TÜRK-İSLÂM SÜSLEME SANATLARI

Editörler

Doç. Dr. Recep GÜN

Dr. Öğr. Üyesi Müslüm AYDIN

EĞİTİM yayınevi

TÜRK İSLAM SÜSLEME SANATLARI

Editörler: Doç. Dr. Recep Gün, Dr. Öğr. Üyesi Müslüm Aydın

Yayınevi Grubu Genel Başkanı: Yusuf Ziya Aydoğan (yza@egitimyayinevi.com)
Genel Yayın Yönetmeni: Yusuf Yavuz (yusufyavuz@egitimyayinevi.com)
Sayfa Tasarımı: Kübra Konca Nam
Kapak Tasarımı: Eğitim Yayınevi Grafik Birimi

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
Yayıncı Sertifika No: 76780

E-ISBN: 978-625-5453-39-6
1. Baskı, Ekim 2026

Kütüphane Kimlik Kartı

TÜRK İSLAM SÜSLEME SANATLARI

Editörler: Doç. Dr. Recep Gün, Dr. Öğr. Üyesi Müslüm Aydın
E-ISBN: 978-625-5453-39-6
386 s., 160x240 mm
Kaynakça var, dizin yok.

Copyright © Bu kitabın Türkiye'deki her türlü yayın hakkı Eğitim Yayınevi'ne aittir. Bütün hakları saklıdır. Kitabın tamamı veya bir kısmı 5846 sayılı yasanın hükümlerine göre kitabı yayımlayan firmanın ve yazarlarının önceden izni olmadan elektronik/mekanik yolla, fotokopi yoluyla ya da herhangi bir kayıt sistemi ile çoğaltılamaz, yayımlanamaz.

Yayınevi Türkiye Ofis:
Konya: Eğitim Yayınevi Tic. Ltd. Şti., Fevzi Çakmak Mah. 10721 Sok. B Blok, No: 16/B, Safakent, Karatay, Konya, Türkiye
İstanbul: Salon Yayınları, Atakent mah. Yasemen sok. No: 4/B, Ümraniye, İstanbul, Türkiye
Santral: +90 332 351 92 85
Editör hatları: +90 533 151 50 42, +90 507 151 50 43
bilgi@egitimyayinevi.com

Yayınevi Amerika Ofis: New York: Egitim Publishing Group, Inc.
P.O. Box 768/Armonk, New York, 10504-0768, United States of America
americaoffice@egitimyayinevi.com

Lojistik ve Sevkiyat Merkezi: Kitapmatik Lojistik ve Sevkiyat Merkezi, Fevzi Çakmak Mah. 10721 Sok. B Blok, No: 16/B, Safakent, Karatay, Konya, Türkiye
İnternet Satış: www.kitapmatik.com.tr
Whatsapp hattı: +90 553 950 50 37
bilgi@kitapmatik.com.tr

Kitabevi Şubesi: Eğitim Kitabevi, Şükran mah. Rampalı 121, Meram, Konya, Türkiye
Whatsapp hattı: +90 501 651 92 85
bilgi@egitimkitabevi.com

ÖNSÖZ

Türk İslam süsleme sanatları, Türklerin geleneksel süsleme unsurlarını ve estetik anlayışlarını İslami inanç çerçevesinde harmanlayıp yansıtan; mimariden el yazmalarına, ahşaptan kumaşa kadar pek çok alanda uygulanan bezeme ve tezyin çalışmalarını ifade etmektedir. Bu sanatlar hem günlük hayatı hem de manevi dünyayı çeşitli güzelliklerle buluşturan birer ifade biçimleridir.

Bünyesinde estetik, kültürel ve manevî derinliğe sahip özellikler barındıran Türk-İslam süsleme sanatları, taşıdıkları estetik değerin yanı sıra aynı zamanda kültürel ve toplumsal hafızanın vazgeçilemez parçası olarak da önem arz ederler. Nitekim bu sanatlar, başta mimari olmak üzere günlük hayatın farklı alanlarında kendini göstermiş; motifler, renkler ve desenler de dönemin estetik anlayışını ve kültürel birikimini yansıtan temel unsurlar arasında yer almışlardır.

Bu çalışma, Türk-İslam süsleme sanatlarını hat, ebru, tezhip, çini ve seramik, ahşap, taş, tuğla, alçı, maden, cam, cilt, kalemişi, tasvir, katı', halı ve mezar taşı, başlıkları üzerinden ele almaktadır. Kitap, konular hakkında hem tarihî gelişim hem de temel teknik bilgileri içerecek şekilde düzenlenmiş olup okuyucunun farklı dallarla ilgili hem genel hem de karşılaştırmalı bilgi edinmesine katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Çalışmada her bir bölüm, söz konusu alanlarda çalışma yürüten akademisyenler tarafından hazırlanmıştır. Bu nedenle eserde farklı bakış açılarını bir arada görmek mümkün olabilmektedir. Kitap boyunca, okuyucu bir yandan sanat dallarının tarihçesini öğrenirken, öte yandan kullanılan malzemeler, uygulama yöntemleri ve desen-motif düzenleri hakkında da bilgi edinebilecektir. Bilgilerin sistematik ve derli toplu bir biçimde sunulduğu bu eser, Türk-İslam süsleme sanatlarıyla ilgilenen araştırmacılar ve öğrenciler için el kitabı niteliğindedir.

Editörler

İÇİNDEKİLER

1. CAM SANATI - Faruk NARMANLI 7

2. ÇİNİ VE SERAMİK SANATI - Gülşen SOYCAN 23

3. İSLAM MEDENİYETİNDE TASVİR SANATI: TARİHİ SÜREÇ VE YORUMLAR - Ezgi BİLEN 43

4. KALEM İŞİ SÜSLEME (KALEMKÂRÎ) - Nesrullah BALAT 63

5. KATI` SANATI - Elif Feyza KAYGUSUZ 81

6. KERPİÇTEN TUĞLAYA: TÜRK-İSLAM MİMARİSİNDE MALZEMENİN TARİHSEL SÜREKLİLİĞİ - Oğulcan AVCI 107

7. MADEN SANATI - Zeynep KEMALOĞLU 125

8. ORTA ASYA'DAN ANADOLU'YA MEZAR TAŞININ SERÜVENİ - Gazanfer İLTAR 143

9. TEZHİP SANATI - Zeyneb HOCAOĞLU 159

10. TÜRK CİLT SANATI - Fatma Şeyma BOYDAK 203

11. TÜRK EBRU SANATI - Eyüp NEFES 223

12. TÜRK HALI SANATI - Coşkun YANAR 253

13. TÜRK HAT SANATI - Bayram ÇELİK 291

14. TÜRK-İSLÂM MİMARİSİNDE AHŞAP SÜSLEME - İsmail HACIAHMETOĞLU 307

15. TÜRK-İSLAM MİMARİSİNDE ALÇI SÜSLEME - Müslüm AYDIN 333

16. TÜRK MİMARİSİNDE TAŞ SÜSLEME: MALZAME, TEKNİK, ANLAM - Nurcan BOŞDURMAZ 361

CAM SANATI

Faruk NARMANLI

CAM SANATI

*Faruk NARMANLI**

Cam, Farsça kökenli bir kelime olup, bardak, kadeh anlamlarına gelmektedir.[1] Silisli kumun başka maddelerle yüksek ısıda eritilip, şekil verilmesiyle elde edilen saydam ve yarı saydam malzemedir.[2] Tabiatta kaya kristali ve obsidyen formlarında cam türlerine rastlanmaktadır. Kaya kristalinin en kaliteli hali ise tamamen saydam olan neceftir.[3]

1. Cam Sanatında Kullanılan Teknikler

İç Kalıp Tekniği: Kum, kömür ve bitki lifleri başta olmak üzere organik malzeme kullanılarak çekirdek adı verilen bir iç kalıp hazırlanıp metal bir çubuğa tutturulmak suretiyle bir nüve oluşturulmaktadır.[4] Bu nüve üzerine sıcak cam liflerinin sarılması ve renkli cam ipliklerle süslenmesine iç kalıp tekniği denilmektedir.



Şekil 1. *İç Kalıp Tekniği (Çizim: Öğr. Gör. Kasım EKER)*[5]

---

* Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü.

1 *Ansiklopedik Sözlük*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1968, s. 356.

2 Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 63.

3 Üzlifat Özgümüş, "Cam", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 1993) 7/38.

4 Berna Kavaz Kındığılı, "Adana Müzesi İç Kalıp Teknik Üretimi Cam Kaplar", *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi,* 13, (2023), 1618.

5 Kasım Eker, Ali Yalçın Tavukçu, "Mardin Müzesi'nden İç Kalıp Teknikte Üretilmiş Cam Parfüm Şişeleri", *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 8, (2025), 205.

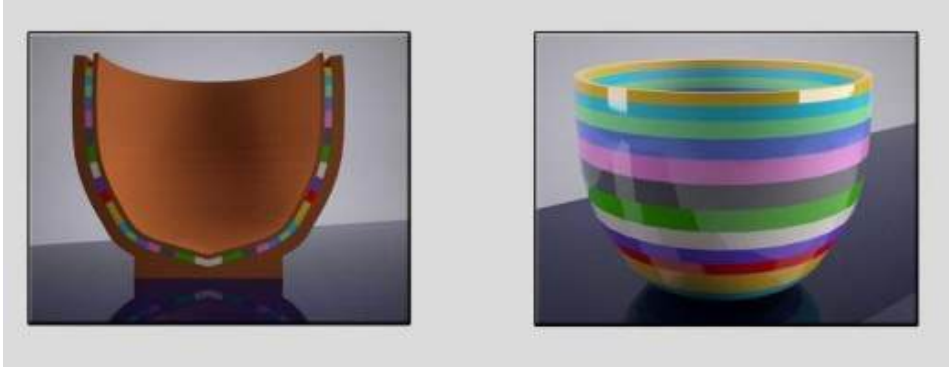
Döküm Tekniği: Küçük cam parçalarının kalıp içerisine doldurularak fırınlanması tekniğidir.

Üfleme Tekniği: Pipo adı verilen içi delik bir çubuğun ucuna konulan sıcak camın üflenmesiyle şekil verilmesidir.



***Şekil 2**. Cam Üfleme Tekniği*[6]

Mozaik Cam Tekniği: Renkli cam çubukların bir kalıp içerisine yerleştirilerek cam fırınında bu yöntemle birleştirilmesidir.



***Şekil 3.** Cam Mozaik Tekniği (Çizim: Öğr. Gör. Kasım EKER)*[7]

6 httpswww.aa.com.trtryasamcam-ufleme-ustalari-salginda-nefesleriyle-ekonomiye-katki-sunmaya-devam-ediyor2143487

7 Fevziye Eker, Kasım Eker, "Antik Çağ Cam Yapım Tekniklerinin 3d Modelleme Çalışması İle Yeniden Ele Alınması", *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 6, (2016), 205.

Soğuk Cam Teknikleri: Sıcak cam tekniklerinin yanı sıra gravür ve kumlama gibi soğuk cam teknikleri de mevcuttur. Gravür tekniği, tavlı cam nesnenin yüzeyinin, sert metal uçlarla oyularak yapılan yüzey dekorlama işidir. [8] Kumlama tekniğinde ise kapalı bir alan içerisinde basıncı istenilen oranda ayarlanabilen bir kompresör kullanılmaktadır.[9]

2. Cam Sanatının Tarihçesi

Farklı renk ve opaklıkta çeşitlere sahip olan obsidyen, tarih öncesi çağlarda ok ve mızrak ucundaki sivri kısmın yapımında kullanılmıştır.[10] Tarihte tespit edilen en eski insan üretimi cam örnekleri MÖ 2600'lere tarihlenen Babil Eşnunna'daki cam çubuk ve Mısır'da bulunan cam boncuklardır. Yaklaşık on asır sonra Teb ve Tel-Amarna'daki atölyelerde cam kaplar yapılmıştır.[11] Goldstein, bilinen ilk cam imalatçılarının Mitanniler olduğunu belirtmektedir. Kazılardan anlaşıldığı üzere bugünkü Ortadoğu, Mezopotamya ve Mısır şehirleri en eski cam yapım merkezlerine ev sahipliği yapmıştır. Buralarda iç kalıp ve mozaik cam teknikleri kullanılmıştır. Mezopotamya'da MÖ 2000'lerde Tel-Asmar, Ur ve Eridu şehirlerinde cam üretimi görülmektedir. Ninova kazılarında Asurbanipal kitaplığında cam imalatını anlatan Akadca yazılı tabletlerde dönemin cam üretimi hakkında bilgiler mevcuttur.[12]



Şekil 4. *Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nden Mızrak Uçları*[13] *(Fotoğraf: Volkan Torun)*

---

8 Sevgi Taner Avcı, *Cam Sanatında Geçmişten Günümüze Cam Kazıma Tekniği Ve Kişisel Uygulamalar,* (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2020), 3.

9 Ekrem Kula, Esin Küçükbiçmen, Selvin Yeşilay Kaya, "Cameo Cam Üretim Yönteminde Alternatif Uygulama Olarak Kumlama Tekniği", *Seramik Türkiye Dergisi,* 41, (2013), 71.

10 Secda Saltuk, *Arkeoloji Sözlüğü*, (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1990), 111.

11 *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 2008), 1/285.

12 Gül Geyik Karpuz, Nurşen Özkul Fındık, "Cam Sanatı", ed. Abdülkadir Dündar, *Türk İslam Sanatları Tarihi El Kitabı*, (Ankara: Grafiker Yayınları, 2019), 463.

13 httpsarkeofili.comanadolu-medeniyetleri-muzesinde-gorulmesi-gereken-10-catalhoyuk-eseri

Camın hammadde olarak ticaretini gösteren en eski buluntu, Kaş-Uluburun Batığı'ndan çıkarılan MÖ 14. yy'a tarihlenen çeşitli renklerde karşımıza çıkan cam külçelerdir. MÖ 8. yy'dan itibaren iç kalıp tekniği ile yapılan vazoların Helenistik dönemin sonuna kadar Avrupa'nın batı ucuna ve Afrika'ya kadar uzandığı anlaşılmaktadır. Gordion'da bulunan, MÖ 8. yy'a ait olduğu düşünülen cam kaplar, döküm cam tekniğinin ilk örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Bunu takip eden yüzyıllarda Sardes, Assos ve Çandarlı civarında iç kalıp tekniğiyle yapılmış örnekler bulunmuş, Sardes'te yer alan bir tümülüste renksiz cam kaseye rastlanmıştır.[14] Batı Roma'da üfleme tekniği ile hızla gelişen cam üretimi, gündelik hayatta yaygın kullanım imkanı bulmuştur. Bu dönemde geometrik motiflerin yanı sıra, insan ve kuş motifleri, sarmaşık, üzüm ve nar gibi bitkisel süsleme örnekleri; kase, kadeh, testi, vazo ve koku kabı gibi formlarda imal edilmiştir.[15] Doğu Roma 11. yy'da cam mozaik, mineli ve yaldızlı cam kapların günlük hayatta kullanımının yaygınlaştığı görülmektedir.[16] İstanbul'da Zeyrek gibi kilise'den çevrilen cami çevrelerinde cam buluntuları sıkça karşımıza çıkmaktadır.[17]

İslam'ın erken dönemlerinde Müslümanların Yemen'de üretilen aynalar kullandıkları bilinmektedir. Emeviler döneminde Kabe'nin aydınlatılması için tavanına camlar yerleştirildiği, yapılan eserlerde füseyfesa isimli mozaiklerde renkli cam ve boncuk kullandıkları görülmektedir.[18] Bu dönemde Kubbetüs-Sahra ve Şam Ümeyye Camii'nde görülen, Roma döneminin tarzını yansıtan cam mozaik süslemelerin, Hristiyan ustaların yaptığı modellerle örtüştüğü tespitine yer verilmektedir. Emevi döneminde kullanılmaya başlanmış olan cam ağırlık sikkeleri ve senceler günümüze kadar ulaşabilmiştir.[19] Suriye, Irak ve Mısır bölgelerinde Roma cam ustalarının etkisi görülmüştür.

---

14 Üzlifat Özgümüş, *Anadolu Camcılığı*, (İstanbul: Pera Yayıncılık, 2000), s. 19-25.

15 *Büyük Lügat ve Ansiklopedi*, (İstanbul: Meydan Yayınevi, 1988), 2/743.

16 Özgü Çömezoğlu, "Bizans Döneminde Günlük Kullanım Amaçlı Cam Objeler Ve İşlevleri Üzerine Düşünceler"*, Sanat Tarihi Yıllığı,* 20, (2012), 27.

17 Üzlifat Canav Özgümüş, Serra Kaynak, "Molla Zeyrek Camii (Eski Pantokrator Manastırı) Restorasyonunda Ortaya Çıkan Cam Buluntular", *Vakıf Restorasyon Yıllığı*, 20/2020, 66.

18 Yılmaz Can, Recep Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, (İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2019), 288.

19 Oleg Grabar, *İslam Sanatının Oluşumu*, Çev. Nuran Yavuz (İstanbul: Kanat Kitap, 2010), 55.



Şekil 5. *Şam Emevi Cami Kubbetül-hazne Üzerindeki Mozaikler (Fotoğraf: Doç. Dr. Yavuz Selim GÖL)*

Emevi ve Abbasi dönemlerinde Şam, Basra Fustat ve Bağdat cam üretiminde önde gelen merkezler haline gelmiştir.[20] Bu imalat merkezlerine Halep, Rakka ve Nişabur'u da ilave etmek gerekir. Filistin'in Hebron, Ramla ve Kayseriyye bölgeleri ile Ürdün'ün Pella şehrinde çıkan Abbasi ve Fatımi dönemlerine tarihlenen şişe, kase, kandil ve sürahiler; aplike, çimdikleme, kesme, kazıma, lüster, üfleme ve kalıplama tekniğiyle yapılmış, genellikle şeffaf veya hafif renklendirilmiş biçimde üretilmiştir. Bu erken dönemin yaygın kullanılan ve ayırt edici formları, küresel gövde, yuvarlak ağız ve konkav dip olarak karşımıza çıkmaktadır. Dönemin şişelerinde, boyun kısmına aplike cam ipliği bezemesine çokça rastlanmaktadır. Kandiller ise kulplu, saplı, topuz, konik ve tüplü olarak çeşitlendirilmiştir. İspanya Kordoba Cami'nde kulplu cam kandil bu örneklerden biridir. Bugünkü İran dolaylarında bulunan yuvarlak veya prizmal mürekkep hokkaları nispeten küçük boyutludur. İslam topraklarında 'qumqum' olarak isimlendirilen yuvarlak gövdeli, dar boyunlu koku şişelerine rastlanmaktadır. Abbasi dönemi Samarra bölgesinde, nebati, hendesi, figüratif ve hüsn-i hat içerikli, bazen eğri kesim cam

[20] Gül Geyik, "Erzurum Arkeoloji Müzesinde Bulunan İslami Dönem Cam Eserler", *Art-Sanat*, 19/2023, 205.

tekniğiyle de yapılan renkli uygulamalar 'Samarra işi' olarak nitelendirilmiştir. Romalı ustaların tekniklerinden farklı olan bu stilistik eğilim, Orta Asya'dan gelen Türkler'in etkisinde kaldıkları düşünülmektedir.[21] Karahanlılar döneminde Fergana ve Kaşgar'da yapılan kazılarda bir takım cam buluntular görülmekle birlikte, Gazneliler'de süslemeli pencere şebekeleri ve figüratif süslemeli cam madalyonlar kullanıldığı öğrenilmiştir.[22]



Şekil 6. *Museum of Islamic Art'da Bulunan Gazneli Dönemi Figüratif Süslemeli Cam Madalyon*[23]

Büyük Selçuklularda karşılaşılan üfleme teknikli kaselerde stilize bitkisel ve geometrik motifler Türk üslubunu yansıtmaktadır.[24] Anadolu Selçuklularında Kubadabad Sarayı kazılarında çok sayıda cam malzeme oluşu burada bir üretim merkezi olduğunu düşündürmektedir. Bu kazıda, ortasında palmet rozetli 2. Gıyaseddin Keyhüsrev'in adı ve övgü cümlesi yer alan mineli bir tabak bulunmuştur.[25] Alanya Selçuklu Sarayında ise renkli pencere camları ve düğümlü cam kupalar bulunmuştur.[26] Harran kazılarından, önceki yüzyıllardan süregelen

21 Gül Geyik Karpuz, Nurşen Özkul Fındık, "Cam Sanatı", 467.

22 Stefano Carboni, David Whitehouse, *Glass of the Sultans*, (Yale University Press, New York, 2001), 135.

23 httpscollections.qm.org.qaenobjectsimpressed-glass-medallion-gl1472003utm_source=chatgpt.com

24 Zekiye Uysal, *Kubad-Abad Sarayında Selçuklu Cam Sanatı*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2013), 14.

25 Üzlifat Özgümüş, *Anadolu Camcılığı*, 67.

26 Elif Beşer, Ali Uzun, Ali Akın Akyol, Şahinde Demirci, Yusuf Kağan Kadıoğlu, "Archaeometry of the Glass from Alanya", *Late Antıque/Early Byzantıne Glass In The Eastern Medıterranean,* (İzmir: Tübitak, 2010), 217.

cam bilezik imalatının, Selçuklu döneminde de sürdürüldüğü anlaşılmaktadır.[27] Harran'da bulunan 13. yy. Eyyubi dönemine tarihlenen mineli kadeh üzerinde Uygur yüzü tipli, Selçuklu kıyafetleriyle raks eden kadın figürü mevcuttur.[28] Samsat kazılarında altın yaldızlı bordür içinde renkli zarif mineli sülüs hatlı yazı kuşağı olan bardaklar bulunmuştur. Samsat'ta ele geçirilen cam örneklerde Suriye etkisi görülmektedir.[29] Eyyubi ve Memluk döneminde ortaya çıkarılan mineli yaldızlı cami kandilleri ve vazoların Suriye ve Mısır'da üretildiği görülmektedir. İslam dönemi camcılığının ilk mineli eseri 13. yy'a tarihlenen bir Eyyubi şişesi olduğu anlaşılmıştır. Dönemin mineli ve yaldızlı eserlerinde bitkisel ve figüratif süsleme ile yazı kuşakları görülmektedir.[30]



Şekil 7. *Anadolu Selçukluları Dönemi 2. Gıyaseddin Keyhüsrev'e Övgü Ve Dua Yazılı Cam Tabak*[31]

Lamm'a göre İslam dönemi camları birkaç grup altında incelenebilir. Bunlar cami kandilleri ve ev eşyalarından oluşan Şam grubu, kırmızı, mavi ve beyaz mineli bitkisel ve geometrik bezeli Halep grubu, beyaz noktalı süslemelere sahip Rakka grubu işlerdir. Bu gruplarda yazı kuşağı mamulün ağız kısmında ve dar bir kuşakta yer alır. Fustat grubunda ise yazı daha geniş bir kuşak içerisinde kompoze edilmiştir. Dönemin kuşak yazıları sülüs ve nesih hatlıdır. Bölgenin Haçlıların elinde olduğu dönemde Frenk armaları, Moğol hakimiyeti döneminde ise Çin etkisi görülmektedir.[32]

---

27 İsmail Aslan, Sevcan Ölçer, "Harran Kazılarında Bulunan Cam Bilezikler (2013-2023)", *Art-Sanat*, 23/2025, 121.

28 Serap Bedel Özek, Anadolu Selçuklu Döneminde Cam Üretimi; Teknikler ve Ürünler", *Sanat Yazıları*, 51/2024, 690.

29 Üzlifat Özgümüş, *Anadolu Camcılığı*, 68.

30 Oliver Watson, "Pottery and Glass: Lustre and Enamel", ed. Rachel Ward, *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East,* (London: British Museum Press, 1998), 15-16.

31 https://www.millisaraylar.gov.tr/Lokasyon/12/Beykoz-Cam-ve-Billur-Muzesi

32 Gül Geyik Karpuz, Nurşen Özkul Fındık, "Cam Sanatı", 470.

Memluk döneminin ayet yazılı mineli cam asma cami kandilleri dünya camcılığının etkileyici örnekleri arasında gösterilmektedir.[33] Timur 15. yy başındaki seferinden dönerken Suriyeli cam ustalarını yanında Semerkant'a götürmesi, bölgenin canlılığını azaltmıştır. Doğulu ustaların etkisi ile şekillenen mineli yaldızlı Venedik camlarında Memluk etkisi görülmektedir. 11. yüzyıldan itibaren İslam cam sanatının en parlak evresidir. Fatımi ve Memlük ustaları mineleme ve altın yaldız tekniklerini geliştirerek cam sanatını lüks üretim alanına dönüştürmüştür. Devrin cam eserleri, aydınlatma aracı olmanın yanı sıra, dini ve siyasi erkin de bir yansıması olagelmiştir. Kahire ve Şam atölyelerinde üretilmiş kandiller, mine süslemeleri ve kufi, sülüs ve nesih hatlarıyla dikkat çeker.[34] Araplar üfleme tekniğiyle imal ettikleri şişe ve evani malzeme üzerine kolay eriyebilen mine ilave ederek bu tekniği ileri bir noktaya taşımışlardır. Haçlılar ve sonrasında Hristiyan hacıların batıya götürdükleri mineli ve yaldızlı cam eserler büyük beğeni ile karşılaşmıştır. Arapların geliştirdikleri teknikler önce Fransa, sonrasında Venedik şehirlerinde abartılı kabartma ile arma ve filigranlara dönüştürülmüştür. Hollanda'da ağır süslemeli ayaklı cam kaplar, Almanya taraflarında tasvirli cam kaseler, İngiltere'de ise billur olarak bilinen saydam kristal cam tekniği geliştirilmiştir.[35]



Şekil 8. *Museum of Islamic Art'da Bulunan Sultan Melik Berkuk Dönemi Memluk Cam Kandili*[36]

33 Üzlifat Canav, Türkiye Şişe ve Cam Fabrikaları A.Ş. Cam Eserler Koleksiyonu, s. 20.

34 Emine Dönmez, "Memlûk Türk Devletinde Mineli Yaldızlı Cam Süslemeler", *Tevilat Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1/2024, 83,90.

35 Celal Esad Arseven, Sanat Ansiklopedisi, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983), 1/312.

36 https://collections.qm.org.qa/en/objects/mosque-lamp-gl522002

Selçuklu döneminde sanatsal niteliği artan cam sanatının, 15. yüzyıldan sonra Osmanlılarda endüstriyel üretimi başlamıştır. İstanbul'un fethiyle camcılık hızla gelişmeye başlamıştır. Ahiliğin her meslek grubuna göre hazırladığı kurallarla camcılık da korunmak istenmiştir. Üreticinin sıkı denetimi ve yerli hammadde kullanımı gibi kurallar katı bir şekilde uygulanmıştır.[37]

Sultan 3. Murat dönemini konu alan Surname-i Hümayun'da cam ustalarının konu edildiği minyatürlere rastlanmaktadır. Nakkaş Osman'ın nakşettiği minyatürlerde dönemin cam üretimi hakkında fikir verecek kompozisyonlar mevcuttur.[38] Sultan 3. Ahmet döneminde yazılan Surname kitabında cambazların kafaları üzerinde cam ürünler taşıdıkları görülmektedir. Levni'nin resmettiği bu minyatürlerde devrin cam formları hakkında bilgi edinmek mümkündür.[39]



Şekil 9. *Surname-İ Vehbi'de Levni'nin Resmettiği Kafaları Üzerinde Cam Ürünler Taşıyanlar*[40]

---

37 Önder Küçükerman, *Cam Sanatı ve Geleneksel Türk Cam Sanatından Örnekler*, (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1985), 136.

38 Üzlifat Özgümüş, *Anadolu Camcılığı*, 72.

39 Vehbi, *Surname Sultan Ahmet'in Düğün Kitabı*, çev. Mertol Tulum, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007), 99-102.

40 Sunah Choi, *Surname-i Vehbi'deki Kap Tasvirleri*, (Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2008), 85.

Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nde cam işi ile ilgili imalathane ve dükkanlardan bahsedilir.[41] İstanbul'da Eğrikapı ve Tekfur Sarayı arasında 18. yy'da padişaha ait atölyeler bulunmakta, buralar cam ustalarına kiraya verilmekte ve böylelikle cam sanayinin gelişimine katkıda bulunulmaktadır. Camın hammaddesi olan kum, bu dönemde Yedikule civarındaki Kumboğazı'ndan temin edilmektedir. Bakırköy'de Baruthane-i Amire yanında cam parlatma atölyeleri, camhane ve güherçile kazan ve ocakları, Mercan Çarşısı'nda ise taklit mücevher ve sırça aletler yapan kuyumcular yer almaktadır. İstanbul Bostancı Ocağı'nın kolları arasında yer alan Camcılar Ocağı, saraya bağlı binaların cam işlerini takip etmiştir. Mehmet Dede tarafından İstanbul Çubuklu'da kurulan imalathanede 1795'ten itibaren kristal cam ve Çeşm-i bülbül yapılmasına başlanmıştır.[42] Bu imalathane binasında fincan, bardak, vazo, gülabdan gibi eşyalar üretilmiştir. Bu camlar mavi, beyaz veya süt rengi opak olup üzerlerinde yaldız süslemeler bulunmaktadır.[43] Burada yapılan hareli süslemeye sahip cam işleri, genel kanıya göre bülbülün gözündeki hareli yapıya benzetildiğinden, 'çeşm-i bülbül' olarak isimlendirilmiştir.[44]



Şekil 10. *Milli Saraylar Beykoz Cam ve Billur Müzesi'nde Çeşm-i Bülbül Örnekleri*[45]

Yerli üretimlerin yanı sıra Venedik, Rusya ve Yunanistan'dan da cam ürünlerin ithal edildiği bilinmektedir. 1899 yılında Modiano isimli bir Musevi tarafından Paşabahçe'de bir cam fabrikası kurulmuş, ancak piyasadaki ithal cam ürünlerle rekabet edememesi sebebiyle ayakta kalamamıştır.[46] Çubuklu ve

41 Bu mekanlar; 'şişeciyan', 'taciran-ı şişe', 'ayineciyan' ve 'camciyan' şeklinde isimlendirilmektedir. Bkz. Üzlifat Özgümüş, *Anadolu Camcılığı*, 74.

42 Türk Ansiklopedisi C.9, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 222.

43 Celal Esad Arseven, Sanat Ansiklopedisi, 1/.

44 Mehmet Önder, *Antika ve Eski Eserler Kılavuzu*, (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998), 52.

45 https://www.millisaraylar.gov.tr/Lokasyon/12/Beykoz-Cam-ve-Billur-Muzesi

46 Önder Küçükerman, *Cam Sanatı ve Geleneksel Türk Cam Sanatından Örnekler*, 154.

Paşabahçe camlarının zaman içinde Beykoz işi olarak ortak bir isimle nitelendirildiği, Osmanlı'nın çeşitli bölgelerinde ve hatta yurtdışında rağbet gördüğü, taklitlerinin yapıldığı bilinmektedir.[47] Cumhuriyet döneminde Paşabahçe'de kurulan cam fabrikası yakın tarihimizden bir müessese örneğidir.

3. Cam Sanatı Formları

Revzen-i Menkuş: Renkli cam parçalarının genellikle bir kompozisyon içerisinde kurşun çubuk başta olmak üzere ara malzemelerle birleştirilip çoğunlukla pencerelerde kullanılmasıdır. Vitray olarak bilinmekle birlikte Osmanlı Dönemi'nde nakışlı pencere anlamına gelen 'revzen-i menkuş' tamlaması kullanılagelmiştir.

Aydınlatma Araçları: Camdan yapılmış kandillerin özellikle toplu mekanlarda kullanılan formlarıdır. Bu ürünler, yağ ve mum gibi uzun süreli sıcaklıklara dayanabilecek şekilde imal edilmektedir.

Günlük Kullanım Objeleri: Bardak, tabak, sürahi, gülabdan gibi, son yüzyıllarda toplumda günlük hayatın bir parçası haline gelebilen ürünlerdir.



Şekil 11. *Fatih Cami'nden Revzen-i Menkuş Örnekleri (Fotoğraf: Mustafa Cambaz)*[48]

[47] Fuat Bayramoğlu, *Türk Cam Sanatı ve Beykoz İşleri*, (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996), 30.

[48] httpswww.mustafacambaz.comdetails.phpimage_id=33007&sessionid=7f77c1r1gdfhba0hrnendfrs90

Kaynakça

Ansiklopedik Sözlük, Milliyet Yayınları, İstanbul: 1968.

Arseven, Celal Esad. Sanat Ansiklopedisi, 1/309-323. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983.

Aslan, İsmail. Ölçer, Sevcan. "Harran Kazılarında Bulunan Cam Bilezikler (2013-2023)", Art-Sanat, 23/2025, 102-124.

Avcı, Sevgi Taner. Cam Sanatında Geçmişten Günümüze Cam Kazıma Tekniği Ve Kişisel Uygulamalar, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2020), 3.

Bayramoğlu, Fuat. Türk Cam Sanatı ve Beykoz İşleri, (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996), 30.

Beşer, Elif. Uzun, Ali. Akyol, Ali Akın. Demirci, Şahinde. Kadıoğlu, Yusuf Kağan. "Archaeometry of the Glass from Alanya", Late Antıque/Early Byzantıne Glass In The Eastern Medıterranean, (İzmir: Tübitak, 2010), 213-233.

Büyük Lügat ve Ansiklopedi, 2/740-744. İstanbul: Meydan Yayınevi, 1988.

Can, Yılmaz. Gün, Recep. Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği, İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2019.

Canav, Üzlifat. Türkiye Şişe ve Cam Fabrikaları A.Ş. Cam Eserler Koleksiyonu. İstanbul: T.Ş.C.F.A.Ş. Belge ve Bilgi Merkezi, 1985.

Carboni, Stefano. Whitehouse, David. Glass of the Sultans, (Yale University Press, New York, 2001), 135.

Choi, Sunah. Surname-i Vehbi'deki Kap Tasvirleri, (Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2008).

Çömezoğlu, Özgü. "Bizans Döneminde Günlük Kullanım Amaçlı Cam Objeler ve İşlevleri Üzerine Düşünceler", Sanat Tarihi Yıllığı, 20, (2012), 17-49.

Dönmez, Emine. "Memlûk Türk Devletinde Mineli Yaldızlı Cam Süslemeler", Tevilat Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 1/2024, 81,98.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1/285. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 2008.

Eker, Fevziye. Eker, Kasım. "Antik Çağ Cam Yapım Tekniklerinin 3d Modelleme Çalışması İle Yeniden Ele Alınması", Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 6, (2016), 198-214

Eker, Kasım. Tavukçu, Ali Yalçın. "Mardin Müzesi'nden İç Kalıp Teknikte Üretilmiş Cam Parfüm Şişeleri", Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 8, (2025), 36-48.

Geyik, Gül. "Erzurum Arkeoloji Müzesinde Bulunan İslami Dönem Cam Eserler", Art-Sanat, 19/2023, 205.

Grabar, Oleg. İslam Sanatının Oluşumu, çev. Nuran Yavuz İstanbul: Kanat Kitap, 2010.

Karpuz, Gül Geyik. Fındık, Nurşen Özkul. "Cam Sanatı", ed. Abdülkadir Dündar. 463482, Türk İslam Sanatları Tarihi El Kitabı, Ankara: Grafiker Yayınları, 2019.

Kındığılı, Berna Kavaz. "Adana Müzesi İç Kalıp Teknik Üretimi Cam Kaplar", ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 13, (2023), 1617-1634.

Kula, Ekrem. Küçükbiçmen, Esin. Kaya, Selvin Yeşilay. "Cameo Cam Üretim Yönteminde Alternatif Uygulama Olarak Kumlama Tekniği", Seramik Türkiye Dergisi, 41, (2013), 64-71.

Küçükerman, Önder. Cam Sanatı ve Geleneksel Türk Cam Sanatından Örnekler, (Ankara: Türkiye İş bankası Kültür Yayınları, 1985)

Önder, Mehmet. Antika ve Eski Eserler Kılavuzu, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998), 52.

Özek, Serap Bedel. Anadolu Selçuklu Döneminde Cam Üretimi; Teknikler ve Ürünler", Sanat Yazıları, 51/2024, 680-696.

Saltuk, Secda. Arkeoloji Sözlüğü. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1990.

Sözen, Metin. Tanyeli, Uğur. Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2015.

Özgümüş, Üzlifat. Anadolu Camcılığı. İstanbul: Pera Yayıncılık, 2000.

Özgümüş, Üzlifat. "Cam", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. 7/38-41. İstanbul: TDV Yayınları, 1993.

Üzlifat Canav Özgümüş, Serra Kaynak, "Molla Zeyrek Camii (Eski Pantokrator Manastırı) Restorasyonunda Ortaya Çıkan Cam Buluntular", Vakıf Restorasyon Yıllığı, 20/2020, 64-72.

Vehbi, Surname Sultan Ahmet'in Düğün Kitabı, çev. Mertol Tulum, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007.

Uysal, Zekiye. Kubad-Abad Sarayında Selçuklu Cam Sanatı, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2013), 14.

İnternet Kaynakları

httpswww.aa.com.trtryasamcam-ufleme-ustalari-salginda-nefesleriyle-ekonomiye-katki-sunmaya-devam-ediyor2143487

httpsarkeofili.comanadolu-medeniyetleri-muzesinde-gorulmesi-gereken-10-catalhoyuk-eseri

httpscollections.qm.org.qaenobjectsimpressed-glass-medallion-gl1472003utm_source=-chatgpt.com

https://www.millisaraylar.gov.tr/Lokasyon/12/Beykoz-Cam-ve-Billur-Muzesi

ÇİNİ VE SERAMİK SANATI

Gülşen SOYCAN

ÇİNİ VE SERAMİK SANATI

*Gülşen SOYCAN**

1. Tanımı

İslâm sanatı içinde kendine hususi bir yer edinen, çini ve seramik sanatı üzerine çalışan birçok sanat tarihçi olmasına rağmen kullanım sahasının genişliği, teknik zenginliği ve çeşitli isimlerle ifade edilmesi nedeniyle kaynaklarda üzerinde ittifak edilen bir çini tanımı bulunmamaktadır. Daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse literatürde çiniyle kastedilenin seramik malzemeden mamül duvar kaplama mı yoksa pişirilmiş topraktan yapılan her tür iş mi olduğu hususu çok net değildir. Sözgelimi Türk sanat tarihinin önde gelen isimlerinden Celal Esat Arseven çiniyi, beyaz topraktan yapılan sırlı keramik işlerine verilen isim olarak tarif etmiş; hamurun cinsine, yapılan işin ince veya kalın olmasına göre keramiği çini, çömlek işleri ve porselen olarak üçe ayırmış; ışığı geçirmemesi nedeniyle ilkini diğer ikisinden ayrı tutmuştur.[1] Adnan Turani beyaz topraktan pişirilerek yapılan mineli, saydam olmayan ince seramik işine çini derken hem duvar kaplamada hem de tabak, çanak gibi eşya yapımında kullanıldığını ifade etmiştir.[2] Metin Sözen ve Uğur Tanyeli mezkûr kavramı mimariye has kılarak renkli, çoğunlukla bezeli ve sırlı seramik plak olarak tanımlamıştır.[3] Gönül Öney hamur ve yapılış bakımından seramik ve çini sanatında fark olmadığını belirtmiş; halk arasında yaygın şekliyle mimariye bağlı duvar seramiğine çini, kullanım eşyasına seramik demeyi tercih etmiştir.[4] Şerare Yetkin ebatları birbirinden farklı levhaların renklendirilip sırlanarak fırınlanması sonucu, sırın levha üzerinde bıraktığı saydam tabakayı mimari bezemede kullanılan çininin aslı olarak belirtmiştir.[5] M. Oluş Arık ve Oktay Aslanapa'nın yayınlarında bu kavramın mimariye ilişkin bağlamlarda kullanımına rastlanmaktadır.[6]

* Dr. Öğr. Üyesi, Samsun Üniversitesi, gülsen.soycan@samsun.edu.tr, Orcid: 0000-0003-0176-2069.

1 Celâl Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983), 1/410-412.

2 Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993), 30.

3 Metin Sözen - Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2010), 78.

4 Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992), 93.

5 Şerare Yetkin, "Çini", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı, 1993), 8/329.

6 Bk. Oktay Aslanapa, Türk Sanatı (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989), 317-332; M. Oluş Arık, "Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, ed. Gönül Öney - Zehra Çobanlı (İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007), 29-69; Oktay Aslanapa, *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı* (Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, t.y.).

Osmanlı kaynaklarında mimari seramikleri için "sırça" veya "kâşî";[7] çanak-çömlek gibi günlük kullanım eşyasına "toprak evânî" yahut "çini evânî" isimlendirmesi yapılmıştır.[8] Çin porselenine fağfûri veya mertabânî denilmiştir.[9] Kâşî adı fayanslarıyla ünlü Kaş şehrine dayanılarak verilmiştir.[10] Köken olarak Çin işi anlamında olan çini, porseleni dünyaya tanıtarak seramiği etkileyen Çinliler'den hareketle Osmanlılar tarafından literatüre kazandırılmıştır.[11] Osmanlı, her tür kilden ya da silis temelli malzemeden yapılan seramik eşya için genel bir ifade olarak çini terimini kullanmıştır.[12]

Zaman zaman çini ile eş anlamda kullanılan seramik yahut keramik kavramı porselenden pişmiş toprağa kadar daha genel bir manayı ihtiva etmektedir.[13] Değişen miktarlarda ve farklı pişirilme ısısının neticesinde seramiğin bileşenleri olan kaolin, kuvars, silika gibi hammaddelerin cam, çini, porselen şeklinde çeşitli malzemelere dönüşmesi[14] bu kavramın ne denli kapsayıcı olduğunu göstermektedir.

Günümüzdeki yaygın kullanımından yola çıkılarak, çalışmamız boyunca pişmiş topraktan imâl edilerek mimari yapının iç ve dış kısmını tezyin eden bezeme sanatı çini; daha küçük boyutlu kap-kacak türü taşınabilir kullanım eşyaları seramik olarak adlandırılmaktadır.

2. Kullanılan Başlıca Teknikler

Sır Altı Tekniği: Şekil verilmiş ve pişirilmiş çini hamurunun üzerine arzu edilen renk ve desende süsleme yapıldıktan sonra saydam sırın sürülmesi ve akabinde fırınlamasıyla elde edilir. Saydam sırın altında kalan siyah, turkuaz, yeşil, mavi, kahverengi, patlıcan moru gibi renkler böylece parlak bir hal alır.[15] Kütahya merkezli evâni denilen kullanım eşyası günümüzde bu usule göre yapılmaktadır.[16] Esas gelişmesini 16. yüzyılın ortasından itibaren Osmanlı çini sanatında tamamlayan sır altı tekniği, Anadolu Selçuklu döneminde de kullanılmıştır.[17]

Sır Üstü Tekniği: Desen çizilmeden önce form verilip fırınlanan seramik malzemeye mat bir sır sürülür, ardından süsleme yapılarak yüksek ısıda pişmesi sağlanır.[18]

---

7 Nurhan Atasoy - Julian Raby, Iznik: *The Pottery of Ottoman Turkey*, ed. Yanni Petsopoulos (London: Alexandria Press, 1994), 23.

8 Aziz Doğanay, "Türk Çini Sanatı", *İslâm Sanatları Tarihi*, ed. Muhittin Serin (Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını, 2010), 171.

9 Atasoy - Raby, *Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey*, 23.

10 Celâl Esad Arseven, *Türk Sanatı* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1984), 50; Doğanay, "Türk Çini Sanatı", 171-172.

11 Yetkin, "Çini", 8/329; Mezahir Avşar - Lale Avşar, "Çini Sanatı ve Terminolojisi Üzerine", *Kalemişi Geleneksel Türk Sanatları Dergisi* 2/4 (2014), 4; İrem Çalışıcı Pala, "Bazı Belge ve Tanımlarla 'Çini' Kelimesinin Değerlendirilmesi", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* 13 (2015), 13.

12 Atasoy - Raby, *Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey*, 23.

13 Sözen - Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 273.

14 Doğanay, "Türk Çini Sanatı", 172.

15 Yetkin, "Çini", 8/332.

16 M. Zeki Oral, "Kubad Âbâd Çinileri", *Belleten* XVII/66 (1953), 214.

17 Doğanay, "Türk Çini Sanatı", 185.

18 Oral, "Kubad Âbâd Çinileri", 214.

Tek Renkli Sır Tekniği: Form verilip bisküvi fırınlaması yapılan desensiz yüzeyin astarlanmadan tek renk kalaylı bir sır ile sırlanması ve tekrar fırınlanmasıyla oluşur. Bu teknikte tercih edilen renkler turkuaz, manganez moru, kobalt mavisi ve beyazdır. Genellikle yıldız, haç ve levha formundaki Selçuklu çinilerinde kullanılmıştır.[19]

Lüster (Perdah Çini) Tekniği: Form verilip sırlanan çini hamuru fırınlanır; daha sonra metal oksit içerikli boyalar ve gümüş, bakır tozlu karışımla desen yapılır; tekrar seramik malzeme ikinci defa daha düşük ısıda fırınlanır. Bu tekniğin püf noktası çiniye metalik pırıltı vermektir.[20]

Mînâî Tekniği: Bu teknik sır altı ve sır üstünün bir arada kullanılmasıyla elde edilir. Isıya dayanıklı mavi, mor, fîrûze, yeşil gibi renkler sır altına kiremit kırmızısı, kahverengi, beyaz siyah gibi daha az dayanıklı olanlar sır üstüne uygulanır.[21] Daha ziyade İran'ın Rey, Rakka, Kâşân gibi çini üretim merkezlerinde kullanılan mînâî tekniği, yapımı zahmetli olduğundan Anadolu coğrafyasında çok tercih edilmemiştir.[22]

3. Tarihî Gelişim Süreci

Ortaya çıkışı oldukça eski dönemlere dayanan çini ve seramik sanatı Türk, İran, Moğol, Arap, Berberi gibi çeşitli toplumların katkılarıyla tekâmül etmiş; Orta Asya'dan İspanya'ya kadar geniş bir coğrafyada yayılım göstermiştir.[23] Bu durumun doğal bir sonucu olarak her dönem ve bölgenin hususiyetleri çini sanatının gelişimine etki etmiştir.

Çini bezemenin ilk örnekleri tuğla üzerine renkli sır kaplama olarak Mısır ve Mezopotamya'da ortaya çıkmıştır.[24] MÖ 4000'lerde eski Mısır'ın merkezlerinden Sakkara'daki anıt mezarların dış kaplamasının turkuaz sırlı karolardan oluşması bunun bir kanıtıdır.[25] Kap-kacak türü eşyalara da Mısır ve Yakındoğu coğrafyasında sıkça rastlanmıştır.[26] Mısır'daki örneklerden yaklaşık 2000 yıl sonra benzer türdeki süslemeler, Mezopotamya şehirlerinden Ur ve Susa'da yapılan kazılarda görülmüştür.[27] Bu iki medeniyetin haricinde MÖ 75 civarında Babil'in anıtsal giriş kapısı olarak bilinen İştar Kapısı, sırlı tuğla

19 Yılmaz, "Çini Sanatı", 2/509.
20 Yılmaz, "Çini Sanatı", 510.
21 Doğanay, "Türk Çini Sanatı", 185.
22 Sözen - Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 210.
23 Gönül Öney, "Doğu'dan Batı'ya İslam Sanatından Türk Çini Seramiklerine Uzanan Miras", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, ed. Gönül Öney - Zehra Çobanlı (İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007), 13.
24 Yetkin, "Çini", 8/329.
25 Rüçhan Arık - Oluş Arık, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri* (İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları, 2007), 26.
26 Sitare Turan Bakır, "Türk Çiniciliğinin Dünü ve Bugünü", *Klasik Sanatlar Yıllığı*, ed. Nazmiye Gül Yıldız (İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2014), 39.
27 Şerare Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972), 12.

üzerine kabartma resimlerle tezyin edilmiştir.[28] Daha sonra bölgeye hâkim olan Pers Ahameniş İmparatorluğu tarafından renkli sırlı tuğla kullanılsa da devamı gelmemiştir.[29]

Erken İslâm sanatında hammadde yetersizliği ve porselen yapımının bilinmemesi Müslümanları perdahlı çini ve seramik üretimine sevk etmiştir.[30] Ne var ki Emevî saraylarında sırlı çini yerine Bizans'ın tesiriyle zengin mozaik süslemelerin tercih edilmesi,[31] bu sanatın İslâm dünyasında yaygın kullanımını nispeten geciktirmiştir. Bununla birlikte perdahlı çinilerin benzerleri Emevî dönemi eserlerinden Kayrevan Sîdî Ukbe Camii'nin (670-862) mihrabını süslemiştir.[32] Levha formundaki sırlı çinilere ve perdah tekniğine ait ilk örneklere Abbâsî şehirlerinden Samarra'da yapılan kazılarda rastlanmıştır.[33] Samarra süslemeleri uzun süre Akdeniz ve civarındaki İslam mimarisini etkisi altına almıştır.[34] Abbâsîler sadece levha halindeki duvar kaplaması olan çinilerle değil kap-kacak türü günlük eşyalarla da gelişme kat etmiştir.[35] Ancak üretim işiyle meşgul olan birçok ustanın başka İslâm ülkelerine gitmesi, 9. yüzyılın ilk yarısındaki ilerleme döneminin ardından bir durgunluk sürecini başlatmıştır. Fâtımîler, perdah tekniğini duvar kaplaması olan çinilere değil toprak evânî türü eşyalara uygulamıştır.[36] İslâm dünyasında seramik üretimi Abbâsîlerden Memlüklere kadar gelişerek devam etmiş fakat sırlı çini kullanımı aynı oranda tercih edilmemiştir.[37]

Çini sanatı, mimari bezeme öğesi olarak asıl ilerlemesini Türk-İslâm sanatı bünyesinde göstermiş; bu gelişim süreci Karahanlılar'dan başlamak suretiyle Gazneliler ve Harzemşahlar gibi erken dönem Türk-İslâm devletleri ile devam etmiştir.[38] 11. yüzyıl Karahanlı ve Gazneli şehirlerinde ortaya çıkan dekoratif çini kalıntıları, Orta Asya'da çininin uygulandığını göstermektedir.[39] Esasında İslamiyet'ten önce de çini sanatının Türkler tarafından bilindiği kaynaklarda geçmektedir. Uygurların mabet yapımında sırlı tuğla zemin döşemesini tercih etmesi[40] bu sanatın eski dönemlere uzanan köklü tarihini ortaya koymaktadır. Karahanlılar'dan günümüze intikal eden sınırlı sayıdaki mimari yapılardan Ayşe Bîbî (12. yüzyıl başı) ve Özkent Celâleddin Hüseyin Türbesi (1152), firuze renkli sırlı tuğlalarıyla önem arz etmektedir.[41] Uygur çinilerine benzer şekilde nebâtî,

---

28 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 12; Arık - Arık, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, 27.

29 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 13.

30 Doğanay, "Türk Çini Sanatı", 173.

31 Doğanay, "Türk Çini Sanatı", 172.

32 Doğanay, "Türk Çini Sanatı", 172.

33 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 13; Yetkin, "Çini", 8/329.

34 Ara Altun, "Mimari Bezemede Çininin Geçmişi", *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*, ed. Ara Altun (İstanbul: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, 1999), 29.

35 Doğanay, "Türk Çini Sanatı", 172-173.

36 Arık - Arık, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, 28.

37 Arık - Arık, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, 29.

38 Yetkin, "Çini", 8/329.

39 Arık - Arık, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, 29.

40 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 15; Arık - Arık, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, 29.

41 Öney, "Doğu'dan Batı'ya İslam Sanatından Türk Çini Seramiklerine Uzanan Miras", 14.

hayvanî ve epigrafik unsurlara[42] tek renkle sırlanmış ve kabartma olarak Gazne kazılarında rastlanmıştır.[43]

Çininin mimaride sürekli kullanımı, Büyük Selçuklu Devleti ile İran coğrafyasında gerçekleşmiştir. Damgan Cuma Mescidi'nin (1058) minaresinde yer alan kûfî hatlı ve mavi sırlı kitâbe bu bağlamda ilk örneklerdendir.[44] Bu dönemin ilk yapılarından itibaren sırlı tuğla ve çini mozaik birlikte dengeli biçimde uygulanmış, daha sonraki dönemlerde bu tür çiniler özellikle anıt mezarların cephelerinde kullanılmıştır.[45] Rey ve Kaşan'da saray hayatı ile av geleneğini üsluplaştırarak anlatan Büyük Selçuklu dönemine ait yıldız-haç formlu çiniler, Anadolu Selçuklu saray çinilerinin habercisi olmuştur.[46] Bu dönem çinilerinde sır altı, minai, lüster, kabartma gibi teknikler kullanılarak geometrik, figüratif, bitkisel motifler, kufî ve sülüs yazılarla estetik ve göz alıcı kompozisyonlar oluşturulmuştur.[47]

1220 yılında İran'ın şehirleri Moğol istilası neticesinde yağmalanınca pek çok çini ustası, bölgeyi terk ederek Anadolu'ya göçmüş; böylece bu coğrafyada Selçuklu çini ve seramik sanatının gelişmesine öncülük etmiştir.[48] Büyük Selçuklu Devleti'nin akabinde başlayan İlhanlı idaresinde çini ve seramik sanatı çeşitlenerek devam etmiştir. Bu gelişme çağı, Semerkant'ta yer alan Timur Devri ve İran'daki Safavî eserleriyle ilerlemesini sürdürmüştür.[49]

Hem doğu ve batı arasında köprü vazifesini ifa etmesi hem de doğal ve tarihi zenginliği sebebiyle stratejik bir konumda yer alan Anadolu topraklarında çok eski zamanlardan beri seramik bilinmekteydi.[50] Bununla birlikte seramik ve çini sanatının ivme kazanarak yükselişe geçtiği devir, farklı formların, çeşitli tekniklerin ve zengin motiflerin ortaya çıktığı Anadolu Selçuklu dönemidir. Anadolu'daki çini sanatına ait ilk örneklerin Büyük Selçuklularla benzerliği bu sanat kolunun İran yoluyla Anadolu'ya geçtiğinin delilidir.[51] Bu coğrafyada çini süsleme, tuğla dekorasyonu ekseninde gelişim göstermiştir. Bilhassa sade veya sırlı tuğlaların arasına yerleştirilen alçıdan yapılmış süsleme amaçlı dolgular, Büyük Selçuklu mimari yapılarıyla bağlantıyı ortaya koymaktadır.[52]

Anadolu'da Selçuklu yapılarının iç ve dış tezyinatında kullanılan çini sanatı, camiden medreseye, minareden mihraba, hamamdan saray ve türbelere kadar mimarinin pek çok bölümünde kendine yer bulmuştur. Mimari yapıların pencere, mihrap, kubbe, geçiş elamanları, eyvan, kemer gibi iç kısımlarını tezyin

---

42 Aslanapa, *Türk Sanatı*, 317.

43 Altun, "Mimari Bezemede Çininin Geçmişi", 29-30.

44 Aslanapa, *Türk Sanatı*, 317.

45 Altun, "Mimari Bezemede Çininin Geçmişi", 30.

46 Öney, "Doğu'dan Batı'ya İslam Sanatından Türk Çini Seramiklerine Uzanan Miras", 15.

47 Nisa Sağkaya, *İran Müzelerinde Sergilenen Büyük Selçuklu Çini Eserlerinin Değerlendirilmesi* (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans, 2024), 30.

48 Öney, "Doğu'dan Batı'ya İslam Sanatından Türk Çini Seramiklerine Uzanan Miras", 18.

49 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 21; Öney, "Doğu'dan Batı'ya İslam Sanatından Türk Çini Seramiklerine Uzanan Miras", 15.

50 Arık - Arık, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, 27.

51 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 22.

52 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 142.

eden değişik formdaki çiniler, dış mimaride en yoğun biçimde, portallerde, cephe duvarlarında, minarede, kubbe kasnaklarında görülmektedir. Bu süreçte öne çıkan renkler turkuaz, kobalt mavisi, manganez moru, yeşil, beyaz ve siyahtır.[53]



Görsel 1. *Sivas Çifte Minareli Medrese, Çini Detayı, (Fotoğraf, 2025).*[54]

Anadolu Selçuklu çini bezeme programı yıldız, haç, levha ve mozaik olmak üzere dört farklı biçimde bitkisel, geometrik ve figürlü motifler ile kûfî-sülüs yazılar halinde tatbik edilmiştir. Saraylar başta olmak üzere sivil mimaride bu süslemelerden daha ziyade çift başlı kartal, ejder, sfenks gibi efsanevi yaratıkların da olduğu figürlü olanlar kullanılırken dinî yapılarda geometrik motiflerin yanı sıra rûmî gibi soyut motiflerle zenginleştirilmiş çini mozaiğin hâkim olduğu daha sade ve vakur bir üslup öne çıkmaktadır.[55] Sır altı, tek renk sır, lüster ve minai tekniklerinde imal edilen yıldız ve haç formlu çiniler, çoğunlukla birlikte uygulanmıştır. Kare, dikdörtgen, altıgen veya sekizgen şeklindeki levha formlu çiniler ise tek renk sır tekniği kullanılarak elde edilmiştir (Görsel 2).[56]



Görsel 2. *Konya Karatay Medresesi, Haç ve Sekizgen Formlu Çini Levhalar (Fotoğraf, 2018)*

53 Leyla Yılmaz, "Çini Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı* (Mimarlık ve Sanat), ed. Ali Uzay Peker - Kenan Bilici (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006), 2/508.

54 Çalışma boyunca kullanılan fotoğraflar, yazara aittir.

55 Yetkin, "Çini", 8/330; Savaş Yıldırım, *Erken Osmanlı (1300-1453) Yapılarında Çini Süsleme* (Ankara: Ankara Üniversitesi, Doktora Tezi, 2007), 7.

56 Yılmaz, "Çini Sanatı", 2/507.

Önceleri sırlı tuğlanın kullanıldığı Anadolu coğrafyasında zamanla çeşitli ebatlarda kesilmiş mozaik çini tekniğine geçilmiştir. Asıl inkişafını 13. yüzyılda gösteren mozaik çiniler;[57] çeşitli renkteki sırlı levhaların istenen büyüklükte kesilmesi ve alçı zemin üzerine yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur.[58] Bu tekniğin en güzel örnekleri geometrik ve nebâtî motifler, kûfî ve sülüs yazı kuşaklarıyla süslü Konya Alâeddin Camii (1220), Ankara Ahî Şerafeddin (Arslanhane) Camii (13. yüzyılın başı), Sivas Gök Medrese Mescidi (1272) mihraplarında görülmektedir.[59] Arslanhane Camii'nde alçı zemine gömülerek oluşturulan firuze ve lacivert renkli çiniler, üslup bakımından diğerlerinden farklı olup[60] caminin mihrabındaki bitkisel motifler, natüralist üslubun yaklaştığını haber vermektedir (Görsel 4).[61] Sivas Gök Medresesi'nin minarelerinde firuze ve koyu kahve renkli sırlı tuğlalardan müteşekkil zengin tezyinat ile avlunun eyvan kısmında mozaik tarzında geometrik süsleme bulunmaktadır (Görsel 3, 5).[62]



Görsel 3. *Sivas Gök Medrese, (Fotoğraf, 2025).*

57 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 14.
58 Yetkin, "Çini", 8/330.
59 Gülcan Kaplan, *Üsküdar Atik Valide Sultan Camii Çinileri* (İstanbul, Yüksek Lisans, 2015), 8.
60 Doğanay, "Türk Çini Sanatı", 175.
61 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 144.
62 Oktay Aslanapa, *Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri* (İstanbul: Üçler Basımevi, 1949), 4.



Görsel 4. *Arslanhane Camii Mihrabı, Çini Detayı, (Fotoğraf, 2018).*



Görsel 5. *Sivas Gök Medrese Mihrabı, Çini Detayı, (Fotoğraf, 2025).*

Çini mozaiğin tuğlayla münavebeli bir şekilde uygulandığı en gösterişli mimari yapılardan biri Selçuklu Sultanı 1. İzzeddin Keykâvus'un Sivas'ta 1217 yılında inşa ettirdiği şifahane ve türbesidir. Anadolu Selçuklu dönemine ait bu eser kırmızı tuğlaların arasına yerleştirilen firuze renkli sırlı tuğlalarla tezyin edilmiştir.[63] Ancak yapıdan günümüze şifahanenin sol eyvanı ve türbenin cephelerindeki çiniler intikal etmiştir (Görsel 6).[64]



Görsel 6. *Sivas İzzeddin Keykâvus Şifahanesi, Çini-Tuğla Detayı, (Fotoğraf, 2025).*

63 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 37.

64 Aslanapa, *Türk Sanatı*, 319.

Anadolu Selçuklu Devleti'nin kültür ve sanat bakımından merkez şehirlerinden olan Konya, Tokat ve Sivas; çininin seçkin örneklerini barındıran yerler olarak da öne çıkmaktadır. Bu kapsamda abidevî yapıların iç kısımlarına çini bezemenin yayıldığını gösteren yapılar arasında Konya Sırçalı Medrese (1243) ve Tokat Gök Medrese (1270?) gelmektedir.[65] Anadolu'daki çinili medreselerin ilklerinden olan Sırçalı Medrese, ismini zengin çini mozaik tezyinatından almıştır. Gök Medrese'nin eyvanı ve çift katlı revakları çini mozaik ve sırlı tuğlalarla donatılmıştır.[66]

Kubbesinde, orta sahın duvarlarında, kubbe geçiş unsurlarında, kapı kemerlerinde bulunan çinileri ve Alâeddin Keykubat dönemi Kubad-Abad Sarayı'ndan getirilen zengin motif ve çeşitli teknikteki çini kalıntılarıyla "Çini Eserler Müzesi"ne dönüşen[67] Konya Karatay Medresesi (1251), Selçuklu çini mozaik sanatının en gelişmiş devresini temsil etmektedir (Görsel 7). Yapıda hâkim tezyinat geometrik motifler ve yazı kuşağıdır.[68] Bu medresede nebâtî desenle zenginleştirilen çinilerin altın varak ve yaldızla işlenmesi nadir görülen uygulamalardandır.[69]



Görsel 7. *Konya Karatay Medresesi Kubbe, Geçiş Elemanları ve Eyvan Çini Süsleme, (Fotoğraf, 2018).*

Konya Sahip Ata Camii ve Külliyesi (1258-1283) taş, tuğla ve çininin geometrik ve bitkisel süslemelerle ahenkli bir şekilde kullanımını örneklendirmektedir. Külliyenin taç kapısı ve üzerinde yükselen minaresi sırlı tuğla ve çinilerle

65 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 143.
66 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 95.
67 Arık - Arık, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, 85-87.
68 Aslanapa, *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, 5.
69 Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Çini ve Seramik Sanatı", O*smanlı'da Çini Seramik Öyküsü*, ed. Ara Altun (İstanbul: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, 1999), 39.

dikdörtgen mihrabı firuze, mor ve lacivert renkli rûmîlerle donatılmıştır.[70] Konya'da banisi Sahip Ata olan çinilerle müzeyyen bir diğer yapı İnce Minareli Medrese'dir. Dârü'l-hadis olarak inşa edilen medresenin kubbe, eyvan ve medrese odalarına açılan kapıların üstündeki kemer ve nişler sırlı tuğla ve mozaik çiniyle süslüdür (Görsel 8).[71]



Görsel 8. *Konya İnce Minareli Medrese Kubbesi, Çini Mozaik Detayı, (Fotoğraf, 2018).*

13. yüzyılın zengin görüntüsüne karşılık 14. asırda çini sanatında durgunluk yaşanmıştır. Nitekim Anadolu Selçuklu Devleti'nin ardından gelen Beylikler Dönemi'nde teknik ve tezyinî özellikler bakımından önceki gelenek sürse de[72] çini kullanımının aynı oranda ilerlemediği anlaşılmaktadır. Selçuklular ile Osmanlı arasında geçiş dönemi olan Beylikler, çini sanatı açısından mozaik çiniyle sırlı tuğla ve tek renk sırlı tekniğin birleştiği ara bir devirdir.[73] Bu döneme ait olup çinileriyle öne çıkan yapı, Eşrefoğlu Süleyman Bey tarafından Beyşehir Gölü'nün yanına inşa edilen Eşrefoğlu Camii'dir (1299). Camiinin taç kapısı, mihrabı, mihrap önü kubbesi ve yanındaki türbe; Konya Karatay Medresesi'nin çinilerine benzer tarzda mozaik çini tekniğinin seçkin örneklerine sahiptir.[74] Çini mozaik tekniğini sürdüren Beylikler devri eserleri arasında Birgi Ulu Camii (1313), Selçuk İsa Bey Camii (1374), Konya Hasbey Dârülhuffâzı (1421) sayılabilir.[75] Selçuklu

70 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 73-74.

71 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 82-83.

72 Aslanapa, *Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri*, 4-5; Aslanapa, *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, 5.

73 Sevinç Gök Gürhan, "Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Kısa Bir Bakış", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, ed. Gönül Öney - Zehra Çobanlı (İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007), 204.

74 Yetkin, "Çini", 8/331; Gök Gürhan, "Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Kısa Bir Bakış", 204.

75 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 192.

mimari eserlerinin daha çok dış cephesinde ve minarelerinde görülen mozaik çini-sırlı tuğla birlikteliği, Beylikler devrinde daha az sayıda minarede sadece sırlı tuğlanın bütün gövdeyi kaplayacak şekilde uygulanmasıyla kullanılmıştır.[76] Bu dönemin önemli bir başka özelliği 16. yüzyılın ikinci yarısına kadar kullanılan[77] ve İran'dan ithal edilen renkli sırın ortaya çıkmış olmasıdır.[78] Ancak bu tekniğin yaygın kullanımı erken Osmanlı çini sanatında mümkün olmuştur.

Renkli sır tekniğinin en dikkat çekici örneklerinin verildiği mimari eserlerin başında Bursa Yeşil Camii ve Külliyesi (1419-1422) gelmektedir. Camii dekoratif özellikler açısından Selçuklu mirasını devam ettirirken beyaz, sarı, fıstık yeşili, eflatunun ilavesiyle renk yelpazesi bakımından o zamana kadar görülmeyen zengin bir görünüm arz etmektedir.[79] Aynı zamanda bu külliyede altın yaldız da kullanılmıştır.[80] Uzak doğu menşeli hatayî, şakayık gibi nebâtî motiflerin bu aşamada çini sanatına katılması 15. yüzyılın karakteristik özellik kazanmasını sağlanmıştır. Renkli sırın kullanıldığı diğer önemli bir yapı Çelebi Mehmed Türbesi'dir. Türbenin renkli sır tekniğindeki lahdi, görkemli çinileriyle göz doldurmaktadır. Bursa Muradiye Camii ve Medresesi (1425) ilk iki yapıya nispetle daha sade olsa da mozaik ve renkli sır tekniğindeki çinileriyle aynı üslubu devam ettirmektedir.[81] Osmanlı'da son defa çini mozaiğin kullanıldığını gösteren yapılar arasında Edirne Şah Melek Camii (1429), Fatih Sultan Mehmed'in inşa ettirdiği Çinili Köşk (1472), Mahmud Paşa Türbesi (1473) bulunmaktadır.[82]

Ana özellikler bakımından Selçuklu çini sanatına bağlı olan Osmanlı'da malzeme, teknik ve tezyini özellikler cihetinden yeni ve özgün bir üslup benimsenmiştir.[83] Selçuklu çini mozaik tekniğinden farklı olarak erken dönem Osmanlıların renkli sırın yanı sıra sır altı tekniğinde mavi-beyaz çini levhalar geliştirmesi bu kapsamda değerlendirilebilir. İnce astarlı, renksiz ve şeffaf sırlı, sert-beyaz formlu, kuvars oranı yüksek hamurlarıyla mavi-beyaz çiniler 15. yüzyılın ortalarından itibaren kullanılmıştır.[84] Renkli sır tekniğine ilaveten saydam sır altı teknikli mavi-beyaz çinilerle tezyin edilen Edirne Muradiye Camii (1436) mihrabı, bu yeni üslubun habercisi konumundadır.[85] Mavi-beyaz sır altı teknikli çinilere Edirne Üç Şerefeli Camii'nin (1437-1447) avlusundaki pencere alınlıklarına yerleştirilen levhalarda rastlanılmaktadır.[86] Anadolu coğrafyasında bu tür çinileriyle öne çıkan mimari yapılara örnek olarak Amasya 2. Beyazıd Camii (1486) verilebilir. Caminin son cemaat mahfilindeki pencerelerin üst kısımlarına sır altı

---

76 Gök Gürhan, "Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Kısa Bir Bakış", 204.
77 Yıldırım, *Erken Osmanlı (1300-1453) Yapılarında Çini Süsleme*, 9.
78 Gök Gürhan, "Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Kısa Bir Bakış", 209.
79 Yetkin, "Çini", 8/332; Kaplan, *Üsküdar Atik Valide Sultan Camii Çinileri*, 12.
80 Şerare Yetkin, "Türk Çini Sanatından Bazı Önemli Örnekler ve Teknikleri", *Sanat Tarihi Yıllığı 1* (1965 1964), 98.
81 Yetkin, "Çini", 8/332.
82 Doğanay, "Türk Çini Sanatı", 177.
83 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 195.
84 Turan Bakır, "Türk Çiniciliğinin Dünü ve Bugünü", 39.
85 Yetkin, "Çini", 8/332; Doğanay, "Türk Çini Sanatı", 178.
86 Doğanay, "Türk Çini Sanatı", 178-179.

teknikli celî sülüs kitâbeler yerleştirilmiştir (Görsel 9).[87] Bu teknik 17. yüzyılın son çeyreğine kadar yaygın bir kullanım alanına sahipken bu tarihten sonra gerilemeye başlamıştır.[88]



Görsel 9. *Amasya 2. Beyazıd Cami, Celî Sülüs Çini Kitâbe, (Fotoğraf, 2024).*

16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı çini sanatında "Rodos İşi" denilen İznik çinilerinin en başarılı örnekleri görülmeye başlanmıştır.[89] Bu dönemde sır altı tekniği diğerlerinin önüne geçmiş;[90] lale, sümbül, karanfil, gül, şakayık ve rozet gibi çiçekler, selvi gibi çeşitli ağaçlar, üzüm salkımları, efsanevi hayvanlar; natüralist tarzda oluşturulmuş zengin kompozisyon desenlerini meydana getirmiştir. Bu yeni üsluptaki çiniler Süleymaniye Camii (1550-1557) mihrabının yan duvarlarını ve üst kısmını süslemiştir. İlk defa mercan kırmızısı rengin kullanıldığı bu yapıda, bahar dallarını anımsatan çinileriyle natüralist anlayış açıkça görülmektedir. Erken Osmanlı'dan itibaren çini sanatında kırmızı rengin kullanılması, Osmanlı'nın Selçuklu'dan ayrılan ve teknik açıdan üstün olan yönünü oluşturmaktadır.[91] Hürrem Sultan Türbesi'nde bu süslemelerin daha da zenginleştirilmiş olarak uygulanması, Türk çini sanatında renk ve motif açısından ciddi yeniliklerin görülmeye başlandığını göstermektedir. Nitekim Rüstem Paşa Camii (1561), Kânunî Sultan Süleyman Türbesi (1566), Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii

87 Sibel Atakan, *II. Beyazid Dönemi Cami ve Mescidlerinde (Tokat-Amasya-Edirne-İstanbul) Mimari Süsleme Programı* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yüksek Lisans, 2019), 29.

88 Doğanay, "Türk Çini Sanatı", 178-179.

89 Beste Segah Serdar Öztürk, "Türk Çini Sanatının Tarihsel Gelişimi ve Eser-i İstanbul Çinileri", *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi* 28 (2025), 196.

90 Yetkin, "Çini", 8/332.

91 Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, 200-202; Yetkin, "Çini", 8/332-333.

(1571), Piyale Paşa Camii (1573), Edirne Selimiye Camii (1569-1575) Osmanlı çini sanatını en güzel şekilde temsil eden 16. yüzyıl yapılarıdır (Görsel 10, 11).[92] Selçuklu yapılarının geçiş ve örtü elemanlarında görülen çini, bu yüzyılda hem iç hem dış mekâna hem de kubbe geçiş elemanlarının alt kısımlarına uygulanmıştır.[93] Osmanlı Türk çini sanatının zirve dönemi olan 16. yüzyılda ortaya çıkan renk zenginliği, teknik çeşitliliği, desen farklılığında etkili isimler Şah Kulu, Kara Memi gibi Osmanlı nakkaşhanesinde yetişmiş sanatkârlardır.[94]

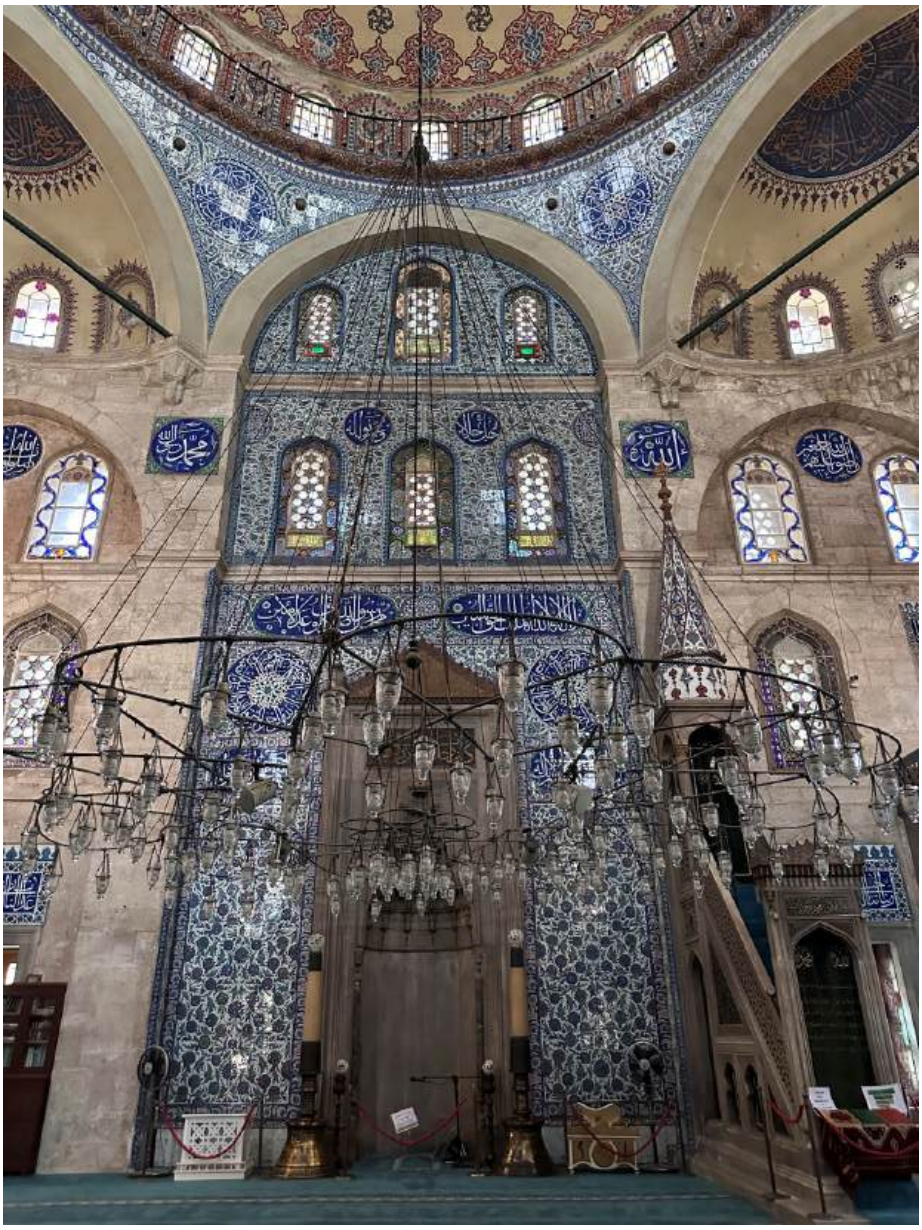


Görsel 10. *Rüstem Paşa Camii, Çini Levha Detayları, (Fotoğraf, 2025).*

92 Aslanapa, *Türk Sanatı*, 323-324.

93 Selçuk Mülayim, "Mimari Kişilik ve Çini", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik*, ed. Gönül Öney - Zehra Çobanlı (İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007), 272.

94 Yetkin, "Çini", 8/333.



Görsel 11. *Kadırga Sokullu Mehmed Paşa Camii Mihrab Çinileri, (Fotoğraf, 2025).*

Sadece Anadolu coğrafyasında değil 16. yüzyıl Osmanlı topraklarının pek çok yerinde sır altı teknikli, mavi-beyaz çinili tezyinata rastlamak mümkündür. Osmanlı çinileriyle göz kamaştıran yapıların başında Mescid-i Aksâ hareminin en yüksek yerine ve neredeyse ortasına konumlandırılan Kubbetü's-Sahra'nın dış cephe süslemeleri gelmektedir. İlk olarak 952/1545-1546'da çiniyle tezyin edilen Kubbetü's-Sahra, 1. Abdülhamid, 2. Mahmud, Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz, 2. Abdülhamid dönemlerinde olmak üzere günümüze gelinceye dek farklı

zamanlarda onarım görmüştür.[95] Bu nedenle yapının çini tezyinatında pek çok teknik, üslup, renk ve desenle karşılaşılmaktadır (Görsel 12).



Görsel 12. *Kubbetü's-Sahra Dış Cephe Çini Tezyinat, (Fotoğraf, 2023).*

Selçuklu çini sanatında Konya merkezli bir oluşum söz konusu iken Osmanlı çini üretim mekânı İznik olmuştur.[96] Osmanlı yapılarına mahsus, İznik atölyelerinin buluşu olan mercan kırmızısının en güzel örnekleri Topkapı Sarayı'nda bulunmaktadır. Klasik Osmanlı'da görülen yeniliklerden bir diğeri yedi (heft) renk denilen firuze, mavi, yeşil, kırmızı, lacivert, beyaz ve siyahın sır altına tatbikidir ki daha önce dünya çini sanatında tecrübe edilmemiştir.[97] Edirne Selimiye Camii (1569-1575) mihrabı ve hünkâr mahfili renk ve motif zenginliği açısından dikkat çekicidir. Mercan kırmızısının görüldüğü diğer İstanbul yapıları Üsküdar Atik Valide Camii (1583) ve Takkeci İbrahim Ağa Camii'dir (1592).

17. yüzyıldan itibaren çini sanatının renk ve kalite düzeyi, ekonomik sebepler ve batılılaşmayla birlikte gittikçe zayıflamıştır. Renkler soluklaşmış, çatlaklar oluşmaya başlamış, sırlar eski parlaklığını yitirmiştir. Bu döneme ait olup eski kalitede çinilere sahip son yapı Sultan Ahmed Camii'dir (1609-1617). İznik ve Kütahya çinilerinin bir arada kullanıldığı camide çok farklı desenler bir araya getirilmiştir (Görsel 13).[98]

---

95 Ali Saim Ülgen, "Kudüs'te Harem-i Şerif Dahilindeki Kubbetü's-Sahra (E's-Sahratü'l-Müşerrefe-Cami-i Ömer)in XVI. Yüzyılda Yapılmış Olan Çinileri", *Türk San'atı Tarihi: Araştırma ve İncelemeleri 1* (1963), 659; Baha Tanman - A. Vefa Çobanoğlu, "Osmanlı Döneminde Kudüs: Kent Dokusu Mimarlık ve Çini Sanatına İlişkin Bir Araştırmanın İlk Sonuçları", *Ortadoğu'da Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri (25-27 Ekim 2000, Hatay)* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2001), 2/531.

96 Gök Gürhan, "Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Kısa Bir Bakış", 203.

97 Doğanay, "Türk Çini Sanatı", 180.

98 Yetkin, "Çini", 8/333.



Görsel 13. *Sultanahmet Camii, Çini Detayı, (Fotoğraf, 2025).*

17. yüzyılla başlayan çini sanatındaki gerilemeyi durdurmak için Kütahya'da İznik benzeri çiniler ve özgün seramikler üretilmiş;[99] akabinde Damat İbrahim Paşa'nın teşebbüsleriyle İstanbul Tekfur Sarayı'nda yeni bir atölye kurulmuştur. Zamanla Kütahya merkezli çini üretimi durma noktasına gelse de 1. Ulusal Mimarlık Dönemi'nin tesiriyle günümüze kadar gelen çeşitli fabrika ve atölyelerle canlılığını korumayı sürdürmüştür. Sultan Ahmed Çeşmesi (1728) ve Hekimoğlu Ali Paşa Camii'nde (1735) kullanılan yeşil, mavi, soluk kırmızı ve sarı renkteki sırları bozuk çiniler beklenen başarıyı gösterememiş ve Tekfur Sarayı Atölyesi kapanmıştır.[100]

Mimarinin estetik bütünlüğüne katkı sağlayan tezyinî bir öge olarak çini, Orta Asya'dan Osmanlı'ya hatta günümüze uzanan süreçte zengin renk repertuvarı, teknik çeşitliliğiyle Türk-İslam sanatının sembolik ve kültürel değerleri arasında hayati önemini korumaktadır.

99 Turan Bakır, "Türk Çiniciliğinin Dünü ve Bugünü", 40.
100 Aslanapa, *Türk Sanatı*, 324-327.

Kaynakça

Altun, Ara. "Mimari Bezemede Çininin Geçmişi". *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*. ed. Ara Altun. 29-32. İstanbul: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, 1999.

Arık, M. Oluş. "Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini". *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. ed. Gönül Öney - Zehra Çobanlı. 29-69. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007.

Arık, Rüçhan - Arık, Oluş. *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*. İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları, 2007.

Arseven, Celâl Esad. *Sanat Ansiklopedisi*. 5 Cilt. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983.

Arseven, Celâl Esad. *Türk Sanatı*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1984.

Aslanapa, Oktay. *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, t.y.

Aslanapa, Oktay. *Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri*. İstanbul: Üçler Basımevi, 1949.

Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989.

Atakan, Sibel. *II. Beyazid Dönemi Cami ve Mescidlerinde (Tokat-Amasya-Edirne-İstanbul) Mimari Süsleme Programı*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yüksek Lisans, 2019.

Atasoy, Nurhan - Raby, Julian. *Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey*. ed. Yanni Petsopoulos. London: Alexandria Press, 1994.

Avşar, Mezahir - Avşar, Lale. "Çini Sanatı ve Terminolojisi Üzerine". *Kalemişi Geleneksel Türk Sanatları Dergisi* 2/4 (2014), 1-13. https://doi.org/10.7816/kalemisi-02-04-01

Doğanay, Aziz. "Türk Çini Sanatı". *İslâm Sanatları Tarihi*. ed. Muhittin Serin. 170-193. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını, 2010.

Gök Gürhan, Sevinç. "Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Kısa Bir Bakış". *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. ed. Gönül Öney - Zehra Çobanlı. 203-211. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007.

Kaplan, Gülcan. *Üsküdar Atik Valide Sultan Camii Çinileri*. İstanbul, Yüksek Lisans, 2015.

Mülayim, Selçuk. "Mimari Kişilik ve Çini". *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik*. ed. Gönül Öney - Zehra Çobanlı. 267-275. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007.

Oral, M. Zeki. "Kubad Âbâd Çinileri". *Belleten* XVII/66 (1953), 209-222.

Öney, Gönül. "Anadolu Selçuklu Çini ve Seramik Sanatı". *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*. ed. Ara Altun. 33-51. İstanbul: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, 1999.

Öney, Gönül. *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992.

Öney, Gönül. "Doğu'dan Batı'ya İslam Sanatından Türk Çini Seramiklerine Uzanan Miras". *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. ed. Gönül Öney - Zehra Çobanlı. 13-23. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007.

Pala, İrem Çalışıcı. "Bazı Belge ve Tanımlarla 'Çini' Kelimesinin Değerlendirilmesi". *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* 13 (2015), 11-24. https://doi.org/10.17484/yedi.49629

Sağkaya, Nisa. *İran Müzelerinde Sergilenen Büyük Selçuklu Çini Eserlerinin Değerlendirilmesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans, 2024.

Serdar Öztürk, Beste Segah. "Türk Çini Sanatının Tarihsel Gelişimi ve Eser-i İstanbul Çinileri". *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi* 28 (2025), 187-207.

Sözen, Metin - Tanyeli, Uğur. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2010.

Tanman, Baha - Çobanoğlu, A. Vefa. "Osmanlı Döneminde Kudüs: Kent Dokusu Mimarlık ve Çini Sanatına İlişkin Bir Araştırmanın İlk Sonuçları". *Ortadoğu'da Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri (25-27 Ekim 2000, Hatay)*. 2/511-548. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2001.

Turan Bakır, Sitare. "Türk Çiniciliğinin Dünü ve Bugünü". *Klasik Sanatlar Yıllığı*. ed. Nazmiye Gül Yıldız. 37-47. İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2014.

Turani, Adnan. *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

Ülgen, Ali Saim. "Kudüs'te Harem-i Şerif Dahilindeki Kubbetü's-Sahra (E's-Sahratü'l-Müşerrefe-Cami-i Ömer)in XVI. Yüzyılda Yapılmış Olan Çinileri". *Türk San'atı Tarihi: Araştırma ve İncelemeleri 1* (1963), 658-676.

Yetkin, Şerare. *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972.

Yetkin, Şerare. "Çini". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 8/329-336. İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı, 1993.

Yetkin, Şerare. "Türk Çini Sanatından Bazı Önemli Örnekler ve Teknikleri". *Sanat Tarihi Yıllığı 1* (1965 1964), 60-102.

Yıldırım, Savaş. *Erken Osmanlı (1300-1453) Yapılarında Çini Süsleme*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Doktora Tezi, 2007.

Yılmaz, Leyla. "Çini Sanatı". *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı (Mimarlık ve Sanat)*. ed. Ali Uzay Peker - Kenan Bilici. 2/507-511. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.

İSLAM MEDENİYETİNDE TASVİR SANATI: TARİHİ SÜREÇ VE YORUMLAR

Ezgi BİLEN

İSLAM MEDENİYETİNDE TASVİR SANATI: TARİHİ SÜREÇ VE YORUMLAR

*Ezgi BİLEN**

1. Genel Tanım

İslam sanatları arasında tasvir, genellikle anlatılan konuyla uyumlu olacak şekilde el yazması kitapların içerisinde yer alan resimleri ifade etmektedir.[1] Yüzyıllardır İslam görsel kültürünün yaygın örnekleri arasında yer alan kitap resimleri; Türkçe'de nakış, resim, minyatür ve tasvir terimleri ile tanımlanmaktadır.[2] Güncel literatürde yaygın bir şekilde minyatür ve tasvir terimlerinin kitap resimlerini ifade etmek için kullanıldığı görülmektedir. Minyatür terimi, köken itibariyle Orta çağ Avrupa'sında kitap bezemesinde kullanılan boyanın temeli olan kırmızı kurşun oksit rengi "minium" ile yapılan "miniatura"dan gelmektedir. Ayrıca bu kelime zamanla "minus" (küçük) kelimesi ile yanlış bir şekilde temellendirilerek küçük ölçekli manzara, portre ve figürlü sahneler için de kullanılmıştır.[3]

Tasvirli el yazmalarına bu iş için kurulmuş atölyelerde işlenmiştir. Bu atölyelerde; nakkaş (musavvir), kalemkâr, cedvelkeş, müzehhip, hattat ve mücellit gibi sanatçılar bir arada çalışmışlardır (Görsel 1).[4] Hükümdar tarafından himâye edilen bu sanatçılar belli bir sınıfa bağlı olup işleri üzerinden düzenli gelir elde etmişlerdir. Osmanlı nakkaşhânelerinde "ehl-i hiref" teşkilatına mensup sanatçıların yaptıkları eserlerin türüne göre kazandıkları ücretleri gösteren kayıtlar sistematik olarak tutulmuş ve günümüze ulaşmıştır.[5] Bâbürlü nakkaşhânesinde de benzer şekilde; sarayın himâyesinde çalışan sanatçılara, çalışmaları karşılığında hükümdar tarafından maaş artışları yapıldığı ve ödüller verildiği bilinmektedir.[6]

* Dr. Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, ezgi.ozkan@omu.edu.tr, Orcid Id: https://orcid.org/0000-0003-3672-6068.

1 Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2012), 15.

2 Filiz Çağman Serpil Bağcı, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006), 10

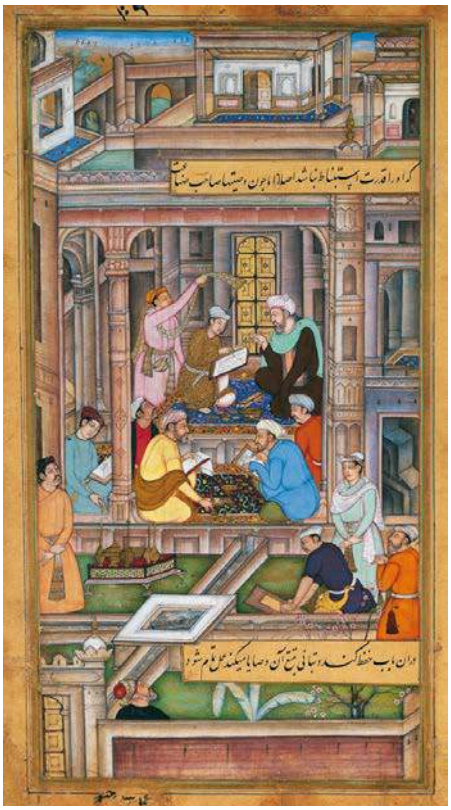
3 Banu Mahir, "Minyatür", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2020), 118; Zeki Tez, *Yasaklı Sanat Olarak Minyatür, Resim ve Grafik Tarihi*, (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2018), 60; Günsel Renda, "Minyatür", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yem Yayın, 1997), 1262.

4 Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005), 18; Serpil Bağcı vd., *Osmanlı Resim Sanatı*, (İstanbul: TC Turizm ve Kültür Bakanlığı, 2006), 13-14

5 Zeren Tanındı, "Nakkaşhâne", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2006), 331.

6 Ebu'l Fazl Allâmî, *The Âîn-i Akbarî I*, nşr. H. Blochmann (Delhi: Low Price Publication, 1997), 115.

Kuruluş yapısı itibarıyla nakkaşhânenin başında yer alan *sernakkaş*, el yazması projelerin genel koordinasyonunu üstlenmektedir. Bu sistemli yapı içerisinde bir projeye başlanmadan önce, sernakkaşın gözetiminde uygun bir metin seçilmekte; ardından kullanılacak kâğıtlar belirlenip boyutlandırılmakta ve mührelenmektedir. Yazının yerleştirileceği alanlar belirlendikten sonra, metni yazmakla sorumlu hattat görevlendirilmektedir. Tasvir konuları ise nakkaşlara ya doğrudan sözlü talimatlarla ya da ilgili varağın altına ya da boyanacak alana bırakılan yazılı notlar aracılığıyla bildirilmektedir. Nakkaşlar, sernakkaşın bu yönlendirmeleri doğrultusunda çalışmakta; yalnızca istisnai durumlarda metnin içeriğinden yola çıkarak tasvirlerine sınırlı ölçüde yorum katmaktadır.[7]



Görsel 1. *Nakkaşhâne, Ahlak-ı Nasırî, 1590-1595, Lahor, (Tasvir, Aga Khan Koleksiyonu), No. AKM288.12.*[11]

Yönetici sınıfın ve aydın kesimin hâmîliğinde el yazması kitapların hazırlandığı atölyeler için Osmanlı'da "nakkaşhâne" adı kullanılmaktadır.[8] 14. yüzyıldan itibaren İran ve Hint alt kıtasında Müslüman devletlerin himayesinde kurulan ve sanatçıların çalıştığı atölyeler ile Osmanlı nakkaşhâneleri aynı niteliğe sahiptir.[9] Döneme ait resmî belgeler ve kaynaklar incelendiğinde, Timurlu dönemi resim atölyeleri için kitab-hâne, Safevî atölyeleri için nakkaşhâne, Bâbürlü atölyeleri için ise kitabhâne, sûrethâne, nigârhâne ve tasvirhâne gibi farklı adlandırmaların kullanıldığı görülmektedir.[10]

---

7 John Seyller, "Painting Workshops in Mughal India", *Artibus Asiae. Supplementum* 48/2011), 800; Priscilla P Soucek, "Persian Artists in Mughal India: Influences and Transformations", *Muqarnas* 4/1987), 179.

8 Bağcı vd., , *Osmanlı Resim Sanatı*, 13-14.

9 Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, 17.

10 M Kemal Özergin, "Temürlü Sanatına Ait Eski bir Belge: Tebrizli Ca'fer'in Bir Arzı", *Sanat Tarihi Yıllığı 6* (1976), 496, 499; Kadi Ahmed Kummi, *Calligraphers and Painters: A Treatise by Qadi Ahmad Son of Mir Munshi*, nşr. Vladimir Fedorov Minorsky (Washington: Smithsonian Institution, 1959), 191; Tanındı, "Nakkaşhâne", 331; Anjali Duhan, "The Painters in the Mughal Atelier", *International Journal of Emerging Technologies and Innovative Research* 9/11 (2022), 122; Yael Rice, "Print in Translation, 1450-1750, Image, Materiality, Space", *Prints in Translation, 1450-1750: Image, Materiality, Space,çev.* ed. Edward H. Wouk Suzanne Karr Schmidt, (London & New York: Routledge, 2017), 206; Jeremiah P. Losty, *The Art of the Book in India*, (London: British Library, 1982), 77.

11 Aga Khan Museum; "Artists' Atelier" https://remastered.agakhanmuseum.org/themes/the-model-life/objects/akhlaq-i-nasiri/akm288.12.f195r.html (Erişim Tarihi: 05.08.2025)

El yazması kitaplar için hazırlanan tasvirlerin icrasında doğal boyalar ile genellikle kedi tüyünden mamul ince kıl fırçaların kullanıldığı bilinmektedir. Özellikle ince uygulama gereken alanlar için tek kıldan oluşan fırçalardan faydalanılmıştır. Kullanılan boyalar ise toprak ya da bitkisel kökenli olup bunlar, bu doğal hammaddelerin ezilip öğütülmesiyle oluşturulmaktadır. Kaygan ve silinebilir bir varak elde etmek için genellikle yüzey akik taşı ile perdahlanmaktadır. Hazırlanan varaklara işlenen eskiz üzerine uygulanacak boyaların hazırlanması ise sanatçının ince bilgisi ve kişisel sırrı olarak özellik göstermektedir.[12] Farklı coğrafyaların nakkaşhânelerinde kullanılan boyalara bakıldığında bölgeye özgü malzemelerin imkânlarına göre elde edilen renklerde ve boyanın içine katılan karışımlarda bazı farklılıklar gözlenmektedir. Malzeme ve hazırlanma tekniklerinde farklılık görülse dahi tasvir sanatında ortak bir yöntem ve tekniğin uygulanıp el yazmalarının içinde uzun yıllar ömür sürdükleri görülmektedir.

2. İslam'da Tasvire Bakış

Tasvir sanatının oluşum ve gelişme süreci, İslamiyet'in tasvir konusuna bakış açısı içinde şekillenerek kendine özgü hususları meydana getirmiştir. Kur'ân-ı Kerîm'de tasviri yasaklayan bir ayet bulunmamasına rağmen bazı hadislerden yola çıkarak canlı varlıkların suretine dair dönem dönem farklı görüşlerin olduğu bilinmektedir.[13] İslamiyet öncesinde Arap yarımadasında put yapımı ve puta tapma yaygın olması sebebiyle özellikle ilk dönemlerde canlı suretlerin tasvirinden kaçınma söz konusudur. Hz. Peygamberin tasvir yapanlarla ilgili hadislerinin üzerine, bu kimselerin kıyamet günü cezalandırılacağına dair fıkhi yorumlar mevcuttur. Bunlardan bazılarında cansız nesneler ve bitkiler tasvir yasağının dışında kalıp tasvirin halı, yastık gibi ev eşyalarında kullanılmasında bir sakınca görülmediği ifade edilmektedir. Ayrıca sonraki devirlerde ise puta tapınma kaygısı kalmadığı ve Kur'ân-ı Kerîm'de de tasvir yasağına dair kesin bir buyruk olmadığı için katı tutumun zamanla yumuşadığı görülmektedir.[14] Öyle ki Abbasi devrinden itibaren el yazmalarının resimlenmesi tasvir yasağı ile çelişmeyen bir İslam düşüncesinin oluşmaya başladığını göstermektedir.[15]

Kur'ân-ı Kerîm'de putperestlikle ilişkili olarak kendilerine tazim gösterilen putlar ve put objeleri reddedilirken, put niteliği taşımayan heykellerden de bahsedildiği görülmektedir. Sebe' sûresinin 13. ayetinde cinlerin Hz. Süleyman için yaptığı heykellerden *"Onlar ona, mihraplar, timsaller ve havuzlar gibi çanaklar ve sâbit kazanlardan her ne isterse yaparlardı."*. Mâide sûresinin 110. ayetinde Hz. İsa'nın gerçekleştirdiği bir mucizeden bahsedilirken *"hani Benim iznimle çamurdan kuş biçimi gibi taslıyordun, içine üflüyordun da Benim iznimle bir kuş oluveriyordu..."* ayetlerinde heykeller peygamber mucizeleri ile anılmakta ve

12 Tez, *Yasaklı Sanat Olarak Minyatür, Resim ve Grafik Tarihi*, 61.
13 Günsel Renda, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, (İstanbul: Promete Kültür Dizisi, 2001), 2.
14 Ş. Mahsar İpşiroğlu, *İslam Resim Yasağı ve Sonuçları*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), 20.
15 Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, 16.

olumsuz bir anlam içermemektedir.[16] Enbiyâ sûresinin 52. ayetine bakıldığında, Hazreti İbrahim'in, yırtıcı hayvan, kuş ve insan şekillerinden yapılmış heykellere tapan babasına ve kavmine karşı: *"Ne bu başına toplanıp durduğunuz temâsil dedi"* ifadesindeki olumsuz anlam, Sebe' ve Mâide sûrelerindeki ayetlerde görülmemektedir.[17] Kaldı ki Enbiyâ sûresinde olduğu gibi Sebe sûresindeki ayette de heykel için (temasil) sözcüğü kullanılmıştır. Netice itibariyle temasil sözcüğünün bir ayette putları temsil ederken diğer ayette put niteliği olmayan bir heykeli ifade ettiği dikkat çekmektedir.[18]

Tasvir yasağı meselesi, Kur'an-ı Kerîm'deki ayetlerin ve hadislerin farklı yorumlamasıyla mezhepler arasında da farklı şekillerde değerlendirilmiştir. Bu hususta Şii mezhebinde kutsal kişilerin ve olayların tasvirine ılımlı bakılırken, Sünni mezhepte özellikle kutsal kişilerin tasvirleri konusunda sınırlı bir tutum olduğu görülmektedir.[19] Ortaya çıkan bu durum, Osmanlı ve Safevî gibi devletlerin himâyesinde oluşturulan eserleri incelerken özgünlük ve çeşitlilik bakımından belirgin ayrımlar görülmesine zemin hazırlamıştır. Mezhepler arasındaki tutum farklılıkları, tasvir sanatında üslûp ve konu bakımında çeşitli yansımalarla kendini göstermektedir.

İslam dünyasında tasvire karşı geliştirilen bakış açısı tasvir sanatının niteliğini etkilemiş ve yeni üslûp arayışlarını tetiklemiştir. İslam sanatlarında tasvir yasağının yarattığı boşluğu doldurma işlevini hat ve tasvir sanatı üstlenmiştir. Perspektif, derinlik, oranlama ve ayrıntı gibi öğelerden uzak bir anlayışla gerçekleştirilen bu uygulamaya, İslami inanç ölçüsünü ihlal etmediği için belirli bir toleransla yaklaşılmıştır.[20]

3. İslam Tasvir Sanatının Tarihi Süreci

İslam tarihinde tasvir sanatı, Antik Doğu'nun İran ve Mezopotamya mirası, Antik Batı'nın Helenistik-Roma geleneği ve Orta Asya ile Uzakdoğu sanatlarının etkileşiminden doğduğu görülmektedir. Erken dönem İslam fetihleri sonrasında, Maniheizm başta olmak üzere farklı inanç ve kültürlerin resim geleneği bu sanatın biçimlenmesinde belirleyici rol oynamıştır. Maniheist Uygur minyatürleri ise figür üslûbu ve kompozisyon anlayışı bakımından Selçuklu dönemi minyatürlerinin öncülleri olarak değerlendirilmektedir. İran'dan Mezopotamya, Suriye ve Anadolu'ya doğru yayılan Selçuklu Türkleri, Türk İslam tasvir sanatının ilk özgün üslûbunu ortaya koymuşlardır.[21]

---

16 *Kur'ân-ı Kerîm Meâli*, Hak Dini Kur'an Dili, çev. Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır, haz. Asım Cüneyd Köksal, Murad Kaya, (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu 2022) cilt 4, s.605 Sebe' Sûresi 34/13; cilt 2, s.783 Mâide Sûresi 5/110.

17 Yazır, Muhammed Hamdi, Hak Dini Kur'an Dili, cilt 4, s. 124, Enbiyâ Sûresi 21/52; Hasan Yaşaroğlu, "İslam'da Resim-Heykel Yasağı ve Ahmet Hamdi Akseki'nin Konu Hakkındaki Görüşleri", *Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 5/9 (2016), 87.

18 Yılmaz Can; Recep Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, (İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2012), 37.

19 İpşiroğlu, *İslam Resim Yasağı ve Sonuçları,* 20.

20 Yılmaz Can; Recep Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, (İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2012), 277.

21 Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, 16.

İslam ülkelerinde tasvir sanatı, hükümdarların bu sanat dalıyla ilgili olması ve sanatçıları himâyesi altında desteklemesiyle en güzel örneklerini vermiştir. El yazmalarının hazırlanması kapsamlı bir ekip çalışması ve maddi gücü gerektirmiştir. Bu çerçevede başta hükümdarlar olmak üzere devlet yöneticilerinin desteği ile sanatçıların bir araya getirildiği şehirler önemli birer sanat merkezi haline gelmiştir. Selçuklulardan sonra özellikle, Osmanlı, Safevî, Timurlu ve Bâbürlü hükümdarlarının sanat hâmîliği yönleriyle öne çıktığı görülmektedir.

