgulanan kendisidir. Tasarım içinde renk, doku, biçim, form, ölçü vb. bakımlardan birlik sağlanmıştır.

SONUÇ

El sanatları alanları yüzyıllar boyunca insanların duygu ve düşüncelerinin, kültürlerini birbirlerine aktardıkları zengin bir kaynak durumundadır. Bünyesinde çok çeşitli sanat dallarını kapsayan el sanatı ürünlerinde temel yapıtaşı motiflerdir. Motifler insanlığın ilk dönemlerinden beri iletişimi sağlayan, duyguları aktarmakta kullanılan bir araç olmuştur. Yeri geldiğinde görsel olarak insan ruhuna iyi gelmiş, yaşam alanlarının en güzel süsleri olmuştur. Dünya üzerinde çok çeşitli toplumlar ve kültürler birikimlerini motiflerle aktarmıştır. Motif hazinesi içinde temel bir motif olan hayat ağacı

motifi ise derin anlamları, içerdiği inanç öğeleri, gizemi ve ilgi çekici olmasından dolayı hemen her zaman kullanılan bir motif olmuştur.

Hayat ağacının motif olarak kullanımı Dünya kültürleri ve Türk kültüründe hem benzer hem de farklı şekillerdedir. Türk sanatı içinde görülen hayat ağacı motifi İslamiyet’le beraber değişik şekillere bürünmüş, Cumhuriyet döneminden sonra ise soyut ve yenilikçi çalışmalarda kendini göstermiştir.

Örnekleme bu çalışmaları temsil eden ikisi ağaç, ikisi ise metal malzeme kullanılarak hazırlanmış 4 farklı tasarım incelenmeye çalışılmıştır. Örneklerin ortak özellikleri; tek tip malzeme kullanımı, hayat ağacı motifinin temel konu ve odak noktası olarak seçilmesidir. Özgün bakış açısı yanında tasarım ilkelerinin bilinçli olarak kullanıldığı görülmektedir. Hayat ağacı formları natüralist bir üslupta kullanılmış ve doğada yer aldığı hali ile ağacın elemanları olan kök, gövde, dal ve yaprakları tasarımlarda yer almıştır. Ağaç formları dikey halde ve piramidal özellikte biçimlendirilmiştir.

İncelenen örneklem kültürel sürdürülebilirlik amaçlı geleneksel motif/simgе kullanımında “tasarım-malzeme-yaratıcılık-işlev” birlikteliğinin değişken yapısını ortaya koymaktadır. Tasarım ilkelerinin sanatçının özgün yorumu ile birleştiği sınırlı örnekleme emalı tasarımların estetik ve işlevsel boyutu görülmektedir. Bir işlevi gerçekleştirmek üzere tasarlanan aletlerde ve esin kaynaklı yaratıcılığı ortaya koyan üç boyutlu eserlerde odak noktasının geleneksel motifler olduğu görülmektedir. Bu kapsamda motiflerin bir tasarımda temel konu teşkil etmesi sadece simgesel değerlerin estetik aktarımı olmaktan çıkmış işlevselliğın estetik bir dille anlatımı haline gelmiştir. Sonuç olarak estetik biçimsel özellikleri ve anlam yükü bakımından hayat ağacı motifi kültürel aktarımda önemli bir misyonu temsil etmektedir. Kültürel değerlerin sanatsal aktarım ile yaşatılmasında sıkça kullanılan hayat ağacı motifinin zengin tasarım koleksiyonlarında görünürlüğünü koruyacağı şüphesizdir.

KAYNAKÇA

➤ Kitap ve e-Kitaplar

- ATEŞ, Mehmet (2014). *Mitolojiler ve Semboller Ana Tanrıça ve Doğurganlık*. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- BAYAT, Fuzuli (2006). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Özener Matbaası.
- BEYDİLİ, Celal (2005). *Türk Mitolojisi*. Ansiklopedik Sözlük. Ankara: Yurt Kitap-Yayınları.
- ERGUN, Pervin (2004). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, İncelemeler Dizisi.
- ERBEK, Mine (2002). *Çatalhöyükten Günümüze Anadolu Motifleri*. Ankara: KTB Yayınları.
- EĞİNLİ, Temel, NAZLI, Ayşen, KARDELEN, Azra (2018). *Kültürün Koruyucu Gücü: Kültürel Semboller*. *Egemia*, s.56.

➤ Bildiriler

- BELLİ, Oktay (1980). *Urartular'da Hayat Ağacı İnancı*. *Anadolu Araştırmaları*, Sayı 8, s. 237-247.

AĞAÇ, Saliha, SAKARYA, Menekşe (2015). Hayat Ağacı Sembolizmi. *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, sayı 1, s. 1-14.

➤ **Tezler**

ELPE, Ebru (2003). *Türk Mitolojisi ve Sanatında Ağaç*. Yüksek Lisans Tezi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk-İslam Sanatları Programı, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

DAĞI, Fahri (2013). *Türk Halk Anlatılarında Halk Hekimliği Üzerine Bir Araştırma*. Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir.



ISBN: 979-8-89695-169-8