3.1. Selçuklu Dönemi

Büyük Selçuklu tasvir sanatı, İslam öncesi Türk sanat geleneklerinin, hâkimiyet kurdukları İran, Mezopotamya ve çevresindeki yerel estetik anlayışlarla etkileşime girerek, "Selçuklu Üslûbu" olarak tanımlanan özgün bir kimlik kazanmıştır. Bu sanatın ilk örnekleri, Selçuklu hâmîlerinin himâyesi altında Uygur yazıcılar aracılığıyla önce İran topraklarında, ardından Abbasi hilafetinin merkezi Bağdat'ta ortaya konmuştur. Zamanla yalnızca edebî eserlerin görsel tasvirlerinde değil, çini ve seramiklerde de kendini gösteren bu estetik anlayış, Orta Asya Türk boylarının geleneksel estetik kodlarını Çin ve Türkistan sanatının görsel mirasıyla ustalıkla harmanlamıştır. Günümüze ulaşmamış olmasına rağmen, figürlerin duruşu, saç ve yüz tasvirleri, Selçuklu minyatür sanatının özgün yorumunu ve kültürel sentezini gözler önüne sermektedir.[22]



Görsel 2. *Gülşah'ın Varka'nın düşmanını öldürmesi, (Tasvir, TSMK, Hazine, vr. 22a), No 841.*[23]

13. yüzyıl ortalarında gerçekleşen Moğol istilaları sonucunda Büyük Selçuklu üslûbundaki minyatürlerin büyük bir kısmı yok olmuştur. Bu döneme ait

[22] Can-Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, 277; Parisa Sahafiasl, "Büyük Selçuklu Dönemi Minyatür Sanatı Özellikleri", Uluslararası Türk Kültür ve Sanatı Sempozyumu Kitabı, Cilt 2, Ankara: Etimesgut Belediyesi, 2020, 83-84.

[23] Yusuf Öz, "Varaka ve Gülşah", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2012), 516.

tasvir örnekleri büyük ölçüde çini ve seramik kalıntılarından izlenebilmektedir. Selçuklu üslûbu, siyasi hâkimiyet alanları değişse de kültürel sürekliliğini devam ettirerek Anadolu'ya taşınmış ve Anadolu Selçukluları döneminde yeni bir üretim ortamı bulmuştur. Yuvarlak yüz, çekik göz, dolgun yanak ve ince ağız gibi tipolojik unsurlar, hem Büyük Selçuklu kültürel kimliğinin izlerini hem de Anadolu Selçukluları'nda gelişen yerel öğelerle kaynaşmasını ortaya koymaktadır (Görsel 2). Bu bağlamda, Selçuklu sanatı 11. yüzyılda Büyük Selçuklu Devleti'nin kuruluşuyla başlayarak İlhanlı, İncu, Harezmşah ve Timurlu dönemlerine kadar etkisini sürdürmüş; minyatür sanatı ise hem Büyük hem de Anadolu Selçukluları'nda, ilim ve edebiyat eserlerini zenginleştiren ve görsel hafızayı şekillendiren seçkin bir sanat dalı olarak varlığını korumuştur.[24]

3.2. Osmanlı Dönemi

Osmanlı tasvir sanatı, kuruluş döneminden itibaren hem estetik hem de kültürel bir ifade biçimi olarak önem kazanmıştır. Sultan Orhan döneminde İznik'te, ardından Bursa'da gelişmeye başlayan bu sanat, 1. Murad ve 1. Bayezid dönemlerinde Osmanlı'nın fetihleriyle hem Doğu hem de Batı'nın ilgisini çeken bir merkezi üretim alanı hâline gelmiştir. Bursa ve İznik'te üretilen kitap ciltleri, İznik çinileri ve dokuma ürünleri, Osmanlı çizim, renk ve teknik anlayışının gelişimini ve estetik zevkini gözler önüne sermektedir. 2. Murad döneminde kültürel atılım Amasya, Bursa ve Edirne'de yoğunlaşmış; özellikle edebiyat, bilim ve mimaride kendini göstermeye başlamıştır. 15. yüzyıl Osmanlı minyatürleri ise günümüze ulaşan ve bu gelişimi somut biçimde ortaya koyan önemli örnekler olarak değerlendirilmektedir.[25]

Türk İslam tarihinin önde gelen sanat hâmîleri olarak Osmanlı hükümdarları, birçok alandan sanatçı ve âlimi desteklemiş, el yazması üretimi onların himâyesinde gerçekleşmiştir. Bu doğrultuda saray nakkaşhânesi hükümdarın zevki ve kontrolü altında gelişimini sürdürmüştür. Nakkaşhânenin işleyiş biçimi saray himâyesinde belli bir düzene tabi olmuştur. Üretim sürecinde belirli bir tema üzerine yazması için yazar seçilip taslağı onaylandıktan sonra, hattat ve nakkaşların sunduğu örnekler arasından en iyileri seçilip kullanılmıştır. Bu nedenle, her el yazması, atölyede çalışan çeşitli yeteneklerin ortak ürünü olup çoğu zaman, tek bir görüntünün yapımında birkaç ressam çalışmıştır. Bu durum eserlerin her birinin üslûbunu ayırt etmeyi neredeyse imkânsız hale getirmiştir.[26] El yazmalarının üretiminde yer alan bu sanatçılar ehl-i hiref teşkilatının en önemli bölüğünü oluşturarak hükümdarların destek ve ilgisini görmüştür.[27]

---

24 Parisa Sahafiasl, "Büyük Selçuklu Dönemi Minyatür Sanatı Özellikleri", Uluslararası Türk Kültür ve Sanatı Sempozyumu Kitabı, Cilt 2, Ankara: Etimesgut Belediyesi, 2020, 83-84; Güner İnal, *Türk Minyatür Sanatı*, (Ankara: Atatürk Kültür, Merkezi Yayınları, 1995), 18.

25 Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları: Minyatür*, (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2004), 34.

26 Esin Atıl, *Turkish Art of the Ottoman Period*, (Washington DC: 1973), 11.

27 İnal, *Türk Minyatür Sanatı*, 18.



Görsel 3. *Fatih Sultan Mehmed, Şiblizade Ahmed, (Tasvir, TSM, 10a, 1430 civ.), No. H. 2153.*[28]

15. yüzyıl Osmanlı tarihinde İstanbul'un fethiyle yeni bir dönem başlamıştır. Fatih Sultan Mehmed'in tasvir sanatına olan özel ilgisi, şehzadeliği döneminde dahi tuttuğu çizimli not defterinden bilinmektedir. Bu ilgisi hükümdarlığı sürecinde en üst noktaya ulaşmış hem Doğu'dan hem Batı'dan sanatçıları sarayında bir araya getirmiştir.[29] İstanbul'un fethinden sonra Fatih Sultan Mehmed'in davetiyle saraya gelen Gentile Bellini'nin yağlı boya portresi ile Costanzo da Ferrara'nın hazırladığı bronz madalyonlar, dönemin Osmanlı nakkaşları Sinan Bey ve Şiblîzâde Ahmed'in portre üslûbunu etkilemiştir.[30] (Görsel 3) Bu etkileşim neticesinde saray nakkaşhânesi hem Batı hem Doğu üslûplarını sentezleme, kendine özgü yeni bir üslûp ortaya koyma imkanı bulmuştur.

Babası Fatih Sultan Mehmed gibi 2. Bayezid da şehzadeliği döneminden itibaren sanata karşı ilgili olmuştur. Şehzadeliği sırasında uzun yıllar Amasya'da bulunarak burada şairler, âlimler ve sanatkârların bir araya geldiği önemli bir kültür çevresinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Tahta geçtikten sonra ise Fatih döneminde temeli atılan nakkaşhâne geleneğini sürdürmüş, özellikle Şiraz ve Herat üslûplarını örnek alan fakat giderek yerli sanatçıların katkılarıyla özgünleşen

28 Bağcı vd., , *Osmanlı Resim Sanatı*, 39.
29 Bağcı vd., , *Osmanlı Resim Sanatı*, 32-35.
30 Mahir, "Minyatür", 121.

eserleri destekleyerek Osmanlı tasvir sanatının gelişiminde önemli rol oynamıştır.[31] Fatih döneminde kurumsal kimliğini kazanmaya başlayan Osmanlı tasvir sanatı 2. Bayezid devrinde Şiraz, Tebriz ve Herat üslûplarının etkisi altında fakat giderek yerli sanatçıların katkılarıyla özgünleşen bir oluşum sürecine girmiştir.[32]

16. yüzyılın ortasına gelindiğinde Osmanlı tasvir sanatının klasik kimliği oluşmuş ve bu alanda en güzel örnekler ortaya konmuştur. Yavuz Sultan Selim ve Kanûnî Sultan Süleyman dönemlerinde Osmanlı tasviri, farklı geleneklerin sentezlenmesiyle özgün üslûbuna doğru evrilmiştir. Yavuz Sultan Selim'in İran ve Mısır'dan İstanbul'a getirdiği nakkaşların birlikte çalışmaları, Herat ekolünün dekoratif etkilerini Osmanlı karakteriyle bütünleştiren yeni bir resim anlayışını doğurmuştur. Bu dönemde Matrakçı Nasuh'un tarih eserleri, figürsüz manzaralar ve topografik şehir görünümleriyle tasvirler belgesel bir boyut kazanmış; özellikle *Târîh-i Sultân Bâyezîd, Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn ve Târîh-i Feth-i Şikloş* gibi eserleri bu anlayışın erken örneklerini oluşturmuştur.[33]

Kanûnî döneminde ise Şehnâmeci Ârifî Fethullah Çelebi'nin kaleme aldığı *Şehnâme-i Âl-i Osmân'ın Süleymannâme* cildi, ikonografik özellikleriyle sonraki dönemlere yön vermiştir. 16. yüzyılın ikinci yarısında Nakkaş Osman'ın öncülüğünde klasik üslûp doğmuş; yüzeysel bezemeler geri plana itilerek sade zeminlerde yalın bir anlatım ve belgesel gerçekçilik ön plana çıkmıştır.[34] Bu dönemin öne çıkan bir diğer alanı portrecilik alanında olmuştur. Fatih döneminde başlayan padişah portreciliği giderek Osmanlı'da büyük ilgi görmeye başlamıştır. Bu çerçevede Kanûnî döneminde de saraya gelen Avrupalı sanatkârların davet edildiği bilinmektedir. Bu durum portre sanatı konusunda bu ilginin hala devam ettiğini göstermektedir. Etkileşim portre sanatına da yansımıştır. Bu dönemin öne çıkan ismi nakkaş Nigârî'nin, Kânunî ve Barbaros Hayrettin Paşa portreleri en dikkat çekici örnekler arasında yer almaktadır. Nigârî'nin portrelerinde görülen kişisel özellikler ve duygu ifadeleri, Osmanlı tasvir sanatının en özgün örneklerini yansıtmaktadır.[35]

Osmanlı döneminde 16. yüzyılın son çeyreğinde tarih, soy ağacı, din ve astronomi gibi konuları betimleyen el yazmalarında önemli bir gelişme olduğu görülmektedir. Edebi eserlerden ziyade, özellikle sultanların kişisel tarihlerini anlatan şehnâmeleri ve portreleri ressamların ana odağı olmuştur. 3. Murad döneminde (1574-1595), imparatorluk atölyeleri büyük bir üretkenliğe ulaşmış; sultanların tahta çıkış törenleri, seferler ve saray düğünleri ayrıntılı tasvirlerle *Surnâme-i Humâyûn* gibi el yazmalarıyla belgelenmiştir. Nakkaşlar, mimari ve peyzaj ayrıntılarını, figürlerin başlık ve giysilerini titizlikle işleyerek dönemlerinin görsel bir kaydını sunmuştur. Nakkaş Osman ve Şehnâmeci Seyyid Lokman

---

31 And, *Osmanlı Tasvir Sanatları: Minyatür*, 36-39; Zeren Tanındı, *Türk Minyatür Sanatı*, (Ankara: Türkiye İş Bankası, 1996), 17.

32 Esin Atıl, *Turkish Art of the Ottoman Period*, (Washington DC: 1973), 13.

33 Mahir, "Minyatür", 122; Tanındı, *Türk Minyatür Sanatı*, 23; And, *Osmanlı Tasvir Sanatları: Minyatür*, 36-39.

34 Mahir, "Minyatür", 122; Esin Atıl, *Turkish Art of the Ottoman Period*, (Washington DC: 1973), 13.

35 Bağcı vd., , *Osmanlı Resim Sanatı*, 83; Renda, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, 19.

gibi isimler, sultanların ve vezirlerin portrelerini, imparatorluk seferlerini ve dini metinleri içeren resimli el yazmaları üretmişlerdir. Bu eserler, Osmanlı tarihinin hem sanatsal hem de belgesel açıdan değerli kaynaklarıdır.[36]

Geç dönemde (2. Murad'dan 3. Mehmed'e, 1595-1603), tasvir sanatında kalabalık figürler ve zengin mimari unsurlar basitleşmiş, ortamlar daha samimi hâle gelmiş ve günlük yaşam sahnelerine ilgi artmıştır. 17. yüzyılda albüm geleneği ön plana çıkmış, 1. Ahmed Albümü gibi ciltlerde tekil tasvirler yaygınlaşmıştır. 2. Osman ve 4. Murad dönemlerinde ise Nakşi gibi nakkaşlar figürleri kişiselleştirerek perspektif ve derinlik denemeleri yapmıştır. Bu dönemde Edirne merkezli saray yaşamı ve Levnî'nin çalışmaları, albümler, portreler öne çıkmıştır. 3. Ahmed'in tahta çıkışı ve Lale Devri (1703-1730) döneminde Levni, Sûrnâme-i Vehbî gibi düğün kitaplarıyla klasik temaları yeniden canlandırmış, portreler ve albümler üzerinde çalışmış ve atölyesiyle ikinci kopyaları üretmiştir. Abdullah Buhari'nin Albümü bu akımın dikkat çeken örneklerindendir. 18. yüzyıl ortasında Avrupa etkisiyle gölgeleme ve perspektif teknikleri tasvir sanatına yansımış, Levni'den sonra neredeyse hiç resimli el yazması üretilmemiş albümler ön plana çıkmıştır. 3. Mustafa ve 3. Osman döneminde ise hükümdarların tasvir sanatına karşı ilgisinin azaldığı ve üretimde duraklama olduğu görülmüştür. 1. Abdülhamit dönemine gelindiğinde ise çarşı resmi üretimi yaygınlaşmış, 19. yüzyıl başında kitap sanatı geleneği sona ermiştir.[37]

3.3. Timurlu Dönemi

Timurlu Devleti'nin her bir hükümdarı, yalnızca siyasi ve askeri güçlerinin simgelerini sergilemekle kalmayıp, saraylarını aynı zamanda kültürel yaşamın merkezi haline getirerek itibarlarını perçinlemeyi amaçlamışlardır. Bu yaklaşım, saraylarını öğrenim ve sanatın odağı hâline gelmesini sağlamıştır. Mirzalar ve saray çevresi, edebiyat ve şiirden, tasvir, hat sanatı ve ciltçiliğe kadar çeşitli sanat dallarının önemli hâmîleri olmuş; saraylarında çok sayıda âlimi bir araya getirmişlerdir. Öne çıkan isimler ve sanat merkezleri arasında Timur ve Uluğ Bey döneminde Semerkant; Şâhruh, Baysungur ve Ḥüseyin Baykara ile Ali Şîr Nevaî döneminde Herat; İskender Sultan döneminde ise Şiraz gibi daha küçük saray şehirleri yer almıştır. Bu merkezler, zarif mimarisi ve sanatsal üretimiyle çağdaş âlimlerin toplandığı, estetik ve entelektüel yaşamın merkezi hâline gelmiştir.[38]

15. yüzyıl Timur dönemi, tasvir sanatının hem estetik hem de teknik açıdan en olgun hâline ulaştığı bir dönem olmuştur. Timur'un fetihleri, özellikle Bağdat ile Tebriz'in alınması sanatçı göçlerini tetiklemiş ve bu sanatçılar Semerkant'a yönelerek saray nakkaşhânesinde bir arada çalışmışlardır. Burada Bağdatlı üstat Abdülhayy ve öğrencisi Cüneyd Sultanî'nin etkisiyle katmanlı kompozisyon,

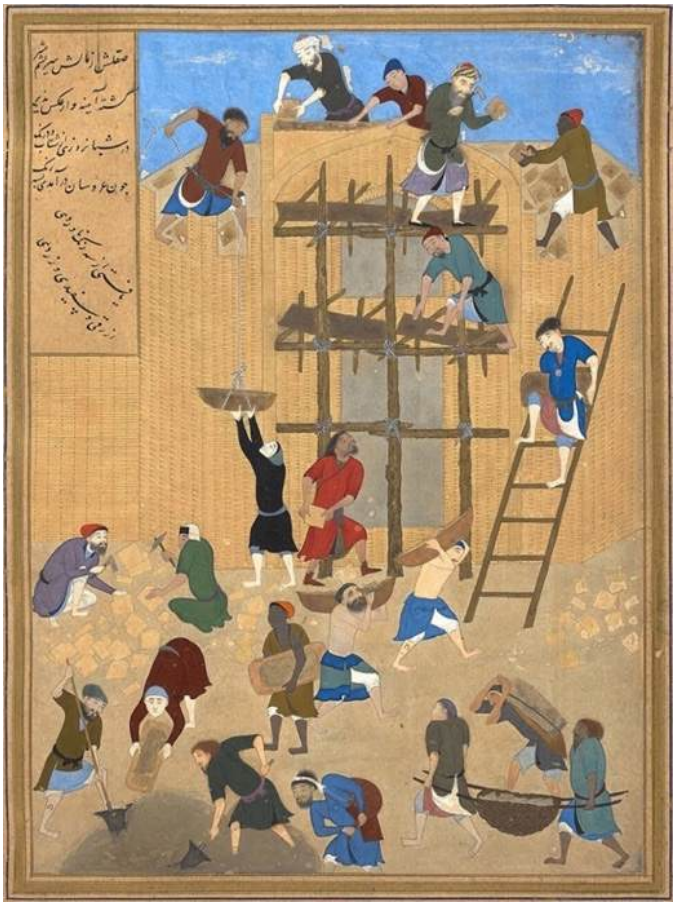
---

36 Esin Atıl, *Turkish Art of the Ottoman Period*, (Washington DC: 1973), 17; Bağcı vd., , *Osmanlı Resim Sanatı*, 110-111.

37 Esin Atıl, *Turkish Art of the Ottoman Period*, (Washington DC: 1973), 17-20; And, *Osmanlı Tasvir Sanatları: Minyatür*, 100.

38 Monika Gronke, "Courts And Courtıers under The Timurid and Turkman Dynasties", *Irannica*, 2013), 366-371; İnal, *Türk Minyatür Sanatı*, 111.

diyagonal ve oval düzenlemelerle derinlik yaratma teknikleri gelişmiş, bu yaklaşım 15. yüzyılın ilk yıllarında Şiraz ve Herat'ta ortaya çıkan Timurlu tasvirinin temelini oluşturmuştur. İlerleyen dönemlerde, Şiraz'da eski ve yeni okul geleneklerinin sentezi görülürken, İskender Sultan ve İbrahim Sultan döneminde üretilen eserler her iki okulun da üslûbunu yansıtmıştır. Aynı zamanda çok sayıda sanatçının Bağdat, Tebriz, Şiraz ve Semerkant'tan Herat'a göçü, Baysungur'un kütüphanesinde yeni bir atölye kurulmasını sağlamış ve ortaya çıkan Herat üslûbu önceki merkezlerin etkilerini taşıyan özgün bir kimlik kazanmıştır. Böylece Timurlu tasvir sanatı, farklı coğrafyalardan beslenen ve birleşen bir karaktere sahip hem teknik hem de kültürel açıdan parlak bir dönemi temsil etmektedir. Bu sanat ortamının en verimli örneklerinden biri, Hüseyin Baykara döneminde Herat'ta ortaya çıkan ve onun himâyesiyle gelişen kültürel ve sanatsal merkezlerde görülmüştür.[39]



Görsel 4. *Havarnak Kalesinin İnşası, Nakkaş Kemaleddin Behzad, (Tasvir, 1494-95, Herat, Heft Peyker, British Library), No. Or.6810.*[40]

[39] Mukaddima Aschrafi, "The Timurids: the Arts of the Book", *Islam: Art and Architecture,çev.* ed. Peter Delius Markus Hattstein, (Cologne: Könemann, 2004), 426; Mahir, "Minyatür", 122.

[40] British Library, "Khamsa" https://www.imagesonline.bl.uk/asset/2067 (Erişim Tarihi: 28.08.2025)

Hüseyin Baykara sadece yetenekli bir devlet adamı olma yönüyle değil, aynı zamanda diğer Timurlu sultanları gibi sanata ve sanatçılara verdiği destekle de öne çıkmıştır. Onun döneminde Herat, siyasi ve ticari merkez olmanın yanı sıra önemli bir kültür ve sanat merkezi hâline gelmiş; Horasan ve Mâverâünnehir'in önde gelen kültür merkezleriyle, hatta Tebriz ve İstanbul ile de temas kurmuştur. Baykara'nın himâyesinde birçok seçkin sanatkâr ve ilim adamı Herat'a çekilmiş, yeni imar faaliyetleriyle şehir gelişmiştir. Edebiyatın yanı sıra hat, minyatür, tezhip ve ciltçilik gibi alanlarda da merkez olan Herat'ta, Ali Meşhedî ve Behzâd gibi sanatçılar öne çıkmış ve eserleri ile nakkaşhânenin ününü arttırmıştır (Görsel 4).[41] Tasvir sanatının büyük ismi Behzâd 1468'den 1506'ya kadar Herat okulunda sernakkaş olarak yer almıştır. Behzâd, Timurluler'in ardından Safevî Devleti'nin himâyesinde Tebriz'de faaliyet göstermiştir.[42] Timurlu himâyesinde en güzel örnekleriyle gelişme gösteren tasvir sanatı, Safevî himâyesi ile olgunlaşmaya devam etmiştir.

3.4. Safevî Dönemi

Timurlu hükümdarlar ve mirzaların hâmîliğinde iktidar merkezli atölyeler etrafında şekillenen tasvir sanatı önemli bir gelişim alanı bulmuştur. İslam tarihi boyunca sürekliliğini koruyan kitap sanatları, en parlak dönemini Safevî hânedanlığının himâyesinde yaşamıştır. Safevî tasvir sanatının gelişiminde Şah Tahmasp en önemli hâmî olarak öne çıkmıştır. Hükümdarlığının ilk yirmi yılında büyük bir özenle teşkil ettiği nakkaşhâne, farklı üslûpları yaratıcı bir sentez içinde bir araya getirmiştir. Tebriz'deki Akkoyunlu saray kütüphanesinden miras alınan gelenekler, Safevî saltanatının ilk on yılında herhangi bir müdahaleye uğramadan varlığını sürdürmüştür. Ancak 1510 yılında Şah İsmail, 1506'da Özbek hanlarının eline geçmiş olan eski Timurlu payitahtı Herat'ı fethetmiştir. Bu fetihle birlikte, aralarında Timurlu sarayının ünlü nakkaşı Behzâd'ın da bulunduğu Herat nakkaşhânesi Safevîlere intikal etmiş, böylece Timurlu resim geleneği Safevî sanat ortamına taşınmıştır.[43]

---

41 Roemer, Hans R. (2004). "Hosayn Bayqara", Yarshater Ehsan (ed.). Encyclopedia Iranica, Cilt XII, Fas. 5, ss. 508-511; Maria Eva Subtelny, "Socioeconomic Bases of Cultural Patronage under the Later Timurids", International Journal of Middle East Studies, 1988, 20/4, ss.479-505

42 Ernst Kühnel, *Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür*, çev. Melâhat Özgü Suut Kemal Yetkin (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1952), 29.

43 Stuart Cary Welch; Anthony Welch, *Arts of the Islamic Book - The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan*, (Ithaca, London: Cornell University Press, 1982), 45-46; Lale Uluç, *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar XVI. yy. Şiraz Elyazmaları*, (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2006), 67-68.



Görsel 5. *Sade Bayramı, Nakkaş Sultan Muhammed (Tasvir, 1525, Tebriz, Şehnâme, Met Museum Arthur A. Houghton Koleksiyonu), No. 1970.301.2.*[44]

Devletin kuruluş süreci nedeniyle siyasi kargaşaların hala devam ettiği Şah İsmail döneminin ardından Şah Tahmasp, saltanatının (1524–1576) özellikle ilk 20 yılında Türkmen, Tebriz ve Timurlu, Herat geleneklerini sentezleyen Safevî tarihinin en gelişmiş nakkaşhânelerinden birini oluşturmuş ve yönlendirmiştir.[45] Tahmasp'ın kişisel olarak da kitap sanatlarına karşı ilgili olduğu, nesta'lik hat yazıp nakkaş Sultan Muhammed'den ders aldığı bilinmektedir. Onun kişisel ilgisi, üretimi doğrudan etkilemiştir. Tahmasp için Tebriz›de yazılmış ve resimlendirilmiş el yazmaları, bugüne kadar üretilmiş en değerli eserler arasında yer almaktadır. 1539 ile 1543 yılları arasında Tahmasp için istinsah edilen ve günümüzde British Museum'da bulunan Nizamî'nin hamsesi ile Met Museum'daki Firdevsî'nin *Şehnâmesi* saray sanatçılarının en gelişmiş üslûbunu yansıtan örnekler arasındadır (Görsel 5).[46]

Tahmasp, hükümdarlığının ilerleyen dönemlerinde tasvir sanatına karşı ilgisini kaybetmiş, dikkatini dinî hayatına ve siyasi meselelere çevirmiştir. Bu süreçte bir dizi sanatçı Osmanlı ve Bâbürlü Devleti'ne göç etmiş, burada yeni

---

44 Met Museum, "The Feast of Sada", https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452111 (Erişim Tarihi: 02.09.2025)

45 Annemarie Schimmel, *The Emperor's Album Images of Mughal India*, (New York the Metropolitan Museum of Art, 1987), 13.

46 Mahnaz Shayesteh Far, "The Impact of the Religion on the Painting and Inscriptions of the Timurid and the Early Safavid Periods", *Central Asiatic Journal* 47/2 (2003), 255; İnal, *Türk Minyatür Sanatı*, 159-161; Stuart Cary Welch; Anthony Welch, *Arts of the Islamic Book - The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan*, (Ithaca, London: Cornell University Press, 1982), 45-46.

hâmîleri için farklı üslupların sentezlenmesinde önemli rol oynamışlardır. Diğerleri ise İran coğrafyasında özellikle Tahmasp'ın yeğeni İbrahim'in sarayında alternatif hâmîler aramışlardır.[47] Bu dönemden sonra kitap üretimine verilen destek 17. yüzyılın başlarında da devam etmiş ancak Tahmasp döneminde olduğu kadar büyük ölçekte olmamıştır. Şah Abbas (1587-1629) döneminde ekonomik açıdan farklı sanat dallarına daha fazla önem verilmiştir. Bu süreçte mimariye verilen önem, payitahtın İsfahan'a taşınmasıyla birlikte Safevî sanatında yeni bir dönem başlatmıştır. Şah Abbas'ın tasvir sanatına karşı azalan ilgisi karşısında kaliteli el yazmaları nadir hale gelmiş ve bunların yerini, geniş bir kitleye hitap eden çok sayıda tek sayfalık resim ve çizimler almıştır. Bu dönem tasvirlerinde ortaya çıkan yenilik, "Rızâ-i Abbasi" üslûbu olarak anılmaktadır. Çoğunlukla tek sayfa insan figürlerinin merkezde olduğu tasvirler 17. yüzyıl İsfahan üslûbunu ifade etmektedir. Bu üslûpla birlikte Safevî resminin kitap ressamlığından ayrılıp Batı etkileriyle ayrı bir safhaya girdiği görülmektedir.[48]

3.5. Bâbürlü Dönemi

Hint alt kıtasında üç asır boyunca varlığını sürdürerek güçlü bir devlet kuran Bâbürlü hânedanı, İslam tarihinin eşine az rastlanan sanat hâmîleri olmuşlardır.[49] Bâbür Şah (1483-1530), Timur Rönesans'ının kültürel gelişim ortamında büyümüştür. Bu süreçte ilgi alanlarını geliştirerek sadece sanat hâmîsi olarak değil aynı zamanda yazarlığıyla da öne çıkmıştır.[50] Bâbürlü Devleti'nin henüz kurulum aşamasında dahi sanata ve ilme olan ilgisi Humâyun Şah (1508-1556) tarafından pekiştirilmiştir. Humâyun Şah'ın saltanatı fetret devri ile on beş yıllık bir süreçle ikiye ayrılmış ve bu süreçte Şah Tahmasp'ın yanında yer almıştır. Tebriz'de Tahmasp'ın sarayında geçirdiği süre boyunca onun kütüphanesiyle yakından ilgilenmiş, alt kıtaya döndüğünde yanında çok sayıda nakkaş ve sanatçıyı da beraberinde getirmiştir. Tahmasp'ın himâyesinden çıkıp gelen sanatçılar arasında Mîr Seyyid Ali, Şirazlı Abdüssamed gibi önemli isimler Bâbürlü nakkaşhânesinde sernakkaş olarak görev almıştır. Bu doğrultuda, başlangıçtan itibaren Bâbürlü nakkaşhânesi; Safevî ve Timurlu sanat merkezleri olan Kâbil, Buhara ve Semerkant ile Güney Hindistan'dan Biçâpur ve Golkonda, Kuzey Hindistan'dan ise Keşmir ve Gücerât gibi farklı bölgelerden gelen çeşitli tasvir geleneklerine sahip sanatçılardan oluşturulmuştur.[51]

---

47 Losty, *The Art of the Book in India*, 77; Welch, *Arts of the Islamic Book - The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan*, 45-46.

48 Far, "The Impact of the Religion on the Painting and Inscriptions of the Timurid and the Early Safavid Periods", 255; Anthony Welch, "Art in Iran Safavid to Qajar Periods", Iranica, Vol. II, Fasc. 6, 2013, pp. 620-627; İnal, *Türk Minyatür 168*.

49 Schimmel, *The Emperor's Album Images of Mughal India*, 13; H. Michael Fisher, *Bâbürlüler*, nşr. M. Fatih Çalışır (İstanbul: Kronik Yayıncılık, 2020), 23-24.

50 Jean P. Roux, *Bâbur Büyük Moğolların Tarihi*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018), 117; Yusuf Hikmet Bayur, *Hindistan Tarihi: Gurkanlı Devletinin Büyük Devri (1526-1737)*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1947), 29; Losty, *The Art of the Book in India*, 76.

51 John Guy-Jorrit Britschgi, *Wonder of the Age: Master Painters of India*, 1100-1900, (New York: Metropolitan Museum of Art, 2011), 55; Milo Cleveland Beach, *Mughal and Rajput Painting*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 15; Som Prakash Verma, *Painting the Mughal Experience*, (New Delhi ; Oxford: Oxford University Press, 2005), 32.



Görsel 6. *Kesu Das, Çarmıhta İsa, (Tasvir, 1590, British Museum) No. 1983.1015,0.1*[52]

Ekber Şah dönemine (1542-1605) gelindiğinde Bâbürlü tasvir sanatı yeni bir döneme girmiştir. Fetret Devri'nden sonra tahta çıkan Ekber Şah, Hindistan'ı yönetimi altında birleştirmiştir. Bölgenin gerekliliklerinin farkında olarak Ekber Şah hem Müslim hem Gayrimüslimleri bir arada tutarak oluşturduğu kültürel politikalarla barışçıl bir düzen kurmaya gayret etmiştir. Ekber Şah şahsi olarak da çocukluk döneminden itibaren sanatla ve ilimle ilgilenmiştir. Kırk dokuz yıllık saltanatı boyunca onun himâyesinde resim, hat, şiir, tarih, ilahiyat ve mimari gibi sanatın ve bilimin her türlü dalı, yaratılan medeni ve entelektüel ortamda gelişip zenginleşmiştir.[53]

Ekber Şah entelektüel yapısıyla tüm dinlere karşı ilgili olmuş ve Fetihpûr'da inşa ettirdiği ibadethâne adlı müstakil yapıda felsefecileri, sûfileri, hatipleri, hukukçuları, Sünnileri, Şiileri, Yahudileri, Mecûsîleri, Hinduları,

---

52 British Museum, "Crucifixion scene", https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1983-1015-0-1 (Erişim Tarihi 03.09.2025)

53 Jhon F. Richards, *Bâbür Türk İmparatorluğu - Tarih, Kültür, Teşkilat*, (İstanbul: Selenge Yayınları, 2021), 54; Fisher, *Bâbürlüler*, 120.

Budistleri, Sihleri, Caynîleri, Cizvit heyetini ve çeşitli mezheplerden Hıristiyanları davet ederek perşembe geceleri istişare ortamı oluşturulmuştur.[54] Ekber'in barış politikası içinde tüm dinlere karşı göstermiş olduğu ilgi ve tutum, dönemin kültürel atmosferini doğrudan etkilemiştir. Ekber döneminde Bâbürlü nakkaşhânesi, Safevî üslûbunu sürdüren sanatçılar ile ışık-gölge ve hacim anlayışını geliştiren Hindu nakkaşların birlikte çalışması, İran, Hint ve Avrupa unsurlarını birleştiren özgün bir sentez oluşturmuştur. Bu süreçte yeni ticaret ağları ve diplomatik ilişkiler aracılığıyla Avrupa ile doğrudan temas kurulmuş, özellikle Ekber'in Avrupa sanatına duyduğu kişisel ilgi belirleyici olmuştur. Avrupa'dan gelen elçi, tüccar ve misyonerler aracılığıyla saraya diplomatik hediyeler ve gravürlü İncil nüshaları ulaşmış, bu eserler hükümdarların estetik ilgisini çekmiş ve Hristiyan ikonografisi Bâbürlü resmine yeni görsel unsurlar kazandırmıştır. Ekber'in ardından Cihangir ve Şah Cihan da tasvir sanatına ve Avrupa'dan gelen eserlere karşı ilgi göstermiştir. Özellikle İslamiyet'in de atfettiği değer ile Hz. İsa, Hz. Meryem ve aziz tasvirlerine karşı duyulan ilgi nakkaşhânede sanatçıların Hristiyan ikonografisini sıklıkla tasvir etmelerini sağlamıştır. Böylece Bâbürlü sarayı Avrupa sanatının etkisiyle çeşitlenen, kültürler arası etkileşimin önemli bir merkezi hâline gelmiştir.[55]

17. yüzyılın sonlarından itibaren Bâbürlü iktidarının zayıflamasıyla birlikte saray himâyesi çözülmeye başlamış, 1739'da Nadir Şah'ın Delhi'yi yağmalamasıyla kraliyet koleksiyonlarının dağılması bu süreci hızlandırmıştır. Sanatçılar, Hindu saraylarında veya birden fazla hâmî için çalışmaya yönelmiş, 18 ve 19. yüzyıllarda saray atölyelerinin ortadan kalkmasıyla himâye sistemi köklü bir dönüşüm geçirmiştir. Aynı dönemde Avrupalı sömürgecilerin Hindistan'a gelişi, özellikle İngiliz Doğu Hindistan Şirketi'nin yükselişiyle birlikte, nakkaşların üretimlerini Avrupalı patronların taleplerine göre uyarlamalarına yol açmıştır. Bu süreçte ortaya çıkan eserler, geleneksel Bâbürlü üslûbundan Avrupalı beğenisine yönelen bir geçişi yansıtmış; portreler, manzaralar ve etnografik sahneler aracılığıyla sömürge döneminin kültürel etkileşimlerini ve Oksidentalizmin güçlü bir örneğini temsil etmiştir.[56]

---

54 Ebu'l Fazl, *Akbarnâma* III, nşr. Henri Beveridge (Calcutta: The Asiatic Society, 2000), 865; Badâonî, *Muntakhabu't-Tawarıkh*, çev. W. H. Lowe nşr. Abdul Qadir Bin Mulûk Shah (Delhi: Jayyed Press, 2009), cilt 2, 204; Annemarie Schimmel-Burzine K. Waghmar, *The Empire of the Great Mughals History, Art and Culture*, (London: Reaktion, 2004), 35, 36; Roychoudhury, Makhanlal Roychoudhury Sastri, *The Din-i Ilahi or The Religion of Akbar*, (Calcutta: University Of Calcutta, 1941), 72-82; Mika Native, *Mughal Occidentalism: Artistic Encounters between Europe and Asia at the Courts of India*, 1580-1630, (Boston: Brill, 2018), 31.

55 Ebba Koch, "Being like Jesus and Mary The Jesuits, the Polyglot Bible and Other Antwerp Print Works at the Mughal Court", *Transcultural Imagınatıons of the Sacred*,çev. ed. Karin Gludovatz und Klaus Krüger, (München: Brill-Gruppe, 2019), 199. Susan Stronge, *Painting for the Mughal Emperor - The Art of Book 1560-1660*, (London: V&A Publication, 2002), 102-103; Edward Maclagan, The Jesuits and the Grand Mogul, London, 1932, 24.

56 Raj Kumar Tandan, *Indian Miniature Painting 16th through 19 century*, (Banglore: Natesan Publisher, 1982), 54; Guy-Britschgi, *Wonder of the Age: Master Painters of India*, 1100-1900,186; Ritwij Bhowmik, "Company Painting as Hybrid Style On Europeanism in Indian Art", *Okzidentalismen*,çev. ed. Hauke Ohls Birgit Mersmann, transcript Verlag, 2023), 212-230; Steven Kossak, *Indian Court Painting 16th-19th Century*, (New York: Metropolitan Museum of Art, 1997), 20.

Kaynakça

Allâmî, Ebu'l Fazl. *The Âîn-i Akbarî* I. nşr. H. Blochmann. I. Delhi: Low Price Publication, 1997.

And, Metin. *Osmanlı Tasvir Sanatları: Minyatür*. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2004.

Aschrafi, Mukaddima. "The Timurids: the Arts of the Book". *Islam: Art and Architecture*. ed. Peter Delius Markus Hattstein. Cologne: Könemann, 2004.

Atıl, Esin. *Turkish Art of the Ottoman Period*. Washington DC: 1973.

Badâonî. *Muntakhabu't-Tawarıkh*. çev. W. H. Lowe. nşr. Abdul Qadir Bin Mulûk Shah. II. Delhi: Jayyed Press, 2009.

Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda-Zeren Tanındı. *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: TC Turizm ve Kültür Bakanlığı, 2006.

Bayur, Yusuf Hikmet. *Hindistan Tarihi: Gurkanlı Devletinin Büyük Devri (1526-1737)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1947.

Beach, Milo Cleveland. *Mughal and Rajput Painting*. III. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Bhowmik, Ritwij. "Company Painting as Hybrid Style On Europeanism in Indian Art". *Okzidentalismen*. ed. Hauke Ohls Birgit Mersmann. transcript Verlag, 2023.

Duhan, Anjali. "The Painters in the Mughal Atelier". *International Journal of Emerging Technologies and Innovative Research* 9/11 (2022), 121-126.

Far, Mahnaz Shayesteh. "The Impact of the Religion on the Painting and Inscriptions of the Timurid and the Early Safavid Periods". *Central Asiatic Journal* 47/2 (2003), 250-293.

Fazl, Ebu'l. *Akbarnâma III*. nşr. Henri Beveridge. III. Calcutta: The Asiatic Society, 2000.

Fisher, H. Michael. *Bâbürlüler*. nşr. M. Fatih Çalışır. İstanbul: Kronik Yayıncılık, 2020.

Gronke, Monika. "Courts And Courtıers under The Timurid and Turkman Dynasties". *Irannica*. 366-371. 2013.

Guy, John-Jorrit Britschgi. *Wonder of the Age: Master Painters of India*, 1100-1900. New York: Metropolitan Museum of Art, 2011.

Gün, Yılmaz Can; Recep. *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*. İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2012.

İnal, Güner. *Türk Minyatür Sanatı*. Ankara: Atatürk Kültür, Merkezi Yayınları, 1995.

İpşiroğlu, Ş. Mahsar. *İslam Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Koch, Ebba. "Being like Jesus and Mary The Jesuits, the Polyglot Bible and Other Antwerp Print Works at the Mughal Court". *Transcultural Imagınatıons of the Sacred*. ed. Karin Gludovatz und Klaus Krüger. München: Brill-Gruppe, 2019.

Kossak, Steven. *Indian Court Painting 16th-19th Century*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1997.

Kummi, Kadi Ahmed. *Calligraphers and Painters: A Treatise by Qadi Ahmad Son of Mir Munshi*. nşr. Vladimir Fedorov Minorsky. Washington: Smithsonian Institution, 1959.

Kur'ân-ı Kerîm Meâli, Hak Dini Kur'an Dili, çev. Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır, haz. Asım Cüneyd Köksal, Murad Kaya, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu 2022, cilt 4.

Kühnel, Ernst. *Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür*. çev. Melâhat Özgü Suut Kemal Yetkin. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1952.

Losty, Jeremiah P. *The Art of the Book in India*. London: British Library, 1982.

Mahir, Banu. "Minyatür". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 118-123. TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2020.

Mahir, Banu. *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.

Mahir, Banu. *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2012.

Native, Mika. *Mughal Occidentalism: Artistic Encounters between Europe and Asia at the Courts of India*, 1580-1630. Boston: Brill, 2018.

Öz, Yusuf. "Varaka ve Gülşah". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 516-517. İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2012.

Özergin, M Kemal. "Temürlü Sanatına Ait Eski bir Belge: Tebrizli Ca'fer'in Bir Arzı". *Sanat Tarihi Yıllığı 6* (1976), 471-518.

Renda, Günsel. "Minyatür". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. 1263. İstanbul: Yem Yayın, 1997.

Renda, Günsel. *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Promete Kültür Dizisi, 2001.

Rice, Yael. "Print in Translation, 1450-1750, Image, Materiality, Space". *Prints in Translation, 1450-1750: Image, Materiality, Space*. ed. Edward H. Wouk Suzanne Karr Schmidt. 202-223. London & New York: Routledge, 2017.

Richards, Jhon F. *Bâbür Türk İmparatorluğu - Tarih, Kültür, Teşkilat*. İstanbul: Selenge Yayınları, 2021.

Roux, Jean P. *Bâbur Büyük Moğolların Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.

Sastri, Makhanlal Roychoudhury. *The Din-i Ilahi or The Religion of Akbar*. Calcutta: University Of Calcutta, 1941.

Schimmel, Annemarie-Burzine K. Waghmar. *The Empire of the Great Mughals History, Art and Culture*. London: Reaktion, 2004.

Schimmel, Annemarie. *The Emperor's Album Images of Mughal India*. New York the Metropolitan Museum of Art, 1987.

Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı. *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.

Seyller, John. "Painting Workshops in Mughal India". *Artibus Asiae. Supplementum* 48/ (2011), 799-804.

Soucek, Priscilla P. "Persian Artists in Mughal India: Influences and Transformations". *Muqarnas* 4/(1987), 166-181.

Stronge, Susan. *Painting for the Mughal Emperor - The Art of Book 1560-1660*. London: V&A Publication, 2002.

Tandan, Raj Kumar. *Indian Miniature Painting 16th through 19 century*. Banglore: Natesan Publisher, 1982.

Tanındı, Zeren. "Nakkaşhâne". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 331-332. İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2006.

Tanındı, Zeren. *Türk Minyatür Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası, 1996.

Tez, Zeki. *Yasaklı Sanat Olarak Minyatür, Resim ve Grafik Tarihi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2018.

Uluç, Lale. *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar XVI. yy. Şiraz Elyazmaları*. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2006.

Verma, Som Prakash. *Painting the Mughal Experience*. New Delhi ; Oxford: Oxford University Press, 2005.

Welch, Stuart Cary Welch; Anthony. *Arts of the Islamic Book* - The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan. Ithaca, London: Cornell University Press, 1982.

Yaşaroğlu, Hasan. "İslam'da Resim-Heykel Yasağı ve Ahmet Hamdi Akseki'nin Konu Hakkındaki Görüşleri". *Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 5/9 (2016), 82-96.

KALEM İŞİ SÜSLEME (KALEMKÂRÎ)

Nesrullah BALAT

KALEM İŞİ SÜSLEME (KALEMKÂRÎ)

*Nesrullah BALAT**

1. Giriş

Mimarideki en önemli tezyinat unsurlarından biri kalem işi süslemelerdir. Sivil ve dinî mimarinin iç duvarlarına, kubbelerine ve tavanlarına; sıva, ahşap, taş, bez ve deri gibi malzeme üzerine[1] renkli boyalarla, bazen de altın varak kullanılarak kıllı kalem olarak tabir edilen fırçalarla yapılan nakışlar kalem işi süsleme şeklinde tanımlanmaktadır. Sanatın genellikle fırça ile yapılmasına rağmen kalem işi olarak adlandırılmasında; eskiden fırça için "kıllı kalem" tabirinin kullanılması sebep olmuştur.[2] Kalem işleri dış etkenlerden kolaylıkla zarar gördüğü için genellikle insan elinin uzanamadığı yükseklikteki iç kısımlara yapılmıştır.[3] Batılılaşma Dönemi'ne kadar Osmanlı sanatında nakış, her türlü malzeme üzerine yapılan süslemeleri ifade ederken Avrupa resim sanatının etkisiyle terminolojimize giren kalemkârî; sıva, ahşap, taş ve deri gibi malzemeler üzerine yalnızca fırça ile yapılan süslemeleri ifade etmiştir.[4] Kalemkârî şeklinde kullanılmaya başlanan sanatı icra edenlere de nakkaş yerine kalemkâr denilmeye başlanmıştır.

Kalem işi süslemelerde genellikle; stilize bitki ve hayvan motifleri, bulut motifi, saç örgüsü motifi, figürlü insan ve hayvan motifleri, hatâyî, penç, gonca gül, yaprak, yarı üslûplaştırılmış çiçekler, rûmî, zencerek, çimtemani ve natüralist çiçek motifleri görülmektedir.

2. Kalem İşi Süslemelerde Kullanılan Malzemeler

Kalem işi uygulamalarda; fırça, boya, altın, miksiyon, vernik, eskiz kağıdı, mastar, kömür, çırpı ipi, bardak ve baston gibi malzemeler kullanılmaktadır. Ayrıca zamana ve teknolojiye bağlı olarak değişen malzemeler ya da ham maddelerine

* Arş. Gör., Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, balat2553@gmail.com ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0007-9479.

1 Neslihan Sönmez, Osmanlı Dönemi Yapı ve Malzeme Terimleri Sözlüğü (İstanbul: Yem Yayınları, 1997), 82.

2 Fırça tarihsel süreçte yazının yazılmasında da kalem görevi görmüştür. Örneğin Çin gibi Asya ülkeleri günümüzde dahi yazıyı fırça ile yazmaya devam etmektedir.

3 Yıldız Demiriz, "Osmanlı Kalem İşleri", *Osmanlı Tarihi Ansiklopedisi*, ed. Güler Eren (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999), 11/297.

4 Muammer Semih İrteş, "Kalemişi Sanatı". *Sanatın ve Sanatkârın İzinde*, ed. İbrahim Ethem Gören (İstanbul: Vadi Kültür Sanat ve Yayıncılık, 2021), 148.

de rastlamak mümkündür. Örneğin geçmişte boya, bitkilerden ve topraktan elde edilirken günümüzde kimyasal maddelerden elde edilmektedir.

Fırça: Hayvan kılı ya da tüyünün bir sapa bağlanması ile elde edilen alet[5] olarak tarif edilmektedir. Geleneksel sanatlarda kullanılan fırçalar ise samur, kedi ve güvercin tüyü ile at kuyruğundan yapılmışlardır. Kalem işi süslemelerde tezyinatın büyüklüğüne ve uygulanacağı zemine göre çeşitli ebatlarda ve türlerde fırçalar kullanılmaktadır. Renk ve dolgu fırçası, flato fırçası, tahlil fırçası, kestirme fırçası, yumuşak kıllı fırçalar ve sert kıllı fırçalar önemli fırça çeşitlerindendir.[6]

Boya: Geleneksel kalem işi tezyinatlarında genellikle topraktan ve bitkilerden elde edilen boyalar kullanılmıştır. Günümüzde ise kimyasal boyalar tercih edilmektedir.

Altın: Kalem işi süslemelerde dövülerek çok ince bir kâğıt görünümüne gelen altın varaklar kullanılmaktadır. Varakların inceliklerini koruması ve bozulmamaları için her sayfa aralığına bir varak gelecek şekilde bir defterin(deste kâğıdı) arasında muhafaza edilmektedirler. Her deste kâğıdında 10 adet varak bulunmaktadır. Bazı varak çeşitleri fırça ile sürülürken bazısı kendiliğinden yapışmaktadır. Tercih edilen renge göre farklı karat değeri olan altınlar tercih edilmektedir.



Görsel 1. *Altın varak defter şeklinde.*

Miksiyon: Altın varağın yüzeye tutunmasını sağlamak için fırça ile ince bir tabaka halinde zemine sürülen sıvı malzemedir. Su bazlı ve solvent bazlı olmak üzere iki çeşidi vardır.[7]

---

5 "Fırça", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: Hürriyet Ofset, 1997), 1/587.

6 Ali Fuat Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri* (Konya: Palet Yayınları, 2017), 50.

7 Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*, 53.

Vernik: Bünyesinde renk verici boyar madde bulunmayan, şeffaf olması nedeniyle ahşabın doğal görünümünü kapatmayan, yağmur, güneş, küf, darbe ve aşınma gibi etkilere karşı ahşabı koruyan, kuruduğunda sert bir saydam film haline gelen reçine çözeltidir.[8] Dolayısıyla vernik yapılan yüzey hem dış müdahalelere karşı daha dirençli olur hem de süslemeler daha canlı görünür. Geleneksel vernikler; kuru yağ reçine tiner ya da solventtir.[9]

Kömür: Motifi zemine geçirmede (silkeleme işleminde) kömür tozu kullanılmaktadır. Kömür tozu çırası olmayan ıhlamur, söğüt ve çam gibi ağaçlardan elde edilir. Ağaçlar yakıldıktan sonra kömürleşmiş odun parçaları dövülerek toz haline getirilir. Ardından toz haline gelen kömür elenerek bez torbalara konulur ve kullanıma hazır hale gelir.[10] Çok ince toz kömürün kullanılmasının sebebi ise tozun desen deliklerinden geçerek nakışların zemine olduğu gibi aktarılmasını sağlamaktır.

Kâğıt: Tasarım ve uygulama safhasında eskiz dediğimiz yağlı kâğıt - tasarım ön taslağı için kullanılan çok hafif yarı saydam kâğıtlar - kullanılır.[11] Eskizler, üzerine kurşun kalem ile işlem yapılan mukavemetli kâğıtlardır.

3. Kalem İşi Teknikleri ve Uygulama Alanları

Kalem işi sanatı uygulandığı zeminin malzemesine ve uygulama şekline göre farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Uygulandığı zemin malzemesine göre; sıva üzeri kalem işleri, ahşap üzeri kalem işleri, taş ve mermer üzeri kalem işleri ile deri ve bez üzeri kalem işleri olarak isimlendirilmektedir.

Sıva Üzeri Kalem İşleri: Uygurlar döneminde alçı ve mermer kireciyle sıvanmış duvarların üzerindeki resimler şeklinde karşımıza çıkan[12] bu süslemeler Türk süsleme sanatlarında çok eski zamanlardan beri kullanılmaktadır.

Sıva üzerinde yapılan duvar resimleri ya da kalem işleri, yaş sıva üzerine tezyinatın uygulandığı Fresco ve kuru sıva üzerine uygulandığı Secco olarak iki gruba ayrılmaktadır.[13] Klasik Osmanlı sanatında uygulamanın kolay olması sebebiyle genellikle kuru sıva tekniği tercih edilmiştir. Fakat uzun ömürlü ve dayanıklı olması açısından yaş sıva tekniğinin[14] de geniş yayılma alanı bulduğunu söylemek mümkündür.

---

8 Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü* (İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1979), 527.
9 Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*, 53.
10 Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*, 55.
11 Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, 175.
12 Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000), 242.
13 Yılmaz Can ve Recep Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği* (İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2006), 274.
14 Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*, 33.



Görsel 2. *Kalem işinin uygula* [15]



Görsel 3. *Selimiye Camii kubbesi kalem işleri.*

Sıva üzerine kalem işi yapılmadan yüzey önce kalın sonra ince sıva ile iki defa sıvama işlemi yapılır. İnce sıva kuruduktan sonra üzeri kireç ya da alçı ile kaplanır. Bezeme yapılacak alanın ölçüleri alınıp uygun süslemeler kâğıt üzerinde hazırlanır. Nakışların kenarları bezemenin yüzeye olduğu gibi aktarılması için delinir. Bu şekilde elde edilen eskizler yüzeye yapıştırıldıktan sonra kömür tozu eskizlerin üzerinden geçirilerek tozların deliklerden sıvanın yüzeyine geçmesi sağlanır. Silkeleme denilen bu işlemden sonra delikler uygun fırça ve renklerle çizgi haline gelir. Kestirme olarak adlandırılan bu aşamadan sonra çizgilerin araları eskizdeki ile aynı olacak şekilde fırçalarla doldurulur.[16]

[15] Bu fotoğraf https://gzt.adu.edu.tr/haber/geleneksel-kalem-isi-sanati-2058 adresinden alınmıştır.

[16] Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*, 33-34.



Görsel 4. *1904 ve 1950 yılı fotoğraf detayları ile 1985 ve 2025 yılı restorasyonlarından örnek*[17]

Duvarların; kirlenmesi, kaplanması, dökülmesi, çatlaması, nemlenmesi, ıslanması, islenmesi gibi fiziksel nedenlerden dolayı sıva üzerine yapılan süslemeler diğer süsleme şekillerine göre daha kısa ömürlü olmaktadır. Süslemelerin aslını koruması ve uzun ömürlü olması için başta bezemenin işlendiği zemin olmak üzere mekân zikredilen nedenlere karşı korunmalıdır.

Ahşap Üzeri Kalem İşleri: Uygurlara ait yaldızlı ve boyalı bazı tahta parçaları Türk sanatında ahşap üzerine yapılmış en eski ahşap üzeri süsleme örnekleri olarak kabul edilmektedir.[18] İslamiyet'in kabulünden sonra Anadolu coğrafyasında da karşımıza çıkan bu süsleme şekli, sonraki zamanlarda kullanılmaya devam etmiştir.

Türk süsleme sanatlarında ahşap üzerine boyalı nakışların Anadolu'daki en eski örnekleri Göçeli (Göğceli-Gökçeli) Camii[19] çatısını oluşturan parçalar üzerindeki bezemeler olduğu kabul edilmektedir.[20] 1206 yılına tarihlendirilen caminin yanı sıra Afyon Ulu Camii (1272), Sivrihisar Ulu Camii (1275), Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1299) de Anadolu'da en eski ahşap üzerine süslemelerin bulunduğu camilerdir.

---

17 2025 yılında tamamlanmak üzere olan restorasyon sürecinde, bazı çevreler söz konusu kalem işlerinin Mimar Sinan dönemine ait olmadığını ileri sürerek Kültür ve Turizm Bakanlığı'na daha sade bir kubbe tezyinatı içeren alternatif bir proje sunmuştur. Bakanlık tarafından bu projenin kabul edilmesi üzerine tartışmaların artmasıyla restorasyon çalışmaları durdurulmuş olup ilgili konu hakkında araştırmalar başlatılmıştır.

18 Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, 242.

19 Camii, Samsun ilinin Çarşamba ilçesinde bulunmaktadır.

20 Candan Nemlioğlu, "Göçeli (Gökçeli) Camii", *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi* (Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları, 2001), 128.



Görsel 5. *Göğceli Camii ahşap çatı*[51]

Selçuklu ve Beylikler döneminde bazı camilerin tamamen ahşap yapıda olması ahşap üzeri süslemelerin camii içinde kullanım alanını genişletmiştir. Fakat Osmanlı döneminde yapılarda taş malzeme ve kubbenin tercih edilmesi bu süsleme türünün alanını daraltmıştır. Süslemeler genellikle hünkâr ve müezzin mahfillerinin tavanları ile kapı ve pencere kanatlarında kullanılmıştır.[21] Osmanlı döneminde kullanım alanı daralsa da türbelerde (II. Murad Türbesi (1451)), camilerde (Kasaba Köyü Mahmut Bey Camii (1366), Hacı Bayram-ı Veli Camii (1427/1428)) Sultan Ahmet Camii (1609-1617), köşk ve konaklarda; mahfil, kapı ve pencereler dışında da ahşap süsleme örnekleri bulunmaktadır.

Gürgen ve ceviz ağaçlarından elde edilen malzeme üzerine hem dayanıklılığı arttırmak hem de pürüzsüz bir zemin oluşturmak için ilk olarak macun çekilir.[22] Macun üzerine sülyen denilen boyarmadde ve ardından zemin boyası sürülür. Böylece zemin süslemeye hazır olduğu gibi kurtlanmaya karşı da dayanıklı olur. Hazırlanan desenler ve kalıplar sıva üzerine süsleme tekniğindeki gibi ahşap üzerine aktarılır. Süsleme ahşap üzerine aktarıldıktan sonra koruyucu sır tabakası ile kaplanır. Böylece doğal afet ya da kasti bir durum olmadıkça süsleme uzun süre bozulmaz.[23]

Edirnekâri: 14 ve 19. yüzyıllar arasında Osmanlı ahşap işlerinde "Edirnekârî" veya "Edirne işi" olarak bilinen süsleme, fırça ve boya gibi malzemelerin

---

21 Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*, 36.

22 Rüstem Bozer, "Ahşap Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006), 2/533.

23 Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*, 38.

kullanılmasıyla ahşap malzeme üzerine lake tekniğiyle uygulanan bir üsluptur.[24] Dolayısıyla bu üslubu ahşap üzeri lâke tekniği olarak tanımlamak da mümkündür.[25]

Edirneli ustalar Türk rokokosu olarak bilinen bu üslubu Avrupa'nın etkisiyle yerel ve geleneksel motifleri harmanlayarak ortaya koymuşlardır. Anadolu'nun pek çok yerinde[26] örneklerine rastlanan üslup genellikle mobilyalar, hediyelikler veya süsleme amaçlı taşınabilir eşyalar üzerine tatbik edilmiştir. Ahşabın yanı sıra mukavva ve deri eşya üzerinde, cilt kapaklarında da Edirnekârînin kullanıldığı görülmektedir. Cilt kapaklarında kullanılan bezemeler vernikle parlatılarak ortaya daha gösterişli eserler çıkarılmıştır.[27]



Görsel 6. *Edirnekârî örnekleri*

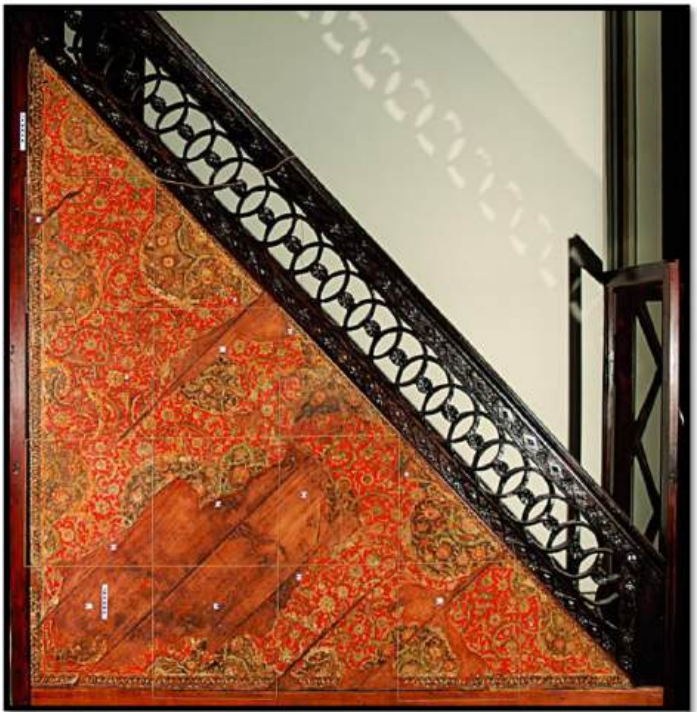
Deri ve Bez Üzeri Kalem İşleri: Kubbeler, mahfil tavanları, mahfil ahşap sütunlarının kemerler arasındaki ön yüzleri ve maksure gibi alçak tavanlı kısımlarda kullanılmıştır. Zeminde bez ve deri kullanımının amacı tezyinatın yapılacağı bölgeyi tezyinata uygun hale getirmek içindir. Ayrıca bu kullanım ahşap gibi malzemelerin zamanla çatlayıp çirkin bir görüntü vermesini de engellemiştir.[28]

Deri ve bez üzerine uygulanan kalem işlerinin 16 ve 17. yüzyılda örnekleri görülse de 18 ve 19. yüzyıllarda daha çok tercih edilmiştir. Özellikle sarayların

24 Erdem Yücel, "Edirnekârî", *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 1994), 10/449.
25 Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*, 38.
26 Yücel, "Edirnekârî", 10/450.
27 Yücel, "Edirnekârî", 10/450.
28 Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*, 41.

geniş tavanlarını süslemek için bez malzemeden istifade edilmiştir. Kılıç Ali Paşa Camii (1580) müezzin mahfil tavanında ve Bursa Ulu Camii (1396-1400) müezzin mahfili merdiveninde ise deri malzeme üzerine yapılmış süslemeler dikkat çekmektedir.[29]

Süslemeye hazır hale gelen ahşap üzerine deri veya keten bez gerdirilir. Süsleme zemininde kullanılacak bezin emiciliğini gidermek ve muşamba özelliği kazandırmak için çeşitli maddelerden[30] hazırlanan karışımdan ince bir tabaka sürülür. Ardından bezemenin uzun ömürlü olması için yüzey cilalanır. Hazırlanan yüzeye sıva üstü süsleme tekniğindeki gibi aşamalar uygulanır. Atölyelerde imal edilen bu süslemeler daha sonra ilgili yere monte edilir.[31]



Görsel 7. *Bursa Ulu Camii müezzin mahfili merdiveninde ise deri malzeme üzerine yapılmış süslemeler (Semih İrteş'ten)*

Taş üzeri kalem işleri: Bu tekniğin Anadolu'daki en erken örneklerini Selçuklu dönemi eseri olan Konya Beyşehir yolundaki Kızılören Hanı'nın (1206) mihrap nişi içinde yer alan taşın üzerindeki çizgiler olduğu söylenmektedir. Anadolu Selçuklularında süslemede genellikle çininin kullanılmasından dolayı bu tür süslemeler oldukça azdır. Fakat Osmanlı yapılarında taşın kullanılması beraberinde bu sanatın örneklerini de arttırmıştır. İstanbul Rüstem Paşa Camii (1561 – 1564) kapı konsollarında, Edirne Selimiye Camii (1568 – 1575) kemer altlarında,

[29] Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*, 42.
[30] Üstübeç, kitre, keten yağı, ve segatif gibi maddeler.
[31] Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*, 42.

Sultan Ahmet Camii ve Topkapı Sarayı'nda taş üzeri kalem işleri örneklerine rastlanılmaktadır.[32] Taşın dış etkenlere karşı dayanıklı olmasından dolayı mezar taşlarında, çeşmelerde ve kitabelerde çokça kullanılmıştır.

Uygulama tekniği sıva üstü süsleme tekniği ile aynıdır. Yüzeyi düzgün hale getirilen taş üzerine badana (sülyen boya) yapılır. Ardından süsleme taşa geçirilir. Taş üzeri kalem işlerinde kullanılan boyalar su bazlı, tutkallı ve yağlı boyalardan oluşmaktadır. Ayrıca mermer üzerine yapılan süslemelerde renkli boyaların yanı sıra altın varak da kullanılmaktadır.[33]

4. Kalem İşi Süslemelerin Tarihçesi

Türk kalem işi sanatının kökenleri, Uygur duvar resimlerine kadar uzanmaktadır. Bu döneme ait en erken örnekler, iki ya da üç kat alçı ve mermer kireci sıva uygulamasının ardından süsleme unsurlarının işlendiği duvar resimleri biçiminde karşımıza çıkmaktadır.[34] Ayrıca, deri ve ahşap yüzeyler üzerine uygulanan kalem işlerinin ilk örneklerine de yine Uygur dönemi sanatında rastlanmaktadır.

İslamiyet'in kabulüyle birlikte Türk sanatında görülen figüratif ve natüralist süslemeler, İslami estetik anlayış doğrultusunda yeniden yorumlanarak stilize edilmiş; buna karşın figürlü süsleme geleneği tümüyle ortadan kalkmamış, İslami dönemde azalarak varlığını sürdürmüştür.

Karahanlı dönemine ait örnekler, Türk-İslam sanatında kalem işlerinin gelişimini yansıtan önemli buluntular arasında yer almaktadır. Karahanlıların başkenti Semerkant'ta 11. yüzyıla tarihlenen bir sarayda ortaya çıkarılan duvar resimleri,[35] Tirmiz'deki bir sarayda alçıdan yapılmış figürlü hayvan tasvirleri ile bitkisel süslemeler[36] ve Semerkant yakınlarındaki bir kalede tespit edilen insan figürleri,[37] dönemin kalem işi süsleme üslubunu temsil etmektedir.

Gazneliler döneminde ise Leşker-i Bâzâr Sarayı'nda alçı üzerine kalem işi tekniğiyle yapılmış figüratif duvar resimleri, Budist Türk toplulukları arasındaki eski duvar resmi geleneğinin izlerini sürdürmektedir. Bunun yanı sıra, Arûs-i Felek Camii'nin direkleri üzerinde görülen ahşap kalem işi örnekleri[38] bu dönemde kalem işinin farklı malzemeler üzerinde uygulamalarını göstermektedir.

Büyük Selçuklu döneminde görülen kırmızı zemin uygulamaları ve kenar tezyinatı unsurları, Uygur resim sanatının etkilerini göstermektedir. Bu sanatsal gelenek, Selçuklular aracılığıyla Anadolu'ya taşınmış, burada yerel sanatsal birikimler ile harmanlanarak özgün üslupların oluşmasına zemin hazırlamıştır. Harrekan Kümbetleri'nden özellikle doğu kümbetinin iç kısmınsa görülen kalem

32 Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*, 43.
33 Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*, 43.
34 Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, 242.
35 Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*, 67.
36 Emel Esin, *Türk Kültür Tarihi İç Asya'daki Erken Safhalar* (Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, 1985), 16.
37 Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*, 68.
38 Nemlioğlu, "Göçeli (Gökçeli) Camii", 117.

işi süslemeler, Büyük Selçuklu devrine ait en erken örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir.

Anadolu Selçukluları döneminde yapı malzemesi olarak taşın yaygın biçimde tercih edilmesi nedeniyle, kalem işi süslemeler mimaride sınırlı bir kullanım alanı bulmuştur. Bununla birlikte, bazı yapıların kubbelerinde, özellikle çini kaplamanın kullanılmadığı bölümlerde sıva üzerine yapılmış kalem işi örneklerine rastlanmaktadır. Ayrıca bu dönemde ahşap üzerine yapılan kalem işleri dikkat çekmektedir. Beyşehir Eşrefoğlu Camii, Gökçeli Camii ve Afyon Ulu Camii bu süsleme türlerini yansıtan en önemli eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Alanya Kalesi ve Konya Alaeddin Köşkü gibi yapılarda, askeri ve sivil mimarideki kalem işlerini yansıtan örneklere rastlanmaktadır.[39] Bu dönemde yapıların özellikle; kubbe, tonoz, kemer, ayak ve duvar gibi çeşitli yüzeylerinde geometrik ve bitkisel süslemeler tercih edilmiştir. Ancak bu süslemeler günümüze kadar orijinalliklerini koruyamayıp büyük ölçüde aşınmış şekilde ulaşabilmişlerdir.



Görsel 8. *Beyşehir Eşrefoğlu Camii ahşap süslemeleri*

Beylikler Dönemi sanatı Selçuklu ve Osmanlı sanatları arasında bir geçiş evresi oluşturmaktadır. Selçukluların hâkim olduğu coğrafyada yaşayan beylikler genellikle Selçuklu kalem işleri geleneğini devam ettirirken özellikle Batı'da yaşayan beylikler sanatta farklı arayışlar içine gitmişlerdir.

Aydınoğulları Beyliği'ne ait İsa Bey Camii (1375), özellikle tonoz ve kubbe iç yüzeylerinde uygulanan, geometrik ve rumî ağırlıklı bitkisel kompozisyonlara

[39] Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları* (Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1992), 85-86.

sahip sıva üzeri kalem işleriyle dikkat çekmektedir. Candaroğulları tarafından inşa edilen Kasaba Köyü Mahmut Bey Camii (1366) ise, tavan ve sütunlarda yüzeyi kaplayan süslemeleriyle ahşap üzeri kalem işi sanatının özgün örneklerini sergilemektedir. Karamanoğulları döneminin eseri olan İbrahim Bey İmareti'nin (1432) kubbe ve tonoz gibi taşıyıcı unsurlarının iç yüzeylerinde dönemin genel üslup özelliklerini yansıtan kalem işi bezemeler mevcuttur. Bu örnekler, Beylikler Dönemi kalem işi sanatının farklı coğrafyalarda ve farklı yapı malzemeleri üzerinde gösterdiği zengin süsleme çeşitliliğini ortaya koymaktadır. Bu zenginlik Osmanlı erken dönemi sanatının temellerini atmıştır.

Osmanlıların erken dönemlerinde –özellikle Bursa ve Edirne'de– Selçukluların çini ve tuğla ile bezedikleri kubbeler yerini yavaş yavaş kalem işi süslemelere bırakmıştır. Erken Osmanlı dönemine ait bu kalem işleri, süsledikleri yüzeyleri bütünüyle kaplayan yoğun bir bezeme anlayışına sahipken zamanla bu aşırı süsleme eğiliminden uzaklaşılmış, bezemede sadeliğe yönelen bir üslup benimsenmiştir. Erken Osmanlı kalem işlerinde başlangıçta somut kompozisyonlar tercih edilirken zamanla soyut biçim anlayışı ön plana çıkarak süslemelerde daha stilize kompozisyonlar kullanılmaya başlanmıştır. Aynı dönemde, yazı unsuru da tezyinatın ayrılmaz bir parçası hâline gelmiş, motifler arasına yerleştirilen hat örnekleri sayesinde süsleme alanının hemen her bölümünde yazı bezemeleri görülmüştür.[40]

Bursa ve Edirne'deki erken Osmanlı yapılarında, özellikle ahşap tavanlarda, kornişlerde, pencere ve kapı kanatlarında, minber, rahle ve çekmece gibi mimari ve mobilya unsurları üzerinde, kırmızı, koyu mavi, sarı, yeşil ve beyaz renklerin hâkim olduğu bitkisel ve geometrik desenli lake bezemelere rastlanmaktadır.[41] Amasya II. Bayezid Cami Son Cemaat Yeri (1485)[42], Muradiye Camii (1436) mihrap duvarında, Üç Şerefeli Camii (1448) avlusundaki iki pencere üzerinde, Topkapı Sarayı'nın bazı odalarında ve Konya Mevlana Türbesi'nde dönemin kalem işi üslubunu yansıtan önemli örnekler bulunmaktadır.

Dönemin önemli sanatkârlardan biri olan Nakkaş Ali (Bursalı Nakkaş Ali b. İlyas Ali), Timurlu Devleti'nin kalem işlerini öğrenmek için Semerkant'a gitmiştir. Anadolu'ya döndüğünde bu üslubu uygulayan sanatçı Timurlu süsleme anlayışının Osmanlı sanatında kullanılmasına öncülük etmiştir.[43] Dönemin önde gelen nakkaşlarından Baba Nakkaş ise günümüzde Baba Nakkaş üslubu olarak bilinen kıvrım yapraklar ve hatâyîler içeren üslubun öncüsüdür. Ayrıca Halepli Abdurrahman Efendi de pek çok eserde ismi bulunan önemli nakkaşlardan biri olmuştur.[44]

---

40 Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*, 77-79.

41 Gönül Öney, "Beylikler ve Erken Osmanlı Sanatına, Sosyal Yaşantısına Genel Bakış", *Erken Osmanlı Sanatı Beyliklerin Mirası* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1999), 25.

42 Zeynep Kemaloğlu, *Amasya Mihrapları* (Amasya: Amasya Belediyesi Kültür Yayınları, 2025), 95.

43 Yıldız Demiriz, Osmanlı Mimarisinde Süsleme I: Erken Devir (1300-1453) (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979), 23.

44 Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*, 79.

Erken Osmanlı döneminde ortaya çıkan en önemli kalem işlerinden biri de 14. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar ahşap yüzeylerde uygulanan Edirnekârî süslemelerdir. Edirneli ustalar, Avrupa sanatının etkilerini yerel ve geleneksel motiflerle birleştirerek "Türk Rokokosu", "Edirne İşi", "Edirne Tarzı" olarak adlandırılan[45] bu üslubu geliştirmişlerdir. Bu üslûp: tavanlar, duvar kaplamaları, sandık, çekmece, raf gibi eşyalar üzerinde de yaygındır. Ayrıca mobilya eşyaları, hediyelik veya süs eşya gibi taşınabilir eşyalar üzerine tatbik edilmiştir. Sağlam boyaları ve ustalıklı işçiliğiyle dikkat çeken bu süslemelerde genellikle yeşil ve kahverengi tonları, içinde kırmızı çiçek motifleri ve sarı renk vurguları kullanılmıştır.[46] Bu yönüyle Edirnekârî, Osmanlı ahşap süsleme sanatının zarif ve kalıcı örneklerini ortaya koymuştur. Bursa Muradiye Camii'nde (1426) ve II. Murad Türbesi'nin (1451) ahşap sundurması üzerinde görülen Edirnekâri süslemeler, mimaride karşımıza çıkan nadide örneklerindendir.[47]

Fatih Sultan Mehmet dönemiyle birlikte, Baba Nakkaş'ın öncülüğünde Nakkaşhane'nin etkisi artmaya başlamış ve burada çalışan sanatkârların koordineli çalışmaları sayesinde belirgin bir üslup birliği sağlanmıştır. Bu dönemde süslemelerde sadelik ve denge ön plana çıkmış; bezemeler, göz hizasından ziyade yapının üst kısımlarında yoğunlaşmıştır. Ayrıca, geometrik bezemelerin yerini stilize edilmiş bitkisel motifler almıştır.[48]

16. yüzyılda, Tebrizli Penâhî olarak da bilinen Şahkulu, Tebriz'den İstanbul'a gelmiş ve burada Safevî sanat üslubunun önemli bir kolu olan saz yolu üslubunun Osmanlı sanatında yaygınlaşmasına öncülük etmiştir. Şahkulu'nun etkisiyle, dönemin önemli nakkaşları arasında yer alan Nakşî (Ahmed), Sa'î (Mustafa) ve Nigârî (Galatalı Nakkaş Haydar Reis) gibi sanatçılar yetişmiştir. Dönemin bir diğer önde gelen ismi olan Sernakkaş Karamemî, kalem işi sanatına getirdiği yeniliklerle dikkat çekmiştir. Karamemî'nin geliştirdiği çift helezon sistemi ve natüralist tarzda çiçek kompozisyonları, rûmî ve hatâyî motiflerle birlikte Osmanlı süsleme sanatının sonraki dönemlerinde de sıklıkla kullanılmıştır. Onun dini mimarideki en önemli uygulamalarından biri, Edirne Selimiye Camii'nin iç süslemeleridir.[49]

Mimar Sinan'la birlikte Osmanlı tezyinatında sadelik anlayışı daha da belirginleşmiştir. Bu dönemde kalem işleri, yüzeyleri doldurma amacıyla değil, mimari öğelerin sınırlarını vurgulamak için kullanılmıştır. Bezemeler, mimarinin önüne geçmeden, dikkati yapının genel kompozisyonuna yönlendirecek biçimde kubbe merkezleri ve kubbe kasnaklarında yoğunlaşmıştır.[50] Bu uygulama, Osmanlı sanatında mimari ile süsleme arasında dengeli bir uyumun kurulmasını sağlamıştır.

45 Öney, "Beylikler ve Erken Osmanlı Sanatına Genel Bakış", 25.
46 Sönmez, *Osmanlı Dönemi Yapı ve Malzeme Terimleri Sözlüğü*, 82.
47 Öney, "Beylikler ve Erken Osmanlı Sanatına Genel Bakış", 26.
48 Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*, 80.
49 Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*, 82.
50 Baysal, *Türk Tezyinat Sanatında Kalem İşleri*, 82.

Batılılaşma dönemiyle birlikte, özellikle 17. yüzyıldan itibaren, Osmanlı sanatı Avrupa etkisiyle belirgin bir dönüşüm sürecine girmiştir. Yüzyılın ortalarından itibaren barok ve rokoko üslupları, Osmanlı kalem işlerinde yoğun biçimde görülmeye başlamıştır. Bu dönemin süsleme anlayışı, önceki dönemlerin simetrik düzenlerinden farklı olarak asimetrik kompozisyonlara yönelmiş; bezemelerde "C" ve "S" kıvrımları, zikzaklar ve kıvrımlı hatlar sıkça kullanılmıştır. Süslemelerde realist eğilim öne çıkmış, önceki yüzyıllardaki soyutlama anlayışı giderek azalmıştır.

Bu dönemde duvar resimleri, kalem işi süslemelerin önemli bir parçası olarak dikkat çekmiştir. Özellikle Yıldız Sarayı, Dolmabahçe Sarayı'ndaki Mabeyn Salonu (1843 – 1856) Beylerbeyi Sarayı (1861 – 1865), ve Topkapı Sarayı Hünkâr Sofrası, dönemin zengin bezeme anlayışını yansıtan başlıca örneklerdir. Topkapı Sarayı'nda yer alan III. Ahmed'in Yemiş Odası (1705) ise, bu dönemin duvar süslemelerinin en karakteristik örneklerinden biridir. Söz konusu süslemeler kuru sıva üzerine uygulanmış olup, zemin ahşap olsa dahi yüzey önce ince bir alçı tabakası veya tutkallı üstübeç ile kaplanmış, ardından tutkal ya da su bazlı boyalarla kompozisyonlar oluşturulmuştur. Böyle bir uygulama kalem işi nakışların gelenekselden farklı bir biçimde uygulanmasıdır Yine bu dönemde geleneksel şekilde yapılan kalem işleri de kullanılmaya devam edilmişlerdir.[51] İstanbul dışındaki cami[52] ve konak[53] gibi yapılarda da kalem işleri yoğun olarak kullanılmıştır.



Görsel 9. *III. Ahmed'in Yemiş Odası*

[51] Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977), 77-78.

[52] Bkz. Faruk Narmanlı, Giresun Camilerinde Tezyinat (Ankara: Sonçağ Akademi, 2020), 84. İle Zeynep Kemaloğlu, "Anadolu'da Kalem İşi Süslemeye Bir Örnek: Amasya Taşova Aşağı Baraklı (Özbaraklı) Camii Mihrabı", Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi 10/28 (2022), 156.

[53] Müslüm Aydın ve Recep Gün, *Niksar Konakları* (İstanbul: E-Kitap Projesi, 2025), 10-24.

18. yüzyılın ortalarından itibaren, mimari süslemelerde geleneksel kalem işlerinin yerini, barok ve rokoko tarzı bezemeler arasına yerleştirilen duvar resimleri almıştır.[54] Bu dönemde duvar yüzeylerinde manzara kompozisyonları, özellikle saray ve yalıların iç mekânlarında öne çıkmıştır. Ahşap yüzeylerde de benzer eğilim görülmüş; lake tekniğiyle yapılmış eşyalar üzerinde dönemin modasına uygun manzara resimleri işlenmiştir. Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nde III. Selim Has Odası'nda ve Valide Sultan Dairesi'nde birçok İstanbul'daki birçok kasır ve bahçeleri gösteren duvar resimleri dikkat çeker. Ayrıca Emirgan'daki Şerifler Yalısı'nın kuzeye bakan ocaklı odasında, ahşap bir kapı üzerine yerleştirilmiş oval madalyon çerçeveli manzara kompozisyonu, bu anlayışın özgün örneklerindendir.[55]



Görsel 10. *Topkapı Sarayı, Harem. Valide Sultan Dairesi üst kat sofa duvarındaki resim*

19. yüzyılda ise ahşap boyama teknikleri önemini korumuş; saltanat kayıkları, arabalar, çadır direkleri, kapı kanatları, paravanlar, sandıklar, beşikler, mücevher kutuları ve saat zarfları gibi objeler üzerinde bu teknik uygulanmaya devam etmiştir.[56] 18.yüzyılın ortalarından itibaren mimaride geleneksel kalem işi süslemelerin yerini barok ve rokoko süslemelerinin arasına yerleştirilen duvar resimleri girmiştir. [57]

---

54 Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı*, 195.
55 Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı*, 171-172.
56 H. Örcün Barışta, Türk El Sanatları (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998), 86.
57 Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı*, 195.

Kaynakça

Aydın, Müslüm ve Recep Gün. Niksar Konakları. İstanbul: E-Kitap Projesi, 2025.

Barışta, H. Örcün. Türk El Sanatları. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998.

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

Bozer, Rüstem. "Ahşap Sanatı". Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı. 2/533-545. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.

Can, Yılmaz ve Recep Gün. *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*. İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2006.

Çoruhlu, Yaşar. Erken Devir Türk Sanatı. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000.

Demiriz, Yıldız. *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I: Erken Devir (1300-1453)*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.

Demiriz, Yıldız. "Osmanlı Kalem İşleri". *Osmanlı Tarihi Ansiklopedisi*. ed. Güler Eren. 11/297-305. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999.

Esin, Emel. Türk Kültür Tarihi İç Asya'daki Erken Safhalar. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, 1985.

"Fırça". Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. 1/587. İstanbul: Hürriyet Ofset, 1997.

Hasol, Doğan. *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1979.

İrteş, Muammer Semih. "Kalemişi Sanatı". *Sanatın ve Sanatkârın İzinde*. ed. İbrahim Ethem Gören. 143-155. İstanbul: Vadi Kültür Sanat ve Yayıncılık, 2021.

Kemaloğlu, Zeynep. *Amasya Mihrapları*. Amasya: Amasya Belediyesi Kültür Yayınları, 2025.

Kemaloğlu, Zeynep. "Anadolu'da Kalem İşi Süslemeye Bir Örnek: Amasya Taşova Aşağı Baraklı (Özbaraklı) Camii Mihrabı". *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi* 10/28 (2022), 147-165.

Narmanlı, Faruk. Giresun Camilerinde Tezyinat. Ankara: Sonçağ Akademi, 2020.

Nemlioğlu, Candan. "Göçeli (Gökçeli) Camii". *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi*. 125-135. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları, 2001.

Öney, Gönül. *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1992.

Öney, Gönül. "Beylikler ve Erken Osmanlı Sanatına, Sosyal Yaşantısına Genel Bakış". *Erken Osmanlı Sanatı Beyliklerin Mirası*. 21-30. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1999.

Renda, Günsel. *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977.

Sönmez, Neslihan. Osmanlı Dönemi Yapı ve Malzeme Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Yem Yayınları, 1997.

Yücel, Erdem. "Edirnekârî". TDV İslâm Ansiklopedisi. 10/449-451. Ankara: TDV Yayınları, 1994.

KATI` SANATI

Elif Feyza KAYGUSUZ

KATI` SANATI

*Elif Feyza KAYGUSUZ**

1. Giriş

Arapça'da *kat` (قطع)* kelimesi kesme, biçme anlamına gelmektedir.[1] Katı`[2] sanatı için İngilizce papercutting, paper cut, cut-out calligraphy, decoupage; Çince jianzhi: Fransızca coupe du papier, *découpure*; Almanca scherenschnitte; Japonca monkiri ifadeleri kullanılmaktadır.[3]

Bir kâğıt veya deri üzerindeki yazı veya şekillerin kesilerek çıkarılması ve akabinde yine bir kâğıt veya deri üzerine yapıştırılması ile oluşturulan bezeme sanatına *katı` sanatı* veya *oyma sanatı* denir. Âşık Çelebi kâğıt oymacılığı için Farsça 'efşan' kelimesini kullanmıştır.[4] Efşan sanatıyla uğraşan kişiler efşancı veya efşanbür olarak adlandırılmıştır. Bu isimlendirmenin, kâğıt oyma sanatında kenar süslemesi yapılırken efşan olarak adlandırılan altın serpme tekniğinin uygulanmasıyla ilişkili olduğu düşünülmektedir.[5]

Oymacılığın ilk örneklerine cild sanatında rastlanmaktadır. Gerçek deri ve gerçek kâğıttan yapılan işlere mukatta' (مقطع , مقاطعه)[6] denildiği gibi bunu yapanlara tekil olarak katta' (kesmeci) ve çoğul olarak katta'an (قطاعان) denir.[7]

---

* Sanat Tarihi Uzmanı, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı Doktora Öğrencisi, ORCID ID: 0000-0002-7525-1598.

1 Kadir Güneş, *Arapça-Türkçe Sözlük*, (İstanbul: Mektep Yayınları, 2013), 962.; Vankulu Mehmed Efendi, *Vankulu Lügâtı*, (İstanbul:Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2015), 2/1397.

2 Kelimenin sonundaki 'ع' harfi telaffuz konusunda bazı sorunlar doğurmaktadır. Dilimize zor gelen söyleniş biçiminden dolayı katı', kaat'ı, katığ, katıa veya kat'ı gibi farklı şekillerde söylendiği ve yazıldığı tespit edilmiştir. Genel kullanım olan katı` biçimindeki yazım, sondaki harfe daha iyi vurgu yapmayı sağladığı için tercih edilmiştir.

3 Safiye Morçay, *Türk Sanatında Katı'*, (İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,Yüksek Lisans Tezi, 2014) 10; *Chris Rich, The Book of Papercutting*, (New York 1993), 7; Amélie Couvrat Desvergnes, "Cut-Out Calligraphy from the Fifteenth and Sixteenth Centuries: Discussion of Its Origins and Significance and Observations on the Techniques and Tools Used", *Journal of Material Cultures in the Muslim World 2*, (Aralık 2021), 3-31/5.

4 Es-Seyyid Pîr Mehmed bin Çelebi, *Meşâ'irü'ş-Şuarâ: İnceleme-Metin*, nşr. Filiz Kılıç, (İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010) 999. Filiz Çağman, "efşan" kelimesinin kâğıt oymacılığı anlamında yalnızca Âşık Çelebi tarafından kullanıldığını belirtmiştir. Çağman, Katı', 84.

5 Filiz Çağman, *Kat'ı: Osmanlı Dünyasında Kâğıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları*, (İstanbul: Aygaz Yayınları, 2014), 13.

6 Mehmet Zeki Pakalın*, Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1993), 2/578.

7 Celal Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi 1965), 2/980; Pakalın, *Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, 2/212; Gülbün Mesara, *Türk Sanatında İnce Kâğıt Oymacılığı (Katı') (*Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 1991), 1-2.

2. Katı` Sanatında Kullanılan Malzemeler

Kâğıt; hat, tezhip, tasvir sanatlarında başlıca kullanım unsurudur. Kâğıdın yalnızca üzerine resim yapmak veya yazı yazmaktan çıkarılması, onunla yeni şablonlar oluşturulmasıyla katı` sanatı meydana gelmiştir. Kâğıt kesme sanatı sadece hat sanatıyla sınırlı kalmamış; gerçek bahçeleri taklit eden çiçekler ve ağaçlarla dolu pano formlu küçük bahçeler oluşturulmuştur.

Katı` sanatında renkli kâğıtlar tercih edilmektedir. Menâkıb-ı Hünerverân'da[8] kâğıt çeşitleri ve renkleri üzerine bilgiler verilmiştir.[9] Mustafa Ali, kâğıtları düşük kaliteden yüksek kaliteye göre şöyle sıralamıştır: Şam kâğıdı, devletâbâdî, Çin kâğıdı, âdilşahî, Semerkand'ın ipek kâğıdı, Semerkand'ın sultani kâğıdı, Hint kâğıdı, nizâmşâhî, kasım begî, Hindistan'ın ipek kâğıdı, Tebriz'in renkli kâğıdı. Süheyl Ünver, Kâğıtlar isimli defterinde farklı kâğıt çeşitlerini bir araya getirerek adeta bir katalog oluşturmuştur.[10] Kalender Paşa, Sultan Ahmed Albümü'nde kullandığı kâğıt türlerine dair açıklamasında şu ifadelere yer vermiştir: *"Rengârenk olan nakş-ı bûkālemûnî ebrî ve sultânî ve aḥmedābādî ve devletābādî ve ḫitāyî ve 'âdilşâhî ve ḥarîrî ve semerkandî evraktır ve eğer san'at-ı vassâlîde her bir kıt'anın kenarlarına fereskūrî alaca kumaş tarzında ikişer üçer kat hurde evraktır."*[11] Burada geçen kâğıt türleri, genellikle geldikleri şehirlere atıfla adlandırılmıştır.

18. yüzyılda kimyasal ağartıcıların bulunmasından önce kâğıtlar doğal yöntemlerle renklendirilmekteydi. Erken dönem İslam eserlerinde kahverengi görülürken 13. yüzyıla gelindiğinde daha beyaz tonlu kâğıtların tercih edildiği görülmektedir. 15. yüzyıla gelindiğinde ise teknikler artmış ve daha çok renkli kâğıt tercih edilmeye başlanmıştır.[12]

Katı` sanatının icra edilebilmesi için gerekli olan en önemli malzeme mıkrâz denilen bir makastır (Şekil 1). Mücellitlerin deri ve mukavva oymakta kullandıkları *nevregân* (نورگان)[13] (Şekil 2) isimli ağzı eğik ve keskin olan bıçak da katı` sanatında kullanılmıştır.[14] İnce oyma işlemleri için, farklı boyutlarda bıçak uçlarına sahip olan ve *tashih kalemtıraşı* olarak adlandırılan özel kesici aletler kullanılmıştır (Şekil 3). Kâğıdın kesimi sırasında hem bıçağın hem de zeminin zarar görmesini önlemek amacıyla kesme altlıklarından yararlanılmıştır. Ayrıca, âharın sabitlenmesi ve yüzeydeki pürüzlerin giderilmesi için; ağaç,

---

8 Menakıb-ı Hünerverân (Sanatçıların Menkıbeleri) Osmanlı bürokratı ve tarihçisi olan Mustafa Ali (ö. 1600) tarafından 1587 yılında tamamlanmıştır. Hattatların biyografisi, resim, tezhib, kâğıt kesme sanatlarının ustalarına dair bilgiler veren kitap önemli bir kaynaktır.

9 Mustafa bin Ahmed Ālî, *Epic Deeds of Artists: A Critical Edition of the Earliest Ottoman Text about the Calligraphers and Painters of the Islamic World*, ed. ve trans. Esra AkınKıvanç (LeidenBoston: Brill, 2011), 37.

10 Süheyl Ünver, Kağıtlar, Defter No: 00102, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, https://portal.yek.gov.tr/works/detail/410115 (erişim 28 Nisan 2025).

11 Serpil Bağcı, "Presenting Vaṣṣāl Kalender's Works: The Prefaces of Three Ottoman Albums," *Muqarnas: An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World* 30 (2013), 301,304.

12 Sheila S. Blair, *Islamic Calligraphy* (Cairo: The American University in Cairo Press 2006), 50.

13 Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca –Türkçe Ansiklopedik Lûgat, (Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 2010), 972.*

14 Pakalın, *Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* 2/686; Mesara, *İnce Kâğıt Oymacılığı (Katı')*, 41.

cam, yeşim ya da akik taşından imal edilen ve *mühre* olarak bilinen bir araç katı` sanatında kullanılmaktadır.[15]



Şekil 1: *Vasıfî imzalı mıkrâz (makas) örneği, 18-19. yüzyıl.*[16]



Şekil 2*: Nevregân (Burcu Eryılmaz)*[17]



Şekil 3: *Altın kakma bitkisel motiflerle bezeli kalemtıraş ve tashih kalemtıraşı, 19. yüzyıl*[18]

---

15 Morçay, *Türk Sanatında Katı', 76.*

16 https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444627 Object Number: 91.1.906 (Erişim 12 Şubat 2025).

17 Burcu Eryılmaz, "Külliyat-ı Divan-ı Selim'deki Çiçek Süslemeli Sayfalar", *Ulakbilge 90* (Kasım 2023), 1117.

18 https://digitalssm.org/digital/collection/Kitapvehat/id/209969/rec/6. Envanter no: 195-0539 (Erişim 12 Şubat 2025).

Günümüzde katı` sanatını icra etmek isteyenler için imkânlar daha elverişlidir. Özellikle kâğıda erişim çok kolaydır. Kâğıt dışında kretuar bıçağı, makas, kesim altlığı, kalem, cımbız, mühre, fırça, çiçek ütüsü, cetvel, trilin, pergel, eskiz kâğıdı katı` yapmak için gerekli malzemelerdir.[19]

3. Katı` Sanatının Uygulanması ve Teknikler

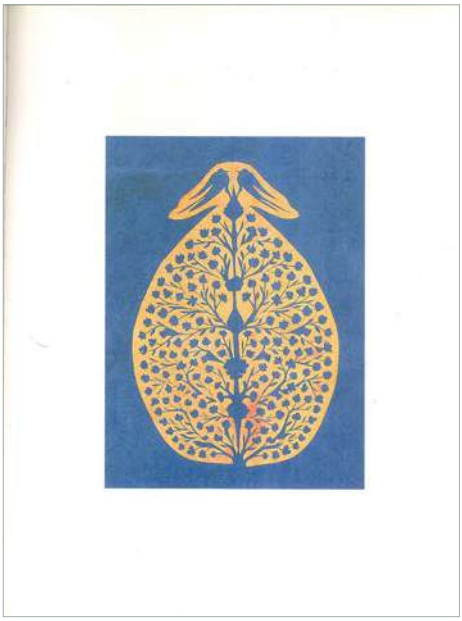
Katı` sanatının uygulanmasında dikkat edilmesi gereken pek çok ince husus vardır. Katı` sanatında kullanılan kâğıtlar âharlı ve iyi mührelenmiş olmalıdır. Renkli kâğıtların yanında ebrulu kâğıtlar ve nadiren de olsa beyaz kâğıtların kullanıldığı örnekler mevcuttur.

Yeni üretilen kâğıtlar genellikle açık kahve ve krem tonlarındadır. Bu kâğıtlar, bitkilerin kaynatılmasıyla elde edilen renkli suya daldırılarak veya bu suyun kâğıda sürülmesiyle renklendirilir. Renklendirme ve kurutma işleminin ardından kâğıt âharlanır. Âharlama kâğıda yapılacak müdahaleleri (yazı yazma ve düzeltme gibi) kolaylaştırırken onu dış etkenlerden de korumaktadır. Kâğıda dayanıklılık veren âhar, hayvansal ya da bitkisel malzemelerden elde edilebilir. Âharlama işleminden sonra kâğıtlar mührelenerek yüzey pürüzsüz hale getirilir.

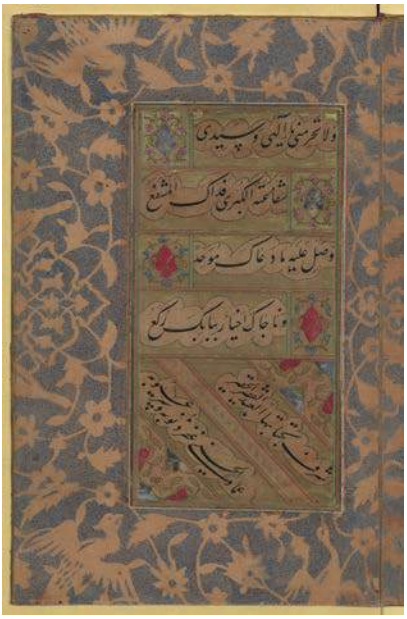
Kâğıtların hazırlanmasının ardından tasarım sürecine geçilir. Tasarım, kimi zaman bir yazı, kimi zaman bir motif olabilir. Bazı örneklerde mevcut eserlerden esinlenildiği görülürken, bazen de tamamen özgün desenler ortaya konmaktadır. Hazırlanan desenler özel bıçaklar ya da makaslar yardımıyla kâğıttan dikkatlice ayrılır. Kullanılacak olan kâğıtlar, uygulanacakları alana, oluşturulacak kompozisyona ve amaca bağlı olarak değişik kalınlıklarda tercih edilebilmektedir. Kâğıtların yapıştırılması için su ve nişasta ile muhallebi kıvamında bir karışım hazırlanır. Bu karışımda oran önemlidir ve yüzeyde kabuk oluşumuna izin verilmemelidir.

Hazırlanan katı`ların kenarlarında pürüzler varsa, mıkrâz ile temizlenmeleri gerekir. Kıvrılmayı önlemek amacıyla, hazırlanan katı`ların bir süre temiz sayfalar arasında baskı altında bekletilmesi gerekir. Uygulama aşamasında, muhallebi kıvamındaki yapıştırıcı doğrudan zemine sürülür, çünkü kesme motif üzerine sürüldüğünde esneme veya bozulma riski doğabilir. Yapıştırma işlemi tamamlandıktan sonra, motifin kaymasını önlemek amacıyla temiz bir kâğıt yardımıyla hafif baskı uygulanır. Eserin dayanıklılığı ve düzgün kuruması için katı`nın gölgede uzun süre bekletilmesi gerekir.

[19] Burcu Eryılmaz, "Katı' Sanatında Çiçek"*, İdil Sanat ve Dil Dergisi 103 (Mart 2023)*, 415.



Şekil 4: *Dişi oyma örneği*[20]



Şekil 5: *Püskürtme veya baskı yöntemiyle yapılmış murakkaa sayfa.*[21]

Katı` sanatında kâğıdın cinsine ve isteğe göre farklı kesim teknikleri uygulanmaktadır. Katı` sanatında zeminden oyularak çıkarılan kısma *erkek oyma*, zeminde kalan oyulmuş kısma da *dişi oyma* denilmektedir.[22] Erkek oyma dikkatli ve muntazam bir şekilde kesilerek çıkarılırsa, zeminde kalan dişi oyma da süsleme amacı ile kullanılabilmektedir. Böylece tek bir kesme işlemi ile iki levha meydana getirilmektedir. Dişi oyma bazen tek başına bir levha olarak kullanılmıştır (Şekil 4). Bazen de dişi oyma kâğıt üzerine konarak püskürtme veya baskı yöntemi ile oymadaki şekil başka bir kâğıda aktarılmıştır. Örneğin İranlı hattat İmâd Hasânî'nin (16. yüzyıl) nesta'lik ile yazılmış murakkaasının tamamında kenar süsü olarak püskürtme veya baskı tekniği kullanılmıştır (Şekil 5). Bu bölümde dişi oyma ya da erkek oyma tekniğinin kullanılmış olabileceği düşünülmektedir.

Tek kat kâğıdın kesilmesine *yalın kat oyma* denmektedir. Aynı desenden birden fazla üretilmesi gerektiğinde kâğıtlar birbiri üstüne yapıştırılıp iyice kuruduktan sonra desen kesilebilir. Bu sayede tek kesme işlemi ile birden fazla motif elde edilebilir. Bu tekniğe de *murakka oyma* denilmektedir. Murakka oymada motif kesildikten sonra oymalar soğuk suya koyulur ve kâğıtların birbirinden ayrılması sağlanır. *Simetrik oyma*, kâğıdın ortadan katlanarak desenin yarısının çizilip kesilmesiyle, birbirinin aynası olan iki parça elde edilmesini sağlayan bir tekniktir (Şekil 4,6,8). *Çiçekli oymalar*, ince kâğıt kullanılarak stilize çiçek kalıplarının

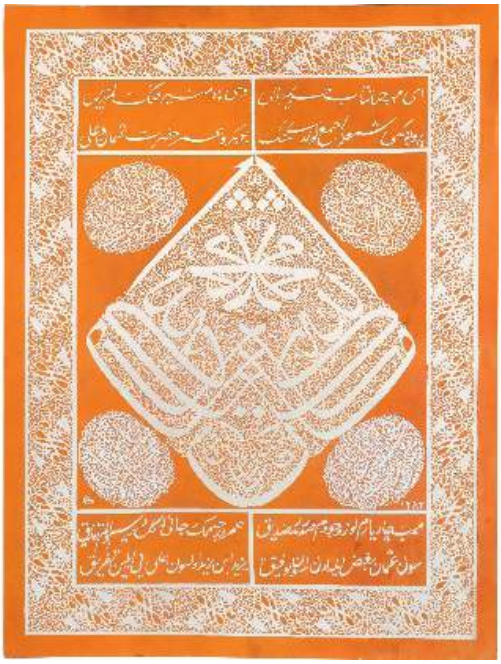
20 Çağman, *Kat'ı*, 79; TSMK, Albüm, nr. 2153,

21 https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/FY/nekfy01437.pdf Demirbaş no: NEKFY01437

22 Yabancı kaynaklarda pozitif (erkek) ve negatif (dişi) oyma kavramları kullanılmaktadır. bkz. Desvergnes,*"Cut-Out Calligraphy: Origins, Significance, and Techniques",* 5.

katmanlar hâlinde kesilip üst üste yapıştırılmasıyla oluşturulan, boyutlu ve zarif görünümlü katı` eserleridir (Şekil 7).[23]

Katı` eserlerinde, özellikle yapıştırma aşamasında desenin simetrisini korumak ciddi bir ustalık ve dikkat gerektirir. Bu beceri hat sanatıyla yapılan katı`larda daha da önemlidir; zira hat sanatı temelde simetriye dayanır. Kaidelere uygun olarak hazırlanan hat yazısını kestikten sonra aynı düzen içinde yapıştırmak, ciddi bir ustalık ister. Harfler ve harekelerin birbirinden ayrılmadan, tek parça hâlinde kesilerek zemine uygulandığı örnekler de bulunmaktadır.[24] Bunun temel amacı, yazının bütünlüğünü ve düzenini korumaktır. Ayrıca hat sanatına ya da Arapçaya yeterince vakıf olunmaması da bu yöntemin tercih edilmesinin sebepleri arasında gösterilmektedir.[25]



Şekil 6: *Süleyman imzalı beyaz kâğıttan mamul katı`. Hz. Muhammed, torunu Hüseyin ve dört halifenin isimlerinin yazıldığı eser ½ oranında simetriktir. (1282/1865-1866*[27]



Şekil 7: *Mehmed Selim Divanı'ndan vazo ve çiçek tasarımlı katı` örneği*[26]

---

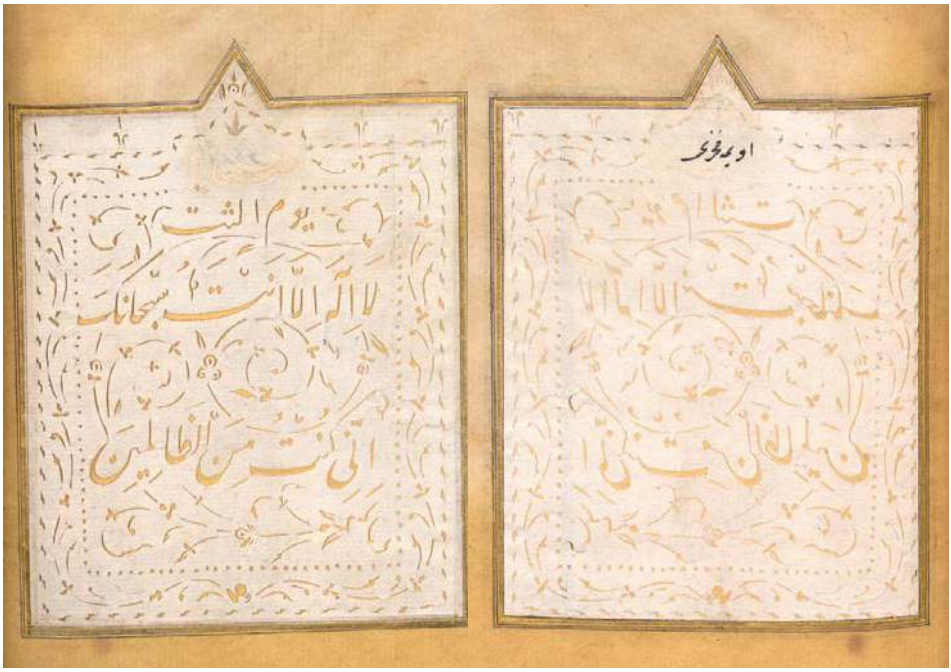
23 Burcu Eryılmaz, *17. ve 18. Yüzyıl Osmanlı Kitap Sanatlarında Çiçek Motiflerinin Katı` Sanatında Yorumlanması, (Ankara: Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2022), 216-223.*

24 David J. Roxburgh, "Kitaba Dair Yeni Keşifler", *Mecmûa: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı*, ed. Hatice Aynur vd., (İstanbul: Turkuaz Yayınları 2012), 480.

25 Çağman, *Katı'*, 48.

26 Zeynep Küççük, *Katı' Sanatı Öğretim Modülünün Oluşturulması (Mehmed Selim Divanı Örneği),* (Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi 2015), 109.

27 https://www.kentantiques.com/portfolio/ottoman-decoupage-calligraphy-signed-suleyman/?post_type=portfolio (Erişim 27 Şubat 2025)



Şekil 8: *Oymasının Fahrî'ye (muhtemelen Bursalı Fahrî) atfedildiği Arapça tesbihât risalesinden (17. yüzyıl) simetrik katı` örneği*[28]

4. Katı` Sanatında Tezyinî Unsurlar ve Uygulama Alanları

Katı` sanatında, süsleme amacıyla çok çeşitli motiflerden geniş ölçüde yararlanılmıştır. Özellikle farklı boyutlarda ve üsluplaştırılmış çiçekler, bu sanatın vazgeçilmez unsurları arasında yer alır. Lale, nergis ve karanfil gibi çiçekler; kimi zaman buket hâlinde, kimi zaman ise sade biçimde kompozisyonlara dâhil edilmiştir. Bahçe ve tabiat tasvirlerinde çeşitli çiçek, bitki ve ağaç figürlerine sıklıkla yer verilmiş; bu sahnelerin içerisine zaman zaman hayvan motifleri de eklenmiştir. Hayvan figürleri bazı eserlerde doğrudan bu doğal sahnelerle bütünleşik olarak yer alırken, bazı örneklerde bağımsız unsurlar olarak karşımıza çıkar. Bunun yanı sıra, vazo içerisinde düzenlenmiş çiçek buketleri ile rûmî ve hendesi motiflerden oluşan süslemeler de yaygın olarak tercih edilmiştir. Bu çeşitlilik, katı` sanatında doğadan ve geleneksel süsleme anlayışından beslenen zengin bir görsel dilin benimsendiğini göstermektedir.

Katı` sanatının en nadide ve etkileyici örnekleri, yazı formunda oluşturulmuş eserlerdir. Bu tür çalışmalarda, genellikle ta'lik hattı tercih edilmiş olup, hat ile oyma işlemini gerçekleştiren sanatçılar çoğu zaman farklı kişiler olmuştur. Hat sanatının estetik zarafeti ile katı` sanatının incelikli el işçiliği bir araya getirilerek yüksek sanatsal değere sahip eserler ortaya konmuştur.

[28] Library of Congress, Control number: 2021671073 https://www.loc.gov/item/2021671073

Bu sanatsal birliktelik, katı sanatının Osmanlı Dönemi süsleme sanatları içindeki özgün konumunu da pekiştirmiştir. Kâğıt oyma sanatı olan katı` sıklıkla hat, tezhip ve ebru gibi geleneksel sanatlarla birlikte uygulanarak, özellikle levhalarda, kitap ciltlerinde ve yazma eserlerin iç süslemelerinde kendine yer bulmuştur. Bu işbirliği sayesinde, hem yazı hem de motif estetik bir kompozisyon içinde bir araya getirilmiş; sanat ile zanaatın iç içe geçtiği, görsel ve anlam bakımından zengin eserler ortaya çıkmıştır.

Katı` sanatının uygulama alanları yalnızca kitap ve levha süslemeleriyle sınırlı kalmamış, günlük yaşamda kullanılan eşya ve objelerde de kendini göstermiştir. Kemal Çığ, katı` sanatı ile yapılmış eserleri şu şekilde sıralamaktadır: şiir ve dua mecmuaları, kıt'alar, yazı çekmeceleri, levhalar, orman ve bahçe manzaraları, kitap ciltlerinin iç yüzü, keşkül ve enfiye kutuları.[29] Bunlara ek olarak, **hilye-i şerifler**, **fermanlar** ve **beratların** tezyininde de katı` sanatının örneklerine rastlanmaktadır. Bu çeşitlilik, sanatın hem gündelik hem de resmî ve dinî metinlerde ne denli yaygın biçimde kullanıldığını göstermesi bakımından önemlidir.

5. Katı` Sanatının Tarihi

Kâğıt, MS. 1-2. yüzyılda Çin›de icat edilmiştir. 4. ve 5. yüzyıllarda Çinliler, kâğıttan nakış desenleri kesmeye başlamışlardır.[30] Kâğıt oymacılığına dair en eski örnekler Çin'de bir mağarada bulunan süslemelerdir (Şekil 9). Kâğıdın keşfedildiği Çin topraklarında rastlanan renklendirilmiş kâğıtlardan oyulmuş motifler, oyma sanatının en erken örnekleri olarak kabul edilmektedir.[31] Söz konusu kâğıt çiçekler ve stilize rozetlerin süsleme unsuru olarak duvar ve tavanlara yapıştırıldığı düşünülmektedir.[32] Kâğıt oyma yani kâğıttan süs yapma sanatı Çin'den İç Asya'ya, Japonya'ya (VII. yüzyıl) ve Uygurlar aracılığıyla[33] da İslam dünyasına yayılmıştır.[34]



Şekil 9: *Çin Dunhuang'da 17 numaralı Mogao Mağarası'nda bulunan kâğıt çiçekler 9-10. yüzyıllar arasına tarihlendirilmektedir.*[35]

---

29 Kemal Çığ, "Türk Katığ (Oymacı)ları ve Eserleri Hakkında", *V. Türk Tarih Kongresi*, (Nisan 1956), 430-431.

30 Rich, *The Book of Papercutting*, 8.

31 Çağman, *Katı'*, 17.

32 Roderick Whitfield - Anne Farrer, *Caves of the Thousand Budhas Chinese Art From the Silk Route*, (New York: George Braziller, Inc. 1990), 175.

33 Filiz Çağman, "Katı`", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2022*),* 25/33.

34 Çağman, *Kat'ı*, 17.

35 British Museum, Envanter no: 1919,0101,0.230.2 https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1919-0101-0-230-2?selectedImageId=31168001 (Erişim 27 Şubat 2025); International Dunhuang Programme, Env. no: 1919,0101,0.230.1 https://idp.bl.uk/collection/12172BFFB9D6423B9AAB35E-396972C07/?return=%2Fcollection%2F%3Fterm%3Dflower (Erişim 27 Şubat 2025)

Kâğıt 8. yüzyıldan itibaren İslam dünyasında kullanılmaya başlanmıştır.[36] Abbasi Halifesi Harun Reşid tarafından 794-795 yılında kurulan ilk kâğıt fabrikası sayesinde kâğıt kullanımı yaygınlaşmıştır.[37] Başlangıçta idari işler için kullanılan kâğıt, kitap yapımının artması ile yeni sanat dallarının doğmasına vesile olmuştur. Bu süreçte hat, tezhip, tasvir ve ciltçilik gibi sanatlar gelişmiştir. Böylece kâğıt, yalnızca yazı yazmak için bir yüzey olmaktan çıkıp, doğrudan süslemenin ana malzemesi haline gelmiş ve başlı başına bir sanat dalının temel unsuru olmuştur.

14. yüzyılda İslam dünyasında deri oymacılığı olarak görülen katı` sanatı, 15. yüzyılda Timur ve Akkoyunlularda kâğıt oyma örnekleriyle de kendini göstermektedir. Menakıb-ı Hünerveran'da[38] 15. yüzyılda Timur döneminde Herat'taki en kâmil katı` ustası olarak Abdullah Kât'ı (Herevî) anılmaktadır.[39] Bu bilgi, katı` sanatı hakkında günümüze ulaşan az sayıdaki kaynak arasında önemli bir yer tutmaktadır. Abdullah Katı` gibi, onun oğlu Muhammed Dost Katı` da dönemin önemli ustaları arasında yer almıştır.

Timur hükümdarı Şahruh adına 841/1438'de tamamlanan Kitab-ı Sitte-i Attar adlı eserin Herat'ta tamamlanan nüshasının cildi, dönemin en ayrıntılı ve muntazam örneklerinden biri kabul edilmektedir.[40] Timur hükümdarı Sultan Hüseyin Baykara döneminde (1470–1506) ise kâğıt ve cilt sanatı yeni bir yön kazanmıştır.[41]

15. yüzyılda Timurlular ve Türkmenler, Orta ve Batı Asya'daki saray çevrelerinde kâğıt oymacılığı (katı`) sanatını benimseyerek bu alanda dikkate değer üretimlerde bulunmuşlardır. Osmanlı saray sanatında da katı`, Timurî ve Türkmen geleneği üzerine inşa edilmiştir.[42] Aynı dönemde Safevi saray çevrelerinde de bu sanata ilgi duyulduğu bilinmekle birlikte, Osmanlılarda kâğıt oyma sanatının daha uzun ömürlü olduğu ve Cumhuriyet Dönemi'ne dek varlığını sürdürebildiği görülmektedir.[43]

Timur ve Türkmen saraylarında mürekkep yerine çeşitli renkte kesme kâğıtların kullanıldığı albüm yaprakları (folyo) ve el yazmaları hazırlanmıştır.[44] Aynı dönemde İran'da ciltlemede kâğıt kadar ince derilerin de tercih edildiği görülmektedir.[45] 16. yüzyıl başlarından itibaren ise Safeviler ve Osmanlılar eş zamanlı olarak katı` sanatı örnekleri vermeye başlamış; ancak Osmanlılar bu sanatı daha kapsamlı şekilde benimseyerek sonraki yüzyıllarda da yaşatmayı başarmışlardır. Diğer geleneksel sanatlarda olduğu gibi, katı` sanatı için de en parlak dönem

---

36 Emine Fetvacı, "Paper as Artistic Medium at the Ottoman Court", *Art History*, Oxford Academic, 47/4 (Ekim 2024), 703.; Rich, *The Book of Papercutting*, 8.

37 Jonathan Bloom, *Paper Before Print-The History and Impact of Paper in the Islamic World,* (New Haven and London: Yale University Press, 2001), 48.

38 Gelibolulu Mustafa Ali tarafından M. 1586'da yazılan eserde dönemin hat, tezhip, minyatür, oyma sanatı gibi sanatların ustaları hakkında bilgiler verilmektedir.

39 Ālî, *Epic Deeds of Artists*, 263.

40 Çağman, *Kat'ı,* 26-27.

41 Desvergnes, *"Cut-Out Calligraphy: Origins, Significance, and Techniques",* 11.

42 Fetvacı, *"Paper as Artistic Medium at the Ottoman Court",* 703; Çağman, *"Katı`",* 25/33.

43 Çağman, *"Katı`",* 25/33

44 Fetvacı, *"Paper as Artistic Medium at the Ottoman Court",* 703.

45 Çağman, *Katı',* 16,29-31; Desvergnes,*"Cut-Out Calligraphy:Origins,Significance, and Techniques"*, 9.

Kanûnî Sultan Süleyman devri olmuştur. Bu dönemde oymacılık, bir süsleme tekniği olmanın ötesine geçerek bağımsız bir sanat dalı olarak değerlendirilmiştir.

6. Osmanlı'da Katı` Sanatı ve Sanatçıları

Katı` sanatının Anadolu'ya kesin olarak ne zaman girdiği bilinmemekle birlikte, 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı sanat dünyasında benimsendiği anlaşılmaktadır. Özellikle hat sanatıyla birlikte icra edilen katı` eserlerinde, bu dönemde zarif bahçe tasvirlerinin başarılı örneklerine de rastlanmaktadır. 1568 tarihli *Meşairü'ş-Şu'arâ* adlı eserde efşancıların (katı` ustalarının) isimlerine yer verilmesi, bu sanatın dönemin entelektüel çevrelerinde kabul gördüğünü göstermektedir.

Kanuni Sultan Süleyman (1520–1566) devri, katı` sanatının büyük bir değer kazandığı ve bu alanda özgün, nitelikli eserlerin üretildiği bir dönem olmuştur. Dönemin sanatsal zenginliği ve üslup arayışları, katı` sanatına da yansımıştır. Katı` sanatı tezhip, hat ve ebru gibi diğer süsleme sanatlarıyla birlikte uygulanarak Osmanlı estetik anlayışının şekillenmesinde etkili olmuştur. Sultan I. Ahmed (1603–1617) döneminde de katı` sanatı itibar görmeye devam etmiş; özellikle dönemin önde gelen sanatkârlarından Bursalı Fahri'nin eserleri, çağdaş sanat çevrelerince büyük takdirle karşılanmıştır.

Osmanlı Dönemi'nde katı` sanatı yalnızca saray çevresinde değil; çarşı esnafı ve özellikle Mevlevi tarikatı mensupları içinde de icra edilmiştir. Mevlevi oymacıları arasında öne çıkan isimler arasında Bursalı Mevlevi Fahri Dede, Nakşî, Halâzâde Mehmed, Muhammed b. Gazanfer[46] ve Derviş Hasan Eyyûbî[47] yer almaktadır. Mevlevî dervişlerinin katı` sanatını bir ibadet ve zikir biçimi olarak uyguladığına dair bilgilere Uzluk'un çalışmasında değinilmektedir.[48] Bu örnekler, katı` sanatının yalnızca sarayla sınırlı kalmayıp, Osmanlı toplumunun farklı sosyal ve kültürel kesimlerinde de nasıl benimsendiğini göstermektedir.

Evliya Çelebi, *Seyahatname*si'nde katı` sanatını icra edenleri oymacılar esnafı olarak adlandırır. Bu zanaat grubunun 9 dükkândan ve 20 ustadan oluştuğunu belirtir. Ustaların el becerilerini överken, "makasla sihirli oymalar" yaptıklarını ifade etmesi, dönemin katı` sanatına olan hayranlığını ve bu sanatın estetik gücünü açıkça ortaya koyar.[49]

Osmanlı'da 18. yüzyıl itibariyle katı` sanatı da diğer klasik sanatlar gibi Batı etkisi altına girmiştir. Bu süreçte sanatın farklı uygulama alanlarında kullanımı

---

46 Bilinen en eski, imzalı ve tarihli (1540) Osmanlı kâğıt oyması şiir mecmuasının sanatkârı Muhammed b. Gazanfer'dir. A. Sacit Açıkgözoğlu & Elif Yurdakul, "III. Ahmed Kütüphanesi'nde Kâğıt Oyma Tezyinatlı Fener", *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık* Dergisi 22 (Haziran 2022), 69.

47 Burcu Eryılmaz, "Türk Kültüründe Ağaç ve Fatih Albümündeki Kâğıt Oyma Ağaçlar", *Motif Akademi Halkbilim Dergisi 16/42* (2023), 626.

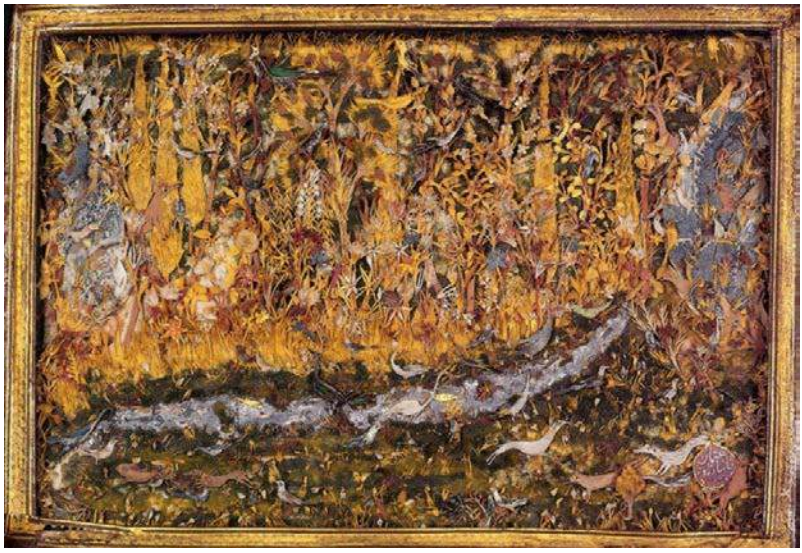
48 Şehabettin Uzluk, *Mevlevilikte Resim, Resimde Mevlevilik*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi 1957), 2, 64.

49 Evliya Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul*, haz. Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı, 1/2, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2003), 616.

yaygınlaşmış, katı` tekniği mobilya, kitap kutusu ve benzeri nesnelerde dekoratif unsur olarak değerlendirilmiştir. Bu dönemde manzara resimleri ve bahçe tasvirleri de üretilmiştir. Bu dönemin dikkat çeken erken ve özgün örneklerinden biri, Sultan III. Ahmed için Derviş Hasan Eyyubi tarafından hazırlandığı düşünülen yazı çekmecesidir. 1721 tarihli olduğu tahmin edilen bu eser, 37,5x18, 7x11,5 cm ölçülerindedir ve boyutlarına rağmen oldukça ince detaylarla bezenmiştir. Kutunun dış ve iç kapaklarında İstanbul manzaraları, yan kenarlarında ise meyve ve çiçek motiflerinden oluşan katı` süslemeleri yer almaktadır. Eser, Çağman tarafından ayrıntılı biçimde incelenmiştir.[50] 1723–1724 tarihli ve Osman Canbazzade imzalı bir bahçe tasviri, 12,2x17,7 cm'lik küçük boyutlarına rağmen dikkat çekici bir incelik ve ustalıkla hazırlanmıştır (Şekil 10, 11).[51] Bu denli sınırlı bir yüzeyde böylesine detaylı bir kompozisyonun başarıyla uygulanmış olması, sanatçının teknik yetkinliğini ve katı` sanatındaki maharetini ortaya koymaktadır.

19. yüzyıla gelindiğinde, vazo ve çiçek temalı tasvirler ön plana çıkmıştır. Bu tarzın en güzel örneklerinden biri, Mehmed Selim Divanı'dır. Eserde dönemin sanat anlayışını yansıtan, vazolar içerisinde yer alan çeşitli bahar çiçeklerinden oluşan zarif ve etkileyici kompozisyonlar dikkat çekmektedir (Şekil 7).

Katı` sanatı yalnızca belli başlı isimlerle sınırlı kalmamış, farklı dönemlerde yetişmiş pek çok sanatkâr tarafından da icra edilmiştir. Bu sanatçılar, soyut kavramlara somut formlar aracılığıyla ulaşmayı hedeflemiş; eserleriyle bireyi düşünmeye, hissetmeye ve tefekküre yönlendirmiştir.



Şekil 10: *Osman Canbazzade'ye ait bahçe tasviri, 18. yüzyıl*[52]

[50] Çağman, *Katı'*, 227-235. Aynı kitapta dönem bazında değerlendirilmiş çok kıymetli katı' görselleri ve bilgileri bulunmaktadır.

[51] Çığ, *"Türk Katığ (Oymacı)ları ve Eserleri Hakkında",* 436.; Nurhan Atasoy, "Osmanlı'nın Çiçekleri", *Z Dergisi* (Erişim 15.05.2025).

[52] https://x.com/islamsanati/status/555831146328903681/photo/1 (Erişim 25 Haziran 2025)



Şekil 11: *Canbazzade'nin bahçe tasvirli panosundan ayrıntı*

Bursalı Fahrî

Bursalı Fahrî Çelebi, **16.** yüzyıl**ın ikinci yarısında** öne çıkan en maharetli kâğıt kesme ustası olarak kabul edilmektedir.[53] Hayatı hakkında çok fazla bilgi bulunmamakla birlikte, eserlerinde kullandığı "Fahrî" ve "Fahrî el-Burusevî" mahlaslarından Bursalı olduğu; "Fahrî bin Veliyyu'l-Burusevî" ketebeli bir eserden de[54] babasının adının Veli olduğu anlaşılmaktadır.

I. Selim, III. Murad, III. Mehmed ve I. Ahmed devirlerinde sanat faaliyetlerini sürdüren Fahrî'nin, Sa'dî-i Şîrâzî'nin *Gülistan* adlı eserini tamamen katı` tekniğiyle hazırlayarak padişaha sunduğu bilinmektedir.[55]

---

53 Doğum ve ölüm tarihi hakkında farklı bilgiler vardır. Bu konuda bkz. Çığ, "*Türk Katığ (Oymacı)ları ve Eserleri Hakkında"*, 433.

54 Neslihan Duran, "Bursalı Bir Sanatçı: Oymacı Fahrî Çelebi", *Lale Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi* (Temmuz-Eylül 2000), 55.

55 Duran, *"Bursalı Bir Sanatçı: Oymacı Fahrî Çelebi",* 55-60.



Şekil 12: *Fahrî imzalı, 16. yüzyıl sonu. Altın üzerine kesme kâğıt. Köşede kesme çiçekler. Farsça dörtlük* [57]



Şekil 13: *Fahrî'ye ait bir katı`. 16. yüzyılın ikinci yarısı*[56]

Katı` sanatını yalnızca yazı oymacılığıyla sınırlamayan Bursalı Fahrî, kompozisyonlarını çiçek ve bezeme unsurlarıyla zenginleştirerek Osmanlı süsleme sanatının en yetkin temsilcilerinden biri olmuştur. Eserlerine yansıttığı sabır, zarafet ve teknik maharet sayesinde, katı` sanatını bir zanaatın ötesine taşıyarak yüksek sanat düzeyine ulaştırmıştır.

Süheyl Ünver, kaynaklarında ondan "Mevlevî Fahrî Dede"[58] olarak bahsederken, Mustafa Âlî de Menâkıb-ı Hünerverân adlı eserinde Fahrî'yi Osmanlı Dönemi'nin en önemli kâğıt kesme ustası olarak tanıtır.[59] Aynı eserde, Fahrî'nin Rûm diyarında yetişmiş usta bir sanatçı olduğuna değinilmiş; kâğıttan kestiği çiçek ve bitkilerle oluşturduğu kompozisyonların övgüyle anıldığı, döneminde rakipsiz kabul edildiği belirtilmiştir. [60] Şair ve tezkire yazarı İsmail Belîğ, kendisi gibi Bursalı olan Fahrî›yi büyük bir övgüyle anarak, "bahçe tertibinde, şükûfe üretmede böyle makbul ve müsellem (becerisi kabul görmüş) kimse kalmamıştır" ifadelerini kullanır. Ayrıca Fahrî'yi, Timurlu Dönemi'nin meşhur katı` sanatçısı

---

56 https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Cut-Paper_Calligraphic_Quatrain,_Signed_by_Fakhri_of_Bursa.jpg (Erişim 28 Şubat 2025)

57 https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/arts-islamic-world-l15220/lot.98.html (Erişim 10 Ocak 2025)

58 A. Süheyl Ünver, & Gülbün Mesara. *Türk İnce Oyma Sanatı,* (Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1980), 11.

59 Blair, *Islamic Calligraphy,* 56.

60 Âlî, *Epic Deeds of Artists*, 263.

Abdullah Herevî ile karşılaştırır ve Osmanlı coğrafyasında kâğıt oymacılığı alanında en beğenilen sanatçı olarak takdim eder. [61]

Efşancı Mehmed

Katı` sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Efşancı Mehmed'in asıl adı Muhammed Çelebi'dir. Hüsn-i hat sanatında yüksek düzeyde bilgiye sahip olan sanatçı, özellikle efşanberlik alanında (kâğıt oymacılığı) devrinin önde gelen ustalarından biri olarak kabul edilmiştir.

Âşık Çelebi, Meşâirü'ş-Şuarâ adlı tezkiresinde Efşancı Mehmed'in padişahlara sunduğu eserlerinden ve aldığı övgülerden söz eder. Bir dönem sultanın hazine ve divan kâtipliği görevlerinde bulunan Mehmed, ilerleyen yaşlarında yakalandığı nikris (gut) hastalığı nedeniyle sanat icrasından geri kalmıştır. Âşık Çelebi bu durumu, "Mıkrâz-ı engüşî sözün kulağına koymaz ve hükmünden serpîç idüp baş indirmez"[62] ifadesiyle mecazî bir dille anlatmış; sanatçının ellerini yönlendiren makasın artık sözünü dinlemez hâle geldiğini ifade etmiştir.

Sanatını icra edemeyecek hâle gelen Efşancı Mehmed, çiçek kesmeye mecali kalmayınca çiçek özlemini gidermek için "Efşancı Bahçesi" adıyla bir bahçe kurmuştur. Lale ve sümbül gibi çeşitli çiçekler yetiştirdiği bu bahçe, güzelliğiyle cennet bahçelerine benzetilmiştir. Bir köşesine mektep inşa ettiren Mehmed, kabrinin de oraya yapılmasını vasiyet etmiş; Hicrî 941 (1534–1535) yılında vefat etmiştir.

Efşancı Mehmed'e ait imzalı herhangi bir eser günümüze ulaşmamıştır. Ancak Âşık Çelebi'nin aktardığı bilgiler doğrultusunda bazı eserlerin ona ait olduğu düşünülmektedir. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde (İÜK, F. 1426, y. 47a)[63] yer alan bir albüm sayfasında, siyah zemin üzerine yapılmış detaylı bir bahar kompozisyonu dikkat çekicidir (Şekil 16). Yaklaşık 9x20 cm boyutlarındaki bu küçük yüzeye; servi ağaçları, çiçek açmış ve meyve vermiş ağaçlar, lale, zambak, nergis, süsen, gül asmasına sarılmış servi ağacı ve serçeler gibi pek çok ayrıntı başarıyla sığdırılmıştır. Albümdeki hat örneklerine dayanarak bu eserin en geç 16. yüzyılın son çeyreğinde üretildiği düşünülmektedir[64] ki bu tarih, Efşancı Mehmed'in yaşadığı dönemle örtüşmektedir.

---

61 İsmail Beliğ, *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân ve Vefeyât-ı Dânişverân-ı Nâdiredân*, H. 1287/ M. 1870-71, 533.
62 Pîr Mehmed bin Çelebi, *Meşâ'irü'ş-Şuarâ*, 1000.
63 Çağman, *Kat'ı*, 104; a. mlf, "Katı`", *25/33*
64 Çağman, *Kat'ı*, 105,106.



Şekil 14: *16. veya 17. yüzyıla tarihlendirilen katı` şahin. Efşancı Mehmed'e atfedilmektedir.*[66]



Şekil 15: *Efşancı Mehmed'e ait ağaç tasvirli katı`*[65]



Şekil 16: *Şah Mahmud Nişâburi'nin Murakkası'ndan Efşancı Mehmed'e atfedilen katı` bahçe tasviri.*[67]

65 https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/arts-of-the-islamic-world-india-including-fine-rugs-carpets/a-decoupage-album-page-with-a-garden-turkey (Erişim 27 Haziran 2025)

66 https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/arts-of-the-islamic-world-l07220/lot.27.html (Erişim 27 Şubat 2025)

67 https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/FY/nekfy01426.pdf

Öte yandan, 1587–1589 yılları arasında Osmanlı topraklarını ziyaret eden Avrupalı seyyah Lubenau, Bursa'ya dair gözlemlerini aktarırken, sap ve yapraklarına kadar ayrıntılı biçimde her türlü çiçek ve bitkiyi kâğıttan kesebilen bir Türk sanatçıdan bahseder. Seyyahın bahsettiği kişinin, dönemin ünlü katı` ustası Bursalı Fahrî olduğu düşünülmektedir. [68]

Kalender Paşa

Sultan I. Ahmed için katı` albümleri hazırlayan önemli sanatçılardan biri de Vassal Kalender Efendi'dir.[69] Çalışmaların kenar boşluklarında daha sonra eklendiği anlaşılan "vassâle-i nâdire" ibaresi Kalender Efendi'nin sanatına duyulan takdirin bir göstergesidir.[70] Kalender Efendi vassallık[71] ile katta'lık (kâğıt ve deri oyma) alanlarını bir arada kullanarak özgün eserler üretmiştir.

Kalender Efendi ilk olarak saray çavuşu olarak görev almıştır. 1598'de Sultan II. Selim'in vakıflarının mütevellisi olarak atanmış, 1600 yılında ise kapı kethüdalığına yükselmiştir. Ardından ikinci defterdarlığa yükselmiş ve 1607-1608 yılında Sultan Ahmed Cami'nin bina emîni[72] olarak görevlendirilmiştir. 1614'te Sultan Ahmed Cami için okutulan ilk mevlidden sonra harç-ı hassa emîni (inşaat sorumlusu) olarak hizmet eden Kalender Efendi Divan-ı Hümâyûn'a vezir yapılmıştır.[73] 1614–1616 yılları arasında sürdürdüğü vezirlik görevi sırasında *Falnâme* adlı eserin Türkçe nüshasını hazırlamış ve eserin başında kendisinden "Kalender Paşa" olarak söz etmiştir.

Kalender Efendi'nin Sultan Ahmed Camii'nde yürüttüğü yapı emîni görevi, onun geometrik oranlara ve simetriye verdiği önemin albüm sayfalarındaki tasarımlarda da gözlemlenmesini sağlamıştır. Camii'nin mimarı Sedefkâr Mehmed Ağa gibi, Kalender Efendi'nin de geometriye olan ilgisi, sanatında belirgin bir şekilde görünmektedir. Her ne kadar hattat olmasa da çok sayıda hat eseri vermiştir. Katı kurallarla şekillenen geometriye olan ilgisi, hat sanatını iyi kavradığını ve bu anlayışı kendi sanatına başarıyla yansıttığını göstermektedir.

Kalender Efendi'nin muntazam kesmeleri, eserlerine tezhip etkisi kazandırmıştır. Yapıştırılan kesme kâğıtların kenarlarını altınla tahrir ederek doğal ve bütüncül bir görünüm oluşturmuş; en ince detayları dahi hesaplayarak çalışmıştır. Katı`

---

68 Reinhold Lubenau, *Seyahatname II*, çev. Türkis Noyan (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2012), 487.; Çağman, *Kat'ı*, 172; Atasoy, *Osmanlı'nın Çiçekleri.*

69 Kalender Paşa ve Sultan I. Ahmed albümü hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Nil Baydar, *Kağıt Sanatları ve Kalender Paşa: I. Ahmed Albümü*, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi), 2017.

70 Fetvacı, "*Paper as Artistic Medium at the Ottoman Court*," 704.

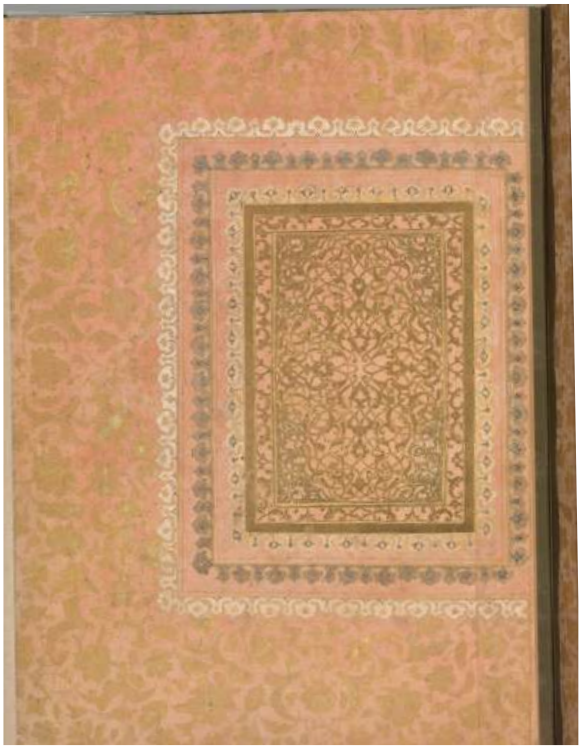
71 Vasl veya vassale kağıt birleştirme, yıpranmış kağıtları tamir ederek bir nevi eser konservasyonu işlemidir. Tanım için bkz. Mine Esiner Özen, *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi 1985), 76.

72 Padişah ve yakınları tarafından kamu yararına yaptırılan binaların inşa ve tamir işlerine bakmakla görevli kimseye verilen unvan. bkz. Cevdet Küçük, "Bina Emini", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları 1992), 6/179.

73 Gülru Necipoğlu, *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 2013), 691.; Çağman, *Kat'ı*, 154; Baydar, *Kağıt Sanatları ve Kalender Paşa: I. Ahmed Albümü*, 11-12.

tekniğini öyle bir ustalıkla uygulamıştır ki, eserlerine bakanlar bunun bir oyma işi olduğunu fark edemez. Bu yönüyle tezhip sanatkârlarına adeta meydan okurcasına daha zorlu bir tekniği başarıyla kullanmıştır.[74] Mustafa Âlî, Kalender Paşa'yı döneminin eşsiz sanatçılarından biri olarak nitelendirmiş; kompozisyonlarındaki incelikleri her gözün fark edemeyeceğini, bu detayları görebilenlerin ise hayranlıktan konuşamayacak kadar etkilendiklerini ifade ederek onu övgüyle anmıştır.[75]

Kalender Çavuş'a ait günümüze ulaşan üç eser mevcuttur: Sultan Ahmed için hazırlanan *Falnâme* (1603–1617, TSMK, H. 1703), *I. Ahmed Albümü* (TSMK, B. 408) ve Bursalı Fahri'nin eserlerini de içeren bir hat albümü (TSMK, H. 2171). Bu eserlerin bazı sayfa kenarlarında bulunan vassale-i nadire ibaresinin Kalender Çavuş'un kendisi tarafından yazıldığına[76] veya eserlerinin takdir edilerek başkası tarafından eklendiğine[77] dair farklı görüşler vardır.



Şekil 17: *Mürekkep, opak sulu boya ve altın kullanılarak hazırlanan Kalender'e ait katı` yaprak*[78]

Özellikle *I. Ahmed Albümü*'nde Kalender Çavuş, vassale ve katı` sanatlarını bir araya getirerek dikkat çekici örnekler ortaya koymuştur. Halkâr süslemeli kâğıtlarda kullandığı vassale tekniği, söz konusu üç eserde de dikkat çekici bir biçimde

74 Fetvacı, *Paper as Artistic Medium at the Ottoman Court*, 710.

75 Mustafa Ali, Menakıb-ı Hünerveran adlı eserinde sanatlar ve sanatçılar hakkında bilgiler vermiştir.

76 Çağman, *Kat'ı*, 161.

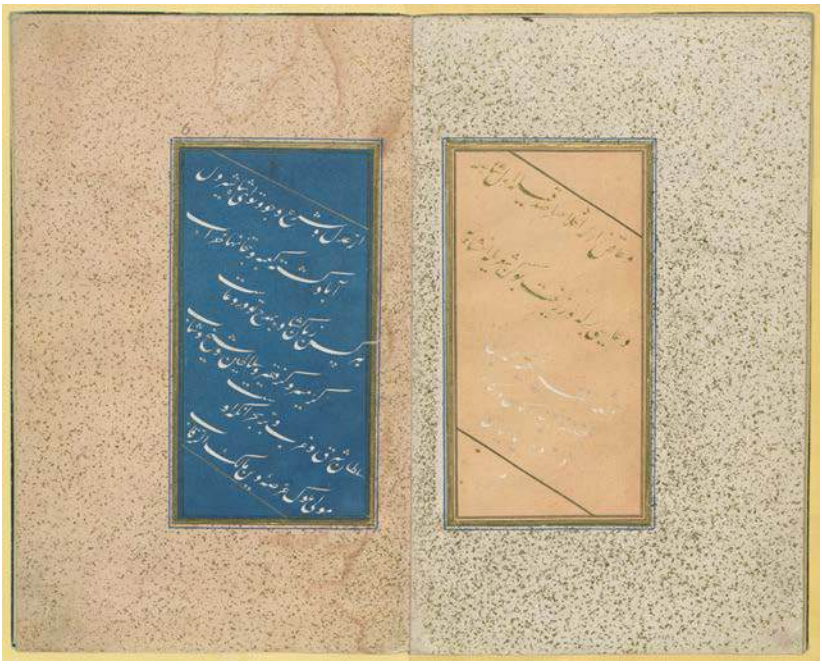
77 Fetvacı, *Paper as Artistic Medium at the Ottoman Court*,704.

78 https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451965. Nesne numarası:67.266.7.1v (Erişim 17 Şubat 2025)

yer almaktadır. Kitap sanatları alanında sergilediği üstün başarı dolayısıyla[79] Kalender Efendi, bu sanatların *hezârfeni* (çok yönlü ustası) olarak değerlendirilebilir.

Katı` sanatının Kanuni dönemindeki önemli temsilcilerinden biri olan Muhammed b. Gazanfer (H. 10/M. 16. yüzyıl) Mevlevi Dergâhına mensuptur.[80] Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde yer alan iki önemli eseri günümüze ulaşmıştır. Bunlardan biri, 944/1537 tarihli küçük bir şiir mecmuasıdır (Halil Edhem Arda Koleksiyonu, nr. 36); diğeri ise Ârifî'nin Gûy u Çevgân adlı mesnevisidir ve 946/1539 tarihini taşımaktadır (Hazine, nr. 845).[81]

Gûy u Çevgân adlı eser, ta'lik hattı ile katı` tekniğinin ustalıkla bir araya getirildiği nadir örneklerden biridir. Zarif dişi oyma süslemeleriyle dikkat çeken bu eser, dönemin en etkileyici katı` çalışmalarından sayılmaktadır. Mehmed b. Gazanfer ise bu iki sanatı başarıyla birleştiren ender sanatkârlardandır. Kanuni Sultan Süleyman'a sunulan Kaside-i Îdiye[82] adlı eserin son sayfasında Muhammed b. Gazanfer'in kaydı (el-fakîru'l-hakîr) yer almaktadır (Şekil 18). Sayfa kenarları da zerefşanlıdır.



Şekil 18: *Kaside-i Îdiye, Muhammed b. Gazanfer*[83]

---

79 Neslihan Konyalı, "Onarımdan Sanata: XVIII. Yüzyıl Osmanlı Kitap Sanatlarında Vassale Tekniği", *Akademik İncelemeler Dergisi* 19/1 (Nisan 2024), 4.

80 Meryem Nazan Türkoğlu, *Türk Katı' Sanatı ve Sanatçılarından Örnekler*, (Ankara: Gazi Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi 2011), 16.

81 Çağman, *"Katı`", 25/33.*

82 İdiye: Divan şairlerinin devlet büyüklerine hediye ettikleri kasideler için kullanılır. Bir nevi bayram tebriğidir. bkz. Kubbealtı Lugati, https://www.lugatim.com/s/%C3%8ED%C4%B0YE%E2%80%93IYD%-C4%B0YE (Erişim 23 Haziran 2025)

83 Kaside-i İdiye, 5b-6a. https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/TY/nekty09350.pdf

Şuarâ tezkirelerinden edinilen bilgilere göre, Kanûnî Sultan Süleyman dönemi katı` sanatkârları arasında öne çıkan isimlerden biri Benli Ali Çelebi'dir. Sanatkârın hayatına dair kaynaklarda yeterli bilgi bulunmamakla birlikte, eserleri onun dönemi için önemli bir sanat anlayışını temsil ettiğini göstermektedir. Ali Çelebi'ye atfedilen en önemli çalışma, Molla Câmî, Hâfız-ı Şîrâzî, Hayâlî Bey ve Emîr Hüsrev-i Dihlevî gibi klasik şairlerin gazel ve rubâîlerinden derlenmiş metinleri içeren Mecmûa-i Eş'âr adlı eserdir.[84] Bu eser, nestâlik hatla yazılmış olup katı` tekniğiyle uygulanmış; ayrıca vassâle yöntemiyle kâğıt oyma süslemeleri zenginleştirilmiş ve tezhip sanatıyla bütüncül bir bezeme programına kavuşturulmuştur (Şekil 21). Benli Ali Çelebi'nin oğlu Abdülkerim Çelebi de dönemin katı ustalarındandır. Ebussuud Efendi tarafından yetiştirilmiştir. Sâî mahlası ile şiirler yazmıştır ve hat sanatında yetkindir.

Mehmed Nakşi'nin erkek oymalarda usta olduğu sayılı bulunan eserlerinden anlaşılmaktadır.[85] 18. yy'da eserler veren Naḳşî, Bursalı usta Fahrî el-Mevlevî'nin takipçilerindendir.[86]



Şekil 19: *Nakşi imzalı katı` tekniğinde yazı kompozisyonu. (1133/1720-21)*[87]



Şekil 20: *Nakşi imzalı nesta'lik hatla yazılmış katı`. (18. yüzyılın ilk yarısı)*[88]

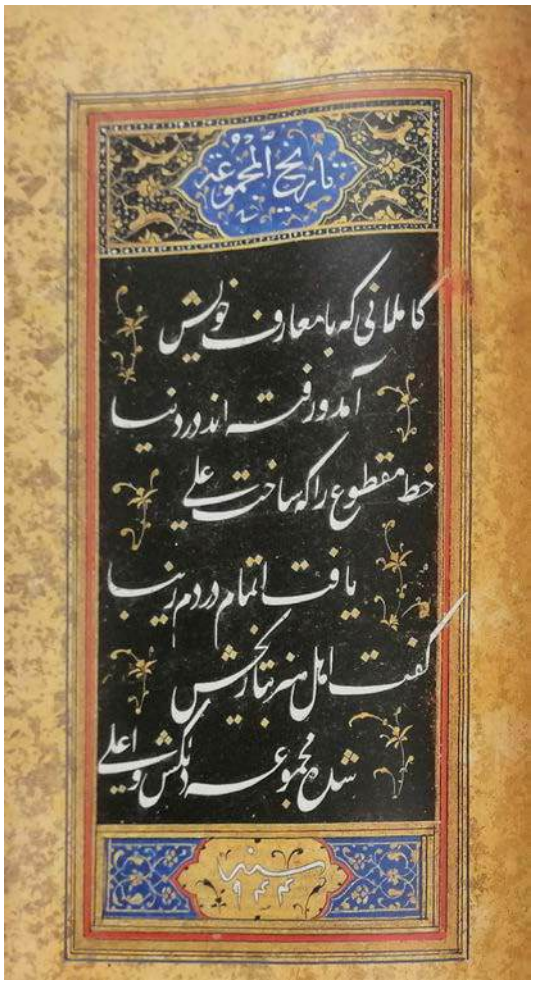
84 Çağman, *"Katı`"*, 25/33; a. mlf, *Katı'*, 113-115.

85 Kemal Çığ, "Türk Oymacıları (Katığları) ve Eserleri," Yıllık Araştırmalar Dergisi II (Ankara: Ajans - Türk Matbaası, 1958), 163.

86 Nabil F. Safwat, *The Art of the Pen: Calligraphy of the 14th to 20th Centuries*, (London: The Nour Foundation 1996), 196–197.

87 Dört dizelik şiir ve üçgen kısımdaki imzası (fakîr Nakşi el-müznib) beyaz kâğıttan kesilmiştir. https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-calligraphic-composition-in-decoupage-cal30/ (Erişim 21 Şubat 2025)

88 https://www.bonhams.com/auction/20833/lot/247/a-decoupage-calligraphic-panel-in-nastaliq-script-signed-by-naqshi-ottoman-turkey-early-18th-century/ (Erişim 25 Haziran 2025)



Şekil 21:*Mecmua-i Eş'ar adlı eserde Benli Ali Çelebi, tarafından uygulanan katı` tekniğinde yazı*[89]

[89] Çağman, *Katı'*, 118.

Kaynakça

Açıkgözoğlu, A. Sacit - Yurdakul, Elif. "III. Ahmed Kütüphanesi'nde Kâğıt Oyma Tezyinatlı Fener". *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi* 22 (Haziran 2022), 64-79.

Arseven, Celal Esad. *Sanat Ansiklopedisi*,2. Cilt. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1965.

Atasoy, Nurhan. "Osmanlı'nın Çiçekleri", *Z Dergisi* (Erişim 15.05.2025).

Atasoy, Nurhan. *Surname-i Hümayun*. İstanbul: Koçbank 1997.

Bağcı, Serpil. "Presenting Vaṣṣāl Kalender's Works: The Prefaces of Three Ottoman Albums." *Muqarnas: An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World* 30 (2013), 255–313.

Baydar, Nil. *Kâğıt Sanatları ve Kalender Paşa: I. Ahmed Albümü*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2017.

Blair, Sheila S. *Islamic Calligraphy*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2006.

Bloom, Jonathan. *Paper Before Print-The History and Impact of Paper in the Islamic World*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.

Couvrat-Desvergnes, Amélie. "Cut-Out Calligraphy from the Fifteenth and Sixteenth Centuries: Discussion of Its Origins and Significance and Observations on the Techniques and Tools Used", *Journal of Material Cultures in the Muslim World 2 (Aralık 2021). 3-31.* https://doi.org/10.1163/26666286-12340016.

Çağman, Filiz. "Katı`". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 25/ 32–35. Ankara: TDV Yayınları, 2. basım, 2022.

Çağman, Filiz. *Kat'ı: Osmanlı Dünyasında Kâğıt Oyma Sanatı ve Sanatçıları*. İstanbul: Aygaz Yayınları, 2014.

Çığ, Kemal. "Türk Katığ (Oymacı)ları ve Eserleri Hakkında". *V. Türk Tarih Kongresi* (Nisan 1956), 430-437.

Çığ, Kemal. "Türk Oymacıları (Katığları) ve Eserleri," *Yıllık Araştırmalar Dergisi II* (Ankara: Ajans - Türk Matbaası, 1958), 159-179.

Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca –Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 2010.

Duran, Neslihan. "Bursalı Bir Sanatçı: Oymacı Fahrî Çelebi". *Lale Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi 2*, (Temmuz-Eylül 2000), 54-69.

Eryılmaz, Burcu. *17. ve 18. Yüzyıl Osmanlı Kitap Sanatlarında Çiçek Motiflerinin Katı` Sanatında Yorumlanması*. Ankara: Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2022. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=jWeGRUdvgJZxPxGLoEWrZQ&no=T1NJ-yougXmFgCJkUCJOQQ

Eryılmaz, Burcu. "Katı' Sanatında Çiçek". *İdil Sanat ve Dil Dergisi* 103 (Mart 2023), 414-425. https://doi: 10.7816/idil-12-103-10

Eryılmaz, Burcu. "Külliyat-ı Divan-ı Selim'deki Çiçek Süslemeli Sayfalar". *Ulakbilge* 90 (Kasım 2023). 1115-1128. https://doi:10.7816/ulakbilge-11-90-01

Eryılmaz, Burcu. "Türk Kültüründe Ağaç ve Fatih Albümündeki Kâğıt Oyma Ağaçlar". *Motif Akademi Halkbilim Dergisi* 16/42 (Mayıs 2023), 619-637. https://doi:10.12981/mahder.1265941

Esiner Özen, Mine. *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi 1985.

Es-Seyyid Pîr Mehmed bin Çelebi. *Meşâ'irü'ş-Şuarâ: İnceleme-Metin*. nşr. Filiz Kılıç. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010.

Evliya Çelebi. *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul*, 1/2. haz. Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2003.

Fetvacı, Emine. "Paper as Artistic Medium at the Ottoman Court". *Art History*, Oxford Academic, 47/4 (Ekim 2024). 702-725. https://doi.org/10.1093/arthis/ulae042.

Güneş, Kadir. *Arapça-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Mektep Yayınları, 2013.

İsmail Beliğ. *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân ve Vefeyât-ı Dânişverân-ı Nâdiredân*, H. 1287/ M. 1870-71

Konyalı, Neslihan. "Onarımdan Sanata: XVIII. Yüzyıl Osmanlı Kitap Sanatlarında Vassale Tekniği". *Akademik İncelemeler Dergisi* 19/1 (Nisan 2024), 1-22. https://doi.org/10.17550/akademikincelemeler.1426632

Küççük, Zeynep. *Katı' Sanatı Öğretim Modülünün Oluşturulması (Mehmed Selim Divanı Örneği).* Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2015.

Küçük, Cevdet. "Bina Emini", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 6/179. İstanbul: TDV Yayınları 1992.

Lubenau, Reinhold. *Seyahatname II.* Çev. Türkis Noyan. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2012.

Mesara, Gülbün. *Türk Sanatında İnce Kağıt Oymacılığı (Katı').* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1991.

Morçay, Safiye. *Türk Sanatında Katı'*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2014. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=i0QNK0YeJ0QZMP6NvBTO8w&no=-Cx2xa0MtWNU_qlmNob6wbA

Mustafa bin Ahmed Âlî. *Epic Deeds of Artists: A Critical Edition of the Earliest Ottoman Text about the Calligraphers and Painters of the Islamic World*. Ed. ve çev. Esra Akın-Kıvanç. Leiden-Boston: Brill, 2011.

Necipoğlu, Gülru. *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 2013.

Pakalın, Mehmet Zeki. *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*. 2. Cilt. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1993.

Rich, Chris. *The Book of Papercutting.* New York: Sterling Publishing, 1993.

Roxburgh, David J. "Kitaba Dair Yeni Keşifler" *Mecmûa: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı*. ed. Hatice Aynur vd., İstanbul: Turkuaz Yayınları 2012. 453-492.

Safwat, Nabil F. *The Art of the Pen: Calligraphy of the 14th to 20th Centuries*. London: The Nour Foundation 1996.

Türkoğlu, Meryem Nazan. *Türk Katı' Sanatı ve Sanatçılarından Örnekler*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi 2011.

Uzluk, Şehabettin. *Mevlevilikte Resim, Resimde Mevlevilik*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi 1957.

Ünver, A. Süheyl & Mesara, Gülbün. *Türk İnce Oyma Sanatı,* Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1980.

Vankulu Mehmed Efendi. *Vankulu Lügâtı*. 2. Cilt. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2015.

Whitfield, Roderick - Anne Farrer. *Caves of the Thousand Budhas Chinese Art From the Silk Route*. New York: George Braziller, Inc. 1990.

https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1919-0101-0-230-2 Envanter no: 1919,0101,0.230.2 (Erişim 27 Şubat 2025)

https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Cut-Paper_Calligraphic_Quatrain,_Signed_by_Fakhri_of_Bursa.jpg (Erişim 28 Şubat 2025)

https://digitalssm.org/digital/collection/Kitapvehat/id/209969/rec/6. Envanter no: 195-0539 (Erişim 12 Şubat 2025).

https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=OrPmlj6UduWTPatqFVhilQ&no=orefMTNUVC7-5SgR022RUQ

https://www.bonhams.com/auction/20833/lot/247/a-decoupage-calligraphic-panel-in-nastaliq-script-signed-by-naqshi-ottoman-turkey-early-18th-century/ (Erişim 25 Haziran 2025)

https://www.kentantiques.com/portfolio/ottoman-decoupage-calligraphy-signed-suleyman/?post_type=portfolio (Erişim 27 Şubat 2025)

https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-calligraphic-composition-in-decoupage-cal30/ (Erişim 21 Şubat 2025)

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444627 Object Number: 91.1.906 (Erişim 12 Şubat 2025).

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451965. Nesne numarası:67.266.7.1v (Erişim 17 Şubat 2025)

https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/arts-of-the-islamic-world-l07220/lot.27.html (Erişim 27 Şubat 2025)

https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/arts-islamic-world-l15220/lot.98.html (Erişim 10 Ocak 2025)

https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/arts-of-the-islamic-world-india-including-fine-rugs-carpets/a-decoupage-album-page-with-a-garden-turkey (Erişim 27 Haziran 2025)

https://idp.bl.uk/collection/12172BFFB9D6423B9AAB35E396972C07/?return=%2Fcollection%2F%3Fterm%3Dflower , International Dunhuang Programme (Erişim 27 Şubat 2025)

Kaside-i İdiye, 5b-6a. https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/TY/nekty09350.pdf

Ünver, Süheyl. *Kağıtlar*. Defter No: 00102. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı. https://portal.yek.gov.tr/works/detail/410115 (Erişim 28 Nisan 2025).

https://www.loc.gov/item/2021671073 (Erişim 28 Haziran 2025)

KERPİÇTEN TUĞLAYA: TÜRK-İSLAM MİMARİSİNDE MALZEMENİN TARİHSEL SÜREKLİLİĞİ

Oğulcan AVCI

KERPİÇTEN TUĞLAYA: TÜRK-İSLAM MİMARİSİNDE MALZEMENİN TARİHSEL SÜREKLİLİĞİ

*Oğulcan AVCI**

1. Giriş

1071 Malazgirt Savaşı'nın ardından Türkiye coğrafyasını yurt tutan ve kesintisiz bin yılı aşkın süredir bu coğrafyada yerleşik olan Türklerin sahip oldukları kültür Orta Asya'daki öncüllerine dayanmaktadır. Dolayısıyla mevcut literatürde bu konu hakkında yapılan araştırmalara bakıldığında, Anadolu Türk Sanatı'nın köklerinin Orta Asya'da arandığı ve kesintisiz bir devamlılığın olduğunu kanıtlayan somut verilerin ortaya koyulduğu görülmektedir.[1] Günümüzde bu araştırmalar vasıtasıyla Uygurlar, Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları arasında birbirine bağlı ve her biri büyük oranda kendinden öncekinin devamı niteliğinde olan bir kültürün oluştuğu anlaşılmaktadır.[2] Türk kültürünü oluşturan geniş kavram yelpazesinin parçalarından biri de mimaridir. Türk mimarlık tarihi hakkında yapılan çalışmalar tarihi süreçte Türklerin yaşadıkları coğrafyalarda meydana getirdikleri eserlerde tipolojik özellikler, malzeme kullanımları ve süsleme unsurlarıyla ilgili ortak özellikler olduğunu ortaya koymaktadır. Bu mimari sürekliliğin en dikkat çekici unsurlarından biri ise, yapı malzemesi tercihinde özellikle tuğlanın kullanımı üzerinden izlenebilen kültürel ve teknik birikimin aktarım biçimleridir. Bu çerçevede, özellikle tuğla kullanımının, Orta Asya Türk mimarlık geleneğinden Anadolu'daki uygulamalara aktarılan önemli bir unsur olduğu; hem strüktürel işlevleri hem de dekoratif nitelikleriyle bu sürekliliği somut biçimde gösterdiği anlaşılmaktadır. Özellikle Karahanlı ve Gazneli dönemlerinden itibaren gelişen tuğla mimarisi, Büyük Selçuklularla birlikte anıtsal boyutlara ulaşmış, Anadolu Selçuklularının mimari repertuarında

* Doç. Dr., Giresun Üniversitesi Görele Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü.

1 Bahaeddin Ögel, *Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişme Çağları* (İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 2020); Emel Esin, Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006); Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatının ABC'si* (İstanbul: Simavi Yayınları, 1993); Ahmet Taşağıl, *Kadim Türkler-Eski Dünyanın Hakimleri* (İstanbul: Kronik Kitap, 2024).

2 Ali Osman Uysal, "Erken Osmanlı Döneminde Sırlı Tuğlalı Minareler", X. *Türk Tarih Kongresi Kongreye Sunulan Bildiriler 22-26 Eylül 1986*, ed. Yaşar Yücel (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1994), 5/2349.

da önemli bir yer edinmiştir. Bu dönemlerde tuğla, yalnızca taşıyıcı bir malzeme olarak değil, aynı zamanda estetik bir ifade aracı olarak da değerlendirilmiş; geometrik motiflerle örülmüş örgü sistemleri, sırlı ve sırsız tuğlalarla oluşturulan yüzey bezemeleri mimaride dönemin estetik anlayışını gösteren özgün uygulamalara dönüşmüştür. Nitekim Horasan ve Maveraünnehir bölgelerinde gelişen bu teknik, zamanla Anadolu'da da benimsenmiş; Konya, Sivas, Kayseri ve Erzurum gibi merkezlerde inşa edilen cami, türbe ve medreselerde belirgin biçimde görülmüştür. Bu durum, tuğlanın yalnızca bir yapı malzemesi olmanın ötesinde, kültürel kimliği taşıyan bir araç haline geldiğini göstermektedir.

2. Anadolu Dışı Türk Mimarisinde Tuğla Kullanımı

İlk kullanımı Sümer uygarlığına dayandırılan, ana bileşeni kerpiç olan ve bunun pişirilmesiyle elde edilen tuğla her dönem mimari eserlerin oluşumunda önemli bir yere sahiptir.[3] Özellikle İslam coğrafyasında tuğla Abbasiler döneminde mimari eserlerinin oluşumunda önem kazanan bir yapı inşa ve süsleme elemanıdır. Mimarlık tarihinde farklı uygarlıklar tarafından değişik ölçülerde ve biçimlerde üretilen tuğlayla, tıpkı diğerleri gibi Türk mimarlık tarihinde de önemli bir yapı malzemesi olarak karşılaşılmaktadır. Türk mimarisinde tuğlanın strüktürel olarak ilk kez ne zaman kullanıldığı konusunda farklı düşünceler ortaya atılmışsa da 900'lü yıllardan itibaren Gazneliler, Karahanlılar ve Büyük Selçuklular tarafından ortaya konan yapılarda hem strüktürel hem de süsleme amacıyla aynı anda kullanıldığı görülmektedir.[4]

Özellikle Karahanlılar döneminde mimari alanda yeni formlar, süsleme anlayışında yenilikçi uygulamalar ortaya çıkmıştır.[5] Karahanlı yapılarında kerpiç ve tuğlanın bir arada kullanıldığı görülmektedir. İlerleyen süreçte kerpiç kullanımı oldukça azalmış ve bu malzeme yerini tuğlaya bırakmıştır.[6] Türkistan sanatında dekoratif olarak kullanılan tuğla malzeme ile mozaik tekniği Karahanlılar döneminde geliştirilmiş; bu dönemde eserler yoğun şekilde kesme tuğla motiflerle süslenmiştir. Türkistan sanatında, Sâmâniler döneminden başlayarak tuğla ve mozaik tekniğinde yapılan süslemelere önem verilmiştir. Bu süsleme tarzı geliştirilerek, kesme tuğlalarla oluşturan motifler Karahanlı yapılarında da kullanılmıştır.[7]

Büyük Selçuklular döneminde 11 ve 12. yüzyıllarda kullanılan süsleme unsurlarında tuğla örgüler iki farklı biçimde uygulanmıştır. İlki, süslemeyi oluşturan desenin ana hatları tuğlaların girintili çıkıntılı dizilmesiyle yapılmış-

---

3 Serap Ekizler Sönmez, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Tuğla, Tuğla-Çini Birlikteliği ve Geometri", *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi* 8/15 (Kış 2013), 216.

4 Ömür Bakırer, *Selçuklu Öncesi ve Selçuklu Dönemi Anadolu Mimarisinde Tuğla Kullanımı*, (Ankara: ODTÜ Yayınları, 1981), 58.

5 İlhan Özkeçeci, "İlk Dönem Hâkânî (Karahanlı) Camilerindeki Bazı Süsleme Unsurları", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 5/4 (Nisan 2016), 722.

6 Özkeçeci, "İlk Dönem Hâkânî (Karahanlı) Camileri", 724.

7 Emel Esin, "İslâmiyet'ten Evvel Orta Asya'da Türk Resim Sanatı", *Türk Kültürü El Kitabı*, ed. Halil İnalcık (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972), 2/211; Özkeçeci, "İlk Dönem Hâkânî (Karahanlı) Camileri", 724.

tır. İkincisi ise derzlere kakma yöntemidir. Genellikle tuğlaların girintili çıkıntılı yerleştirilmesi tekniğiyle yapıların beden duvarlarının iç ve dış yüzeylerinde, örtüyü oluşturan öğelerinde ve minarelerinde karşılaşılmaktadır. Buna örnek olarak 1067 ve 1093 tarihli Karahan'daki iki türbe, 11. yüzyılın son çeyreğinde inşa edildiği düşünülen Damgan'daki türbenin cepheleri ve 1026-28 ve 1058 tarihli iki minare, Bistam ve Simnan'daki Mescid-i Cuma'ların minareleri ve 1104-18 tarihli Gülpayagan'daki Mescid-i Cuma'nın minaresi verilebilir (Görsel 1).[8]



Görsel 1. *Simnan Mescid-i Cuma'sı (Kültür Envanteri, 28 Ağustos 2025)*

İkinci tekniğin kullanıldığı yapılara, 1055-58 tarihli Ardistan Mescid-i Cuması'nın beden duvarlarının iç yüzleri ve kubbesi; İsfahan Mescid-i Cuması'nın 1080'e tarihlenen kubbesi, kubbeye geçiş elemanları ve tonozları; 12. yüzyıl başında inşa edildiği düşünülen Kazvin Haydariye Mescidi'nin beden duvarlarının iç yüzleri ve kubbeye geçiş elemanları, 1104-18 tarihli Gülpayagan Mescid-i Cuması'nın beden duvarları ve kemerleri örnek olarak gösterilebilir (Görsel 2). Büyük Selçuklu mimarisinde sıkça karşılaşılan bu teknik Anadolu'da sadece Kemah Mengücek Gazi Türbesi ve Sivas İzzeddin Keykavus Darüşşifası'nda görülmektedir.[9]

---

8 Ömür Bakırer, "Anadolu Selçuklularında Tuğla İşçiliği", *Malazgirt Armağanı*, (Ankara: TTK Basımevi, 1972), 200.

9 Bakırer, "Anadolu Selçuklularında Tuğla", 200.

Tuğla, 12. yüzyıldan itibaren Türklerin yoğun olarak yaşadığı bölgelerde hem konstrüksiyon açısından hem de süsleme unsurlarında yaygın biçimde kullanılmış; çıplak tuğlaların farklı şekilde dizilmesiyle oluşturulan süslemeler teknik ve estetik açıdan üst düzeye ulaşmıştır.[10]



Görsel 2. *İsfahan Mescid-i Cuma'sı Kubbesi (Kültür Envanteri, 28 Ağustos 2025)*

3. Anadolu Türk Mimarisinde Tuğla Kullanımı

Anadolu'nun fethiyle birlikte Anadolu Selçukluları, Büyük Selçukluların aksine yapılarında genellikle taş malzemeye yer vermişler; tuğlayı ise küçük daha ölçekli yapılarda ve büyük ölçekli yapıların belirli noktalarında kullanılmışlardır.[11] Bu dönemde minare ve yapıların iç mekânlarında hem strüktürel hem de süsleme amacıyla kullanılan tuğla malzeme, bazı yapıların dış cephelerinde de kaplama malzemesi olarak kullanılmıştır.[12] Anadolu Selçuklu mimarisinde tuğlanın önemini kaybetmesindeki temel neden bu coğrafyanın yerli malzemesinin taş olmasıdır.

10 Doğan Kuban, *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları* (İstanbul: YKY, 2012), 123.

11 Nacide Öter, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Tuğla Kubbeler", *Gazi Türkiyat 20*, (Haziran 2021), 104.

12 Ömür Bakırer (1980). "Harput Ulu Camii Minaresi", *Hacettepe Üniversitesi Beşeri Bilimle Dergisi Özel Sayı-Bedrettin Cömert'e Armağan*, (1980), 375-395; Ömür Bakırer, "Kufi Yazıda Geometrik Yorumlar Üzerine Bir Deneme", *Sanat Tarihi Dergisi* 1/1, (Ocak 1982), 1-20; Uysal, "Erken Osmanlı Dönemi", 2349-2367.

Böylelikle tuğla büyük boyutlu yapılarda ana inşa malzemesi olmaktan çıkıp, inşa ve süsleme malzemesi olarak mescit, minare ve türbe gibi küçük ölçekli yapılarda ve büyük boyutlu yapıların iç duvarlarıyla örtülerinde kullanılmaya devam etmiştir.[13] Kemah Mengücek Gazi Türbesi, Kayseri Pınarbaşı Melikgazi Türbesi, Niksar Kırkkızlar Türbesi, Tokat Ebul Kasım Ali Tusi Türbesi söz konusu küçük ölçekli yapılara örnek olarak verilebilir (Görsel 3). Bu dönemde tuğla her ne kadar büyük boyutlu yapılar için ana inşa malzemesi olmasa da Konya'da tamamı tuğladan inşa edilen İplikçi Cami ünik örnek olarak ortaya çıkmaktadır.



Görsel 3. *Kemah Mengücek Gazi Kümbeti (Kültür Envanteri, 28 Ağustos 2025)*

[13] Bakırer, "Anadolu Selçuklularında Tuğla", 187.

Anadolu Selçuklularında tuğlanın yoğun bir biçimde minarelerde kullanıldığı görülmektedir. Genellikle minarenin oturduğu kaide taş malzemeden inşa edilmişse de minarenin diğer bölümleri olan petek, şerefe, gövde ve pabuçlukta tuğla kullanılmıştır. Ancak Anadolu Selçuklu mimarisinde Büyük Selçukluların-kinden farklı olarak; çini ve çini mozaik tekniklerindeki süslemeler minarenin diğer bölümlerinde de göze çarpmaktadır. Selçuklu Dönemi minarelerinde çini ve çini-mozaiğin yanı sıra sırlı tuğla süslemeden de bahsetmek mümkünse de söz konusu süslemeler; çıplak tuğlaya oranı oldukça azdır.[14]



Görsel 4. *Harput Ulu Cami Minaresi (Türkiye Kültür Portalı, 28Ağustos 2025)*

[14] Uysal, "Erken Osmanlı Dönemi", 2351.

Anadolu Türk mimarisinde tuğla duvar örgüleri tekniklerinin tipolojisi genellikle tuğlaların istifi göz önüne alınarak yapılmaktadır.[15] Buna göre tuğla duvar örgüleri teknikleri "tuğlaların yatay istifi ile meydana gelen örgüler", "tuğlaların yatay ve dikey istifi ile meydana gelen örgüler", "tuğlaların çapraz istifi ile meydana gelen örgüler" olarak üç ana başlık altında incelenmektedir. Bu üç ana düzende derz aralarına kakma çini, kakma sırlı tuğla ya da kakma sırlı kabaraların koyulduğu görülmektedir. Bu eklemelerle birlikte farklı örgü biçimleri ortaya çıkmaktadır. Derz aralarına eklenen bu parçalar genellikle kırmızı tuğla ya da beyaz çini hamurundan imal edilmiştir. Kabaraların yüzleri, düz bir biçimde olan kakma çini ve tuğlalardan farklı olarak dış bükeydir. Bunların sırları genellikle firuze ve patlıcan moru rengindedir. Genellikle süsleme amacıyla kullanılan kesme tuğla malzemenin büyük oranda geometrik kompozisyonlar ve yazı şeritlerinde kullanıldığı görülmektedir. Kesme tuğlalar kullanılacakları alana göre şekillendirilmiştir. Yazı şeritlerinde kullanılacak olan tuğlalar harflerin biçimlerine göre kesilirken, geometrik kompozisyonlarda ise ince şerit, dikdörtgen, beşgen, altıgen biçiminde kesilmiştir. Kesme tuğla malzeme 12. yüzyılın ikinci yarısından itibaren türbelerin beden duvarları ve kasnaklarında, pencere alınlıkları ve köşeliklerinde, minarelerin gövdeleri ve kaidelerinde görülmektedir.[16] Sonuç olarak Anadolu Selçuklu çağında inşa edilen mimari eserlerde tam, yarım ve minare tuğlaları olmak üzere üç farklı tuğla çeşidi kullanıldığı görülmektedir. Tam ve yarım tuğlalara yapıların beden duvarlarında, örtü ve geçiş elemanlarında yer verilirken, minarelerde ise minare inşası için özel olarak üretilen minare tuğlalarına yer verilmiştir.[17] Anadolu'da 13. yüzyıla gelindiğinde Konya ve çevresinde 32, Akşehir'de 8, Tokat'ta 6, Sivas'ta 4 yapıda tuğla kullanımı tespit edilmiştir.[18]

Kesme sırsız tuğla işçiliğinin görüldüğü en erken örnek 12. yüzyılın ikinci yarısında inşa edilen Harput Ulu Cami'nin minaresidir (Görsel 4). Sırsız tuğlalardan yapılmış ince şeritler, üçgen ve altıgenlerin meydana getirdiği üç ayrı kompozisyon gövdeyi kaplar. 13. yüzyıl başında inşa edilen Sivas Ulu Camii minaresine sırsız tuğlalarla oluşturulan yazı şeritleri yerleştirilmiştir. Erzincan-Kemah'ta 12. yüzyıl sonu, 13. yüzyıl başına tarihlenen Mengücek Gazi Türbesinde iki cephede ve girişin üst kısmında yer alan sivri sağır kemerlerin yüzeyleri kesme tuğlalarla işlenmiştir. Alınlık alt kısmında ince bir şerit içinde yer alan kûfi yazıda da kesme sırsız tuğlalar kullanılmıştır.[19]

15 Bakırer, "Anadolu Selçuklularında Tuğla", 188-189.
16 Bakırer, "Anadolu Selçuklularında Tuğla", 195-196.
17 Bakırer, Selçuklu Öncesi ve Selçuklu Dönemi, 36-43.
18 Bakırer, Selçuklu Öncesi ve Selçuklu Dönemi,210.
19 Bakırer, "Anadolu Selçuklularında Tuğla", 198-201.



Görsel 5. *Erzurum Çifte Minareli Medrese Minaresinin Pabuçluk Kısmı (Türkiye Kültür Portalı 28 Ağustos 2025)*

Minarelerin kaide kısımlarında genellikle taş malzeme kullanıldığı bilinse de tuğla malzemeden inşa edilen kaideler örnekleri de mevcuttur. Van Ulu Camii, Sivas, Akşehir ve Siirt Ulu Camilerinin minare kaideleri bu istisnai duruma örnek olarak gösterilebilir.[20] Sırlı tuğlalar ise sadece süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Sırlı tuğlaların sırsız tuğlalardan farkı, yapılacak olan süsleme kompozisyonuna uygun şekilde kesilmesi dış yüzlerinin sırlanmasıdır. Minarelerin pabuç ve gövdelerinde kullanılan sırlı tuğlaları "Sırlı tuğla kabaralar", "Yazı bordürleri ve geometrik geçmelerde kullanılan sırlı tuğlalar" ve "Silmelerde kullanılan sırlı tuğlalar" olmak üzere üç grupta incelemek mümkündür.[21]

Sırlı tuğla kabaralar sırlı tuğlaların en basitidir. Ön yüzeyleri düz olan kabaralar genellikle firuze rengi ile sırlanmıştır. Sırlı tuğla kabaraların en yaygın kullanılış biçimi kilit örgüde iki tuğla arasına yerleştirilmesidir. Bunun kullanıldığı en erken örnek 1230 tarihli Alanya Akşebe Sultan Mescidi'dir.

Yazı bordürleri ve geometrik geçmelerde kullanılan sırlı tuğlalar ise bazı minarelerin gövdelerinde yer almaktadır. Bu tarzda oluşturulmuş yazı şeritlerine 12. yüzyılın sonunda inşa edilen Sivas Ulu Cami ve Kayseri Ulu Camiyle, 13. yüzyıl sonuna tarihlenen Bayburt Ulu Camilerinde rastlamak mümkündür.[22] 1271 tarihli Sivas Gök Medrese ve 13. yüzyılın sonuna tarihlenen Erzurum Çifte

[20] Ömür Bakırer, "Anadolu'da XIII. Yüzyıl Tuğla Minarelerinin Konum, Şekil, Malzeme ve Tezyinat Özellikleri", *Vakıflar Dergisi 9*, (Haziran 1974), 352.

[21] Bakırer, "Anadolu'da XIII. Yüzyıl Tuğla Minareleri", 353.

[22] Bakırer, "Anadolu'da XIII. Yüzyıl Tuğla Minareleri", 353.

Minareli Medrese minarelerinin pabuçlarında görülen ve tuğlaların dikey veya yatay sıralanmasıyla meydana getirilen silmeler de "Silmelerde kullanılan sırlı tuğlalar"a örnek olarak gösterilebilir (Görsel 5).[23]



Görsel 6. *Malatya Ulu Cami Minaresi Kilit Örgü Örneği*

Minarelerin gövde kaplamalarında "kilit örgü" adı verilen örgü sistemi yoğun şekilde kullanılmaktadır. Bu örgü sistemi genellikle üç farklı şekilde uygulanmaktadır. Bunlardan ilki üst üste dizilen yatay tuğla sıralarını oluşturan her bir tuğla üst sırada yarım tuğla boyu kadar diyagonal olarak yerleştirilmesiyle meydana getirilir.[24] Bu örgü sisteminin kullanıldığı yapılara Kayseri, Bayburt ve Akşehir Ulu Camileri, Malatya Ak Minare ve Konya Hatuniye Mescidi minaresi örnek olarak gösterilebilir.

İkincisi sırayı oluşturan tuğlaların arasında boşluklar bırakılmaktadır. Örgüyü oluşturan her tuğla sırasında aynı düzen uygulanır. Bir önceki kilit örgü tekniğinde olduğu gibi bunda da tuğlalar diyagonal şekilde yerleştirilmektedir. Böylece örgüyü oluşturan tuğlalar arasında kare biçimli derz boşlukları meydana getirilmektedir. Sivas ve Malatya Ulu Camilerinin minarelerinde bu teknik uygulanarak yapılmış kilit örgü görmek mümkündür (Görsel 6).

Üçüncüsü, bir önceki teknikte bahsi geçen tuğlalar arasındaki kare biçimli derz boşluklarına sırlı kabaralar yerleştirilerek oluşturulmaktadır. İkinci kilit örgü tekniğiyle bu teknik arasındaki tek fark burada sırlı kabaraların kullanılmasıdır. Bu kilit örgü tekniğinin en erken örnekleri Alanya Akşebe Sultan Mescidi minaresi ve Aksaray Kızıl Minare'dir (Görsel 7). Ayrıca Sivas Gök Medrese, Sivas Çifte Minareli Medrese ve Erzurum Çifte Minareli Medrese minarelerinde de bu örgü tekniğini görmek mümkündür.[25]

---

23 Bakırer, "Anadolu'da XIII. Yüzyıl Tuğla Minareleri", 354.

24 Bakırer, "Anadolu'da XIII. Yüzyıl Tuğla Minareleri", 355.

25 Bakı rer, "Anadolu'da XIII. Yüzyıl Tuğla Minareleri", 356.

Minarelerde kullanılan diğer bir örgü sistemi de tuğlaların farklı biçimlerde dizilişiyle oluşturulan "süslü örgüler" adı verilen tekniktir. Bunlar çapraz, zigzag, balıksırtı ve ağ örgüler olarak sınıflandırılmaktadır. Bu örgü tekniklerine Erzurum Tepsi Minare, Harput Ulu Camii, Konya Zemburi Mescidi, Akşehir Ulu Camii minarelerinde rastlanmaktadır.



Görsel 7. *Akşebe Sultan Mescidi Minaresi (Kültür Envanteri, 28 Ağustos 2025)*

II. Anadolu Beylikleri döneminde de tıpkı Anadolu Selçuklularında olduğu gibi tuğla kullanımı büyük çaplı yapılarda örtü, geçiş elemanları ve minarelerde görülmektedir. Dolayısıyla bu dönemde Anadolu Selçukluların tuğla kullanım geleneğine büyük oranda bağlı kalındığı söylenebilir. Birgi ve Manisa Ulu Camii minareleri bu duruma örnek olarak verilebilir.

Erken Osmanlı yapılarında malzeme kullanımı bağlamında genellikle tuğla örgü, taş örgü ve her iki malzemenin bir arada kullanıldığı almaşık örgünün tercih edildiği görülmektedir.[26] Almaşık teknik, ardışık olarak sıralanan farklı malzeme dizileriyle oluşturulmaktadır.[27] Almaşık teknik basit ve bileşik almaşık örgü olarak iki başlık altında incelenmektedir. Basit almaşık teknik genel olarak taş ve tuğ-

[26] Mehmet Kutlu, "XIV-XV. Yüzyıllara Ait Osmanlı Camilerinde Görülen Tuğla-Taş Almaşıklığı Üzerine Gözlemler", *Sanat Tarihi Dergisi* 26/1, (Nisan 2017), 132.

[27] Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitapevi, 2013), 18.

la sıralarının atlamalı şekilde kullanılmasıyla oluşturulmaktadır. Bu düzen Bursa Murad Hüdavendigar Camii'nin cephelerinde görülmektedir. Ayrıca bu örgü sisteminde kasetleme tekniği de denen ve taş dizilerinin aralarına dikey şekilde tuğla yerleştirilmesiyle oluşan düzen de basit almaşık örgüye örnek oluşturmaktadır. Bu tekniğe Bursa Muradiye Camii duvar örgüsü örnek olarak verilebilir (Görsel 8). Bileşik almaşık örgü ise bu iki basit almaşık örgü tekniğinin bir arada kullanıldığı duvar örgü tekniğidir. Edirne Yıldırım Cami duvar örgüsü bileşik almaşık tekniğe örnek teşkil etmektedir.[28]



Görsel 8. *Bursa Muradiye Cami Almaşık Duvar Örgüsü (Türkiye Kültür Portalı, 28 Ağustos 2025)*



Görsel 9. *Poştinpuş Baba Zaviyesi Cephesinde Yer Alan Yürek Motifi (Ebru Karakaya, "Postinpûş Baba Zâviyesi", TDVİA (28 Ağustos 2025))*

[28] Erken Osmanlı mimarisinde cephelerde tuğla kullanımı hakkında detaylı bilgi için bk. Soner Demir, *Erken Osmanlı Dönemi Cami ve Mescitlerinin Cephelerinde Tuğla Kullanımı* (Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019).

Duvar örgü sistemleri dışında Erken Osmanlı cephe mimarisinde tuğla rozetler adı verilen geometrik şekillerin yapılamasında da kullanıldığı görülmektedir. Pontinpuş Baba Zaviyesi'nin ve Bursa Orhan Gazi Cami cephelerinde yer alan motifler bunun en bilindik örneğidir (Görsel 9). Bu motifler genellikle Bizans mimari etkisi çerçevesinde incelenmişse de Türk-İslam mimarisinde erken dönemlerinden itibaren kullanıldıkları bilinmektedir. Karahanlı dönemine ait olan Tim'deki Arap Ata Türbesi ve Talas'taki Balacı Hatun Türbesi'ndeki rozetler bunlara örnek teşkil etmektedir. Orta Asya Türk mimarisine ait oldukça az örnek günümüze ulaşmıştır. Dolayısıyla günümüze ulaşan yapı yoğunluğu az olduğundan söz konusu örneklerin varlığı da aynı doğrultudadır. 10 ve 12. Yüzyılda inşa edildiği bilinen söz konusu Karahanlı Türbeleri, tuğla rozetlerin sadece Bizans mimari geleneğine ait bir süsleme tarzı olduğu yolundaki genel kanının güvenilirliğine gölge düşürmektedir.[29]



Görsel 10. *İznik Yeşil Cami Minaresi (Kültür Envanteri, 28 Ağustos 2025)*

Bunun yanında Erken Osmanlı döneminde malzeme ve dekorasyon açısından Selçuklu geleneğinin unutulmadığını gösteren örnekler de bulunmaktadır. Bu dönemde inşa edilen sırlı tuğlalı minareler, Anadolu Selçuklu mimari geleneğine işaret eden somut örnekler olarak belirmektedir.[30] Bunlara İznik Yeşil Camii (1378/1391-92), Filibe Hüdavendigar Camii (XIV. yüzyıl ikinci yarısı), Ankara Karaca Bey Camii (1427), Tire Yeşil İmaret Camii (1441) ve İznik Mahmud Çelebi Camii'nin (1442-43) minareleri örnek olarak verilebilir (Görsel 10).

Osmanlı mimarisinin klasik döneminde yapıların genellikle kesme taştan inşa edildiği ve tuğlanın cephelerde kullanımının giderek azaldığı görülmekteyse de Edirne Defterdar Mustafa Paşa Camii gibi az örnekte almaşık duvar tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Bu dönemde genellikle tuğla malzeme kapı ve pencere alınlıklarında ya da kemerlerinde kullanılmıştır.

[29] Seda Kalfazade, "Erken Osmanlı Mimarisindeki Tuğla Rozetler Hakkında", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, (1988), 12.

[30] Uysal, "Erken Osmanlı Dönemi", 2351.

4. Sonuç:

Bu çalışma, tuğlanın Türk mimarlık tarihindeki gelişimini, Orta Asya'dan başlayıp Anadolu'ya ve Osmanlı'ya uzanan geniş bir kronolojik bağlamda ele alarak, malzemenin strüktürel ve estetik boyutlarını bütüncül bir şekilde ortaya koymayı amaçlamıştır. Malazgirt Savaşı sonrasında Anadolu'ya yerleşen Türklerin, mimari geleneklerinde Orta Asya kökenli teknikleri ve formları devam ettirmeleri, tuğlanın hem taşıyıcı hem de süsleme unsuru olarak kullanılmasında belirgin şekilde gözlemlenmektedir. Uygurlar, Karahanlılar, Gazneliler ve Büyük Selçuklular döneminde şekillenen teknik ve estetik yaklaşımlar, Anadolu Selçukluları aracılığıyla Anadolu'ya taşınmış; yerel malzeme olan taşın ağırlık kazanmasına rağmen, tuğla belirli yapı türlerinde önemini korumuştur.

Karahanlılar döneminde kerpiçten tuğlaya geçiş, malzemenin dekoratif potansiyelinin fark edilmesiyle birleşmiş, kesme tuğla ve mozaik teknikleri gelişmiştir. Büyük Selçuklular ise tuğla süsleme anlayışında sistematik örgü teknikleri ve derz kakma yöntemlerini çeşitlendirmiştir. Anadolu Selçuklularında ise taş baskın malzeme haline gelse de özellikle minarelerde olmak üzere, türbeler ve küçük ölçekli yapılarda tuğla hem estetik hem de teknik işlevini sürdürmüştür. Bu dönemde sırlı-sırsız tuğlalar, kilit örgü, süslü örgü ve geometrik kompozisyon teknikleriyle zengin bir bezeme yelpazesi oluşturmuştur.

Anadolu Beylikleri, Selçuklu geleneğini büyük ölçüde devam ettirmiş; Erken Osmanlı döneminde ise almaşık örgü teknikleri, tuğlanın taşla birlikte kullanıldığı yeni bir formu ortaya çıkarmıştır. Erken Osmanlı döneminde karşılaşılan tuğla rozetlerin Bizans etkileriyle harmanlanmış olduğu yönünde görüşler olsa da Karahanlı örnekleri gibi Orta Asya kaynaklı paralellerinin bulunması, bu rozetlerin kökenine dair genel kabulleri sorgulatmaktadır. Erken Osmanlı minarelerinde sırlı tuğla kullanımı, Selçuklu mirasının bilinçli bir şekilde yaşatıldığını gösterirken, klasik dönemde tuğlanın cephelerdeki görünürlüğü azalmış, daha çok kemer ve alınlıklarda sınırlı ölçüde tercih edilmiştir.

Sonuç olarak, tuğlanın Türk mimarlığında 1000 yılı aşan kullanımı, yalnızca bir yapı malzemesi olarak teknik işleviyle değil, aynı zamanda taşıdığı estetik, sembolik ve kültürel anlamlarla da değerlendirilmelidir. Orta Asya'dan Osmanlı'ya uzanan bu çizgide, tuğla kullanımındaki süreklilik ve değişim, Türk sanatında hem malzeme tercihlerinin coğrafi ve ekonomik koşullara uyumunu hem de estetik geleneklerin kuşaklar arası aktarımını yansıtmaktadır. Anadolu'da taşın baskın malzeme olması, tuğlanın önemini tamamen ortadan kaldırmamış; aksine, onu belirli yapı tiplerinde ve süsleme alanlarında daha seçkin, dikkat çekici bir unsur haline getirmiştir.

Bu bağlamda, tuğla tekniklerinin ve bezeme anlayışlarının incelenmesi, yalnızca mimarlık tarihi için değil, kültürel süreklilik, malzeme teknolojisi ve sanat tarihindeki üslup dönüşümleri açısından da önemli veriler sunmaktadır. Malzemenin işlenişi, örgü teknikleri, süsleme biçimleri ve kullanım alanları, Türk-İslam mimarisinin farklı dönemlerindeki estetik tercihleri anlamada anahtar

rol oynamaktadır. Bu yönüyle tuğla, Orta Asya'dan Osmanlı'ya uzanan Türk mimarlık mirasının hem teknik hem de sanatsal sürekliliğinin somut bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

Bakırer, Ömür. "Anadolu Selçuklularında Tuğla İşçiliği", *Malazgirt Armağanı*, 187-203. Ankara: TTK Basımevi, 1972.

Bakırer, Ömür. "Anadolu'da XIII. Yüzyıl Tuğla Minarelerinin Konum, Şekil, Malzeme ve Tezyinat Özellikleri", *Vakıflar Dergisi* 9, (Haziran 1974), 337-367.

Bakırer, Ömür. "Harput Ulu Camii Minaresi", *Hacettepe Üniversitesi Beşerî Bilimle Dergisi Özel Sayı-Bedrettin Cömert'e Armağan*, (1980), 375-395

Bakırer, Ömür. "Kufi Yazıda Geometrik Yorumlar Üzerine Bir Deneme", *Sanat Tarihi Dergisi* 1/1, (Ocak 1982), 1-20

Bakırer, Ömür. *Selçuklu Öncesi ve Selçuklu Dönemi Anadolu Mimarisinde Tuğla Kullanımı*. Ankara: ODTÜ Yayınları, 1981.

Çoruhlu, Yaşar. *Türk Sanatının ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları, 1993.

Demir, Soner. *Erken Osmanlı Dönemi Cami ve Mescitlerinin Cephelerinde Tuğla Kullanımı*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019.

Ekizler Sönmez, Serap. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Tuğla, Tuğla-Çini Birlikteliği ve Geometri", *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi* 8/15 (Kış 2013), 215-237.

Esin, Emel. "İslâmiyet'ten Evvel Orta Asya'da Türk Resim Sanatı", *Türk Kültürü El Kitabı*, 2, ed. Halil İnalcık İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972.

Esin, Emel. *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006.

Kahya, Yegan. *İstanbul Bizans Mimarisinde Kullanılan Tuğlanın Fiziksel ve Mekanik Özellikleri*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 1992.

Kalfazade, Seda. "Erken Osmanlı Mimarisindeki Tuğla Rozetler Hakkında", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, (1988), 12-17.

Karakaya, Ebru. "Postinpûş Baba Zâviyesi", TDVİA. 28 Ağustos 2025. https://islamansiklopedisi.org.tr/postinpus-baba-zaviyesi

Kuban, Doğan. *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları*, İstanbul: YKY, 2012.

Kutlu, Mehmet. "XIV-XV. Yüzyıllara Ait Osmanlı Camilerinde Görülen Tuğla-Taş Almaşıklığı Üzerine Gözlemler", *Sanat Tarihi Dergisi* 26/1, (Nisan 2017), 131-153.

Kültür Envanteri. "Akşebe Sultan Mescidi ve Türbesi". Erişim 28 Ağustos 2025. https://kulturenvanteri.com/yer/aksebe-sultan-turbesi/#17.1/36.533898/31.99187

Kültür Envanteri. "İsfahan Cuma Cami". Erişim 28 Ağustos 2025. https://kulturenvanteri.com/yer/isfahan-cuma-camii/#17.1/32.669697/51.684567

Kültür Envanteri. "Semnan Cuma Cami". Erişim 28 Ağustos 2025. https://kulturenvanteri.com/yer/semnan-cuma-camii/#17.1/35.566235/53.399281

Kültür Envanteri. “Sultan Melik Türbesi”. Erişim 28 Ağustos 2025. https://kulturenvanteri.com/yer/melik-gazi-sultan-turbesi/#17.1/39.608418/39.03273

Kültür Envanteri. “Yeşil Cami, İznik”. Erişim 28 Ağustos 2025. https://kulturenvanteri.com/yer/iznik-yesil-cami/#17.1/40.429745/29.726988

Ousterhout, Robert. *Bizans’ın Yapı Ustaları*, çev. F. Yavuz, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2016.

Ögel, Bahaeddin. *Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişme Çağları*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 2020.

Öter, Nacide. “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Tuğla Kubbeler”. *Gazi Türkiyat* 20, (Haziran 2021), 103-114.

Özkeçeci, İlhan. “İlk Dönem Hâkânî (Karahanlı) Camilerindeki Bazı Süsleme Unsurları”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 5/4 (Nisan 2016), 721-738.

Sözen. Metin-Tanyeli, Uğur. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2013.

Taşağıl, Ahmet. *Kadim Türkler-Eski Dünyanın Hakimleri*. İstanbul: Kronik Kitap, 2024.

Türkiye Kültür Portalı. “Muradiye Camii-Bursa”. Erişim 28 Ağustos 2025. https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bursa/gezilecekyer/muradiye-camii

Türkiye Kültür Portalı. “Ulu Cami-Elazığ”. Erişim 28 Ağustos 2025. https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/elazig/kulturenvanteri/ulu-cami225546

Uysal, Ali Osman. “Erken Osmanlı Döneminde Sırlı Tuğlalı Minareler”. X. *Türk Tarih Kongresi Kongreye Sunulan Bildiriler 22-26 Eylül 1986*. ed. Yaşar Yücel. 5/2349. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1994.

MADEN SANATI

Zeynep KEMALOĞLU

MADEN SANATI

*Zeynep KEMALOĞLU**

Kültür, bir milletin değerler bütünü olup onu başkalarından ayırt etmeye yardımcı olan temel unsurlardandır. Sanat da kültürün yapı taşları arasında yerini almış önemli bir öğedir. İnsanoğlu var olduğu andan itibaren duygu ve düşüncelerini çeşitli malzemelerle, farklı yüzeylere aktararak hayatı güzelleştirme çabası içinde olmuştur. Böylece sayısız sanat kolu ortaya çıkmıştır. Bunlar arasında "Maden Sanatı" oldukça önemli bir yere sahiptir. Zira kullanım eşyalarından mimariye, el sanatlarından savunma araçlarına kadar pek çok alanda kullanıldığından fevkalâde geniş yelpazede varlığını hissettirmiştir.

Maden sanatı, Yakın ve Orta Doğu'da MÖ 7. binden itibaren bilinmektedir. İslam dünyasında tanınması ise MS 7. yüzyıla rastlamaktadır. Bu tarihten itibaren metal işçiliği merkezleri kurularak, devamlı gelişen tekniklerle üretime hız kazandırılmış ve zengin süslemelerle bezeli madenî eserler ortaya çıkarılmıştır.[1] Orta Asya'daki kazılar ve bulgular, Türklerin maden sanatındaki köklü geleneği ve ileri düzeyini yansıtmaktadır. Orta Asya'daki kurganlarda bulunan eserler, maden sanatının geniş bir kullanım alanına sahip olduğunu göstermesinin yanında, Türk toplumunun madenleri işlemesindeki teknik üstünlüğünü de gözler önüne sermektedir.[2] Buluntular arasında madenî levhalar, at koşum takımlarına ait parçalar, savaş aletleri, bıçaklar, hançerler, baltalar, giyimde kullanılan süs eşyaları, küpeler, kolye ve bilezikler, aynalar, tabaklar, ayaklı bardak ya da kadeh formundaki kaplar yer almaktadır. Özellikle Hunlara ait Esik Kurganında ele geçirilen eserler Türklerin maden sanatının ileri bir seviyede olduğunu kanıtlamaktadır.



Fotoğraf 1: *Esik Kurganı'na Ait Altın Elbiseli Adam (MÖ 7. yy sonu)*[3]

* Dr. Öğr. Üyesi, Ordu Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, zeynepkemaloglu@odu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-2615-7837.

1 Fulya Bodur, *Türk Maden Sanatı* (İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları: 2, 1987), 11.

2 Erol Uğraşkan - Sami Naddah, "İslam Maden Sanatında İnsan Başlı Yazılar", *İstem* 43 (2024), 314.

3 Mazhar Narşap, *Arzhan, Pazırık ve Esik Kurganlarına Göre Bozkır Kavimlerinde Kültürel Hayat* (Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2023), 366.

Erkek cesedinin başlığı, kaftanı, çizmeleri tümüyle altın plakalarla kaplanmıştır (Fotoğraf:1). Eserlerin bir kısmının üzeri bitkisel ya da Türk hayvan üslubunda süslemeler taşırken bazı eserlerin kendisi hayvan formundadır. Gerçek hayvanların yanı sıra grifon gibi fantastik hayvanların da tasvir edildiği olmuştur.[4] Bozkırın göçebe sanatçıları her türlü eşyayı dekorsuz ve süssüz düşünemedikleri için onları güzelleştirme kaygısı ile sanatlarına kişilik kazandırmışlardır. Bu sebeple kendinden sonra gelecek kültürlerin sanatlarında büyük etki yapacak seviyeye ulaştırmışlardır.[5] Erken dönem maden örnekleri yoğun biçimde gelişerek Göktürkler zamanında tam bir olgunluk çağına girmiştir.[6] Göktürklere ait buluntu yerlerinde bilhassa kurganlarda çok miktarda madenî eser ele geçirilmiştir. Eserler genellikle hayvan üslubuna uygun süslemeli ya da hayvan şekillidir. Hayvan dekorlu kabzalı kılıçlar, ok uçları, at koşum takımları; altın ve gümüşten yapılmış çeşitli takılar, taç, kemer tokaları, elbise kopçaları; kap, sürahi, maşrapa, kadeh, tabak gibi kaplar Göktürklerden günümüze ulaşan önemli parçalardandır (Fotoğraf: 2).[7]

Göktürklerden sonra Türk boylarının birleşmesinden meydana gelmiş Uygur Kağanlığı zamanında, bu boylarda kullanılan üslup ve genel örnekler bakımından tam bir birlik yaşanmıştır. Bu devirlerde bütün sanat kollarında görülen hayvan üslubu, İslami çevreleri de etkilemeye başlamıştır. Küçük madenî eserler elden ele geçerek İç Asya Türk kültürü ile Orta Doğu arasında bir köprü görevi görmüştür. Bu durum, İslam üslubunun meydana gelişinde ve gelişmesinde birinci derecede etkili faktörlerden biri olduğu gibi, Orta Asya kökenli Türk süsleme unsurlarının Orta Doğu'dan sonra Anadolu'nun içine kadar gelip yerleşmesine de sebep olmuştur.[8]



Fotoğraf 2: *Göktürklere Ait Altın Kap ve Tabak(8. yy)*[9]

4 Jale Özlem Oktay, *Orta ve İç Asya'da VI-IX. Yüzyıllar Arasında Maden Sanatı: Göktürk Devri* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2013), 32-43.

5 Nejat Diyarbekirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969), 143.

6 Oktay, *Orta ve İç Asya'da VI-IX. Yüzyıllar Arasında Maden Sanatı: Göktürk Devri*, 32-43.

7 Yaşar Çoruhlu, "Göktürk Sanatı", *Türkler Ansiklopedisi* (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2014), 4/98.

8 Can Kerametli, "Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde Erken İslâm", *Türk Etnografya Dergisi* 64 (1974), 116.

9 Oktay, *Orta ve İç Asya'da VI-IX. Yüzyıllar Arasında Maden Sanatı: Göktürk Devri*, 321.

İslam sanatında madenî eserler günlük kullanım ve süs eşyaları, dini mekânlarda ya da törenlerde kullanılan nesneler, saldırı ve savunma silahları ve madenî paralar (sikkeler) şeklinde gruplandırılabilmektedir. Kaynaklarda bahsedilenler ve çeşitli müzelerde sergilenen eserler, İslam sanatının hemen hemen tüm evrelerinde maden kullanımının bilindiğini ortaya koymaktadır.[10]

Erken İslam döneminde, fethedilen bölgelerdeki medeniyetlerin kültürlerinden etkilenilmiştir. Bu dönemin madenî eserlerinde Sâsânî, Roma, Bizans ve Doğu Akdeniz'in Kopt sanatının etkilerini açıkça görmek mümkündür.[11] Sâsânî dönemine ait bazı altın, gümüş ve yaldızlı tunç maden işleri günümüze kadar gelmiştir. Bu örnekler ileri bir sanat özelliği göstermektedir.[12] Çoğunlukla dövme tekniğiyle yapılmış olan Sâsânî maden sanatı eserleri, kabartma ve kazıma teknikleriyle süslenmiştir. Av ve taçlandırma sahneleri, dini ritüeller, mevki dağıtımı ve aynı zamanda eğlence ve müzik sahneleri konularını içermektedir (Fotoğraf: 3).[13] Sâsânîlerin madenî eserlerinde, özellikle kapların biçimlerinde ve süsleme özelliklerinde Helenistik etkiler görülmektedir. Bu da bu etkilerin erken İslam sanatı eserlerinde de görülmesine neden olmuştur.[14]

İslam devletlerinden önce Mezopotamya ve İran'da yaşayan Sâsânîlerin kullandığı teknik, biçim ve süslemeler Erken İslam Devri'nde de kullanılmaya devam edilmiştir.[15] Ancak eserlerde kullanılan bazı Sâsânî motifleri sembolik anlamlar taşıdığından, İslam dönemindeki ustalarca tam olarak anlaşılamamış ve sık sık değişikliklere uğramıştır. Bu nedenle Sâsânîler zamanında ifade ettikleri anlamlarını kaybederek kullanılmışlardır.[16] Erken İslam Devri madenî eserlerini süsleyen motiflerden birçoğunun aşırı stilizasyona uğradığı, organların deforme edildiği ve geometrikleştirildiği, gövdelerin volütler ve spirallerle süslendiği hayvan figürleri; tahtında bağdaş kurarak oturmuş, bir elini kalçasına dayamış, diğer elinde kadeh ya da bir asa tutan hükümdar figürü; bağdaş kurarak oturan ut ve ya ney çalan müzisyen figürleri; göçebe kıyafetiyle avlanan avcı figürü gibi kompozisyonlardır. Bunlar Sâsânî eserlerinde rastlanmayan, Orta Asya kökenli motifler olarak karşımıza çıkmaktadır.[17]

---

10 Yılmaz Can - Recep Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği* (İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2018), 285.

11 Bahar Çetinkaya, *Osmanlı Maden Sanatında Yazı Takımları (18.-19. yüzyıl)* (Karabük: Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2021), 36.

12 Kerametli, "Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde Erken İslâm", 116.

13 Ghazal Adıb, *İran'da Ortaçağ İslam Maden Sanatı (İİran Milli Müzesi ve Rıza Abbâsî Müzesi Koleksiyonları)* (Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2023), 12.

14 Elif Özdemir, *İslam Maden Sanatında Safevi Dönemi Aydınlatma Araçları* (Karabük: Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2021), 51.

15 Çetinkaya, *Osmanlı Maden Sanatında Yazı Takımları (18.-19. yüzyıl)*, 36.

16 Uğraşkan - Naddah, "İslam Maden Sanatında İnsan Başlı Yazılar", 315.

17 Ülker Erginsoy, "Türklerin İslâm Maden Sanatına Katkıları", *İslam Sanatında Türkler* (İstanbul: Yapı Kredi Bankası, 1982), 181.



Fotoğraf 3:*Sasanilere Ait Gümüş tabak (V.yy)*[18]

Erken dönem Mezopotamya, İran ve Maveraünnehir atölyelerinde altın, gümüş, tunç malzemelerden tabak, tepsi, tas, ibrik, maşrapa, vazo, hayvan biçimli buhurdan ve kaplar yapılmıştır (Fotoğraf:4). Eserler yapılırken dövme ve döküm teknikleri kullanılmış; kabartma, kazıma, savatlama, yaldız gibi süsleme teknikleriyle süslenmiştir.[19] Genellikle saray hayatı ile ilgili sahneler, resmi taht sahneleri, kralın av-eğlence sahneleri, kadın figürleri, hayvan figürleri ve yazılar başlıca süsleme konularını oluşturmaktadır.[20]Eserlerde biçim, süsleme konuları ve motifleri açısından Sâsânî etkileri görülse de Orta Asya etkileri de taşımaktadır.[21]



Fotoğraf 4: *Erken İslam Dönemi Tunç Kâse (8. yy)* [22]

[18] "I. Yezdicerd", *Vikipedi*, 31 Ekim 2024.

[19] Çetinkaya, *Osmanlı Maden Sanatında Yazı Takımları (18.-19. yüzyıl)*, 36.

[20] Muharrem Çeken, *Anadolu Selçuklu Dönemi Maden Sanatı (Türkiye Müze ve Özel Koleksiyonlarındaki Örnekler)* (Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1999), 10.

[21] Çetinkaya, *Osmanlı Maden Sanatında Yazı Takımları (18.-19. yüzyıl)*, 36.

[22] Adıb, *İran'da Ortaçağ İslam Maden Sanatı (İran Milli Müzesi ve Rıza Abbâsî Müzesi Koleksiyonları)*, 63.

Emevîler zamanında Müslüman ustalar Bizanslı, Suriyeli ve Mısırlı ustalarla birlikte üretim yapmışlardır. Bu durum eserlerde Hıristiyan etkilerinin görülmesine neden olmuştur.[23] Hıristiyanlıkta yaygın kullanılan ayaklı kandiller ve buhurdanlar gibi formlar İslami devreye aktarılmıştır.[24] Özelikle ibrikler ve sıvı koymaya yarayan kaplar Emevîler zamanında bolca üretilmiş, dönemin karakteristik özelliklerinin göstergesi olmuştur.[25] Bu dönemde armut biçimli ibrikler öne çıkmaktadır. Kulpları kıvrık olup, uç kısımlarında palmetler yer almaktadır. Şişkin gövdeleri dikey yivlerle süslüdür. Ayrıca uzun ve dar boyunlu ibriklerin ağız kısımları horoz gagasına benzemektedir (Fotoğraf: 5).[26] Bu tür ibriklerin en erken tarihlisi Tiflis Müzesi'nde bulunmaktadır. Tunçtan döküm tekniğiyle yapılan eserin üstündeki kufi kitabede 689 tarihinde Basra'da üretildiği ve "ibn Yezid" adı yazmaktadır.[27] Sıvı kaplarda hayvan şekillerine ağırlık verilmiş, bilhassa cennetten hayat getiren eleman olduğuna inanılan kuş figürü yaygın olarak kullanılmıştır.[28]



Fotoğraf 5: *Emevî Dönemi'ne Ait Tunç İbrik ve Gümüş Tabak (8. yy)*[29]

Abbâsîler yönetimi ele geçirdiklerinde Bağdat merkez yapılmış, coğrafyadan kaynaklı olarak eserlerde Mezopotamya ve İran etkileri görülmeye başlamıştır.[30] Eski maden sanatını aynı üslup ve tekniklerle devam ettirmişlerdir. Abbâsîlere ait madenî eserler arasında üzerinde halife adlarının yazılı olduğu bir grup altın ve gümüş madalyonlar oldukça önemlidir. Bu madalyonların ön yüzlerinde

23 Özdemir, *İslam Maden Sanatında Safevi Dönemi Aydınlatma Araçları*, 51.
24 Kerametli, "Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde Erken İslâm", 116.
25 Bodur, *Türk Maden Sanatı*, 21.
26 Erdem Yücel, "Türk Maden Sanatı", *Antik-Dekor* 21 (1193), 111.
27 Ülker Erginsoy, *İslam Maden Sanatının Gelişmesi (Başlangıcından Anadolu Selçuklularının Sonuna Kadar)* (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978), 77.
28 Bodur, *Türk Maden Sanatı*, 22.
29 dıb, *İran'da Ortaçağ İslam Maden Sanatı (iİran Milli Müzesi ve Rıza Abbâsî Müzesi Koleksiyonları)*, 87-162.
30 Özdemir, *İslam Maden Sanatında Safevi Dönemi Aydınlatma Araçları*, 51.

genellikle bir hükümdar portresi veya alçak bir tahtta bağdaş kurmuş, bir eli belinde diğer elinde kadeh tutan sakalsız, yuvarlak yüzlü, uzun saçlı bir hükümdar tasviri gibi Orta Asya Türk kökenli motifler; arka yüzde çoğunlukla bağdaş kurmuş, elinde telli bir saz çalan müzisyen figürü ya da kolunda avcı kuş bulunan atlı figürü gibi Orta Asya üslubunda motifler yer almaktadır. Madalyonlar üzerinde kitabe bulunmalarından dolayı önemli tarihi belge niteliği taşımaktadırlar (Fotoğraf: 6).[31] Bu dönemde döküm ve oyma tekniğiyle yapılmış bronz eserlerin yanında bakır, gümüş ve nadir olarak görülen altın kakma ve pirinç kesme tekniğiyle yapılmış eserler üretilmiştir. Ayrıca Orta Asya kökenli eğri kesim tekniğiyle süslenmiş ürünlere de rastlanmaktadır.[32] Dövme tekniğiyle yapılmış ve bu dönemde ilk defa kullanılan delik-işi tekniği ile detaylandırılmış tunç kandiller günümüze tam olmayan parçalar halinde gelebilmişlerdir.[33]Armudi gövdeli sürahiler, hayvan biçiminde madenî kaplar, gümüş tabaklar ve buhurdanlar Abbâsîlere ait diğer önemli madenî parçalardır. Genellikle soylu kişiler için üretilmiş eserler üzerinde saray hayatı, kadın figürleri, hayvan figürleri, çeşitli motiflerin sentezlenmesiyle meydana getirilmiş kompozisyonlar ve yazı kuşakları yer almaktadır. Hayvan ve bitki motifleri ise üsluplaştırılarak verilmiştir.[34]



Fotoğraf 6: *Abbâsî Dönemi'ne Ait Madalyon (10.yy)*[35]

Büyük Selçukluların 1037 tarihinde Doğu İran çevresini fethedip yerleşmesiyle birlikte İslam maden işçiliğinde bu zamana kadar erişilmemiş parlak bir

---

31 Şerare Yetkin, "Abbâsîler", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1988), 1/56.

32 Bodur, *Türk Maden Sanatı*, 23.

33 Çeken, *Anadolu Selçuklu Dönemi Maden Sanatı (Türkiye Müze ve Özel Koleksiyonlarındaki Örnekler)*, 11.

34 Çetinkaya, *Osmanlı Maden Sanatında Yazı Takımları (18.-19. yüzyıl)*, 37; Özdemir, *İslam Maden Sanatında Safevî Dönemi Aydınlatma Araçları*, 55.

35 İbrahim Artuk, "Abbâsîler Devrinde Sikke", *Belleten* 24/93 (20 Ocak 1960), 42.

devir başlamıştır.[36] Eserlerde çeşitli tekniklerin kullanılması maden sanatında ulaştıkları seviyeyi göstermektedir. Selçuklular Devri'nde maden sanatının ilk merkezi Horasan olmuştur.[37] Nişabur, Herat, Musul, Halep ve Şam diğer önemli maden sanatı merkezleridir.[38] 11 ve 12. yüzyıla tarihlendirilen birçok eser bu dönemin üstünlüğünü gözler önüne sermektedir. Büyük Selçuklu Devleti'nin fethettiği bölgelerde maden sanatı gelişmiş ve çeşitlenmiştir.[39] Selçuklular genellikle gümüş, tunç, pirinç ve bakır madenler kullanmışlardır. Yapım ve süslemede döküm, dövme, niello, kakma, çekiçleme, kabartma ve delik işi tekniklerini uygulamışlardır. Eserler üzerinde kitabe yazılarıyla birlikte bitkisel ve geometrik desenler, insan, hayvan ve fantastik figürlere yer verilmiştir (Fotoğraf: 7).[40] Bitki ve hayvan figürleri bazen gerçek halleriyle bazen de üsluplaştırılarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum Orta Asya'daki Şaman inancının Selçuklu sanatına yansımış şeklidir. İnsan figürleri yuvarlak yüzlü, çekik badem gözlü, küçük burunlu ve ağızlı, uzun örgü saçlı Orta Asyalı tiplerdir.[41] Kitabeleri yazmak için kufi, nesih, çiçekli kufi gibi farklı şekillerde yazılar kullanmışlardır. Çeşitli şekillerde yazılar geliştirilmiş, yalnızca maden sanatında karşılaşılan insan ve hayvan figürlü yazılar da bu dönemde ortaya çıkmıştır.[42]Kazanlar, havanlar, ayaklı tepsiler, kâseler ve tabaklar, ibrikler, maşrapalar, buhurdanlar, kandiller, şamdanlar, kadınların makyaj aletleri, aynalar ve mücevher kutuları, astroloji aletleri bu dönemde üretilmiş eşyalar maden sanatının çeşitliliğini göstermektedir.[43] Büyük Selçuklu dönemi eserlerinden sadece iki örneğin kitabesinde hangi tarihte, kim adına yaptırıldığı yazmaktadır. Bunlar Alp Arslan'a ait 1066 tarihli bir tepsi ve Sultan Sancar adını taşıyan 1137 tarihli bir şamdandır.[44]Sultan Alp Arslan'a ait olduğu bilinen gümüş tepsi, bugüne kadar elimizde kalan tek eser olması bakımından tarihi önemi çok büyüktür.[45] Selçukluların Horasan'da gelişen maden sanatı, Zengîlerle 13. yüzyılın başında Musul'a geçmiş ve burada kakma tekniğinin en ince eserleri verilmiştir. Bu eserlerden Selçuklu geleneğini devam ettiren, usta adlarının yazılı olduğu çok sayıda kaliteli maden işleri kalmıştır. Çoğunda Musul ile ustaların adının yazılı olduğu Musul tunç işleri önem kazanmıştır. Buradan İran'a, Bağdat, Halep, Şam ve Kahire'ye kadar bu maden sanatı tekniği yayılmış, o şehirlerin adı ile birçok eser kalmıştır.[46]

---

36 Kerametli, "Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde Erken İslâm", 116.

37 Şerare Yetkin, "Anadolu Selçukluları Devrinden Bir Madeni Eser", *Sanat Tarihi Yıllığı* 6 (10 Ocak 1976), 207.

38 Can - Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*, 286.

39 Yetkin, "Anadolu Selçukluları Devrinden Bir Madeni Eser", 207.

40 Adıb, *İran'da Ortaçağ İslam Maden Sanatı (iİran Milli Müzesi ve Rıza Abbâsî Müzesi Koleksiyonları)*, 15-16.

41 Ülker Erginsoy, "Türk Maden Sanatı", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1993), 346.

42 Erginsoy, "Türklerin İslâm Maden Sanatına Katkıları", 185.

43 Adıb, *İran'da Ortaçağ İslam Maden Sanatı (iİran Milli Müzesi ve Rıza Abbâsî Müzesi Koleksiyonları)*, 15-16.

44 Çeken, *Anadolu Selçuklu Dönemi Maden Sanatı (Türkiye Müze ve Özel Koleksiyonlarındaki Örnekler)*, 13.

45 Şerare Yetkin, "Büyük Selçuklu Sultanı Alp Arslan'a Hediye Edilen Gümüş Tepsi", *Sanat Tari hi Yıllığı* 4 (10 Şubat 1971), 101.

46 Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011), 335.



Fotoğraf 7: *Büyük Selçuklu Dönemi'ne Ait Pirinç İbrik (12. yy)*[47]

Anadolu Selçuklu dönemi, İslam maden sanatının altın çağını oluşturmaktadır. Bu dönem Büyük Selçuklular ile başlamıştır.[48] 1071 yılında Anadolu kapılarının Türklere açılmasıyla birlikte, Anadolu birliğinin kurulmasında çalışmış Türkmen Beylikleri elde ettikleri bölgelere yerleşmişlerdir. Beyliklerin idarelerindeki Anadolu'da Arap, Türk ve 13. yüzyılın ortalarından sonra Moğol gibi farklı etnik grupların yaşadığı karmaşık bir kültür yapısı oluşmuştur. Bu nedenle Güneydoğu Anadolu bölgesi eserlerinde, bilhassa Artuklu madenlerinde Anadolu'ya özgü özelliklerin yanında Suriye, Mezapotamya ve İran etkileri görülmüştür.[49] Anadolu Selçuklu döneminde altın, gümüş ve tunç malzemeler kullanılmaya devam edilmiş; ancak tunç malzeme altın ve gümüşe oranla daha çok tercih edilmiştir. 12. yüzyılın sonlarında ise tunç ile birlikte pirinç alaşımına da yer verilmiştir.[50] Altın ve gümüş eserler ziynet eşyalarının dışında kullanılmamıştır. Günümüze ulaşabilen altın ve gümüşten yapılmış ziynet eşyaları eser yok denecek kadar azdır.[51] British Museum'daki 13. yüzyıla ait kemer önemli eserler arasında yer almaktadır. Delik işi ve yaldız tekniğiyle süslenmiş gümüş kemerin üzerindeki madalyonlarda çift başlı kartal, sırt sırta vermiş çift sfenks ve grifon gibi

47 Uğraşkan - Naddah, "İslam Maden Sanatında İnsan Başlı Yazılar", 325.
48 Uğraşkan - Naddah, "İslam Maden Sanatında İnsan Başlı Yazılar", 318.
49 Bodur, *Türk Maden Sanatı*, 33.
50 Erginsoy, *İslam Maden Sanatının Gelişmesi (Başlangıcından Anadolu Selçuklularının Sonuna Kadar)*, 123.
51 H. Örcün Barışta, *Türk El Sanatları* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1998), 13.

fantastik figürler tasvir edilmiştir.[52] Anadolu Selçuklu dönemi madenî eserlerde genellikle tunç malzemeli olanlarda döküm, pirinçten yapılanlarda ise dövme tekniği kullanılmıştır. Süsleme tekniği olarak kazıma, kabartma, kakma, savatlama, delik işi ve mine / minai uygulanmıştır.[53] Dökümle yapılan kabartmalarla süslenmiş tunç eserlerin sayısı oldukça fazladır. Aynalar, havanlar, dirhemler, kapı tokmakları, taht süsleri genellikle sembolik anlam taşıyan kabartma insan ve hayvan figürleriyle bezenmiştir. Çoğu on iki burcu ve yedi gezegeni temsil eden kabartmalı figürlerle bezeli aynalar dikkat çekicidir. İstanbul Topkapı Sarayı'nda bulunan çelik ayna ise Anadolu Selçuklu döneminden bugüne kalmış tek çelik malzemeli örnek olması bakımından oldukça önemlidir (Fotoğraf: 8).[54] Erzincan, Konya, Mardin, Hasankeyf, Erzurum, Diyarbakır, Harput, Cizre ve Siirt Anadolu'da gelişmiş maden sanatı atölyelerinin başında gelmektedir. Eserler, gerek üzerinde yer alan kitabelerdeki bilgilere gerekse yapım teknikleri ve motiflere dayandırılarak Selçuklulara mal edilmiş muhteşem bir işçilik, kapların cinsleri, formları, malzeme yapım teknikleri ve süsleme özellikleri ile büyük çeşitlilik göstermektedir.[55] Şamdanlar, kandil zarfları, aynalar, davullar, buhurdanlar, ibrikler, havanlar, siniler, tencereler, tabaklar, kazanlar, kemerler, kapı tokmakları, fener gibi çeşitli madenî eserler üretilmiştir (Fotoğraf: 9-10).[56] Süsleme programı bakımından figürlü, bitkisel, geometrik ve yazıdan meydana gelen geniş bir repertuar söz konusudur. Taht ve eğlence sahnelerinde hükümdar bağdaş kurarak oturur biçimde, elinde kadeh temel karakteristiğinin değişik bölge ve kültür etkileşiminin biçimlendirdiği sanatsal çeşitlilikten kaynaklandığı söylenebilmektedir.[57]



Fotoğraf 8:*Anadolu Selçuklu Dönemi'ne Ait Çelik Ayna (13. yy)*[58]

52 Bodur, *Türk Maden Sanatı*, 33.

53 Gül Tunçel, "Türk Maden Sanatı Kronolojisinde İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'ndeki İki Adet Pirinç Buhurdan", *Milli Folklor Dergisi* 12/89 (2011), 258.

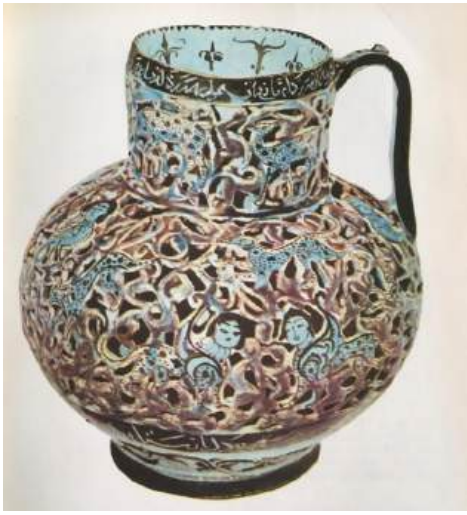
54 Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Sanatı", *Türkler Ansiklopedisi* (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 7/818.

55 Erginsoy, "Türklerin İslam Maden Sanatına Katkıları", 188.

56 Çeken, *Anadolu Selçuklu Dönemi Maden Sanatı (Türkiye Müze ve Özel Koleksiyonlarındaki Örnekler)*, 134; Bodur, *Türk Maden Sanatı*, 34.

57 Erginsoy, "Türklerin İslam Maden Sanatına Katkıları", 189.

58 "Ayna - Discover Islamic Art - Virtual Museum" (Erişim 06 Şubat 2025).



Fotoğraf 9: *Anadolu Selçuklu Dönemi'ne Ait Sürahi (13. yy)*[59]



Fotoğraf 10: *Anadolu Selçuklu Dönemi Bronz Kandil*[60]

Anadolu Beylikler devri sanatı, Anadolu Selçukluları ile Osmanlı sanat devreleri arasında kısa süren, bir anlamda Selçuklu sanatından Osmanlı sanatına geçişi sağlayan bir dönemdir. [61] Beylikler dönemine ait çok fazla eser bulunmamaktadır. Kalan parçaların azlığına rağmen dönem özelliklerini yansıtan parçalar oldukça değerlidir. Osmanlı sanatına geçiş dönemi olan bu eserler, Türk, Hıristiyan, İslam, Anadolu-Avrupa-Asya tekniklerinin bir sentezi olması, Türklerin bazı geleneksel özelliklerini devam ettiren beğenisiyle yepyeni bir form içinde sunulması açısından da önemlidir. Beylikler dönemine ait dökme, oyma ve dövme tekniğiyle yapılmış eserler bulunmaktadır. Paris Louvre Müzesi'ndeki 1329 tarihli, üzerinde Sultan Orhan'ın adının bulunduğu vazo, İstanbul Maçka Askeri Müzesi'ndeki yine Sultan Orhan'ın adının yazılı olduğu miğfer önemli örneklerdir (Fotoğraf: 11). Savaş malzemesi arasında zincir işi ile yapılmış zırhlar Beylikler dönemi yeniliği olarak adlandırılabilmektedir. Bunun yanında tunç davul, tunç şamdanlar, kapı ve pencere kanatlarına vurulmuş çivi, kilit, tokmak, kulp, sürgü, köşebent madeni eserler arasındadır.[62] Bu döneme ait sultanlar adına basılmış sikkeler de oldukça önemlidir. Yazılı kaynakların yetersizliği sikkelerin değerini arttırmakta, üzerinde yer alan yazı ve motiflerle döneme ışık tutmaktadır (Fotoğraf: 12).[63]

---

59 Diyarbekirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", 185.

60 Vahide Köseoğlu, *Kayseri Selçuklu Uygarlığı Müzesi Koleksiyonundan Seçilmiş Madenî Eserlerin Süsleme Özellikleri* (Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022), 127.

61 Selçuk Mülayim, "Anadolu Beylikleri", *TDV İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1991), 3/141.

62 Barışta, *Türk El Sanatları*, 1998, 26-33.

63 Hüsnü Öztürk - Halûk Perk, "Anadolu Beylikleri Sikkeleri", *Anadolu'da Paranın Tarihi*, ed. Bülent Arı (Ankara: T.C. Merkez Bankası, 2011), 123.



Fotoğraf 11: *Sultan Orhan'ın Miğferi (14. yy)*[64]



Fotoğraf 12: *Sultan I. Süleyman'a Ait Sikke*[65]

Osmanlı dönemine gelinceye kadar her türlü maden ve süsleme teknikleri denenmiş, çeşitli formlar geliştirilmiştir. Devletin kurulmasıyla Anadolu ve Balkanlar'daki madenlerde yoğun bir faaliyet başlamış ve bunun sonucunda Osmanlı devri maden sanatı doruk noktasına ulaşmıştır.[66] Osmanlı maden sanatının en önemli merkezi İstanbul olmuştur. Bunun yanında Balıkesir, Edirne ve Bursa gibi şehirlerde de maden sanatı gelişme göstermiştir.[67] Teknik, malzeme, form, kompozisyon ve motif bakımından zengin bir çeşitliliğe sahip olan Osmanlıda bakır, pirinç, gümüş ve altın ön sırada yerini almıştır. Bakır savaş sanayi, darphane ve sosyal hayattaki birtakım ihtiyaçları karşılamak için maden sanatı atölyelerinde çokça kullanılmıştır.[68]Ayrıca bakır üzerine altın kaplanarak yapılan "tombak" da kullanılmaya başlanmıştır.[69]Dökme, dövme, oyma (delik işi, ajur), kabartma, çalma, kazıma, kakma, helezonlu vidalama, altın yaldız kaplama (tombak), mine, zincir işi, savatlama, telkari teknikleri kullanılmıştır.[70] 15, 16 ve 17. yüzyıllara ait Fatih Sultan Mehmet, Kanuni Sultan Süleyman ve I. Ahmet dönemlerinde dökme tekniğiyle yapılan toplar, maden sanatının büyük parçalarda ulaşılan düzeyini gözler önüne sermektedir.[71] Osmanlı maden sanatı en parlak zamanını 16. yüzyılda yaşamıştır. Altın ve gümüş eser sayısının arttığı zümrüt, elmas, yakut, mercan gibi değerli taşların kakıldığı "murassa" şeklindeki tarzın yoğunlukla görüldüğü bir dönem olmuştur (Fotoğraf: 13).

---

64 Barışta, *Türk El Sanatları*, 1998, 34.

65 Zeynep Kemaloğlu, "Amasya Müzesi'ndeki Osmanlı Dönemi Sikkelerinden Örnekler", Amasya İlahiyat Dergisi 22 (2024), 346.

66 Yeşim Özkan, *Aydın Müzesinde Bulunan Etnografik Takılar* (Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010), 21.

67 Bodur, *Türk Maden Sanatı*, 36.

68 Ercan Çalış, *Diyarbakir Müzesi'nde Bulunan Etnografik Madeni Takılar* (Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2016), 44.

69 Özdemir, *İslam Maden Sanatında Safevî Dönemî Aydınlatma Araçları*, 61.

70 Barışta, *Türk El Sanatları*, 1998, 89; Aziz Doğanay, "Türk Tezyînî Sanatları", *Türk İslam Sanatları Tarihi* (Ankara: Grafiker Yayınları, 2019), 376.

71 H. Örcün Barışta, *Türk El Sanatları* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, 1988), 81.

17. yüzyılda, aynı gelenekler sürdürülmekle birlikte bazı yeni kap formları da ortaya çıkmıştır. Tazminat Fermanı'ndan sonra hızla yayılan Avrupa etkileri Türk sanatına da yeni bir karakter kazandırmıştır.[72] Batılılaşma akımı diğer sanat dallarında olduğu gibi maden sanatına da etki etmiş, batı kökenli motiflerin hâkimiyet kurduğu bezeme programlarına yol açmıştır.[73] 16. ve 17. yüzyılın klasik Osmanlı biçim ve motifleri, yerini Avrupa'dan ithal edilen Barok ve Rokoko form ve desenlerine bırakmıştır (Fotoğraf: 14). 19. yüzyılda ise Osmanlının değişen siyasi ve ekonomik yapısı, yaşanan mali sıkıntılardan dolayı hazinedeki altın, gümüş hatta bakır eşyaların eritilmek üzere darphaneye yollanıp, eritilerek yeniden kullanılması Osmanlı maden sanatından günümüze kalan eserlerin kaynaklarda sözü edilen zenginliği yansıtamaması sonucunu doğurmuştur. Sadece çoğu türbe ve camilere vakfedilen eserlerle, Saray Hazinesi'nde korunabilen eserler Osmanlı sanatının maden sanatındaki üslup ve işçilik zenginliğini göstermektedir.[74] Günümüzde gerek ulusal gerekse yabancı müzelerde, Osmanlı dönemine ait farklı malzemelerle üretilmiş pek çok madeni eser yer almaktadır. Sancak âlemi, zırh, miğfer, kalkan, kılıç, topuz, ok ve yay, tüfek, tabanca, balta, mızrak, alınlık, at alın zırhları, maske, barutluk gibi savaş eşyalarında[75]; şadırvan, türbe, sebil, hünkâr mahfili, pencere parmaklıkları kapı kanatları, kabaralar, çeşme ve şadırvanların kurnalarından kubbedeki âlemekadar mimaride;[76]ibrik, leğen, kahve güğümü, gülâbdan, buhurdan, tas, tepsi, şerbetlik, fincan zarfı, havan, tencere, matara gibi günlük hayatta;[77] kemer, başlık, tepelik, alınlık, kolye, broş, küpe, gerdanlık, muskalık gibi takılarda Osmanlı maden sanatının çeşitliliğini görmek mümkündür (Fotoğraf: 15).[78]



Fotoğraf 13: *Osmanlı Dönemi'ne Ait Topuz (16. yy)*[79]

[72] Tunçel, "Türk Maden Sanatı Kronolojisinde İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki İki Adet Pirinç Buhurdan", 260.

[73] Semavi Eyice, "Batı Sanat Akımlarının Değiştirdiği Osmanlı Dönemi Türk Sanatı", *Türkler Ansiklopedisi* (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 15/308.

[74] Özkan, *Aydin Müzesinde Bulunan Etnografik Takılar*, 23.

[75] Aydın, *Sultanların Silahları (Topkapı Sarayı Silah Koleksiyonu)*, 32-40.

[76] Hüsnü Züber, *Türk Süsleme Sanatı* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971), 111.

[77] Ercan Çalış - Ahmet Erk, "Kars Müzesi'nde Bulunan Osmanlı Dönemine Ait Bir Grup Tas", *Mecmua* 15 (30 Mart 2023), 167.

[78] Zeynep Kemaloğlu, *Amasya Müzesi'nde Bulunan Osmanlı Dönemi Sikkeleri* (Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Doktora Tezi, 2023), 92-97.

[79] Hilmi Aydın, Sultanların Silahları (Topkapı Sarayı Silah Koleksiyonu) (İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007), 108.



Fotoğraf 14: *Osmanlı Dönemi Gümüş Ayna (19. yy)*[80]





Fotoğraf 15: *Osmanlı Dönemi'ne Ait Tepelik ve Muskalık*[81]

[80] Garo Kürkman, *Osmanlı Gümüş Damgaları* (İstanbul: İstanbul Ticaret Odası, 2010), 201.

[81] Zeynep Kemaloğlu, "Osmanlı Sikkelerinin Etnografik Eserlerde Kullanımı", Meetcon-Anatolia II. Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Kongresi Bildiri Kitabı (Meetcon-Anatolıa II. Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Kongresi, New York: Liberty Yayınevi, 2026), 4-6.

Kaynakça

Adıb, Ghazal. *İran'da Ortaçağ İslam Maden Sanatı (iİran Milli Müzesi ve Rıza Abbâsî Müzesi Koleksiyonları)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2023.

Artuk, İbrahim. "Abbâsîler Devrinde Sikke". *Belleten* 24/93 (20 Ocak 1960), 25-44. https://doi.org/10.37879/ttkbelleten.1262728

Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 10. Basım, 2011.

Aydın, Hilmi. *Sultanların Silahları (Topkapı Sarayı Silah Koleksiyonu)*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007.

Barışta, H. Örcün. *Türk El Sanatları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, 1988.

Barışta, H. Örcün. *Türk El Sanatları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1998.

Bodur, Fulya. *Türk Maden Sanatı*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları: 2, 1987.

Can, Yılmaz - Gün, Recep. *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*. İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2018.

Çalış, Ercan. *Diyarbakir Müzesi'nde Bulunan Etnografik Madeni Takılar*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2016.

Çalış, Ercan - Erk, Ahmet. "Kars Müzesi'nde Bulunan Osmanlı Dönemine Ait Bir Grup Tas". *Mecmua* 15 (30 Mart 2023), 165-175. https://doi.org/10.32579/mecmua.1159983

Çeken, Muharrem. *Anadolu Selçuklu Dönemi Maden Sanatı (Türkiye Müze ve Özel Koleksiyonlarındaki Örnekler)*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1999.

Çetinkaya, Bahar. *Osmanlı Maden Sanatında Yazı Takımları (18.-19. yüzyıl)*. Karabük: Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2021.

Çoruhlu, Yaşar. "Göktürk Sanatı". *Türkler Ansiklopedisi*. 4/91-99. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2014.

Diyarbekirli, Nejat. "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru". *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*. 112-204. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969.

Doğanay, Aziz. "Türk Tezyînî Sanatları". *Türk İslam Sanatları Tarihi*. 369-386. Ankara: Grafiker Yayınları, 2. Basım, 2019.

Erginsoy, Ülker. *İslam Maden Sanatının Gelişmesi (Başlangıcından Anadolu Selçuklularının Sonuna Kadar)*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978.

Erginsoy, Ülker. "Türk Maden Sanatı". *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*. 343-362. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1993.

Erginsoy, Ülker. "Türklerin İslâm Maden Sanatına Katkıları". *İslam Sanatında Türkler*. 180-191. İstanbul: Yapı Kredi Bankası, 1982.

Eyice, Semavi. "Batı Sanat Akımlarının Değiştirdiği Osmanlı Dönemi Türk Sanatı". *Türkler Ansiklopedisi*. 15/284-309. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.

Kemaloğlu, Zeynep. "Osmanlı Sikkelerinin Etnografik Eserlerde Kullanımı". Meetcon-Anatolia II. Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Kongresi Bildiri Kitabı. 1-13. New York: Liberty Yayınevi, 2026.

Kemaloğlu, Zeynep. “Amasya Müzesi’ndeki Osmanlı Dönemi Sikkelerinden Örnekler”. Amasya İlahiyat Dergisi 22 (2024), 328-374.

Kerametli, Can. “Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde Erken İslâm”. *Türk Etnografya Dergisi* 64 (1974), 116-127.

Köseoğlu, Vahide. *Kayseri Selçuklu Uygarlığı Müzesi Koleksiyonundan Seçilmiş Madeni Eserlerin Süsleme Özellikleri*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022.

Kürkman, Garo. *Osmanlı Gümüş Damgaları*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası, 2010.

Mülayim, Selçuk. “Anadolu Beylikleri”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 3/139-141. İstanbul: TDV Yayınları, 1991.

Narşap, Mazhar. *Arzhan, Pazırık ve Esik Kurganlarına Göre Bozkır Kavimlerinde Kültürel Hayat*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2023.

Oktay, Jale Özlem. *Orta ve İç Asya’da VI-IX. Yüzyıllar Arasında Maden Sanatı: Göktürk Devri*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2013.

Öney, Gönül. “Anadolu Selçuklu Sanatı”. *Türkler Ansiklopedisi*. 7/807-819. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.

Özdemir, Elif. *İslam Maden Sanatında Safevi̇ Dönemi̇ Aydınlatma Araçları*. Karabük: Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2021.

Özkan, Yeşim. *Aydin Müzesinde Bulunan Etnografik Takılar*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010.

Tunçel, Gül. “Türk Maden Sanatı Kronolojisinde İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi’ndeki İki Adet Pirinç Buhurdan”. *Milli Folklor Dergisi* 12/89 (2011), 257-264.

Uğraşkan, Erol - Naddah, Sami. “İslam Maden Sanatında İnsan Başlı Yazılar”. *İstem* 43 (2024), 311-332.

Yetkin, Şerare. “Abbâsîler”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 1/49-56. İstanbul: TDV Yayınları, 1988.

Yetkin, Şerare. “Anadolu Selçukluları Devrinden Bir Madeni Eser”. *Sanat Tarihi Yıllığı* 6 (10 Ocak 1976), 207-214.

Yetkin, Şerare. “Büyük Selçuklu Sultanı Alp Arslan’a Hediye Edilen Gümüş Tepsi”. *Sanat Tarihi Yıllığı* 4 (10 Şubat 1971), 101-109.

Yücel, Erdem. “Türk Maden Sanatı”. *Antik-Dekor* 21 (1193), 110-114.

Züber, Hüsnü. *Türk Süsleme Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971.

“Ayna - Discover Islamic Art - Virtual Museum”. Erişim 06 Şubat 2025. https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01_A;12;tr

“I. Yezdicerd”. *Vikipedi*, 31 Ekim 2024. https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=I._Yezdicerd&oldid=34157890

ORTA ASYA'DAN ANADOLU'YA MEZAR TAŞININ SERÜVENİ

Gazanfer İLTAR

ORTA ASYA'DAN ANADOLU'YA MEZAR TAŞININ SERÜVENİ

*Gazanfer İLTAR**

1. Giriş

Türklerin taş üzerinde bıraktığı izler, yazılı tarihlerinin başlangıcından çok öncelere, Orta Asya bozkırlarına uzanmaktadır. Taş heykeller ile balballar ve sonrasında Göktürk dönemi yazıtları, Türklerin taşı sadece yapı malzemesi olarak kullanmakla kalmayıp, onu bir sanat ve iletişim aracı haline getirdiklerini göstermektedir. Bu köklü birikim, İslami döneme gelindiğinde taşı, sıradan bir yapı malzemesinden öteye taşımış, Türklerin estetik anlayışının yansıtıldığı sanatsal bir nesneye dönüşmüştür. Orta Asya'da atalar kültü ve ölümsüzlük inancıyla bağlantılı olarak dikilen taş heykeller, İslami dönemde figüratif özelliklerini kaybederek kitabeli mezar taşlarına dönüşmüş, ancak malzeme, biçim ve sembolik anlam bakımından eski geleneğin izlerini taşımaya devam etmiştir. Bu yazıda, Göktürk döneminden itibaren yaygınlaşan balbal ve taş heykel geleneğinin, İslamiyet'in kabulü sonrasında nasıl dönüştüğü ve Osmanlı mezar taşlarında hangi biçimsel ve sembolik unsurları ile yaşayageldiği konusuna yer verilmeye çalışılmıştır.

2. İslam Öncesi Türk Sanatında Taş Heykeller ve Balbal Geleneği

Türklerin, taş işleme sanatında sergiledikleri üstün ustalığın en eski örnekleri Orta Asya bozkırlarındaki MÖ 3. yüzyıl ile M.S. 8. yüzyıl zaman diliminde görülen taş baba ve balballarda karşımıza çıkar. Bu heykeller, farklı araştırmacılar tarafından "balbal", "taş baba", "taş nine" veya "bediz" gibi terimlerle adlandırılmış olsa da terminoloji konusundaki tartışmalar devam etmektedir. Taş heykeller, özellikle MÖ 3. yüzyıldan itibaren Hun döneminde yoğun olarak kullanılmaya başlanmış, Göktürk döneminde ise en olgun örneklerini vermiştir. Bu heykellerin dikiliş amacına dair bilgi veren en önemli kaynaklardan biri, Göktürk yazıtlarında yer alan metinlerdir. Örneğin, bazı heykellerin üzerinde *"Ben Karahan'daki*

* Prof. Dr., Giresun Üniversitesi Görele Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü.

Ezgeneyim. Yirmi altı yaşındaydım. Türgiş devlet sınırında öldüm" gibi ifadeler, heykellerin bizzat ölen kişiyi temsil ettiğini göstermektedir.[1]

Balbal terimi Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlükte "Eski Türklerde kişinin anılması için mezarının veya bazı kurganların etrafına dikilen taş" şeklinde tanımlanmıştır. Bunun dışında *"öldürülen düşmanın heykeli"*[2]; *"Ölünün öldürülen düşmanı adına dikilen taş"*[3]; *"öldürülen düşman heykeli"* (Tekin, 2010,124), *"eski Türkler tarafından ölen şahsın anılması için mezarının yanına veya kurganların etrafına dikilen taş heykeller"*[4] gibi tanımlamalar da vardır. İbn Fadlan'a göre balballar, *"ölen kişinin kendisini değil, o kişinin sağlığında öldürdüğü düşmanları"* temsil eder ve mezardaki kişinin sağlığında öldürdüğü düşman sayısı kadar ahşaptan yontulmuş suretler kabrin üzerine dikilir.[5] Orhun Yazıtlarında geçen *"…hakan uçuverdi. Kırgız hakanını balbal diktim…"* ifadesi, balbalların bu özel anlamını açıkça ortaya koymaktadır.[6] Bu heykellerin işlev ve anlamının genellikle Türklerde ölü gömme gelenekleriyle ilişkilendirildiği, yılın belli dönemlerinde ziyaret ettikleri atalarının mezar yerinin belli olması amacıyla mezarın üzerine anıt heykel veya taş, ağaç gibi malzemelerden balbal ve heykeller dikildiği belirtilir.[7] Kültigin, Bilge Kağan ve Ongin yazıtlarında "balbal" sözcüğü sıkça geçer ve bu taşların ölen kişiyi onurlandırmak amacıyla dikildiği vurgulanır.[8]

Balbalların boyutları genellikle 40 cm ila 275 cm arasında değişen boyutlarda olup, bağdaş kurarak oturmuş ya da ayakta durur şekilde, tek parça taştan yontularak yapılmıştır. Çoğunlukla erkek veya kadın figürü şeklinde betimlenmiş bu heykeller, özellikle hükümdarlar, askerler, ozanlar, şamanlar, tabipler; toplumun önde gelen şahısları için dikilmiştir.[9] Bu anıt heykellerin yüz biçimleri incelendiğinde yassı yüz yapısı, ince keman biçimli kaşlar, badem veya üçgen gözler, düz veya sivri burun, küçük ağız, belirgin yanaklar, T biçimli çene, üst ucu sivri, uzun ve dar, belirsiz kulak tipik özellikler olarak karşımıza çıkar. Heykellerin saçları bazen tek bazen birkaç adet olmak üzere örgülü olup heykelin sırt tarafına uzun halde bırakılmıştır. Kıyafetleri sade olup genelde gösterişli kemer ile hareketlendirilmiştir.[10]

Taş heykellerini cinsiyet ve duruş biçimlerine göre sınıflandırmak mümkündür. Yetişkinlere ait olan heykellerde erkek-kadın ayrımı yapılmıştır. Duruş biçimlerine göre ise oturur, ayakta durur ve yarı oturur şekilde üç gruba ayrılmaktadırlar.

---

1 Leonid Romanoviç Kızlasov, "O Naznaçenii Drevneturkskih Kamennıh İzvayaniy, İzobrajayuşih Ludey", *Sovetskaya Arheologiya, Akademiya Nauk Moskva* 2 (1964), 27-39; Aslı Çandarlı Şahin, "Bozkırın Mührü Taş Heykeller", *TAED* 63 (Eylül 2018), 419-436.

2 Muharrem Ergin, *Orhun Abideleri* (İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1998), 86.

3 Hüseyin Namık Orkun, *Eski Türk Yazıtları* (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011), 768.

4 Can Habip Türker, *Yenilgiler Balbalı* (İstanbul: Simurg Yayınları, 2009), 38.

5 Oktay Belli, *Kırgızistan'da Taş Balbal ve İnsan Biçimli Heykeller* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2003), 35.

6 Orkun, *Eski Türk Yazıtları*, 41; Şahin, "Bozkırın Mührü", 420.

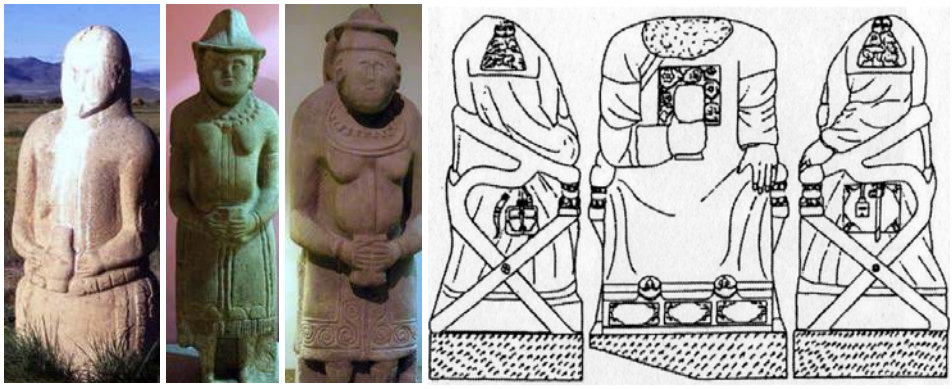
7 Muhlisahon Rustamova, "Orta Asya'da Erken İslâmi Dönem Kayrak Taşları (Mezar Taşları)", *ANASAY* 21 (2022), 259-306.

8 Orkun, *Eski Türk Yazıtları*, 7, 41.

9 Belli, *Kırgızistan'da Taş Balbal*, 44.

10 Rustamova, "Orta Asya'da Erken İslâmi Dönem", 266-267.

Ayakta duran heykeller silahlı olarak tasvir edilmişken, oturan hiçbir heykelde silah bulunmamaktadır. Heykellerde kılıç, ok, yay, balta gibi savaş aletleri; kemer, kemer tokası, küpe, kolye, taç gibi takılar; kap, kupa, müzik aleti gibi nesneler görülür. Heykellerin en dikkat çekici özelliklerinden biri, ellerinde tuttukları kadehlerdir. Bazı yayınlarda bu kadehlerden kap olarak bahsedilir.[11] Kadeh tutan heykellerin, sağ elinde ya da her iki elinde de kadeh tutan heykeller olarak iki grupta olduğu tespit edilmiştir. Sağ elinde kadeh tutan heykeller genellikle Göktürkler dönemine ait olup genellikle erkek figürlerinden oluşur ve kağan mezarlarının yakınında bulunur. Bu gelenek Uygur döneminde sona ermiştir. Her iki eliyle kadeh tutan heykeller ise 8-9. yüzyıllardan 13. yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür. Hem erkek hem kadın heykellerini kapsayan bu grup, kuzeybatı Moğolistan'dan Kazakistan'a ve Kıpçak Bozkırı'na kadar geniş bir alana yayılmıştır.[12] Ayrıca sağ elinde kap tutan heykellerin Deşt-i Kıpçak'ta, iki elin birden kap tuttuğu heykellerin ise Sibirya bölgesinde yoğunlaştığına; sağ elin tuttuğu kaplar göğüs hizasında, iki elin birden tuttuğu kaplar ise karnın hemen üzerinde tasvir edildiğine dair tespitler vardır.[13] Erkek ve kadın heykellerinin sıklıkla çift halinde bulunması ve bazılarının bir taburede oturması ise dikkat çekicidir.[14]



Görsel 1. *Tuva, Krasnodar ve Moskova Devlet Tarih Müzesindeki Taş heykeller (Hayashi, "Türk Taş Heykelleri", 24, 28, 29, 37).*

Uygur Kağanlığı döneminde ise taş kaplumbağalar üzerine yazıtlı dikitler yapılmasına rağmen herhangi bir taş heykele rastlanılmamasının nedeni olarak Uygurların üçüncü Kağanı Bughu Kağan'ın Maniheizm'e geçmesi nedeniyle eski geleneklerini durdurmaya karar vermesine dayandırılmaktadır.[15]

---

11 Şahin, "Bozkırın Mührü", 422.

12 Toshio Hayashi, "Türk Taş Heykelleri ve Moğol Taş Heykelleri", *Belleten* 60/1 (2012), 15-38.

13 German Alekseyeviç Fedorov-Davydov, *Koçevniki Vostoçnoy Evropı Pod Vlast'yu Zolotoordınskih Hanov* (Moskova: İzdatelstvo Moskovskogo Universiteta 1966), 167-186; Svetlana Aleksandrovna Pletnëva, *Polovetskie Kamennie İzvayaniya* (Moskva: Sovetskaya Arheologiya Institut, 1974), 60, 156; Şahin, "Bozkırın Mührü", 422.

14 Hayashi, "Türk Taş Heykelleri", 16-17.

15 Vitaliy Erşoviç Voytov, *Древнетюркский пантеон и модель мироздания в культово-поминальных памятниках Монголии VI – VIII вв* (Москва: Государственный музей Востока, 1996), 125-126; Hayashi, "Türk Taş Heykelleri", 17.

Göktürk döneminde balbal geleneğinin yanı sıra, yazıtlı anıt taşlar da önemli bir yere sahiptir. Bunlara "Bengü Taşı" denilir ve ebedilik anlamı taşır. Bilge Kağan, Kültigin ve Tonyukuk anıtları, bu geleneğin en önemli örnekleridir. Taşların ebedi olması temennisiyle "Bengü Taşı" adını vermişlerdir. Göktürkler mezarlarına diktikleri taş ve anıtlara eski Türk alfabesi olan Runik harfler ile kitabe yazmış ve bu alfabe ile yazı yazmak oldukça yaygınlaşmıştır.[16] 1893'te Danimarkalı bilgin V. Thomsen tarafından okunan Orhun Yazıtları, Türk dilinin en eski yazılı belgeleri olarak kabul edilir. 8. yüzyılda İkinci Türk Kağanlığı döneminde yazılmış olan yazıtlardan Kültigin Yazıtı 732 yılında, Bilge Kağan Yazıtı 735 yılında, Tonyukuk Yazıtı da 720-725 yılları arasında dikilmiştir. Kültigin yazıtında, Göktürklerin zaferleri, Türk birliğinin önemi, Çin etkisine karşı direniş; Bilge Kağan yazıtında Göktürklerin tarihsel mücadeleleri, Çinlilere karşı savaşları, yenilgileri ve VIII. yüzyılda tekrar devlet kurmaları hakkındaki tarihi olaylar; Tonyukuk yazıtında Türk tarihinin Çin esaretinden kurtuluşu, zaferleri ve devlet yönetimi hakkında detaylı bilgiler verilmiştir. Bu üç büyük anıttan başka küçük yazıtlar da bulunmaktadır. Orta Asya'daki taş üzerinde yazı geleneğinin önemli örneklerinden biri de Dağlık Altay'daki Kalbak-Taş yazıtlarıdır. Küçük boyutlu olan ve kayalar üzerine kazınmak suretiyle oluşturulan bu yazıtlar, Türklerde okuryazarlık oranının ve yazı kültürünün yüksek olduğunu göstermesi açısından önem taşımaktadır.[17]

3. İslamiyet'in Kabulü ve Kitabeli Mezar Taşlarının Ortaya Çıkışı

10. yüzyılda Karahanlı Devleti'nin İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte Türk mezar geleneğinde köklü bir değişim yaşanmıştır. İslam inancında putperestliğin reddedilmesi, figüratif temsile mesafeli yaklaşım ve insan şeklinde heykel yapımının günah sayılması, Türklerin asırlardır sürdürdüğü balbal geleneğini doğrudan etkilemiş ve insan biçimli balbal dikme geleneğini sona ermiştir. Ancak mezar yerini işaretleme ve ölen kişiyi anma ihtiyacı devam ettiğinden taş heykeller yerini düz, kitabeli mezar taşlarına bırakmıştır. Bunun sonucunda ölen kişinin mezarının kaybolmaması için ilk zamanlarda küçük biçimsiz taşlara Arapça kitabeler yazmaya başlamışlardır. Orta Asya'da bu yeni mezar taşları "kayrak taşı" adı ile anılır. Kayrak taşları, Türk Müslüman kültürünün özgün eserleri olarak VIII. yüzyıldan itibaren Kırgızistan, Kazakistan başta olmak üzere Türkmenistan ve Özbekistan'ın Semerkant, Buhara ve yukarı Zerefşan bölgelerinde görülmeye başlar. Bu bölgeler İpek Yolu'nun geçtiği ana yollar olup, aynı zamanda Karahanlıların hüküm sürdüğü şehirlerdir.[18] Taş heykellerden esinlenerek ortaya çıkan kayrak taşlar, malzeme ve boyut açısından balballarla benzerlik gösterir, ancak biçimsel olarak figüratif özelliklerini kaybeder. İslam'a uygun şekle getirildikten

16 Sergey Grigoryeviç Klyaştornıy, *Drevnetyurkskiye Runiçeskiye Pamyatniki Kak İstoçnik Po İstorii Srednеy Azii* (Moskova: Nauka, 1964), 44; Rustamova, "Orta Asya'da Erken İslâmi Dönem", 262.

17 Nurbek Useev, "Kalbak-Taş XX (A 43) ve Kalbak-Taş XXI (A 44) Yazıtları ya da Eski Türklerde Okuryazarlık", *TAED* 51 (2014), 1-15.

18 Rustamova, "Orta Asya'da Erken İslâmi Dönem", 269-270.

sonra Türkler tarafından ölen kişinin mezarına dikilir.[19] Özbekistan'ın Semerkant ve Buhara bölgelerinde elips biçimli, kufi yazılı, cilalı taş örnekleri[20]; Kazakistan'ın güney bölgesindeki Karaspan yerleşkesindeki XII. yüzyıla ait olduğu ileri sürülen, sade ve biçimsiz şekilde yapılmış, kufi yazılı, dikdörtgene yakın biçimli kayrak taşı[21] bu uygulamanın Türk dünyasındaki örneklerindendir.

İslam dini ile tanıştıktan sonra yuğ merasimleri, mezarlara anıt dikmek ve ataları kutsamak gibi ritüeller Allah'ın mutlak birliğine aykırı geldiğinden yasaklanmış olsa da Türkler için çok önemli olan bu gelenekten vazgeçmek kolay olmamış, ölü gömme adetlerini ve kültürlerini İslam'a göre şekillendirerek devam ettirmeye çalışmışlardır. Bu bağlamda taş heykeller yerini boyut, malzeme ve tip bakımından benzerlik gösteren, somut figür yerine yüzeyine kitabe yazılan mezar taşlarına bırakmıştır. Artık İslam öncesi dönemlerdeki balbal geleneği, yerini ölen hükümdar ve toplumun önde gelen şahısları için mezarlarına kayrak taşı yapma geleneğine bırakmıştır. Karahanlılar döneminde ise din adamları, hükümdar ve ulemaya duyulan saygıdan dolayı onların defnedildikleri yerlere türbe, medrese ve cami gibi yapılar inşa edilmeye başlanmıştır.[22] Bu uygulama, atalar kültünün İslami formda sufiler, şehitler ve alimlere dönüşümü ile ilişkilendirilir.

Kayrak taşları tek parça taştan yontulur, genellikle 25–70 cm arasında değişen boyutlarda, dikdörtgene yakın biçiminde düzenlenir. Üst kısmı yuvarlak biçimde yapılarak etrafına sade düz çizgi, ya da kıvrımlı bezemeler ile şerit çizilir. Kayrak taşa anıt heykellerinde olduğu gibi insan şekli yapmak yerine Arap harfleri ile Kur'ân-ı Kerîm'den ayetler, hadisler, ölen kişi hakkında kişisel bilgiler, şahsı aşırı öven medihler ve ölüm tarihi gibi bilgileri içeren kufi ya da nesih hatlı kitabe yazılır. Bu standart format, zamanla İslami mezar taşlarının genel karakteristiği haline gelmiştir.[23] Kufi yazı, İslam hat sanatının en eski biçimidir ve özellikle erken dönem İslami eserlerde kullanılmıştır. Harflerin köşeli ve düz çizgilerden oluşması, taş yüzeyine işlenmesini kolaylaştırır. XI. yüzyıldan itibaren Nesih hattın kullanılmaya başlanması, yazının daha akıcı ve okunaklı hale gelmesini sağlar. Bazı örneklerde yazının yanı sıra geometrik ve bitkisel bezemeler de görülür.



Görsel 2. *Kırgızistan'ın Ala-Buka şehrindeki Kayrak Taşlarından örnekler (Rustamova, "Orta Asya'da Erken İslâmi Dönem", 291, 294, 296, 298)*

19 Mihail Evgenyeviç Masson, "Srednevekoviye Namogilnıye Kirpiçi iz Marıyskogo Oazisa", *Epigrafika Vostoka* 8 (1953), 20; Rustamova, "Orta Asya'da Erken İslâmi Dönem", 270.

20 Rustamova, "Orta Asya'da Erken İslâmi Dönem", 278.

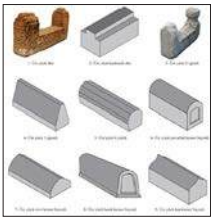
21 Karl Moldahmetoviç Baypakov, *İslamskaya Arheologiçeskaya Arhitektura i Arheologiya Kazahstana* (Almatı: Baur, 2012), 103.

22 Rustamova, "Orta Asya'da Erken İslâmi Dönem", 270.

23 Rustamova, "Orta Asya'da Erken İslâmi Dönem", 270.

4. Türkiye Selçukluları Dönemi Mezar Taşları

11. yüzyılda Anadolu'ya gelen Selçuklular, Orta Asya'dan getirdikleri kültürel mirası Anadolu topraklarında sürdürür. Orta Asya'dan Anadolu'ya gelişen Türk mezar taşı anlayışının izlenebildiği en önemli ortaçağ şehri Ahlat'tır. Ahlat'taki dikdörtgen prizma şeklinde baş taşları ve sandukadan oluşan mezar taşlarının boyutları, alışılmış mezar taşlarından büyük olup, bazıları 3,5 metreye kadar ulaşır. Beyhan Karamağaralı, buradaki mezarları *"I- Çatma Lahitler, II- Şahidesiz prizmatik sandukalar, III- Şahideli mezarlar"* üç başlık; sandukaları da *"1- Silindirik sandukalar, 2- Sütun biçiminde sandukalar, 3- Üç parçadan müteşekkil üzeri açık sandukalar, 4- Tekne biçiminde sandukalar, 5- Dikdörtgen prizma biçiminde yekpare sandukalar"* diye 5 başlık altında sınıflamıştır.[24] Halit Çal, Karamağaralı'nın sandukalara dair sınıflandırmasındaki bir takım sıkıntılara dikkat çekerek yeni bir sınıflandırma önermiştir: *"1- Üst yüzü düz 2- Üst yüzü kademeli düz 3- Üst yüzü 2 eğimli, 4- Üst yüzü 3 eğimli 5- Üst yüzü 6 yüzlü 6- Üst yüzü yuvarlak kemer biçimli, 7- Üst yüzü sivri kemer biçimli 8- Üst yüzü basık kemer biçimli 9- Üst yüzü kaş kemer biçimli"*.[25] Ahlat'taki baş ve ayak taşları neredeyse tek tip olduğundan tip belirlemek gerekmemiştir. Bu mezar taşlarının her cephesi süslemelidir. O dönemde çok yaygın olarak kullanılan geometrik geçmeler ile dönemin bitkisel süslemeleri, hayvansal figürleri (ejder gövdeli kurt başlı, iki başlı ejder gibi Orta Asya etkili unsurlar) ve yazılar belli bir program dâhilinde mezar taşlarına işlenmiştir. Mezar taşlarında Orta Asya kaynaklı süslemelerin, İslam sanatında kullanılan motifler ile sentez edildiği görülmektedir. Örneğin mezar taşlarının bazı örnekleri üzerinde görülen kemer formu ve ejder şekillerinin kökeni Göktürk devri mezar külliyelerinin kaplumbağa şeklinde bir kaide üzerine oturtulan dikey bir stel şeklinde olup üst kısmı kemer formunda yuvarlatılan ve ejder başlarının bulunduğu taşlara kadar indiği (MS 732) belirtilir.[26] Ahlat'ta gördüğümüz bu tipteki mezar taşları Azerbaycan, İran ve başka Türk ülkelerinde de yoğun bir biçimde benzerleri karşımıza çıkar. Zaman zaman kuş, at vb. hayvan ve ayrıca insan kabartmaları, kandil, ok, daire şekli gibi simgesel şekil veya damgalar veya çeşitli alet tasvirleriyle birlikte görülür.[27]







Görsel 3-4. *Halit Çal sanduka tip önerisi (Çal, Selçuklu-Osmanlı Mezar Taşlarında Terim, 12).*
Görsel 5. *Ahlat Mezar Taşları*

[24] Beyhan Karamağaralı, *Ahlat Mezar Taşları*, (Ankara: TTK, 1992), 36-53.

[25] Halit Çal, *Selçuklu-Osmanlı Mezar Taşlarında Terim, Tip ve Yöntem Sorunları* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2024), 12.

[26] Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatı'nın Ermeni Sanatı'na Etkileri", *Türk Dünyası Araştırmaları* 122/241 (2019), 313-350.

[27] Çoruhlu, "Türk Sanatı'nın Ermeni Sanatı'na Etkileri", 337.

Orta Asya kökenli diğer bir Türk geleneği olan koç ve koyun başlı mezar taşlarının tarihi, eski Türk topluluklarına dayanmakla birlikte, Anadolu'da ilk örnekleri 7. yüzyıldan itibaren görülmeye başlamıştır. Çin kaynaklarına göre benzer heykeller MÖ 1.000 ila MS 1.000 yılları arasında tarihlendirilmekte ve eski Türklere atfedilmektedir. Anadolu'daki koç başlı mezar taşları, özellikle 12. yüzyılda Kıpçak (Kuman) göçleriyle yayılmış, ardından 14-15. yüzyıllarda Karakoyunlu ve Akkoyunlu Türkmen devletleri döneminde yaygınlaşmıştır. Türkiye'de ağırlıklı olarak Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da görülen koç, koyun, at başlı mezar taşlarının en yaygın görüldüğü yer Tunceli ve Iğdır coğrafyasıdır. Türkiye dışında ise bu taşların en yoğun görüldüğü yerler Nahçıvan, Güney Ermenistan, Türkmenistan, Kazakistan, Hakasya ve Moğolistan'dır.[28] Tunceli gibi bölgelerde bulunan mevcut örneklerin çoğu ise 250-300 yıl öncesine (yaklaşık 18.-19. yüzyıl) tarihlenmekte olup, 1948 tarihli bir örnek, bu geleneğin devamı niteliğindedir. Bu taşlar, genellikle Akkoyunlu dönemindeki Türkmen adetlerine bağlanmakta ve Tunceli, Erzurum, Erzincan gibi illerde yoğunlaşmaktadır.



Görsel 6. *Tunceli'deki At, Koç, Koyun Biçimli Mezar Taşları*

5. Osmanlı Mezar Taşları

Osmanlı mezar taşları üzerine yapılan çalışmalar, başta sanat tarihi olmak üzere tarih, edebiyat ve ilahiyat gibi çeşitli bilim dallarından araştırmacıların ilgisini çekmiş, son yıllarda bu konudaki araştırmaların sayısı giderek artmıştır. Sanat tarihi alanında, mezar taşları ile ilgili tez, kitap, makale gibi yayınlarda kataloglanan örnekler, Prof. Dr. Halit Çal'ın oluşturduğu veri tabanına eklenerek, mezarlar, mezar taşları, sandukalar gibi unsurlar temel alınarak yeni bir mezar taşı tipolojisi geliştirilmiştir. Bu tipolojide mezar yatay gövdeleri *"Mezar yatay gövdeleri: 1- Toprak Mezarlar, 2- Kapak Taşlı Mezarlar, 3- Çerçeveli Mezarlar, 4- Yüksek Çerçeveli Mezarlar, 5- Lahitler 6- Sandukalar"* şeklinde sınıflandırılmıştır.[29] Mezar baş ve ayak taşlarının sınıflandırılması ise şöyledir: *"1- Çokgen yatay kesitliler (erkek başlıklılar, kadın başlıklılar, düz tepelikliler), 2- dikdörtgen yatay kesitliler (erkek başlıklılar, kadın başlıklılar, tepelikliler), 3- Kare yatay kesitliler: (erkek başlıklılar, kadın başlıklılar, taç tepelikliler), 4- yuvarlak yatay kesitliler (erkek başlıklılar, kadın başlıklılar, konik tepelikliler, bitkisel tepelikliler, düz tepelikliler, güneş tepelikliler)"*. Dikdörtgen yatay kesitli mezar taşlarından tepelikli olanlar, en yaygın küme olup, tepelik biçimlerine göre sivri kemerli, yuvarlak kemerli,

[28] Mustafa Aksoy, M., "Diyarbakır'daki Koç, Koyun Başlı Mezar Taşları ile Kilimlerde Kullanılan Damgaların Tarihi Kökleri", *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi* 122/240 (2019), 99-106.

[29] Çal, *Selçuklu-Osmanlı Mezar Taşlarında Terim,* 10.

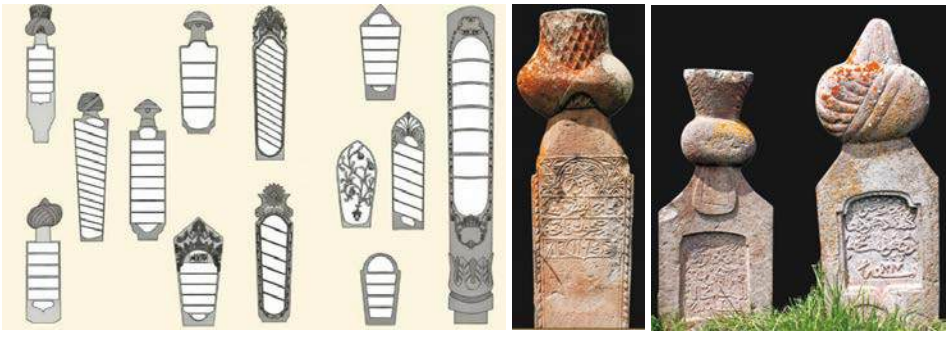
basık kemerli, kaş kemerli, üçgen, güneş, bitkisel vb. tipleri vardır.[30]



Görsel 7. *Dikdörtgen Yatay Kesitli Erkek Başlıklılar (Çal, Selçuklu-Osmanlı Mezar Taşlarında Terim, 23).*



Görsel 8. *Dikdörtgen Yatay Kesitli Kadın Başlıklılar / Bitkisel tepelikliler; D-II-11a-b Güneş tepelikliler; D-II-12 Soğan biçimli tepelikliler; D-II13 Nokta tepelikliler (Çal, Selçuklu-Osmanlı Mezar Taşlarında Terim, 24).*



Görsel 9. *Giresun'daki Osmanlı mezar taşlarının biçimlerine dair örnekler*

Farklı bilim disiplinlerinin ilgi alanına giren mezar taşı yazıları, içerik bakımından 12 kümede toplanmıştır: *"1- Başlangıç ifadesi, a- Tanrı'nın sıfatları (Hüve'l-baki), b- serzeniş (ah mine'l-mevt), c- Dua, d- Esteizubillah, 2- İnsanlara uyarı, 3- Durum bildirme, 4- Sebep bildirme, 5- Tanrı'dan istek, 6- İnsanlardan istek (şiir), 7- Meslek, 8- Sülale adı, 9- Tanrı'dan istek (dua: merhum – merhume) 10- Adı, 11- İnsanlardan istek (Fatiha), 12- Tarih"*.[31] Başlangıç ifadesi olarak kullanılan en yaygın kalıp *"Hüve'l-Bâki (O (Tanrı), sonsuzdur)"* sözüdür. *"Ziyâretten*

[30] Çal, *Selçuklu-Osmanlı Mezar Taşlarında Terim,* 22.
[31] Çal, *Selçuklu-Osmanlı Mezar Taşlarında Terim,* 29

murâd bir duâdır. Bugün bana ise yarın sanadır" sözü ile herkesin bir gün ölümü tadacağı konusunda insanlar uyarılır. *"Fenâdan bekâya eyledi rihlet. Ede kabrini Hak ravza-i cennet"* denilerek de fani dünyadan baki dünyaya göç ettiği durumu bildirilmektedir. *"...Gelüb kabrim ziyâret eden ihvân. Edeler rûhuma bir Fâtiha ihsân"* denilerek de mezar ziyaretçilerinden Fatiha istenir. Genç yaşta ölenler *"Ah ne yazık gençliğime doymadım; Çaresiz derde düştüm derman bulmadım; Nev-i civanım uçtu cennet bağına; "Genç iken göçdü cihandan böyle bir hulk-ı halim"* gibi sözlerle vurgulanır. Ölüm nedenleri*"Açılmış gül gibi soldum cihânda Vebâ zahmına düş oldum bu ânda; Cihâna doymadı cânım. Vebâ aldı nev-civânım; Soldurdu bâd-ı vebâ' sanki cihâna ..."* gibi sözlerle belirtilir. Tanrıdan da istekler ise genellikle affedilmek konuludur. *"Beni kıl mağfiret ey Rabb-i Yezdân Bihakk-ı Arş-ı A'zam nûr-ı Kur'an; Eyle kabrim ravza-i cennet ilâhe'l-âlemîn; Çün ecel geldi ana olmaz aman Cürmümü afv eyle Ya Rabbü'l-Mennân; Cürmümü afv et İlâhi cümleden sensin Rahîm"*. İnsanlardan daha çok Fatiha talep edilir. *"Gelüb kabrim ziyâret eden ihvân Edeler rûhuma bir Fâtiha ihsân"*. Mezar taşlarında ölenin dünyadaki mesleklerine de yer verilir. *"Alim, doktor, ekmekçi, belediye başkanı, kâtip, kaymakam, imam, miralay, müddei umumi müderris, kaptan, reis"* gibi meslekler bunlardan bazılarıdır.[32]

Osmanlı mezar taşlarında başlıklar, ölen kişinin cinsiyetini, sosyal statüsünü, tarikat aidiyetini ve bazen mesleğini simgeleyen bir unsurdur. Örneğin kallavi kavuk, Osmanlı İmparatorluğu'nda sadrazamlar, kubbealtı vezirleri ve kaptan-ı deryalar, valiler gibi üst düzey devlet adamları için yapılmış, büyük boyutlu bir başlıktır. Dardağan serpuş, genellikle Yeniçeri Ocağı'na mensup askerler tarafından kullanılır. Burma sarıklı başlıkları üst düzey devlet adamları tercih eder. Katipler ve yazı işlerini meslek edinen devlet memurları ise daha çok kâtibi kavukla temsil edilir. Hamidi, Mahmudi, Azizi gibi fesler, ismi geçen padişahların dönemlerini işaret eder. Tarikat mensupları ise aidiyet belirten remiz ya da başlıklarla işaret edilir. Erkek mezar taşlarında sarık, kavuk, fes ve papak gibi başlıklar görülürken, kadın mezar taşlarında bu başlıklar yoktur ya da daha sade formlarda işlenmiştir.



Görsel 10. *Kallavi, Dardağan, Katibi başlıklar ve fes örnekleri*

[32] Halit Çal ve Gazanfer İltar, *Giresun İli Osmanlı Mezar Taşları*, (Ankara: Giresun Valiliği Yayınları, 2011), 52-59.

6. Anadolu Mezar Taşlarında Orta Asya İzleri

Göktürkler döneminde, Kültigin, Bilge Kağan ve Tonyukuk gibi önemli devlet adamlarının mezar külliyelerinde yer alan ve "taş baba", "taş nine" gibi isimlerle anılan heykeller, akademik yayınlarda ilk Türk mezar taşları olarak değerlendirilmiştir. Genel anlamda "balbal" terimiyle anılan bu heykeller, tek parça taş bloklardan yontulmuş olup, üzerlerinde kaftan, çizme ve kemer gibi giyim unsurları; ellerinde kadeh ve kılıç, bellerinde ise asılı hançer gibi detaylarla işlenmiştir. Bu heykeller, Orta ve İç Asya bölgelerinde Türk mezar taşı kültürünün önemli örnekleri olarak kabul edilir.[33] Son yıllarda Türk mezar taşları üzerine yapılan çalışmalarda, Anadolu'daki soyut insan heykeli formundaki mezar taşlarının bu geleneğin devamı olduğu yönünde görüşler belirtilmektedir. Balbal biçimindeki bu mezar taşlarından; Kars, Ardahan, Adıyaman, Kırşehir, Yozgat, Eskişehir, Sivas, Gaziantep, Denizli, Balıkesir, Çanakkale'de şehir ya da köy mezarlıklarında bulunduğu tespit edilmiştir.[34] Kars'ın Arpaçay ilçesine bağlı Tomarlı köyündeki Karapapak Türklerinin mezarlığında 19 ve 20. yüzyıllara ait başlıklı, kolları, parmakları, kemerleri, silahları olan balbal benzeri mezar taşları bulunmuştur.[35] Ardahan Çıldır'a bağlı bazı köylerdeki mezar taşlarının; fesi, geniş omuzları, fişekliği, tüfeği, hançer ve tabanca motifleri ile soyut insan heykeli formunda olduğu, motifleri ile bir askere ait mezarın tüm özelliklerini yansıttığı belirtilmektedir. Adıyaman'ın Besni ilçesi İncearaplar Köyü'ndeki mezarlıkta 20. yüzyıla tarihlenebilecek bir mezar taşında insan yüzü, hançer, kemer tokası, saç örgüsü, tabanca, küpe, fes başlığı çizilmiştir.[36] Denizli, Kale-i Tavas Yukarı Mezarlık'taki mezar taşlarının yüzeylerine işlenen yelek, gömlek gibi kıyafet şeklinde formlar; kemer, kemer tokası, kuşak gibi aksesuarlar; yüzeye kazıma tekniğiyle uygulanmış stilize insan silueti veya dua eder vaziyette betimlenmiş insan figürleri gibi özellikleriyle Türk taş heykel ve balbal geleneğinin devamı olarak değerlendirilmiştir.[37] Ne var ki bu geleneğin temsilcisi olan mezar taşlarının, bazı din adamları tarafından verilen *"Bunlar puttur, suret ifade ettikleri için dinimizce günahtır"* benzeri fetvalar nedeni ile tahrip edildikleri anlaşılmaktadır.[38]

---

33 Belli, *Kırgızistan'da Taş Balbal*, 51-57.

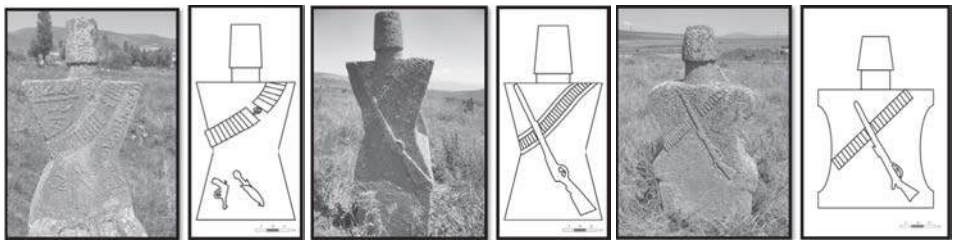
34 Yasin Cemal Galata, "Denizli Mezar Taşlarında Türk Kültürünün Kadim İzleri", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 17/47 (2024), 1418; Ulaş Kılıç, "Karapapak Türkleri Mezar Taşlarının Orta Asya Mezar Taşlarıyla İlişkisi", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 24/2 (2024), 507-524.

35 Mahmut Fahrettin Kırzıoğlu, "Khazarlar'ın Borçalı ve Kazak Boylarından Oluşan Karapapaklarda Çağımızda İnsan Heykelli Kabir Taşı Yapma Geleneği", *Türk Kültürü Araştırmaları*, XXXI/1-2 (1995), 297.

36 Muhammet Arslan ve Nacide Uysal, "Adıyaman Besni İlçesi İncearaplar Köyü'ndeki Mezar Taşları", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi*, 25 (2010), 18-32.

37 Mustafa Beyazıt vd., "Kale-Yukarı Mezarlık Alanında Heykel, Balbal, Taş Baba Geleneğinin Yansımaları", *Höyük*, 15 (2025), 197-214.

38 Kırzıoğlu, "Khazarlar'ın Borçalı ve Kazak", 249-250.



Görsel 11. *Çıldır'ın Gülyüzü, Gölbelen ve Kayabeyli köylerindeki soyut insan heykeli şeklindeki mezar taşları*

7. Sonuç

Hun ve Göktürk dönemlerinde görülen taş heykeller/balballar, ölen kişiyi onurlandırma, öldürdüğü düşmanları simgeleme, atalar kültünü yaşatma ve mezar yerini belirginleştirme gibi işlevler üstlenmekteydi. İslamiyet'in kabulü sonrasında bu dinin putperestliğe karşı tutumuyla figüratif heykel geleneği sona ermiş, bunun yerine düz yüzeyli, kitabeli mezar taşları yaygınlaşmıştır. Karahanlılar döneminde ortaya çıkan kitabeli kayrak taşları, eski anıt geleneğinin İslami çerçevede yeniden yorumlanmasının ilk örneklerini oluştururken, Selçuklu ve özellikle Ahlat mezar taşları bu mirası geliştirerek Orta Asya kökenli form ve sembolleri İslam sanatının geometrik ve bitkisel üslubuyla sentezlemiştir. Osmanlı döneminde ise mezar taşları, yalnızca mezarı işaretleyen unsurlar olmaktan çıkmış; toplumsal statüyü, mesleği, tarikat aidiyetini ve dönemin estetik zevkini yansıtan çok katmanlı kültürel belgeler hâline gelmiştir. Anadolu'ya geçişle birlikte bu sentez daha da zenginleşmiştir. Selçuklu döneminde Ahlat mezar taşlarında görülen büyük boyutlu sandukalar, geometrik geçmeler, bitkisel motifler ve Orta Asya kökenli figürler, bozkır estetiği ile İslam sanatının başarılı bir harmanını temsil eder. Koç, koyun ve at başlı mezar taşları ise göçebe Türkmen geleneğinin doğrudan devamı niteliğindedir. Osmanlı dönemine gelindiğinde mezar taşları özellikle biçim bakımından daha rafine bir tipolojiye ulaşmıştır. Mezar taşlarının kallavi, dardağan, kâtibi gibi başlıkları sosyal statü, meslek ve cinsiyet simgeler şekilde tasarlanmıştır. Genellikle "Hüve'l-Bâki" ile başlayıp Fatiha talebi ile sonlanan kitabeler, edebiyat, tarih, sanat tarihi, sosyoloji gibi bilim disiplinleri için çok zengin veriler sunar. Orta Asya bozkırlarında "taş baba", "taş nine", "balbal" gibi isimlerle anılan taş heykel geleneği, 19. ve hatta 20. yüzyıla kadar Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde balbal benzeri soyut insan figürlü mezar taşları şeklinde yaşamaya devam etmiştir. Bu durum, Türk mezar taşlarının, farklı coğrafya ve dinî çevrelerde biçim değiştirse de özünde atalar kültü, anma geleneği ve kimlik vurgusu gibi temel anlam katmanlarını koruduğunu ortaya koymaktadır. Sonuç olarak Türk mezar taşı geleneği, Orta Asya bozkırlarında başlayan anıt dikme pratiğinin İslamî, Anadolu ve Osmanlı sanat anlayışlarıyla bütünleşerek günümüze kadar ulaşmış kesintisiz bir kültürel süreklilik örneğidir. Bu gelenek, Türk sanat ve kültür tarihinin izlenebilirliğini sağlayan önemli maddi belgeler arasında yer almakta; disiplinlerarası çalışmalarla ele alındığında tarih,

sanat tarihi, edebiyat ve sosyoloji araştırmaları bakımından zengin bir inceleme alanı sunmaktadır.

Kaynakça

Aksoy, Mustafa. "Diyarbakır'daki Koç, Koyun Başlı Mezar Taşları ile Kilimlerde Kullanılan Damgaların Tarihi Kökleri", Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi 122/240 (2019), 99-106.

Arslan, Muhammet ve Uysal, Nacide. "Adıyaman Besni İlçesi İncearaplar Köyü'ndeki Mezar Taşları", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi, 25 (2010), 18-32.

Belli, Oktay. Kırgızistan'da Taş Balbal ve İnsan Biçimli Heykeller. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2003.

Beyazıt, Mustafa vd., "Kale-Yukarı Mezarlık Alanında Heykel, Balbal, Taş Baba Geleneğinin Yansımaları", Höyük, 15 (2025), 197-214.

Çal, Halit ve İltar, Gazanfer. Giresun İli Osmanlı Mezar Taşları, Ankara: Giresun Valiliği Yayınları, 2011.

Çal, Halit. Selçuklu-Osmanlı Mezar Taşlarında Terim, Tip ve Yöntem Sorunları. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2024.

Çandarlı Şahin, Aslı. "Bozkırın Mührü Taş Heykeller", TAED 63 (Eylül 2018), 419-436.

Çoruhlu, Yaşar "Türk Sanatı'nın Ermeni Sanatı'na Etkileri", Türk Dünyası Araştırmaları 122/241 (2019), 313-350.

Ergin, Muharrem. Orhun Abideleri. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1998.

Fedorov-Davydov, German Alekseyeviç. Koçevniki Vostoçnoy Evropı Pod Vlast'yu Zolotoordınskih Hanov. Moskova: İzdatelstvo Moskovskogo Universiteta 1966.

Galata, Yasin Cemal. "Denizli Mezar Taşlarında Türk Kültürünün Kadim İzleri", Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 17/47 (2024), 1413-1434.

Hayashi, Toshio. "Türk Taş Heykelleri ve Moğol Taş Heykelleri", Belleten 60/1 (2012), 15-38.

Karamağaralı, Beyhan. Ahlat Mezar Taşları. Ankara: TTK, 1992.

Karl Moldahmetoviç Baypakov, İslamskaya Arheologiçeskaya Arhitektura i Arheologiya Kazahstana. Almatı: Baur, 2012.

Kılıç, Ulaş. "Karapapak Türkleri Mezar Taşlarının Orta Asya Mezar Taşlarıyla İlişkisi", Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, 24/2 (2024), 507-524.

Kırzıoğlu, Mahmut Fahrettin. "Khazarlar'ın Borçalı ve Kazak Boylarından Oluşan Karapapaklarda Çağımızda İnsan Heykelli Kabir Taşı Yapma Geleneği", Türk Kültürü Araştırmaları, XXXI/1-2 (1995), 229-254.

Kızlasov, Leonid Romanoviç. "O Naznaçenii Drevneturkskih Kamennıh İzvayaniy, İzobrajayuşih Ludey", Sovetskaya Arheologiya, Akademiya Nauk Moskva 2 (1964), 27-39.

Klyaştornıy, Sergey Grigoryeviç. Drevnetyurkskiye Runiçeskiye Pamyatniki Kak İstoçnik Po İstorii Sredney Azii. Moskova: Nauka, 1964.

Masson, Mihail Evgenyeviç "Srednevekoviye Namogilnıye Kirpiçi iz Marıyskogo Oazisa", Epigrafika Vostoka 8 (1953), 61-73.

Orkun, Hüseyin Namık. Eski Türk Yazıtları. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.

Pletnëva, Svetlana Aleksandrovna. Polovetskie Kamennie İzvayaniya. Moskva: Sovetskaya Arheologiya Institut, 1974.

Rustamova, Muhlisahon. "Orta Asya'da Erken İslâmi Dönem Kayrak Taşları (Mezar Taşları)", ANASAY 21 (2022), 259-306.

Türker, Can Habip. Yenilgiler Balbalı. İstanbul: Simurg Yayınları, 2009.

Useev, Nurbek "Kalbak-Taş XX (A 43) ve Kalbak-Taş XXI (A 44) Yazıtları ya da Eski Türklerde Okuryazarlık", TAED 51 (2014), 1-15.

Voytov, Vitaliy Erşoviç. Древнетюркский пантеон и модель мироздания в культово-поминальных памятниках Монголии VI – VIII вв. Москва: Государственный музей Востока, 1996.

TEZHİP SANATI

Zeyneb HOCAOĞLU

TEZHİP SANATI

*Zeyneb HOCAOĞLU**

1. Giriş

Tarih boyunca kurulan medeniyetler incelendiğinde, toplumların kendilerini ifade ettikleri, bilgilerini taşıdıkları ve kültürlerini, dinlerini, bilimlerini sonraki nesillere aktarma yolu olarak tercih ettikleri yöntemlerin başında yazının geldiği görülmektedir. Yazı ile oluşturulan bir medeniyetin kimliği niteliğindeki yazma eserler zamanla gelişirken, bu süreçte sanatsal yönden de gelişmeler yaşanmıştır. Yazma eserler, özellikle matbaanın olmadığı zamanlarda bilgi ve düşüncenin kalıcı olması açısından önemli görülmüştür. Özellikle Kur'an-ı Kerim'in yazılmasıyla başlayıp diğer dinî metinlerin de kayda alınmasıyla gelişen yazma eser geleneği, birçok ilmî alandaki bilginin sistemli bir şekilde geleceğe aktarılmasını sağlamıştır.

Yazma eserler, yalnızca bilgi aktaran kaynaklar değil, aynı zamanda üretildikleri dönemin sanat özelliklerini ve estetik anlayışını yansıtan yüksek değerli sanat eserleridir. Nitekim sanatkârlar, eserleri sayesinde kendi dönemlerinin sanat anlayışını geleceğe taşıma imkânı bulmuş, hatta geçmiş dönemlerin sanat geleneklerini de eserlerinde sürdürmüşlerdir. Özellikle İslâm dininde ilme, yazmaya, okumaya ayrıca önem verilmesi başta hat sanatı olmak üzere, tezhip, cild, minyatür gibi geleneksel sanatların gelişmesine de vesile olmuştur. Özenli hatlarla hazırlanan yazma eserler, uygun tezhiplerle bezenip, zarif ciltlerle korumaya alınmış, böylece başlı başına bir sanat eseri ortaya çıkmıştır. Bu eserler, geçmiş döneme ait bilgilere ulaşmanın yanında ait olduğu dönem ve medeniyetin estetik anlayışını günümüze taşıyan birer kültür hazinesi gibidir. Bu özellikleri sayesinde yazma, tezhip sanatındaki motif, renk, kompozisyonların değişim ve gelişimi detaylı bir şekilde takip edilebilmektedir. Ayrıca tezhip, yazma eserlere kattığı sanatsal değer bakımından da önem arz etmektedir.

Arapça "zeheb/altın" kökünden gelen ve "altınlama" anlamı taşıyan tezhip ifadesi, altınla veya boya ile yapılan her türlü ince kitap bezemeleri için kullanılan bir ifade olmuştur. Tezhip sanatı, başta Kur'an-ı Kerim olmak üzere birçok dinî ve edebî eserlerde, murakka'larda, hilye-i şeriflerde, fermanlarda,

* Dr., Sanat Tarihi Uzmanı, ORCID ID: 0000-0002-4882-5947.

tuğralarda, külliyatlarda, divanlarda bulunan metinleri bezemede kullanılarak esere estetik bir özellik katmış, Doğu'dan Batı'ya İslâm coğrafyasında yaygın olarak tercih edilmiş bir kitap sanatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bahsi geçen bu sanat İslâm kültüründe kitapların ve metnin ruhunu yansıtan, özellikle dinî metinlerde manevî atmosferi pekiştiren ve bu kutsallığı görselleştiren zarif bir anlatım biçimidir. Diğer bir anlatımla tezhip sanatı, tercih edilen motifler, renkler vb. unsurlar ile metnin arkasındaki manevî anlamları dışa vurup ileriye taşıyan birer kültür mirasıdır.[1]

Tezhip sanatını icra eden "müzehhib" veya "müzehhibe"lerin süslediği eserlere "müzehheb" denilmektedir. Tezhipte altın tek başına kullanıldığı gibi altının boya ile birlikte kullanıldığı çalışmalar da olmuştur. Bunların yanı sıra günümüzde altın kullanmadan sadece boya ile bezenen eserler de tezhipli eser olarak kabul edilmektedir. Halkârî, zerenderzer gibi çok farklı teknikler kullanılarak yazma eserlerin muhtelif alanlarının tezhiplendiği görülmektedir. Söz gelimi bir eserin iç kapağında bulunan "zahriye", metinin ilk sayfalarında görülen "serlevha", eserin yazıldığı tarih ve hattatın adı gibi bilgilerin geçtiği son sayfa olan "hâtime", Kur'an-ı Kerim sayfalarındaki sûrelerin baş kısmında bulunan "sûre başı", satır sonlarında bulunan "durak", bilgilendirme amaçlı sayfa kenarlarına işlenen "gül" gibi bölümler tezhiplenen alanlar içinde sayılabilir.[2]

2. Tezhip Sanatının Tarihsel Gelişimi ve Dönem Özellikleri

Tezhibin nasıl yapıldığı, uygulama teknikleri, renk ve motif özelliklerine değinmeden önce, tezhip sanatının tarihsel gelişimi, dönemsel özellikleri ve bu süreçte oluşan üslupler kronolojik sırayla ve stil kritiği denilen metot ile ele alınacaktır.[3]

Tezhibin tarihsel gelişimi incelendiğinde 8-9. yüzyıllarda Orta Asya'da hüküm süren Uygur Türklerinin, kültür ve sanat açısından İslâmiyet öncesi Türk tezhip sanatının temelini oluşturduğu düşünülmektedir. Şöyle ki, tezhipte kullanılan stilize ve yarı stilize çiçek motiflerini, Uygurlar'a ait duvar fresklerindeki yazı kenarlarında veya rahip elindeki bezeme olarak görmek mümkündür.[4] 8. yüzyılda Doğu Türkistan'da varlık gösteren Manihaist Uygurların figür ve motiflerle bezenen yazmaları, Türk sanatı açısından önem taşıyan ilk örnekler sayılmıştır. Dikdörtgen biçimli, Mani alfabesiyle yazılmış eserlerde simgesel resimler ve stilize bitkisel bezemeler yer almış, altın yaldız ile kırmızı, mavi, yeşil, beyaz ve erguvan renkleri kullanılmıştır. Çeşitli boyama teknikleri ile zengin bezemeli eserler icra eden Uygurların uyguladığı basitleştirilmiş ağaç ve çiçek motifleri ile

1 Celâl Esad Arseven, *Türk Sanatı*, (İstanbul: Cem Yayınevi, 1984), 229-230; Yılmaz Can - Recep Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*, (İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2017), 301; Hicabi Gülgen, *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları Tarihi*, (Bursa: Emin Yayınları, 2017), 93; Edip Yılmaz - Rumeysa Şimşek, "Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler", *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 8/2 (Aralık 2019), 622.

2 Ayla Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı* (İstanbul, 1988), 12-13.

3 Melike Temiz, "Tezhip Sanatındaki Üslupları İncelerken Kullanılması Gereken Metodlar ve Tasnifler", *Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi* 4 (2021), 17.

4 Münevver Üçer - Kaya Üçer, "Somut Olmayan Kültürel Miras Ögesi Olarak Tezhib Sanatı", *Lale Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi* 1/1 (2020), 23.

bezeli helezonlar, İslâm devrindeki hatâyî üslubunun habercisi olmuştur.[5] Mevcut en erken kaynaklar, tezhip sanatının kökeninin Uygurlara dayandığını ve Uygurlu sanatkârların etkisiyle yayıldığını gösterse de asıl gelişimini Türklerin İslâmiyet'i kabul etmesiyle gerçekleştiği söylenebilir.[6] Uygurlar kendi sanat üsluplarını beraberinde götürerek, üsluplarının Orta Asya'dan tüm İslâm aleminde yayılmasını sağlamışlardır. 14. yüzyılda İran'ı istila eden Moğollar Dönemi ile Timurlar Dönemi'nde hizmet veren Uygurlu sanatçılar, İslâm bezeme sanatlarında Uygur-Türk sanatının temellerini atmışlardır. Bunda 9. yüzyılda Bağdat, Merâga ve Tebriz'e gelen Uygurlu sanatçıların Türk hükümdarların himayesi altına girmelerinin ve uygun çalışma ortamlarının hazırlanmasının etkisi büyüktür. Ancak bilinmelidir ki İslâm ülkelerinde hizmet veren Uygurlu sanatçılar, eserlerine Arapça takma adlarıyla imza attıkları için İranlı veya Arap sanılmış ve dolayısıyla haklarında doğru bilgilere ulaşmak zorlaşmıştır.[7]

Geç Emevî ve Erken Abbasî Dönemlerinde istinsah edilen Kur'an nüshalarındaki tezhip bezeme tezhip bezemelerinden anlaşılacağı üzere kitap bezeme geleneğinin kutsal kitaplarla başladığı söylenebilir. 8-10. yüzyıllar arasına tarihlenen yatay biçimindeki Kur'an nüshalarında altın, yeşil ve az miktarda kırmızı ile renklendirilmiş daireler, geçme bantlar, iç içe geçmiş kareler ve noktalardan oluşan levha tezhibine rastlanmaktadır. Ayrıca 10. yüzyıl Kur'an nüshalarının sûre başlarına iri bitkisel motifler işlendiği görülmektedir. Abbasî Dönemi'nde âherli kağıtlara istinsah edilen Kur'an nüshaları dikey tasarlanmaya başlamıştır. Abbasîlerin ünlü hattatı İbnü'l-Bevvâb hattıyla yazılmış M. 975 tarihli sade bir tezhibin hâkim olduğu dua kitabının zahriye sayfası, siyah zemin üzerine altın rumîlerle bezenmiş ve kenarları çerçevelenmiştir. 11. yüzyıl ve sonrasında sık kullanılan sarmal dallar üzerine uygulanan rumî motifleri bahsi geçen kitap bezemesinde yer almaktadır. İslâmiyet'ten sonra Bizans etkisindeki Emevîlerin aksine Abbasîlerin, yazı ve geometrik bezemelerinin yanında ileri derecede stilize edilmiş bitki motiflerini kullanması dikkat çekicidir. Artık Türk-İslâm sanatlarında yazı ve geometrinin ön plana çıkması, bitkisel bezemelerin zenginleşmesi ve en önemlisi bütün hepsinin temelinde sonsuzluk ve tevhit inancının hâkim olması önem kazanmaktadır.[8]

11-12. yüzyıllarda *Büyük Selçuklular Dönemi*'nde hazırlanan Kur'an nüshaları İslâm tezhip sanatının erken Ortaçağ örneklerini barındıran eserler olarak kabul görmektedir. Bu dönemde istinsah edilen mushaflarda karşılıklı sayfalarda mevcut bulunan farklı levha tezhipleri, serlevha tezhipleri, dar alanlarda yapılan çok kollu yıldızlar ve geçmeler, dar bantlar arasına yerleştirilen kûfî harf düzeni gibi yeni tasarım anlayışı ortaya çıkmaktadır.[9]

---

5 İlhan Özkeçeçi - Şule Bilge Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip* (İstanbul: Yazıgen Yayıncılık, 2022), 38; Yılmaz - Şimşek, "Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler", 47.

6 İnci A. Birol, "Türk Tezhip Sanatında Desen", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009), 490; Mesude Hülya Şanes Doğru, "Tezhip Sanatında Gelenek", *Sanat Alanları ile A'dan Z'ye Sanat*, ed. Fahrettin Geçen - Ahmet Aytaç (Ankara: Gece Kitaplığı, 2021), 280.

7 Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*, 22.

8 Zeren Tanındı, "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009), 243-244.

9 Tanındı, "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı", 245.

Büyük Selçuklu Dönemi'ndeki mushafları önceki dönemlerden şu üç teknik özellikle ayırmak mümkündür: Parşömen yerine kağıt kullanılması, kûfî ile birlikte nesih yazının çokça kullanılması ve yatay biçimden dikey dikdörtgen biçime geçilmesi. Mushaflardaki ilk görülen bezemeler, yatay sûre başları, sayfa kenarlarına yazılı veya yazısız olmak üzere iki farklı şekilde işlenmiş yuvarlak veya beyzî şeklindeki iri güllerdir. Ayet sonlarındaki duraklara çeşitli tezhipler uygulanırken, harekeler kırmızı ile renklendirilmiştir. Bazı örneklerde ise münhani, bitkisel veya düğümlü geçmelerden oluşan kenar suları ile altın ağırlıklı ve pastel renklerle süslenmiş yazı araları görülmektedir. Çoğunlukla altının yanında mavi, yeşil, koyu kırmızı renkler kullanılmıştır.[10]

Orta Asya'dan göç eden Türkler, gittikleri yerlerde gelenekleriyle beraber sanatlarını da devam ettirmişlerdir. Büyük Selçuklulardan sonra Anadolu'da hâkimiyet kuran Anadolu Selçukluları, bu bölgede tezhip sanatının gelişmesini, yayılmasını ve zamanla kendi tarzını oluşmasını sağlamıştır.

12. yüzyılın sonu ile 13. yüzyıl başlarında Anadolu'da ilme ve kitaba yoğun ilgi gösterilmesi, sultanların ve devlet adamlarının sanatçılara destek vermesi ve hatta saray nakkaşhanesinin kurulması kitap sanatlarının gelişmesine öncülük etmiştir. Yazma eserlerde görülen geometrik bezemeler, iri geometrik madalyonlar, geçme bordürler ve motiflerle kûfî yazının dekoratif kullanışı Anadolu Selçuklu tezhiplerinin karakteristik özellikleri olarak sayılmaktadır. Başlıklar kûfî yazı ile yazılırken, içerik kısmı altın veya renkli Selçuklu sülüsü ile yazılıp tahrirlenmiş, çerçevelenmiş ve zemini ise çeşitli şekillerle tezhiplenmiştir. Ancak dönemin tezhiplerinden bahsederken desen ve motiflerin mükemmelliğinden, işçiliğin inceliğinden söz etmek pek mümkün değildir.[11]

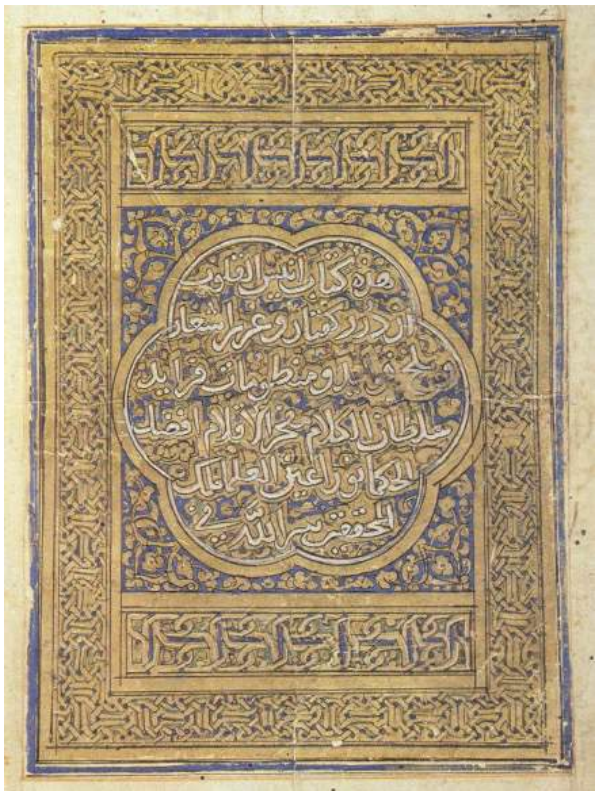
Genellikle sayfalardaki tezhipler ya tüm sayfayı kaplayacak şekilde ya da sadece yazıyı çerçeveleyen geometrik düzende yapılmıştır. Altın renkli zemin üzerine lacivert, koyu mavi, beyaz, yeşil, hâki, kiremit rengi, kahverengi, sarı, pembe ve mor renklerde motifler işlenmiş, tahrirleri pembe ve siyah ile çekilmiştir. Altının hâkim olduğu bu eserlerde geometrik şekillerle birlikte münhani ve rumîler kullanılarak kompozisyon oluşturulmuştur. Bazı el yazmalarında ilk iki sayfaya kenarındaki güllerle beraber levha tezhibi yapılırken, bazılarında ise ilk ve son sayfalarda yazısız, yoğun altın kullanılmış levha tezhipleri yapılmıştır. Kalın ve ince bordürler metni çevrelerken, bordürlerin bezemelerinde geçmeler veya rumî ya da bitkisel bezemeler görülür. Selçuklu tezhibinde sık tercih edilen cetvel dışındaki yuvarlak, oval veya kare güller karakteristik bir biçim olarak karşımıza çıkmaktadır. Tığlar ise kimi zaman basit olarak işlenmiş, kimi zaman hiç yapılmamıştır. Çok zengin kompozisyon kurgusuna hâkim olmasına rağmen cetvellerde taşmalar görülür ve yazmaların çoğunda ince işçiliğe rastlanmaz.[12]

---

10 Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 42.

11 Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 43-44; Yılmaz - Şimşek, "Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler", 47; Doğru, "Tezhip Sanatında Gelenek", 281.

12 Fatih Rukancı, "Yazma Eserlerde Fiziksel Niteleme", Erdem 63 (2012), 183; Doğru, "Tezhip Sanatında Gelenek", 281.



Görsel 1. *Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya bölümü 2984 katalog nolu yazma eser, Zahriye tezhibi, 13. yüzyıl*[13]

14. yüzyılda sanata ve sanatçılara önem veren Timurlular, Semerkand, Buhara, Herat gibi önemli şehirleri sanat merkezi haline getirmişlerdir. İran kitap sanatlarının klasik dönemi, M. 1453'te büyük bir kısmı Timur imparatorluğu içine giren Mezopotamya'da, Türkmenlerin yaşadığı Batı İran'da ve Hüseyin Baykara devrindeki Herat'ta yaşanmış ve kitap bezeme sanatlarının en iyi dönemlerinden biri olarak sayılmıştır. Bahsi geçen klasik dönem Celayirler zamanında Tebriz'de şekil kazanmış, Şiraz'da kısa ve parlak bir dönem geçirdikten sonra Herat'ta olgunluğa erişmiştir. Bu dönem eserlerindeki yazı, minyatür ve bezemeler arasında, mükemmel denge söz konusudur.[14] Desen ve işçilik bakımından en yüksek seviyede eserlerin verildiği Timurlu devri tezhip sanatı, Herat'ta kurulan saray nakkaşhaneleri ve kütüphaneleri sayesinde İslâm kitap sanatlarının gelişmesine olanak tanımıştır. Bu üslubun önde gelen sanatkârları Hâce Ali Tebrîzî, Hüseyin Baykara olmuştur. Tebrîzî eserlerinde ağırlıklı olarak altın renginin yanında bedahşî laciverdini, kırmızıyı ve siyahı ana renk olarak kullanmış, diğer motiflerin yanında münhaninin ayrı bir yeri olmuştur. Zahriye tezhibi genellikle daire biçimli yapılmış, ara suları beyaz, yeşil ve mavi renklerle

13 Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*, 21.
14 Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*, 24.

işlenmiştir. Çoğunlukla zeminin üç nokta ile bezenmesi ve iğne perdahı uygulaması dikkat çekicidir.[15]

14. yüzyıl başlarında büyük boyutlu yazma eserleri ustaca tezhipleyen *İlhanlıların* uygulamaları İslâm kitap sanatları açısından değerli bulunmaktadır. Özellikle bu coğrafyada müzehhip olarak yaşayan Muhammed b. Aybak'ın altın, lacivert ve siyah zemin üzerine işlediği sarmal rumîler, çok kollu yıldızlar, beşgen ve altıgenler, birbirine geçmiş kare ve oval biçimlerle doldurulmuş levha tezhipleri öne çıkmaktadır. Ancak Sultan Olcayto için Musul'da hazırlanan Kur'an bezemelerinde, altının az, kırmızının fazla kullanılması ve dilimli iri şemselerin sıralanmasıyla oluşan tasarım özellikleri bakımından çağdaşı örneklere göre farklılık göstermektedir.[16]

13-14. yüzyıllar arasında hüküm süren ve İlhanlılarla çağdaş olan *Memlüklerin* eserlerindeki zengin bezemeler dikkat çekicidir. Âherli zemin üzerine işlenen çok kollu yıldızlar, köşeli biçimlerle tasarlanan levha tezhipleri, sarmal rumîlerle bezenen enli dış kenar suları bu dönemin özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Memlükler'de Kur'an nüshalarının bezenmesinin yanında farklı sayfa tasarımlarıyla büyük ebatlı muhtelif konulu yazmalarında tezhiplendiği görülür. Dönemin önemli müzehhiplerinden biri olan ve yepyeni tasarımlarıyla öne çıkan İbrahim Amidî zamanında, çok kollu yıldızlar ve yıldızların uzantısıyla oluşan geometrik biçimler terk edilmiş, altın az kullanılmış, zeminde ağırlıklı olarak lacivert ve siyah renkler tercih edilmiştir. Bezemelerde hilale benzer bağ motiflerine, mavi, sarı, yeşil, pembe, mor renkli çiçeklere, tomurcuklara, münhanilere, beyaz hurdelenmiş rumîlere yer verilirken, sarmal rumîlerin ise inceltilerek uygulandığı görülür. Ayrıca kenar sularında çiçek dizilerinin işlenmesiyle birlikte, ince sulara aralarına küçük lacivert kareler yerleştirilmiş altın geçmelerin uygulanması gibi farklı bezeme anlayışları da göze çarpmaktadır. İbrahim Amidî'nin genel tasarım anlayışı, renk ve motif etkileri ilerleyen dönemlerde Celayirî, Timurî Heratlı ve Osmanlı tezhip anlayışlarını etkilediği görülür.[17] Ayrıca 14. yüzyıl Memlük müzehhipleri arasında Sandal lakaplı Ebu Bekir, Muhammed b. Mübadir, Abdullah el-Bedri önemli isimler olarak karşımıza çıkar.[18]

15-16. yüzyıllar arasında hazırlanan Memlük yazmalarının tezhiplerinde önceki dönemlere oranla daha sade tasarım anlayışının olması dikkat çekicidir. Ancak bu dönemde bir yandan koyu kırmızı zemin üzerine parlak altın ile yapılan çiçek motifleri yaygınlaşırken, diğer yandan Zeren Tanındı'nın naif olarak adlandırdığı üslup uygulanmaya başlamıştır. Memlükler'de olduğu gibi Celâyirî yazmalarında da görülen naif üslup, lacivert zemin üzerine ince fırçayla uygulanmış altın renkli sık dallar ve minik yapraklar ile altın ve kırmızı tonlardaki çiçek ve buketler şeklinde ortaya çıkar.[19] Naif üslubunun en erken örneklerine 14. yüzyıl

15 F. Çiçek Derman, "Tezhip (Tezhip Sanatında Üslûplar ve Sanatkârları)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 65-66; Doğru, "Tezhip Sanatında Gelenek", 283.

16 Tanındı, "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı", 250; Derman, "Tezhip (Tezhip Sanatında Üslûplar ve Sanatkârları)", 67.

17 Tanındı, "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı", 250-251.

18 Derman, "Tezhip (Tezhip Sanatında Üslûplar ve Sanatkârları)", 67.

19 Tanındı, "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı", 253.

tarihli Muzafferîler Dönemi'ndeki Fars bölgesinde, Celâyirliler Dönemi'ndeki Tebriz'de ve Timur Dönemi Herat nakkaşhanelerinde rastlanılırken, daha sonra Osmanlı tezhiplerinde de karşımıza çıkmıştır.[20] Bu bağlamda Muzafferîler yönetimindeki Şiraz'da M. 1371 tarihinde istinsah edilen *Şâhnâme-i Firdevsî* nüshasının, usta bir müzehhip elinden çıkan naif üslubun ilk örneklerden biri olduğu söylenebilir. [21]

15. yüzyılın ikinci yarısında aynı kültürü paylaşan *Karakoyunlu ile Akkoyunlu Türkmenler* Bağdat ve Tebriz'den Celayîr Dönemi'nin bazı yaşlı sanatçılarından ve Şâhruh'un kurduğu Herat okulunda üretilen bazı kitap bezemelerinden örnek alarak çalışmalarını sürdürmüşlerdir.[22] Karakoyunlu eserlerinde, özellikle levha tezhiplerinde, bedahşî laciverti zemin üzerine pembe, mavi ve beyaz tonlardaki hatâyî grubu çiçeklerle altın renkli rumî motifler öne çıkmaktadır. Bunun yanı sıra Şiraz'da eser üreten müzehhipler, bedahşî laciverti zemin üzerine açık pembe ve çimen yeşili kullandıkları hatâyî grubu çiçeklerle serlevha ve unvan tezhiplerini bezemişlerdir. Ayrıca İslâm kitap sanatlarının başyapıtlarından biri kabul edilen *Hamse-i Nizâmî* adlı eser Akkoyunlu müzehhipler tarafından tezhiplenmiştir.[23] Bu dönemde kullanılan serlevha sayfasının tasarım düzenindeki bulut motifleri, 16. yüzyıl Şiraz yazmalarında sıklıkla tercih edilirken, dendan ve rumîler pafta oluşturmada kullanılmıştır. Bahsi geçen yenilikler aynı zamanda Safevî Dönemi Şiraz üslubunun oluşmasında etkili olmuştur.[24]

16. yüzyıl *Safevî Dönemi*'nde Şiraz'da, tezhip sanatı genellikle minyatür sanatı ile birlikte icra edilmiştir. Başka üsluplarda görülmeyen üsluplaştırılmış insan ve hayvan motiflerinin kullanımının yanında, ayrıca halkârî kompozisyonlarında efsanevî hayvan motiflerine de yer verilmiştir. Hasan el-Bağdâdî bu dönemin büyük müzehhiplerinden biri sayılırken, Şâhnâme-i Firdevsî, Külliyât-ı Câmî eserlerinin bu döneme ait nüshaları tezhip sanatının en gelişmiş örneklerini bünyelerinde barındırmaktadır. Zahriye, serlevha, unvan, hâtime sayfaları altın, gümüş, lapis lazuli gibi değerli boya ve malzemeler kullanılarak tezhiplenmiştir. Aynı zamanda bu dönem sanatkârları imzalarını görünür yerlere atmaya özen göstermiştir. M. 1580-1590 arasına tarihlenen Şirâz kitaplarında konu çeşitliliği artmış, ebatlar büyümüş ve pahalı malzemelerin kullanımıyla tezhip sanatı en parlak dönemine ulaşmıştır. Ayrıca el yazmaların ebatlarının büyümesiyle beraber tezhipli sayfa sayısı da artmıştır.[25] Safevî yazma eserlerinde geometrik düzenlemeler kaybolurken, bölümler arasındaki dikdörtgen alanlarla çok

---

20 Gülnihâl Küpeli, "Şehirle Özdeşleşen Estetik Tavır: XV. Yüzyıl Osmanlı Tezhip Sanatında 'İstanbul Üslûbu'", *İNŞA* 1/1 (2023), 71; Gülnihâl Küpeli, "Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları: II. Bâyezid Dönemi (1481-1512)", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009), 329.

21 Tanındı, "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı", 253.

22 Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*, 24.

23 Tanındı, "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı", 259-260.

24 Ayşe Zehra Sayın - Ahmet Çaycı, "Safevi-Şiraz Üslûbu Hamse-i Nizâmî Nüshasının Tezhipleri", Konya Sanat Dergisi 3 (2020), 16.

25 Derman, "Tezhip (Tezhip Sanatında Üslûplar ve Sanatkârları)", 67; Ayşe Zehra Sayın, *Safevi Dönemi Şiraz Üsûbu Edebî Eserlerin Tezhip Analizi* (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi) (Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021), 52.

kıvrımlı şekiller devamlılığını korumuştur. 16. yüzyıl Osmanlı Klasik Dönem yazmalarında olduğu gibi onlarda ilk birkaç sayfa tezhiplenmiş, ilk sayfasında, içerisinde yazı bulunan büyük bir yıldız ya da madalyon motifi yer almıştır. Bunu izleyen iki sayfada ise klasik dikdörtgen biçimli tam sayfa levha tezhipleri uygulanmıştır.[26]

Tüm Anadolu'da önemli gelişme ve değişimlerin görüldüğü *Beylikler Dönemi*'nde, özellikle Türk dilinin Anadolu'da yaygınlaşmasını sağlayan *Karamanoğulları* ve *Germiyanoğulları* gibi beylikler, 14-15. yüzyıllar arasında bir yandan Selçuklu sanat geleneklerini sürdürürlerken, diğer yandan yerel unsurlardan beslenen yeni bir üslubun doğmasına zemin hazırlamışlardır.[27] Ya'kub b. Gâzî el-Konevî'nin Karaman Beyi için bezediği eserde döneme ait dikdörtgen biçimli zahriye sayfası, serlevha ve sûre başı tezhipleri, sayfa kenarındaki güller ve hâtime sayfasında siyah zemin üzerine altın ile yaptığı müzehhip imzası, onun devrinde bir geleneğin başlangıcı olmuştur. Beylikler Dönemi kompozisyonlarında hâkim olarak geometrik desenler yanında, sıklıkla motiflerde rumî ve münhaniler, kenar sularında zencerek ve satır arası bezemeleri tercih edilmiştir. Konya nakkaşhanelerinde tezhiplenen eserler, çoğunlukla büyük ebatlı olup, altın, lacivert, siyah ve beyaz renklerle bezenmiştir. Özellikle mimari alanda farklı denemelerin yapıldığı bilinen Beylikler Dönemi'nin el yazmalarından ne yazık ki günümüze yeterli örnek ulaşamamıştır. Ancak elde bulunan veriler doğrultusunda, 14. yüzyıl Beylikler Dönemi tezhip sanatı, Osmanlı Dönemi'nin tezhip ekollerine zemin hazırlayan bir geçiş süreci olarak nitelendirilebilir.[28]

Osmanlı Beyliği'nin devlet hâline gelmesinin ardından, siyasî ve ekonomik güçlenmeye paralel olarak sanat ve kültür alanlarında da önemli gelişmeler yaşanmıştır. Osmanlılarda bilinen en eski tezhipli el yazması, II. Murad Dönemi'ne ait bir musiki kitabı olup, renk ve desen kurgusu bakımından Fatih Dönemi tezhiplerinin öncüsü olarak kabul edilmektedir.[29]

Osmanlı Devleti'nin giderek güçlenmesi ve Sultan Fatih'in sanata verdiği önem doğrultusunda, eski nakkaşhâne geleneği sürdürülmüş ve en önemli merkez olan İstanbul'da saraya bağlı nakkaşhâneler kurulmuştur. Bu dönemde klasik dönem sanatının temelleri atılırken, hat sanatıyla birlikte gelişen tezhip sanatında da çeşitli üsluplar ortaya çıkmıştır.[30]

Önceki dönemlerde daha çok mushaflar tezhiplenirken, Fatih Dönemi'nde ilim, sanat ve edebiyat kitapları gibi muhtelif eserlerin tezhiplendiği görülmektedir. Dönem yazmaları çoğunlukla küçük ebatlı olup, bezemeleri bilhassa zahriye, kitabe, serlevha, hâtime sayfalarında, metin aralarında ve ciltlerin-

---

26 Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*, 74.

27 Ahmet Saim Arıtan - Fatma Şeyma Boydak, "Karamanoğulları Kitap San'atları: Cild ve Tezhîb", *Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu-II-Karamanoğulları Beyliği*, ed. Mehmet Şeker vd., (Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları, 2016), 561-562.

28 Derman, "Tezhip (Tezhip Sanatında Üslûplar ve Sanatkârları)", 66.

29 Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*, 24.

30 Üçer - Üçer, "Somut Olmayan Kültürel Miras Ögesi Olarak Tezhib Sanatı", 23-24.

de yoğunlaşmıştır. Genellikle tek sayfa tezhip uygulanırken, nadiren de olsa karşılıklı zahriye sayfalarının tezhiplendiği örnekler bulunmaktadır. Zahriye kompozisyonları yazılı veya yazısız olarak oval, yuvarlak ya da mekik biçimlerinde tasarlanmıştır. Bazı şemselerin (madalyonların) kenarları düz biçimde tasarlanırken, bazılarının dendanlarla hareketlendirilip tığlarla detaylandırıldığı görülmektedir.[31] Kimi şemselere yalnızca köşebentler eklenmiş, kiminde ise şemse ile köşebent arasında kalan zemin, altın ağırlıklı bitkisel unsurlar veya rumîlerle süslenerek doldurulmuştur. Altının az kullanıldığı tezhiplerde, zeminde genellikle mavi ve lacivert renkler tercih edilirken, motifler kiremit rengi, kahverengi, açık/koyu yeşil ve pembe ile renklendirilmiştir. Ayrıca kırmızı, siyah, pembe ve mavi tonlarının kullanıldığı tasarımlarda sade rumîler ve zarif bitkisel motifler öne çıkmakta, beyaz ile yazılan yazılarda ise kûfî hattın kullanılması dikkat çekmektedir. Bu dönemde renklerin ustaca kullanımı, tezhiplerin görsel zenginliğini artırmakta, olgun ve dengeli kompozisyonlarda kullanılan beyaz ile döneme özgü canlı yeşil karakteristik özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca kat kat ve son derece muntazam çizilmiş cetvellerle boyalı zemine yerleştirilen üç noktalar bu dönemin özellikleri arasındadır. Ek olarak diğer motiflere oranla daha iri işlenen ve belirli yerlerde görülen *çınar yaprağına* benzer bir motif, 15. yüzyılın ikinci yarısı boyunca Türk tezhibinin başlıca bezeme unsurlarından biri hâline gelmiştir.[32]

Sultan Fatih'in emri ile nakkaşhânenin başına geçen *Baba Nakkaş*, saray kütüphanesi için birçok nadide eserin üretilmesini sağlamıştır. Taç yaprakları kendi üzerine katlanan iri ve detaylı hatâyî motifleri, sade ve küçük yapraklar, desen içinde zemine serpiştirilmiş küçük bulut motifleri ile çok renkli paftalarla oluşturulan yoğun tasarım anlayışı Baba Nakkaş üslubunun belirleyici özelliklerini oluşturur. Beyaz ipliklerle ayrılmış pafta zeminlerinde çivit mavisi, su yeşili, siyah, kızıl kahve ve sülyen renklerinin kullanımı bu üslubun karakteristik özellikleri arasındadır. Renkli tasarımların içerisinde az da olsa altına yer verilmiştir.[33] Dönemin tezhiplerine Baba Nakkaş üslubunun yanı sıra 15. yüzyıl Timurlu Dönemi'nin Herat ve Şiraz ekolleriyle beraber naif üslubun da dönemin tezhip anlayışına yön verdiği söylenebilir.[34]

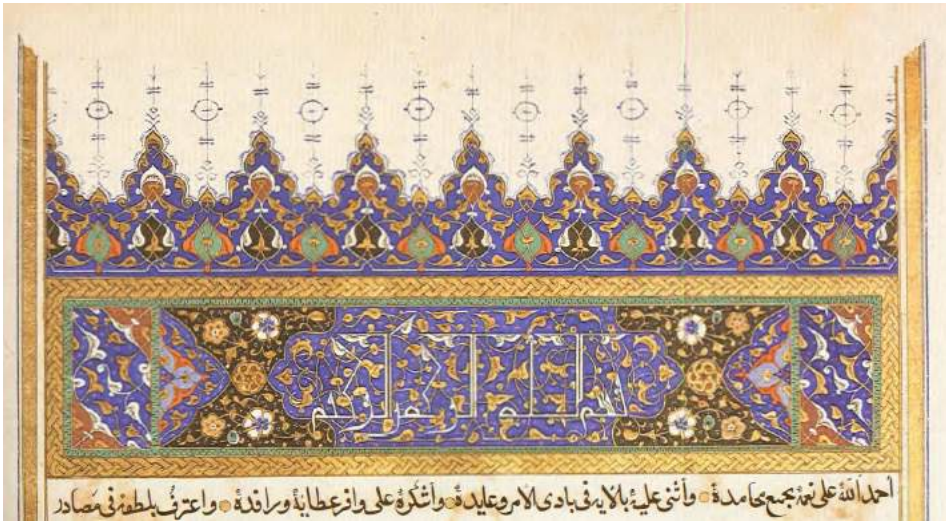
---

31 Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, (İstanbul: Remzi Kitapevi, 1989), 393.

32 Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 49-50.

33 A. Süheyl Ünver, Türk Süsleme Sanatçıları-Müzehhipler 1, haz. Gülbün Mesara – Aykut Kazancıgil (İstanbul: İşaret Yayınları, 2007), 49-50; Seher Aşıcı, "Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009), 311; Küpeli, "Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları: II. Bâyezid Dönemi (1481-1512)", 311.

34 Tanındı, "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı", 260; Aşıcı, "Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih", 310-311; Doğru, "Tezhip Sanatında Gelenek", 282.



Görsel 2. *Süleymaniye Kütüphanesi Süleymaniye bölümü 1025 katalog nolu yazma eser, Unvan tezhibi, Fatih Dönemi*[35]

15. yüzyılın ikinci yarısına denk gelen *II. Bayezid Dönemi*, bir yandan Fatih Dönemi'nin devamı niteliği taşırken, diğer yandan tezhip alanında önemli gelişmelerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Sanatla yakından ilgilenen ve daha çok Doğu kaynaklı bezeme sanatlarına yönelen hattat II. Bayezid'in tezhiple de uğraştığı söylenmektedir.[36] Bu dönemde tezhip sanatının en olgun ve mükemmel döneminin temelleri atılmıştır. Bunun en önemli sebeplerinden biri, dönemin en büyük hattatı olan Şeyh Hamdullah'ın yazdığı mushafların çok ince bir şekilde tezhiplenmesidir. Tezhip sanatı genellikle hat sanatına uygun şekillendiği için, iki sanat dalının değişim ve gelişimleri bu dönemde örtüşmektedir. Dönemin en seçkin eserleri, mükemmel renk uyumu ve üst düzey işçiliğe sahip Şeyh Hamdullah'ın yazdığı altın ağırlıklı mushaflar olmuştur. Kompozisyon tasarımlarında çeşitli şemalar uygulanan eserde zahriye sayfaları karşılıklı iki sayfa olup levha tezhiplidir. Serlevhalar metni içine alacak şekilde tamamen süslenmiş, sûre başları, duraklar, güller ölçülü ve dengeli biçimlerde tasarlanmıştır. Bordürler ve tığlarla bütünleşen kompozisyonda rumî ve bitkisel motiflerin yanında ilk defa bu dönemde görülen bulut motifi de kullanılmıştır. Altının yoğun biçimde kullanıldığı dönem çalışmaları, zerender ve zerendûd[37] gibi tekniklerin gelişmesini sağlamıştır. Fatih Dönemi el yazmalarında görülmeyen *zerenderzer* tekniği, 15. yüzyılın sonlarında sıkça görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde sık uygulanan bir diğer teknik ise *çift tahrir* tekniği olup, İran bölgesindeki eserlerle ortak üslup özellikleri sergilemesi açısından dikkate değerdir.[38] Ayrıca dönem tezhiplerinde naif üslubun yanında Timurî-Herat üslubu ile Türkmen üsluplarının bilhassa mo-

35 Aşıcı, "Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih", 316.

36 Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*, 26.

37 *Zerendûd*, ezilmiş varak altının zer mürekkep haline getirilerek beyaz veya renkli kağıda fırçayla sürülmesiyle hazırlanmış tezyinât eseridir. Bkz. Gülnihâl Küpeli, *II. Bâyezid Dönemi Tezhip Sanatı* (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, 2007, 514).

38 Küpeli, *II. Bâyezid Dönemi Tezhip Sanatı*, 373.

tif ve renk anlayışı bakımından etkili olduğu söylenebilir. Bunlara ek olarak bu dönemde Fatih Dönemi'nin renkli tezhip anlayışı, yerini daha sade bir anlayışa bırakmıştır.[39]

Yavuz Sultan Selim Dönemi'nde Mısır, Tebriz ve Herat'tan İstanbul'a getirilen sanatçılar, tezhip sanatının gelişimine önemli katkılarda bulunmuş ve yeni üslupların ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. Dönem sanatçılarının halkârî tarzında gerçekleştirdikleri kompozisyonlar, Osmanlı kitap sanatlarında yenilikçi bir anlayışın doğmasına zemin hazırlamıştır. Tebriz'den Amasya'ya getirilen sanatçılardan biri olan *Şahkulu*, Kanuni Dönemi'nde saray sanatçılarından biri sayılmış ve nakkaşbaşı görevine getirilmiştir. 16. yüzyılın ilk yarısında kendisiyle özdeşleşen ve *Saz üslubu* olarak bilinen, genellikle açık renkli boyanmamış kağıt üzerine siyah mürekkeple yaptığı desen ve resimleri kapsayan bir üslup ortaya koymuş, bu üslup daha sonra diğer sanatçılar tarafından bir ekol olarak benimsenmiştir.[40] Saz üslubunda uçları sivri, kıvrık hançer görünümlü yapraklar, hatâyîler, çeşitli meyveler, ejderha gibi efsanevî veya aslan, geyik gibi orman hayvanları şeklinde oluşturulan muhtelif motifler, bazen tek tek bazen de birkaçı bir arada olacak şekilde kullanılmıştır. Siyah mürekkepli çalışmaların ön plana çıkmasının yanında altın, gümüş ve sulandırılmış mürekkeple yapılan tonlamalara da rastlanmaktadır.[41]

Sanatta *Klasik Dönem* olarak kabul gören 16. yüzyılda, Kanuni Sultan Süleyman'ın sanata ve sanatçıya verdiği önem sayesinde tezhip sanatı, Fatih Dönemi'nden sonraki en olgun seviyesine ulaşmıştır. Söz konusu dönemde hat, tezhip ve minyatür başta olmak üzere pekçok sanat dalının, en ince ve zarif biçimini kazandığı görülür. Fatih ve II. Bayezid dönemlerinde hazırlık sürecini tamamlayan kitap sanatları, bu dönemde olgunluk düzeyine ulaşarak gelişimini tamamlamış ve *İstanbul üslubu* olarak anılmaya başlanmıştır. Dönemin başnakkaşı, *Kara Memi* olarak bilinen Kara Mehmed Çelebi, yeni bir üslup geliştirerek dönemin tezhibine yön vermiştir. Daha önce kullanılmayan lale, gül, karanfil, sümbül, bahar dalları gibi çeşitli natüralist çiçekleri stilize veya yarı stilize ederek tezhip sanatında kullanmaya başlamıştır. Stilize bitki motiflerinin yanında rumîler, bulutlar ve geometrik unsurlar devrin zevklerine uygun şekilde işlenmiştir. Kanunî'nin şiirlerini içeren yazmaların bezemeleri incelendiğinde, şiirlerde yer alan çiçek ve bahçe tasvirleriyle Kara Memi'nin işlediği çiçekli bezemeler arasındaki uyum dikkat çekmektedir.[42]

---

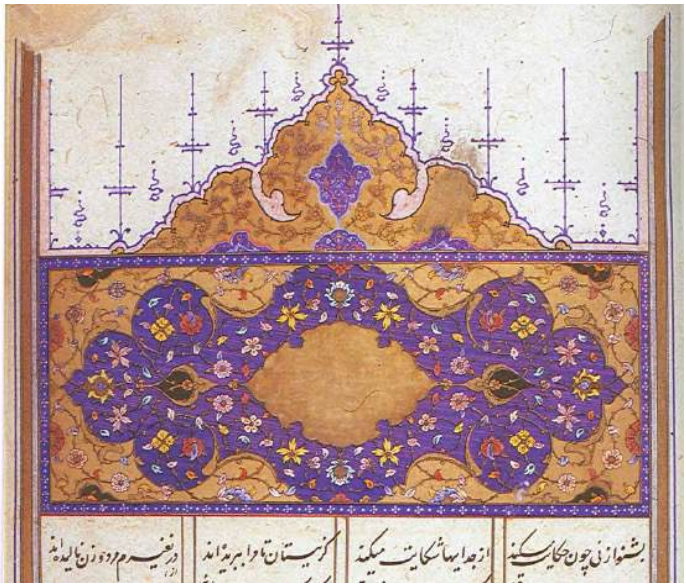
39 Küpeli, "Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları: II. Bâyezid Dönemi (1481-1512)", 329-331.

40 Banu Mahir, "Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009), 381; Gülbün Mesara, "Kanunî Sultan Süleyman'ın Sernakkaşı Karamemi", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009), 361; Cahide Keskiner, *Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhib Sanatı* (İlke Kitap Yayınları, 2020), 48; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 172-173.

41 Mahir, "Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu", 379.

42 Arseven, *Türk Sanatı*, 230; Ünver, *Türk Süsleme Sanatçıları-Müzehhipler 1*, 184-186; Mesara, "Kanunî Sultan Süleyman'ın Sernakkaşı Karamemi", 371; Gülnur Duran, "Osmanlı Tezhip Sanatında Natüralist Üslûpta Çiçekler", *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 31 (2018), 179.

Klasik Dönem'e ait zahriye sayfalarının tamamı tezhipli olup, bunlar motif ve kompozisyon bakımından zengin, işçilik açısından son derece kusursuzdur. Tezhibin uygulanma biçiminde alan düzenlemeleri, motif çeşitliliği ve kompozisyon tasarımı yönünden dikkate değer bir çeşitlilik gözlenmektedir. Sayfa kenarlarında özellikle halkârî tekniğinde işlenmiş bitkisel motifli kompozisyonların yanı sıra, simetrik rumîler ve bulutlar da dönemin yaygın motifleri arasına girmektedir. Serlevhaların ise yatay başlıkları üzerine üçgen veya dilimli mihrabiyelerden düzenlenmelere rastlanmaktadır. Zeminde çoğunlukla farklı ton ve renkte altınla birlikte lacivert renk kullanılırken, diğer renkler daha az tercih edilmiştir. Motiflerde beyaz, turuncu, pembe, sarı, bordo, kırmızı, mavi, yeşil tonları ile renkleri hâkim iken, tahrirler ya turuncu, yeşil, bordo gibi çiçeklerin koyu tonları ya da siyah veya kahverengi ile çekilmiştir. Altın kullanımının yoğun olduğu çalışmaların yanı sıra, altın kullanılmayan örneklere de rastlanmaktadır. Klasik Dönem'e ait lacivert, yeşil, kırmızı veya altınla renklendirilen tığlar, dönemin sonlarına doğru hatâyî çiçekleri ve rumîlerle zenginleştirilerek belirgin bir gelişim göstermiştir.[43]



Görsel 3. *Süleymaniye Kütüphanesi Damat İbrahim Paşa bölümü 756 katalog nolu yazma eser, Mesnevî'nin unvan sayfası, M.1558*[44]

Osmanlı'da duraklama döneminin başladığı 16. yüzyıl sonları ile 17. yüzyılın ilk yıllarında, tezhip sanatında belirgin bir yenilik görülmemekle birlikte kompozisyon ve renk anlayışı bakımından Klasik Dönem özelliklerinin sürmesi dikkat çekicidir. Bir yandan klasik tezhip ve halkârî tekniği ile birlikte saz üslubu kullanımı sürerken, diğer yandan Kara Memi'nin tezhip sanatına kazandırdığı yarı stilize çiçekler ve tonlanarak boyanmış natüralist çiçeklerden

43 Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*, 60; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 51.

44 Fatma Çiçek Derman, "Osmanlıda Klasik Dönem Kanunî Sultan Süleyman (1520-1566) Türk Tezhip Sanatının Muhteşem Çağı: 16. Yüzyıl", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009), 354.

oluşan şükûfeler (çiçek buketi) kompozisyonlarda yer almaya başlamıştır. Bu bağlamda 17. yüzyılın önemli bir üslubu olan *şükûfe üslubuyla* yapılmış Şükûfenâmeler'in günümüze gelen on nüshasında görüldüğü üzere sayfalarında dönemin çiçeklerine yer verilmiştir. Altın ve lâl (kırmızı tonları) renginin hâkim olduğu çalışmalarda natüralist çiçekler eflatun, turuncu, beyaz, bordo, lacivert ve yeşil renklerle boyanmış, sayfa kenarlarında halkârî ve şikâf şeklindeki bezemelerle zerefşân üzerine iğne perdahlı bezemeler çoğalmıştır. Klasik tezhip çalışmaları azalırken, renkler soluklaşmış, kompozisyon tekdüze hale gelmiş ve işçilik bozulmuştur. Dönemin en ünlü tezhip ustası, Hafız Osman'ın yazdığı mushafları süsleyen Hasan Çelebi'dir. Söz konusu dönemde Hafız Osman tarafından tezhiplenen hilyeler, tezhip sanatının kitaplardan levhalara taşındığını göstermektedir.[45]

Sanat alanında Batı'ya yönelen bir anlayışın etkili olduğu 17. yüzyıl, özellikle Sultan I. Mahmud Dönemi'nden itibaren Avrupa'nın Barok ve Rokoko üslubunun Osmanlı sanatına uygulanmaya başlandığı bir dönem olarak kayda geçmiştir. 18. yüzyılın ilk yıllarında bu üsluplar, diğer sanat dallarına kıyasla tezhip sanatında pek etkili olmamıştır. Ancak 17. yüzyılın klasik tarzının bu dönemde biraz daha kaba biçimde devam etmesi, Batı etkisinin tezhip sanatında görülmesine zemin hazırlamıştır. Klasik dönem motifleri giderek sadeleşmiş ve tek biçimde yinelenmeye başlamış, tığlar ise kaba ve yoğun bir şekilde işlenmiştir. Duraklar zenginleşirken mushaf gülleri, eserin genel tezhip anlayışına uygun bezenmiştir. Serlevhaların sayfa düzeni klasik dönem özelliklerini sürdürürken, zahriye sayfalarının tezhiplenmesi bu dönemde terk edilmeye başlanmıştır.[46]

17. yüzyılın ilerleyen dönemlerinde, Batı'nın abartılı, gösterişli ve cetvellerden taşan Barok üslubunun etkisiyle, örgülü şeritler, kıvrımlı kurdeleler gibi yeni unsurların natüralist çiçek demetlerine, sazyolu yaprak motiflerine ve geleneksel bezeme unsurlarına dâhil edilmesi sonucunda *Türk Rokokosu* adı altında yeni bir üslup ortaya çıkmıştır. Batı'daki örneklere kıyasla daha sade ve zarif bir görünüme sahip olan Türk Rokokosu'nda çiçeklerin gövde ve yapraklarındaki C ve S kıvrımları, Barok ve Rokoko etkilerini yansıtmaktadır.[47] Ağırlıklı olarak bitkisel motiflerin kullanıldığı bu üslupta, rumîlerin dahi bitkisel bir anlayışla biçimlendirildiği görülmektedir. 19. yüzyıl sonuna kadar etkisini sürdüren Türk Rokokosu'nda, desen kompozisyonları genellikle yaprak ve yapraklardan oluşan paftalar şeklinde düzenlenmiştir. Sayfa tasarımında çerçeveyle sınırlı, dendanlı bordürlü tezhip anlayışı terk edilmiş, bezemeler belirli bir düzen içerisinde fakat çerçevesiz biçimde serbestçe genişleyerek sayfa kenarlarına doğru yayılmıştır. İğne perdahın sık kullanıldığı dönem eserlerinde, teknik olarak akıtma ve tarama

45 Keskiner, *Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhib Sanatı*, 50-51; Gülnur Duran, "18. Yüzyıl Tezhip Sanatı", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009), 406; Münevver Üçer, "Kültürel Miras Farkındalığı Bağlamında 'Gelenek Gelecektir'", *Art-E Sanat Dergisi* 12 (2018), 92; Üçer - Üçer, "Somut Olmayan Kültürel Miras Ögesi Olarak Tezhib Sanatı", 26.

46 Arseven, *Türk Sanatı*, 230-231; Duran, "18. Yüzyıl Tezhip Sanatı", 398; Duran, "Osmanlı Tezhip Sanatında Natüralist Üslûpta Çiçekler", 180.

47 Duran, "18. Yüzyıl Tezhip Sanatı", 406; Faruk Taşkale, "20. Yüzyıl Tezhip Sanatı", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009), 417.

tercih edilmiştir. Ayrıca genellikle Kur'an bezemelerinde görülen ince fırça işçiliği ve bol altın kullanımıyla dikkat çeken Türk Rokokosu, kıt'a, levha, hilye gibi muhtelif eserlere de uygulanmıştır.[48]

17. yüzyıla damgasını vuran bir başka sanatçı Ali Üsküdârî olup, tezhip sanatında kullanılan çiçek motiflerini, doğada gözlemlediği biçimiyle canlı ve parlak renklerle, fiyonklarla bağlanmış çiçek demetleri şeklinde natüralist bir üslupta tezhiplemiştir. Ali Üsküdârî, motif ve desen anlayışında hocası Yusuf-ı Mısrî'nin izinden giderken, Şahkulu ve Kara Memi'nin üsluplarını Türk Rokoko ile bağdaştırarak kendine özgü bir üslup ortaya koymuştur.[49] Sultan III. Ahmed Dönemi'nde eserler veren sanatçının, M. 1727 tarihli bir şiir kitabının her sayfasına hafif gölgelendirmelerle işlediği otuz çiçek motifi, hem kullandığı üslubu hem de çiçek çeşitliliği yansıtması bakımından önem arz etmektedir. Ayrıca bu dönemde başlayan vazo, sepet gibi objelerden taşan çiçek demetleri, 19. yüzyılda da kullanılmaya devam etmiştir.[50]

19. yüzyıl sonlarına doğru Türk Rokokosu'nun etkisi sürerken, aynı zamanda klasik dönem özelliklerinin tezhiplere yeniden yansıdığı, hatta kimi eserlerde iki üslubun bir arada uyum içerisinde kullanıldığı görülmektedir. Bu dönemde Hüseyin Hüsnü Efendi ile Osman Yümni Efendi öne çıkan müzehhipler arasında yer almışlardır.[51] Osman Yümni Efendi'nin, klasik üsluptaki tezhiplerinin yanı sıra natüralist tarzda gerçekleştirdiği gül ve çiçek kompozisyonları da dikkat çekmektedir.[52]

20. yüzyıl başlarında geleneksel sanatlar, 16. yüzyıl klasik sanatlarının kural ve üsluplarına uygun biçimde yeniden icra edilmeye başlamıştır. Klasik anlayışla işlenen kompozisyonların yanı sıra, lale ve gül ağırlıklı natüralist üsluptaki motifler de bezemelerde kullanılmıştır. 20. yüzyılda Süheyl Ünver, yarı stilize ve natüralist çiçek tasarımlarıyla öne çıkan sanatçılardan biri olmuştur. Bu dönemde Güzel Sanatlar Okulu bünyesinde Türk Tezyini Sanatlar Bölümü açılarak, geleneksel sanatlara yönelik eğitimler verilmiştir. Cumhuriyet Dönemi'nin önde gelen tezhip ustaları arasında yer alan Muhsin Demironat, Feyzullah Dayıgil ve Rikkat Kunt tezhip sanatının gelişimine önemli katkılarda bulunmuş, aldıkları eğitimlerle kendilerine özgü üsluplar oluşturmuşlardır. Rikkat Kunt'un eserleri sade ve ferah bir karakter sergilerken, Muhsin Demironat'ın eserleri yoğun ve detaylı bir işçiliğe sahiptir.[53]

---

48 Azade Akar – Cahide Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, (İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, 1978), 13; Üçer, "Kültürel Miras Farkındalığı Bağlamında 'Gelenek Gelecektir'", 92; Üçer - Üçer, "Somut Olmayan Kültürel Miras Ögesi Olarak Tezhib Sanatı", 27.

49 Ünver, *Türk Süsleme Sanatçıları-Müzehhipler 1*, 548-555; Duran, "18. Yüzyıl Tezhip Sanatı", 411.

50 Üçer, "Kültürel Miras Farkındalığı Bağlamında 'Gelenek Gelecektir'", 92; Üçer - Üçer, "Somut Olmayan Kültürel Miras Ögesi Olarak Tezhib Sanatı", 27.

51 Faruk Taşkale, *Tezhip Sanatının Kullanım Alanları* (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 1994), 417.

52 Üçer - Üçer, "Somut Olmayan Kültürel Miras Ögesi Olarak Tezhib Sanatı", 27.

53 Taşkale, *Tezhip Sanatının Kullanım Alanları*, 433-434; Özkeçeçi - Özkeçeçi, Türk Sanatında Tezhip, 52; Üçer - Üçer, "Somut Olmayan Kültürel Miras Ögesi Olarak Tezhib Sanatı", 27.

3. Tezhip Yapımı

Tezhipte ilk adım, uygulanacak yere göre boyutlandırılmış ve kullanılacak tarz ve tekniğe uygun bir desen tasarlamaktır. Desen tasarımı, sanatkârın hayal gücünü, zevkini, görgüsünü ve birikimini yansıtması bakımından eserin sanat değerini belirleyen önemli bir unsurdur. Bir deseni oluşturan her öğenin yerli yerinde olması, kompozisyona uyum sağlaması ve desenin uygulanacağı alanla bütünlük göstermesi desenin niteliğini artırmaktadır.[54]

Bir eskiz kâğıdı üzerinde, belirlenmiş alana genellikle uygun helezonlar ve daireler çizilerek işlenecek motiflerin yerleri tespit edilir. Eğer bir yazı etrafına desen yapılacaksa, yazının çevresinde yazı yüksekliğinin bir buçuk ya da iki katı kadar boşluk bırakılarak desen alanı hesaplanır. Desen oluşturulurken, aynı zamanda uygulanacak tekniğe uygun motif ve detaylar belirlenir. Kompozisyon tamamen oturduktan sonra, uygun çiçek ve yaprak motifleri çizilir, detaylandırılarak desen son hâlini alır. Daha sonra tercih edilen renklerin desen üzerindeki dağılımı ve yerleşimi planlanır. Bu aşamada doluluk ve boşluk oranlarının dengeli olması önemlidir. Gerekli durumlarda ayırma rumîlerle veya cetvel ve bordürlerle geometrik paftalara bölünür. Ayrılan bu paftalarda farklı renk ve motiflerin kullanılması, tasarımın etkisini artırır. Son aşamada, seçilen teknik doğrultusunda boyama işlemine geçilir.

Önceki dönemlerde desenlerin kâğıda aktarımında *silkeleme yöntemi* kullanılmıştır. Bu yöntemde, eskiz kâğıdındaki desen çok ince uçlu bir iğneyle sık aralıklarla delinerek kalıp hâline getirilir ve sert bir mukavva üzerine aktarılırdı. Kalıbın tezhiplenecek yüzeye sabitlenmesiyle temiz bir desen aktarımı sağlanmış olur. Ardından, -özellikle söğüt ağacından elde edilen- kömür tozu doldurulmuş bir tülbent, kalıbın delikli kısımları üzerinden geçirilir ve kömürün dağılmaması için kısım kısım silkelenirdi. Kâğıt üzerine küçük noktalar hâlinde aktarılan desenin üzerinden ustalar, çok ince ve uçuk tonda bir boya ile geçerlerdi. Daha sonra sanatkâr, uzun ve yumuşak tüylü bir kürk parçasıyla fazla kömür tozunu hafifçe süpürerek veya kâğıdın arkasından silkerek temizlerdi. Son aşamada, tebeşirlenmiş kadife ya da çuha ile desenin üzerinden geçilerek kâğıdın yağı alınır, böylece boya ve altın uygulamaları sırasında boyanın toplanması ve zeminin açık kalması önlenirdi.[55]

Günümüzde uygulanan yöntemde ise, eskiz kâğıdındaki desen çok ince uçlu bir kurşun kalemle çizildikten sonra, ters çevrilerek âherli kâğıt üzerine yerleştirilir. Bu durumda mühreyle veya kalemle tekrar desenin üstünden geçilir ya da araya kopya kâğıdı konularak desen aktarılır. Âherlenip mührelenen kâğıt üzerine tezhip uygulanması, hata durumunda kolayca toparlanabilmesi açısından mühim olup daha sağlıklı sonuçlar vermektedir. Âherli kâğıtla çalışılacağı zaman da tebeşirli çuha kullanılmalıdır.[56]

---

54 İnci Ayan Birol, "Tezhip", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 61.

55 Ersoy, Türk Tezhip Sanatı, 13-14; Keskiner, *Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhib Sanatı*, 9; Gülgen, *Ana Hatlarıyla Türk İslam Santları Tarihi*, 93-94; İnci A. Birol, *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyâtı, 2023), 123-124.

56 Keskiner, *Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhib Sanatı*, 9; Birol, *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen*, 124.

Desen aktarma işleminin ardından boyama aşamasına geçilir. Boyama sırasında altın kullanılacak bölgelere, ezilerek hazırlanmış altın jelatinli su uygulanır ve üzerleri *zermühre* adındaki (ucunda akik taşı bulunan) bir aletle parlatılır. Mat bir görünüm elde edilmek isteniyorsa, araya ince bir kâğıt yerleştirilerek üzerinden mühreleme işlemi yapılır. Ardından motiflerin tahrirleri eşit kalınlıkta çekilir ve zemin boyaları doldurulur. Motiflerin sınırları önceden tahrirle belirlenerek boyama işleminin daha kontrollü ilerlemesi sağlanır. Zemini tamamlanan desenin motiflerine, varsa ince detaylar eklenir, son olarak renk tonlamaları yapılıp boyama işlemi tamamlanır.

Şayet cetvel çekilecekse, tezhibin iç kısımları tamamlandıktan sonra cetvelleme işlemine geçilir. Altın cetvel uygulanmışsa, altınlama işleminin ardından mührelenir ve kenarları siyah renkle rapidolanır. Renkli cetveller ise, içine boya konulan ve ince çizgiler çekmeye yarayan *tirilin*[57] adındaki bir aletle uygulanır. Son aşamada *kuzulu cetvel* çekilerek tığlar eklenir ve tezhipleme süreci tamamlanır. Bazı eserlerde, uygun görülmesi hâlinde, altın yüzey üzerine *iğne perdahı* uygulanır. Bu teknik, küt uçlu bir iğne veya zermührenin sivri ucuyla bastırılarak elde edilen noktasal bezemeler yoluyla tatbik edilir.[58]

4. Tezhipte Kullanılan Teknikler

Hazırlanan ve zemine aktarılan desenler, uygulanacağı alanın yapısına uygun farklı tekniklerle tezhiplenir. Tezhipte başlıca kullanılan teknikler şunlardır:

Halkârî

Halkârî, Arapça "süslemek" anlamındaki *halli* kelimesi ile Farsça "iş" anlamına gelen ve nispet eki eklenmiş *kâr* kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır. Birçok kaynakta *halkârî, halkâr, tahrirli halkâr, berkî halkâr, boyalı halkâr* gibi farklı tabirlerle anılan bu üslup, altınla yapılmış hafif süsleme tarzı olarak tanımlanabilir. Sözlük anlamı itibarıyla "*altın yaldızlı iş*" anlamına gelen halkârî, kısaca hazırlanan altınlı suyun (zermürekkep) yoğunluğunun dereceli biçimde uygulanmasıyla oluşturulan gölgeli tezyinat şeklinde tarif edilebilir. Altınla çalışılan bir bezeme türü olan halkârî, tezhip sanatında sade, zarif ve doğal etkisi nedeniyle sıklıkla tercih edilen bir tekniktir. Her renkte kâğıt üzerine uygulanabilen halkârî tekniği, iki farklı şekilde tatbik edilmektedir.[59]

Genellikle *halkârî* olarak bilinen ve tezhipte en çok tercih edilen ilk yöntem, varak altının ezilip jelatinli suyla harmanlanmasıyla elde edilen karışımın, fırçaya yeterli miktarda alınarak motiflerin uç kısımlarına doğru sürülmesi ve altın yoğunluğunun uçlarda toplanması esasına dayanmaktadır. Halkârîde kullanılan ikinci

---

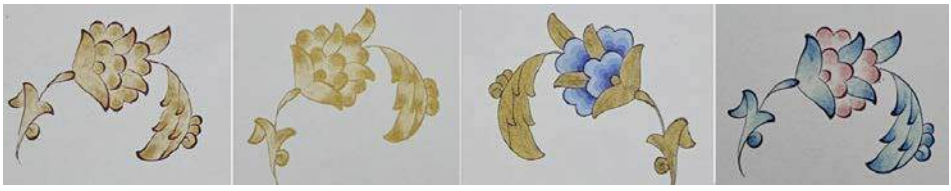
57 Tirlin şeklinde de ifade edilir bkz. Metin Sözen - Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitapevi, 2007), 237.

58 Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 149.

59 Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*, 14; F. Çiçek Derman, "Halkârî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1997), 365; Ali Fuat Baysal, "Tezhip Sanatı", *Türk İslâm Sanatları Tarihi*, ed. Abdülkadir Dündar (Ankara: Grafiker Yayınları, 2019), 422-423; Yılmaz - Şimşek, "Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler", 626; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 169-170.

yöntem ise *tarama halkârî* ya da *perdahlı halkârî* olarak adlandırılan tekniktir. Bu yöntemde, yaprak uçlarına damla halinde bırakılan koyu kıvamdaki sulu altın, ince bir fırça yardımıyla yaprağın geri kalan bölümlerine doğru taranarak dağıtılır. Özen ve ustalık gerektiren bu teknikte dikkat edilmesi gereken en önemli husus, fırça ile dağıtılan uçlardaki altının giderek inceltilmesi ve bu işlem sırasında fırça izlerinin belli olmamasıdır.[60]

Halkârî uygulaması bittikten sonra motiflerin kenarlarına koyu altın ile düzgün bir şekilde tahrir çekilerek gölgelendirme işlemi tamamlanır. Tahrir sırasında fırça darbelerinin uçlara doğru kalınlaştırılmasıyla oluşturulan nüanslar, motiflere derinlik katarak bezemenin daha estetik ve zarif bir görünüm kazanmasını sağlar. Ancak tahririn başarılı olup olmadığı altının kurumasıyla ortaya çıkacağı için boyama işlemine oranla tahrir çekme işlemi daha zordur. Her türlü altın uygulamasında olduğu gibi halkârîde de en son zermühre ile parlatma işlemi yapılır.



Görsel 4. *Halkârî ve şikâf örnekleri*[61]

Çoğu çiçeğe ve şekile rahatça uygulanabilen bu tekniğin *şikâf, tahrirli halkârî, foyalı halkârî* gibi farklı çeşitleri bulunmaktadır. Farklı boya ile renklendirilerek yapılan uygulamasına *şikâf* veya *zerşikâf* denir. Açık renkli zemin üzerine işlenen ve genellikle siyah tahrir çekilen *tahrirli halkârî*de, altın ve siyah tahrir birlikte çekilirse, altın olana nüans verilirken, siyah olan düz çekilir. Ancak sadece siyah kullanılacaksa nüans verilerek tahrir işlemi bitirilir. *Foyalı halkârî* ise altınlanma işlemi bittikten sonra motiflerin uçlarında, altının yoğun olan kısımlarında fırça ile yarı şeffaf *la'l mürekkebi* sürülerek kırmızı bir parıltı verilir. Bu kullanıma özellikle Fatih devri eserlerinde rastlanmaktadır. *Zemini boyalı halkârî*de desen iki defa silkelenir. İlki motiflerin içi tamamen boyandıktan sonra, ikincisi ise gölge ve tahrirler altınla yapıldıktan sonra uygulanır. Fakat tarama ile verilen gölgelere tahrir yapılmaz. Kağıt dışında çeşitli yüzeylere de uygulanabilen halkârî tekniği, yazma eserlerde veya levha çalışmalarında yazı çevresini süslemede kullanılabileceği gibi, minyatür kenarları ve resim çerçevelerinin bezemesinde de tercih edilmektedir. Ancak kağıda uygulanacağı zaman, kağıdın kalın bir şekilde âherlenmesi ve kullanılacak varak altının çok iyi ezilip süzülmesi gerekmektedir.[62]

---

60 Derman, "Halkârî", 365-366; Yılmaz - Şimşek, "Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler", 626.

61 Keskiner, *Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhib Sanatı*, 128.

62 Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*, 14; Fatma Çiçek Derman, "Halkârî Tezyinat", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009), 505; Derman, "Halkârî", 366-367; Baysal, "Tezhip Sanatı", 423; Yılmaz - Şimşek, "Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler", 626; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 171.

Türk tezhip sanatının en ünlü halkârî ustası Kara Memi iken, çift tahrir tekniğiyle uygulanan halkârî örneklerine ise ağırlıklı olarak Ali Üsküdârî'nin eserlerinde rastlanmaktadır. Renkli halkârînin en güzel örneklerini ise *Beyazıt Devlet* (nr. 4969) ve *Topkapı Sarayı Müzesi (Hazine, nr. 1365, III. Ahmed, nr. 3653)* kütüphanelerinde görmek mümkündür.[63]

Zerefşân

Kısaca "altın serpme" veya "püskürtme" olarak tanımlanabilen *zerefşân*, varak altının kuru, sert ve uzun tüylü bir fırça yardımıyla, büyüklü küçüklü deliklerden oluşan kalbur veya elekten, jelatinli su sürülmüş zemin üzerine serpilmesi işlemidir. *Kalbur zerefşânı* olarak da bilinen bu uygulamada, altın parçacıklarının jelatinli zemin üzerinde eşit ve dengeli bir şekilde dağılması gerekir. *Fırça zerefşânı* olarak bilinen bir diğer yöntem ise, ezilmiş altın parçacıklarının fırça aracılığıyla zemine serpiştirilmesi işlemidir. Daha iyi yapışması için üzerinden tekrar jelatinli su sürülür ve kuruduktan sonra zermühre ile parlatılarak işlem tamamlanır. Alternatif bir sabitleme yöntemi olarak, zerefşânın kurumasının ardından bir kağıt yardımıyla üzeri sıvazlanarak altın parçacıklarının zemine yapışması sağlanır ve tekrar jelatinli su ile sabitleme işlemi yapılır. Zerefşân tekniğinin uygulanmayacağı alanlar ise kağıt ile kapatılarak korunur. Genellikle yazma eserlerin cild içi kağıtlarında, sayfa kenarlarında ve levhalarda rastlanan zerefşân, her dönemde tercih edilen bir teknik olmuştur.[64]



Görsel 5. *Zerefşân örneği*[65]

Zerenderzer

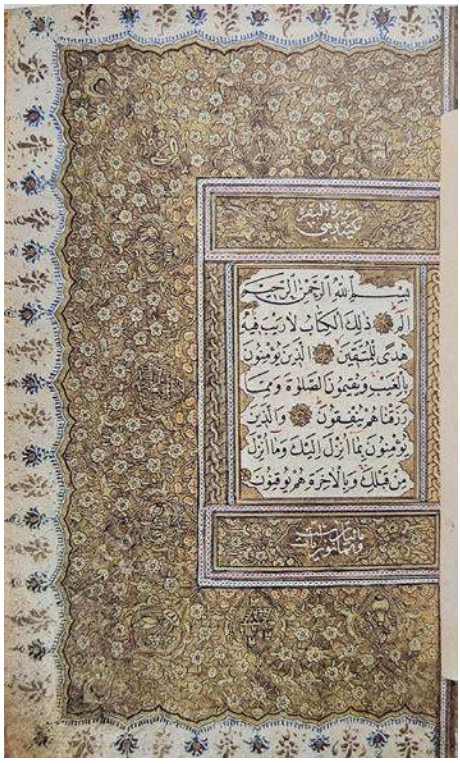
Zer-ender-zer ifadesi "altın üzerine altın" anlamında olup, sıvama altın zemin üzerine motiflerin altınla boyanması ile uygulanan bir tekniktir. Zeminde mat altın kullanılırken, motiflerde (sap, yaprak ve çiçekler) parlatılmış altın tercih

63 Derman, "Halkârî", 365-367; Baysal, "Tezhip Sanatı", 423.

64 Ersoy, Türk Tezhip Sanatı, 16; Ünver, *Türk Süsleme Sanatçıları-Müzehhipler 1*, 222; Birol, "Tezhip", 62; Baysal, "Tezhip Sanatı", 423; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 176; Birol, *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen*, 198-199.

65 Keskiner, *Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhib Sanatı*, 106.

edilir. Uygulama tek renk altının mat ve parlak tonlarının bir arada kullanılması şeklinde olabileceği gibi, sarı, yeşil vb. farklı tonlardaki altınların birlikte kullanılmasıyla da yapılabilir. 14. yüzyılda çok güzel örneklerine rastlanan zerenderzer tekniğinde çoğunlukla nüans verilmeden tahrir çekilir. Bazı uygulamalarda ise çiçek motiflerinin hafifçe renklendirildiği görülür.[66]



Görsel 6. *Zerenderzer örneği*[67]

Zemin Boyalı Klasik Tezhip

Klasik tezhipte en çok tercih edilen bu teknikte sade ve küçük motiflerle oluşturulan desen zemine aktarılır. Boyama işlemine geçildiğinde ise sap ve yapraklar, cetvel ve iplikler altın ile doldurulur ve mühre ile parlatılır. Sapları oluşturan helezonların, ince ve aynı kalınlıkta boyanmasına özen gösterilir. Ardından hem altınla doldurulmuş motiflerin hem de astar renkleri sürülen çiçekli kısımların tonlaması yapılır ve tahrirleri nüanssız, çok ince şekilde çekilir. Dalgalanma olmadan, boya fırça ile beraber yürütülerek zemin doldurulur. Altın boyanmış helezon dalların inceliği ve eşit olması, zemin renginin dalgalanmaması ve tahrirlerin çok ince çekilmesi, uygulanan klasik tezhibin kalitesini ortaya koymaktadır.[68]

---

66 Arseven, *Türk Sanatı*, 231; Ersoy, Türk Tezhip Sanatı, 16; Birol, "Tezhip", 62; Baysal, "Tezhip Sanatı", 423.

67 Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*, 69.

68 Birol, "Tezhip", 62; Baysal, "Tezhip Sanatı", 423.

Çift Tahrir

Klasik tezhip tekniklerinden biri olan çift tahrir tekniği, küçük ebatlı motiflerle çalışılmasına bağlı olarak dikkatli bir fırça hâkimiyeti ve motif düzeni gerektirmektedir. Bu teknikte, motiflerin ayrıntıları iki taraflı tahrir çekilerek sınırlandırılır ve iç kısmı boya ile doldurulduğu için *çift tahrir* olarak adlandırılmaktadır. Ayrıca motif parçaları arasında bırakılan eşit zemin boşlukları nedeniyle *havalı* olarak da bilinmektedir. Bunun yanı sıra, açık zemin üzerine koyu tonlarda, koyu zemin üzerine ise açık tonlardaki renklerle uygulanmasından kaynaklanan açık-koyu kontrastı nedeniyle *negatif* olarak da anılmaktadır. Çoğunlukla tek renk uygulanmakla birlikte, sıvama ve tarama yöntemleriyle ve birbirini tamamlayan renklerle de tercih edilebilmektedir. Söz konusu teknik, özellikle küçük alan bezemelerinde, iri motifler arasındaki boşlukları doldurmada ve tığlarda kullanılmakta olup, işlenecek motiflerin küçük ve ayrıntısının az olmasına dikkat edilmelidir. [69]



Görsel 7. *Çift tahrir örneği*[70]

[69] Birol, "Tezhip", 62; Nurcan Sertyüz, "Tezhip Sanatonda Çift Tahrir (Havalı veya Negatif) Tekniği, *I. Uluslararası Türk Sanatları Sempozyumu ve Sanat Çalıştayı*, ed. Osman Kunduracı – Ahmet Aytaç (Konya: 2012), 293-295; Yılmaz - Şimşek, "Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler", 627; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 178.

[70] Birol, *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen,* 273.

5. Tezhipte Kullanılan Motifler

Tezhip sanatının ana teması olan desenler, çeşitli motiflerle oluşturulmaktadır. Türk süsleme sanatında kullanılan motifler, figürlü bezemeyi hoş karşılamayan İslâm felsefesinin etkisiyle doğayı soyutlama ve stilize etme yönünde çeşitlilik göstermiştir. Bu anlayış doğrultusunda Türk sanatçılar, doğadaki bitki, hayvan ve gökyüzü unsurlarının gerçek görünümünü taklit etmek yerine, kendi yorumlarını katarak üsluplaştırmayı tercih etmişlerdir. Bu doğrultuda tasarlanan motifler için *üsluplaştırılmış* veya *stilize edilmiş* ifadeleri kullanılmaktadır. Tezhip sanatında ise bitkisel motifler, rumî, bulut, münhani, geometrik desenler, geçmeler, yarı stilize ve natüralist çiçekler, hayvan figürleri, tığlar gibi muhtelif motiflere rastlanılmaktadır.[71]

5.1. Bitkisel Motifler

Hatâyî grubu olarak da anılan bitkisel motifler, doğadaki bitkilerin farklı görünümlerine göre sınıflandırılmıştır. Yaprak motifine *berk*, enine kesiti alınarak stilize edilen motife *penç*, dikine kesiti alınarak stilize edilen çiçek motiflerinden az gelişmiş olanına *goncagül*, tam gelişmiş olanına *hatâyî* adı verilmiştir. Yapraklar, çiçeklere kıyasla daha az üsluplaştırılmıştır.

Kaynağı belli olmayacak kadar stilize edilen ve genellikle ½ oranında simetrik olarak çizilen *hatâyî* motifinin en yaygın formunda sapın bağlandığı ve çiçeğin merkezi olan can noktası, tohum kesesi, çanak yapraklar ve taç yapraklar bulunmaktadır. Hatâyî motifi, sap kısmının giriş-çıkış yönü dikkate alınarak dalların yönüne göre desene yerleştirilir. Ayrıca dalların kıvrımlarına göre hatâyî çiçeklerine hafif kavis verilerek estetik görünüm kazandırılır.

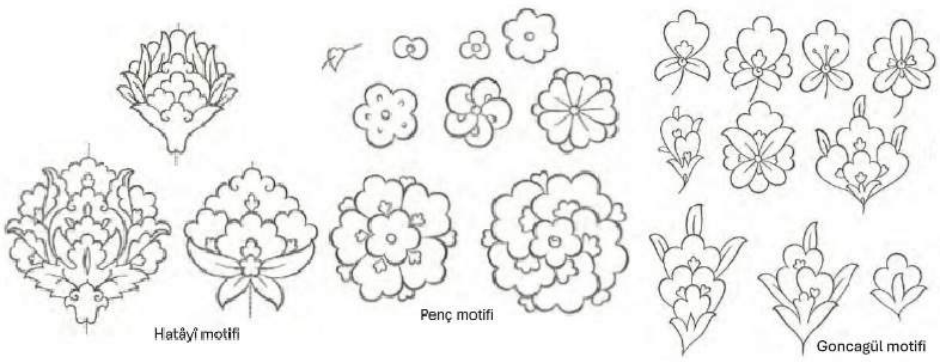
Goncagül motifi, hatâyîye kıyasla daha küçük ve basit bir formda olup, uçlara doğru incelerek çizilir. Burada bahsi geçen gül, genel manada çiçeği ifade etmektedir. Tam açılmamış bir çiçeği temsil eden goncagülde taç ve çanak yapraklar görünürken, tohum kesesi ve tohumlar ya görünmez ya da hafif şekilde belli olur. Genellikle desenlerde, küçük yapraklarla birlikte, dal uçlarını sonlandırmak amacıyla kullanılan goncagül de hatâyî gibi, dal üzerinde giriş-çıkış yönüne dikkat edilerek yerleştirilmektedir.

Kuş bakışı görünümündeki bir çiçeğin stilize edilmesiyle oluşan *penç* motifi, kompozisyon içerisinde farklı yönlere giden dalların kesiştiği veya kıvrıldığı noktaları doldurmaya uygun olması nedeniyle sıklıkla tercih edilmektedir. Bunlar, tek dilimli *yekberk*, üç dilimli *seberk*, beş dilimli *pençberk*, altı dilimli *şeşberk*, birbirine sarılan yapraklardan oluşan *sadberk* gibi, yaprak sayılarına ve durumuna göre farklı Farsça adlarla anılmaktadır. Ancak zamanla, daha çok beş yapraklı çiçek motifi kullanılmasından kaynaklı bütün enine kesitli çiçek motifleri *penç* olarak ifade edilmiştir. Pençler aynı yönde hareket eden yapraklardan oluşuyorsa buna *çarkıfelek penç* denir.

---

[71] Akar – Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, 10; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 72; İnci A. Birol - F. Çiçek Derman, *Türk Tezyînî San'atlarında Motifler* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyâtı, 2024), 13-14.

Anadolu Selçuklularında oldukça sade formlara sahip olan hatâyî grubu çiçek motifleri, 15-16. yüzyıllarda çok daha detaylı bir görünüm kazanmıştır.[72]



Görsel 8. *Hatâyî, penç ve goncagül motifleri*[73]

5.2. Rumî

Rumî motifi, tombul bir biçime sahip olup, virgül şeklindeki gövdesi ile gövdenin sivri ucuna yerleştirilen yuvarlak şekilden oluşmaktadır. En erken örneğinin 9-10. yüzyıl Uygur Türklerine ait olduğu düşünülen rumî motifi, zamanla sanatın her alanında sıkça tercih edilen bir motif hâline gelmiştir. Tarihi Orta Asya'ya kadar uzanmasına rağmen, motifin ilk yaygın kullanımı 11. yüzyıldan itibaren Anadolu Selçukluları döneminde olmuştur. O dönemlerde *Diyâr-ı Rum* denilen topraklara yerleşen Selçuklulara, Rum Selçukîleri veya Anadolulu anlamında *rumî* ifadesi kullanılmış, ayrıca *Selçukî* olarak da anılmıştır.[74] Ancak motifin Türklerin Anadolu'ya gelmesinden çok önceki çağlarda da Abbasîler, Samanîler, Büyük Selçuklularda kullanıldığı ve Endülüs'e kadar yayıldığı göz önüne alındığında, rumî motifini yalnızca Anadolu'ya ait kılmak doğru olmayacaktır.[75] Türklerin Anadolu'ya gelmeden önce de kullandıkları bir motif olan rumî, Bağdat ve Tebriz

---

72 Hatâyî grubu motifler hakkında bilgi için bkz. Akar – Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, 18; Aziz Doğanay, "Hatâyî Üslubu Motifler", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009), 447-448; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 81-89; Ümmügülsüm Terzi, "Natural Çiçek Kesitlerinin Tezhip Sanatında Tasvir Edilmesi: Enine ve Boyuna Kesit Çizim Teknikleri Uyarlamaları", *Uluslararası İslâm'da Sanat ve Estetik Sempozyumu*, ed. Tuğba Aydeniz - Şevket Enes Samancıoğlu (Ankara: İlâhiyât Yayın, 2024), 681-682.

73 Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, (hatâyî) 82, (penç) 87, (goncagül) 89.

74 Akar – Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, 19; Hatice Aksu, "Türk Süsleme Sanatı Motiflerinden Rûmî ve Münhani", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009), 451-453; Keskiner, *Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhib Sanatı*, 15; Birol - Derman, *Türk Tezyînî San'atlarında Motifler*, 179; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 99; Fatma Şeyma Boydak, "Beylikler Devri Ciltlerinin Gizemli Estetiği: Rûmî Tezyinatlı Kapak İçleri", *Uluslararası İslâm'da Sanat ve Estetik Sempozyumu*, ed. Tuğba Aydeniz - Şevket Enes Samancıoğlu (Ankara: İlâhiyât Yayın, 2024), 630.

75 Aziz Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı: Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri* (1522-1604) (İstanbul: Klasik, 2009), 81; Aziz Doğanay - Merve Akyüz, "İslîmi/Rumî ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûrî Tezyînât Üslûbunun Osmanlı Sanatına Yansımaları ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü", *Türklük Araştırmaları Dergisi* 3/1 (2024), 43.

gibi sanat merkezlerinde *islîmî, eslîmî, selîmî* adlarıyla anılmaktadır.[76] Oysa rumî motifi, motifi, ilk olarak net bir biçimde, 9-10. yüzyıla tarihlenen Uygur Türklerine ait Bezeklik Freski'ndeki su ejderi üzerinde görülmektedir.[77]

Rumî motifiyle ilgili Türk sanatında bazı tartışmalar mevcuttur. Bu tartışmalardan biri, rumî motifinin bir *unsur* mu yoksa *üslup* mu olduğudur. Penç, yaprak ve bulut gibi motiflerle birlikte sık kullanılan rumî, bu özelliğinden dolayı bir unsur olarak değerlendirilir. Öte yandan, süsleme sanatında bağımsız olarak kullanılması, rumîye bir üslup niteliği kazandırmaktadır. Nihayetinde, zengin kullanımından dolayı rumî motifi, hem unsur hem de üslup olarak kabul edilebilir. Desen kurgusu bakımından rumîler, serbest tasarımlarda olduğu gibi simetrik düzenlemelerde de kullanılabilir. Rumîlerin tek başına kullanımı dışında, desen içerisinde ana şema oluşturarak yerleştirilmesi, kompozisyona derinlik kazandırmakta ve ikinci bir boyut sağlamaktadır. Ayrıca rumîler yazı çevresinde, geometrik ve bitkisel motiflerle birlikte de tercih edilmiştir. Selçuklular döneminde rumîler biçim ve nitelik açısından büyük çeşitlilik göstermiştir. Bu dönemde bir yandan *hurdeli, kanatlı, dilimli, pîçîde* gibi rumî çeşitleri şekillenip gelişmiş, diğer yandan belirli bir hat üzerinde kanat uçlarının birleşmesiyle oluşan kapalı form veya ayırma rumî şekilleri ortaya çıkmıştır. Selçuklu Dönemi'nde olduğu gibi 15. yüzyıl Fatih Dönemi'nde de rumîler kısa ve tombul biçimli iken, 16. yüzyılda biçim olarak biraz daha daralmış ve uzamıştır.[78]

Rumî konusunda yapılan tartışmalardan biri de kökeninin hayvansal mı yoksa bitkisel mi olduğudur. Bazı kaynaklarda, rumînin hayvanların kanat, gövde ve bacaklarının stilize edilmesiyle oluştuğu, bu nedenle hayvansal kökenli olduğu öne sürülmektedir.[79] Hatta 14. yüzyıla kadar stilize edilen hayvan figürleri açık bir şekilde tanınabilirken, zamanla bazı ayrıntılarını ve kökenini kaybederek günümüzdeki klasik görünümlerini kazandığı düşünülmektedir.[80] Ayrıca rumî ile birlikte kullanılan münhaninin de hayvansal kökenli olduğu ve erken dönem örneklerinde rumîden ayırt edilemediği ifade edilmektedir. Rumî motifi, Osmanlı Dönemi'nde gelişerek münhaniden ayrılmış ve özgün bir karakter kazanmıştır.[81] Öte yandan rumî üslubunda ortaya çıkan ve rumînin bir ara çeşidi olarak değerlendirilen *lotus, palmet* gibi motiflerle birlikte motif bitkisel kökene dayandırılmaktadır.[82] Topkapı Sarayı Arşivi'nde bulunan "D. 10232" numaralı belgede,

---

76 Aksu, "Türk Süsleme Sanatı Motiflerinden Rûmî ve Münhani", 451; Aziz Doğanay, "Tezyinât", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 81.

77 Akar – Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, 19; Cahide Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler: Hatai* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002), 3; Sabiha Bayhan Koç, *Rumi Çizim ve Teknikleri* (İstanbul: İlke Kitap, 2023), 8.

78 Koç, *Rumi Çizim ve Teknikleri*, 9.

79 Birol, "Tezhip", 61; Yılmaz - Şimşek, "Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler", 622; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 100; Boydak, "Beylikler Devri Ciltlerinin Gizemli Estetiği: Rûmî Tezyinatlı Kapak İçleri", 631.

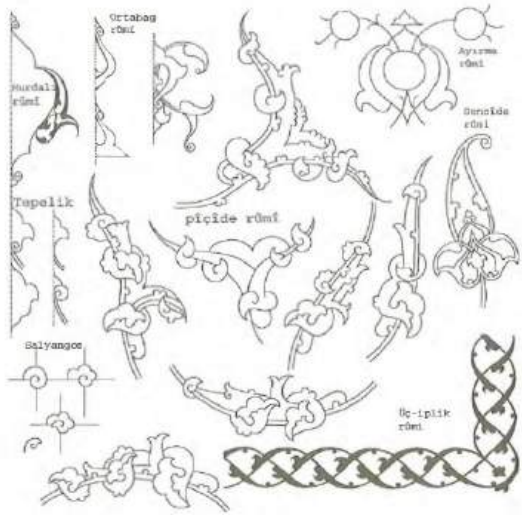
80 Akar – Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, 19; Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*, 17; Baysal, "Tezhip Sanatı", 425; Keskiner, *Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhib Sanatı*, 15; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 101.

81 Birol - Derman, *Türk Tezyînî San'atlarında Motifler*, 180-181.

82 Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı: Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri* (1522-1604), 82.

tepelik rumî olarak bilinen motiften *üç yapraklı rumî* şeklinde söz edilmiştir. Bu ifade, rumî motifinin kaynağının bitkisel olduğuna işaret etmektedir. Her ne kadar rumî motifi başlangıçta hayvansal kaynaklı kabul edilse de, İslâmiyet'in etkisiyle değişime uğradığı ve Osmanlı Dönemi'nde bitkisel kaynaklı hale geldiği kuvvetle muhtemeldir.[83]

Rumî çeşitleri çizilişlerine göre *sâde rumî, dendanlı (dilimli) rumî, pîçîde (sarılma) rumî, işlemeli rumî, hurdelenmiş rumî, sencide rumî*; desen içindeki fonksiyonlarına göre *tepelik, ortabağ (agraf), ayırma rumî (kapalı form) ve hurde rumî* olarak sınıflandırılmıştır.[84]



Görsel 9. *Rumî motifi örnekleri*[85]

5.3. Münhani

Kelime anlamı "eğri" olan münhani, bordürlerde kullanılmakta veya bağımsız bir desen olarak tercih edilmektedir. Tamamen eğri çizgilerle şekillenen bu motifler, simetrik veya desen içinde aynı şeklin tekrarından oluşan desenler şeklinde kullanılmaktadır. Rumî ile birlikte aynı eserde ilk kez görülen münhani motifi, aynı rengin farklı tonlarının kademelendirilerek boyanmasıyla meydana gelmektedir. Desen içerisine münhani motifi yerleştirilirken, bitiş çizgisinin başlangıç çizgisine birleşecek şekilde son bulmasına özen gösterilmelidir. Münhaniler, kompozisyonda belli bir hattı takip etmeksizin, birbiri ardı sıra kümeler hâlinde ve birbirine bitişik olarak yerleştirilir. Gittikçe belli bir yöne doğru daralıp incelen münhanilere nüanssız düz çizgi ile tahrir çekilir.[86]

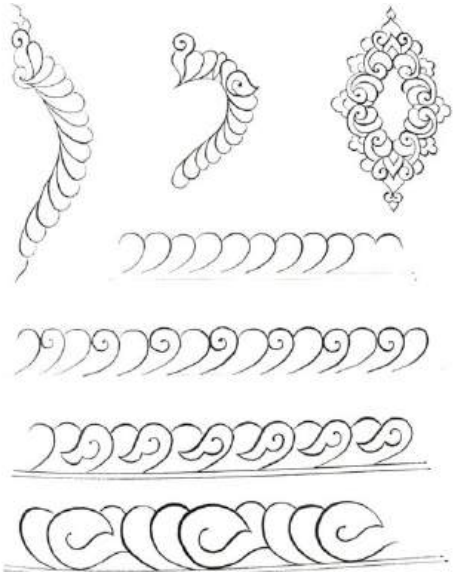
---

83 Doğanay, *Osmanlı Tezyinatı: Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri* (1522-1604), 83; Doğanay - Akyüz, İslîmi/Rumî ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi, 43.

84 Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 102-103.

85 Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 104.

86 Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler: Hatai, 4;* Birol, *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen*, 61; Aksu, "Türk Süsleme Sanatı Motiflerinden Rûmî ve Münhani", 463; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 136.



Görsel 10. *Münhani motifi örnekleri*[87]

Anadolu Selçuklu sanatlarında yoğunlukla kullanılmasından dolayı Süheyl Ünver tarafından *Selçuklu Münhanileri* olarak adlandırılan motif, Selçuklu Dönemi el yazmalarında da sıkça görülmektedir. 11-15. yüzyılları arasında yoğun olarak kullanılan münhani, 16. yüzyıldan sonra giderek azalmış ve sadece durak ile hizip güllerinde kullanılmaya devam etmiştir.[88]

5.4. Bulut

Tezhip sanatında yoğun olarak tercih edilen *bulut* motifi, Çin sanatından geldiği için *Çin bulutu* olarak da bilinmektedir. 14. yüzyıl Timurlu Dönemi Herat ekolünde sıkça kullanılan bu motif, 15. yüzyıl sonlarından itibaren özellikle II. Bayezid Dönemi'nde klasik süsleme sanatının her alanında kullanılmaya başlanmıştır. Orta Asya'da ejderhanın burnundan çıkan ve öfkenin simgesi olarak değerlendirilen motif, Türk sanatında natüralist bir anlayışla gökyüzündeki bulutu simgelemek üzere kullanılmıştır.[89] *Çığ* ve *Moğol düğümü* olarak da bilinen bulut motifi, Türk bezemelerinde yaygın biçimde tercih edilmiştir.[90]

15-16. yüzyıllarda da sıkça kullanılan bulut motifi, bir desenin çıkış noktasında, bir hat üzerinde, hatâyî motiflerinin içine serpiştirilmiş şekilde veya simetrik

---

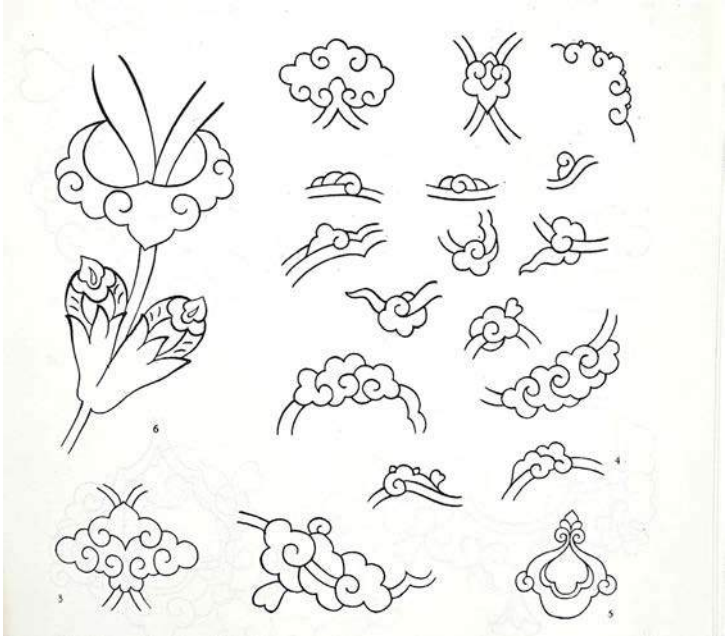
87 Keskiner, *Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhib Sanatı*, 44.

88 Akar – Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, 19; Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*, 20; Keskiner, *Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhib Sanatı*, 44.

89 Ünver, *Türk Süsleme Sanatçıları-Müzehhipler 1*, 213; Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler: Hatai, 4; Aziz Doğanay, "Bulut Motifi", Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009), 467-468; Birol, "Tezhip", 61; Birol - Derman, *Türk Tezyînî San'atlarında Motifler*, 13; Fatma Şeyma Boydak, "Osmanlı Kitap Kabı Şemselerindeki Serbest Dolantı, Bulut Motifi Örnekleri", *İSTEM* 29 (Aralık 2017), 127.

90 Doğanay, "Bulut Motifi", 468; Boydak, "Osmanlı Kitap Kabı Şemselerindeki Serbest Dolantı, Bulut Motifi Örnekleri", 127.

ve asimetrik düzenlerde farklı formlarda yer alabilmektedir. Bazen pafta ayırmada veya belli bir şema oluşturmak amacıyla kullanılan bulutlar, başka motiflere karışmadan kendi hatlarında bir unsur olarak da uygulanmaktadır. Belirli bir form içinde genellikle rumîlerin yerini alan motif, ulama olarak pek tercih edilmemiştir. Desen içindeki çizim özelliklerine göre *serbest bulut, yığma bulut; kompozisyondaki yerlerine göre nokta bulut, ayırma bulut, ortabağ bulut, tepelik bulut ve hurde (hurda) bulut* şeklinde çeşitlenmektedir.[91]



Görsel 11. *Bulut motifi örnekleri*[92]

5.5. Geometrik Motifler

Türk süsleme sanatında kullanılan ve başlangıç-bitiş noktalarının olmaması nedeniyle sonsuzluk temasını işleyebilme olanağı sunan *geometrik motiflerin* temelinde, İslâm felsefesinin etkisi olduğu düşünülmektedir. Çok kollu yıldızlar, kare, dikdörtgen, üçgen, baklava, poligon gibi temel geometrik biçimlerin birleşmesiyle oluşan geometrik desenler, evrenin sonsuzluğunu vurgulamaktadır. Bu desenlerde farklı formlar kullanılarak oluşturulan paftalar, rumî veya hatâyî grubu motiflerle bezenerek muhtelif desen tasarımlarına olanak tanımıştır. Özellikle Anadolu Selçuklularında geometrik motifler birçok alanda yaygın biçimde bezeme unsuru olarak kullanılırken, Osmanlı Dönemi'nde sembolik anlamdan ziyade daha çok estetik bir süsleme unsuru olarak tercih edilmiştir.[93]

---

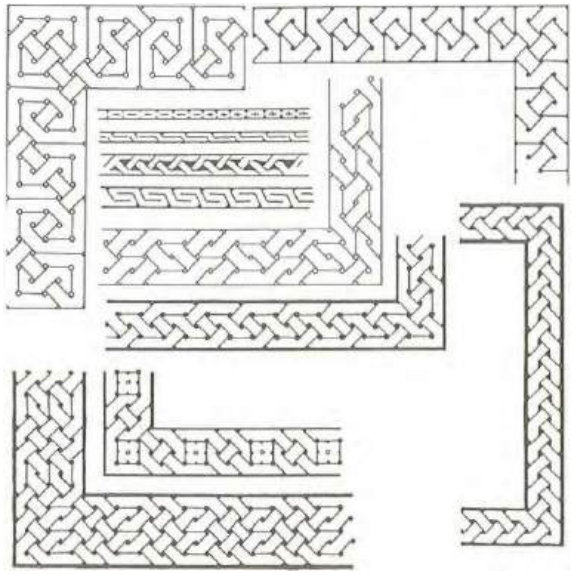
91 Akar – Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, 20; Yılmaz - Şimşek, "Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler", 625; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 119-120.

92 Birol - Derman, *Türk Tezyînî San'atlarında Motifler*, 157.

93 Akar – Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, 20; Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler: Hatai*, 5; Yılmaz - Şimşek, "Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler", 624; Keskiner, *Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhib Sanatı*, 44; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 109-114.

5.6. Geçme (Zencerek)

Farsça'da 'küçük zincir' anlamına gelen *zencerek (zencirek)*, bir noktanın altından ve üstünden kesintisiz bir şekilde dolanarak zincir görünümü verdiği girift şeritlerden oluşan bir geometrik bezemedir. Tam, yarım ve uzun noktalar ile bu noktalara teğet geçen ve noktaların merkezlerini birleştiren anahtar çizgilerden meydana gelen geometrik geçmeler, çoğunlukla altın zemin üzerine siyah nokta ve çizgilerle işlenir. Bu bezeme çeşidi sayfa kenarlarında ve metin çevresinde kullanıldığı için *bordür, pervaz, kenarsuyu* adlarıyla da anılmıştır. Bordürlerin temel özelliği uzunlamasına gelişmeleri ve süreklilik göstermeleridir. Hem geometrik hem de bitkisel motiflerle uygulanabilen bordürler, geniş alanları bezemede tercih edilmeyen, eni boyundan dar yardımcı kompozisyon elemanları olarak kullanılmaktadır. Düz veya dairesel formda olsun, sonsuz ve kesintisiz bir şekilde devam etmesi esastır.[94]



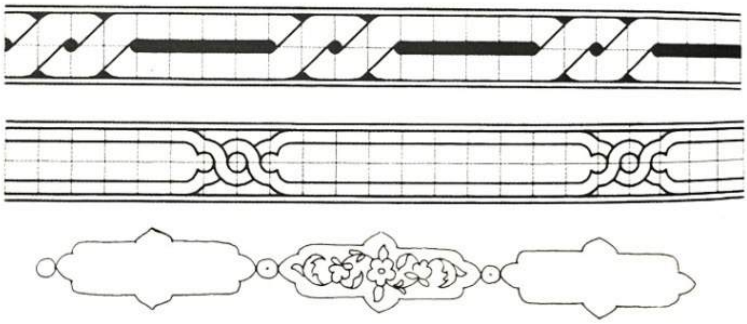
Görsel 12. *Çeşitli geçme örnekleri*[95]

Çoğu geometrik kompozisyonda çıkış noktası olarak düğüm motifleri kullanılır ve bordürlerle düğümler iç içe geçer. Pek çok örnekte rastlanan ve *saadet sembolü/düğümü* olarak bilinen düğümlü geçmeler, üç nokta esasına göre yapılmaktadır. Anadolu Selçukluları ve Osmanlı bezemelerinde görünen bu düğümler, Osmanlı Dönemi'nde daha çok yazma eserlerin cilt bezemelerinde, şemselerin dış kenarlarını belirleyen hatlarda tercih edilmiştir. *Meander bandı* veya *âşık yolu* olarak adlandırılan geometrik kıvrımlardan oluşan geçmeler, labirente benzer birbirine bağlı köşeli kıvrımlardan meydana gelmektedir. Eski Yunan sanatının

94 Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler: Hatai*, 5; Baysal, "Tezhip Sanatı", 426; Birol, *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen*, 183-184; Yılmaz - Şimşek, "Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler", 624; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 114-116.

95 Özkeçeçi - Özkeçeci, *Türk Sanatında Tezhip*, 98.

karakteristik bir motifi olan bu geçmeler, Osmanlı sanatında da sıkça kullanılmıştır.[96] Çoğunlukla ara suyunda tercih edilen *kitabeli zencereğin* tasarımına bakıldığında, iki şeritli ve uzun noktalı zencerek desenine benzerliği dikkat çeker. Bu uygulamada zencereklerin içi iplikler ile paftalara ayrılır, pafta içlerine de hatâyî ve rumî motifleri kullanılarak bağımsız desenler işlenir.[97]



Görsel 13. *Kitabeli zencerek örnekleri*[98]

Zencerek, genellikle tezhipte yazı ile tezhipli alanı birbirinden ayırmak amacıyla, ara bordür olarak yazı çevresinde kullanılır. Eski dönemlerden itibaren birçok toplumda ve dönemde tercih edilen geçmeler, özellikle Anadolu Selçukluları tarafından her alanda en güzel ve zengin örnekleriyle sıkça kullanılmıştır.[99]

5.7. Yarı Stilize Çiçek Motifleri

Bitkisel motifler arasında sayılan gül, lale, karanfil, sümbül, nergis, bahar dalı gibi bazı çiçek motifleri, *yarı stilize* veya *üsluplaştırılmış çiçek motifleri* olarak adlandırılmaktadır. Bu motifler, 16. yüzyılın ilk yarısından itibaren Osmanlı Dönemi'nin sonlarına kadar kullanılmaya devam etmiştir. Söz konusu motifler, hatâyî grubuna kıyasla daha az üsluplaştırıldığı için, resmedilen çiçeklerin türleri kolaylıkla tanınabilmiş ve bu sayede adlarını korumuşlardır. Bu motiflerle oluşturulan kompozisyonlarda çiçekler kendi dalıyla yükselir ve farklı çiçekler birbiri üzerine konumlanmaz, klasik tasarımlarda sıkça rastlanan ve sonsuzluk hissi veren helezonlar kullanılmaz. Bununla birlikte, bu motifler yalnız başına kullanılabildiği gibi, hatâyî veya rumî gibi diğer motiflerle birlikte de değerlendirilebilir. İlk kez yazma eserlerde kullanılıp, daha sonra farklı alanlarda da tercih edilen bu tür motifler, özellikle Kara Memi ekolü ile öne çıkmış ve Türk süsleme sanatında önemli bir yer edinmiştir.[100]

---

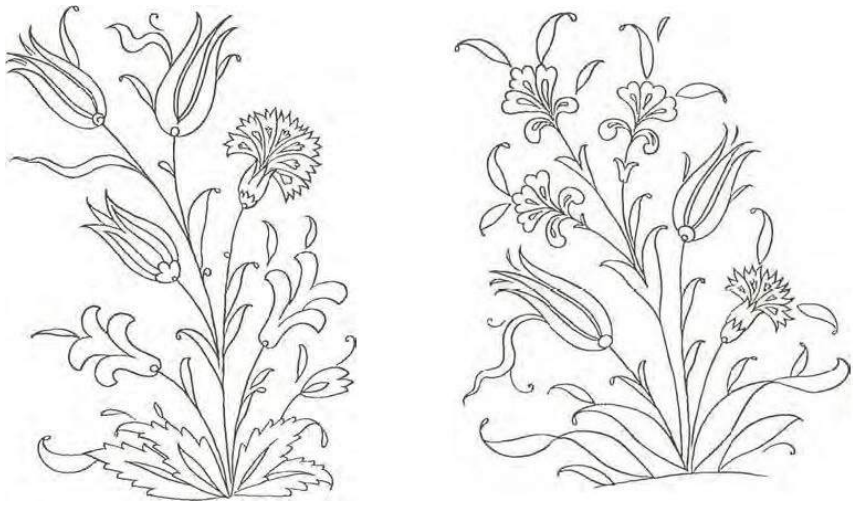
96 Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler: Hatai*, 5; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 192-193; Meandr şeklinde de ifade edilir bkz. Metin Sözen - Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitapevi, 2007) 156.

97 Birol, *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen*, 194.

98 Birol, *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen*, 194-195.

99 Keskiner, *Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhib Sanatı*, 44; Yılmaz - Şimşek, "Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler", 624; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 115.

100 Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*, 20; Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler: Hatai*, 4; Birol - Derman, *Türk Tezyînî San'atlarında Motifler*, 113; Yılmaz - Şimşek, "Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler", 623; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 91.



Görsel 14. *Yarı stilize çiçek örnekleri*[101]

5.8. Natüralist Çiçekler (Şuküfe)

18. yüzyıldan itibaren Türk süsleme sanatına giren ve *şuküfe* olarak da adlandırılan üslupta, tek bir çiçek ve yaprak motifi, bazen kurdela ile bağlanmış bir buket, bazen de bir vazo veya sepetten çıkan demetler şeklinde, doğaya yakın bir anlayışla düzenlenmektedir. Daha çok Batı sanatındaki *Barok, Rokoko ve Ampir* üsluplarının etkisiyle gelişen bu anlayış, zamanla Türk sanat anlayışıyla harmanlanarak *Türk Rokokosu* adıyla anılmıştır. Doğadaki tüm çiçekler, biçim, renk, perspektif, parlaklık ve gölgelendirme açısından aslına uygun biçimde işlenirken, desenlerin doğal etkisini veren fırça darbelerinin oldukça ince olmasına özellikle önem verilmektedir.[102]

5.9. Hayvan Figürleri

Türk sanatında kullanılan hayvan figürleri iki gruba ayrılır. Birinci grup Simurg (Zümrüd-i Anka), ejderha, kilin (ejder atı), Sfenks, Harpi gibi efsanevi ve mitolojik hayal ürünü hayvanları kapsamaktadır. İkinci grup ise aslan, kurt, boğa, kartal, güvercin, kuş, balık, tavşan, geyik, leylek gibi kısmen stilize edilmiş ve kimliği, adı belli olan hayvan motiflerini içermektedir. 15. yüzyıla kadar birçok sanat alanında örneklerine rastlanan bu motifler, İslâmiyet sonrası Türk sanatında giderek azalmaya başlamış, zamanla tercih edilmemiştir. Osmanlı kitap sanatlarında, özellikle dinî yazmalarda tercih edilmeyen bu figürler, minyatürlerde, yazısız panolarda, halkârî ve ruganî (lâke) desenlerde, resimlerde veya sazyolu üslubu bezemelerde kullanılmıştır.[103]

---

101 Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 91.

102 Arseven, *Türk Sanatı*, 230; Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*, 20; Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler: Hatai*, 4; Duran, "Osmanlı Tezhip Sanatında Natüralist Üslûpta Çiçekler", 180-181; Yılmaz - Şimşek, "Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler", 623-624; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 93.

103 Akar – Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, 12; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 125-129.

5.10. Şâhî Benek / Çintemani

Tezhip sanatında örneklerine rastlanan *benek* nakışı veya yaygın olarak bilinen *çintemani* motifi, biri üstte ve ikisi altta olacak şekilde üç noktadan (benekten) oluşmaktadır. Bazen bu beneklerin içine, merkezleri kaydırılarak daha küçük benekler eklenir ve hilal görünümü verilir. Kaplan postundaki lekelere veya şimşek ve dudak gibi şekillere benzetilen *pelengi* motifi ise, benek ile birlikte yaygın olarak kullanıldığı gibi, birbirinden bağımsız iki ayrı motif olarak da kullanılmaktadır. Ancak şunu belirtmek gerekir ki, Çin ve Hint Budist kültüründeki dilek incilerine nispetle Budizm ile ilişkilendirilen çintemani ifadesi yerine, kültürümüze uygun "benek" veya "şâhî benek" terimlerinin kullanılması daha uygun olacaktır. Zira Budist kültürde benek ve pelenginin birlikte kullanımına rastlanılmamaktadır.[104] *Pars beneği* olarak da bilinen bu motif, Osmanlılarda güç, kuvvet ve saltanatın simgesi olarak tercih edilmiştir.[105]

5.11. Tığ

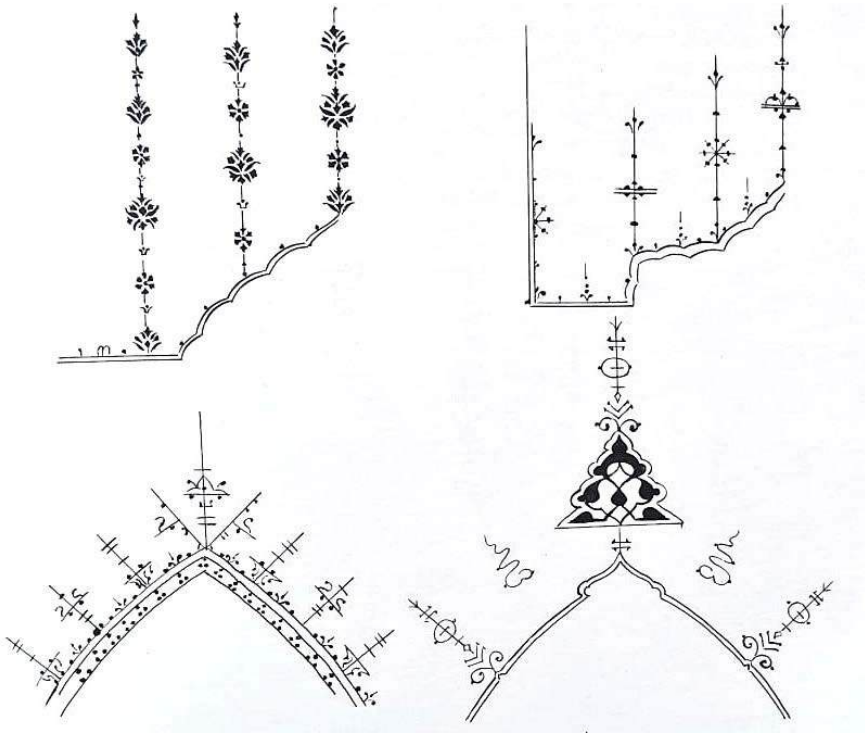
Tezhip sanatında sıkça kullanılan ve tamamlayıcı bir unsur olarak tercih edilen *tığların*, Farsça "kılıç" anlamındaki aynı kelimeden türetildiği düşünülmektedir. Bezemenin bittiği yerden başlayarak dışa doğru ok şeklinde uzayan tığlar, kalından başlayarak uçlara doğru incelir ve sivri bir şekilde sonlanır. Dikdörtgen biçiminde düzenlenen tezhiplerde paralel olarak sıralanırken, yuvarlak ve beyzî madalyonların çevresinde güneş ışınları gibi, bir noktadan yayılır vaziyette konumlanır. Zamanla tığlarda kullanılan motif ve desenler çeşitlenmiş, bunlara nokta, çizgi, küçük kıvrımlar, geometrik şekiller ile hatâyî, çiçek, rumî ve bulut motifleri eklenmiştir. 16. yüzyılda negatif tarzda, minik hatâyî ve pençlerden oluşan tığlar en yaygın tür olmuştur. Kısa ve sade örneklerinin yanı sıra, daha uzun ve zengin görünümlü tığlara da rastlanmaktadır. Osmanlı Klasik Dönem tezhiplerinde ise tığlar, dış kenar sularının enini aşmayacak boyda ve çoğunlukla yarı katı uzunlukta uygulanmıştır. Tığlar genellikle mavi renk olup, altın, yeşil, kırmızı gibi farklı renklerle de uygulandığı görülür. Sayfa düzenlemesinde önemli bir tezyin unsuru olan tığlar, tezhipte doluluk-boşluk dengesini kurmada ve ahenkli geçişler sağlamada büyük rol oynamaktadır. İşlenecek tığlar hem bezemenin boyutuna hem de desenin kurgusuna uygun olmalıdır. Ayrıca, sayfa kenarlarındaki güllerin uçlarına yerleştirilen tığlar, birden fazla gül bulunduğu takdirde birbirlerine bağlanarak desen sonlandırılır.[106]

---

104 Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler: Hatai*, 5; Aziz Doğanay, "Türk Sanatında Pelengî ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı", *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi* 17 (Aralık 2004), 194-196.

105 Birol, "Tezhip", 61; Keskiner, *Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhib Sanatı*, 45; Birol - Derman, *Türk Tezyînî San'atlarında Motifler*, 169.

106 Akar – Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, 24; Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*,16; Keskiner, *Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhib Sanatı*, 45.



Görsel 15. *Tığ örnekleri*[107]

5.12. Yardımcı Unsurlar ve Tirfil

Kompozisyonlarda boşluk doldurmak veya dal ayrımlarını gizlemek amacıyla, sapların üst ve yan kısımlarına bazı yardımcı unsurlar yerleştirilir. Bu unsurlar salyangoz, tohum, taze dal sürgünü gibi farklı biçimlerde olabilir. Ayrıca bitkisel bezemelerde dalların kıvrımlarına ve akışına uygun olarak deseni dengelemek amacıyla boşluklara *tirfil* adı verilen unsurlar işlenir. Genellikle halkârî desen kompozisyonlarında rastlanan tirfiller, küçük fırça hareketleriyle uygulanmaktadır.[108]

6. Tezhipte Kullanılan Renkler

Türk tezhibinin ana rengi, farklı tekniklerle uygulanan çeşitli ayarlardaki gerçek altındır. Altının yanında, eski dönemlerde genellikle kök ve çeşitli topraklardan elde edilen boyalarla renklendirme yapılmıştır. İncecik toz haline getirilen ham madde, Arap zamkı ile ezilerek kullanıma uygun hâle getirilir. Eski dönemlerde boya çeşitleri sınırlı olup, bilinen en eski renkleri *lapis lazuli ve lahor çiviti* ile balmumu isinden yapılan *siyah* ve *üstübeç beyazı*dır.[109]

---

107 Keskiner, *Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhib Sanatı*, 141.

108 Keskiner, *Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhib Sanatı*, 69; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 138-140.

109 Akar – Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, 23; Keskiner, *Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhib Sanatı*, 8; Ali Rıza Özcan, "Tezhip Sanatında Tasarım Kurgusu", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009), 484; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 216.

Renklendirmede dikkat edilmesi gereken hususlar, desenlerde ışık-gölge dengesinin sağlanması ve zıt renklerle pozitif-negatif ilişkinin kurulmasıdır. Lacivert ve kobalt mavisi gibi koyu zeminli çalışmalara işlenen motiflerin zeminleri, pembe, yeşil, mavi gibi renklerin en açık tonları kullanılarak astarlanır ve üzerleri degrade tekniğiyle (kademeli olarak) koyu tonlarla detaylandırılır. Dal ve yapraklarda altın renk hâkim iken, tahrirlerde siyah renk tercih edilir. Açık zeminli desenlerde ise zemin kağıt renginde bırakılarak çiçek ve motifler koyu renklerle boyanır ve içleri açık renklerle tonlandırılır.

Klasik ve Rokoko tezhiplerinde neredeyse her renk kullanılmış olsa da, altın ile lacivertin birlikte kullanımı eski dönemlerden itibaren her dönemde en çok tercih edilen renk birlikteliklerinden biri olmuştur. Özellikle altın-lacivert veya altın-fes rengi kombinasyonları, Osmanlı sanatçılarının renk tercihleri arasında önemli bir yer tutmaktadır. Nitekim ışığı ve bilgiyi simgeleyen, güneş gibi parlayan altın ile ona zıtlık oluşturan, gecenin karanlığını ve dinginliğini yansıtan lacivertin bir arada kullanımı, tezhip sanatında sembolik bir uyumu yansıtmaktadır. Altının parlak ve açık, lacivertin ise mat ve koyu olması iyi-kötü, doğru-yanlış, somut-soyut gibi karşıtlıkları bünyesinde barındırarak bu sembolik ilişkiyi güçlendirmektedir. Günümüzde çoğunlukla guaj, suluboya, afiş boyası gibi hazır boyalar tercih edilse de, geleneksel yöntemlerle hazırlanan boyaların kullanımına hâlen rastlanmaktadır.[110] Öte yandan renkler, bir eserin ait olduğu dönemi ve millî üslubu belirlemede önemli bir göstergedir. Söz gelimi Türk tezhibinde kullanılan mavi ve lacivert renklerinin kendilerine has fon ve renk özellikleri sayesinde, o eserin Türklerin elinden çıktığı açıkça anlaşılabilir.[111]

7. Yazma Eserlerde Tezhibin Uygulama Alanları

Genellikle devlet büyüklerine ve önemli şahsiyetlere takdim edilmek üzere hazırlanan mushaflar, divanlar, mesnevîler başta olmak üzere dinî ve edebî eserlerin bazı bölümleri tezhiplenerek bezenmiştir. Yazma eserlerde ise zahriye, serlevha, unvan sayfası, sûre başı, durak, koltuk, satır arası, güller gibi çeşitli kısımların tezhiplendiği görülmektedir.

7.1. Zahriye

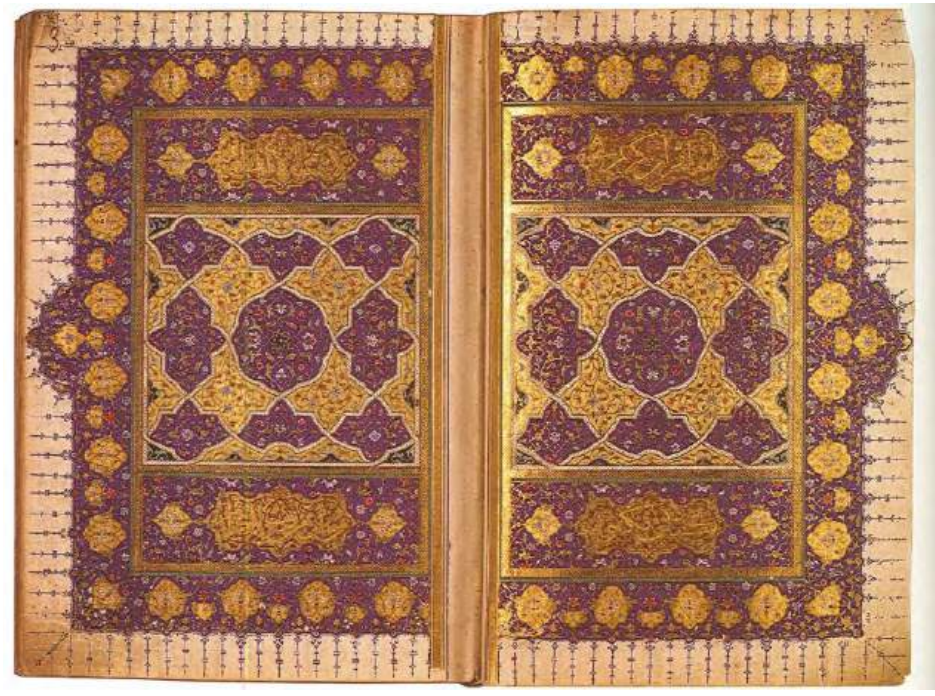
Arapça "arka, sırt" anlamlarına gelen *zahr* kelimesinden türetilen zahriye, bir kağıdın arkasına yazılan yazı veya şerh anlamı taşımaktadır. El yazması kitaplarda (a) iç kapağın karşısına gelen varağın ön yüzü, (b) ise varağın arka yüzü olarak kabul edilmektedir. Yazma eserlerde genellikle (a) yüzü zahriye sayfasına uygun biçimde tezhiplenmektedir. Mesnevî gibi ciltler hâlinde hazırlanan eserlerde ise, her bir kitap veya bölümün başına zahriye tezhibi uygulanmıştır. Zahriyeler bazen tek, bazen karşılıklı iki sayfa hâlinde tezhiplenmiş, kimi örneklerde ise hiç tezhiplenmemiştir. Farklı düzenleme türlerine rastlanan zahriye

110 Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*, 11; Keskiner, *Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhib Sanatı*, 8.

111 Haydar Yağmurlu, "Tezhip San'atı Hakkında Genel Açıklamalar ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde İmzalı Eserleri Bulunan Tezhip Ustaları", *Türk Etnografya Dergisi* 63 (Ocak 1973), 79-116.

sayfaları dikdörtgen veya kare biçiminde tam sayfa levha olarak yahut oval, daire ve mekik biçimindeki madalyon tarzında tasarlanmıştır. Ayrıca bazı örneklerde yazı bulunurken, bazılarının boş bırakıldığı görülmektedir. Yazı içeren örneklerde ise genellikle bir âyet, kitap adı, müellifin adı veya eserin takdim edildiği kişinin adı gibi bilgilere yer verilmiştir.[112]

Selçuklu Dönemi yazmalarında yer alan zahriyelerde, bitkisel motif ve rumîlerle bezenmiş, girift geometrik desenler ön plana çıkmaktadır. Bazı örneklerde altın zemin üzerine siyahla çizilmiş ulama kenar suları görülürken, bazılarında münhanilerle çevrelenmiş yuvarlak madalyonlar dikkat çekmektedir. 13-16. yüzyıllar arasında bazı zahriyeler, tam sayfa levha tezhibi şeklinde hazırlanmıştır. Fatih Dönemi yazmalarında ve 16-17. yüzyıllara ait bazı mushaflarda ise çift sayfa zahriye tezhipleri sıklıkla uygulanmıştır. Çift sayfa olarak düzenlenen zahriye tezhipleri levha tezhibi düzeninde veya madalyon biçiminde tasarlanmış olup, karşılıklı sayfalardaki bezemeler çoğunlukla birbirinin simetriğidir. 16. yüzyılda ustalıkla işlenmiş zahriye tezhipleri, 17. yüzyıldan itibaren pek tercih edilmemiştir. [113]



Görsel 16. *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi YY. 913 nolu yazma eser, tam sayfa tezhipli zahriye sayfası, M.1491*[114]

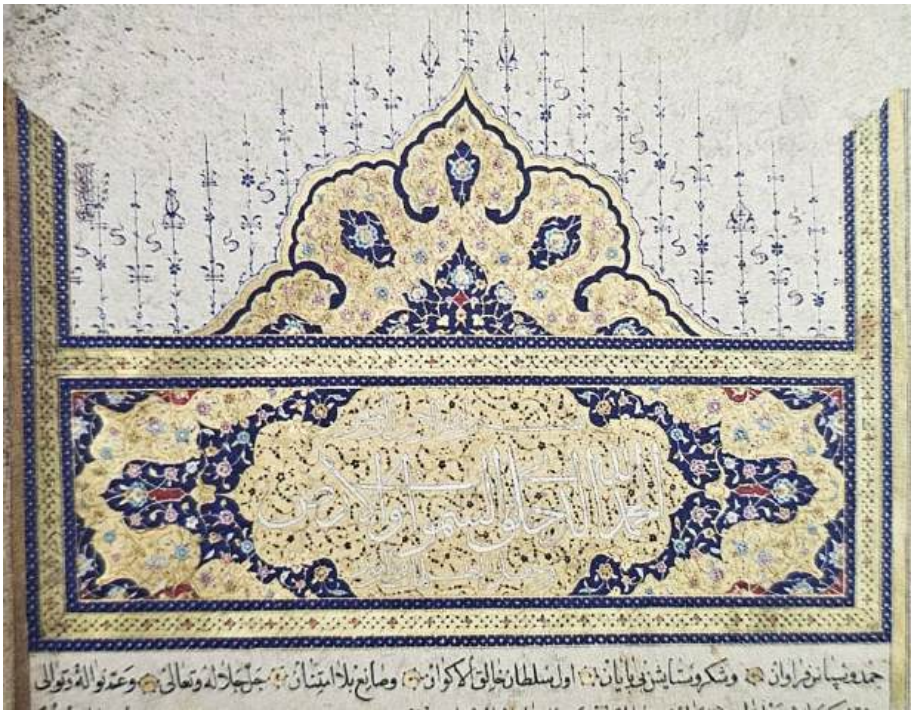
[112] Ünver, *Türk Süsleme Sanatçıları-Müzehhipler 1*, 222; Gülnur Duran, "Tezhip (Tezhip Sanatının Kullanım Alanları)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 63.

[113] Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 184.

[114] Küpeli, "Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları: II. Bâyezid Dönemi (1481-1512)", 326.

7.2. Serlevha ve Unvan Sayfası

Serlevha, el yazmalarında metnin başladığı ve zahriyelerden sonra en gösterişli bezemenin yer aldığı, yazı alanı sınırlı olan karşılıklı iki sayfaya verilen addır. *Dîbâce* olarak da bilinen serlevhalar, metni süsleyen başlık, tepelikli başlık veya mushaflarda olduğu gibi çerçeve içinde tasarlanabilmektedir. Metni içine alan kompozisyonlarda serlevhalar, ya tek tam sayfa hâlinde ya da aynı düzenlemenin karşılıklı iki sayfaya uygulanmasıyla çift sayfa olarak hazırlanmaktadır. 9-10. yüzyıllarda oldukça sade geometrik desenlerle tezhiplenen mushaflarda altın, kırmızı ve yeşil renklerde dar veya geniş şeritler hâlinde tezhiplenen sûre başları, zamanla serlevha tezhibinin temelini oluşturmuştur. 14. yüzyıldan 16. yüzyılın ikinci yarısına kadar sûre başlarının yer aldığı sayfalardaki tezhip tasarımları en olgun biçimine ulaşmıştır. Dönem örneklerinde sûrelerin iki yanına dikdörtgen veya kare biçiminde tezhipli koltuklar eklendiği, bazı sayfaların ise bezemeli bordürlerle çerçevelenip sayfa kenarlarına kubbe biçiminde çıkmalar eklendiği görülmektedir. *Düz başlık* (dikdörtgen biçim) haricinde üçgene benzer *kubbeli, tepelikli mihrâbiye, dilimli, taç, alınlık* biçimleriyle birlikte, nastüralist üslupta veya selvi motifiyle yapılan *selvili* şeklinde çeşitleri bulunmaktadır.[115]



Görsel 17. *Unvan tezhibi*[116]

[115] Gülnur Duran, "Serlevha", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2009), 567-568; Duran, "Tezhip (Tezhip Sanatının Kullanım Alanları)", 63; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 184.

[116] Birol, *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen*, 239.

Yazmalarda metnin sadece üst kısmına uygulanan *unvan sayfası* tezhibi, metnin başladığı ilk sayfada yer almaktadır. Ancak eserin konu ve bölüm sayısına bağlı olarak unvan sayfa sayısında artış görülebilir. Serlevhalarda olduğu gibi, unvan sayfalarının tezhipleri de motif ve desen kurgusu ile renk uyumu bakımından zahriye sayfalarıyla benzer özellikler taşımalıdır.[117]

7.3. Başlık (Sûre Başı, Bölüm Başı, Bahir Başı, Fasıl Başı, Ara Başlık)

Başlıklar, mushaflarda sûrelerin başlangıç noktalarını, diğer yazmalarda ise bölüm başlarını gösteren tezhipli alanları ifade etmektedir. Bir eserde başlıklar aynı kompozisyonla düzenlenebildiği gibi, kimi zaman her bölüm veya sûre başında farklı bir düzenleme tercih edilebilir. Başlıkların en erken örneklerinde yazının üst kısmında, cetvelsiz olarak yerleştirilmiş dikdörtgen bezeme alanları görülmektedir. Bazı örneklerde ise sûre başları yalnızca altınla yazılmış, yazı sahasının dışına sûre başını işaret eden daire ya da armudî biçimli *sûre başı gülü* adı verilen bezemeler eklenmiştir. Bu örneklerde yazı alanlarının çevresinde cetvellere rastlanmazken, 12. yüzyıldan itibaren metinlerin etrafının cetvellendiği görülmektedir. Bölüm başı bezemelerinde kullanılan üslup ve renk geleneği günümüzde de devam etmektedir.[118]

7.4. Hâtime

Yazma eserlerde, müellif dualarının, hattat adının, nüsha tarihinin ve varsa müzehhibinin kaydedildiği son sayfaya *hâtime* veya *ketebe sayfası* olarak adlandırılmaktadır. Bazı örneklerde, ikizkenar yamuk ya da aşağıya doğru üçgen biçiminde uzatılarak yazılan ketebe metninin yanlarında kalan boş alanlar işlenmiştir. Hâtime tezhipleri çoğunlukla kare veya dikdörtgen biçiminde görülmekle birlikte, nadiren daire, beyzî ya da levha biçiminde tezhiplenmiş örneklerine de rastlanmaktadır.[119]

7.5. Hâşiye (Pervaz, Kenar, Çerçeve)

Hâşiye olarak adlandırılan ve cetvelle çevrilen metinlerin dış kısmında kalan kenarlar çoğunlukla boş bırakılmıştır. Ancak bazı örneklerde bu alanlara zerefşân veya hafif bir halkârî bezemelere yer verildiği görülmektedir. Bazı hâşiyelerde ise güller ya da metinle ilgili kısa bilgilendirmeler bulunmaktadır.[120]

7.6. Kenar Suyu (Bordür, Ulama)

El yazmalarında, metin dışını çevreleyen, bölümlere ayıran ve kompozisyona düzen kazandıran bezemeler genellikle *su* veya *bordür* olarak adlandırılmaktadır. Eserde birden fazla su bulunduğunda, iç kısımda yer alanlara *ara suyu*

---

117 Duran, "Serlevha", 567-568; Duran, "Tezhip (Tezhip Sanatının Kullanım Alanları)", 63; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 185.

118 Ünver, *Türk Süsleme Sanatçıları-Müzehhipler 1*, 213; Duran, "Tezhip (Tezhip Sanatının Kullanım Alanları)", 63; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 186.

119 Duran, "Tezhip (Tezhip Sanatının Kullanım Alanları)", 65; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 186-188.

120 Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 189.

(iç pervaz), en dışta ve genellikle daha geniş olanlara ise *kenar suyu* (dış pervaz) adı verilmektedir. Her tür motifin uygulanabildiği kenar suları, sade örneklerden son derece zengin bezemelere kadar geniş bir çeşitlilik göstererek tezhip sanatında önemli bir yer tutar. Birçok farklı örneği bulunan sulardan, birbirine geçmiş kancalar veya birbirine bağlı motifler halinde olanına *ulama*, zincir gibi düzenlenen haline *zencerek*, karışık olana *girift dolama*, çiçek ve yapraklardan geniş halde yapılanlarına *kıvrımdallı*, halkârîyle yapılmış ince uzun yapraklardan oluşan biçimine de *sazyolu* adı verilir.[121]



Görsel 18. *Kenar suyu ve ara suyu tezhibi*[122]

7.7. Koltuk

Farklı uzunluk ve doğrultularda düzenlenmiş satırlardan oluşan metinlerin her iki yanında kare, dikdörtgen veya üçgen biçiminde cetvellerle sınırlandırılmış boşluklara *koltuk* adı verilir. Koltuklar genellikle benzer kompozisyonlarla ya da simetrik bir düzen içerisinde tezhiplenir. Çoğunlukla bunlar serlevhalarda metinlerin yanlarında, başlık sayfalarında, kıt'alarda veya levha yazılarının çevresinde

[121] Arseven, *Türk Sanatı*, 231; Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*, 13; Duran, "Tezhip (Tezhip Sanatının Kullanım Alanları)", 64; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 191-193; Birol, *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen*, 158-159.

[122] Birol, *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen*, 238.

yer alırlar. Kıt'alarda, yazı ile ara suyu arasında kalan üçgen biçimli bölümlere ise *muska koltuk* denmektedir.[123]

7.8. Beynessutur (Satır Araları)

El yazmalarında, satır arasındaki boşlukların ince bir şekilde tezhiplenmesi *beynessutur (hurda tezyinat)* olarak ifade edilmektedir. Beynessutur tezyinatında farklı teknik, üslup ve desenler kullanılmaktadır. Genellikle serlevhalarda ve Selçuklu Dönemi'ne ait tezhiplerde görülen uygulamalarda ince bitkisel motifler kullanılmıştır. Bazı örneklerde satırlar dendanlarla çevrelenmiş, arada kalan boşluklar altınla doldurulup mührelenmiştir. Kimi uygulamalarda ise iğne perdahına rastlanmaktadır. Altınlı veya altınsız küçük motiflerle bezenen örneklerin yanı sıra, özellikle pembe rengin kullanıldığı ince çizgilerle oluşturulan kafes ya da dalga biçiminde taranmış örnekler de görülmektedir.[124]

7.9. Cetvel

Yazma eserlerde, metin etrafını çevrelemek ve çeşitli süsleme alanlarını belirlemek amacıyla çekilen ince ve renkli çizgilere *cetvel/cedvel* adı verilir. Eski eserlerde altın haricinde mavi, lacivert, kırmızı, yeşil, turuncu renklerde, ince ve kalın biçimlerde özenle çizilmiş cetveller olduğu gibi, cetvel çekilmeyen örneklere de rastlanmaktadır. Metnin etrafındaki cetvellerin dışına, genellikle mavi veya turuncu renklerde, tirilinle çok ince bir şekilde çekilen çizgilere *kuzulu cetvel* denilmektedir. Eski dönemlerde cetveller müzehhipler veya *cedvelkeş* denilen ustalar tarafından çekilirken, günümüzde bu işlemi tezhibi yapan kişiler gerçekleştirmektedir.[125]

7.10. Köşebent

Kompozisyonlarda, genellikle şemselerin dört köşesine yerleştirilen üçgen biçimli ve dendanlı bölümler *köşebent (köşe, köşelik, köşe bezemesi, köşe çiçeği)* olarak adlandırılır. Köşebentlerin tasarımında, şemselerin kompozisyonu ve renk uyumuyla bütünlük oluşturmasına özen gösterilmelidir.[126]

7.11. Gül (Rozet-Gülçe)

Genellikle mushafların sayfa kenarlarında bilgilendirme amacıyla yapılan mekik, damla veya farklı geometrik biçimlerde bezenen madalyonlara *mushaf gülü* denmektedir. *Hizip gülü, secde gülü, cüz gülü, zahriye gülü, hâtime gülü* gibi çeşitleri bulunmaktadır. Zahriye ve hâtime gülleri, tezhipli alanlara bitişik olarak yatay eksen üzerinde yerleştirilir. Erken dönem mushafların zahriye ve hâtime

123 Ünver, *Türk Süsleme Sanatçıları-Müzehhipler 1*, 217; İnci Ayan Birol, "Koltuk Tezhibi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları, 2002), 151-153; Duran, "Tezhip (Tezhip Sanatının Kullanım Alanları)", 64; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 188.

124 Ünver, *Türk Süsleme Sanatçıları-Müzehhipler 1*, 213; Duran, "Tezhip (Tezhip Sanatının Kullanım Alanları)", 63-64; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 191.

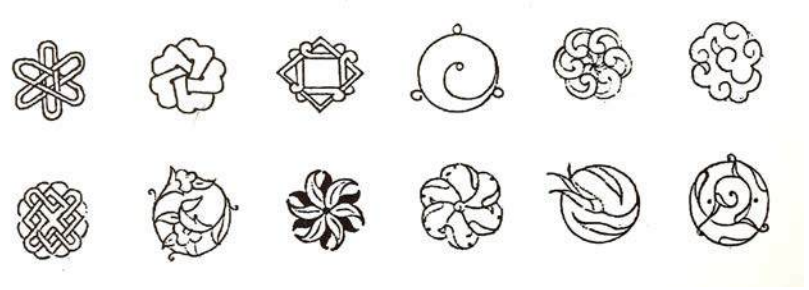
125 Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*, 13; Ünver, *Türk Süsleme Sanatçıları-Müzehhipler 1*, 217; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 190-191; Birol, *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen*, 155-158.

126 Ünver, *Türk Süsleme Sanatçıları-Müzehhipler 1*, 184; Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 193-194.

gülleri, uzun kenarın tam ortasına bağlanmış biçimde ve ½ oranında simetrik olarak düzenlenmiştir. Aynı şekilde, serlevha ve sûre başı gülleri de bulundukları sayfalardaki tezhipli alanlara bitişik yatay eksen üzerine işlenmiştir. Ancak söz konusu güller 14. yüzyıldan sonra yavaş yavaş terk edilmiştir.[127]

7.12. Durak (Nokta)

El yazmalarında, âyet ve cüz sonlarında bırakılan boşluklara küçük boyutlarda yapılan yıldız, çiçek, gül, beyzî veya geometrik biçimlerdeki bezemelere *durak* denir. 14. yüzyıla kadar sade biçimde yapılan bu bezemeler, sonraki dönemlerde daha zengin bir görünüm kazanmıştır. Nesir türünde yazılmış bütün yazma kitaplarda, kıt'a ve levhalarda örneklerine rastlanan duraklar, biçim özelliklerine göre çeşitli türlere ayrılır. Altı köşeli *şeşhâne*, beş yapraklı *pençberk*, düzgün geometrik biçimli *mücevher* gibi türlerinin yanı sıra, geçme ve helezonî motifler de duraklarda sıkça kullanılmıştır.[128]



Görsel 19. *Durak örnekleri*[129]

8. Tezhipte Kullanılan Genel Formlar

El yazması kitapların tezhip ve ciltleri için tasarlanan daire veya beyzî biçimindeki bezemelere, güneşi andıran yapısından dolayı *şemse* adı verilmektedir. Şemse, çoğunlukla yazma eserlerin cilt bezemelerinde yer alan en temel unsurlardan biridir. Bununla birlikte, bazı eserlerin zahriye sayfalarına uygulanan şemseler, altın ve lacivert renklerinin kullanımı ve tığların eklenmesiyle daha zengin ve etkileyici bir görünüm kazanmaktadır. Beyzî formdaki şemselerin uç kısımlarına ise kimi zaman birbirine simetrik biçimde tasarlanan *salbekler* eklenmiştir.[130]

Peygamber Efendimiz Hz. Muhammed'i anmak ve hatırda tutmak niyetiyle yapılan, onun fiziksel ve karakteristik özelliklerini anlatan hilyeler *Hilye-i Saadet, Hilye-i Şerif, Hilye-i Nebevi adlarıyla anılmaktadır. Hilyeler baş makam, göbek, hilal, ayet, etek, koltuk, iç pervaz* ve *dış pervaz* olmak üzere bölümlerden oluşmaktadır.[131]

---

127 Duran, "Tezhip (Tezhip Sanatının Kullanım Alanları)", 64-65; Birol, *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen*, 210.

128 Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 194; Birol, *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen*, 210.

129 Birol, *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen*, 210.

130 Aslanapa, *Türk Sanatı*, 393.

131 Faruk Taşkale - Hüseyin Gündüz, "Hat ve Tezhip Sanatlarında Esmâü'ün-Nebî", *Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi* 1/1 (2020), 71-72.

Arapça "kesik, parça, bölüm" anlamlarına gelen *kıt'a*, en güzel hatlarla yazılmış küçük levhalardır. Yatay veya dikey biçimdeki dikdörtgenlerden oluşan metin alanlarının dışında kalan boş kısımlar (koltuk ve çevresi) tezhiplenerek mukavvaya yapıştırılır ve bir murakka hâline getirilir. Metin çevresindeki iç içe cetvellerden oluşan çerçeveye *iç pervaz*, onun dışında yer alan geniş çerçeveye ise *dış pervaz* denir. Pervazlar *zerefşân, kumlu ebru, zencerek, çift tahrirli* veya *üçiplik rumî* gibi farklı tekniklerle tasarlanabilmektedir.[132]



Görsel 20. *Salbekli şemse örneği*[133]

[132] Özkeçeçi - Özkeçeçi, *Türk Sanatında Tezhip*, 203-204.

[133] Birol, *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen*, 97.

Kaynakça

Akar, Azade – Keskiner, Cahide. *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, 1978.

Aksu, Hatice. "Türk Süsleme Sanatı Motiflerinden Rûmî ve Münhani". *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 451-465. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009.

Arıtan, Ahmet Saim - Boydak, Fatma Şeyma. "Karamanoğulları Kitap San'atları: Cild ve Tezhîb", *Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu-II-Karamanoğulları Beyliği*, ed. Mehmet Şeker vd. 558-606. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları, 2016.

Arseven, Celâl Esad. *Türk Sanatı*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1984.

Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1989.

Aşıcı, Seher. "Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih". *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 301-319. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009

Baysal, Ali Fuat. "Tezhip Sanatı". *Türk İslâm Sanatları Tarihi*. ed. Abdülkadir Dündar. 421-434. Ankara: Grafiker Yayınları, 2019.

Birol, İnci A. "Türk Tezhip Sanatında Desen". *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 489-503. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009.

Birol, İnci A. *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyâtı, 2023.

Birol, İnci A. - Derman, F. Çiçek. *Türk Tezyînî San'atlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyâtı, 2024.

Birol, İnci Ayan. "Koltuk Tezhibi". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 26/151-153. Ankara: TDV Yayınları, 2002.

Birol, İnci Ayan. "Tezhip". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 41/61-62. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.

Boydak, Fatma Şeyma. "Beylikler Devri Ciltlerinin Gizemli Estetiği: Rûmî Tezyinatlı Kapak İçleri". *Uluslararası İslâm'da Sanat ve Estetik Sempozyumu*. ed. Tuğba Aydeniz - Şevket Enes Samancıoğlu. 627-642. Ankara: İlâhiyât Yayın, 2024.

Boydak, Fatma Şeyma. "Osmanlı Kitap Kabı Şemselerindeki Serbest Dolantı, Bulut Motifi Örnekleri". *İSTEM* 29 (Aralık 2017), 125-142. https://doi.org/10.31591/istem.303979

Can, Yılmaz - Gün, Recep. *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*. İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2017.

Derman, F. Çiçek. "Halkârî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 15/366-367. İstanbul: TDV Yayınları, 1997.

Derman, F. Çiçek. "Tezhip (Tezhip Sanatında Üslûplar ve Sanatkârları)". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 41/65-68. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.

Derman, Fatma Çiçek. "Osmanlıda Klasik Dönem Kanunî Sultan Süleyman (1520-1566) Türk Tezhip Sanatının Muhteşem Çağı: 16. Yüzyıl". *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 343-359. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009.

Derman, Fatma Çiçek. "Halkârî Tezyinat". *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 467-477. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009

Doğanay, Aziz. “Bulut Motifi”. *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009.

Doğanay, Aziz. “Hatâyî Üslubu Motifler”. *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 437-449. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009.

Doğanay, Aziz. *Osmanlı Tezyinatı: Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri* (1522-1604). İstanbul: Klasik, 2009.

Doğanay, Aziz. “Tezyinât”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 41/79-83. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.

Doğanay, Aziz. “Türk Sanatında Pelengî ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı”. *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi* 17 (Aralık 2004), 193-218.

Doğanay, Aziz - Akyüz, Merve. “İslîmi/Rumî ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûrî Tezyînât Üslûbunun Osmanlı Sanatına Yansımaları ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü”. *Türklük Araştırmaları Dergisi* 3/1 (2024), 31-77.

Doğru, Mesude Hülya Şanes. “Tezhip Sanatında Gelenek”, *Sanat Alanları ile A’dan Z’ye Sanat*, ed. Fahrettin Geçen - Ahmet Aytaç. 279-293. Ankara: Gece Kitaplığı, 2021.

Duran, Gülnur. “18. Yüzyıl Tezhip Sanatı”. *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 397-415. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009.

Duran, Gülnur. “Serlevha”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 36/567-569. İstanbul: TDV Yayınları, 2009.

Duran, Gülnur. “Tezhip (Tezhip Sanatının Kullanım Alanları)”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 41/63-65. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.

Duran, Gülnur. “Osmanlı Tezhip Sanatında Natüralist Üslûpta Çiçekler”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 31 (2018), 177-199

Ersoy, Ayla. *Türk Tezhip Sanatı*. İstanbul: Akbank Yayınları, 1988.

Gülgen, Hicabi. *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları Tarihi*. Bursa: Emin Yayınları, 2017.

Keskiner, Cahide. *Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhib Sanatı*. İlke Kitap Yayınları, 2020.

Keskiner, Cahide. *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler: Hatai*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

Koç, Sabiha Bayhan. *Rumi Çizim ve Teknikleri*. İstanbul: İlke Kitap, 2023.

Küpeli, Gülnihâl. *II. Bâyezid Dönemi Tezhip Sanatı*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, 2007. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=xD1l20aS26FcgeEPybMbcw&no=iokSnGh1rSM7Y7TG4e0pFQ

Küpeli, Gülnihâl. “Şehirle Özdeşleşen Estetik Tavır: XV. Yüzyıl Osmanlı Tezhip Sanatında ‘İstanbul Üslûbu’”. *İNŞA* 1/1 (2023), 64-95.

Küpeli, Gülnihâl. “Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları: II. Bâyezid Dönemi (1481-1512)”. *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 321-341. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009.

Mahir, Banu. “Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu”. *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 379-395. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009.

Mesara, Gülbün. “Kanunî Sultan Süleyman’ın Sernakkaşı Karamemi”. *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 361-377. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009.

Özcan, Ali Rıza. “Tezhip Sanatında Tasarım Kurgusu”. *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 479-487. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009.

Özkeçeçi, İlhan - Özkeçeçi, Şule Bilge. *Türk Sanatında Tezhip*. İstanbul: Yazıgen Yayıncılık, 2022.

Rukancı, Fatih. "Yazma Eserlerde Fiziksel Niteleme". *Erdem* 63 (2012), 169-204.

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

Sayın, Ayşe Zehra - Çaycı, Ahmet. "Safevi-Şiraz Üslûbu Hamse-i Nizâmî Nüshasının Tezhipleri". *Konya Sanat Dergisi* 3 (2020), 14-31. https://doi.org/10.51118/konsan.2020.2

Sertyüz, Nurcan. "Tezhip Sanatonda Çift Tahrir (Havalı veya Negatif) Tekniği. *I. Uluslararası Türk Sanatları Sempozyumu ve Sanat Çalıştayı*. ed. Osman Kunduracı – Ahmet Aytaç. 293-300. Konya: 2012.

Sözen, Metin - Tanyeli, Uğur. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2007.

Tanındı, Zeren. "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı". *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 243-275. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009.

Taşkale, Faruk. "20. Yüzyıl Tezhip Sanatı". *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 417-435. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2009.

Taşkale, Faruk. *Tezhip Sanatının Kullanım Alanları*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 1994. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=3SuxJF2orulJoQtNtjqtOw&no=3SuxJF2orulJoQtNtjqtOw

Taşkale, Faruk - Gündüz, Hüseyin. "Hat ve Tezhip Sanatlarında Esmâü'ün-Nebî". Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi 1/1 (2020), 64-72.

Temiz, Melike. "Tezhip Sanatındaki Üslupları İncelerken Kullanılması Gereken Metodlar ve Tasnifler". *Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi* 4 (2021), 6-33.

Terzi, Ümmügülsüm. "Natural Çiçek Kesitlerinin Tezhip Sanatında Tasvir Edilmesi: Enine ve Boyuna Kesit Çizim Teknikleri Uyarlamaları". *Uluslararası İslâm'da Sanat ve Estetik Sempozyumu*. ed. Tuğba Aydeniz - Şevket Enes Samancıoğlu. 679-686. Ankara: İlâhiyât Yayın, 2024.

Üçer, Münevver. "Kültürel Miras Farkındalığı Bağlamında 'Gelenek Gelecektir'". *Art-E Sanat Dergisi* 12 (2018), 86-97. https://doi.org/10.21602/sduarte.634096

Üçer, Münevver - Üçer, Kaya. "Somut Olmayan Kültürel Miras Ögesi Olarak Tezhib Sanatı". *Lale Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi* 1/1 (2020), 22-31.

Ünver, A. Süheyl. *Türk Süsleme Sanatçıları - Müzehhipler 1*. haz. Gülbün Mesara - Aykut Kazancıgil. İstanbul: İşaret Yayınları, 2007.

Yağmurlu, Haydar. "Tezhip San'atı Hakkında Genel Açıklamalar ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde İmzalı Eserleri Bulunan Tezhip Ustaları". *Türk Etnografya Dergisi* 63 (Ocak 1973), 79-116.

Yılmaz, Edip - Şimşek, Rumeysa. "Tezhip'te Kullanılan Motif ve Teknikler". *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 8/2 (Aralık 2019), 621-630.

TÜRK CİLT SANATI

Fatma Şeyma BOYDAK

TÜRK CİLT SANATI

*Fatma Şeyma BOYDAK**

1. Cildin Tanımı

Cilt (cild), formaları sırasıyla dikilerek bir araya getirilmiş mecmua veya kitaba takılan, bez, kâğıt veya deri kaplı mukavvadan yapılan koruyucu kaplardır. Bu kaplar için Arapça "deri" anlamına gelen "cild" kelimesinin kullanılmasının sebebi, genellikle ciltlerin bu işe en uygun malzeme olan deriden yapılmalarıdır.[1] Ancak tarihte, ince tahtadan veya deriden imâl edilen ya da üzeri bez, kâğıt gibi malzemelerle kaplı mukavvadan yapılan ciltler de vardır.

Ciltleme için *teclid* (Doğu-Meşrık), *tesfîr* (Batı-Mağrîb) ve *tashîf* (Fars ve Osmanlı-Türk bölgeleri) kelimeleri kullanılmaktadır. Bu işi yapan erkek sanatkâra *mücellit/mücellid*, hanım sanatkâra ise *mücellide* denilmektedir. *Müseffir/seffâr* ve *sahhâf* kelimeleri de mücellide muadil kelimelerdir.[2]



Fotoğraf 1: *Karahisârî Mushaf'ının mülemma' tezyînâtlı cildi, TSMK HS 5*

* Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, seyma.boydak@selcuk.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-5111-7239.

1 Celâl Esat Arseven, "Cild", *Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983), 1/341; Ahmet Saim Arıtan, "Ciltçilik", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1993), 7/551.

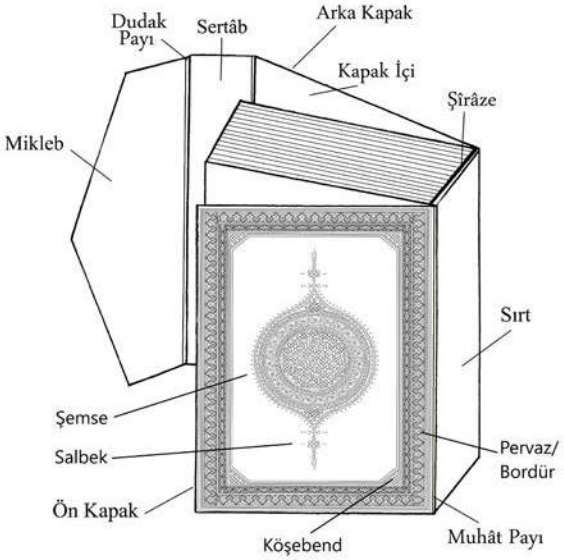
2 Adam Gacek, *Arapça Elyazmaları İçin Rehber*, çev. Ali Benli - M. Cüneyt Kaya (İstanbul: Klasik Yayınları, 2017), 37; İsmail E. Erünsal, *Orta Çağ İslâm Dünyasında Kitap ve Kütüphâne* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2018), 142.

2. Türk Cildinin Bölümleri

Türk cildi; ön-arka kapak, kapak içi, sırt, sertâb ve mikleb bölümlerinden oluşmaktadır.

Kapaklar: Kapaklar, kitabın ön (sağ/üst) yüzünü örten ön kapak ve arka (sol/alt) yüzünü örten arka kapaktan ibarettir. Ön ve arka kapak, sağ-sol veya üst-alt kapak şeklinde de tanımlanmaktadır. Kapakların her biri deffe diye de adlandırılmıştır. İki kapağı ifade eden "deffeteyn" tâbirinin ise cilt yerine kullanılabileceği ifade edilmektedir.[3] Türk ciltlerinde kapakların ölçüsü, muhat payı hariç kitap ölçüsüne göre ayarlanır. Böylelikle cilt, kitaptan dışarı taşmaz. Muhat, Arapça "ihâta" kelimesinden türemiş bir sıfattır ve "kuşatılmış, etrafı çevrili" anlamına gelmektedir.[4] Muhat payı, kapakların rahat açılıp kapanması için kapakla dip arasına bırakılan paydır. Muhat payının genişliği, cildin ebadı ve eser kalınlığı ile orantılı olup genellikle 5-6 mm aralığındadır.

Kapak İçi: Kapakların iç yüzüne, kapak içi denilmektedir. Burası için, "iç kapak" tâbiri de kullanılmaktadır. Üzeri genellikle deri ya da ebrûlu kâğıt kaplıdır. Kapak içlerinin metin kısmına bağlandığı bölüme "köstek" denilmektedir.[5] Köstek; bir kısmı kapağın dip kenarına, bir kısmı kitaba yapıştırılan ve kapakların açılıp kapanmasında bir nevi menteşe görevi gören ve kapakların rahat hareket etmesini sağlayan yumuşak deri parçasıdır. Köstek derisi, ortalama 2-3 cm genişliğinde müstakil deri parçası olabildiği gibi kapak içi dersinin uzantısı da köstek olarak kullanılmaktadır. Köstek ne kadar geniş olursa sayfa açılma oranı da o ölçüde zor olur.



Çizim 1: *Cildin ve Kapağın Bölümleri (Çizim: F.Şeyma Boydak)*

[3] Mine Esiner Özen, *Türk Cilt Sanatı* (İstanbul: İşaret Yayınları, 2017), 13.

[4] İlhan Ayverdi, *Kubbealtı Misalli Büyük Türkçe Sözlük* (İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2011), 2149.

[5] İslam Seçen, "Klasik Türk Cildinin Yapısal Unsurları ve Çeşitleri", *Türk Sanatının Yapı Taşları II* (İstanbul: Bülent Ecevit Üniversitesi, 2017), 63.

Sırt: Sırt, ön ve arka kapağın birleştiği deri kısımdır. Bu kısma "dip" de denilmektedir. Türk ciltlerinde sırt daima düz olup burada yazı bulunmaz ve genellikle sırt tezyîn de edilmemiştir.

Sertâb: Sertâb, arka kapakla mikleb arasında bulunan, eserin ağız kısmını örten bölümdür. Farsça bir kelime olan sertâb (سرتاب) başkıvrım anlamına gelmektedir.[6] Türk cildi yapımında sertâbın ölçüsü; eser, ön-arka kapak ve mikleb mukavvaları üst üste konularak alınır. Dudak payı da bu ölçü içinden belirlenir. "Dudak payı", sertâbın kenarlarındaki mukavvâsız hareketli kısımlardır. Bunun ölçüsü, sertâbın ölçüsünün içerisinden ayarlanır.[7] Mushaf ciltlerinin sertâblarına genellikle Vâkıa Sûresi'nin 79. ve 80. ayetleri yazılmıştır[8] (Fotoğraf 2).



Fotoğraf 2: *Mushaf cildi, BNF Arabe 482*

Mikleb: Mikleb, arka kapağa bağlı, uç kısmı üçgen olan uzantıdır. Mikleb yerine miklep, mıklep, miklâb gibi çeşitli ifadeler de kullanılmaktadır. Arap kültüründeki karşılığı ise "lisân"dır. Mikleb yapımında arka kapağın yarsı kadar ölçü üçe bölünür, 1/3'lük kısmı üçgen hale getirilir. Kitap kapandığı zaman, miklebin sivri ucu, sayfanın tam ortasına gelmelidir. Miklebin işlevi; dudak payından sertâba bağlanarak, onun (sertâbın) kitabın ağız kısmını örtmesine yardımcı olmaktır. Miklebin aynı zamanda okunmakta olan sayfayı tekrar bulabilmek için müş'ir olarak da kullanıldığı belirtilse de miklebin işlevi açısından bu doğru değildir. Miklebin müş'ir olarak kullanılması, cildin dudak paylarının yıpranmasına, böylelikle de sertâbın mikleble birlikte arka kapaktan kopup cildden ayrılmasına

6 Farsça سر (ser) "baş" ve تاب (tâb) "kıvrım" kelimelerinden oluşmaktadır. *Ayverdi, Kubbealtı Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, 2786.

7 Seçen, "Klasik Türk Cildinin Yapısal Unsurları ve Çeşitleri", 63.

8 Vâkıa Sûresi 79. ve 80. ayetler: "لا يمسه الّا المطهّرون تنزيلٌ من ربّ العالمين" *"Ona ancak tertemiz olanlar (melekler) dokunabilir. O, âlemlerin Rabbinden indirilmiştir."* Kur'ân Yolu (Erişim 20 Temmuz 2025), el-Vâkıa 56/79-80.

sebep olabilecektir. Mikleb, kitabın ön kapak içi ile ilk varağı arasında muhafaza edilmelidir.[9]

Cildin koruduğu yazma eserin önemli diğer unsurları ise formaların dikişi, sırt desteğinin yapıştırılması ve şîrâze örme işlemidir. Yazma eserin formaları (metin kısmının yer aldığı varaklar), sırtlarından dikilerek bir araya getirilir. Dikişte Osmanlı döneminde ibrişim (ipek iplik) kullanılmıştır. Dikişin tespit edilmiş, üç türü vardır. Genellikle tek ya da iki aralıklı dikiş kullanılmıştır. Dikiş aralığı, eserin sırt ölçüsüne göre belirlenmektedir. Dikiş tamamlandıktan sonra eserin sırtına, pamuk ipliğinden dokunmuş sırt bezi veya desteği denilen tülbent/mermerşâhi türünden bir bez parçası yapıştırılmaktadır.

Şîrâze, eserin baş ve etek kısmındaki gizli kolon, şîrâze kolunu ve şîrâze örgüsünden oluşmaktadır (Fotoğraf 3). Gizli kolon, eserin baş ve etek kısmına, eserin her formasının ortasından geçilerek atılan ve dikişi sağlamlaştıran adeta ikinci dikiştir. Şîrâze kolonu; üzerine şîrâze örgüsünün örüldüğü, aralıkları estetik bütünlüğe ve şîrâze örgüsünün çeşidine göre ayarlanan kolondur. Gizli ve şîrâze kolon aralıkları, ayraç veya saplama denilen renkli dikdörtgen kâğıtlarla işaretlenmektedir. Şîrâze örgüsü ise şîrâze kolonundaki yastık (deri şerit) üzerine kolon iplerinden geçirilerek örülen ve eserin estetik bütünlüğünü tamamlayan örgüdür. Şîrâze örgüsünün birçok çeşidi bulunmaktadır. Dikişte ve şîrâzede, Selçuklu ve Beylikler devrinde keten ve pamuk iplikler kullanılırken, Osmanlı devrinde ibrişim (ipek iplik) tercih edilmiştir. Şîrâze eserin yapraklarını düzgün tutar, onun genel olarak sağlamlığını arttırır ve ona estetik bir görünüm kazandırır. Ayrıca şîrâze, Türk cildini diğer cildlerden ayıran önemli özelliklerdendir. Arapçada şîrâze yerine, "habk" kelimesi kullanılmaktadır.[10]



Fotoğraf 3: *Yazma kitabın şîrâzesi, İnebey YEK Genel 1232*

[9] Fatma Şeyma Boydak, "Yusuf Ağa Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki 13. Yüzyıl Selçuklu Cildlerinde Mikleb Tasarımları", *Buhara'dan Konya'ya İrfan Mirası ve XIII. Yy. Medeniyet Merkezi Konya (II)*, ed. Dilaver Gürer vd. (Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2019), 498-499.

[10] Seçen, "Klasik Türk Cildinin Yapısal Unsurları ve Çeşitleri", 62; Gürcan Mavili, "Geleneksel Cilt Sanatında Kullanılan Hatalı Terimler ve Anlatımlar", *8.El Sanatları Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (İzmir: 2005), 287; Gürcan Mavili, "Yazma Eserlerde Şiraze", *El Sanatları İBB İSMEK El Sanatları Dergisi* 16 (2013), 123-124.

Cilt kapaklarının bölümleri ise; şemse, salbek, köşebend ve bordür/pervaz şeklindedir (Çizim 1).

Şemse; kapak, kapak içi ve miklebin merkezinde yer alan dairevî, oval, mekik, çokgen vb. formlardaki tezyînî ögedir. Adını, Arapça güneş anlamına gelen "şems" kelimesinden almış olmalıdır. Tespit edilen ilk şemse örneklerinin tıpkı güneş gibi dairevî formda oluşu ve etrafında güneş ışınları gibi tığlarının bulunması, isminin menşei hakkındaki bu fikri destekler niteliktedir. Şemselerin form ve tezyînâtları yüzyıllar içerisinde gelişim ve değişim göstermiştir. Türk cilt sanatının şemse gelişimini kronolojik bakımından ele aldığımızda ilk olarak dairevî formlarla karşılaşırız. Bunu Selçuklu dönemine dair tespit edilmiş en erken tarihli cildin şemsesi de destekler niteliktedir (Fotoğraf 6). Sade dairevî formun etrafı dönem ilerledikçe detaylanmakta, dilimlerle zenginleşmektedir. Şemseye salbeklerin eklenmesiyle de şemse formu dairevîden dilimli mekiklere dönüşmekte, zaman zaman altıgen, sekizgen vb. diğer formlar da şemse olarak kullanılmaktadır. Bu geometrik formlar şemselerde bazen tek bazen de iç içe kullanılmıştır.

Salbek; şemsenin alt ve üst ucundaki küçük tezyînî ögedir. Ebatı, formu ve tezyînâtı yüzyıllar içerisinde değişim göstermiştir. Salbek, sadberk (yüz yaprak) isminin tahrif olmuş halidir. Klasik Osmanlı dönemi salbekleri genellikle çok sayıda yaprağı andırdığı için sadberk adıyla anılmış ancak ismi zamanla salbeğe dönüşmüştür. Selbek de denilmektedir.[11]

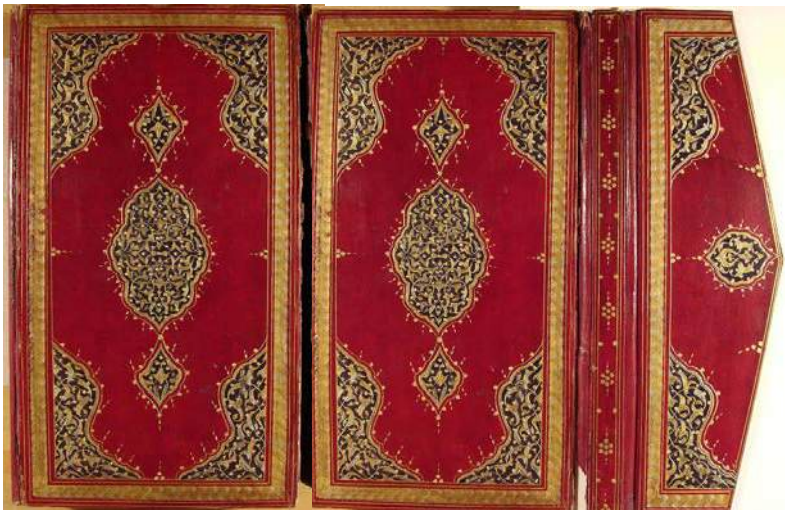
Köşebend; kapak, kapak içi ve miklebin köşelerinde yer alan, cedvele bitişik iki yanı düz, içe bakan yanı düz ya da dilimli üçgen formda tezyînî ögedir. Dönemlere göre formu ve ebadından değişiklikler olmuştur. Köşebend uygulanmayan ciltler de vardır.

Bordür veya pervaz ise kapağı en dıştan ve dört taraftan çeviren, içinde çeşitli desenlerin veya yazının yer aldığı kenar bezemesinin bulunduğu bölümdür. Cedveller arasına uygulanan bu bezemelerde genellikle zencîrek veya modüler çiviler kullanılmıştır. Selçuklu ve Beylikler üslûbundaki ciltlerin kenar bezemelerinin genişliği ortalama 4-8 mm'dir. Ancak 10-14 mm genişliğinde, içi zencîrekli daha geniş kenar bezemeleri de görülmektedir. Kapak kenarlarında bezemeler genellikle tek sıra halinde bulunmaktadır. 2-5 sıra kenar bezemeleri de vardır. Bunlar büyük oranda birbirinden farklı tezyînâta sahip olup araları çeşitli kalınlıkta cedvellerle ayrılmaktadır. Arıtan, "Anadolu Selçuklu ve Bu Uslûbu Taşıyan Cildlerde Zencirek Tipolojisi Denemesi" isimli makalesinde Selçuklu kenar bezemelerinin 27 tipini tespit etmiştir.[12] Osmanlı döneminde daha ziyade "s" formda çiviler kullanılmıştır (Fotoğraf 4). Pervazların bazısında kartuş/pafta olarak isimlendirilen bölümler vardır. Kenar sularında çeşitli motiflerin haricinde yazılı/hat'lı tezyînât da mevcuttur.

---

11 M. Uğur Derman, "Necmeddin Okyay'ın Mücellidliğine Dair", *Uluslararası Cilt Sanatı Buluşması Sempozyumu - Tebliğler*, ed. Ali Rıza Özcan (İstanbul: Lale Yayıncılık, 2014), 26.

12 Ahmet Saim Arıtan, "Anadolu Selçuklu ve Bu Üslûbu Taşıyan Cildlerde Zencirek Tipolojisi Denemesi", *İstem* 1 (Haziran 2003), 83-102.



Fotoğraf 4: *Şemse, salbek, köşebend ve pervaz (bordür) bölümleri olan Osmanlı cildi, Yusuf Ağa YEK: 5498*

3. Türk Cilt Sanatı Tarihçesi

Türk cilt sanatının tarihi Uygur dönemine kadar uzanmaktadır. Albert von Le Coq tarafından, Karahoço'da Bin Buda mağaralarında minyatürlü Mani yazmaları arasında 20. yüzyılın başlarında bulunan Uygur deri kitap kabı parçaları (SMPK MIK III 6267, SMPK MIK III 6268), Türk cildinin ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir (Fotoğraf 5).[13] Bu örnekleri; Richard Ettinghausen ve Emel Esin 8.-9. yüzyıllara; İsmet Binark ise 7. yüzyıla tarihlendirmiştir.[14] Bu cilt parçalarının tezyînâtı -mevcut bölümlerinden anlaşıldığı kadarıyla- Selçuklu ve sonrasındaki dönem cilt sanatının hazırlayıcısı niteliğindedir. Karahoço'da Pyotr Kuzmich Kozlov tarafından bulunmuş Leningrad Asiatic Museum'da sergilenen cilt ise Sergey Fyodoroviç Oldenburg tarafından 13. yüzyıla tarihlendirilmiştir.[15] Arıtan ise cildin bezeme bakımından Selçuklu ciltlerine benzemesi sebebiyle onun 13. yüzyıldan daha öncelere tarihlendirilebileceğini ifade etmiştir.[16]

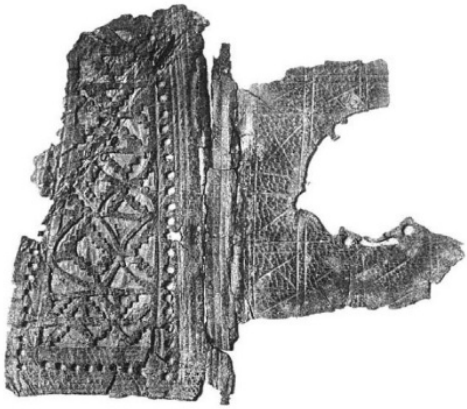
---

13 Albert von Le Coq, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien, Die Manichäischen Miniaturen* (Berlin: Verlag Dietrich Reimer Ernst Vohsen, 1923), 14. Bu cild parçalarından SMPK MIK III 6268 envanter numaralı kapak, Zsuzsanna Gulácsi tarafından yapılan rekonstrüksiyon çizimine göre tam zemin tezyînâtlı olup dikdörtgen formda miklebi bulunmaktadır. Bk. Zsuzsanna Gulácsi, *Mediaeval Manichaean Book Art: A Codicological Study of Iranian and Turkic Illuminated Book Fragments from 8th-11th Century East Central Asia* (Leiden: Brill, 2005), 84.

14 Richard Ettinghausen, "Near Eastern Book Covers and Their Influence on European Bindings: A Report on the Exhibition "History of Bookbinding" at the Baltimore Museum of Art, 1957-58", *Ars Orientalis* 3 (1959), 120; Emel Esin, "BİTİG: İlk Devir Türk Kitap Sanatları", *Kemal Çığ'a Armağan* (İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü Yayınları, 1984), 113,120; İsmet Binark, "Türk Kitapçılık Tarihinde Cild Sanatı", F.Ü. *Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu Bildirileri*, ed. Tuncer Gülensoy (Elazığ: Fırat Üniversitesi Yayınları, 1987), 92.

15 Pyotr Kuzmich Kozlov, *Mongolia and Amdo and the Dead City of Khara-Khoto* (Moscow: State Geographical Literature Publishing House, 1923) 110,111; Mehmet Ağaoğlu, *Persian Bookbinding of the Fifteenth Century* (Michigan: University of Michigan Publications, 1935), 2.

16 Ahmet Saim Arıtan, "Türk Cild San'atı", *Türk Kitap Medeniyeti*, ed. Alper Çeker (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2009), 64.



Fotoğraf 5: *Uygur cilt parçası, SMPK MIK III: 6268*

Gazneli (963-1186) veya Büyük Selçuklu (1040-1157) dönemi Türk cilt sanatı hakkında kısmen bilgi sahibi olabildiğimiz bir örnek mevcuttur. Bu örnek, Bibliothèque Nationale de France'ın Arabe koleksiyonunda 7263 envanter numarasıyla kayıtlı Mushaf cildidir. 1100'lere tarihlenmektedir.[17] Cilt, dairevî şemsesi, kenar bezemesi ve şeritli mikleb tezyînâtı bakımından erken dönem Selçuklu ciltleriyle paralellik göstermektedir.[18] Ayrıca bu cilt, miklebli ciltlerin erken örneklerinden olması bakımından da önemlidir.

12. yüzyıldan itibaren cilt üretimi tespit edilen Anadolu Selçukluları, özellikle 13. yüzyıl boyunca kaliteli işçiliğe sahip geometrik, rûmî ve geçme tezyînâtlı ciltler meydana getirmiştir. Anadolu Selçuklu cildinin üslûp özellikleri Arıtan tarafından maddelenmiştir. Bu özellikler; ön-arka kapaklarda farklı motifli şemselerin kullanılması, bir kapak tam zeminli tezyîn edilmişse diğer kapağın şemseli yapılması, tam zemin süslemeli ciltlerde -istisnalar hariç- köşebende yer verilmemesi, kapakların mutlaka bir ya da iki sıra kenar bezemesiyle çevrili olması, miklebin genellikle yapılmış olması, sertâbın ilk devirlerde boş bırakılsa da daha sonraları tezyîn edilmesi, sırtın daima düz yapılması, geometrik tezyînâtın girift olması, kapak içlerinin genellikle rûmî desenle kabartmalı olarak tezyîn edilmiş deriyle kaplanmasıdır.[19] Anadolu Selçuklu ciltleri, teknik ve tezyînî yönden çağdaşı ciltlere göre orijinal ve daha üstün estetik düzeyde olmasına rağmen batı literatüründe hak ettiği takdiri görmediği hatta bazı ulusal araştırmacıların dâhi üzerinde fazla çalışmadıkları ifade edilmektedir. Bilhassa müze ve kütüphane kataloglarında Selçuklu adına günümüzde dahi rastlanmamaktadır. Selçuklu ve Beylikler devri ciltleri; Arap, Memluk, İran cildi şeklinde yanlış isimlendirmelerle anılmaktadır.[20]

---

17 Francis Richard, *Splendeurs Persans, Manuscrits du XII^e au XVII^e Siècle* (Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1997), 19.

18 Ahmet Saim Arıtan, "Kur'ân-ı Kerîm Cildleri", *Marife* 10/3 (2010), 330-331.

19 Arıtan, Ahmet Saim Arıtan, "Anadolu Selçuklu Cilt Sanatı", *Türkler*, ed. Hasan Celal Güzel vd. (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 7/940-941.

20 Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Ahmet Saim Arıtan, "Batı Dünyasının Türk Cild Tarihine Bakışı ve Türk Cild San'atı'nın Tarih İçindeki Gelişimi", *İstem* 15 (Haziran 2010), 169-192.

Anadolu Selçuklu ve bu üslûbu taşıyan ciltler üzerine yapılan araştırmalar neticesinde, Anadolu Selçuklularına ait en erken tarihli cildin, 549/1154 tarihli *Kitâbü'l-Ğaribeyn fi'l-Kur'ân ve'l Hadîs* isimli eserin cildi olduğunu tespit edilmiştir (Fotoğraf 6).[21] Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde III. Ahmed 105 envanter numarasıyla kayıtlı olan bu eserin cildi, koyu kahverengi sahtiyanla kaplıdır. Cilt, soğuk baskı tekniği kullanılarak rûmî ve geometrik desenlerle tezyîn edilmiştir.



Fotoğraf 6: *Anadolu Selçuklu cildi, TSMK III. Ahmed 105*

Selçukluların ardından onların cilt sanatı birikimi Anadolu Beylikleri mücellitlerince devam ettirilmiş ve yeni bezeme üslûpları da cilt desen repertuvarına eklenerek Türk cilt sanatı ilerlemeye ve gelişmeye devam etmiştir. Anadolu Beylikleri içerisinde, cilt sanatı bakımından örnekleri tespit edilmiş ve üzerine müstakil çalışma yapılmış olan beylik, Karamanoğulları Beyliği'dir. Karamanoğulları Beyliği cilt sanatının en önemli örneği, Karaman Beyi Halil b. Mahmûd b. Karaman için 714/1314-15 yılında İsmail b. Yûsuf tarafından istinsah edilen Mushaf'ın cildidir.[22] Candaroğulları Beyliği ciltleri hakkında yapılan araştırmalar neticesinde dönemin cild üslûbu büyük oranda aydınlatılabilmiştir.[23] Candaroğulları bölgesindeki mücellitler gelenekten etkilenmiş ve benzer üslûbda eserler üretmişlerdir. Ağırlıklı olarak Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi'nde yer alan bu eserler içerisinde Sultan İsmail b. İbrahim b. İsfendiyar b. Bâyezid Han vakıf

---

21 Ahmet Saim Arıtan, *Konya Dışındaki Müze ve Kütüphanelerde Bulunan Selçuklu ve Selçuklu Uslûbunu Taşıyan Cild Kapakları* (Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1992), 67.

22 Ayrıntılı bilgi için bk. Ahmet Saim Arıtan, *Karamanoğulları Cild San'atı*, ed. Kazım Küçükköroğlu - Fatma Şeyma Boydak (Konya: DEKSAD Yayınları, 2017); Ahmet Saim Arıtan - Fatma Şeyma Boydak, "Karamanoğulları Kitap San'atları: Cild ve Tezhîb", *Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu II – Karamanoğulları Beyliği*, ed. Mehmet Şeker vd. (Konya: NEÜ Press, 2016), 558-607.

23 Ayrıntılı bilgi için bk. Fatma Şeyma Boydak, *Selçuklu ve Beylikler Devri Cild Sanatı (Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Örnekleri)* (Konya: NEÜ Press, 2023).

kaydı yer alan eserlerin ciltleri altıgen paftalardan oluşan desenle tezyîn edilmiş şemseler itibariyle ön plana çıkmaktadır.[24]

Anadolu Selçuklu ve Beylikler devri mücellitleri cildler üzerine mühürlerini basmışlardır. Mücellit imzalarının kimi kapak yüzeyinde kimi kapak içinde yer almaktadır. Bu döneme ait günümüze değin tespit edilen mücellitler; Abdurrahman, Ali, Ebû Bekir el-Mücellidî el-Mevlevî el-Hamevî, Emin, Esad, Gālib, Hasan, Haydar b. Turbegî, İbrahim, İzzeddîn, Mağribî, Mahmûd, Mehmed (Muhammed) eş-Şerîf, Muhammed, Ömer ed-Dımaşkî, Rābi‘, Sermedî, Şeref, Yûsuf ve Yûsuf el-Konevî'dir.[25]

13. yüzyıl üçüncü çeyreğinden itibaren bir Türk devleti olan Memlükler'e, 14. yüzyıldan itibaren ise İlhanlılar ve Karamanoğulları başta olmak üzere, Anadolu Beylikleri ciltlerine tesir eden Anadolu Selçuklu cildinin bu birikim ve etkisi Osmanlılar'da 15. yüzyılın sonlarına kadar devam etmiştir. Bu etkiyi gösteren örneklerden birisi 1454-1455 yıllarına tarihlenen ve Konya-Meram'da yazılan *Şerhu'l-Lübâb* isimli eserdir (Süleymaniye YEK Fatih 5004) (Fotoğraf 7). Eserin cildi, Osmanlı döneminde yapılmış olmasına rağmen ön ve arka kapakları Anadolu Selçuklu ciltlerinde görüldüğü üzere birbirinden farklı tarzda tezyîn edilmiştir.[26]



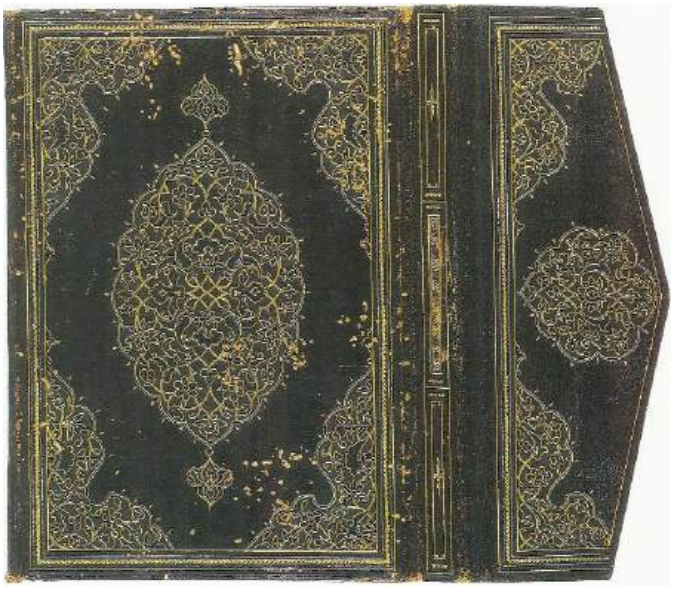
Fotoğraf 7: *Selçuklu etkili erken dönem Osmanlı cildi, Süleymaniye YEK Fatih 5004*

[24] Bu türün tespit edilmiş örnekleri için bk. Boydak, *Selçuklu ve Beylikler Devri Cild Sanatı (Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Örnekleri)*, 243, 368, 423, 439.

[25] Ayrıntılı bilgi için bk. Fatma Şeyma Boydak, *Türk Cild Sanatında Mücellid Mühürleri (Selçuklu ve Beylikler Dönemi)* (Konya: Palet Yayınları, 2023).

[26] Ahmet Saim Arıtan, "Selçuklu Cildi'nin Osmanlı Cildi'ne Etkileri", *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Araştırmaları Sempozyumu*, haz. Sema Alpaslan (Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2001), 1/32.

Erken dönem Osmanlı ciltlerinin sanat değeri taşıyan ilk örneği, 1434-1435 yılında Sultan II. Murad'a sunulan müzik ile ilgili Makâsıdü'l-Elhân adlı eserin cildidir (TSMK Revan 1726).[27] 15. yüzyıl ilk yarısında Bursa'da verimli ve üretken bir nakış faaliyetinin olduğu, özgün Türk bezemelerinin üretildiği Osmanlı Saray Nakkaşhânesinin ilk örneğinin Bursa'da kurulmuş olduğu söylenmektedir. Bu döneme ait önemli örnekler, Bursa İnebey Yazma Eser Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Fatih Sultan Mehmed devrinde (15. yüzyıl ikinci yarısı), yazma eserlerin sanat değerinin yüksek olması için çaba ve özen gösterilmiştir.[28] Bu dönemde klâsik tarza yakın, şemse ve köşebendlerinde içeriye yuvarlak bir kıvrım yapan ciltler, hayvan ve insan figürlü ciltler, müşebbek (kat') tekniğiyle yapılan ciltler görülmektedir.[29] Rûganî teknikte süslenmiş deri ciltler de bu dönemde görülmeye başlanmıştır (TSMK A 1672).[30] 15. yüzyıl ciltlerinin tezyînatında, üslûblaştırılmış goncagül, penç, hatâî, ıtır yaprağı, rûmî, bulut, tepelik, ortabağ gibi motifler kullanmıştır.



Fotoğraf 8: *15. yüzyıl Osmanlı cildi, TSMK A 1032*

15. yüzyıl sonu ve 16. yüzyıl başında gömme şemseli ve köşebendli ciltler yaygınlaşmıştır. Bunların en öncü örnekleri Hattat Şeyh Hamdullah'ın istinsah ettiği Mushafların üzerinde görülmektedir (TSMK EH 71).[31] II. Bayezid döneminde

---

27 Zeren Tanındı, "Osmanlı Sanatında Cilt", *Osmanlı* (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları 1999), 11/103; Zeren Tanındı, "Osmanlı Kitaplarının Görkemli Giysileri", *P Dünya Sanatı Dergisi* 35 (Güz 2004), 78.

28 Julian Raby - Zeren Tanındı, *Turkish Bookbinding in the 15th Century The Foundation of an Ottoman Court Style* (London: Azimut Editions, 1993); Tanındı, "Osmanlı Sanatında Cilt", 11/103.

29 Fatma Şeyma Boydak, "Fatih Devri Cilt Sanatı", *V. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi III*, ed. Ümit Güneş vd. (İstanbul: 2016), 229-234; Fatma Şeyma Boydak, "Fatih Dönemi Cild Sanatı", *Derin Tarih* 27 (2024), 280-285.

30 Zeren Tanındı, "Rûganî Türk Kitap Kaplarının Erken Örnekleri", *Kemal Çığ'a Armağan* (İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü Yayınları, 1984), 223; Tanındı, "Osmanlı Sanatında Cilt", 11/104.

31 Tanındı, "Osmanlı Sanatında Cilt", 11/104.

(1481-1512), sarayda ilk mücellithane açılmıştır. İlk defa bu yüzyıl içinde cilt alanında mücellidân zümresinin bir ekol halinde toplanmış olduğunu, Topkapı Sarayı Müzesi arşivindeki Ehl-i Hiref-i Hassa defterlerindeki birçok sanatkâr isminin tespiti ile öğreniyoruz.[32] Bu dönem ciltlerinde; oval, dilimli şemse ve köşebend içindeki bir yaprak kümesinden veya birkaç saptan çıkan ince dal şemse içinde dağılır, kıvrılır ya da kırılarak aşağı uzar. Bu dallar üzerinde hançerî yapraklar, tomurcuk halinde, açmış ya da buket halinde hatâîler sıralanır. Burada saz üslûbundaki bezemeye bulut motifi de katılmış olur.[33] Saz üslûbunda tasarlanmış ciltlerin en önemli örneklerinden biri 1557-1558 yılında Kanuni Sultan Süleyman için hazırlanan Süleymannâme'nin cildidir (TSMK H.1517) (Fotoğraf 9). Cildin mücellidi Mehmed Çelebi'nin bu ciltle Türk cilt sanatının geleneksel ögelerini yerleştirdiği söylenebilir.[34] 16. yüzyılda lâke veya rûganî denilen ciltlerle birlikte altın, gümüş levhalarla kaplı üzeri değerli taşlarla süslü murassa' (mücevherli) ciltler de üretilmiştir. TSMK 2/2107 envanter numaralı III. Murad Divânı'nın, saray baş kuyumcusu Mehmed tarafından yapılan mücevherli cildi saray kuyumculuğunun önde gelen ürünlerindendir (Fotoğraf 10).[35]



Fotoğraf 9: *16. yüzyıl Osmanlı cildi, Süleymannâme, TSMK H.1517*

[32] Kemal Çığ, *Türk Kitap Kapları* (İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası A.Ş. Kültür Hizmeti, 1971), 14-15. Mücellit isimleri için bk. Rıfkı Melül Meriç, *Türk Cild San'atı Tarihi Araştırmaları I, Vesikalar* (Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1954).

[33] Zeren Tanındı, "Türk Cilt Sanatı (Kitap Kapları)", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı* (Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları 1993), 425; Tanındı, "Osmanlı Sanatında Cilt", 11/104; Tanındı, "Osmanlı Kitaplarının Görkemli Giysileri", 80.

[34] Tanındı, "Osmanlı Sanatında Cilt", 11/105; Tanındı, "Osmanlı Kitaplarının Görkemli Giysileri", 81.

[35] Filiz Çağman, "Serzergerân Mehmet Usta ve Eserleri", *Kemal Çığ'a Armağan* (İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü Yayınları, 1984), 67; Tanındı, "Osmanlı Sanatında Cilt", 11/106; Tanındı, "Osmanlı Kitaplarının Görkemli Giysileri", 84.



Fotoğraf 10: *Murassa' (mücevherli) cilt, III. Murad Divânı, TSMK 2/2107*

17. yüzyıl Osmanlı ciltlerinde teknik aynı olmakla beraber kompozisyon ve işçilikte bir gerileme göze çarpar. Bu dönemde dikdörtgene benzer büyük şemseler, ciltlerde tek başına süsleme olarak kullanılmıştır. 18. yüzyıl başlarından itibaren cilt tasarımında gelenek sürerken tezyînî ögelere yenilikler eklenir. Gölgeli boyanarak hacim kazanmış buketler bunların başında gelir. 18. yüzyılda ruganî teknikte bezenmiş ciltlerin yeni uygulamalarını Ali Üsküdarî yapmıştır. Ali Üsküdarî gibi rûganî cilt yapanlar eserlerinin üzerine isimlerini yazmışlardır. Ahmed Hazine, Ali Çakeri, Abdullah Buhârî 18. yüzyılın lâke ustalarıdır.[36] Lâle devri ciltlerinde klâsik devir ciltçiliğine dönülmüştür. Bu asrın ortalarına doğru lâke, realist motifli ve yekşah ciltler[37] yapılmıştır. 19. yüzyıl müzehhiplerinin aynı zamanda sermücellit olarak sarayda görev aldıkları bilinmektedir. Ahmed Ataullah, Mehmed Raşid, Mehmed Salih, Ali Ragıp eserleri bilinen müzehhip ve sermücellitlerdir.[38] Bu yüzyılda zerbahar ve barok-rokoko üslûbunda ciltler yaygınlaşmıştır (Fotoğraf 11). Ayrıca bir yüzüne altınla Osmanlı saltanat arması diğer yüzüne ay-yıldız basılı Yıldız Cildi denilen deri, atlas ve kadife ciltler de yapılmıştır. 20. ve 21. yüzyıllarda ise Bahaeddin Tokatlıoğlu, Necmeddin Okyay, Sâcid Okyay, Mustafa Düzgünman, Emin Barın ve İslam Seçen Türk cilt sanatının mahir mücellitleri olmuşlardır.

---

36 Tanındı, "Osmanlı Kitaplarının Görkemli Giysileri", 85.

37 Yekşah ciltler hk. ayrıntılı bilgi için bk. Fatma Şeyma Boydak, "A Decoration Technique Featured in 18th Century Turkish Bindings: Yekşah", *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi* 26/2 (Aralık2022), 743-762.

38 Tanındı, "Osmanlı Sanatında Cilt", 11/107; Tanındı, "Osmanlı Kitaplarının Görkemli Giysileri", 85.



Fotoğraf 11. *19. yüzyıl barok-rokoko etkili Şükûfe Osmanlı cildi, Süleymaniye YEK Halet Efendi 20.*

4. Türk Cildinin Çeşitleri

Cilt çeşitleri şunlardır:

Deri Cilt: Genellikle işlenmiş keçi derisi olan sahtiyan veya meşinin kullanıldığı ciltlerdir. Deri cildin çeşitleri şöyledir:

Şemseli Cilt: Deri üzerine şemsenin yapıldığı cilt türüdür.

Soğuk Şemseli: Şemse cilt kapağına altın kullanmadan kalıpla kabartma olarak işlenir.

Alttan Ayırma Şemseli: Motifler deri renginde bırakılarak yalnızca zemin altınlanır.

Üstten Ayırma Şemseli: Zemin deri renginde bırakılarak yalnızca motifler altınlanır.

Mülemma' Şemseli: Motiflerin hem zeminleri hem de kendileri altınlanır. Zemin ve motiflerde iki ayrı renkte altın kullanılabilir.

Mülevven Şemseli: Şemse, köşebend ve diğer bezemeler kapakta kullanılan esas deriden başka renkte bir deriyle kaplanır, alttan ve üstten ayırma tarzları vardır (Fotoğraf 12).

Müşebbek (Kat') Şemseli: Deri dantel gibi oyulduktan sonra zeminine ayrı renkte deri veya kumaş yapıştırılır. Genellikle cildin kapak içlerine uygulanmıştır (Fotoğraf 13).

Yazma Cilt: Motiflerin zermürekkep altınla işlendiği cilt türüdür.

Zerbahar Cilt: Kapak üzerine zermürekkeple dört dilimli yaprak motifi ve parmaklık şeklinde çizgiler çekilir. Adını, 18. yüzyılın sonunda ve özellikle 19. yüzyılda görülen ve "kafes şemse" de denilen bir süsleme türünden alır (Fotoğraf 15).

Yekşâh Cilt: Motifler kalıpla basılmayıp, zermürekkep fırçayla sürüldükten sonra yekşâh denilen âletle deri çukurlaştırılarak meydana getirilen ciltlerdir. Yekşâh ile desenin çizgileri belirtilir veya tarama suretiyle doldurulur.

Zerdûz/Simdûz İşlemeli Cilt: Deri üzerine sarı, pembe ve yeşil renkte altın ve gümüş sırmalarla realist motiflerin işlendiği cilt türüdür.

Çehargûşe Cilt: Cilt kapağının kenarlarının veya köşelerinin ortalama 1 cm deriyle kaplanıp ortalarının keten, ipekli veya kadife kumaşlarla veya ebrûlu kâğıtlarla kaplandığı cilt çeşididir.

Murassa' (Mücevherli) Cilt: Fildişi oymalı, altın kaplamalı, mozaik, yeşim kabartma, yakut, zümrüt, inci ve elmas süslemeli cilt türüdür. Maddi kıymeti yüksek bir cilt çeşididir.

Lâke (Rûganî) Cild: Adını "lâk" (vernik) kelimesinden alan ve cilt kapağının yapıldığı mukavva veya derinin perdahlanıp tamamen pürüzsüz hale getirilerek verniklendiği cilt türüdür. Bu tür ciltlere, rûganî ve edirnekâri de denilmektedir (Fotoğraf 14).

Bu cilt çeşitlerinden başka **"cilbend"** ve **"kitap mahfazaları"** da cilt çeşitleri içinde ele alınabilir. Cilbend, cild bağı anlamına gelen Farsça "cild-bend" kelimesinden tahrif olmuş, arasına evrakların konulduğu bir nevi iki kapaklı dosya türüdür. Bugünkü anlamda portföy veya sapsız koltuk altı evrak çantası sayılabilir. Kitap mahfazası ise kitabın içine uzunlamasına konulduğu koruyucu kutudur. Tamamen deri ile kaplanan mahfazaların yanında en çok görülen çeşidi de ebrûlu olanlarıdır. Mahfazanın içine konulan 1-1,5 cm enindeki deri veya ucuna deri yapıştırılmış bez şerit üzerine kitap yerleştirilip kutuya sokulur. Çıkarılacağı zaman şerit çekilerek kitabın mahfazasından kolayca dışarı çıkması sağlanmış olur.



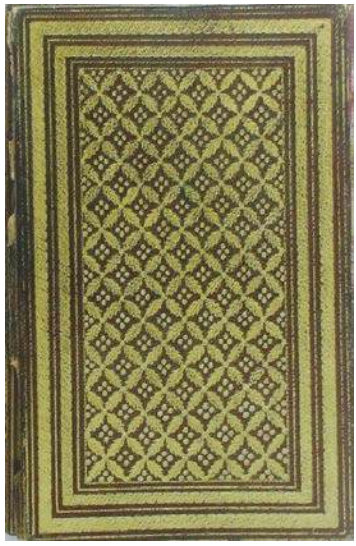
Fotoğraf 12: *Mülevven ve alttan ayırma şemseli cilt, Yusuf Ağa YEK 6631*



Fotoğraf 13: *Kat' (müşebbek) kapak içi, Süleymaniye YEK Ayasofya 1757*



Fotoğraf 14: *Rûganî (lâke) kapak içi, TSMK EH 1682*



Fotoğraf 15: *Zerbahar cilt, Süleymaniye YEK Nuri Arlasez 314*

Kaynakça

Ağaoğlu, Mehmet. *Persian Bookbinding of the Fifteenth Century*. Michigan: University of Michigan Publications, 1935.

Arıtan, Ahmet Saim. *Konya Dışındaki Müze ve Kütüphanelerde Bulunan Selçuklu ve Selçuklu Üslûbunu Taşıyan Cild Kapakları*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1992.

Arıtan, Ahmet Saim. "Ciltçilik". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 7/551-557. İstanbul: TDV Yayınları, 1993.

Arıtan, Ahmet Saim. "Selçuklu Cildi'nin Osmanlı Cildi'ne Etkileri". *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Araştırmaları Sempozyumu*. haz. Sema Alpaslan. 1/29-40. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2001.

Arıtan, Ahmet Saim. "Anadolu Selçuklu Cilt Sanatı". *Türkler*. ed. Hasan Celal Güzel vd. 7/933-943. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.

Arıtan, Ahmet Saim. "Anadolu Selçuklu ve Bu Üslûbu Taşıyan Cildlerde Zencirek Tipolojisi Denemesi". *İstem 1* (Haziran 2003), 83-102.

Arıtan, Ahmet Saim. "Türk Cild San'atı". *Türk Kitap Medeniyeti*. ed. Alper Çeker. 62-97. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2009.

Arıtan, Ahmet Saim. "Batı Dünyasının Türk Cild Tarihine Bakışı ve Türk Cild San'atı'nın Tarihi İçindeki Gelişimi". *İstem 15* (Haziran 2010), 169-192.

Arıtan, Ahmet Saim. "Kur'ân-ı Kerîm Cildleri". *Marife* 10/3 (2010), 327-364.

Arıtan, Ahmet Saim - Boydak, Fatma Şeyma. "Karamanoğulları Kitap San'atları: Cild ve Tezhîb". *Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu II – Karamanoğulları Beyliği*. ed. Mehmet Şeker vd. 558-607. Konya: NEÜ Press, 2016.

Arıtan, Ahmet Saim. *Karamanoğulları Cild San'atı*. ed. Kazım Küçükköroğlu - Fatma Şeyma Boydak. Konya: DEKSAD Yayınları, 2017.

Arseven, Celâl Esat. "Cild". *Sanat Ansiklopedisi*. 1/341. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983.

Ayverdi, İlhan. *Kubbealtı Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2011.

Binark, İsmet. "Türk Kitapçılık Tarihinde Cild Sanatı". *F.Ü. Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu Bildirileri*. 91-107. ed. Tuncer Gülensoy. Elazığ: Fırat Üniversitesi Yayınları, 1987.

Boydak, Fatma Şeyma. "Fatih Devri Cilt Sanatı". *V. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi III*. 223-236. ed. Ümit Güneş vd. İstanbul: 2016.

Boydak, Fatma Şeyma. "Yusuf Ağa Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki 13. Yüzyıl Selçuklu Cildlerinde Mikleb Tasarımları". *Buhara'dan Konya'ya İrfan Mirası ve XIII. Yy. Medeniyet Merkezi Konya (II)*, ed. Dilaver Gürer vd. 493-514. Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2019.

Boydak, Fatma Şeyma. "A Decoration Technique Featured in 18th Century Turkish Bindings: Yekşah". *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi* 26/2 (Aralık2022), 743-762. https://doi.org/10.18505/cuid.1159330

Boydak, Fatma Şeyma *Selçuklu ve Beylikler Devri Cild Sanatı* (Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Örnekleri). Konya: NEÜ Press, 2023.

Boydak, Fatma Şeyma *Türk Cild Sanatında Mücellid Mühürleri* (Selçuklu ve Beylikler Dönemi). Konya: Palet Yayınları, 2023.

Boydak, Fatma Şeyma. "Fatih Dönemi Cild Sanatı". *Derin Tarih* 27 (2024), 280-285.

Çağman, Filiz. "Serzergerân Mehmet Usta ve Eserleri". *Kemal Çığ'a Armağan*. 51-87. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü Yayınları, 1984.

Çığ, Kemal. *Türk Kitap Kapları*. İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası A.Ş. Kültür Hizmeti, 1971.

Derman, M. Uğur. "Necmeddin Okyay'ın Mücellidliğine Dair". *Uluslararası Cilt Sanatı Buluşması Sempozyumu - Tebliğler*. ed. Ali Rıza Özcan. 25-36. İstanbul: Lale Yayıncılık, 2014.

Erünsal, İsmail E. *Orta Çağ İslâm Dünyasında Kitap ve Kütüphâne*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2018.

Esin, Emel. "BİTİG: İlk Devir Türk Kitap Sanatları". *Kemal Çığ'a Armağan*. 111-125. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü Yayınları, 1984.

Ettinghausen, Richard. "Near Eastern Book Covers and Their Influence on European Bindings: A Report on the Exhibition "History of Bookbinding" at the Baltimore Museum of Art, 1957-58". *Ars Orientalis* 3 (1959), 113-131.

Gacek, Adam *Arapça Elyazmaları İçin Rehber*, çev. Ali Benli - M. Cüneyt Kaya. İstanbul: Klasik Yayınları, 2017.

Kozlov, Pyotr Kuzmich. *Mongolia and Amdo and the Dead City of Khara-Khoto*. Moscow: State Geographical Literature Publishing House, 1923.

Kur'ân Yolu. Erişim 20 Temmuz 2025. https://kuran.diyanet.gov.tr

Gulácsi, Zsuzsanna. *Mediaeval Manichaean Book Art: A Codicological Study of Iranian and Turkic Illuminated Book Fragments from 8th-11th Century East Central Asia.* Leiden: Brill, 2005.

Gürcan Mavili, "Geleneksel Cilt Sanatında Kullanılan Hatalı Terimler ve Anlatımlar". *8.El Sanatları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. 286-290. İzmir: 2005.

Le Coq, Albert von. *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien, Die Manichäischen Miniaturen*. Berlin: Verlag Dietrich Reimer Ernst Vohsen, 1923.

Mavili, Gürcan. "Yazma Eserlerde Şiraze". *El Sanatları İBB İSMEK El Sanatları Dergisi* 16 (2013), 122-125.

Meriç, Rıfkı Melül. *Türk Cild San'atı Tarihi Araştırmaları I, Vesikalar*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1954.

Özen, Mine Esiner *Türk Cilt Sanatı*. İstanbul: İşaret Yayınları, 2017.

Raby, Julian - Tanındı, Zeren. *Turkish Bookbinding in the 15th Century The Foundation of an Ottoman Court Style*. London: Azimut Editions, 1993.

Richard, Francis. *Splendeurs Persans, Manuscrits du XII^e^ au XVII^e^ Siècle*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1997.

Seçen, İslam. "Klasik Türk Cildinin Yapısal Unsurları ve Çeşitleri", *Türk Sanatının Yapı Taşları II*. İstanbul: Bülent Ecevit Üniversitesi, 2017, 61-73.

Tanındı, Zeren. "Rûganî Türk Kitap Kaplarının Erken Örnekleri". *Kemal Çığ'a Armağan*. 223-253. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü Yayınları, 1984.

Tanındı, Zeren. “Türk Cilt Sanatı (Kitap Kapları)”. *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*. 422-430. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1993.

Tanındı, Zeren. “Osmanlı Sanatında Cilt”. *Osmanlı*. 11/103-107. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları 1999.

Tanındı, Zeren. “Osmanlı Kitaplarının Görkemli Giysileri”. *P Dünya Sanatı Dergisi* 35 (Güz 2004), 74-85.

TÜRK EBRU SANATI

Eyüp NEFES

TÜRK EBRU SANATI

*Eyüp NEFES**

1. Giriş

Ebru, kökeni Orta Asya'ya uzanan bir kâğıt boyama sanatıdır. Ebru sanatı yoğunlaştırılmış su yüzeyine boyaların belirli tekniklerle fırça aracılığıyla serpilmesiyle elde edilen soyut desenlerin kâğıda aktarılması esasına dayanır. Bu teknik, hem soyut yapısı hem de çalışma sürecinin doğası gereği Müslüman sanatçının estetik eğilimiyle büyük ölçüde örtüşmektedir. Zira ebru, tıpkı tezhip gibi kâğıt süsleme sanatlarıyla aynı amaç dünyasına hitap etmekle birlikte, tezhibe nazaran daha az meşakkatli olması nedeniyle sanatkârlar arasında geniş bir kabul görmüştür. Ebru sanatı ile ilgili kavramsal açıklamalara geçmeden önce Müslüman sanatçılar nezdinde bu sanatın kabul görmesi ile ilgili birkaç hususa değinmek istiyoruz. Öncelikle ebru sanatının su üzerinde uygulanıyor olması, Müslüman sanatçılara Kur'an'da sudan yaratılışa işaret eden ayetleri hatırlatmış olabilir. Nitekim "Allah hareket eden her canlıyı sudan yarattı" (Nûr, 45) ve "Biz her şeyi sudan yarattık. Hâlâ mı iman etmiyorlar?" (Enbiyâ, 30) ayetleri, suyun varoluşun temel unsuru olduğunu vurgulamakta ve sanatla tefekkür arasında doğal bir bağ kurulmasına imkân vermektedir. Bu yönüyle ebru, yalnızca bir süsleme tekniği değil, suyun yaratıcı kudretin bir tecellisi olarak algılandığı bir estetik tecrübe alanı hâline gelmiştir.

Ebrunun İslam estetiğiyle uyumunu güçlendiren bir diğer unsur ise her bir ebrunun benzersiz olmasıdır. Ebru teknesine damlatılan boyaların dağılımı, yoğunluk farkları, suyun hareketi, fırça darbeleri ve kullanılan malzemenin anlık tepkileri, hiçbir kompozisyonun birebir tekrarına izin vermez. Daha iyisi veya daha zayıfı üretilebilir; fakat aynı desenin tıpatıp yeniden ortaya çıkması imkânsızdır. Bu durum, İslam'ın tevhid düşüncesiyle örtüşür niteliktedir. Dolayısıyla ebru sanatı, hem teknik yapısı hem ontolojik boyutu bakımından İslam sanatının soyutlayıcı ve tevhidî estetiğiyle uyumlu bir zemin sunmuş; suyun yüzeyinde oluşan anlık, geçici ve tekrarsız desenler, Müslüman sanatçının hem yaratılışın sırlarına hem de sanatın metafizik boyutuna dair farkındalığını besleyen bir alan hâline gelmiş gözükmektedir.

* Prof. Dr., Giresun Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü.

2. Ebru Kelimesi:

Ebru kelimesinin etimolojisi, diğer birçok geleneksel sanat teriminde olduğu gibi, farklı dil ve kültürlerin karşılaşmasıyla şekillenen çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu nedenle kelimenin kökenine ilişkin görüşler hem zengin hem de tartışmalıdır. Genel kabul gören kanaate göre terimin aslı Farsça olup yakın dönemlere kadar "ebrî" şeklinde kullanılmaktaydı. Nitekim 20. yüzyıl ebru sanatının en mühim isimlerinden biri olan Necmeddin Okyay'ın da bu sanatı "ebrî" olarak adlandırdığı bilinmektedir. Farsça'daki *ebrî* kelimesi, "bulutumsu, hareli" anlamlarını taşımakta; özellikle su üzerine serpilen boyaların teknede aldığı dalgalı ve hareli görünümle de estetik bir örtüşme göstermektedir. Dolayısıyla kelimenin Farsça'daki bu anlam örgüsüyle ilişkili olduğu güçlü bir ihtimal olarak değerlendirilir. Bununla birlikte, kelimenin kökenini yalnızca Farsça ile sınırlamak doğru olmayacaktır. Zira Hint-Avrupa dil ailesinde aynı sese ve benzer anlam alanlarına sahip pek çok kelimenin bulunduğu, dolayısıyla terimin daha kadim kültür halkalarına uzanabileceği de ileri sürülmektedir. Farsça'da yer alan bir diğer kelime olan *âb-rû* da ebru kelimesine kaynaklık ettiği öne sürülen yorumlardan biridir. "Yüz suyu, suyun yüzü" gibi anlamlara gelen bu kelime, gerek ses itibarıyla gerekse anlam dünyası bakımından ebru ile ilişkilendirilmeye müsaittir. Şemseddin Sâmi'nin *Kâmûs-ı Türkî*'sinde yer verilen bilgilere göre ise *ebre* kelimesi eski Çağatay Türkçesinde "hareli, damarlı kumaş" anlamında kullanılmaktaydı. Bu tespit, kelimenin Türkçe'nin tarihî lehçeleriyle de bağ kurabileceğini düşündürmektedir. Bir başka görüşe göre *ebrû* kelimesi, Farsça'daki "kaş" anlamına gelen *abrû* kelimesiyle ilişkili olabilir.[1]

Bütün bu farklı etimolojik yaklaşımlar bir arada değerlendirildiğinde, ebru sanatının kökenine ilişkin kültürel güzergâh da belirginleşmektedir. Buna göre ebru sanatı büyük ölçüde Orta Asya menşelidir ve İran coğrafyası üzerinden Anadolu'ya intikal etmiş görünmektedir. Çin'de Sung Hanedanlığı dönemine (960–1279) ait bazı çömleklerde görülen ve Battal Ebru'ya benzeyen desenler de bu tarihî güzergâhı destekleyen sanat tarihî deliller arasında zikredilmektedir. Ayrıca Japonların *Suminagashi* adı verilen ve ebruya benzer özellikler taşıyan geleneği, bu sanatın Asya içlerinde uzun bir tarihî serüvene sahip olduğunu göstermektedir. Suminagashi'nin ortaya çıkışının, Japon hattatların fırçalarını temizlemek için suya batırdıkları anda su yüzeyinde oluşan renk halkalarını kâğıda aktarmalarına dayandığı düşünülmektedir. Bilinen en eski örneklerinin 1112 tarihli *Samjurokunin Shū* adlı eserde yer aldığı, günümüzde ise Japonya'da hâlen sürdürüldüğü bilinmektedir.[2] Netice itibarıyla, ebru kelimesinin etimolojisi yalnızca bir kelime tarihini değil; Orta Asya'dan İran'a, oradan Osmanlı'ya ve nihayet Avrupa'ya uzanan geniş bir kültürel etkileşim ağını da görünür kılar. Böylece kelimenin serencamı, sanatın kendisi gibi çok katmanlı, hareketli ve coğrafyalar arası geçişken bir yapı arz eder.

---

1 M. Uğur Derman, *Türk Sanatında Ebrû* (İstanbul: Ak Yayınları, 1977), 8; Ahmet Çoktan, *Türk Ebru Sanatı,* (İstanbul: Emekçin Matbaası, 1992), 7; Hikmet Barutçugil, *Suyun Rüyası Ebru* (İstanbul: Ebristan Yayınları, 2001), 33; Tolga Funda, "Ebru Kelimesi Üzerine", *Türklerin Ebru Sanatı,* ed. Hikmet Barutçugil, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2007), 50.

2 Hikmet Barutçugil, "Tarihçe", *Türklerin Ebru Sanatı,* 27-30.

Ebru kelimesinin Batı dillerine geçişi ise büyük ölçüde Osmanlı üzerinden gerçekleşmiştir. Bu durum yalnızca sanatın yaygınlığıyla değil, Osmanlı kâğıt kültürünün Avrupa'da bıraktığı derin etkiyle de ilişkilidir. Nitekim Fransızlar bu sanat için *papier marbré*, Almanlar *buntpapier* veya *marmorpapier*, İngilizler ise *marbled paper* tabirlerini kullanmışlardır. Batı dillerinde yaygın bir diğer kullanım ise "*Turkish marbling paper*" yahut doğrudan "*Turkish paper*" ifadesidir. Bu adlandırma, ebru sanatının Osmanlı kimliğiyle özdeşleştiğini ve Batı'da Türk sanatı olarak algılandığını açık biçimde ortaya koymaktadır. Arap dünyasında ise ebru kâğıdı "*varaku'l-mucezza*", yani "damarlı kâğıt" adıyla anılmaktadır.[3]

Tarihsel süreç içerisinde ebru sanatının ilk kez nerede ortaya çıktığı kesin olarak tespit edilememektedir. Bunun başlıca nedeni, sanatın temel malzemesi olan kâğıdın doğası gereği zamanla kolayca tahrip olması, dolayısıyla erken dönem örneklerinin büyük ölçüde günümüze ulaşamamasıdır. Ebru, yeniden üretilebilir nitelikte bir süsleme tekniği olduğundan, hasar gören veya yıpranan eserlerin yerine yenisinin yapılması görece kolay olmuş; bu durum da arkeolojik ve sanat tarihsel izlerin günümüze intikalini zorlaştırmıştır. Bu nedenle ebru sanatının başlangıcıyla ilgili bilgiler daha çok dolaylı bulgular ve bölgeler arası kültürel etkileşimler üzerinden değerlendirilmektedir.

Bazı araştırmacılar, Orta Asya kültür çevresinin bu sanatın ilk ortaya çıktığı coğrafya olabileceğini ileri sürmektedir. Nitekim Uygur dönemine tarihlenen Hotan (Khotan) bölgesindeki kazılarda ele geçirilen bazı kâğıt parçalarında ebruya benzeyen hareli desenlerin bulunduğuna dair bilgiler mevcuttur. Söz konusu bulgular, ebruya özgü olmayıp belki öncül denemeler niteliğinde olsa da, boyanın su veya su benzeri bir zemin üzerinde hareket ettirilerek kâğıda aktarılmasına dayanan tekniklerin Uygur coğrafyasında bilindiğini düşündürmektedir. Benzer şekilde, Azerbaycan bölgesinde yapılan arkeolojik kazılarda da ebruyu andıran desenlere sahip kâğıt ve obje parçalarının bulunduğu ifade edilmektedir. Bu bulgular hem Orta Asya hem de Kafkasya hattında su yüzeyine boya serpiştirme tekniğinin farklı biçimlerde kullanıldığını düşündürmektedir. Bununla birlikte, bu verilerin kesin bir "ilk icat" yeri göstermediği; fakat ebru sanatının oluşumunda etkili kültürel havzaları işaret ettiği söylenebilir. Dolayısıyla mevcut tarihsel ve arkeolojik veriler ışığında ebru sanatının ortaya çıkışının tek bir merkeze bağlanması güç görünmekte; daha çok Orta Asya, İran ve Türk kültür çevrelerinin etkileşim alanlarında gelişen bir sanat geleneği olduğu anlaşılmaktadır.[4]

Bizim medeniyetimizde ebru sanatı çoğunlukla kitap sanatlarına bağlı olarak gelişme göstermiştir. Hattatların yazdıkları levhalarda yazı iç ve dış pervazı olarak pasparto şeklinde ebrulara yer verilmektedir. Aynı şekilde kitaplar ciltlenirken yan kağıdı olarak ebruların kullanıldığı bilinmektedir. Ön kapaklarda cilt

---

3 Turan M. Türkmenoğlu, *Sudaki Nakış Ebru Marbling Paper* (İstanbul: Milenyum Yayınları, 1999), 3;Tolga Funda, "Batılı Kaynaklarda Türk Ebru Sanatı", *Türklerin Ebru Sanatı*, s. 55; Tahsin Bozdağ, *Gelenekten Geleceğe Ebru* (İksad Publishing House, 2018) ,7; Atilla Can, "Geleneksel Türk Ebru Sanatına Alaylı Bir Bakış", *Lale Dergisi,* 6 (Temmuz 2022), 71.

4 Muin Nursen Eriş, *Mustafa Esat Düzgünman ve Ebrû* (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2007, 4.

yerine ebrulu kağıtlar tercih edildiğinde bu tür ciltlere çehar-guşe cilt adı verilmiştir. Eğer süslemede ezilmiş altın kullanılırsa bunlara zer-efşanlı ebru denilmiştir. Hatip ebruların dış pervazlarına altın kontur çekildiğinde bu tür ebrular tahrirli ebru olarak isimlendirilmiştir. Özellikle iri bir yazının altında yer alan daha ince bir yazının kenarları boş kaldığında bu boşluklar koltuk olarak isimlendirilmiştir. Sözü edilen bu boşluklara uygun nispeten daha küçük çiçekli ebru dizilerine de koltuk ebrusu denilmiştir.[5]

Kütüphanelerimizde muhafaza edilen yazma eserler incelendiğinde, oldukça erken dönemlere tarihlenen çok sayıda ebrulu kâğıda rastlamak mümkündür. Bunun temel nedeni, ebru kâğıdının Osmanlı kitap sanatlarında özellikle yan kâğıdı, kapak içi pervazı veya hat levhalarında fon malzemesi olarak yaygın biçimde kullanılmış olmasıdır. Ancak bu örneklerin büyük bir bölümünde tarih kaydının bulunmayışı, sanat tarihçileri açısından önemli bir kronolojik sorun ortaya çıkarmaktadır. Zira yazma eserlerin zaman içerisinde çeşitli tamir ve onarımlardan geçtiği, bu süreçte de yeni ebrulu kâğıtların eserlere eklenmiş olabileceği bilinmektedir. Dolayısıyla bugün bir kitabın cildinde karşımıza çıkan ebru, çoğu zaman eserin yazılış veya istinsah tarihine değil, daha geç bir dönemde gerçekleştirilen bir tamire işaret ediyor olabilir. Bu nedenle tarih kaydı taşımayan ebru örnekleri, sanatın kronolojisini kesin biçimde belirleme imkânı sunmamaktadır. Bununla birlikte literatürde tarihî bakımdan nispeten sağlam veriler içeren bazı örnekler bulunmaktadır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde muhafaza edilen ve 1539 yılına tarihlenen, Arifî'ye ait *Gûy-i Çevgân* adlı eserin sayfalarında yer alan ebrular, bugün için tarihi bilinen en erken ebru örnekleri arasında zikredilmektedir. Eserde kullanılan ebru tekniği, gerek renk karakteri gerekse damarlanma düzeni bakımından klasik Osmanlı ebrusunun XVI. yüzyıldaki erken formunu yansıtması açısından ayrıca önemlidir. Benzer şekilde, Herat ekolünün önde gelen hattatlarından Mir Ali'nin 1539 tarihli iki kıtasının zeminlerinde yer alan ebrular da tarihi bilinen örnekler arasında sayılmaktadır. Yine Uğur Derman koleksiyonunda bulunan ve Malik-i Deylemî'ye atfedilen bir kıtanın ebrulu zemininde tarihleme imkânı bulunması, ebru sanatının coğrafi yayılımı ve estetik gelişimi açısından kayda değer bir veri sunmaktadır. Bu örnekler, ebru sanatının XVI. yüzyılın ilk yarısında hem Osmanlı hem de İran sahasında bilinen ve nitelikli bir teknik olgunluğa sahip bir sanat olarak icra edildiğini göstermektedir. XVI. yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise, ebru sanatına dair en önemli isimlerden biri olarak bilinen Şebek Mehmed Efendi karşımıza çıkar. Fuzûlî'nin 1554 tarihli *Hadîkatü's-süedâ* adlı eserinin bir nüshasında yer alan "Şebek Mehmed Ebrîsi" kaydı, bugün için ismi bilinen ilk ebrucunun Şebek Mehmed Efendi olduğunu ortaya koymaktadır. Bu kayıt, ebru sanatının usta-çırak ilişkisi, üretim merkezleri ve teknik aktarımı açısından önemli bir dönüm noktasını temsil etmektedir. Ne var ki, tarihî kaynaklarda ebrucuların isimlerine sık rastlanmaması, bu sanatın uzun süre boyunca müstakil bir sanat dalı olarak değil, daha ziyade yardımcı bir kitap sanatları tekniği

[5] Beşir Ayvazoğlu, "Ebrunun İkinci Hayatı", *Türk Ebrusunun Düzgünman Ekolü* (İstanbul: Bilnet Matbaacılık, 2010), 10; Ömer Faruk Dere, *Devlet-i Aliyye'den Günümüze Ebru Sanatı* (İstanbul: Altınoluk Yayınları, 2011), 25.

olarak değerlendirilmiş olmasından kaynaklanır. Ebru, çoğu kez hat, tezhip ve cilt sanatlarının hizmetinde yer alan tamamlayıcı bir unsur niteliğinde görülmüş; bu nedenle sanatın kendi literatürünü oluşturan kaynaklar oldukça sınırlı kalmıştır. Nitekim Gelibolulu Mustafa Âlî Efendi'nin 1587 yılında yazdığı *Menâkıb-ı Hünerverân* ile Nefeszâde İbrahim Efendi'nin (ö. 1650) telifi olan *Gülzâr-ı Sevâp*, hat, kâğıtçılık, mürekkepçilik gibi pek çok sanat ve zanaat dalı hakkında dikkate değer malumat sunmalarına rağmen, ebru sanatıyla ilgili herhangi bir bilgi içermemektedir. Ebru sanatı üzerine bilinen ilk yazılı kaynak ise 1608 yılında kaleme alınan *Tertîb-i Risâlei Ebrî*'dir. Eser, ebru yapımının usul ve kaidelerini açıklayan mahiyetiyle literatürdeki ilk teknik metin olma özelliğini taşımaktadır. Müellifi tam olarak bilinmemekle birlikte risalede kendisinden "Şebek" olarak söz edilen kişinin, kaynaklarda ebruculuğu ile tanınan Şebek Mehmed Efendi olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla *Tertîb-i Risâlei Ebrî*, yalnızca ebru yapımına dair ilk yazılı bilgileri içermesi bakımından değil, aynı zamanda Osmanlı'da ebru sanatının 17. yüzyıl başlarına gelindiğinde kendi terminolojisi, tekniği ve ustalarıyla belirgin bir sanat kimliği kazandığını göstermesi açısından da özel bir yere sahiptir.[6]

Ebru sanatıyla meşgul olan kimselerin nasıl adlandırılması gerektiği hususu, son dönemlerde sanat tarihçileri ve dilbilimciler arasında tartışma konusu hâline gelmiştir. Günlük dilde yaygın biçimde "ebrucu" ifadesi kullanılmakla birlikte, bu terimin bazı dilbilimsel ve terminolojik sakıncalar taşıdığı dile getirilmektedir. Nitekim Türkçe'de "-cu / -cü" eki çoğu zaman bir mesleği icra eden kişiler için kullanılsa da, bazı sanat dallarında bu ekin sanatsal derinliği yeterince yansıtamadığı ve sanatı basitleştirdiği savunulmaktadır. Bu nedenle, klasik Türk-İslam sanatlarındaki sanatkâr adlandırma geleneği dikkate alınarak "ebruzen" teriminin kullanılması önerilmektedir. "-zen" eki Farsça kökenli olup "işiyle meşgul olan, o işin ehli" anlamına gelmekte ve tarih boyunca nâzen, sâzen, hâkîzen gibi sanatkâr sıfatlarında kullanılagelmiştir. Dolayısıyla "ebruzen" ifadesi, hem geleneğin terminolojik yapısına uygun düşmekte hem de ebru sanatını yalnızca bir zanaat değil, belirli bir estetik formasyonla icra edilen bir sanat olarak konumlandırmaktadır.[7]

Son olarak ebru sanatı ile ilgili şunları söyleyebiliriz. Geçen yüzyıllarda ebru sanatı daha çok hat sanatı ve kitap sanatlarının gölgesinde kalmış gözükmektedir. Müstakil ebrulu örneklere Özellikle arşivlerdeki vakıf senedi gibi kıymetli vesikaların ön yüzlerinde rastlanılmaktadır. Fakat Cumhuriyetin ilanı ile birlikte eski yazı olarak nitelendirilen Osmanlıca, Arapça ve Farsça yazıların yasaklanması nedeniyle Necmeddin Okyay gibi az sayıdaki sanatkarın yılmayan gayretleriyle ancak yarım asır sonra tekrar ilgi görmeye başlamış ve günümüzde geniş kitlelerin beğenisini kazanan başlı başına bir sanat olarak kabul görmüştür.

---

6 Derman, *Ebru Sanatı,* 26; Fuat Başar-Yavuz Tiryaki, *Türk Ebru Sanatı* (İstanbul: Gözen Yayınları, 2000), 1, 2; Dere, *Ebru Sanatı*, 25, 26; Hicabi Gülgen, "Türk Ebru Sanatında Ustalar ve Üslup Değişimi", *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 25 (2016/1), 155, 156.

7 Ekrem Kaftan, "Ebruzen Kelimesinin Ortaya Çıkışı", *Türklerin Ebru Sanatı,* 65, 66.

3. Bilinen Ebru Ustaları

a) Şebek Mehmet Efendi: Tertîb-i Risâlei Ebrî kendisinden rahimehullah şeklinde bahsedilmiş olduğundan eserin yazım tarihi olan 1608 yılından önce vefat etmiş olduğu anlaşılmaktadır.[8]



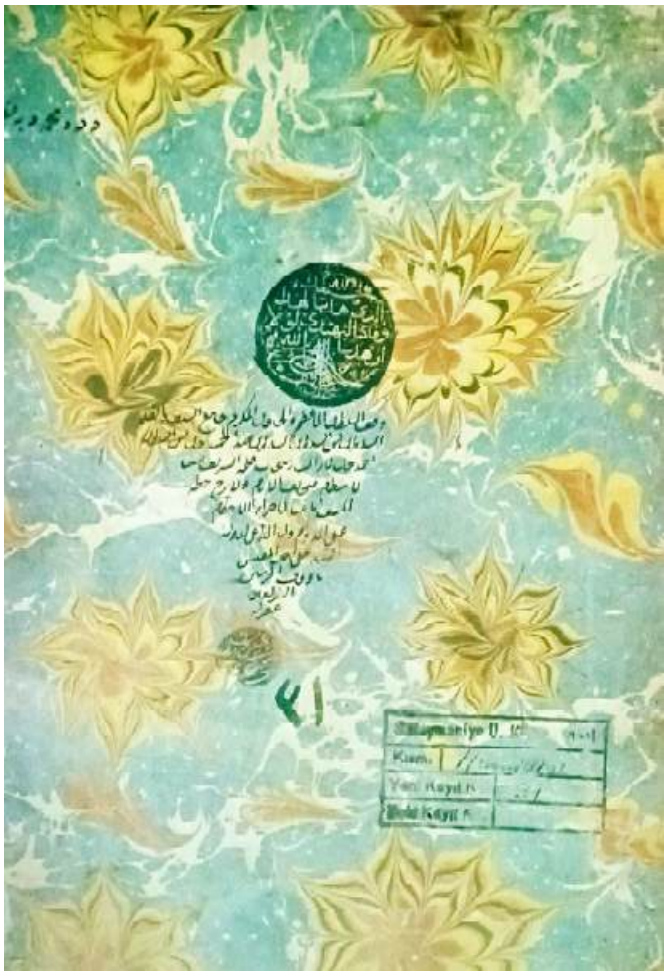
Resim 1. *Şebek Ebrusu (Işık Yazgan Koleksiyonu)*

b) Hatip Mehmet Efendi: İstanbul'da XVII. yüzyılın ikinci yarısında yaşadığı bilinen Hatip Mehmed Efendi, gerek hat sahasındaki mahareti gerek ebru sanatına kazandırdığı yeni estetik anlayış sebebiyle sanat tarihinde müstesna bir yere sahiptir. Süleymaniye Camii'nde hatiplik vazifesinde bulunduğu için kaynaklarda çoğunlukla "Hatip Efendi" unvanıyla zikredilir. Hayatı hakkında ayrıntılı biyografik bilgiler sınırlı olmakla birlikte, sanat çevrelerinde bıraktığı etki onun dönemindeki saygın konumunu göstermektedir. Hatip Mehmed Efendi'nin ebru sanatındaki en önemli katkısı, bugün "Hatip Ebrusu" olarak bilinen ve onun adıyla özdeşleşen üslubun ortaya çıkmasıdır. Bu tür ebruda, kitre teknesine serilen renkli boyaların üzerine fırça yardımıyla daha yoğun ve kararlı çizgiler hâlinde atılan ikinci katmanlar, su yüzeyinde belirgin hatlar oluşturur. Ardından bir biz yardımıyla yapılan müdahaleler neticesinde ortaya çıkan ince kıvrımlar, kompozisyonu hem hareketlendirmekte hem de daha kontrollü bir estetik düzlemde şekillendirmektedir. Sanat tarihine dair kaynaklarda Hatip Mehmed Efendi'nin vefatıyla ilgili yer alan rivayet, onun sanatla iç içe geçen hayatına dair sembolik bir anlam taşır. Rivayete göre, bir yangın esnasında ebrularıyla beraber yanarak vefat etmiştir.[9]

---

8 Derman, *Ebru Sanatı,* 29.

9 Derman, *Ebru Sanatı,* 30-32.



Resim 2. *Hatip Mehmet Efendi Ebrusu (Derman)*

c) Şeyh Sadık Efendi: Hakkında çok fazla bilgi bulunmayan Şeyh Sadık Efendi Özbekler Tekkesi Şeyhi olarak takdim edilmektedir. Eskiden Türkistan bölgesindeki hacı adayları Hicaz'a gitmeden önce Halife makamı olan İstanbul'a uğrar burada bir müddet kaldıktan sonra hacca giderlermiş. İstanbul'a bu şekilde gelen hacı adayları İstanbul'da Sultantepe'de çadır kuruyor ve burada barınıyorlarmış. II. Mahmud bu durumu görünce söz konusu yere bir tekke yapılmasını emretmiş ve Özbekler Tekkesi bu şekilde kurulmuş. Şeyh Sadık Efendi Buhara'ya bağlı Vabkent'te doğmuş ve burada tahsilini tamamlamıştır. Ebru sanatını doğduğu yerde öğrenen Şeyh Sadık Efendi Özbekler tekkesinin 6.Postnişi olup 1846 yılında vefat etmiştir.[10]

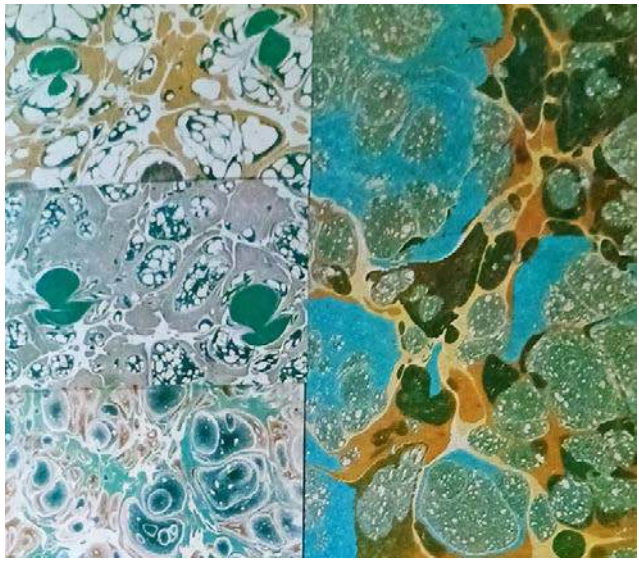
[10] Derman, *Ebru Sanatı,* 32; Eda Özbekkangay, "Dedem İbrahim Edhem Efendi", *Türklerin Ebru Sanatı*, 98, 99.



Resim 3. *Şeyh Sadık Efendi'ye Ait Ebru (Nusret Hepgül Koleksiyonu)*

d) Hezârfen İbrahim Edhem Efendi: Şeyh Sâdık Efendi'nin oğlu olan Edhem Efendi, 1829 yılında dünyaya gelmiş ve ilk eğitimini, tekkeye gelen ilim erbabının sohbet ve tedris halkalarından almıştır. Bu geleneksel eğitim süreci ona yalnızca sağlam bir dini altyapı kazandırmakla kalmamış; aynı zamanda Türkçe, Arapça, Farsça ve Çağatay Türkçesi gibi dört dilde şiir yazabilecek derecede güçlü bir edebî birikim de sağlamıştır. Hat sanatına olan ilgisi ise Çarşambalı Ârif Bey'e intisap ederek pekişmiş; bu meşkten sonra ta'lîk hattından icazet alma şerefine nail olmuştur. Edhem Efendi, dönemin Osmanlı sanat ve zanaat çevrelerinde çok yönlü bir ustalıkla temayüz etmiş isimlerdendir. Hattatlık, matbaacılık, dokumacılık, mühürcülük, hakkâklık, tornacılık ve ebruculuk gibi pek çok sahada maharet göstermesi, onun teknik zekâsının ve sanata olan istidadının genişliğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Eserlerinde "Kâmî" mahlasını kullanması, sanatkâr kimliğinin şiir ve edebiyatla da iç içe olduğunun bir göstergesidir. Tekkeye gelen misafirlerin her geçen gün artan ihtiyaçlarını karşılayabilmek amacıyla, ürettiği sanat eserlerini satışa sunması ise onun hem sanatını hem de hizmet anlayışını aynı potada erittiğini göstermektedir. Bu faaliyetler sayesinde tekkenin giderlerinin önemli bir kısmını karşılamış, böylece sanatı toplum yararına yönlendiren örnek bir derviş-sanatkâr portresi sergilemiştir. Edhem Efendi'nin teknik yetkinliği yalnızca klasik sanatlarla sınırlı kalmamış; dönemin teknolojik yeniliklerine de uzanmıştır. Osmanlı'da ilk kurşun boruyu döken kişi olarak bilinmesi ve kendi yaptığı buharlı makineyle bir kayığın motorla hareket etmesini sağlaması, onun pratik mühendislik kabiliyetini gözler önüne sermektedir. Bu sebeple kendisine "bin hünerli" anlamındaki **Hezârfen** lakabı verilmiştir. Yaptığı ebrular zaman içinde ün kazanmış, özellikle Sultan Abdülaziz'in dikkatini çekmiştir. Padişahın bu eserleri görüp kendisini huzura davet ederek takdirlerini ifade etmesi, Edhem Efendi'nin hem saray çevresinde

hem de sanat erbabı arasında ne derece itibarlı bir konuma sahip olduğunu göstermektedir.[11]



Resim 4. *Edhem Efendi'ye Ait Neftli Ebrular (Derman).*

e) Nafiz Efendi: Edhem Efendi'nin kardeşi olan Nafiz Efendi hakkında çok fazla bilgi yoktur. Ebruculuğu babasından öğrenen Nafiz Efendi'nin günümüze ulaşan ebrusu bulunmamaktadır.[12]

f) Sami Efendi (öl. 1887): Döneminin tanınan hattatlarından olan Sami Efendi ebruyu Edhem Efendi'den öğrenmiştir. Kendi yaptığı hat tasarımlarında yine kendisinin yaptığı ebruları kullanmıştır.[13]

g) Aziz Efendi (öl. 1934): Hattat olan Aziz Efendi ebruyu Özbekler Tekkesi'nde öğrenmiş ve kendi hatlarında kullanmıştır.[14]

h) Necmeddin Okyay (1883-1976): Üsküdar'da dünyaya gelen Necmeddin Okyay, küçük yaşlarda hıfzını tamamlamış; ardından aşere ve takrîb okuyarak geleneksel dini ilimler alanında sağlam bir birikim edinmiştir. Hat sanatına olan ilgisi ise erken dönemde aldığı derslerle belirginleşmiş; rik'a ve dîvânî yazı çeşitlerinde icazet alarak hat meşketme geleneğinin içinde yerini almıştır. Sanat yolculuğunda dönemin önemli simalarından Özbekler Tekkesi şeyhi Edhem Efendi'nin talebesi olması, Okyay'ın hem teknik hem estetik bakımdan güçlü bir zemine oturmasını sağlamıştır. Nitekim hocası gibi o da çok yönlü bir sanatkâr kimliği kazanmış; mürekkepçilik, kemankeşlik, tuğracılık ve ciltçilik gibi birbirinden farklı pek çok sahada maharet göstermiştir. Dost çevresinin teşvikiyle,

---

11 Derman, *Ebru Sanatı,* 32-40; Özbekkangay, "Dedem İbrahim Edhem Efendi", *Türklerin Ebru Sanatı*, 99, 100; Hikmet Barutçugil, *Renklerin Sonsuzluğu* (İstanbul: Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı, 1999), 27.

12 Derman, *Ebru Sanatı,* 40.

13 Derman, *Ebru Sanatı,* 40.

14 Derman, *Ebru Sanatı,* 40.

kendinden önce fazla denenmemiş olan çiçekli ebru denemelerine yönelen Okyay, doğal çiçek formunu su yüzeyine aktarmanın estetik ve teknik imkânlarını araştırmış; bu uğurda satın aldığı çiçekleri dikkatle inceleyerek onların yapısını ebruya yansıtmaya çalışmıştır. Onun bu titiz ve yenilikçi çabaları neticesinde ortaya çıkan çiçekli ebru türü, zamanla "Necmeddin Ebrusu" olarak anılmış ve klasik ebru geleneği içinde kendine mahsus bir üslup olarak kabul görmüştür. Öte yandan kemankeşlikteki üstün başarısı da sanat çevrelerinde takdir edilmiş; bu sebeple kendisine ait çalışmalarını ve kişiliğini ifade ederken "Okyay" soyadını tercih etmiştir.[15]



Resim 5. *Necmeddin Okyay Ebrusu (https://birsanatbirkitap.com)*

ı) Mustafa Düzgünman: 1920 yılında Üsküdar'da dünyaya gelen Mustafa Düzgünman, çocukluk ve gençlik yıllarını babasına ait aktar dükkânında geçirirken bitkiler, doğal boyalar ve çeşitli esanslarla iç içe olmanın sağladığı aşinalıkla ebru sanatına karşı erken bir ilgi geliştirmiştir. Sanatla kurduğu bu bağın yönlendirici isimlerinden biri ise annesinin dayısı olan büyük üstat Necmeddin Okyay'dır. Okyay, genç Düzgünman'ın kabiliyetini fark ederek onu, kendisinin de hocalık yaptığı Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Türk Tezyînî Sanatlar Bölümü'ne kaydettirmiş; böylece Düzgünman'ın sanat yolculuğunun kurumsal bir zeminde şekillenmesini sağlamıştır. Burada ciltçilik ve ebru sanatının inceliklerini bizzat hocası Okyay'dan öğrenmesi, ileride ortaya koyacağı eserlerin karakterinde belirleyici bir rol oynamıştır. Akademi'deki tahsilini yarım bırakmış olan Düzgünman, tekrar baba mesleği olan esnaflığa dönmüş ve ömrünün sonuna kadar da bu mesleği sürdürmüştür. Bununla birlikte ebru sanatı, 1940 yılında başladığı bir meşguliyet olarak hayatının merkezinde yer almış; yaklaşık yarım asırlık bir süre boyunca bu sanatla hem teorik hem pratik düzlemde yoğun biçimde ilgilenmiştir. Onun sabırla ve istikrarla sürdürdüğü bu sanatkârlık çabası, XX. yüzyılda ebru sanatının yeniden tanınması ve geniş kitlelere ulaşması

[15] Derman, *Ebru Sanatı,* 40-47; "Hezârfen Üsküdarlı Hattat Necmeddin Okyay", *Türklerin Ebru Sanatı,* 111; *Dere*, *Ebru Sanatı*, 33-37; Ahmet Saim Arıtan, "Türk Ebru Sanatı", *Türkler* 12 (2002), 523; Gülgen, "Türk Ebru Tarihinde Ustalar ve Üslup Değişimi", 160.

bakımından dönüm noktası niteliğindedir. Bu süreçte en dikkat çekici kırılmalardan biri, 1968 yılında Yapı Kredi Bankası müşaviri Vedat Nedim Tör'ün girişimiyle gerçekleşmiştir. Bankanın Galatasaray'daki genel müdürlük binasının giriş katında düzenlenen Düzgünman Ebruları Sergisi, İstanbul sanat çevresinde büyük yankı uyandırmış; sergiye gösterilen ilgi, adeta ebru sanatının modern şehir hayatında yeniden keşfedilmesine vesile olmuştur. Vedat Nedim Tör'ün ebruyu "nonfigüratif resmin öncüsü" olarak nitelendirmesi, ebruya modern sanat terminolojisi içinde yeni bir anlam alanı açmış; böylece sanata yönelik algı sadece geleneksel bir uğraş olmaktan çıkmış, çağdaş estetik tartışmaların da konusu hâline gelmiştir. Bir ay boyunca açık kalan bu sergi sırasında gazetelerde yayımlanan röportajlar, sanat kamuoyunda ve halk arasında geniş bir karşılık bulmuş; ebru, uzun yıllar sonra ilk kez böylesine toplu bir dikkat odağı hâline gelmiştir. Serginin ardından halkın ebruya duyduğu ilgi öylesine artmıştır ki, bu tarihten sonra kız çocuklarına "Ebru" adının verilmesi yaygınlık kazanmış; böylece sanatın toplumsal hafızada derin bir iz bıraktığı anlaşılmıştır.[16]

Mustafa Düzgünman, ebru sanatında geleneğe bağlılığın en mühim temsilcilerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Sanatının özünü oluşturan geleneksel teknikleri büyük bir titizlikle muhafaza etmiş, özellikle malzeme kullanımında herhangi bir modernist yönelim veya kolaycılığa izin vermemiştir. Bu bağlamda, ebru yapımında toprak boyalar yerine kimyevî içerikli boyaların tercih edilmesini, at kılından farklı materyallerle hazırlanmış fırçaların kullanılmasını yahut ödün yerine alternatif maddelere yönelinmesini sanatın ruhuna aykırı yenilikler olarak görmüş ve bunları kabul etmemiştir. Onun bu yaklaşımı, yalnızca biçimsel bir tutuculuk değil, geleneğin arka planındaki estetik, teknik ve metafizik bütünlüğün korunmasına yönelik bilinçli bir tavır olarak değerlendirilmelidir. Bununla birlikte Düzgünman, hiçbir şekilde durağan bir üslubun temsilcisi değildir. Kendisinden önce hocası Necmeddin Okyay tarafından geliştirilen çiçekli ebru motiflerini ıslah etmiş, özellikle form ve kompozisyon açısından daha rafine hâle getirmiştir. Okyay'ın repertuvarına ilave olarak papatya motifini ebru sanatına kazandırması, onun gelenek içinde yenilik yapabilen bir sanatçı kimliğine sahip olduğunun göstergesidir. Ayrıca çiçekleri buket tertibiyle uygulaması, teknedeki kompozisyonun daha dengeli bir estetik düzleme oturmasını sağlamıştır. Ebruya imza koyma geleneğinin Düzgünman ile başlamış olması da sanat tarihimiz bakımından kayda değer bir husustur. Ne var ki o, imza pratiğini ticari veya yaygın bir uygulama hâline getirmemiş; yalnızca hediye olarak sunduğu ebrularına imza atmıştır. Ebru icazeti meselesi ise hem Düzgünman hem de hocası Necmeddin Okyay bağlamında dikkat çekici bir konu arz etmektedir. Kaynaklarda Okyay'ın kendi dönemi içinde icazet alıp almadığı hususu netlik kazanmamış olduğu gibi, Mustafa Düzgünman'a da bir icazet vermediği bilinmektedir. Buna mukabil, Okyay'ın kendi oğullarına yahut Düzgünman'a değil de Süheyl Ünver'e icazet vermiş olması ilginçtir. Düzgünman ise kendi sanat hayatının ilerleyen dönemlerinde bazı talebelerine icazet vermiş ve böylece

16 Ahmet Yüksel Özemre, "Üsküdar'da Ebru Sanatı", *Türklerin Ebru Sanatı,* 88.

ebru sanatının geleneksel çizgisinin korunmasına yönelik bilinçli bir yaklaşım sergilemiştir. Onun icazet verme pratiği, sanatın silsile yoluyla aktarılması geleneğine gösterdiği saygının somut bir tezahürüdür. 1953 yılından 1979 yılına kadar toplam 26 yıl boyunca Aziz Mahmud Hüdayi Dergâhı'nda türbedarlık vazifesini ifa eden Düzgünman, 1990 yılında vefat etmiştir. Mustafa Düzgünman Günümüzde ebru sanatının yeniden geniş kitlelerce tanınmasında en belirleyici isimlerden biri olarak tanınmaktadır.[17]



Resim 6. *Mustafa Düzgünman'a ait Papatya Ebrusu (Derman)*

Yukarıda kısaca tanıttığımız ustaların yanında günümüz ebrucularından M. Fuat Başar, T. Alparslan Babaoğlu, Niyazi Sayın, Ahmet Çoktan, Tülay Taslacıoğlu, Peyami Gürel, Timuçin Tanarslan, Yılmaz Eneş, Sadrettin Özçimi, Hikmet Barutçugil, Nusret Hepgül, Feridun Özgeren, Sabri Mandıracı, Peyami Gürel, Mahmut Peşteli, Köksal Çiftçi, Firdevs Çalkanoğlu, Garip Ay gibi ismini buraya alamadığımız daha birçok ebru sanatçısı bu sanatın geniş kitlelere yayılmasına öncülük etmiştir. Günümüzde halen onlarca atölyede yüzlerce yeni öğrenci ebru sanatını öğrenmekte ve bu sanatın gelişimine katkı sunmaktadır.

[17] Özemre, "Mustafa Düzgünman", *Türklerin Ebru Sanatı,* 152; "Üsküdar'da Ebru Sanatı", 93; Feridun Özgeren, "Gelenek ile Rivayeti Ayırmak", *Türklerin Ebru Sanatı*, 80.

4. Ebru Malzemeleri ve Çeşitleri:[18]

Eski kaynaklarda ebru ustalarının malzemelerinin çoğunu kendilerinin edindikleri bilgisi yer almaktadır. Fakat günümüzde bu malzemeleri üreten ve geliştiren birçok firma bulunmaktadır. Dolayısıyla malzemeler bu firmalardan temin edilebilir.

A) Ebru Malzemeleri:

1- Tekne: Ebru yapımında günümüzde en yaygın ve kullanışlı malzeme, paslanmaya karşı dayanıklı olan galvaniz sacdan imal edilmiş teknelerdir. Eskiden içi katranla kaplanmış ahşap teknelerin kullanıldığı bilinmektedir. Son dönemlerde bazı atölyelerde plastik teknelere rastlansa da, dayanıklılık, hijyen ve uzun ömürlülük açısından galvaniz sac tekneler tercih edilmelidir.

Uygulamada en çok tercih edilen tekne ölçüsü 35×50 cm'dir. Bu ebat, klasik ebru çalışmalarının büyük kısmı için ideal bir kullanım kolaylığı sağlar. A4 boyutuna uygun küçük tekneler ise özellikle okullarda ebru sanatını tanıtma ve kısa süreli uygulamalar yapma açısından pratik bir alternatiftir. Bu tekneler hem taşınabilirliği hem de hazırlık sürecinin kolaylığı açısından önemli bir avantaj sunar. Daha büyük ölçekli çalışmalar için 50×70 cm ölçüsündeki tekneler kullanılabilir.

2- Kitre: Kitre, Anadolu'da yaygın olarak görülen ve halk arasında yaban kengeri olarak bilinen dikenli, geniş yapraklı bir bitkinin gövde yüzeyinin yaralanmasıyla çıkan süt benzeri özsuyun kurutulmasıyla elde edilen doğal bir malzemedir. Ebru sanatında kitrenin temel işlevi, suya kıvam kazandırarak boyaların yüzeyde batmadan kalmasını sağlamaktır. Ancak geleneksel yöntemle elde edilen bu kitrenin hazırlanışı oldukça zahmetli olup belirli bir ustalık gerektirir. Bir avuç kadar kitre, bir gece önceden suya bırakılır; ertesi gün oluşan kıvamlı karışım bezden süzülerek kullanılabilir hâle getirilir. Bu şekilde hazırlanan kitreli su başlangıçta yalnızca kumlu veya kılçıklı ebru türlerine elverişlidir. Birkaç gün kullanıldıktan sonra ise zamanla koyulaşarak battal ve çiçekli ebru yapımına daha uygun bir kıvama ulaşır.

Geleneksel kitrenin bu zahmetli kullanımına karşılık, günümüzde ebru sanatkârları çoğunlukla denizkadayıfından (carrageenan) üretilen modern kıvam arttırıcıları tercih etmektedir. Bu madde hem daha pratik hem de daha öngörülebilir sonuçlar sunar. Hazırlanışı da oldukça kolaydır: Bir fincan kadar denizkadayıfı yaklaşık 5 litre suya eklenir ve blender yardımıyla homojen bir kıvam elde edilinceye kadar karıştırılır. Geleneğin devamı olarak, denizkadayıfından hazırlanan bu karışıma da yaygın biçimde "kitre" denilmektedir.

---

[18] Bu satırların yazarı olarak yaklaşık 30 yıldır ebru sanatı ile ilgilenmekteyim. Ebru sanatını Yılmaz Eneş'in atölyesine devam ederek alaylı olarak öğrenmeye gayret ettim. Uzunca bir süredir Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Giresun Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Tıp ve Turizm Fakültelerinde seçmeli olarak Ebru Sanatı dersleri verdim. Bu şekilde binlerce öğrenciyi bu sanatla tanıştırdım. Ayrıca atölye çalışmalarında da bulunarak çok sayıda sergi açtım. Dolayısıyla bundan sonraki verilen bilgilerin çoğu Eneş Atölyesi'nde öğrendiğim teknikler ve kişisel tecrübelerim ışığında kaleme alınacaktır.

Bazı ebru ustaları denizkadayıfının sıcak suyla hazırlanmasının daha iyi sonuç verdiğini, ayrıca çeşme suyu yerine doğal kaynak suyu veya kireçsiz su kullanılmasının daha uygun olduğunu ifade etmektedir. Ancak çalışmalarımızda bu görüşlerin doğruluğunu destekleyecek sonuçları edinemedik. Uygulamada sıcak-soğuk su ya da kireçli-kireçsiz su kullanımı arasında kayda değer bir fark görülmemektedir. Hazırlanan kitrenin uygun kıvamda olup olmadığı, suya atılan boyaların *biz* yardımıyla ileri–geri çekilmesiyle anlaşılır. Eğer biz hareket ettirildikten sonra boya geri çekiliyorsa kitre fazla koyudur. Buna karşılık, biz hareketi durduğu hâlde boya yüzeyde kendi hareketine devam ediyorsa kitre fazla suludur. İdeal kıvam, bizin hareketi sonlandığında boyanın da aynı anda durduğu noktadır. Eğer kitre koyu ise bir miktar su ilave edilerek uygun kıvam yakalanmaya çalışılır. Kitre sulu ise bir başka kapta hazırlanan koyu kitre ilave edilerek teknenin ayarı dengelenmeye çalışılır. Zira kıvamın doğru ayarlanması ebru sonucunu doğrudan etkiler. Kitre fazla koyu olursa renkler daha yoğun ve koyu tonda çıkar; kitre fazla sulu hazırlanmışsa renkler soluk ve dağınık görünebilir.

3- Öd: Boyayı parçalamaya yarayan öd, hayvanların karaciğerine bitişik bir torba içinde bulunmaktadır. Kullanımda sığır ödü daha elverişlidir. Zira miktar olarak, küçükbaş hayvan ödlerine nazaran daha fazladır. Büyükbaş hayvanlardan temin edilen ödün kaynatılarak kullanılması gerektiği ifade edilmektedir. Fakat kişisel tecrübelerime göre karaciğerden alınan öd hiçbir işlem yapılmadan direk kullanıldığında da oldukça başarılıdır. Öd battal ebrularda boyaların bir sıra düzeninde açılması için direnç vermektedir. Dolayısıyla ebru yapımına başlamadan önce boya ayarı öde ile yapılmalıdır. Sıralamada ilk atılan boyalara daha az, sonraki boyalara bir öncekinden daha fazla öd damlatılarak boyaların dengeli bir biçimde yüzeyde dağılımları sağlanabilir. Dolayısıyla ebru sanatçısı, ebru yapımına geçmeden önce mutlaka hem tekne ayarını hem de öd kullanarak boya ayarını yapmalıdır.

4- Boyalar: Daha önce bahsedildiği gibi önceden ustalar kendi boyalarını kendileri temin ediyorlardı. Bunun için, oldukça zahmetli bir şekilde kök boyalar ve renkli topraklardan elde edilen boyalar kullanılmış. Fakat günümüzde ebru ürünleri hazırlayan firmalar ihtiyaç duyulan boyaları üretebilmektedirler. Firmalarda genellikle iki cins boya bulunmaktadır. Üzerinde pigment boya yazan ürünlerin kullanımı daha kolaydır. Bu boyaların bulunduğu ana kaplardan alınan bir miktar boya su ve öd karıştırılır tekne üzerindeki denemelerle kullanıma hazırlanır. Oksit boya olarak belirtilen ürünlerin kullanımı biraz daha tecrübe ister. Bu boyalar kullanılacak kaba alınır ve bir miktar su ve öd ile tahmini bir ayar yapılarak beklemeye alınır. Birkaç gün geçtikten sonra tekne üzerindeki denemeler ile oksit boyaların kıvamı ayarlanabilir. Ebruya yeni başlayanların en çok düştüğü hatalardan biri de nispeten daha uygun fiyatlı olan oksit boyaların alınarak ebru yapılmasına çalışılmasıdır. Oksit boyaların bir miktar mayalanmaya ihtiyacı olduğundan, eğer ebru yapımında acele ediliyorsa, pigment boyaların kullanılması daha pratik sonuç verecektir. Fakat özellikle battal ebrularda mayalanan oksit boyaların kullanımı, pastel görüntüler sunduğundan, oldukça iyi sonuç vermektedir.

5- Fırça: Hazırlanan ebru boyasının kaplardan tekneye atılabilmesi için fırçalar kullanılır. Yaklaşık 40 cm civarında uzunluğunda olan fırçaların sapları için Necmeddin Okyay gül dalı kullanmıştır. Geleneğe uygun olarak ebru ustaları genellikle gül dalını kullanmayı tercih etmektedirler. Esneklik sağlayabilecek bütün dallar esasında fırça yapımına uygundur. Fırça için ise atların kuyruk ya da yele kılları tercih edilir. Sentetik fırçalar ebru yapımında çok kullanışlı değildir. Doğruluğu tam olarak bilinemese de at kılı gibi ürünlerin minik borular gibi oldukları ve boyayı daha uzun üzerlerinde tuttukları belirtilmektedir. Uygulamalarımızda hakikaten sentetik fırçaların boyaları daha kısa sürede tekneye attığı, at kılından yapılan fırçaların ise boyaları daha uzun süre tuttukları gözlemlenmiştir. Fırçalar hazır olarak temin edildiği gibi ebru ustalarınca da hazırlanabilmektedir. Ebru ustaları kendi kullanımlarına göre fırçalarını kendileri yapmayı tercih eder.

6- Biz: Tekneye fırça yardımıyla atılan boyalara şekil vermek istendiğinde biz adı verilen malzeme kullanılır. Tığ şeklindeki bizlerin paslanmaya karşı dayanaklı olması ve sapının bizin elle temas etmeyecek şekilde uzun olması önemlidir. Zira metal biz ele dokunduğunda eldeki yağ tabakası bize geçmekte ve özellikle çiçekli ebrularda boyaları yarmaktadır. Bu nedenle çiçekli ebru yapılırken bizlerin her seferinde oldukça kurulanması önem arz etmektedir.

7- Tarak: Tekneye atılan battal boyalara düzgün şekiller vermek istendiğinde, bu iş için özel hazırlanan taraklar kullanılmaktadır. Tarakları çok sayıda yerleştirilmiş düzgün biz olarak düşünebiliriz. Yani tek bir bizle yapacağımız hareketli çok sayıda bir tahtaya yerleştirilmiş (tarak) biz yardımıyla çok daha düzgün ve estetik yapabiliriz. Taraklı ebru yapımında kullanılan bu malzemeler de firmalardan temin edilebilir.

8- Kâğıt: Tekne üzerinde yapılan ebruların kâğıda geçirilmesi işin püf noktasıdır. Kâğıt malzeme için yağlı olmayan yani boyaları çeken kâğıtlar tercih edilmelidir. Yağlı kâğıtlar boyayı akıtacağından uygun değildir. Esasında tekne üzerindeki boyaların üzerine kâğıt yerleştiğinde, nemi hızlıca çeken kâğıt bu sırada yüzeydeki boyaları da hızlıca çekecektir. Eğer kâğıt düzgün yatırılamaz ise boşluk kalır ve yaptığımız ebrunun bir yerinde istemediğimiz bir görüntü oluşur.

Yukarıda saydığımız ana malzemelerin yanında suluk, pipet, peçete gibi malzemeler ebru yapımında kullandığımız yardımcı malzemelerdir.

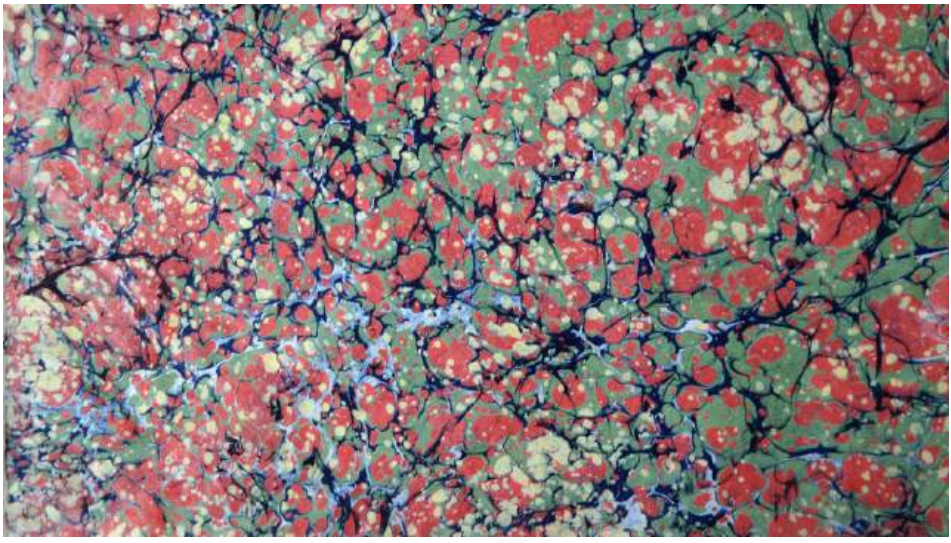
B) Ebru Çeşitleri

Ebru eğitiminde biz genellikle ilk dönem öğrencilerine haftalık olarak farklı battal ebru türlerini uygulatmaya çalışmaktayız. Bunun temel amacı, öğrencilerin hem boyaya hem de tekneye aşamalı şekilde alışmalarını sağlamaktır. Her hafta bir battal ebru çeşidine yer vererek sürdürdüğümüz bu süreçte belirli bir sıralama takip edilmektedir. Bu sıralamanın dikkatle oluşturulma gerekçesi ise her yeni örneğin bir öncekine eklenerek ilerlemesi ve böylece öğrencinin ebru öğrenimini daha anlaşılır, sistemli ve kolay hâle getirmesidir.

Bu çerçevede sıralanan battal ebru çeşitleri, öğrencinin kontrol becerisini artırmakta, uygulama tekniklerini pekiştirmekte ve zamanla kendi yorumunu katabileceği bir seviyeye ulaşmasını amaçlamaktadır. Bu nedenle, eğitim sürecimizde battal ebrunun aşamalı öğretimi, pedagojik bir tercih olarak önemli bir yer tutmaktadır. İlk dönemin sonunda ise lale motifine geçerek ikinci dönem derslerde çiçekli ebru öğrenimini sağlamaya çalışmaktayız.

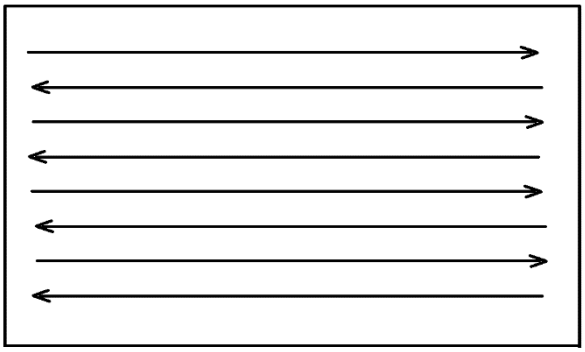
1- Battal Ebru Çeşitleri

a) Tarzı Kadim Battal Ebru: Geniş, bol, iri gibi anlamlara gelen battal, suya atılan boyalara müdahale edilmemesi sonucu boyaların genişlemesiyle elde edilen ebruya isim olarak verilmiştir. Ebru öğreniminde öğrencilere ilk uygulatılmaya çalışılan fakat belki de en zor olanıdır battal ebru. Zira rasgele atılan boyaların tekne üzerinde görenlerde estetik bir duygu bırakacak şekilde kompozisyon alması kolay değildir. Fakat öğrencilerin fırçaya, tekneye, boyaya alışabilmesinin ilk adımıdır. Battal ebruda dikkat edilmesi gereken husus renk sıralamasını iyi belirleyebilmektedir. Zira bazı renkler yan yana geldiklerinde daha hoş dururken bazı renkler ise istenilen beğeniyi alamamaktadır. Burada ebru yapan ve yapılanı izleyenin tercihi önemlidir. Klasik battal dizilimi genel olarak siyah, sarı, kırmızı, yeşil ve mavi olarak sıralanmaktadır. Fakat ebru ustası istediği renkleri, istediği sıralamaya uygun olarak tercih edebilir. Bu ebruya tarzı kadim denilmesi eskiden yapılan ebruların çoğunun bu şekilde olmasındandır.

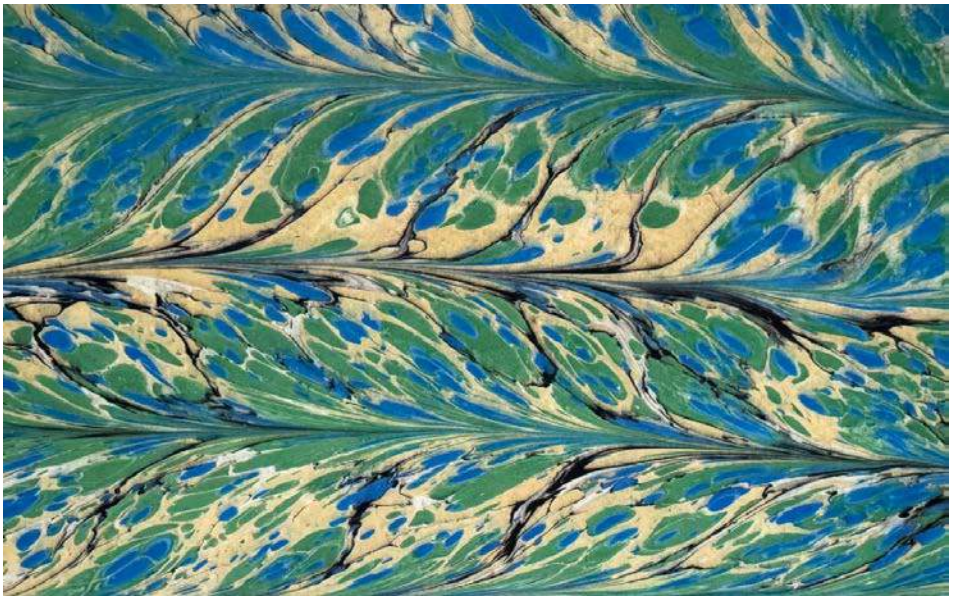


Resim 7. *Battal Ebru (Nefes)*

b) Gel-git: Ebru Ustası tekneye attığı boyalarla oluşturduğu battal ebruyu çoğu zaman beğenmez ise bu ebruyu başka şekilde değerlendirmeyi tercih eder. Biz yardımıyla ebru üzerinde çeşitli şekillerle teknedeki ebruyu daha beğenilir bir hale getirmeye çalışır.

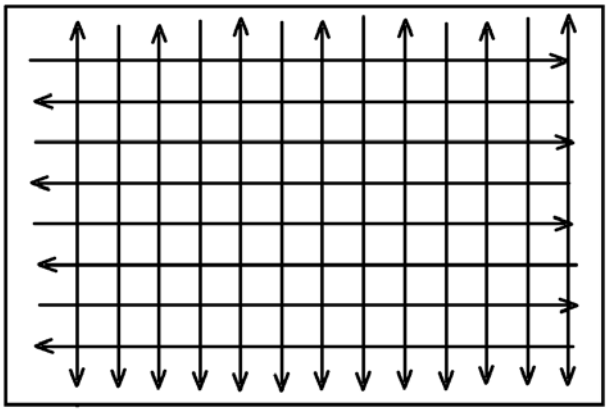


Teknede Bizle Gel-git Ebru Yapımı

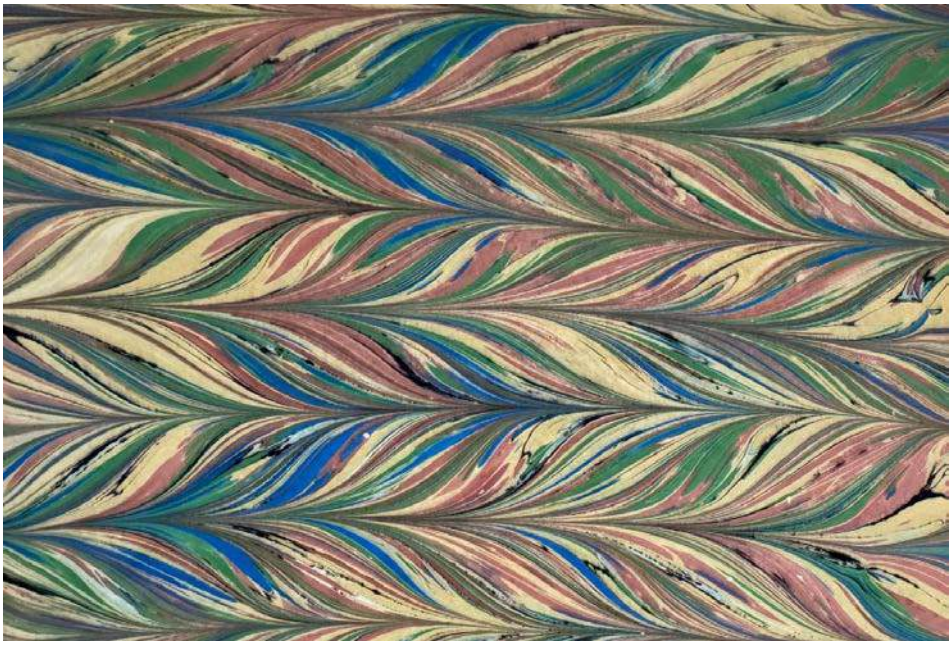


Resim 8. *Gel-Git Ebru (Nefes)*

c) Tarama Ebru: Gel-git ebru yapılan teknedeki ebru üzerine bizlerin yönü 90 derece olacak şekilde tekrar gel-git yapılması ile oluşturulmaktadır.

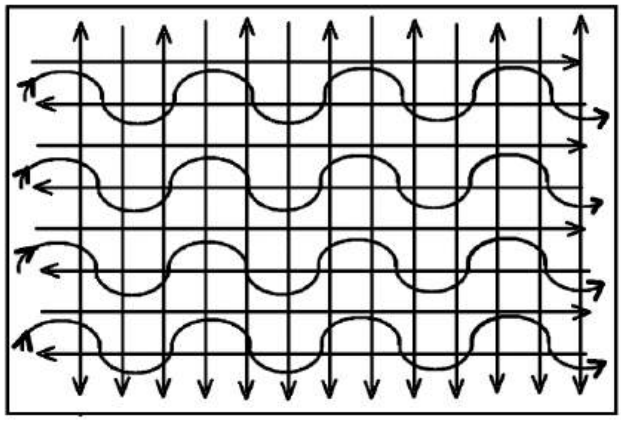


Teknede Tarama Ebru Yapımı

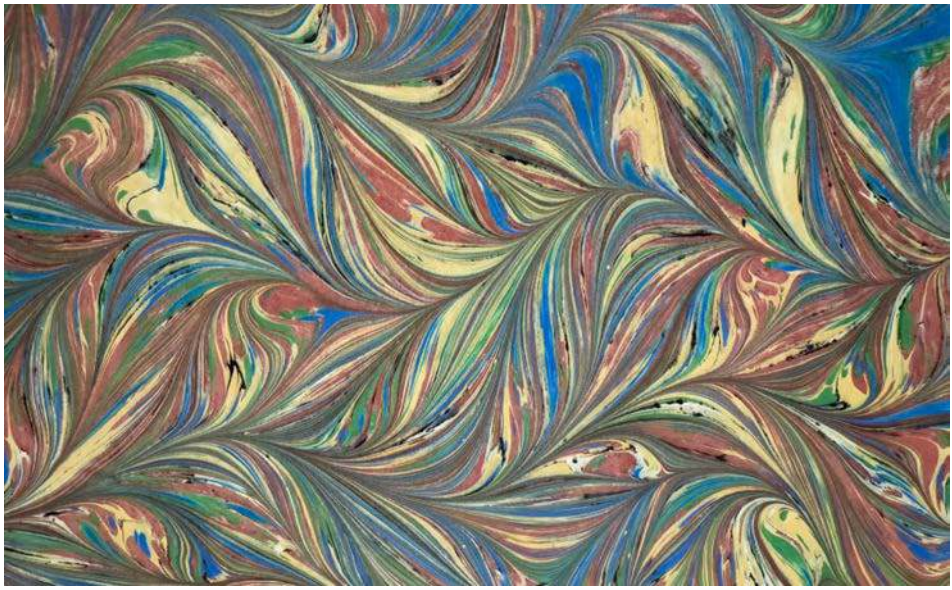


Resim 9. *Tarama Ebru (Nefes)*

d) Şal Ebru: Tarama ebru yapılan tekne üzerinde geniş aralıklarla S kıvrımları yapılarak oluşturulan ebrulara şal ebru denilmektedir.

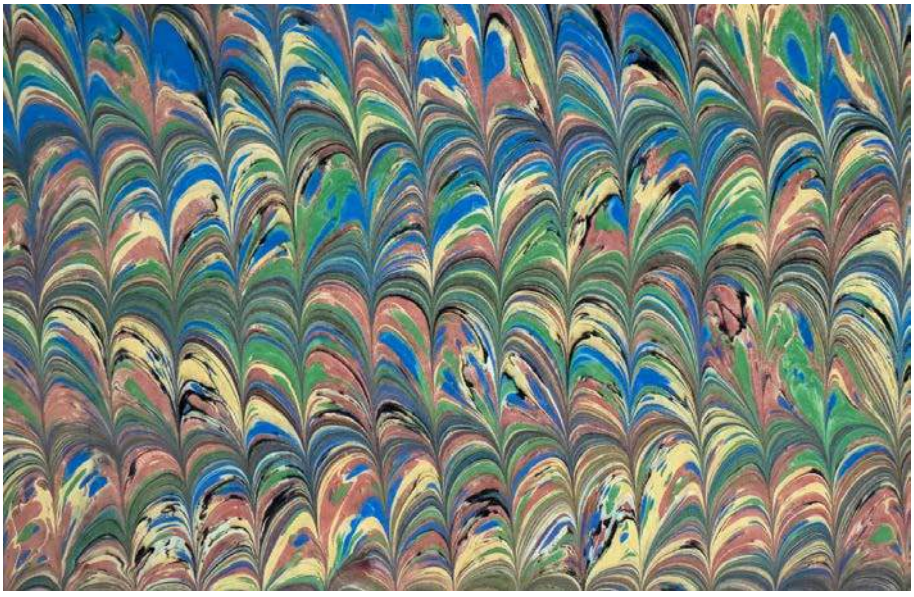


Teknede şal ebru yapımı



Resim 10. *Şal Ebru (Nefes)*

e) Taraklı Ebru: Gel-git ve tarama ebru yapıldıktan sonra ebru tarağıyla ortaya çıkan desenli ebrulara taraklı ebru denilmektedir. Tekne üzerindeki boyaların eşit ve dengeli bir biçimde dalgalanmasıyla oluştuğundan oldukça estetik bir görüntü sunmaktadır.



Resim 11. *Taraklı Ebru (Nefes)*

f) Bülbülyuvası: Tekneye atılan battal ebru üzerine uygulanan bir ebru çeşididir. Bu teknikte, özellikle ilk iki boyadan sonra atılacak renklerin küçük damlalar hâlinde serpilmesi önem taşır. Zira küçük damlalar, biz yardımıyla yapılan hareketin desen üzerinde daha net ve belirgin şekilde yansımasını sağlar. İçten dışa veya dıştan içe doğru helezonik bir form oluşturan **bülbülyuvaları** yapılırken, helezonların aşırı büyütülmemesine dikkat edilmelidir. Aksi takdirde desenin bütünlüğü bozulabilir ve estetik görünüm zayıflayabilir.



Resim 12. *Bülbülyuvası (Nefes)*

g) Neftli Ebru: Battal boyalar tekneye atıldıktan sonra, nispeten daha açık renkli bir boyaya bir miktar terebentin eklenerek yüzeye serpilmesiyle elde edilen bir ebru çeşididir. Bu teknikte dikkat edilmesi gereken husus, tekneye az sayıda boya atılmasıdır. Zira boya çeşitliliği arttığında oluşan desenlerin birbirine karışması sebebiyle ebru daha dağınık ve karmaşık bir görünüm alabilmektedir.



Resim 13. *Neftli Ebru (Nefes)*

h) Serpme Ebru: Serpme ebru, tüm battal ebru çeşitlerinin üzerine uygulanabilen bir tekniktir. Battal, gelgit veya şal ebrusu hazırlandıktan sonra, daha ince bir fırça kullanılarak küçük boya damlalarının kontrollü ve eşit miktarda tekne yüzeyine serpilmesiyle elde edilir. Bu uygulama, mevcut desenin üzerine noktasal etkiler kazandırarak ebrunun görsel zenginliğini artırır.



Resim 14. *Serpme Ebru (Nefes)*

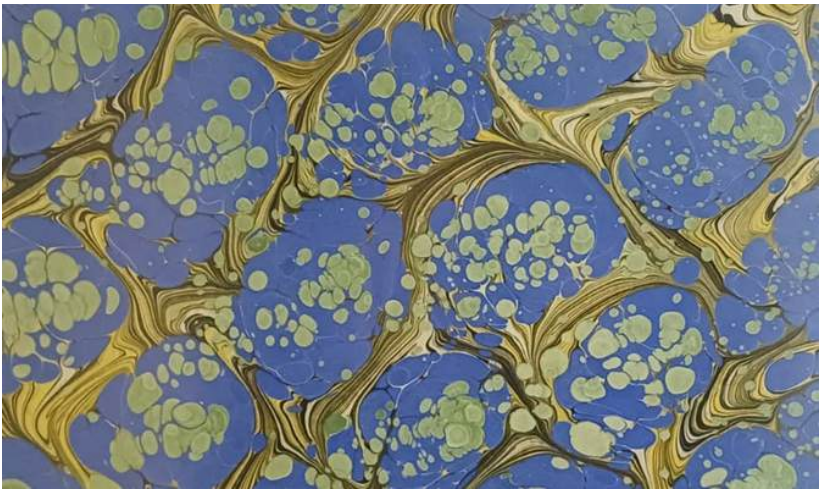
ı) Çiftleme Ebru: Genellikle battal ebrudan türetilen bir uygulama çeşididir. Kâğıda alınan ebru kurutulduktan sonra, yeniden tekneye atılan taze bir battal ebru yüzeyine dikkatlice yatırıldığında **çiftleme ebru** elde edilir. Bu teknik, aynı kompozisyonun ikinci kez yüzeye aktarılmasıyla karakteristik çift görünümlü bir desen oluşturur.



Resim 15. *Çiftleme Ebru (Nefes)*

j) Grup Ebru: Grup ebrusu yapabilmek için öncelikle tercih edilen iki-üç renk boya tekneye atılır; ardından gel-git, tarama ve şal işlemleri uygulanır. Bu aşamalardan sonra, arzu edilen ve ödü nispeten yüksek olan bir boya belirli aralıklarla, eşit mesafede ve grup oluşturacak şekilde serpiştirilir. Böylece grup dokusu meydana gelir.

Grup ebrusu, özellikle hatip ve çiçekli ebrularda zemin hazırlığı açısından büyük önem taşır. Bu nedenle uygulaması titizlikle öğrenilmeli ve bu aşamada yeterlilik sağlandıktan sonra çiçekli ebrulara geçilmelidir.



Resim 16. *Grup Ebrusu (Nefes)*

k) Akkase Ebru: Özellikle yazılı ebru yapımında kullanılan bir yöntemdir. Necmeddin Okyay, Arap zamkı ile yazdığı yazıların yağlı olması nedeniyle boyayı tutmadığını fark edince bu tekniği geliştirmiş ve birçok yazılı ebru üretmiştir. Arap zamkıyla hat yazılmış bir kâğıt, ebru yapılan tekneye daldırıldığında yazının çevresindeki bölgeler boya tarafından çekilmiş, yazının iç kısmı ise boyayı almamıştır. Böylece yazı, ebrulu bir zemin üzerinde net biçimde belirginleşmiştir.

Bir diğer yöntem ise yazının kalıbının çıkarılarak başka bir kâğıda yapıştırılmasıyla uygulanır. Kalıp yapıştırılmış kâğıt ebru teknesine batırıldığında, tekne üzerindeki renkler kâğıda geçer. Ardından kalıp kaldırıldığında yine kenarları ebrulu, içi boş yazı görünümü elde edilir.

Üçüncü yöntem ise battal ebru yapılmış bir kâğıda yazının kesilerek oluşturulan başka bir kâğıdın yapıştırılmasıyla gerçekleştirilir. Bu kâğıt ikinci kez ebru boyalarına daldırıldığında, çıkarılan kalıbın altından ilk ebru görünür, üstteki boşluklara ise yeni renkler yerleşir. Böylece ilk ebrulu yüzeyle ikinci uygulamanın renkleri iç içe geçmiş; hem zemin hem de yazı formu ebrulu bir kompozisyon hâline gelmiş olur.



Resim 17. *Akkaseli Ebru (Nefes)*

l) Hafif Ebru: Hafif ebru hatip ebrusu ve çiçekli ebruların zemininde de kullanılmaktadır. Zemin ebrusu olarak da isimlendirilen bu ebru çeşidinde önce zemin için seçtiğimiz bir renk, su ve öd kullanılarak rengi açık hale getirilir. Tekneye attığımız bu ilk renk eğer uygun bulunursa bu renkten ayrı bir kaba miktar boya alır ve boyayı tekrar su ve öd ile biraz daha açarız.



Resim 18. *Hafif Ebru (Nefes)*

m) Hatib Ebrusu: Hatip Mehmed Efendi tarafında geliştirildiği için bu adla anılmaktadır. Çiçekli ebrulara geçişte önemli bir aşamayı içermektedir. Hatip ebrusu yapılırken, tıpkı çiçekli ebrularda uygulandığı gibi, önce zemine hafif bir zemin ebrusu yapılmalıdır.



Resim 19. *Hatip Ebru (Nefes)*

n) Dalgalı (İspanyol) Ebru: Tercihen battal ebru yapılan bir teknede kağıdın ritmik hareketlerle ileri-geri hareketlerle alınmasıyla meydana gelen ebru çeşididir.



Resim 20. *Dalgalı (İspanyol) Ebru (Faruk Narmanlı)*

2- Çiçekli Ebru Çeşitleri:

Ebru tarihinde çiçekli ebruları sistemli bir biçimde ilk kez deneyen ve geliştiren sanatkâr Necmeddin Okyay olduğundan, bu tarz ebrular "Necmeddin Ebruları" olarak da anılmaktadır. Çiçekli ebru geleneği, özellikle ülkemizde son dönemlerde yeni üslup ve tekniklerle zenginleşerek gelişimini sürdürmektedir.

Ebru eğitiminde çiçekli çalışmalara giriş genellikle lale yapımıyla olur. Lale ebrusu kolay gibi gözükmesine rağmen tekne üzerinde düzeltme işlemine çok fazla imkân vermediğinden yapımı ustalık ister. Eğitim sürecinde sırasıyla buket lale, papatya, bahar dalı, menekşe ve cennet çiçeği gibi formlar öğretilir. Çiçekli ebru öğretiminin en ileri ve son aşaması ise gül çalışmasıdır. Böylece öğrenci form, teknik ve renk uyumunu geliştirerek çiçekli ebru geleneğinin bütün aşamalarını tecrübe etmiş olur.



Resim 21. *Lale Ebrusu (Nefes)*



Resim 22. *Lale Ebrusu (Nefes)*



Resim 23. *Buket Gül (Nefes)*



Resim 24. *Bahar Dalı (Nefes)*



Resim 25. *Karanfil (Nefes)*



Resim 26. *Cennet Çiçeği (Nefes)*



Resim 27. *Lale Buketi (Nefes)*



Resim 28. *Siyah Gül (Nefes)*

Kaynakça

Arıtan, Ahmet Saim. "Türk Ebru Sanatı." *Türkler* 12 (2002): 523-530.

Ayvazoğlu, Beşir. "Ebrunun İkinci Hayatı." *Türk Ebrusunun Düzgünman Ekolü*. İstanbul: Bilnet Matbaacılık, 2010.

Barutçugil, Hikmet. "Tarihçe." İçinde *Türklerin Ebru Sanatı*, 27-30. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2007.

Barutçugil, Hikmet. *Renklerin Sonsuzluğu*. İstanbul: Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı, 1999.

Barutçugil, Hikmet. *Suyun Rüyası: Ebru*. İstanbul: Ebristan Yayınları, 2001.

Başar, Fuat – Yavuz Tiryaki. *Türk Ebru Sanatı*. İstanbul: Gözen Yayınları, 2000.

Bozdağ, Tahsin. *Gelenekten Geleceğe Ebru*. İksad Publishing House, 2018.

Can, Atilla. "Geleneksel Türk Ebru Sanatına Alaylı Bir Bakış." *Lale Dergisi* 6 (Temmuz 2022): 71-85.

Çoktan, Ahmet. *Türk Ebru Sanatı*. İstanbul: Emekçin Matbaası, 1992.

Dere, Ömer Faruk. *Devlet-i Aliyye'den Günümüze Ebru Sanatı*. İstanbul: Altınoluk Yayınları, 2011.

Derman, M. Uğur. *Türk Sanatında Ebrû*. İstanbul: Ak Yayınları, 1977.

Eriş, Muin Nursen. *Mustafa Esat Düzgünman ve Ebrû*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2007.

Funda, Tolga. "Batılı Kaynaklarda Türk Ebru Sanatı." İçinde *Türklerin Ebru Sanatı*, 55-64. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2007.

Funda, Tolga. "Ebru Kelimesi Üzerine." İçinde *Türklerin Ebru Sanatı*, 49-54. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2007.

Gülgen, Hicabi. "Türk Ebru Sanatında Ustalar ve Üslup Değişimi." *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 25/1 (2016): 155-170.

Kaftan, Ekrem. "Ebruzen Kelimesinin Ortaya Çıkışı." İçinde *Türklerin Ebru Sanatı*, 65-70. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2007.

Özbekkangay, Eda. "Dedem İbrahim Edhem Efendi." İçinde *Türklerin Ebru Sanatı*, 98-105. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2007.

Özemre, Ahmet Yüksel. "Mustafa Düzgünman." İçinde *Türklerin Ebru Sanatı*, 150-155. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2007.

Özemre, Ahmet Yüksel. "Üsküdar'da Ebru Sanatı." İçinde *Türklerin Ebru Sanatı*, 85-95. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2007.

Özgeren, Feridun. "Gelenek ile Rivayeti Ayırmak." İçinde *Türklerin Ebru Sanatı*, 75-82. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2007.

Türkmenoğlu, Turan M. *Sudaki Nakış: Ebru Marbling Paper*. İstanbul: Milenyum Yayınları, 1999.

TÜRK HALI SANATI

Coşkun YANAR

TÜRK HALI SANATI

*Coşkun YANAR**

Türk halı sanatı, köklerini insanlık tarihinin en eski üretim biçimlerinden biri olan dokumacılıktan almaktadır. Dokuma, yalnızca bir üretim tekniği değil; aynı zamanda insanın doğayla kurduğu ilişkinin, estetik duygusunun ve yaşam biçiminin bir yansımasını oluşturur. Halı, kilim, cicim, zili, sumak ve kumaş gibi yüzlerce yıllık el emeği dokuma ürünler, bu köklü dokuma geleneğinin çeşitlenmiş örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle Türk halı sanatını kapsamlı biçimde anlamak ve kavrayabilmek için öncelikle dokumacılığın kavramsal çerçevesini ve tarihsel gelişim sürecini tüm yönleriyle ele almak gerekmektedir. Bu bağlamda dokumacılığa genel bakış: kavramsal çerçeve ve tarihi temeller değerlendirmesi bu sanatın kökenlerini anlamaya yönelik bir zemin oluşturmaktadır.

1. Dokumacılığa Genel Bakış: Kavramsal Çerçeve ve Tarihi Temeller

İnsanlığın en eski kültürel ve sanatsal faaliyetlerinden biri olan dokumacılık yalnızca bir üretim biçimi değil, aynı zamanda bir ifade biçimi, bir yaşam tarzı ve köklü bir kültürel mirastır. Toplumların sanat ve refah düzeyini yansıtan önemli unsurların başında gelen dokumacılık, tarih boyunca estetikten gündelik yaşama, ekonomiden sosyal kimliğe kadar pek çok alanda belirleyici rol oynamıştır. Doğal koşullar, mevcut imkânlar, kişisel ve toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda şekillenen dokumacılık ve dokuma kültürü, farklı dönem ve toplumlarda zengin bir çeşitlilik kazanarak gelişimini sürdürmüş ve olgunlaşmıştır.

Kültürel çeşitliliğin bu geniş yelpazesi içinde, Türk dokuma sanatı asırlara yayılan köklü tarihiyle Türkistan'dan Anadolu'ya zengin teknik çeşitliliği, sembolik anlatımı ve yerel karakterleriyle dokumacılık tarihinde seçkin bir yere sahiptir. Erken dönem Türk topluluklarının yaşam tarzının izlerini de taşıyan desen, renk ve tekniklerle yoğrulmuş; tarihsel süreç içinde sosyal, ekonomik ve kültürel koşulların etkisiyle biçim ve içerik bakımından çeşitlenmiş ve zenginleşmiştir.

Dokuma kavramına ilişkin alan literatüründe farklı açıklamalar yer almaktadır. Bunlara göre dokuma; hayvansal, bitkisel ve madensel ipliklerin birbirinin altından ve üstünden geçirilerek yumuşak ve dayanıklı nesneler oluşturma olarak

* Öğr. Gör. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Samsun MYO cyanar@omu.edu.tr ID: 0000-0002-4989-1858.

tanımlanmaktadır.[1] Öte yandan diğer bazı tanımlarda da en az iki iplik grubunun değişik düzen ve şekillerde birbirlerinin arasından, altından ve üstünden geçirilerek birbiriyle kenetlenme sonucunda oluşturulan ürünler de dokuma olarak adlandırılmaktadır.[2]

Dokuma, temel olarak çözgü ve atkı ipliklerinin belirli bir düzen içerisinde tezgâhta birbirine geçirilmesiyle yüzey oluşturma işlemidir. Ancak, bu teknik tanımın ötesinde dokuma; kullanılan nakış, renk, kompozisyon ve malzeme tercihleri aracılığıyla bir toplumun estetik anlayışını, inanç sistemini, yaşam biçimini ve tarihsel birikimini yansıtan kültürel bir ifade alanıdır. Bu bağlamda dokuma sanatı, yalnızca işlevsel ve teknik bir üretim süreci değil; aynı zamanda toplumsal belleği, geleneksel bilgiyi, simgeleri ve kültürel kimliği barındıran, insanın çevresiyle kurduğu etkileşimin, doğayı algılayış biçiminin, toplumsal rollerinin ve hayal gücünün yansıdığı çok yönlü bir sanat dalıdır.

Dokuma ve dokumacılığın ilk olarak nerede ve ne zaman ortaya çıktığına ilişkin kesin bilgiler bulunmamaktadır. Konuya dair arkeolojik araştırmalar ve bilimsel incelemeler hâlen devam etmekte olup, bu çalışmalar sonucunda elde edilen bulgular aracılığıyla ilk dokuma örnekleri, dokumada kullanılan araç-gereçler ve erken dönem dokuma merkezleri hakkında veriler elde edilmektedir. Ancak bazı arkeolojik araştırmalarda elde edilen verilerin gerçeği yansıtmadığı, dokumacılıkla ilgili hatalı bilgi ve yönlendirmelerin de yapıldığı görülmektedir. Eberhard Zangger, "Facts, Fantasies, and Forgeries" başlıklı makalesinde bu durumu ayrıntılı biçimde açıklamaktadır.[3] Yine de günümüzde yürütülen çalışmalar ile dokuma sanatlarının geçmişten günümüze uzanan gelişim sürecine ilişkin bilgi birikimi sürekli olarak zenginleştirilmektedir.

Eski çağlara ait dokuma örneklerinin ve bu dokumalarda kullanılan ipliklerin büyük çoğunluğu zamanla organik yapılarının bozulması nedeniyle günümüze ulaşamamıştır. Bu durum, en eski dokumalar hakkındaki bilgilerimizi sınırlamaktadır. Ancak, dokumalarda kullanılan dayanıklı malzemelerden (taş, kil, kemik ve kısmen ahşap gibi), tasvirli sanat eserlerinden, heykeller üzerinde betimlenen giysi detaylarından ve antik dönem yazılı kaynaklarından yararlanılarak söz konusu dönemlere ilişkin önemli ipuçları elde edilmektedir.

İnsanlık tarihi kadar eski olan dokuma ve dokuma teknolojisinin ilk izlerine, Neolitik Dönem'e tarihlenen yerleşim yerlerinde rastlanmaktadır. Liflerin eğrilerek iplik haline getirilmesi ve bu sürece ilişkin araç-gereçlerin kullanılması, dokumacılığın Neolitik Dönem'de biliniyor ve uygulanıyor olduğuna işaret etmektedir. Bu bilgiler ışığında, dokuma sanatının insanlık tarihinin en eski sanat

---

1 Celal Esat Arseven, "dokuma", *Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983), 1/474.

2 Belkıs Balpınar Acar, *Kilim-Cicim-Zili Sumak Düz Dokuma Yaygıları* (İstanbul; Eren Yayınları,1982), 7; Bekir Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları* (Ankara; Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2000), 57; Çetin Aytaç, *El Dokumacılığı* (İstanbul; Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları,1997), 1.

3 Eberhard Zangger, "Facts, Fantasıes, and Forgerıes", *Proceedıngs of the Dutch Archaeologıcal and Hıstorıcal Socıety*, 50 (2018), 125-182.

dallarından biri olduğu anlaşılmaktadır.[4] Nitekim arkeolojik kazılarda, Neolitik Dönem'e tarihlenen çok sayıda dokuma araç-gereci gün yüzüne çıkarılmıştır. Bu buluntulara ilişkin yapılan değerlendirmeler, dönemin dokuma teknikleri ve teknolojisine dair önemli veriler sağlamaktadır.

Dokuma sanatı, farklı lif materyalleriyle gelişerek zenginleşmiştir. Neolitik Dönem'in sonlarına doğru yün,[5] MÖ 5000'li yıllarda keten;[6] MÖ 3500-3000 yıllarında önce Hindistan'da daha sonraki dönemlerde de Anadolu'da pamuk, dokumacılıkta kullanılmaya başlanmıştır. Yine Anadolu'da MÖ 1500'lü yıllarda kenevir (kendir) bitkisinden dokumacılıkta yararlanılmıştır. İpek böceğinin MÖ 2600'lerde Çin'de yetiştirilmeye başlandığı ve dokumacılıkta ipeğin kullanıldığı, ilerleyen süreçte Anadolu ve Suriye'ye yayıldığı anlaşılmaktadır.[7] Anadolu'da da ipek böceği yetiştirilmesiyle birlikte, dokumacılıkta ipek iplik kullanımına geçilmiş ve bu durum ipekli dokuma üretiminin aynı tarihlerden itibaren varlık göstermesine olanak sağlamıştır.

Dokumacılığın tarihsel gelişiminde en önemli aşamalardan biri liflerin bükülerek eğrilmesi ve bu yolla uzun, dayanıklı ipliklerin elde edilmesidir. İlk dönemlerde basit yöntemlerle gerçekleştirilen eğirme işlemleri, zaman içerisinde teknik açıdan ilerleme göstermiştir. Bu süreçte iplik eğirmede temel araçlardan biri olan iğ icat edilmiş, ipliklerin daha düzgün ve uzun olarak üretilmesi amacıyla iğlere ağırşak adı verilen kil, taş veya kemikten yapılmış farklı büyüklük ve ağırlıklarda parçalar eklenmiştir. Ağırşak kullanımı, liflerin daha kontrollü bükülmesini sağlamış, böylece daha düzgün ve uzun iplik üretimi mümkün hâle gelmiştir.[8]

Dokumacılıktaki önemli gelişmelerden biri, tezgâhların yapısal ve işlevsel açıdan geliştirilmesiyle ortaya çıkmıştır. Erken dönemlerde çözgü ipliklerinin gerginliğini sağlamak için iplik uçlarına tezgâh ağırlıkları bağlanarak ipliklerin eşit gerginlikte tutulması ve böylece dokumanın kalitesinin artırılması sağlanmıştır.[9] Antik dönem kaynakları, antik dönem vazolardaki tezgâh betimlemeleri ve arkeolojik buluntular, ilk dokuma tezgâhlarının ilkel dikey tipte olduğunu göstermektedir.[10] Bu veriler aynı zamanda dönemin dokuma teknikleri, kullanılan araç-gereçler ve dokumacıların uygulamaları hakkında da önemli bilgiler sunmaktadır.

---

4 İsmail Fazlıoğlu, *Eskiçağda Dokuma* (İstanbul: Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları, 2001), 1; Nevber Gürsu, *Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler* (İstanbul: Redhouse Yayınevi, 1988), 17; Şahin Yüksel Yağan, Türk El Dokumacılığı (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1978), 9-10; M. Şemsettin Günaltay, *Yakınşark* (Ankara: 1987), 72; Yağan, Türk El Dokumacılığı, 10.

5 Yağan, *Türk El Dokumacılığı*, 11.

6 Sabahattin Türkoğlu, *Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam* (İstanbul: 2002), 9; Yağan, *Türk El Dokumacılığı*, 53.

7 Fazlıoğlu, Eskiçağda Dokuma, 6-7.

8 Aytaç, *El Dokumacılığı*, 5; Türkoğlu, *Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam*, 6-7; Yağan, *Türk El Dokumacılığı*, 11.

9 Aytaç, *El Dokumacılığı*, 5; Türkoğlu, *Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam*, 6-7; Yağan, *Türk El Dokumacılığı*, 11.

10 Homeros, *İlyada*, çev. Azra Erhat ve A. Kadir (İstanbul: Sander Yayınları, 1981), 200; Homeros, *Odysseia*, çev. Azra Erhat ve A. Kadir (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017), 365; Fazlıoğlu, *Eskiçağda Dokuma*, 16; Yağan, *Türk El Dokumacılığı*, 12.

MÖ 2000'li yıllara tarihlenen yazılı tabletler, MÖ 1000'li yıllara ait seramik ve vazo üzerindeki resimler ile antik dönem yazarlarının aktardığı bilgiler, erken dönem dokuma teknolojisi ve kültürü hakkında önemli veriler sunmaktadır. Bu kaynaklardan hareketle, söz konusu dönemlerde kullanılan dokuma araç ve gereçleri, tezgâh tipleri, dokuma teknikleri ve hatta kumaş türlerinin adları hakkında bilgi edinmek mümkündür. Arkeolojik ve yazılı bulgular, antik çağlarda üç temel dokuma tezgâhı tipinin yaygın olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. Bunlar; yatay tezgâhlar, alt ve üst kirişlere sahip dikey tezgâhlar ve uçlarına ağırlık bağlanmış dikey tezgâhlardır.[11] Bu ilkel tezgâhlar, zaman içerisinde yapısal ve işlevsel bakımdan gelişerek günümüze ulaşan tezgâhların temelini oluşturmuştur.

Dokumacılık, yalnızca belirli bir coğrafyayla sınırlı kalmamış, Mısır, Mezopotamya, Hindistan, Çin, Orta ve Güney Amerika, Orta Asya ve Anadolu gibi birçok kadim medeniyette önemli bir zanaat dalı olarak gelişim göstermiştir. Bu medeniyetlerde gerçekleştirilen arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan eserler dokumacılığın teknik, sanatsal ve kültürel yönlerini aydınlatan önemli kaynaklar niteliğindedir. Söz konusu buluntular, dokuma tarihinin gelişim sürecine ışık tutmakta ve farklı uygarlıkların dokuma teknikleri arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koymaktadır.

Mısır dokumacılığına ilişkin bilgiler, arkeolojik buluntular ve yazılı kaynaklardan elde edilmektedir. Mezar eşyaları, heykeller, papirüs belgeleri ve antik dönem yazarlarının aktarımları, bu zanaatın tarihsel süreçteki gelişimini aydınlatan temel veriler arasında yer almaktadır. Söz konusu bulgular, Mısır'da dokumacılık faaliyetlerinin izlerinin Neolitik Dönem'e kadar uzandığını ortaya koymaktadır.

4. Sülale Dönemi'nden itibaren oldukça ince keten iplikler üretilmiş ve bu ipliklerden yüksek kalitede, ince dokulu keten kumaşlar imal edilmiştir.[12] Orta ve Yeni İmparatorluk Dönemleri'nde ise kaba dokumaların yanı sıra, ketenden üretilmiş ince ve şeffaf kumaşlar da dokunarak,[13] bu sanatın hem teknik hem de estetik boyutu geliştirilmiştir.

Mezopotamya dokumacılığına ilişkin bilgiler, başta Sümer uygarlığından kalma heykeller, kil tabletler ve yazılı belgeler olmak üzere çok sayıda arkeolojik kaynaktan elde edilmektedir.[14] Sümer tabletlerinde, kral ve prenslerin kendilerine özgü dokuyuculara sahip oldukları aktarılmakta; bu durum, dönemin dokumacılığının örgütlü ve uzmanlaşmış bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Söz konusu verilerden, Sümerlerin gelişmiş bir kumaş dokumacılığına ulaştıkları ve bu kumaşlardan farklı türde giyim eşyaları ürettikleri anlaşılmaktadır.

Mezopotamya'da dokumacılık geleneğine dair bulgular yalnızca Sümerlerle sınırlı olmayıp Elam ve Akad uygarlıklarına ait eserlerde de görülmektedir. Elam kabartmalarındaki yün büken kadın tasvirleri hammadde hazırlığını

11 Fazlıoğlu, *Eskiçağda Dokuma*, 4-10.

12 Afet İnan, *Eski Mısır Tarih ve Medeniyeti* (Ankara: T.T.K. Yayınları, 1987), 201; Yağan, *Türk El Dokumacılığı*, 16.

13 İnan, *Eski Mısır Tarih ve Medeniyeti*, 202; Yağan, *Türk El Dokumacılığı*, 17.

14 Yağan, *Türk El Dokumacılığı*, 25-26.

yansıtırken, Babil ve Asur dönemlerine ait kil tabletlerde dokuma sahneleri ile birlikte kumaş türleri, ölçüler, iplik miktarları, üretim mekânları ve dokuyuculara dair ayrıntılı kayıtlar yer almaktadır.[15] Bu veriler, dönemin dokumacılığının hem teknik hem de toplumsal yönleri hakkında önemli bilgiler sunmaktadır.

Mezopotamya'ya ait heykeller üzerinde görülen farklı türde giysi tasvirleri ile yazılı kaynaklardaki dokuma bilgileri birlikte değerlendirildiğinde, bu bölgede dokumacılığın geliştiği açıkça anlaşılmaktadır. Dokumalardan elde edilen kumaşların çeşitliliği ve bu kumaşlardan üretilen giysilerin zengin form ve işçilikleri, dokumacılığın Mezopotamya'da yalnızca bir zanaat değil, aynı zamanda önemli bir sanat dalı olarak kabul edildiğini ortaya koymaktadır.

Dünyadaki dokumacılık alanındaki önemli merkezlerden biri de Hindistan'dır. Arkeolojik ve tarihî veriler, Hindistan'da dokumacılık faaliyetlerinin çok eski çağlardan itibaren kesintisiz olarak sürdürüldüğünü ortaya koymaktadır. Bölgede MÖ 3500–3000 yıllarına tarihlenen buluntular, pamuk kullanımının bu dönemde yaygınlaştığını göstermektedir. Özellikle Mohenjodaro'da MÖ 3000 yıllarına ait pamuklu dokuma örneklerinin günümüze ulaşması, Hindistan'ın erken dönem dokuma kültürünün gelişmişliğini kanıtlayan önemli bulgular arasındadır. Bölgede değişik tekniklerde kumaş imalatı yapılmış, boya ve baskı ile değişik kumaş bezemeleri yaygın olarak kullanılmıştır.[16]

Hindistan'da pamuk üzerine kurulu dokuma teknolojisi, zamanla farklı tekniklerin gelişmesine zemin hazırlamış; bölge dokumacılığı hem yerel hem de küresel ölçekte tanınan bir üretim geleneğine dönüşmüştür. Çeşitli tekniklerle üretilen kumaşların yanı sıra, boya ve baskı yöntemleriyle gerçekleştirilen özgün bezeme uygulamaları da dokuma sanatının önemli bir parçası hâline gelmiştir.

Çin'de dokumacılığın kökenleri, arkeolojik bulgular ve tarihî kayıtlar ışığında milattan önceki dönemlere kadar izlenebilmektedir. MÖ 2600 yılı ve sonrasına tarihlenen veriler, ipek böceğinin Çin'de bilindiğini ve yetiştirildiğini göstermektedir. Bu durum, ipek lifinin Çin dokumalarının temel hammaddesi hâline gelmesine zemin hazırlamış ve bölgede özgün bir ipek dokumacılığı geleneğinin oluşmasına katkı sağlamıştır.[17]

Günümüze ulaşan arkeolojik kumaş örnekleri, Çin'de dokuma tekniklerinin erken dönemlerden itibaren ileri bir düzeyde geliştiğini ortaya koymaktadır. İpek ipliğinin sağladığı ince, parlak ve dayanıklı yapısı; estetik, teknik ve sanatsal açıdan yüksek nitelikli dokumaların üretilmesine imkân tanımıştır. Bu bağlamda, Çin dokumacılığı yalnızca yerel bir üretim faaliyeti olarak kalmamış, aynı zamanda dünya tekstil tarihinde belirleyici bir yere sahip olmuştur.

---

15 Türkoğlu, *Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam*, 24; Yağan, *Türk El Dokumacılığı*, 26-28.

16 Aytaç, *El Dokumacılığı*, 152; Fazlıoğlu, *Eskiçağda Dokuma*, 6; Fikri Salman, *Türk Kumaş Sanatı* (Erzurum: 2011), 3; Yağan, *Türk El Dokumacılığı*, 35.

17 Aytaç, *El Dokumacılığı*, 153; Fazlıoğlu, *Eskiçağda Dokuma*, 7; Salman, *Türk Kumaş Sanatı*, 6; Yağan, *Türk El Dokumacılığı*, 38-39.

Anadolu'da dokumacılık geleneğinin kökenleri, insanlık tarihinin en erken yerleşim ve üretim evrelerinden biri olan Neolitik Dönem'e kadar uzanmaktadır. Bu bağlamda, Çatalhöyük'te gerçekleştirilen arkeolojik kazılar, dokuma tarihine ışık tutan önemli buluntular ortaya koymuştur. Neolitik Dönem'e tarihlenen ve kısmen kömürleşmiş halde ele geçirilen bu örnekler, farklı dokuma tekniklerinin varlığını da kanıtlamaktadır.[18] Söz konusu dokumaların çoğunlukla bezayağı tekniğiyle üretildiği, ancak yer yer başka örgü biçimlerinin de kullanıldığı anlaşılmaktadır. Günümüze kadar ulaşan bu buluntular, mevcut veriler ışığında, dünyanın bilinen en eski dokuma kumaşları arasında yer almakta olup, Neolitik Dönem'de Anadolu'da dokumacılığın yapıldığını gösteren en güçlü arkeolojik kanıtlardan birini teşkil etmektedir.[19]

Anadolu'da gerçekleştirilen arkeolojik kazılar, dokumacılık faaliyetlerinin Neolitik Dönem sonrasında da çeşitli medeniyetler aracılığıyla gelişerek sürdüğünü ortaya koymaktadır. Farklı dönem ve kültürlere ait yerleşim alanlarında ele geçirilen dokuma parçaları, dokumacılıkla ilgili araç-gereçler ile giysi tasvirlerine sahip heykel ve vazolar, dönemin tekstil üretimi ve giyim kuşam anlayışına ışık tutmaktadır. Bu bulgular, dokumacılığın Anadolu'da yalnızca teknik bir üretim faaliyeti olmadığını, aynı zamanda kültürel ve sanatsal bir ifade biçimi olarak da önemli bir yere sahip olduğunu da göstermektedir.

Antik dönem kaynaklarında, Anadolu'daki bazı şehirlerin önemli dokuma merkezleri arasında yer aldığına dair bilgiler bulunmaktadır. Bu bağlamda özellikle Karadeniz kıyısında Trabzon ve Rize; Batı Anadolu'da ise Bergama, Aydın ve Denizli kentleri öne çıkmaktadır.[20] Arkeolojik ve yazılı belgelerden anlaşıldığı üzere bu yerleşimler, dönemlerinin ticari ve kültürel dokuma merkezleri olarak dikkati çekmektedir. Günümüzde de söz konusu bölgelerde, tarihsel dokumacılık geleneğinin izlerini taşıyan üretim biçimleri ve kültürel yansımalar gözlemlenmektedir.

Anadolu'nun farklı bölgelerinde gerçekleştirilen arkeolojik kazılarda, Tunç Çağı'na tarihlenen çok sayıda dokuma ağırlığı, kirman ve kumaş parçalarının ortaya çıkarılması, bu dönemde dokumacılığın yaygın bir üretim faaliyeti haline geldiğini göstermektedir.[21] Ancak arkeolojik alanından çıkarılan kumaş parçaları, bulundukları ortamdan ayrıldıktan sonra hava ile temas, nemlenme veya diğer çevresel etkenler nedeniyle hızla toz haline gelmekte, çürümekte ya da kömürleşmektedir.[22] Bu nedenle zamanın yıpratıcı etkileri karşısında günümüze kadar sağlam biçimde ulaşabilen dokuma örnekleri son derece sınırlıdır. Dolayısıyla eski dönemlere ait tekstil buluntuları hem nitelik hem de nicelik açısından az sayıda olup, bu alandaki bilgilerimiz büyük ölçüde arkeolojik kanıtlarla sınırlı kalmaktadır.

---

18 Aytaç, *El Dokumacılığı*, 156; Yağan, *Türk El Dokumacılığı*, 53.

19 Türkoğlu, *Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam*, 9; Yağan, *Türk El Dokumacılığı*, 52.

20 Fazlıoğlu, *Eskiçağda Dokuma*, 8.

21 Fazlıoğlu, *Eskiçağda Dokuma*, 3; Naile Rengin Oyman (Büken), Ulaşılabilen Yayınlarda ve Bazı Müzelerimizde Bulunan Anadolu Kökenli Arkeolojik Tekstiller (M.Ö. 8000-1000 Sonu) Teknik Çözümlemeleri ve Konservasyonu (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 1998), 41-46.; Türkoğlu, *Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam*, 17.

22 Aytaç, *El Dokumacılığı*, 36; Türkoğlu, *Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam*, 17.

Anadolu'da Tunç Çağı'na tarihlenen arkeolojik buluntular arasında, altın ve gümüşten imal edilmiş kirman ya da kirmen olarak adlandırılan iplik eğirme aletleri dikkat çekmektedir. Söz konusu buluntular, dönemin dokuma teknolojisinin gelişmişliğini göstermenin yanı sıra, altın ve gümüşten üretilmiş olmalarıyla dokumacılığa verilen yüksek değeri de ortaya koymaktadır.

MÖ 2000'li yıllardan itibaren Anadolu'da ticaretin belirgin şekilde geliştiği ve dokuma ürünlerinin ticari malzeme olarak önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Özellikle MÖ 1900'lere tarihlenen çivi yazılı bir tablette ticareti yapılan elbiselerden söz edilmesi, dokumacılığın yalnızca üretimle sınırlı kalmayıp aynı zamanda ticaretinin de yapıldığını göstermektedir. Ayrıca Hitit dönemine ait tabletler ve kanun metinlerinde dokumacılar, dokuma ürünleri, kumaşlar, elbiseler ile bunların ücretlendirilmesine ilişkin detaylı kayıtların yer alması,[23] bu dönemde Anadolu'da farklı teknikler ve çeşitlerde dokuma üretiminin sürdürüldüğünü ve dokuma ürünlerinin ekonomik açıdan önemli bir ticaret kalemi olduğunu ortaya koymaktadır.

Antik dönemlerden itibaren Bizans dönemine kadar Anadolu'da dokumacılığın kesintisiz biçimde sürdürüldüğünü sürdürüldüğü anlaşılmaktadır. Bizans döneminde ipek üretiminin başlaması, dokumacılık alanında teknik ve sanatsal açıdan önemli ilerlemelere zemin hazırlamıştır. Orta Bizans devri dokumalarında, İslam karakterine özgü kufi yazılı kumaşların üretildiği görülmektedir.[24] Bu örnekler Bizans ile çağdaş İslam kültürleri arasındaki dokumacılık etkileşiminin somut kanıtları arasında yer almaktadır. Bu bulgular doğrultusunda, Bizans dokumalarının, çağdaş İslam ülkelerindeki gelişmelerden etkilenerek biçimlendiği görülmektedir.

Tarihin erken dönemlerinden itibaren farklı kültürel ortamlarda gelişen dokuma sanatı, Türk kültüründe de özgün ve önemli bir yere sahiptir. Türkistan'dan Anadolu'ya uzanan köklü geçmişiyle dokumacılık, zengin teknik çeşitliliği, sembolik anlatımı ve yerel üslup özellikleriyle bu alanda seçkin bir konuma ulaşmıştır. Göçebe yaşam biçimlerinden günümüze kadar farklı formlarda gelişimini sürdüren bu sanat dalı; kumaş, halı, kilim, cicim, zili, sumak ve çarpana gibi çeşitli teknik ve ürün türleriyle zenginleşmiştir. Bu yönüyle Türk dokuma sanatı, yalnızca bir zanaat değil; kuşaktan kuşağa aktarılan kültürel mirasın, toplumsal belleğin ve sanatsal ifadenin güçlü bir taşıyıcısı olmuştur.

2. İslamiyet Öncesi Türk Dokuma Sanatı

Türk kültüründe dokumacılık ve dokuma çeşitleri, maddi kültür unsurları içerisinde önemli sanat dalları arasında yer almaktadır. Dokuma faaliyetleri kapsamında üretilen giyim-kuşam eşyaları, çeyizlikler, çadır donanım ve tefrişatı ile halı, kilim, cicim, zili, kumaş gibi farklı dokuma türleri; ayrıca heybe, torba, çuval, at ve deve örtüleri gibi işlevsel ürünler, Türklerin yaşamında hem estetik hem de pratik açıdan vazgeçilmez unsurların başında gelmektedir.

---

23 Türkoğlu, *Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam*, 22-24; Yağan, *Türk El Dokumacılığı*, 55-56.

24 Aytaç, *El Dokumacılığı*, 37; Salman, *Türk Kumaş Sanatı*, 5-6; Yağan, *Türk El Dokumacılığı*, 58-60.

Türk dokumacılığının gelişmesinde; yaşanılan coğrafya, iklim şartları ve sosyal durumlar belirleyici rol oynamıştır. Ayrıca, yaşam biçimleri, dini inançlar, gelenek ve görenekler, estetik zevkler ile giyim-kuşam ve süslenme gereksinimleri gibi çok yönlü kültürel unsurlar da dokumacılığın gelişiminde etkili olmuştur. Bu çok katmanlı etkileşimler, Türk dokuma sanatının özgün karakterini ve çeşitliliğini şekillendirmiştir.

Türk kültür ve medeniyetinde önemli bir yere sahip olan dokumacılığın en erken örnekleri İç Asya bölgesi başta olmak üzere Altaylar, Köğmen (Batı Sayan ve Tannu-ola), Tuva ile Minussinks çevresindeki bozkır ve Doğu Türkistan yörelerinde tespit edilmiştir.[25]

Bozkır Türk toplulukları, hızlı kurulup sökülebilen ve göçebe yaşam biçimine uygun barınak tipi olan çadırlarda yaşamışlardır. Yurt, topak ev, öy ve üy[26] gibi adlarla anılan bu yapılar, genellikle 15–20 kişilik aileleri barındıracak büyüklükte olup hükümdar çadırları ise daha geniş ve zengin donanımlı yapılmıştır. Bizans elçisi Zemarkhos ile Çinli Budist rahip Hsüan Tzang'ın aktarımlarında, Göktürk hükümdar çadırlarının zengin dokumalar, sırma ve ipek işlemelerle süslendiğini belirtilmektedir.[27] Bu veriler, dönemin dokumacılığının geliştiğini ve çadır kültüründe dokumacılığın önemli bir unsur olduğunu göstermektedir.

Hun toplumunda kadın ve kızlar çadırlarında günlük yaşamlarını sürdürürken genellikle iplik bükme ve dokuma faaliyetleriyle de meşgul olmuşlardır. Ürettikleri dokumalar arasında ince dokunmuş ocakçı adı verilen başköşe halıları, duvar halıları, büyük olmayan yer yaygısı zemin halıları, çadır kapısı için kullanılan kalın ve ağır halılar, palaz adı verilen yer yaygıları, kilimler, yüklük örtüsü olarak kullanılan cicimler, elbiselerin saklandığı giysi çuvalları, hububat çuvalları, yem ve tuz çuvalları ile çeşitli malzeme çuvalları ve bunlara ek olarak at ve deve heybeleri gibi farklı boyutlardaki heybeler yer almaktadır. Bunun yanında, eyer altı olarak kullanılan at örtüsü halılar da dokunmuştur.[28]

Göçebe Türk toplulukları, ihtiyaç duydukları eşyaların büyük çoğunluğunu, yetiştirdikleri hayvanların elde etmişlerdir. Keçeler, elbiseler, çoraplar ve çadırla ilgili diğer eşyalar çoğunlukla yün malzemeden yapılmıştır. Hun dönemi giyim-kuşamında da dokuma ürünleri önemli bir yer tutmuş; yünlü dokumalardan hazırlanan kaftanlar, bez dokumalar, yün, pamuk veya ipekten iç çamaşırları, kışlık yünlü gömlekler, kendir (kenevir) liflerinden dokunmuş gömlekler ve dokuma kumaş pantolonlar, bilinen en eski dokuma giyim eşyaları arasında yer almaktadır.[29]

---

25 Nejat Diyarbekirli vd., *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1993), 2.

26 Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı* (İstanbul: M.E.B. Yayınları, 1972), 42-56.

27 Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, 59.

28 Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, 51-55.Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007), 23-24;

29 Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, 52; Diyarbekirli vd., *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, 19; Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, 137-139.

Türk kültür tarihinde kurganlar önemli bir yer tutmaktadır. Bu mezarlar yalnızca gömü geleneğinin bir parçası değil, aynı zamanda dönemin inanç sistemini, toplumsal yapısını ve sanat anlayışını yansıtan önemli arkeolojik anıtlardır. Bu mezar yapıları, göçebe kültürün maddi ve manevi dünyasını anlamada temel kaynaklardan biri olarak kabul edilmektedir. Nitekim Karakol, Şibe, Katanda, Başadar, Berel, Pazırık, Noin-Ula, Tüekta, Altunyış ve Batı Moğolistan kurganları, Türk kültür ve sanat tarihinin önemli merkezleri arasında yer almakta olup, bu alanlarda yapılan kazılarda dönemin kültür ve sanat anlayışını yansıtan çok sayıda eser ortaya çıkarılmıştır.

Pazırık, Noin-Ula ve Katanda kurganlarında ele geçirilen çeşitli kumaş, giysi, halı ve keçe örnekleri, Türk dokumacılık sanatının gelişimini yansıtan önemli buluntulardır. Bu eserler arasında farklı tarzlarda ipekli ve yünlü kumaşlar, renkli yün ipliği ile aplike süslemeli keçeler, geyik-kartal mücadele sahneleri içeren kompozisyonlar ve Hun portresi bulunan yün dokumalar yer almaktadır.[30] Kurganlarda tespit edilen renkli yün iplikler, iplik boyamacılığının yapıldığını ve bu sayede farklı renk ve desenlerde dokumaların üretildiğini göstererek dönemin dokumacılığının gelişmişlik düzeyine işaret etmektedir.

Pazırık kurganları, geniş bir alana yayılmış olmakla birlikte özellikle beş tanesi Türk kültür ve sanatı açısından ayrı bir öneme sahiptir. Bu kurganlardan elde edilen buluntular arasında dokumacılık sanatının en değerli örneği olarak kabul edilen Pazırık halısı öne çıkmaktadır. 2. ve 3. Pazırık kurganında bulunan çeşitli elbiseler, gömlekler, kaftanlar, fiyonk biçiminde bağlanmış kuşaklar, ipek kumaş parçaları, yünlü dokumalar, keçe çoraplar, taraklar, aynalar ve çizme gibi eserler[31] dönemin giyim kültürü ve dokuma teknolojisi hakkında önemli veriler sunmaktadır.

5. Pazırık Kurgan'ında ele geçirilen kilim parçası ve halı, Türk dokuma sanatı açısından büyük önem taşımaktadır. MÖ 5–4. yüzyıllara tarihlenen Pazırık halısı,[32] dünyanın bilinen en eski halısı olarak kabul edilmekte; kompozisyon zenginliği, Türk ilmesi ve ince dokuma tekniğiyle Türk halı sanatının üslup ve tekniğini yansıtmaktadır. 1,89 x 2 m ölçülerinde olan halı, 1 cm²'de 36 ilme, 1 m²'de ise 360.000 ilme yoğunluğuna sahiptir. İnce ve temiz yün yapağıdan bükülmüş ipliklerle dokunan halıda çift kat bükümlü yün çözgü, yün atkı ve ilmelik iplik kullanılmıştır. Her çift çözgü teline bir yün ilme bağlanarak sıra oluşturulmuş, her ilme sırasının ardından üç-dört sıra atkı geçirilmiştir.[33]

---

30 Bahattin Ögel, *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1984), 58-65; Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, 102-103; Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, 40,108; Diyarbekirli vd., *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, 22; Yağan, *Türk El Dokumacılığı*, 45.

31 Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, 94; Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, 99; Ögel, *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, 64-65.

32 Pazırık Halısı (Halı, V-IV. yüzyıl, Saint Petersburg: Rusya Devlet Ermitaj Müzesi), No. 1687-93.

33 Ahmet Taşağıl, *Gökbörü'nün İzinde Kadim Türklerin Topraklarında* (İstanbul: Kronik Kitap, 2017), 52; Coşkun Yanar, *Samsun Kültürel Mirasında Vezirköprü Yöresi Dokumaları* (İstanbul: Kitap Dünyası Yayınları, 2023), 42-43; Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, 128-133; Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, 132; Zerrin Günal, *İslam Öncesi Türk Tarihi ve Kültürü* (Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2004), 138.

Halı, ikisi geniş üçü dar olmak üzere beş bordürle çevrelenmiştir. Orta zeminde eşit ölçülerde yirmi dört kare bulunmakta, kırmızı zemin üzerinde sarı renkte yıldız formunda çiçek nakışları yer almaktadır. İçteki geniş bordürde gri-mavi zemin üzerine kırmızı gövdeli dişi geyikler işlenmiş; dıştaki geniş bordürde ise 28 piyade ve at figürü, geyiklerin tersi yönünde ilerleyecek biçimde düzenlenmiştir. Bordürlerde ayrıca kare içine yerleştirilmiş kırmızı aslan-grifon figürleri de yer almaktadır. Figürlerde renk ve biçim detayları özenle işlenmiş, atların kuyruklarının bağlı, yelelerinin kesik olduğu, sırtlarında keçeden terlik ve nakışlı örtüler bulunduğu görülmektedir.[34] Pazırık halısı hem dokuma tekniği hem de bezeme kompozisyonu bakımından Türk halı sanatının bilinen ilk örneği olması nedeniyle sanat tarihindeki yerini korumakta, günümüzde Rusya Devlet Ermitaj Müzesi'nde sergilenmektedir (Şekil 1).

Başadar Kurganı'nda gerçekleştirilen kazılarda, kumaş parçalarının yanı sıra eyer yapımında kullanılan ince dokuma kalitesine sahip bir halı parçası da tespit edilmiştir. Jettmar, kurganda bulunan eyerlerden birinin yapımında, santimetrekarede 70 ilme yoğunluğuna sahip sıra dışı incelikte bir halının kullanıldığını belirtmektedir. Araştırmacı, bu halının dokuma tekniği bakımından Pazırık Kurganı'nda ele geçirilen ünlü halıdan daha ince bir kaliteye sahip olduğunu ve muhtemelen ondan daha erken bir döneme tarihlendirilebileceğini ifade etmektedir.[35]

İç Asya'daki Türkmen toplulukları, çok eski dönemlerden itibaren halı dokumacılığında ulaşılması güç bir teknik ve üslup zenginliğine erişmişlerdir. Kadife yumuşaklığında, esnek ve ince dokuma yapılarıyla dikkat çeken bu halılar, desen çeşitliliği ve teknik ustalık bakımından Pazırık halısı ile karşılaştırılabilir, hatta kimi örnekleri teknik ve kalite açısından onu aşan özellikler göstermektedir. Kullanım amacına göre dokunan bu eserler arasında, eyer altına serilen ince dokumalı şaprak halılar da bulunmaktadır.[36]

---

34 Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, 132; Fuat Tekçe, *Pazırık Altaylardan Bir Halının Öyküsü* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993); Günal, *İslam Öncesi Türk Tarihi ve Kültürü*, 138; Neriman Görgünay Kırzıoğlu, *Altaylar'dan Tunaboyu'na Türk Dünyası'nda Ortak Yanışlar* (Motifler) (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001), 80; Yanar, *Samsun Kültürel Mirasında Vezirköprü Yöresi Dokumaları*, 42-43.

35 Karl Jettmar, *Art Of The Steppes* (New York: Crown Publishers, İnc., 1967), 114-120.

36 Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, 137-138; Jettmar, *Art Of The Steppes*, 120; Ögel, *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, 86-94.



Şekil 1: *Pazırık halısı (Halı, 5-4 yy., Saint Petersburg: Rusya Devlet Ermitaj Müzesi), 1687-93.*

Oğlaktı ve Kenkol kurganlarında da dokumacılıkla ilişkili eserlerin yanı sıra, bir kadın mezarında ayak ucunda bulunan taş ağırşaklar, dokuma üretiminde kadınların rolüne işaret etmesi bakımından ayrı bir öneme sahiptir. Doğu Türkistan'da Lou Lan'da ele geçirilen yün halı parçaları ile ipek kumaşlarda[37] görülen nakış ve desenlerin, sonraki dönem dokumalarında da yaygın biçimde kullanılması, bölgede köklü bir dokumacılık geleneğinin varlığını ortaya koymaktadır.

Göktürk döneminde Türk dokumacılık sanatının gelişimini sürdürdüğü görülmektedir. Bu dönemde kurgan buluntularının yanı sıra yazıtlar, heykeller, seyahatnameler ve Çin kaynakları bu gelişime dair önemli veriler sunmaktadır. Kültigin ve Bilge Kağan anıt kompleksi çevresindeki heykellerdeki giysi tasvirleri, dönemin giyim kültürünü yansıtan başlıca arkeolojik kanıtlar arasında yer almaktadır. Tarihi kaynaklar, halıların örtü, süsleme ve taht örtüsü olarak kullanıldığını, hatta şölenlerde çayırlara serildiğini aktarmaktadır.[38] Bu bilgiler, Göktürk döneminde dokumacılığın hem yaygın hem de zengin bir üretim kültürüne sahip olduğunu göstermektedir.

---

37 Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, 149; Emel Esin, *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş* (İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1978), 109; Ögel, *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, 86-94.

38 Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 20; Esin, *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş*, 109.

Kaynaklarda, 6. yüzyıl başlarından itibaren Doğu Türkistan, Fergana, Merv, Hazar'ın güneyi ve Gürgenç gibi merkezlerde ipekli dokumacılığın geliştiği; 8. yüzyılda ise desenli ipek üretiminin ileri bir seviyeye ulaştığı belirtilmektedir.[39] Hsüan Tzang'ın seyahat notlarında Göktürk hükümdarı ve çevresinin yeşil atlas, simli ipek kaftan, kürk ve keten giysiler giydiği, ayrıca hakanın elçi ve misafirlere ipek elbiseler ile ipek kumaşlar hediye ettiğini belirtmektedir.[40] Bu bilgiler, dönemin hem gelişmiş bir dokuma geleneğinin hem de zengin bir giyim kültürünün varlığını ortaya koymaktadır. Yine kaynaklar 6-8. yüzyıllarda Maveraünnehir, Bakterya ve çevresinin sanat, ticaret ve dokumacılıkta büyük ilerleme kaydettiğini; Oş'un ipek üretiminde, Hive ve Semerkant'ın halıcılıkta, Taşkent'in pamuk ve yün dokumacılığında öne çıktığını, Türkmen topraklarında ise 10. yüzyılda ham ipek ihracatı yapıldığını bildirmektedir.[41]

Kudirge Kurganı'nda ele geçirilen atlas ipekler, Göktürk dokumacılığının teknik çeşitliliğini göstermekte; düz bezayağı ve basit dimi örgüler dışında farklı dokuma tekniklerinin de kullanıldığını kanıtlamaktadır. Buluntular ayrıca, Hun döneminde yaygın olan kısa tuniklerin aksine, Göktürklerde uzun kaftan, cübbe ve paltoların tercih edildiğini ortaya koymaktadır. Tüekta Kurganı'nda bulunan kumaş çanta[42] ise dokumaların yalnızca giysi üretiminde değil, farklı eşyaların yapımında da kullanıldığını göstermektedir.

Doğu Türkistan'ın Altışehir bölgesi, tarih boyunca gelişmiş ipek üretimiyle öne çıkmış; Kaşgar kilim, tekstil ve el sanatlarında, Turfan ise ipek böceği yetiştiriciliği ve ipekli dokumacılıkta önem kazanmıştır. Hoten'de pamuk ve kaliteli yün üretimi yaygın olup, kaynaklar bölge halkının değerli ipek ve çuha giysiler giydiğini, ipekçilik, ham ipek ticareti ve dut yetiştiriciliğinin başlıca geçim alanları arasında yer aldığını belirtmektedir. Çin kaynaklarında tülbend, atlas, canfes ve sırma kumaşlar Uygurlara özgü dokumalar olarak tanımlanmıştır.[43]

Uygur dönemi dokumaları hakkındaki bilgiler, arkeolojik buluntular (kumaş, halı, kilim kalıntıları) ile yazılı kaynaklar, duvar resimleri ve yazıtlardan elde edilmektedir. Kaynaklarda Uygurların yünlü ve pamuklu dokumalardan giysiler giydiği, koyun yetiştirdiği, halı ve çeşitli kumaşlar ürettiği aktarılmaktadır.[44] Bezeklik'te 9. Mabed duvar resmindeki Uygur hatunlarının bezemeli halı

---

39 Diyarbekirli vd., *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, 31.

40 Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, 211; Esin, *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş*, 20; Lev Nikolayeviç Gumilev, *Eski Türkler*, çev. D. Ahsen Batur (İstanbul: Selenge Yayınları 2003), 210; Louis Ligeti, *Bilinmeyen İç Asya*, çev. Sadrettin Karatay (Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, 1998), 87-89.

41 Taşağıl, *Gökbörü'nün İzinde Kadim Türklerin Topraklarında*, 222, 273-323; Şemsettin Günaltay, "İbni Sinanın Şahsiyeti ve Milliyeti Meselesi", *Belleten*, IV/13, (1940), 27-28.

42 Ögel, *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, 140, 155-156; Salman, *Türk Kumaş Sanatı*, 23-25; Salman, *Türk Kumaş Sanatı*, 23.

43 Esin, *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş*, 108; Taşağıl, *Gökbörü'nün İzinde Kadim Türklerin Topraklarında*, 178-193.

44 Wolfram Eberhard, "Çin Kaynaklarına Göre Orta ve Garbi Asya Halklarının Medeniyeti", *Türkiyat Mecmuası*, 7 (1942), 125-191; Wolfram Eberhard, "Türkistan Seyahatnamesi 1218", *Belleten*, VIII/29 (1944), 137-142.

üzerinde tasviri, Uygur halıcılığının gelişmişliğine işaret etmektedir.[45] 10–13. yüzyıllarda Turfan pamuklu kumaşlarının ünü, Kutluk Bilge Kaan ve Moyunçur Kaan yazıtlarında kumaş adlarının geçmesi ve kumaşların hediye edilmesi, dokumacılığın hem ekonomik hem de kültürel değerini göstermektedir.[46] MS 981'de Çin elçisi Van-Yen-Di, Beşbalık'ta kültürel hayatın zenginliğinden, ziraatin gelişmişliğinden, pamuk üretiminden, ileri ipekçilikten, kaliteli kumaş imalatı ve çeşitli giyim eşyalarından söz etmiştir.[47] 13. yüzyılda Çinli seyyahlar da Türkistan'dan Kuzey Çin'e pamuk gönderildiğinden, Turfan kumaşlarının ününden ve Uygurların çeşitli dokumalarından övgüyle bahsetmişlerdir.[48] Bu bilgiler, gelişmiş bir dokumacılık kültürünü, gelişmiş bir halıcılık kültürünü ortaya koyması bakımından büyük önem arz etmektedir.

Pazırık halısından sonra, MS 4. yüzyıla tarihlenen Lou Lan'da bulunan halılar, Doğu Türkistan'daki halıcılık geleneği hakkında önemli veriler sunmaktadır. Göktürk ve Uygur dönemlerinde Koço'nun önemli bir halı ve kilim üretim merkezi olması, kaynaklarda Uygurların büyük halılarından söz edilmesi ve Uygur resimlerindeki halı tasvirleri, halıcılığın bu dönemde de gelişmişliğini göstermektedir.

3. İslamiyet Sonrası Türk Dokuma Sanatı

Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonraki dokuma sanatı, İslam kültürü ve coğrafi değişimlerin etkisiyle yeni bir estetik anlayış kazanmış, Türkistan, Mısır ve Anadolu'daki Türk devletlerinin kültür ve sanatı altında sürekli gelişmiştir. 8. yüzyılın ikinci yarısında Türklerin Abbasi ordusunda yer alması ve Samarra'ya yerleştirilmesiyle, Türk sanatının İslam sanatına etkileri belirginleş[49] ve Samarra, Türk-İslam sanatı geleneklerinin şekillendiği ve halı dokuma geleneğinin İslam dünyasına taşındığı merkez olmuştur.[50] Eğri kesim tekniğinin Türkler tarafından buraya getirildiği,[51] ayrıca İslami olmayan nakışların yerini bitkisel nakışların aldığı ve bunların hatayi üslubuna dönüştüğü kabul edilmektedir.[52] Böylece Türk

---

45 İlhan Özkeçeci, *Zamanı Aşanlar, IX Yüzyıla Kadar Türk Sanatı* (İstanbul: HMS Grup, 2004), 225.

46 Bahattin Ögel, "Şine Usu Yazıtının Tarihi Önemi Kutlug Bilge Külkagan ve Moyunçur", *Belleten*, XV/59 (1951), 368-369; Ögel, *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, 365; Yağan, *Türk El Dokumacılığı*, 49-50.

47 A. Zeki Velidi Togan, *Umumi Türk Tarihi'ne Giriş* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1981), I/99-100.

48 Ögel, *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, 366; Özkeçeci, *Zamanı Aşanlar, IX Yüzyıla Kadar Türk Sanatı*, 201-214.

49 Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997), 25; Suut Kemal Yetkin, *İslam Mimarisi* (Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1959), 102-108; Yılmaz Can - Recep Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, (İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2011), 105.

50 Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 22; Eyüp Nefes vd., "Ankara Vakıf Eserleri Müzesinde Samsun Camilerinden Derlenmiş Tarihi Halılar", Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, 16/3, (2016), 61-125; Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süsleme ve El Sanatları* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1988), 126; Şerare Yetkin vd., *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1993), 312.

51 Yetkin, *İslam Mimarisi*, 102-108; Can – Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, 104-105.

52 İlhan Özkeçeci, *Türk Tezhip Sanatı ve Tezyini Motifler* (Kayseri: Erciyes Üniversitesi Gevher Nesibe Tıp Tarihi Enstitüsü Yayını, 1992), 24; İnci Birol - Çiçek Derman, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2005), 65; Ögel, *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, 306.

sanatı geleneği, İslam sanatının estetik ve teknik unsurlarıyla bütünleşerek yeni bir sanat anlayışının doğmasına da öncülük etmiştir.

10. yüzyıldan itibaren Anadolu'ya yönelen Türk boyları, Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu sanat geleneklerinden edindikleri güçlü kültürel mirası Anadolu coğrafyasına taşımış ve kalıcı bir biçimde burada yerleştirmişlerdir. Bu kültürel birikim, dokuma sanatlarında, özellikle halı sanatında belirgin bir biçimde kendini göstermiş; teknik ve estetik açıdan Türk sanatının özgün bir ifadesi hâline gelmiştir. Bu doğrultuda, izleyen bölümlerde Türk dokuma geleneğinin en gelişmiş biçimi olarak değerlendirilen Türk halı sanatı ele alınacak; Anadolu Selçuklu, Beylikler Dönemi ve Osmanlı dönemlerine ait halı örnekleri üzerinden bu sanatın teknik, biçimsel ve sembolik boyutları dönemsel özellikleriyle ayrıntılı olarak incelenecektir.

3.1. Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu Dokumaları

Karahanlı ve Gazneli dönemlerinde dokumacılık önemli bir zanaat kolu olarak gelişme göstermiş ancak bu dönemlere ait dokuma örnekleri günümüze ulaşmamıştır. Bu dönemlerdeki dokumalar hakkında bilgiler, dönemin yazılı kaynakları ve minyatür tasvirlerinden edinilmektedir.

Selçukluların Anadolu'ya hâkimiyetinden sonra Türk dokumacılığı, Anadolu'da da gelişimini sürdürmüş ve bu süreç zengin çeşitlilikteki ürünlerle günümüze kadar ulaşmıştır. Büyük Selçuklu döneminden günümüze halı, kilim ve düz dokuma örnekleri doğrudan ulaşmamış; döneme ilişkin bilgiler ise genellikle yazmalardaki tasvirler, yazılı kaynaklar ile çini ve seramik üzerindeki betimlerden elde edilmiştir.[53] Nitekim Hariri'nin Makamat minyatürlerindeki halı tasvirleri (İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Esat Efendi Kitaplığı, No: 2916) bu bağlamda önemli bir görsel kaynak oluşturmaktadır.[54] 13. yüzyılda Marco Polo ve 14. yüzyılda İbn Battuta, seyahatnamelerinde Anadolu halılarını dünyanın en güzelleri olarak nitelemiş; İbn Battuta ayrıca Aksaray'da, şehrin kendi adını taşıyan koyun yününden eşsiz halı ve kilimler dokunduğunu aktarmıştır.[55]

3.2. Selçuklu Halıları

Anadolu Selçuklu halıları, Türk halı sanatının tarihsel gelişiminde en önemli örnekler arasında yer almaktadır. Yapılan ilk tespitlerde Anadolu Selçuklu halılarının sayısı 18 olarak belirlenmişken, sonraki araştırmalar bu sayının 22 olduğunu ortaya koyulmuştur. Bunların 8'i Konya Alâeddin Camii'nde (Şekil 2, 5), 3'ü

---

53 Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 22; Nefes vd., "Ankara Vakıf Eserleri Müzesinde Samsun Camilerinden Derlenmiş Tarihi Halılar", 61-125; Salman, *Türk Kumaş Sanatı*, 33; Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, 126.

54 Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 23; Güner İnal, *Türk Minyatür Sanatı* (Başlangıcından Osmanlılara Kadar) (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1995).

55 Ebu Abdullah Muhammed İbn Battuta Tanci, *İbn Battuta Seyahatnamesi I*, haz. A. Sait Aykut (İstanbul: Y.K.Yayınları, 2004), I/414; Oktay Aslanapa, "Türk Halı Sanatının Tarihi Gelişmesi", *Arış*, 3 (1997), 22; *Öney, Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, 132; Şerare Yetkin, *Türk Halı Sanatı* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1991), 7.

Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde (Şekil 3, 4), 7'si Mısır Fustat'ta bulunmuş; ayrıca Tibet'te tespit edilen 4 hayvan figürlü halı da teknik ve desen özellikleri nedeniyle bu gruba dâhil edilmiştir.[56]



Şekil 2: *Selçuklu halısı (Halı, 13. yy., Konya: Etnografya Müzesi, Halı Koleksiyonu), No. 1034.*



Şekil 3: *Selçuklu halısı (Halı, 13. yy., Konya: Etnografya Müzesi, Halı Koleksiyonu), No. 862.*

Selçuklu halılarında, koyu renk zemin üzerine açık tonlarla ya da açık renk zemin üzerine koyu renklerle işlenen nakışların sonsuzluk anlayışıyla düzenlenişi, Türk halı sanatında kompozisyon düzeninin başlangıcını oluşturmuştur. Selçuklu halılarında geometrik düzenlemeler belirgin bir şekilde öne çıkmaktadır. Bu düzenlemelerde baklava, yıldız, çengelli sekizgen gibi formlar ile geometrik şemaya uyarlanmış stilize bitkisel nakışlar karakteristik unsurlar arasında yer alır. Geometrik desenlerin arkaik nitelikli görünümleri ile kıvrımlı dallardan oluşan stilize bitkisel süslemeler, sert konturlarına rağmen Selçuklu halı sanatının biçimsel gelişim sürecinin ilk aşamalarını temsil etmektedir. Bordürlerde kufi yazılar yaygın olup bu yazılar çoğu zamanla stilize edilerek okunmaz hâle gelmiş, uçları üçgen şeklinde sonlandırılmıştır. Zemin renkleri genellikle kırmızı veya koyu mavi olup, desenlerde açık mavi, açık kırmızı, sarı, kahverengi, lacivert, krem ve bazen açık yeşil tonları kullanılmış; az sayıda renge rağmen ton geçişleriyle zengin bir etki oluşturulmuştur. Kompozisyonlarda sonsuzluk prensibi uygulanmış, bu anlayış daha sonraki Türk halı sanatında da temel prensip olmuştur. Sekiz köşeli yıldızlar, kufi ve çiçekli kufi bordürler Osmanlı ve daha sonraki dönemlerde de varlığını sürdürmüş ve günümüzde dahi Çanakkale gibi bazı yörelerde bu mirasın izleri görülmektedir.[57]

---

56 Aslanapa, "Türk Halı Sanatının Tarihi Gelişmesi", 22; Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 23-25; Eyüp Nefes, *Vakıflar Genel Müdürlüğü Envanterine Kayıtlı Samsun ve Sinop Yöresindeki Halılar*, (Samsun: RTN Yayınları, 2011), 8; Oktay Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı* (İstanbul: Eren Yayınları, 1987), 13-36; Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, 125-132; Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, 15-27.

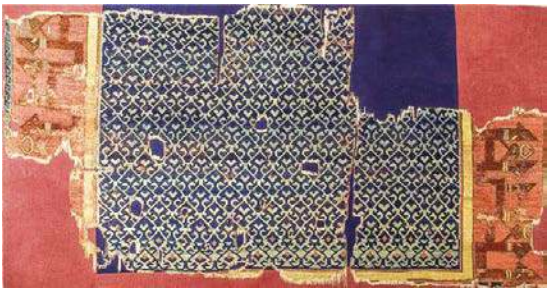
57 Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 13-14; Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 25; Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, 131; Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, 7-17.



Şekil 4: *Selçuklu halısı (Halı, 13. yy., Konya Müzesi, Halı Koleksiyonu), No. 684.*



Şekil 5: *Selçuklu halısı (Halı, 13. yy., Konya Müzesi, Halı Koleksiyonu), No. 684.*



Şekil 6: *Selçuklu halısı (İstanbul, 13. yy., Türk İslam Eserleri Müzesi, Halı Koleksiyonu), No. 692-693.*

3.3. Hayvan Figürlü Halılar

14. yüzyıl başlarından itibaren Türk halı sanatında, belirgin biçimde üsluplaştırılmış hayvan figürleriyle süslü halılar görülmeye başlanmış; yüzyılın sonlarına doğru bu tür örneklerin sayısı artmıştır. 14. ve 15. yüzyıllarda yaygınlaşan bu halılar, Anadolu Türk halıları diye adlandırılan bu halılar Beylikler Devri halıları, hayvan figürlü halılar olarak da adlandırılmaktadır.[58] İlk örnekleri, 14. yüzyıl başlarında Avrupa ressamlarının eserlerindeki halı tasvirlerinde yer almış; daha sonra orijinallerinin bulunmasıyla bu döneme ilişkin bilgiler zenginleşmiştir. Bu halılar, Türk halı sanatında gelişim zincirinin ikinci evresini temsil etmektedir.[59]

Beylikler dönemi hayvan figürlü halıları (Şekil 7, 8), nakış ve kompozisyonlarına göre dört grupta değerlendirilmektedir. 1. Heraldik konumda tek hayvan, çift ya da tek başlı kartal figürlü halılar; bazılarında geometrik alanların dört ayaklı bir hayvan, tek bir kuş veya çift hayvanla figürleriyle doldurulduğu örnekler görülür. 2. Bir ağacın iki yanında simetrik yerleştirilmiş kuş figürlü halılar. 3. Zeminleri kare veya dikdörtgen alanlara bölünmüş, sekizgenlerin içinde kuş veya dört ayaklı hayvan tasvirleri bulunan halılar. Bu grupta figürler bazen geometrik

[58] Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 25; Nefes, *Vakıflar Genel Müdürlüğü Envanterine Kayıtlı Samsun ve Sinop Yöresindeki Halılar*, 11.

[59] Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 26; Nefes, V*akıflar Genel Müdürlüğü Envanterine Kayıtlı Samsun ve Sinop Yöresindeki Halılar*, 11; Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, 19-33.

çerçevenin dışında yer almış, bezen de geometrik bölümler kaldırılmıştır. 4. Sekizgenler içinde hayvan çiftleri çeşitlenmiş, daha sonraki örneklerde hayvanlar mücadele hâlinde betimlenmiştir.[60]

Osmanlılar döneminde son derece zengin ve gelişmiş bir dokumacılık kültürünün oluştuğu görülmektedir. Selçuklulardan miras alınan dokuma geleneği, teknik, malzeme, desen ve çeşitlilik bakımından daha ileri bir düzeye taşınmış; bu süreçte dokumacılığın her alanında nitelikli ve özgün örnekler ortaya konmuştur. Özellikle bazı dokumalarda altın ve gümüş tellerin kullanılması, üretilen eserlerin estetik değerini artırmış ve onlara ayrı bir ihtişam kazandırmıştır.[61]



Şekil 7: *Hayvan figürlü halı I (Halı, 15. yy., Berlin: Staatliche Müzesi, Halı Koleksiyonu).*



Şekil 8: *Hayvan figürlü halı II (Halı, 15. yy., Stockholm: Statens Tarihi Eserler Müzesi, Halı Koleksiyonu).*

3.4. Osmanlı Devri Halıları

15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı halıları, Avrupa resim sanatında önemli bir görsel unsur olarak öne çıkmış, Türk halılarında yer alan simge ve nakışlar birçok ressamın kompozisyonuna ilham kaynağı oluşturmuştur.[62] Dönemin ressamlarının eserlerinde yer alan bu halılar, yalnızca dekoratif bir unsur değil, aynı zamanda kültürlerarası etkileşimin ve Osmanlı sanatının Avrupa'daki yansımalarının da bir göstergesidir. Bu dönemde halılarda görülen desen anlayışı önemli bir dönüşüm geçirerek hayvan figürlerinden uzaklaşıp geometrik düzenlemeler ve stilize bitkisel nakışlara yönelmiştir. Söz konusu değişim, yalnızca estetik bir tercih olmanın ötesinde, Osmanlı halı sanatının kompozisyon ve nakış çeşitliliğinde yeni bir evreyi temsil etmektedir. Avrupa ressamlarının tablolarında sıklıkla tasvir edilen bu halılar kompozisyon şemaları, bordür düzenlemeleri ve desen çeşitliliğindeki sistematik farklılıklarıyla dikkat çekmekte; bu özellikleri sayesinde günümüz halı literatüründe belirli tipolojiler altında incelenerek Osmanlı halıcılığının gelişim sürecine ışık tutmaktadır.

---

60 Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 37-59; Nefes, *Vakıflar Genel Müdürlüğü Envanterine Kayıtlı Samsun ve Sinop Yöresindeki Halılar*, 11-13; Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, 119-33.

61 Gürsu, *Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler*, 17-18; Yağan, *Türk El Dokumacılığı*, 62; Zahide İmer, *Gaziantep Yöresinde Üretilen Kutnu*, *Alaca ve Meydaniye Kumaşların Bazı Teknolojik Özellikleri* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001).

62 Tahir Büyükkaragöz, "İslamiyet Öncesi Türk Sanatına Ait Sembollerin Çağdaş Yabancı Ressamların Eserlerine Yansıması", *Amisos*, 10/18 (Haziran 2025), 33-51.

Osmanlı halıcılığı; teknik yapısı, renk tercihleri, nakış çeşitliliği, desen ve kompozisyon anlayışı, Osmanlı sanatının diğer alanlarındaki değişimlerle birlikte sürekli bir gelişim göstermiştir. Bu bağlamda Osmanlı halıcılığı Erken Dönem Osmanlı halıları, Klasik Dönem Osmanlı halıları ve Geç Osmanlı halıları olmak üzere üç temel aşamada incelenmektedir.[63] Her bir dönem hem geleneksel etkilerin devamını hem de dönemin sanatsal anlayışını yansıtan yenilikleri bünyesinde barındırarak Osmanlı halı sanatının sürekliliğini ve gelişimini ortaya koymaktadır.

Erken Osmanlı döneminde, bir yandan Selçuklu geleneği sürerken diğer yandan geometrik ve soyut bitkisel nakışlarla bezenmiş yeni halı tipleri ortaya çıkmıştır. 15. yüzyıl ortalarından 16. yüzyıla kadar koyu zeminli ve geometrik bölümlere ayrılmış, bordürlerinde kufi yazıyı andıran nakışlar bulunan halılar dokunmuştur. Erken Osmanlı dönemi halıları, 15. yüzyıldan 16. yüzyıla geçiş sürecinin karakteristik özelliklerini yansıtan önemli örnekler arasında yer almaktadır.[64] Söz konusu bu halılar, Avrupa resim sanatında Hans Holbein ve Lorenzo Lotto gibi ressamların tablolarında sıklıkla tasvir edilmiştir ve literatürde Holbein ve Lotto halıları olarak adlandırılmıştır. Ancak bahse konu bu halıların literatürde Holbein halıları ya da Lotto halıları olarak anılmaları terminolojik açıdan isabetli değildir.

Erken Dönem Osmanlı halıları desen ve kompozisyon bakımından dört grupta toplanmaktadır:

Birinci grup: Küçük parçalı olup zemin küçük karelere bölünmüştür. Karelerin içleri, kenarları örgülü sekizgenler ve soyut bitkisel nakışlı baklavalarla doldurulmuş; bordürlerde örgülü kufi yazı kullanılmıştır (Şekil 9). Bu gruptaki halılarda Selçuklu etkisi belirgin bir şekilde görülmektedir.[65]

İkinci grup: Birinci gruba benzer şekilde karelere bölünmüş zeminler, aralarda eşkenar dörtgenlerle desteklenmiştir. Geometrik nakışlar yerini tamamen üsluplaştırılmış bitkisel süslemelere bırakmıştır. Bordürler yine örgülü kufi ve bitkisel bezemelidir (Şekil 10). Bu grup, özellikle Lorenzo Lotto'nun tablolarında görülür ve Uşak halılarına geçişte önemlidir.[66]

Üçüncü grup: Zemin, eşit büyüklükte büyük kare veya dikdörtgenlere ayrılmış; her bölümün içine sekizgenler, bunların içine ise sekiz köşeli yıldızlar veya karmaşık geometrik şekiller yerleştirilmiştir (Şekil 11, 12).[67]

---

63 Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 28; Nefes, *Vakıflar Genel Müdürlüğü Envanterine Kayıtlı Samsun ve Sinop Yöresindeki Halılar*, 14.

64 Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 61-101; Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, 35-82.

65 Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 65-72; Besim Atalay, *Türk Halıcılığı ve Uşak Halıları*, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1967), 36-48.

66 Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 73-79; Atalay, *Türk Halıcılığı ve Uşak Halıları*; Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 28; Nefes, V*akıflar Genel Müdürlüğü Envanterine Kayıtlı Samsun ve Sinop Yöresindeki Halılar*, 15; Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, 49-53.

67 Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 80-93; Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 29; Nefes, *Vakıflar Genel Müdürlüğü Envanterine Kayıtlı Samsun ve Sinop Yöresindeki Halılar*, 15; Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, 54-60.

Dördüncü grup: Yüzey düzenlemesi üçüncü gruba benzer. Ortada büyük bir kare, karenin alt ve üstünde ikişer küçük kare ile kompozisyon oluşturulmuştur. Bordürler kûfi yazıdan geliştirilmiş nakışlarla bezenmiştir.[68]



Şekil 9: *Bergama halısı (Halı, 17. yy., Ankara: Etnografya Müzesi, Halı Koleksiyonu).*



Şekil 10: *Uşak halısı (Halı, 17. yy., İstanbul: Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Halı Koleksiyonu).*

Üçüncü ve dördüncü grup halılar büyük olasılıkla Bergama bölgesinde üretilmiş olup Bergama halıcılığının başlangıcını oluşturur. Benzer örnekler Yuntdağ ve Çanakkale yörelerinde çarklı elekli, altın tabak halıları olarak da bilinmektedir (Şekil 13, 14).[69]



Şekil 11: *III. Grup Bergama halısı (Halı, 18. yy., İstanbul: Vakıflar Halı Müzesi, Halı Koleksiyonu), No. E.6.*



Şekil 12: *III. Grup Bergama halısı (Halı, 18. yy., İstanbul: Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Halı Koleksiyonu), No. 694.*

68 Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 94-101; Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 29-30; Nefes, *Vakıflar Genel Müdürlüğü Envanterine Kayıtlı Samsun ve Sinop Yöresindeki Halılar*, 15; Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, 60-61.

69 Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 107; Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 34-35; Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, 75-81.



Şekil 13: *Çanakkale halısı I (Halı, 18.yy., Özel Koleksiyon).*



Şekil 14: *Çanakkale halısı II (Halı, 17. yy., New York: Metropolitan Sanat Müzesi, Halı Koleksiyonu).*

16. ve 17. yüzyıllarda Osmanlı Devleti'nde diğer sanat alanlarında olduğu gibi dokuma sanatında da büyük bir zenginlik ve çeşitlilik görülmektedir. Klasik Dönem Osmanlı halıları olarak adlandırılan bu dönem, Selçuklu halılarından sonra Türk halı sanatının en parlak devrini temsil eder. Bu dönemde çok çeşitli bitkisel nakışlar, kıvrık dallar, rumi ve bulut nakışları ile madalyon düzenlemeleri halı dokumalarında yaygınlaşmıştır. Uşak halılarında görülen bitkisel bezemeler, kompozisyon ve ilme sıklığı bakımından geometrik bir etki göstermekte olup Osmanlı saray halılarında görülen kavisli bitkisel nakışların öncüleri niteliğindedir. Saray halılarında zamanla nakışlar daha detaylı hâle gelmiş, ilme sıklığı artırılarak ince detaylı bitkisel bezemeler ortaya konmuştur.

Klasik dönem Osmanlı halıları, teknik ve kompozisyon özelliklerine göre temelde Uşak halıları ve Osmanlı saray halıları olmak üzere iki ana grupta incelenmektedir. 16. ve 17. yüzyıllarda Osmanlı Devleti'nin siyasal, ekonomik ve kültürel açıdan ulaştığı zirve, halı sanatına da yansımış; bu dönem, Selçuklu halılarından sonra Türk halı sanatının en parlak evresi olarak değerlendirilmiştir. Zengin çeşitlilikte bitkisel nakışlar, kıvrık dallar, rumi ve bulut nakışları ile madalyon düzenlemeleri, dönemin halı dokumalarında karakteristik unsurlar olarak öne çıkmıştır. Uşak halılarında tamamen yün malzeme ve Türk ilmesi (düğümü) ile dokunan, madalyonlu ve yıldızlı olmak üzere iki alt grupta gelişen tasarımlar gerek kompozisyon şeması gerekse ilme sıklığının sağladığı düzen sayesinde geometrik bir etki sergilemiştir. Bu geometrik etkiye dayalı bitkisel üsluplar, daha sonraki Osmanlı saray halılarında görülen kavisli ve ayrıntılı bezemelerin öncüsü niteliğinde olup, saray için dokunan örneklerde desenlerin incelik ve işçilik bakımından daha ileri bir aşamaya taşındığı görülmektedir.

Madalyonlu Uşak halıları (Şekil 15), ortada yuvarlak ya da oval madalyonların, yanlarda ise sivri dilimli madalyonların sonsuzluk prensibine göre sıralanmasıyla oluşturulmuştur. Madalyonların uç kısımlarına, dönemin kitap sanatlarında

olduğu gibi kalkan veya salbekler eklenmiştir.[70] 16. yüzyıl başlarında gelişerek klasik formunu alan bu halılar, 17. ve 18. yüzyıllarda da farklı tipleriyle dokunmaya devam etmiştir. Uşak halıları çoğunlukla kırmızı zemin üzerine dokunmakla birlikte, lacivert zeminli örnekler daha değerli kabul edilmektedir. Lacivert zeminli örneklerde ortadaki madalyonlar koyu kırmızı, yanlardakiler mavi zeminli olup, çevreleri sarı renkli çiçek nakışlarıyla bezelidir. Çoğunlukla lacivert, kırmızı ve parlak sarı renkler kullanılmakla birlikte yardımcı renk olarak mavi, yeşil ve konturlarda siyah renk kullanıldığı görülmektedir.[71] Bu dönemde Uşak halılarının, geometrik nakışlardan ziyade kavisli formlara sahip bezemelerle zenginleştirildiği dikkati çekmektedir.

Yıldızlı Uşak halıları, sekiz kollu yıldız biçimli madalyonlar ile küçük baklava formlu madalyonların, halı yüzeyine alternatif bir düzen içerisinde ve sonsuzluk prensibine uygun biçimde sıralanmasıyla oluşturulmuştur. Bu düzenlemede orta göbek bulunmaz, dolayısıyla sonsuzluk etkisi daha belirgindir. Çoğunlukla kırmızı zemin üzerine koyu veya açık mavi sekiz kollu yıldız madalyonlar yerleştirilmiş, bazı örneklerde ise mavi zemin üzerine kırmızı madalyonlar uygulanmış, içleri sarı ve kırmızı renklerde rumi çiftleri ve palmetlerle doldurulmuştur.[72]

17. yüzyılda, madalyonlu ve yıldızlı Uşak halılarından türeyen, sonsuzluk prensibinin korunduğu yeni bir halı grubu daha ortaya çıkmıştır. Bu halılarda, temel kompozisyon şeması korunmakla birlikte, nakış ve madalyon düzenlemelerinde çeşitli değişiklikler yapılmıştır. Ayrıca, Çin bulutu nakışlarıyla bezenmiş halılar ile beyaz zeminli örnekler ayrı bir grup olarak değerlendirilmektedir. Beyaz zeminli halılar, üzerlerindeki nakış kompozisyonları nedeniyle kuşlu ve postlu halılar olarak da adlandırılmaktadır.[73]

---

70 Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 107; Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 34-35; Nefes, *Vakıflar Genel Müdürlüğü Envanterine Kayıtlı Samsun ve Sinop Yöresindeki Halılar*, 18-19; Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, 87-98.

71 Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 107; Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 34-35; Nefes, *Vakıflar Genel Müdürlüğü Envanterine Kayıtlı Samsun ve Sinop Yöresindeki Halılar*, 18-19; Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, 88-89.

72 Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 107-113; Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 35; Nefes, *Vakıflar Genel Müdürlüğü Envanterine Kayıtlı Samsun ve Sinop Yöresindeki Halılar*, 19-20; Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, 93-96.

73 Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 113-133; Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 35-36; Nefes, *Vakıflar Genel Müdürlüğü Envanterine Kayıtlı Samsun ve Sinop Yöresindeki Halılar*, 20-21; Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, 96-113.



Şekil 15: *Madalyonlu Uşak halısı (Halı, 16. yy. sonu, Aslanapa, 1987).*



Şekil 16: *Yıldızlı Uşak halısı (Halı, 17. yy., New York: Metropolitan Sanat Müzesi).*



Şekil 17: *Yıldızlı Uşak halısı (Halı, 18. yy., İstanbul: Vakıflar Halı Müzesi, Halı Koleksiyonu) Env. No. 766.*



Şekil 18: *Kuşlu halı (Halı, 16. yy., İstanbul: Türk ve İslam Eserleri Müzesi).*



Şekil 19: *Beyaz zeminli Uşak halısı (Halı, 17. yy., İstanbul: Türk ve İslam Eserleri Müzesi), Env. No. 712.*

16. yüzyılda, sarayın ihtiyacını karşılamanın yanı sıra hediyelik olarak da dokunan, teknik ve desen özellikleri bakımından farklılık gösteren yeni bir halı grubu ortaya çıkmıştır. Klasik Dönem Osmanlı Saray Halıları olarak adlandırılan bu halılar, sarayın himayesinde üretilmiştir. Çözgü ve atkıda ipek, yün ve pamuk;

ilmelerde ise yün ve pamuk iplik kullanılmış, ilme tekniğinde İran menşeli Sine ilme tekniği tercih edilmiştir. Süslemelerde bitkisel nakışlar hâkim olup hançer yaprakları, lale, karanfil, sümbül, gül, nar çiçekleri, gonca gül ve bahar dalları yaygın olarak kullanılmıştır.[74] Osmanlı saray halılarında zemin düzenlemesi, sonsuzluk prensibine göre oluşturulmuş; kompozisyonlarda madalyonlar ikinci planda kalmıştır. Tasarımlar, saray nakkaşlarının çizimleri doğrultusunda gerçekleştirilmiş olup, dönemin kumaş, kilim, çini ve tezhip gibi sanat ürünlerinde görülen dönemin üslubu da yansıtmaktadır.[75]

Kaynaklarda, Osmanlı saray halılarının birden ortaya çıktığı belirtilmekle birlikte,[76] bu halıların kökeninde Uşak halılarındaki bitkisel nakışlarının etkisi görülmektedir. Uşak halılarında, ilme sıklığının daha düşük olması nedeniyle bitkisel nakışlar daha geometrik bir görünüm sergilerken; ilme sıklığının arttığı saray halılarında bu nakışlar daha ince ve gerçekçi bir görünüşte uygulanmıştır. Bu açıdan, Uşak halılarındaki bitkisel bezemeler, Osmanlı saray halılarındaki ince detaylı bitkisel kompozisyonların öncüsü olarak değerlendirmek mümkündür.

3.5. Anadoluda Yöresel Halılar

17. yüzyılda Anadolu'nun pek çok bölgesinde halı dokumacılığı yaygın bir üretim alanı haline gelmiş; farklı yörelerde ortaya konulan teknik, desen ve kompozisyon özellikleri, Türk halı sanatına önemli bir çeşitlilik ve zenginlik kazandırmıştır. Bu dönemde geniş bir coğrafyada faaliyet gösteren dokuma merkezleri dikkat çekmektedir. Bergama, Çanakkale, Demirci, Döşemealtı, Gördes, Isparta, Kars, Kayseri, Kırşehir, Kula, Ladik (Konya), Milas, Mucur, Sivas, Taşpınar, Yağcıbedir ve Yahyalı gibi yöreler, üretim hacmi ve üsluplarıyla öne çıkan başlıca merkezler arasında yer almaktadır. Bahse konu bu yörelerde halıcılık yakın dönemlere kadar canlılığını sürdürmüş, ancak günümüzde büyük ölçüde gerilemiştir.

Bergama Halıları (Şekil 20), erken dönem Osmanlı halılarının devamı niteliğinde olup, kûfi yazı, geometrikleştirilmiş bitki ve geometrik nakışlı bordürleriyle dikkat çeker. Bergama halılarının zeminleri üst üste yerleştirilmiş iri ve basık sekizgenlerle bezenmiştir. Sonraki dönemlerde ise ortada büyük bir sekizgen alt ve üst köşelerinde ikişer küçük madalyon görülür. Sekizgenler, yıldızlar ve narçiçeği nakışları yaygındır. Renklerde lacivert, kırmızı, mavi, sarı ve beyaz öne çıkarken zeytin yeşili daha az kullanılmıştır.[77]

---

74 Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 137-144; Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 31-34; Nefes, *Vakıflar Genel Müdürlüğü Envanterine Kayıtlı Samsun ve Sinop Yöresindeki Halılar*, 17-18; Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, 116-158.

75 Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 137-144; Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 31-34; Nefes, *Vakıflar Genel Müdürlüğü Envanterine Kayıtlı Samsun ve Sinop Yöresindeki Halılar*, 17-18; Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, 116-158.

76 Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 137-144; Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 31-34; Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, 116-158.

77 Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 183; Aytaç, *El Dokumacılığı*, 108-109; Gülcemal, *Temel Kavramlarıyla Halı ve Desen Teknolojisi*, 26.

Çanakkale yöresi, tarih boyunca halı ve düz dokuma üretiminde önemli merkezlerden biri olarak öne çıkmıştır. Bölgedeki dokumacılığın, 15. yüzyıldan itibaren yerleşen Türk boylarıyla birlikte başladığı anlaşılmakta olup, yörede dokunan bu halıların Bergama halıları grubuyla ilişkili olduğu kabul edilmektedir. Çanakkale halıları (Şekil 22, 23, 24), Bergama halılarıyla benzerlikler taşımakla birlikte, yörede dokunan örneklerin zamanla belirli desenlere yönelerek özgün bir karakter kazandığı da görülmektedir.[78] Ayrıca bölgede Çanakkale halılarından farklı olarak gelişmiş, bitkisel nakışların geometrikleştirilerek kullanıldığı; köşe göbekli, köşeli bordürlü ya da düz bordürsüz kompozisyonlardan oluşan ikinci bir grup halı daha bulunmaktadır. Bu grupta bitkisel nakışların yoğun kullanımı dikkat çekmektedir.[79]

Çanakkale yöresi halılarında geometrik nakışların yoğun olarak kullanıldığı, bunun yanı sıra bitkisel nakışların da geometrikleştirilerek kompozisyonlara dâhil edildiği görülmektedir. Bereket, çakmak, çarkıfelek, çarklı elek, çakmak su, çengel, ejder, hayat ağacı, ibrik, kazayağı, deveboynu, yıldız ve elibelinde gibi geleneksel nakışların yanı sıra yaprak, çiçek, nar ve karanfil gibi bitkisel öğelerin de geometrik bir anlayışla işlendiği dikkati çekmektedir. Yöredeki halıların adlandırılmasında ise doğrudan bu nakışlardan ve renk özelliklerinden hareket edilmiştir.[80] Nitekim Altın Tabak, Allı Halı, Baratlı, Elekli, Çarklı Elekli, Çengelli, Güğümlü, Kozaklı, Mihraplı, Oklu, Sarıbaş, Turnalı ve Yıldızlı gibi isimler, dokumalarda yer alan nakış ve bezeme unsurlarına dayalı bir adlandırma geleneğinin ürünüdür.

Gördes Halıları (Şekil 21), kaliteli yün ve yüksek ilme sıklığı ile tanınır. Genellikle seccade tipinde olup mihraplı örneklerde yuvarlak dilimli veya sivri kemerli nişler, ortada asılı kandil, ibrik veya yaprak nakışları bulunur. Bazı örneklerde mihrap vazo ya da ibrikten çıkan çiçek demetleriyle bezenmiş, bazılarında ise bezemesiz bırakılmıştır. Mihrap kenarlarında stilize çiçekli marpuçlu örnekler ve yan yana dizilmiş mihraplarla oluşturulmuş saf seccadeler mevcuttur. Mihrap zeminleri tek renkli olup lacivert renkli olan en değerlileri olarak kabul edilir. Bununla birlikte zeminlerde mavi, kırmızı, yeşil ve nadiren beyaz da kullanılmıştır. Kız Gördes olarak bilinen çift mihraplı seccadeler çeyizlik olarak dokunmuş olup, krem, kırmızı ve mavi renkler hâkimdir.[81]

---

78 Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 151; İ. Hulusi Güngör, *Türk Halıları (İstanbul: Keskin Color Basımevi*, 1984), s. 29.

79 Coşkun Yanar, "Çanakkale Yöresinde Gelişen İkinci Grup Halılar", *Kazdağları III. Ulusal Sempozyum Bildirileri*, ed. Gülendam Tümen vd. (Balıkesir: 2012), 253-260.

80 Coşkun Yanar, "Türk Dokuma Sanatında Yenice Yöresi Halı ve Kilimlerinin Yeri", *Çanakkale İli Değerleri Sempozyumu Yenice Değerleri Sempozyumu*, ed. Ali Akdemir vd. (Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları, 2008), 269-282.

81 Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 153-156; Aytaç, *El Dokumacılığı*, 112; Gülcemal, *Temel Kavramlarıyla Halı ve Desen Teknolojisi*, 27; Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 38-39; Nefes, *Vakıflar Genel Müdürlüğü Envanterine Kayıtlı Samsun ve Sinop Yöresindeki Halılar*, 22; Yanar, *Samsun Kültürel Mirasında Vezirköprü Yöresi Dokumaları*, 58-59.



Şekil 20: *Bergama halısı (Halı, 17. yy., İstanbul: Vakıflar Halı Müzesi, Halı koleksiyonu), No. E.10.*



Şekil 21: *Gördes halısı (Halı, 18. yy., İstanbul: Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Halı.*



Şekil 22: *Çanakkale halısı III (Halı, 20. yy., Çanakkale: Özel Koleksiyon).*



Şekil 23: *Çanakkale halısı IV (Halı, 20. yy., Çanakkale: Özel Koleksiyon).*



Şekil 24: *Çanakkale halısı V (Halı, Çanakkale: Özel Koleksiyon).*

Kula halıları (Şekil 27), çoğunlukla seccade tipinde olup kompozisyon anlayışı bakımından Gördes seccadelerine benzerlik göstermektedir. Mihrap kemerleri bazen üçgen biçimli bazen düz görünümlü çeşitleri vardır. Mihrap ortasında aşağıya doğru sarkan ağaç ya da saksı içinde çiçek nakışları yer almakta; bordürlerde ise bir nakışın farklı renklerle tekrarlanarak devam ettiği görülmektedir. Kula seccadelerinin karakteristik özelliklerinden biri, aynı genişliğe sahip 8–10 adede varan ince şerit bordürlerden oluşmalarıdır. Bazen daha geniş bordürlere de rastlanmaktadır. Ayrıca Manzaralı Kula ve Mezarlıklı Kula olarak adlandırılan çeşitleri de bulunmaktadır. Mihrap nişi zeminlerinde ev, servi ve ağaç nakışları kullanılmıştır.[82] Daha pastel renkler tercih edilmiş olup lacivert, kırmızı, sarı, mavi, beyaz ve nadiren yeşil renkler kullanılması Kula seccadelerinin özellikleri arasında sayılır.

Milas halıları (Şekil 25, 26), mihraplı ve mihrabsız olmak üzere iki ana grupta gelişim göstermiştir. Kompozisyon özellikleri bakımından Gördes, Uşak, Bergama ve Kula halılarının etkileri belirgin biçimde görülmektedir. Farklı biçimlerde düzenlenen mihrap nişleri, bu halıların ayırt edici özelliklerinden birini oluşturmaktadır. Mihraplı örneklerde baklava formunda boğumlu üst kısım öne çıkarken, mihrap nişi kimi zaman boş bırakılmış, kimi zaman ise stilize çiçek nakışları, geometrik şekiller ve püskül benzeri nazarlık nakışları ile doldurulmuştur. Bazı örneklerde bordürlerin zeminden daha geniş tutulduğu görülmekte; bordürlerde geometrik şekillerin yanı sıra zikzak dallı süsleme düzenlemeleri de karşımıza çıkmaktadır.[83] Zikzak dallı düzenlemelerin kimi örneklerde zemin dolgusu olarak da kullanıldığı görülmektedir (Şekil 26). Hayat ağacı, lale, karanfil, çınar yaprakları, rozetler, gemici suyu ve çıngıllı gibi nakışlar, bordürlerdeki geometrik şekiller Milas halılarının nakış çeşitliliğini oluşturmaktadır. Zemin renklerinde çoğunlukla koyu şeftali kırmızısı, krem ve beyaz tercih edilmekte olup bu özellikler halıların tanımlayıcı nitelikleri arasında yer almaktadır. Ayrıca lacivert, sarı, yeşil ve erguvan renklerinin kullanıldığı da görülmektedir.

---

82 Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 157; Rüçhan Arık, "Manzaralı Halılar", *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri* (Ankara: Ayrıbasım, Başbakanlık Basımevi, 1983), V/23-30.

83 Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 182; Aytaç, *El Dokumacılığı*, 112; Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 34-45; Gülcemal, *Temel Kavramlarıyla Halı ve Desen Teknolojisi*, 29.

Konya bölgesi, halı dokumacılığı bakımından oldukça zengin bir merkez olup Ladik, Karapınar, Sille, Obruk ve Sarayönü gibi yörelerde kendi adlarıyla anılan halılar dokunmuştur. Bu yöredeki halılar genel özellikleri bakımından birbirine benzerlik göstermekle birlikte, Ladik halıları özgün nitelikleriyle öne çıkmaktadır.

Ladik halıları, özellikle Osmanlı saray seccadelerinin etkisiyle gelişmiş olup, ince sütuncelere dayalı bir veya çoklu niş düzenine sahip mihrap kompozisyonları dikkat çeker. Orta niş daha geniş ve yüksek tutulmuştur. Ayetlik ve tabanlık yerine dikdörtgen panolarda dikey saplar üzerinde yer alan lale, karanfil, haşhaş ve kozalak nakışları kullanılmıştır. Bu nakışlar, genellikle yan yana sıralanarak mihrap nişinin üst veya alt kısmında yer alır. Naturalist çiçeklerin geometrik bir düzen içinde işlendiği bu halılarda, niş kemerleri çeşitlilik arz eder. Bazen tek, bazen de çift basamaklı üçgen biçiminde tasarlanır ve çoğu kez tepe kısmında bir alem nakışı bulunur. Nişin köşelerine yerleştirilen ibrik nakışları da dikkat çekici ayrıntılar arasındadır.[84]

Genellikle 18. yüzyıla tarihlenen Ladik seccadelerinde (Şekil 28), mihrap alanı çoğunlukla düz kırmızı veya koyu mavi zeminle belirlenmiştir. Bordür düzenlemelerinde ise iri rozetlerle birlikte lale, sümbül ve karanfil gibi çiçek nakışları görülür ve bu nakışlar Ladik seccadelerinin karakteristik özellikleri arasında yer almaktadır. Bu düzenleme, Osmanlı saray halılarının etkisini yansıtan ve Ladik bordürü olarak adlandırılan özgün bir üslup oluşturmuştur.[85] Parlak renklerin tercih edilmesi bir diğer belirgin unsur olup kırmızı, lacivert, koyu mavi, sarı, mor, kahverengi, yeşil ve beyaz renkler Ladik halılarının ayırt edici özellikleri arasında yer almaktadır.

Kırşehir halıları, basamaklı ve çengelli mihrap düzenleriyle Ladik ve Gördes seccadeleriyle benzerlik göstermektedir. Bazı örneklerde üçgen tepelikli mihrap içerisine manzaraların yerleştirildiği görülür. Genellikle simetrik bir kompozisyon anlayışı hâkimdir. Bu gruba bağlı olarak Kırşehir'in kazası Mucur'da dokunan halılar da benzer özellikler taşır.

Kırşehir ve Mucur seccadeleri (Şekil 29), ağırlıklı olarak 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıla tarihlendirilir. Kırşehir örneklerinde mihrap nişi dar ve uzun olup basamaklı üçgen biçimindedir; tepe kısmında çoğunlukla bir alem nakışı yer alır. Niş kenarları kancalarla süslenmiş, iç kısımlarında erken örneklerde hayat ağacı, daha geç örneklerde ise barok karakterli iri çiçek ve yapraklardan oluşan dolgu nakışları işlenmiştir.

---

84 Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, s. 182; Aytaç, *El Dokumacılığı*, 112; Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 34-45; Gülcemal, *Temel Kavramlarıyla Halı ve Desen Teknolojisi*, 29; Nefes, *Vakıflar Genel Müdürlüğü Envanterine Kayıtlı Samsun ve Sinop Yöresindeki Halılar*, 24.

85 Yetkin vd., *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, 325.



Şekil 25: *Milas halısı (Halı, 18. yy., İstanbul: Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Halı Koleksiyonu), No. 1254.*



Şekil 26: *Milas halısı (Halı, 18. yy., İstanbul: Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Halı Koleksiyonu), No. 1638.*



Şekil 27: *Kula halısı (Halı, 19. yy., Özel Koleksiyon).*



Şekil 28: *Ladik halısı, (Halı, 18. yy., İstanbul: Vakıflar Halı Müzesi, Halı Koleksiyonu).*

Mucur seccadeleri Kırşehir halıları ile yakın benzerlik taşımakla birlikte, mihrap nişinin daha geniş tutulmasıyla ayrışır. Basamaklı üçgen biçimli niş kemeri bu grubun karakteristiğidir. Ayetlik Ladik seccadelerindeki mazgal sırasının daha küçük ölçekte işlendiği görülür. Nişin içi çoğunlukla ibrik nakışlarıyla doldurulmuştur.[86] Her iki merkezde kırmızının tonları, mavi, yeşil, sarı, krem ve kahverengi renkler yaygın olup mor renklere de rastlanmaktadır.

Balıkesir Sındırgı yöresinde yaşayan Yörükler tarafından dokunan Yağcıbedir halıları seccade, divan ve yastık gibi küçük ebatlı örnekler halinde görülmektedir (Şekil 30). Kompozisyonlarında genellikle çift ve basamaklı niş düzeni görülmekte; desenler ise ağırlıklı olarak geometrik formlar ile stilize edilmiş çiçek nakışlarından oluşmaktadır. Niş tabanının ve üçgen boşlukların yoğun biçimde süslenmesi, bu halıların bezeme anlayışında dikkat çeken özelliklerden biridir.

Yağcıbedir halıları tamamen saf yün ipliklerle dokunmakta ve doğal boyalarla renklendirilmektedir. Genelde canlı renklerin tercih edildiği halılarda lacivert, koyu kırmızı, vişne çürüğü ve siyah tonları belirgin şekilde öne çıkarken; soluk kırmızı, kırmızı, beyaz ve koyu mavi renkler de tamamlayıcı tonlar olarak kullanılmaktadır. Bu özellikler, Yağcıbedir halılarının teknik, estetik ve bölgesel kimliğini ortaya koyan temel unsurlar arasında değerlendirilmektedir.



Şekil 29: *Mucur halısı (Halı, 19. yy. Özel Koleksiyon).*



Şekil 30: *Yağcıbedir halısı (Halı, Balıkesir: Özel Koleksiyon).*

[86] Yetkin vd., *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, 326.

1843 yılında Sultan Abdülmecid'in emriyle, sarayın kumaş ve döşemelik ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla Hereke'de bir kumaş fabrikası kurulmuştur. 1883'te Sultan II. Abdülhamid döneminde tesis bünyesine "Halıhane" eklenmiş, Manisa ve Demirci'den getirilen usta dokumacılarla üretim kapasitesi genişletilmiştir. 1891 yılından itibaren fabrikada halı üretimine başlanmıştır. Cumhuriyet döneminde, 1933 yılında fabrika Sümerbank'a devredilerek faaliyetlerini sürdürmüş;[87] daha sonraki yıllarda Sümer Halı A.Ş. bünyesine dahil edilmiş, ancak özelleştirme süreci kapsamında kapatılmıştır.

Hereke halıları (Şekil 31), Türk halı sanatında önemli bir yere sahip olup, zengin bitkisel nakışlara dayalı kompozisyonlarıyla 16. yüzyıl Osmanlı saray halılarının üslubunu yansıtmaktadır. Yüksek kaliteye sahip malzemeleri, dm2 başına 60 × 60 ilme sıklığı ve kısa hav yüksekliği ile tanınan Hereke halıları, bu teknik özellikleri sayesinde ulusal ve uluslararası düzeyde büyük bir üne kavuşmuştur. Hereke Halı Fabrikası, desen ve malzeme desteği sağlayarak Anadolu'nun farklı bölgelerinde Hereke halısı üretimini teşvik etmiş; böylece gerileme sürecine girmiş olan Türk halıcılığına yeniden canlılık kazandırmıştır. Bu üretim hareketliliği, Sümer Halı A.Ş.'nin kapanışına kadar devam etmiştir.

Desen adlandırmaları bakımından Hereke halılarının çoğunlukla nakış kompozisyonlarına göre isimlendirildiği görülmektedir. Bunlar arasında bahar dalı, bademli (armutlu), binbir çiçek, çeşmi bülbül, çinli bahçe, erik dalı, hasbahçe, kafkas, kandilli, karpuzlu, lalezar, Sultan Ahmet, tebriz, topkapı, yedi dağın çiçeği ve zümrüd-ü anka gibi çeşitler yer almaktadır. Renk çeşitliliği bakımından Hereke halılarında hemen hemen tüm renklerin ve tonlarının kullanıldığı, ancak lacivert, kırmızı, krem, sarı, yeşil ve mavi renklerin öne çıkarak daha yoğun biçimde tercih edildiği görülmektedir.



Şekil 31: *Hereke halısı (Halı, 20. yy. Özel Koleksiyon, Küçükerman, 1987).*

[87] Aslanapa, *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*, 193-204; Deniz, *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, 47-48; Gülcemal, *Temel Kavramlarıyla Halı ve Desen Teknolojisi*, 38-41.

Anadolu'nun diğer bölgelerinde olduğu gibi Samsun yöresi de önemli dokuma merkezlerinden biridir. Yöredeki dokumacılığın kökeni oldukça eski dönemlere dayanmaktadır. Halı, kilim, düz dokuma, çarpana dokuma ve bez dokumacılığı geleneksel olarak yaygınlık göstermiştir.

Samsun yöresinde halı dokumacılığı özellikle Yörükler tarafından yapılmıştır (Şekil 32). Yöredeki halılar daha çok küçük boyutlu olup yastık, namazlık, heybe ve torba gibi işlevsel dokumalardan oluşmaktadır. Yöre halılarının süsleme anlayışı esasen geometrik kompozisyonlara dayalıdır. Halıların yüzey düzeni, bordür ve iç zemin bölümlerinden oluşur. Baş ve bitiş kısımlarında ise düz dokuma tekniğiyle yapılmış kilimlik (yerel adıyla etek) yer almaktadır. Ayrıca heybe, yastık ve çanta gibi ürünlerin arka yüzleri de düz dokuma tekniğiyle tamamlanmıştır.

Samsun yöresi halılarında iç zemin düzenlemeleri ve nakışların yerleştirilme biçimlerine göre; madalyonlu/göbekli kompozisyonlar, sonsuzluk prensipli kompozisyonlar ve mihraplı kompozisyonlar görülmektedir. Bu kompozisyon düzenlemelerinde de simetrik bir anlayış hakimdir. İç zemin kompozisyonları çoğunlukla nakışlarla yoğun biçimde doldurulmuş olup, göbekli düzenlemelerde dahi aralara küçük nakışlar serpiştirilmiştir. Halıların bordür düzenlemeleri genellikle bir geniş ve bir dar bordürden meydana gelmektedir.[88]

Halı dokumalarda, yöredeki diğer dokumalarda olduğu gibi kırmızı rengin ağırlık kazandığı görülmektedir. Bunun yanı sıra yeşil ve tonları, petrol yeşili, turuncu, sarı, devetüyü, taba, bordo, pembe, mor, mavi, lacivert, kahverengi, gri, siyah ve beyaz da kullanılan diğer renkler arasında yer almaktadır. Siyah, beyaz, gri ve devetüyü renkleri boyama olmayıp ipliğin kendi doğal renkleriyle değerlendirilmiştir.



Şekil 32: *Samsun halısı, halı yastık (Halı, 20. yy. Samsun: Özel Koleksiyon).*

88 Yanar, *Samsun Kültürel Mirasında Vezirköprü Yöresi Dokumaları*, 427-429.

Anadolu'da dokumacılık, yalnızca belirli üretim merkezleriyle sınırlı kalmamış, neredeyse her bölgede farklı üslup ve tekniklerle yaşam bulmuş köklü bir el sanatı olarak varlığını sürdürmüştür. Bahsettiğimiz dokumalar dışında Isparta, Niğde, Aksaray, Sivas, Kayseri, Demirci, Yahyalı, Taşpınar ve Döşemealtı gibi yörelerde de halıcılık, kendine özgü desen, renk ve kompozisyon anlayışlarıyla özgün örnekler vermiştir. Bu merkezlerde üretim, her ne kadar günümüzde önceki dönemlere kıyasla azalmış olsa da geleneksel dokuma kültürünün devamlılığını sağlayan önemli örnekler vermeye devam etmektedir. Böylece Anadolu'nun farklı coğrafyalarında gelişen dokuma geleneği hem bölgesel çeşitlilik hem de ortak kültürel miras açısından bütüncül bir zenginlik sunmaktadır.

Kaynakça

Arseven, Celal Esat. "dokuma", *Sanat Ansiklopedisi*. 1/ 474. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983.

Acar, Belkıs Balpınar. *Kilim-Cicim-Zili Sumak Düz Dokuma Yaygıları*. İstanbul: Eren Yayınları,1982.

Arık, Rüçhan. "Manzaralı Halılar", *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*. Ankara: Ayrıbasım, Başbakanlık Basımevi, 1983, V/23-30.

Aslanapa, Oktay. *Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı*. İstanbul: Eren Yayınları, 1987.

Aslanapa, Oktay. "Türk Halı Sanatının Tarihi Gelişmesi", *Arış*, 3 (1997), 18-25.

Aslanapa, Oktay *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997.

Atalay, Besim. *Türk Halıcılığı ve Uşak Halıları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1967.

Aytaç, Çetin. *El Dokumacılığı*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları,1997.

Birol, İnci - Derman, Çiçek. *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2005.

Can, Yılmaz - Gün, Recep. *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2011.

Çoruhlu, Yaşar. *Erken Devir Türk Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007.

Deniz, Bekir. *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2000.

Diyarbekirli, Nejat. *Hun Sanatı*. İstanbul: M.E.B. Yayınları, 1972.

Diyarbekirli, Nejat vd. *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1993.

Eberhard, Wolfram. "Çin Kaynaklarına Göre Orta ve Garbi Asya Halklarının Medeniyeti", *Türkiyat Mecmuası*, 7 (1942), 125-191.

Eberhard, Wolfram. "Türkistan Seyahatnamesi 1218", *Belleten*, VIII/29 (1944), 137-142.

Ebu Abdullah Muhammed İbn Battuta Tanci, *İbn Battuta Seyahatnamesi* I, haz. A. Sait Aykut. İstanbul: Y.K.Yayınları, I, 2004.

Esin, Emel. *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1978.

Fazlıoğlu, İsmail. *Eskiçağda Dokuma*. İstanbul: Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları, 2001.

Gumilev, Lev Nikolayeviç. *Eski Türkler*, çev. D. Ahsen Batur. İstanbul: Selenge Yayınları 2003.

Günal, Zerrin. *İslam Öncesi Türk Tarihi ve Kültürü*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2004.

Günaltay, Şemsettin. "İbni Sinanın Şahsiyeti ve Milliyeti Meselesi", *Belleten*, IV/13, (1940), 27-28.

Günaltay, M. Şemsettin. *Yakınşark*. Ankara: 1987.

Güngör, İ. Hulusi. *Türk Halıları*. İstanbul: Keskin Color Basımevi, 1984.

Gürsu, Nevber. *Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler*. İstanbul: Redhouse Yayınevi, 1988.

Homeros, *İlyada*, çev. Azra Erhat ve A. Kadir. İstanbul: Sander Yayınları, 1981.

Homeros, *Odysseia*, çev. Azra Erhat ve A. Kadir. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

İnan, Afet. *Eski Mısır Tarih ve Medeniyeti*. Ankara: T.T.K. Yayınları, 1987.

İnal, Güner. *Türk Minyatür Sanatı* (Başlangıcından Osmanlılara Kadar). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1995.

İmer, Zahide. *Gaziantep Yöresinde Üretilen Kutnu, Alaca ve Meydaniye Kumaşların Bazı Teknolojik Özellikleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

Jettmar, Karl. *Art Of The Steppes*. New York: Crown Publishers, İnc., 1967.

Kırzıoğlu Görgünay, Neriman. *Altaylar'dan Tunaboyu'na Türk Dünyası'nda Ortak Yanışlar (Motifler)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

Ligeti, Louis. *Bilinmeyen İç Asya*, çev. Sadrettin Karatay. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, 1998.

Nefes, Eyüp vd., "Ankara Vakıf Eserleri Müzesinde Samsun Camilerinden Derlenmiş Tarihi Halılar", Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, 16/3, 2016, 61-125.

Nefes, Eyüp. *Vakıflar Genel Müdürlüğü Envanterine Kayıtlı Samsun ve Sinop Yöresindeki Halılar*. Samsun: RTN Yayınları, 2011.

Oyman (Büken), Naile Rengin. *Ulaşılabilen Yayınlarda ve Bazı Müzelerimizde Bulunan Anadolu Kökenli Arkeolojik Tekstiller (M.Ö. 8000-1000 Sonu) Teknik Çözümlemeleri ve Konservasyonu*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 1998.

Ögel, Bahattin. "Şine Usu Yazıtının Tarihi Önemi Kutlug Bilge Külkagan ve Moyunçur", *Belleten*, XV/59 (1951), 368-369.

Ögel, Bahattin *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1984.

Öney, Gönül. *Anadolu Selçuklu Mimari Süsleme ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1988.

Özkeçeci, İlhan *Türk Tezhip Sanatı ve Tezyini Motifler*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Gevher Nesibe Tıp Tarihi Enstitüsü Yayını, 1992.

Özkeçeci, İlhan. *Zamanı Aşanlar, IX Yüzyıla Kadar Türk Sanatı*. İstanbul: HMS Grup, 2004.

Salman, Fikri. *Türk Kumaş Sanatı*. Erzurum: 2011.

Yağan, Şahin Yüksel. *Türk El Dokumacılığı*. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1978.

Taşağıl, Ahmet. *Gökbörü'nün İzinde Kadim Türklerin Topraklarında*. İstanbul: Kronik Kitap, 2017.

Tekçe, Fuat *Pazırık Altaylardan Bir Halının Öyküsü*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

Togan, A. Zeki Velidi. *Umumi Türk Tarihi'ne Giriş*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, I, 1981.

Türkoğlu, Sabahattin. *Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam*. İstanbul: 2002.

Yanar, Coşkun. "Türk Dokuma Sanatında Yenice Yöresi Halı ve Kilimlerinin Yeri", *Çanakkale İli Değerleri Sempozyumu Yenice Değerleri Sempozyumu*, ed. Ali Akdemir vd. 269-282, Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları, 2008.

Yanar, Coşkun "Çanakkale Yöresinde Gelişen İkinci Grup Halılar", *Kazdağları III. Ulusal Sempozyum Bildirileri*, ed. Gülendam Tümen vd. 253-260, Balıkesir: 2012.

Yanar, Coşkun. *Samsun Kültürel Mirasında Vezirköprü Yöresi Dokumaları*. İstanbul: Kitap Dünyası Yayınları, 2023.

Yetkin, Suut Kemal. *İslam Mimarisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1959.

Yetkin, Şerare. *Türk Halı Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1991.

Yetkin, Şerare vd. *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1993.

Zangger, Eberhard. "Facts, Fantasıes, and Forgerıes", *Proceedıngs of the Dutch Archaeologıcal and Hıstorıcal Socıety*, 50 (2018), 125-182.

Fotoğraflar

Selçuklu halısı, Halı. 13. yy., İstanbul: Türk İslam Eserleri Müzesi, Halı Koleksiyonu, No.681.

Selçuklu halısı, Halı. 13. yy., Konya: Etnografya Müzesi, Halı Koleksiyonu, No. 1034.

Selçuklu halısı, Halı. 13. yy., Konya: Etnografya Müzesi, Halı Koleksiyonu, No. 862.

Selçuklu halısı. Halı, 13. yy., Konya Müzesi, Halı Koleksiyonu, No. 684.

Selçuklu halısı. İstanbul, 13. yy., Türk İslam Eserleri Müzesi, Halı Koleksiyonu, No. 692-693.

Hayvan figürlü halı I. Halı, 15. yy., Berlin: Staatliche Müzesi, Halı Koleksiyonu.

Hayvan figürlü halı II, Halı, 15. yy., Stockholm: Statens Tarihi Eserler Müzesi, Halı Koleksiyonu.

Bergama halısı, halı, 17. yy., Ankara: Etnografya Müzesi, Halı Koleksiyonu.

Uşak halısı, Halı, 17. yy., İstanbul: Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Halı Koleksiyonu.

III. Grup Bergama halısı, Halı, 18. yy., İstanbul: Vakıflar Halı Müzesi, Halı Koleksiyonu, No. E.6.

III. Grup Bergama halısı, Halı, 18. yy., İstanbul: Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Halı Koleksiyonu, No. 694.

Çanakkale halısı I, Halı, 18.yy., Çanakkale: Özel Koleksiyon.

Çanakkale halısı I, Halı, 17. yy., New York: Metropolitan Sanat Müzesi, Halı Koleksiyonu.

Madalyonlu Uşak halısı, Halı, 16. yy. sonu, Aslanapa, 1987.

Yıldızlı Uşak halısı, Halı, 17. yy., New York: Metropolitan Sanat Müzesi.

Yıldızlı Uşak halısı, Halı, 18. yy., İstanbul: Vakıflar Halı Müzesi, Halı Koleksiyonu, Env. No. 766.

Kuşlu halı, Halı, 16. yy., İstanbul: Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Halı Koleksiyonu.

Beyaz zeminli Uşak halısı, Halı, 17. yy., İstanbul: Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Env. No. 712.

Bergama halısı, Halı, 17. yy., İstanbul: Vakıflar Halı Müzesi, Halı koleksiyonu, No. E.10.

Gördes halısı, Halı, 18. yy., İstanbul: Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Halı Koleksiyonu, No. 912.

Çanakkale halısı III, Halı, 20. yy., Çanakkale: Özel Koleksiyon.

Çanakkale halısı IV, Halı, 20. yy., Çanakkale: Özel Koleksiyon.

Çanakkale halısı V, Halı, Çanakkale: Özel Koleksiyon.

Milas halısı, Halı, 18. yy., İstanbul: Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Halı Koleksiyonu, No. 1254.

Milas halısı, Halı, 18. yy., İstanbul: Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Halı Koleksiyonu, No. 1638.

Kula halısı, Halı, 19. yy., Özel Koleksiyon.

Ladik halısı, Halı, 18. yy., İstanbul: Vakıflar Halı Müzesi, Halı Koleksiyonu.

Mucur halısı, Halı, 19. yy. Özel Koleksiyon.

Yağcıbedir halısı, Halı, Balıkesir: Özel Koleksiyon.

Hereke halısı, Halı, 20. yy. Özel Koleksiyon, Küçükerman, 1987.

TÜRK HAT SANATI

Bayram ÇELİK

TÜRK HAT SANATI

Bayram ÇELİK[*]

İnsanlık tarihi boyunca pek çok medeniyet var olmuş ve kültür, sanat adına önemli değerler üretebilmiştir. Bugünkü dünya kültür mirasının oluşmasında önemli katkıları olan bu medeniyetlerde genel eğilim insan istek ve ihtiyaçlarının karşılanmasının yanı sıra sahip oldukları inanç değerlerinin sağlıklı bir ortamda özgürce yaşanabilmesidir. Bu durumun gerçekleşmesi, insanın zevk ve beğenilerinin, inanç değerlerinin yansıdığı soyut ya da somut pek çok unsurun kalıcı ve etkileyici özellik kazanmasına sebebiyet vermektedir. Bu şekilde oluşan somut ya da soyut mirasın nitelikleri o toplumun tarihsel süreç içerisindeki kalıcılığı ve devamlılığı açısından oldukça önem arz etmektedir.

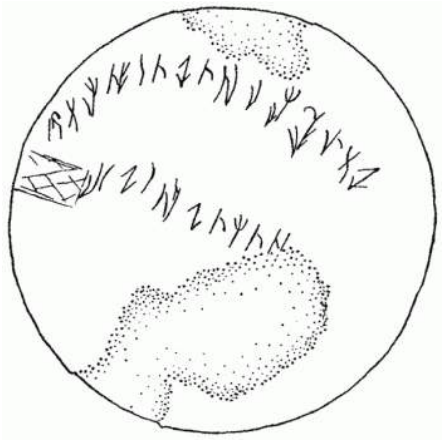
Bu doğrultuda bakıldığında binlerce yıllık geçmişi olan Türkler, üretmiş oldukları soyut veya somut kültür sanat değerleri ile dünya medeniyet tarihinde öne çıkan önemli milletlerden biri konumundadır. MÖ 10.000'li yıllara varan geçmişleri ile Türkler, dünya tarihinin en eski ve en köklü medeniyetlerinden birini oluşturabilmiş önemli bir millet olarak karşımıza çıkmaktadır. Bugünkü Kazakistan, Türkmenistan sınırları içerisinde bulunan ve başkenti Ötüken olarak kabul edilen coğrafyada yaşamış ve oradan tüm dünyaya yayılmış olan kadim Türk kültürü, atlı bozkır kültürü olarak başlamış olmakla birlikte devam eden süreçte yerleşik hayata geçilmiş ve bu sayede muazzam sanat eserlerinin üretildiği bir medeniyete dönüşmüştür.

Bu mirasın oluşmasında Prototürkler olarak adlandırılan Anav, Andronova, Afenosiyeva, Karasuk, Taşlık kültürleri ilk anılabilecek topluluklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Prototürkler'in yaşamış olduğu coğrafyada yapılan kazılar sonucunda bu kültür çevresindeki insanların, yerleşik oldukları, tuğladan yapılma evlerde oturdukları, dokumacılık, toprak ve bakır işlemeciliği, koyun, keçi, sığır ve deve besledikleri ve bununla birlikte tarım da yaptıkları ortaya çıkmıştır.[1] Daha sonra ki süreçte Türk kültür mirası örnekleri, Türk mezar yapıları olan kurganlarından elde edilen somut sanat eseri örnekleri, oldukça görkemli ve

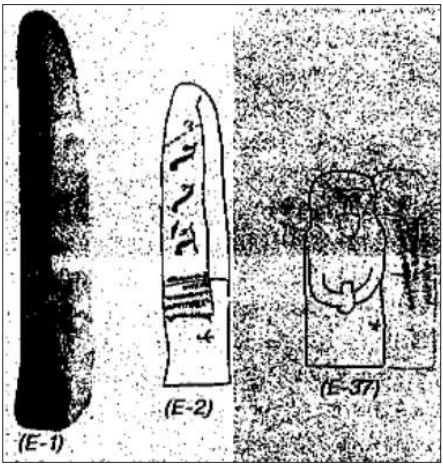
* Dr. Öğr. Üyesi, Bayburt Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Sanatları Tarihi ve Dini Musiki Bölümü Bayburt University, Faculty of Theology, Department of Islamic Arts History and Religious Music bayramcelik@bayburt.edu.tr, ORCID: 0009-0003-1778-0584.

1 Alexander Belenıtsky, Antik çağlardan 10. yüzyıla kadar Khuttal'ın Tarihi ve Coğrafi taslağı. SSCB Bilimler Akademisi Maddi Kültür Tarihi Enstitüsü, SSCB'nin Tacik şubesi Soğd-Tacik arkeolojik keşif gezisinin tutanakları Bilimler Akademisi ve Devlet İnziva Yeri. Moskova; Leningrad: SSCB Bilimler Akademisi Yayınevi, T. 1: 1946–1947, (1950). s. 109–127.

eşsiz bir kültürün dünya kültür mirasına yansımalarıdır. Özellikle İskit ve Hun Kurganlarında bulunan Türk kültürüne ait somut buluntular bu kültürün zaman içerisinde gelmiş olduğu seviyeyi belirler niteliktedir.[2]



Görsel 1. *Esik Kurganından çıkarılmış olan yazılı gümüş kâse*



Görsel 2. *Yenisey yazıtı anıtları*

Türk kültür ve sanat tarihinin en önemli buluntularının elde edildiği kurganlardan en önemlileri Pazırık Kurganı, Esik Kurganı ve Noin-Ula Kurganı'dır. Özellikle MÖ 5. yüzyıldan kalma olduğu düşünülen ve Kazakistan'da gün ışığına çıkarılmış olan Esik Kurganı'na ait buluntular Türk yazı tarihi açısından önemli bilgiler aktarmaktadır. Bu kurgandan çıkarılmış olan gümüş kâse üzerindeki yazı Türk kültür tarihi açısından oldukça önemlidir (Görsel 1). Yaklaşık 2500 yıl önce kadim runik işaretlerle yazılmış bu iki satırlık Türk yazısının gerçek değeri, bilim çevrelerinde hâlâ tam olarak anlaşılamamıştır. Son 50 yılda 50'den fazla uzman, bu yazıyı 50 farklı şekilde okumuş ancak kabul edilebilir ortak bir çözüme ulaşılamamışlardır. Fakat genellikle bu tür kap yazıları, kabın kime ait olduğu veya yazıtı kimin yazdığı hakkında bilgi verir. Bu açıdan bakıldığında bu yazının tarihinin Esik Kurganı'nın tarihinden önce olduğu varsayılmaktadır. Bu da daha sonra Orhun-Yenisey alfabesinin temeli olan kadim Türk alfabesinin varoluş tarihi hakkında ipucu vermektedir.[3]

Türk kültür ve sanat tarihinin en eski ve en önemli yazılı kaynaklarından biri de Moğolistan'ın kuzeyinde, Yenisey Irmağı boyunca bu günkü Hakasya ve Tuva sınırları içerisindeki toplam sayısı 250 civarında olan runik harfli Yenisey yazıtlardır.[4] Kök Türk ve Uygur Türklerinin ürünü olduğu kabul edilen ve MS 700'lü yılların damgasını taşıyan Kök Türk yazıtlarından 250-300 yıl daha eski oldukları hesaplanan bu Yazıtlar, Yenisey Irmağı yöresinde bulundukları için bu adı almışlardır (Görsel 2).

---

2 Yaşar Çoruhlu, *Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2016).

3 Firudin A. Celilov, "Esik Yazısı", çev. Amin Namazlı, *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi Prof. Dr. Eşref Buharalı Özel Sayısı* (Kasım 2024), 533-40.

4 Erhan Aydın, "Yenisey Yazıtlarında Geçen Unvanlar ve Unvan Niteleyicileri". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 59(2), 2011. s. 5-26.

Haklarında pek çok soru işareti bulunan bu yazıtların gizemi Orhun Kitabeleri olarak adlandırılan ve II. Türk Kağanlığı'nın tahtında oturan Bilge Kağan ve kardeşi Kül Tigin adına dikilen iki büyük yazıt bulunması ile çözülmüştür. (Görsel 3) Türk tarihinin en önemli yazıtları olan Orhun Kitabelerinin bulunmasıyla Yenisey Yazıtlarının da gizemi çözülmüştür. Böylece mevcut yazıtların kimlere ait olduğu ve alfabenin niteliği hakkında pek çok soru işareti cevaplandırılmış ve bu yazıtların Orhun Alfabesi diye bildiğimiz Türkçe Damgalar ile yazılmış olduğu ve Türk tarihi açısından oldukça önemli olduğu tespit edilmiştir.



Görsel 3. *Orhun Kitabeleri*



Görsel 4. *Çoyr Anıtı*



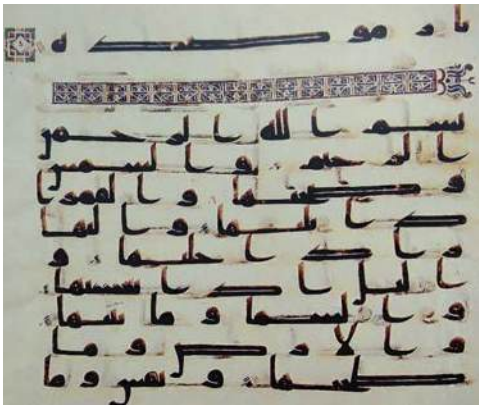
Görsel 5. *Uygur El Yazması, Kşanti Kılmak Nom Bitig'ten bir fragman (Courtesy of theBerlin-Brandenburgische Akademie derWissenschaften)*

Orhun Kitabeleri birçok kişi tarafından ilk Türkçe yazıt olarak bilse de pek çok bilimsel yayında ilk Türkçe yazıtı olarak Çoyr Yazıtı zikredilmektedir (Görsel 4).

Türk kültür ve sanat tarihi açısından önemli olan bu yazıt, 682-691 yılları arasına ait olduğu düşünülmekte ve Türkler'e ait en eski metinler olarak kabul edilen Kül Tigin, Bilge Kağan ve Tonyukuk Yazıtları'ndan daha eski olup; Türkçenin gerçek manada tarihlendirilen en eski yazıtıdır.[5]

Kurmuş oldukları imparatorluklar sayesinde dünya tarihine yön veren millet olarak anılan Türkler, Uygurlar döneminde kültürel ve sanatsal açıdan da çok daha geniş bir yelpazede eserler üretmeye başlamışlardır. Bu dönemde İskitler, Hunlar ve Göktürkler gibi önemli Türk devletleri ile süregelen ve daha çok atlı bozkır kültürünü yansıtan kültür ve sanat öğeleri artık değişime uğramaya başlamıştır. Uygur Türklerinin yerleşik hayata geçmesi ve inanç sistemlerinin değişimi ile birlikte anıt eser niteliğinde olan yazıtlar artık el yazması kitaplar halinde görülmeye başlamıştır. Bu doğrultuda bakıldığında günümüzde pek çok müzenin koleksiyonunda bulunan Uygur el yazmaları Türk kültür ve sanat tarihinin önemli eserleri arasındadır (Görsel 5).

Bugün itibari ile bakıldığında Eski Uygur edebiyatına ait dinî ve belge niteliğindeki sivil içerikli kalıntılardan sadece çok az bir bölümünden haberdar olduğumuz aşikardır. Bahsi belgelerin büyük çoğunluğunun kaybolduğu düşünülmektedir. Fakat Doğu Türkistan bölgesinde sürdürülmekte olan ve Çinli bilim insanlarının yürütmüş olduğu kazılarından bu alanla ilgili yeni malzemelerin çıkması muhtemeldir. Tüm bunlarla birlikte günümüze kadar korunabilmiş çok çeşitli Eski Türkçe metinler başta Batı Uygur hükümdarlığı ve Moğol dönemlerinde olmak üzere Eski Uygurlar arasında çok geniş bir yazma kültürünün var olduğunun açık bir delilidir.[6]



Görsel 6. *El yazması, 7. yy. (Kahire)*

Uygur el yazmaları ile geniş bir yelpazeye yayılmış olan Türk kültürü öğeleri aynı zamanda tarihsel süreç içerisinde oluşan toplumsal hassasiyetlerin ve hoş görünün ispatı niteliğindedir. Nitekim pek çok devlet kurmuş ve farklı dinlere inanmış olan Türkler, bu vesile ile farklı medeniyetler ile temas etmiş ve bu medeniyetlerin kültür sanat anlayışından etkilenerek bu doğrultuda büyük bir samimiyet ve alçak gönüllülükle eserler üretebilmişlerdir.[7]

---

5 Mehmet Ölmez, "Türkçe'nin ve Türk Dillerinin Yaşı Konusu", *Toplum ve Bilim Dergisi* 96 (2003), 62-75.

6 Dilek Bektaş, "Turfan Bölgesindeki Uygurca Yazmaların Kullanımıyla İlgili Neler Biliyoruz?", *Kesit Akademi Dergisi* (2) (Aralık 2015), 113-134.

7 Yunus Berkli, "Uygur Resim Sanatının Üslup Özellikleri / Uighur Painting Style Features". Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 10/45 (Nisan2018), 155-166.

Türklerin kendilerine ait Gök Tanrı ve Şamanizm gibi inanç sistemlerinin yanı sıra Hinduizm ve Budizm gibi geniş kitleleri etkileyen dinleri de benimsemiş olmaları Türk Kültür mirasının oluşumuna fazlası ile katkıda bulunmuştur. Bu doğrultuda bakıldığında defalarca din değiştirmiş olan Türkler, en büyük değişimi İslamiyet'in kabulü ile yaşamışlardır.

Nitekim Türkler için yeni olan İslam dinin öğretileri oldukça keskin hatlarla belirlenmiş ve uyulması zorunlu olan kurallar bütünü durumundadır. Kur'an-ı Kerim'de yazılı ayet ve Hz. Peygamber'in hadislerinden oluşan İslami kural ve kaidelerin Türk toplumunda kabulü ve hayata uygulanması uzun ve sancılı bir dönemi kapsamış olsa da kültür sanat açısından çok önemli sonuçlar doğurmuştur. Özellikle ilk etapta Arap yazısı olarak kabul edilen fakat daha sonra İslamiyet'in evrensel bir din olması ve tüm insanlığa hitap etmesi ile Arap yazısı da evrensel bir hal almış ve hicretten birkaç asır sonra İslâm ümmetinin ortak değeri haline gelmiş, aslı ve başlangıcı için doğru olan "Arap hattı" sözü zamanla "İslam hattı" vasfını kazanmıştır.[8]

İslam yazısı olan Arap yazısının ilk olarak Ma'kilî olarak bilinen ve bütünüyle düz yazının söz konusu olduğu, yazıda devir denilen yuvarlamanın olmadığı bir yazı çeşididir.[9] Geometrik, dik ve köşeli cezm tarzında olduğu bilinen bu yazı çeşidi ile yazılan ilk metin olan Kur'an-ı Kerim'in parşömen üstüne siyah mürekkeple noktasız ve harekesiz biçimde yazılmış olduğu bilinmektedir.[10] Yazının sanata dönüşmesi ise Kur'an-ı Kerim ile birlikte başlamıştır. Kur'an-ı Kerim'i nasıl daha güzel yazabiliriz gayretiyle bu yazı bir sanat haline gelmiştir ve bu güzel yazma işi de ilk olarak Hz. Ali'yle başlamıştır. Hz. Ali'nin çok güzel bir yazı üslubu olduğu ve yazdığı Kur'an-ı Kerim'in güzelliğinden dolayı kendisini yazının piri ve hat sanatının başlangıcı olarak kabul edilir. Tabiî Hz. Ali'yle başlayan yazı olduğu gibi kalmamış, geliştirilmiş ve çok daha fazla zenginleştirilmiştir. Hz. Ali'den sonra hat sanatında büyük dâhiler yetişmiştir. Bunların başında, Yakut el-Müs'tasımi, İbn Mukle ve İbnü'li Bevvab bulunmaktadır.[11]



Görsel 7. *Hüsn-i hat yazı çeşitleri*

[8] Uğur Derman, "Hafız Osman", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1997), 15/98-100.

[9] Abdulah-ı Sayrafi, *Hat İlim Kitabı* (Ankara: VGM Yayınları, 2018), 18.

[10] Derman, "Hafız Osman", 15/427.

[11] Ali Alparslan, "İslam Yazıları", *Hat ve Tezhip Sanatı*, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2015), 17-26.

8. yüzyılın sonlarından itibaren başlayan hat sanatkârlarının güzeli arama gayretinin bir sonucu olarak ölçülü ve çok daha estetik yazılmaya başlayan yazılar İbn Mukle'nin nizam ve âhengini kaidelere bağladığı yazılardır. Büyük bir hassasiyetle adeta ibadet edercesine yazılan yazılar yıllar içerisinde artan bir ivme ile gelişimini devam ettirmiş ve 11. asrın başlarında muhakkak, reyhânî ve nesih hatları doğmuştur. Bu asrın en önemli hattatı olan İbnü'l-Bevvâb, İbn Mukle'den beri süregelen yazı geleneğini değiştirerek kendi üslubunu geliştirmiştir. Bu üslûp 13. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir. Aynı yolda çalışan İbnü'l-Hâzin (ö. 518/1124) tevkī' ve rikā' yazılarına yön vermiştir.

Nihayet 13. yüzyılda Yâkūt el-Müsta'sımî (ö. 698/1299) aklâm-ı sitte denilen sülüs, nesih, muhakkak, reyhânî, tevkī', rikā' hatlarını en gelişmiş şekliyle tespit etmiştir (Görsel 6). Ayrıca Yakut'un hat kalemini eğik keserek yazı yazmaya başlaması hüsn-i hat sanatında bir devrim niteliğindedir. Yakut dönemine kadar hattatlar kalemi düz keserek yazmakta iken Yakut bu uygulamaya son vermiş ve kalemi eğik keserek yazmıştır. Bu da hüsn-i hat sanatında kısa sürede çok önemli bir sıçrama yaşanmasına neden olmuştur.[12]

Yakut el-Müs'tasımi'nin ölümünden sonra yazı sanatını eline alan Türkler bu sanatı mimari ile de birleştirerek çok önemli sanatçılar yetiştirmiş ve bu sanatçılar sayesinde çok değerli eserler üretebilmişlerdir. Mimarinin en önemli bezeme unsuru olarak kullanılan hat sanatının en nadide örnekleri özellikle camilerin kubbelerinde, kemer ve tonozlarında, kapı üzerlerinde, minber ve mihraplarında karşımıza çıkmaktadır.[13]



Görsel 8. *Şeyh Hamdullah, sülüs, hadis-i şerif (Kubbealtı EHA A7)*

Aklam-ı sittenin içerisinde yer alan sülüs ve nesih hatları Türk zevk ve estetik anlayışına uygun olduğundan Türkler tarafından daha fazla benimsenmiş ve bu alanda eserler üretilmeye başlanmıştır. Türk hat sanatının en önemli kırılma

12 Derman, "Hafız Osman", 15/428.

13 Zeynep Kemaloğlu, "Geometrik Tezyinatlı Amasya Camii Mihrapları", *Akra Kültür Sanat Edebiyat Dergisi* 12/32 (2024), 93-112; Faruk Narmanlı, Giresun Camilerinde Tezyinat (Ankara: Son Çağ Akademi Yayınları, 2020).

noktası İstanbul'un fethi ile gerçekleşmiştir. Fethinden sonra İstanbul, sadece Osmanlı'nın değil tüm İslam aleminin kültür ve sanatının merkezi haline gelmiştir. Bu gelişmede Osmanlı padişahlarının da katkısı oldukça fazla olmuştur.

II. Bâyezid, III. Mustafa, III. Ahmed, II. Mahmud ve Abdülmecid gibi Osmanlı padişahları bizzat yazı ile meşgul olmuşlar ve bu sanat mirasının oluşmasına fiilen katkı sunmuş hattat sultanlardır. II. Bâyezid zamanında hattat Şeyh Hamdullah, padişahın da telkini ile saray hazinesinde bulunan Yâkut yazıları üzerinde çalışarak aklâm-ı sitte'de Osmanlı üslûbunu oluşturmayı başarmıştır (Görsel 8). Bilhassa sülüs ve nesih yazı çeşitlerinde güzellik unsurları Osmanlının bu döneminde ortaya konmuştur. Klasik dönem Türk İslam sanatının en önemli hattatı olan Şeyh Hamdullah (ö. 926/1520), bu dönemde gerçekleştirmiş olduğu sanat faaliyetleri ile Yakut'un üslubunu geliştirerek kendi üslubunu oluşturmuştur. Şeyh üslubu olarak adlandırılan bu yazı üslubu aynı zamanda Türk hat sanatında Yâkūt devrinin kapanmasını da sağlamıştır.[14] Ayrıca tarihte en fazla talebe yetiştiren sanatçılardan biri olarak bilinen sanatçı, bu vesile ile hat sanatının Anadolu'da kök salmasına oldukça fazla katkı sağlamıştır.[15]



Görsel 9. *Hâfız Osman hattıyla sülüs-nesih bir kıta (İÜ Ktp., AY, nr. 6479)*

İstanbul merkezli cereyan eden sanat faaliyetlerinde ağırlıklı olarak nesih hatla Kur'an-ı Kerimler yazılmakta iken buna ek olarak Osmanlı saray erkanının da teşvikleri ile Hilye-i Şerif, koltuk kıt'a, kıt'a, müsenna, satır, istif, madalyon formlarında yazılmış olan levhalar, üzerlerinde barındırdıkları yazı karakterlerinin yanı sıra sanat seviyeleri ile de oldukça yüksek standartlara sahip olmuştur.[16]

---

14 Mustafa Diğler, Seçkin Aydın, *Hüsn-i Hat ve Mimarimizdeki Yeri*. (Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, 2015).

15 Ezgi Bilen, "Mesâlihu'l-Ebdân ve'l-Enfüs Şeyh Hamdullah "Müstensih" (ö.926/1520)." In Yol Üstüne Kırk Eser, 284-289. (Ankara: Fecr Yayınları, 2022).

16 Abdülhamit Tüfekçioğlu, "Osmanlı Sanatının Oluşumunda Yazı". *Hat ve Tezhip Sanatı*. 59-74. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2015).



Görsel 10. *Mustafa Râkım Efendi'nin Sultan II. Mahmud Tuğrası (TSMK, Güzel Yazılar, nr. 825)*

Osmanlı coğrafyasında yazı sanatı her geçen gün daha da artan bir ilgiyle uygulama alanı bulmuş ve 17. yy. 'ın 2. yarısında Hafız Osman ile beraber tekrardan ivmelenmiştir. Hafız Osman Şey Hamdullah'ın yazılarını incelemiş ve bu yazılardan kendine has bir yazı üslubu oluşturmuştur. (Görsel 9) Aynı zamanda Türk İslam sanatında ilk Hilye örneklerini tertipleyen kişi olarak bilinen Hafız Osman, oluşturmuş olduğu yazı üslubu ile pek çok eser üreterek Türk kültür ve sanatına fazlasıyla katkı sağlamıştır.[17]

Devam eden süreçte İsmail Zühtü ve kardeşi Mustafa Rakım Efendi hat sanatına emek vermiş ve birbirinden değerli eserler üretebilmiş önemli şahsiyetler olarak karşımıza çıkmaktadır. 19. yy.'ın başlarına kadar olan süreçte özellikle celi sülüs yazılarda bedii ölçüler bir türlü yakalanamamıştır. Bu durum Mustafa Rakım Efendi'ye kadar böyle devam edilmiştir.[18]



Görsel 11. *Ayasofya Camii'nden görünüm*

Nitekim Rakım, Hafız Osman'ın sülüs yazı üslubunu celiye aktararak hat sanatında oluşmuş olan bir tıkanıklığın da aşılmasını sağlamıştır. Böylece birbirinden değerli celi sülüs hat levhalar yazılabilmiştir. Mustafa Rakım Efendi aynı zamanda

17 Derman, "Hafız Osman", 15/428.

18 Süleyman Berk, Hattat Mustafa Rakım'da Celi Sülüs ve Tuğra Estetiği. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 1999.

Osmanlı kültür mirasının en karakteristik eserlerinin üretildiği ve direk saray üslubunun yansıması olarak bilinen tuğra formunu uyum, ahenk, oran ve orantı bakımından zirve noktasına ulaştığı ölçülerin sahibi olarak tarihe geçmiştir.[19]



Görsel 12. *Yesarizade Mustafa İzzet Efendi, Talik hat, (Sami Tokgöz Koleksiyonu)*

Osmanlı'da mushaf yazımının yanında önemli bir levhacılık geleneği de mevcuttur ve bu gelenek daha eski tarihlere dayanmış olsa da asıl dönemi 19 ve 20. yüzyıllardır. Özellikle matbaanın 1727 yılında kullanılmaya başlamasının ardından mevcut hattatlar bir boşluğa düşmüş ve yeni arayışlara girmişlerdir. Bu arayışların sonucunda asıl anlamda levhacılık ortaya çıkmıştır. Osmanlılar 'da celî yazılarla revaç bulan levhacılık, hüsn-i hattın çerçevelenerek çeşitli mekânlardaki duvarlarda da yer almasını sağlamış, böylece sanatçıların elinden çıkmış olan bu güzellikler hem okuma hem de seyretme imkânı vermiştir.[20]



Görsel 13. *Hamit Aytaç, Celi muhakkak besmele*

Osmanlı levhacılığı denilince akla gelen en önemli eserler ise Ayasofya Camisi ile özdeşleşmiş olan hat levhalardır. Ayasofya Camisi'nin ana mekânın duvarlarında asılı olan büyük yuvarlak hat levhalar, Sultan Abdülmecid döneminin en ünlü hattatlarından Kazasker Mustafa İzzet Efendi tarafından yazılmıştır. 7,5 m. çapındaki levhalar, kenevirden yapılmış yeşil zemin üzerine, altın yaldız ile yazılmıştır. 8 adet eserden oluşan bu takımda Allah (c.c), Hz. Muhammed (s.a.v) ve çehâr-yâr-ı güzîn olarak adlandırılan dört halife; Hz. Ebu Bekir, Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali ile Hz. Muhammed'in torunları Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin isimleri yazılıdır.[21] Levhaların ahşap askıları hafif ve dayanıklı olması nedeniyle

[19] Berk, Hattat Mustafa Rakım'da Celi Sülüs ve Tuğra Estetiği.

[20] Uğur Derman, "Osmanlı Devri İstanbul'unda Hat Sanatı". Tarih İçinde İstanbul Uluslararası Sempozyumu, İstanbul, Mtt İletişim ve Reklam Hizmetleri, 2010; 487.

[21] Süleyman Berk, *Devlet-i Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı* (İstanbul: İnkılab Yayınları, 2000).

ıhlamur ağacından yapılmıştır (Görsel 11). Bu hat levhalarının İslam Dünyası'nın en büyük hat levhalarından olduğu bilinmektedir.[22]



Görsel 14. *Hasan Çelebi, Kalem Sûresi: 51-52. Âyetler (Nazar duası), Celi sülüs koltuk*

19. yy. sanatçılarının en önemlilerinden biri de Yesarizade Mustafa İzzet Efendidir. Yazmış olduğu yazı karakteri ile de diğer hattatlardan ayrılan Yesarizede'nin Türk Hat Sanatı'na en önemli katkısı, Türk nestalik ekolünü kurmuş olmasıdır. Nestalik yazı, Yesarizade Mustafa İzzet'in bu hamlesinden sonra yön değiştirmiş, 19. yüzyıl hattatları İran'ın nestalik üslubunu terk ederek Yesarizade Ekolü'ne yönelmişlerdir. Aklam-ı Sitte içerisinde yer almamış olmasına rağmen Türk hat sanatının en nadide örneklerinin verildiği bu yazı çeşidi, Yesarizade ekolü ile halen zevk ve beğeni ile icra edilmektedir.[23]



Görsel 15. *Fuat Başar, Celi sülüs besmele*

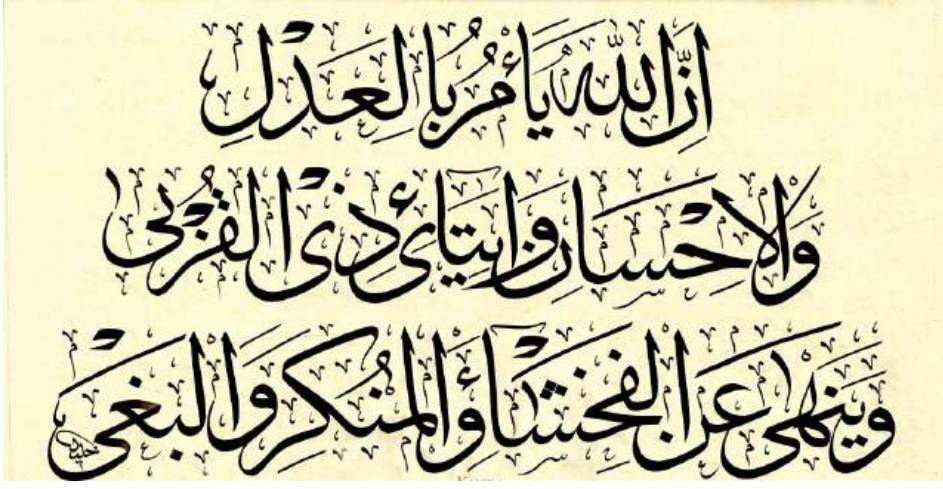
[22] Ali Rıza Özcan, "Dünyanın en Büyük Yazıları" Ayasofya'nın Celîleri", *Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi* (Temmuz-Eylül 2020).

[23] Uğur Derman, "Hat", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. 16/427-437, (İstanbul:TDV Yayınları, 2001).



Görsel 16. *Davut Bektaş, Kelime-i tevhit, Celi sülüs*

Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine geçiş harf inkılabı ve değişen eğitim politikaları nedeni ile hat sanatı açısından sıkıntılı bir süreci de beraberinde getirmiştir. Bu süreç güzel sanatlar alanında eğitim vermek üzere II. Abdülhamit döneminde İstanbul'da 1882 yılında kurulmuş bir yüksekokul olan Sanayi-i Nefise Mektebi ile telafi edilmeye çalışılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk güzel sanatlar okulu olarak kurulmuş olan bu mektep ilk olarak erkeklere eğitim vermekte iken 1914'te İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulması ile kız öğrencilere de eğitim vermeye başlamıştır. 1936'da "Türk Tezyini Sanatlar Bölümü" de eklenmiş olan Sanayi-i Nefise Mektebi, 1969 yılındaki yasa değişikliği ile bilimsel özerkliğe kavuşmuştur ve artık ismi "İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi" olarak geçmektedir. 1975'te akademiye birçok bölüm eklenmiş ve 1981'de Akademi YÖK çatısı altına girmiş ve adı da artık "Mimar Sinan Üniversitesi" olmuştur.[24]



Görsel 17. *Halil İbrahim Alperen, Nahl Süresi 90. Ayet, Celi sülüs*

[24] Fatma Ürekli, "Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere İnas Sanayi-i Nefise Mektebi". Tarih ve Toplum Dergisi, 2003, s. 178-188.

Ayrıca Osmanlı ve Cumhuriyet döneminin yazı sanatında kesintiye uğramamasında büyük bir fedakarlıkla sanat icra etmeye çalışan pek çok sanat emekçisinin de payı oldukça fazladır. Binbir zorlukla yazı yazmaya çalışan hattatlar, hem geçmişten gelen sanat geleneğinin gerilememesini sağlarken yazının estetik olarak gelişmesine de katkıda bulunmuşlardır. Özellikle 20. yy.'ın en önemli hattatı olarak kabul edilen Hamit Aytaç'ın hat sanatı için göstermiş olduğu özverili çalışmalar bu günkü sanat faaliyetlerinin de temeli niteliğindedir. Bir dönem Sanâyi-i Nefîse Mektebi'nde de eğitim almış olan Aytaç Nazîf Bey'den celî, Kâmil Akdik'ten sülüs ve nesih, İsma'il Hakkî Altunbezer'den tuğra ve Hulûsî Yazgan'dan da ta'lik dersleri almaya başlamıştır fakat hususî surette istifade ettiği bu hocalardan icazet alamamıştır. Buna rağmen yazıda oldukça yüksek standartlara ulaşmış olan Hamit Aytaç'ın yetiştirmiş olduğu talebeleri hat sanatının tekrardan Anadolu topraklarında yerleşmesine ve geçmişten gelen mirasla bağ kurarak geleceğe emin adımlarla yürümesine zemin hazırlamışlardır.[25]

Hamit Aytaç'ın talebesi olduğu ve vasiyetnamesinde yerine vekil bıraktığı Hasan Çelebi, İsmail Yazıcı, Fuat Başar, Hüsrev Subaşı, M. Uğur Derman, Muhammed Temimi gibi pek çok sanatçı, hocalarından almış oldukları emaneti sanat heveslisi pek çok kişiye aktarmış ve bu sayede başta İstanbul olmak üzere Anadolu'nun hemen her yerinde önemli bir sanat emekçisi kitlesinin oluşmasını sağlamışlardır.[26]

Ayrıca Türkiye'de 1 Kasım 1928 tarihinde 1353 sayılı "Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkında Kanun"un kabul edilmesi ve yeni alfabenin yerleştirilmesi süreci, Latin alfabe ile yazılar yazan sanatçıların ortaya çıkmasına da sebebiyet vermiştir. Bu doğrultuda bakıldığında Emin Barın ve Etem Çalışkan gibi sanatçılar Latin alfabesi ile eserler üretip Türk hat sanatına katkıda bulunmuşlardır.[27]



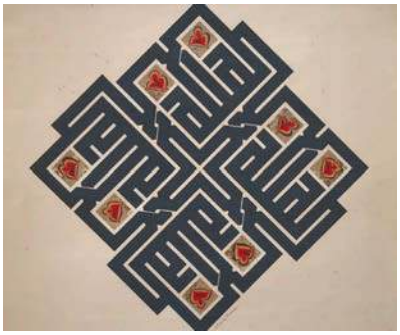
Görsel 18. *Mehmet Özçay, Hadis-i şerif, Ölçülü nesih/sülüs*

[25] Mehmet Ali Abakay, "Hat Sanatı ve Hattat Hâmid Aytaç". *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi* -www.e-sarkiyat.com- ISSN: 1308-9633 Sayı: VII, Nisan 2012.

[26] Abakay, "Hat Sanatı ve Hattat Hâmid Aytaç", 254; Yunus Berkli vd. "Hattat Yeşilzade Mehmed Salih Efendi." In Tasarım ve Mimarlık Perspektifinde Geleneksele Bakış, Ankara: İKSAD, 2023, 471-490; Yunus Berkli vd. "Hattat Şevket Özdem ve Erzurum Merkez Çortan Mescidinde Bulunan Eserleri." ın Tasarım ve Mimarlık Perspektifinde Geleneksele Bakış , Ankara: İKSAD, 2023, 491-508.

[27] Mustafa Kınık, İbrahim Gökhan Ceylan, "Hattat Emin Barın'ın Alışmalarının Grafiksel Açıdan İncelenmesi", *Akdeniz Sanat Dergisi* 5/9 (2012).

Geleneksel kitap sanatları içerisinde yer alan hüsn-i hat sanatı kendi gelişim çizgisini her daim yukarılara çıkarma gayreti içerisinde olmuş ve bu doğrultuda oldukça başarılı bir tarihsel süreç geçirmiştir. Aynı zamanda tezhip ve cilt gibi diğer kitap sanatlarının gelişmesine ve çok kıymetli eserlerin üretilmesine de katkı sağlamıştır.[28] Bugün üretilmiş olan sanat eserleri ve yetiştirilen talebeleri ile İstanbul, sadece Türkiye'yi ya da İslam coğrafyasını değil tüm dünyayı hüsn-i hat konusunda besleyen ve bu sanata gönül vermiş sayısız hat talebesine ilham olan bir sanat merkezi konumundadır.



Görsel 19. *Emin Barın, Latin hat, (Portakal Sanat Kültür Evi koleksiyonu)*

Kaynakça

Abakay, Mehmet Ali. "Hat Sanatı ve Hattat Hâmid Aytaç". *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi* -www.e-sarkiyat.com- ISSN: 1308-9633 Sayı: VII, (Nisan 2012), 248-267.

Alparslan, Ali. "İslam Yazıları". *Hat ve Tezhip Sanatı*. 17-26. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2015.

Aydın, Erhan. Yenisey Yazıtlarında Geçen Unvanlar ve Unvan Niteleyicileri. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, 59(2), (2011), 5-26.

Bektaş, Dilek. "Turfan Bölgesindeki Uygurca Yazmaların Kullanımıyla İlgili Neler Biliyoruz?", *Kesit Akademi Dergisi* (2) (Aralık 2015), 113-134.

Belenıtsky, Alexander. Antik Çağlardan 10. Yüzyıla Kadar Khuttal'ın Tarihi ve Coğrafi Taslağı. SSCB Bilimler Akademisi Maddi Kültür Tarihi Enstitüsü, SSCB'nin Tacik şubesi Soğd-Tacik arkeolojik keşif gezisinin tutanakları Bilimler Akademisi ve Devlet İnziva Yeri. Moskova; Leningrad: SSCB Bilimler Akademisi Yayınevi, T. 1: 1946–1947, (1950), 109–127.

Berk, Süleyman. *Devlet-i Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı*. İstanbul: İnkılab Yayınları, 2000.

Berk, Süleyman. Hattat Mustafa Rakım'da Celi Sülüs ve Tuğra Estetiği. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 1999.

Berkli, Yunus, Gülten Gültepe, And Bayram Çelik. "Hattat Yeşilzade Mehmed Salih Efendi." *In Tasarım Ve Mimarlık Perspektifinde Geleneksele Bakış*, 471-490. Ankara: İKSAD, 2023.

Berkli, Yunus, Gülten Gültepe, and Bayram Çelik. "Hattat Şevket Özdem ve Erzurum Merkez Çortan Mescidinde Bulunan Eserleri." *ın Tasarım ve Mimarlık Perspektifinde Geleneksele Bakış*, 491-508. Ankara: İKSAD, 2023.

[28] Fatma Şeyma Boydak, "Türk İslâm Cilt Sanatında 'Hasbiyallah' Yazılı Mühürlerden Örnekler", *Diyanet İlmi Dergi* 59/4 (Aralık 2023), 1483-1514.

Berkli, Yunus. “Uygur Resim Sanatının Üslup Özellikleri / Uighur Painting Style Features”. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 10/45 (Nisan 2018), 155-166.

Bilen, Ezgi. "Mesâlihu’l-Ebdân ve’l-Enfüs Şeyh Hamdullah “Müstensih” (ö.926/1520)." In Yol Üstüne Kırk Eser, 284-289. Ankara: Fecr Yayınları, 2022

Bilen, Ezgi. "Ahmed Şemseddin Karahisârî (ö. 963/1556)." In *İslam Düşüncesini Etkileyen Şahıslar*, 410-415. Ankara: Fecr Yayınları, 2022

Boydak, Fatma Şeyma. “Türk İslâm Cilt Sanatında ’Hasbiyallah’ Yazılı Mühürlerden Örnekler”. *Diyanet İlmi Dergi* 59/4 (Aralık 2023), 1483-1514.

Celilov, Firudin A. “Esik Yazısı”. çev. Amin Namazlı. *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi* Prof. Dr. Eşref Buharalı Özel Sayısı (Kasım 2024), 533-540.

Çoruhlu, Yaşar. *Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2016.

Derman, Uğur. “Hafız Osman”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 15/98-100. İstanbul: TDV Yayınları, 1997.

Derman, Uğur. “Hat”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 16/427-437. İstanbul: TDV Yayınları, 2001.

Derman, Uğur. “Osmanlı Devri İstanbul’unda Hat Sanatı”. *Tarih İçinde İstanbul Uluslararası Sempozyumu*, 492-502. İstanbul: Mtt İletişim ve Reklam Hizmetleri, 2010.

Diğler, Mustafa, Aydın, Seçkin, *Hüsn-i Hat ve Mimarimizdeki Yeri*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, 2015.

Kemaloğlu, Zeynep. “Geometrik Tezyinatlı Amasya Camii Mihrapları”. *Akra Kültür Sanat Edebiyat Dergisi* 12/32, (2024), 93-112. https://doi.org/10.31126/akrajournal.1365347

Kınık, Mustafa, Ceylan, İbrahim Gökhan, “Hattat Emin Barın’ın Alışmalarının Grafiksel Açıdan İncelenmesi”. *Akdeniz Sanat Dergisi* 5/9, (2012), 86-96.

Narmanlı, Faruk. *Giresun Camilerinde Tezyinat*. Ankara: Son Çağ Akademi Yayınları, 2020.

Ölmez, Mehmet. “Türkçe'nin ve Türk Dillerinin Yaşı Konusu”. *Toplum ve Bilim Dergisi* 96, (2003), 62-75.

Özcan, Ali Rıza. “Dünyanın en Büyük Yazıları” Ayasofya’nın Celîleri”. *Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi* (Temmuz-Eylül 2020), 6-11.

Sayrafi, Abdulah-ı. *Hat İlim Kitabı*. Ankara: VGM Yayınları, 2018.

Soycan, Gülşen. “Mescid-i Aksâ Kitâbeleri Bağlamında Yazı-Mekân İlişkisi”. *Filistin Araştırmaları Dergisi*, (2025), 167-201.

Tüfekçioğlu, “Abdülhamit. Osmanlı Sanatının Oluşumunda Yazı”. *Hat ve Tezhip Sanatı*. 59-74. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2015.

Ürekli, Fatma. “Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere İnas Sanayi-i Nefise Mektebi”. *Tarih ve Toplum Dergisi*, (2003), s. 178-188.

TÜRK-İSLAM MİMARİSİNDE AHŞAP SANATI

İsmail HACIAHMETOĞLU

TÜRK-İSLÂM MİMARİSİNDE AHŞAP SÜSLEME

*İsmail HACIAHMETOĞLU**

1. Giriş

İnsanlık tarihinin en eski dönemlerinden itibaren kullanılan ahşap, gündelik hayat ve sanat faaliyetlerinde mühim bir mevkie çıkmıştır. Kolay temini, rahat işlenmesi, sanatsal ifadeye hemen cevap verebilmesi gibi hususiyetleri, estetik ve kültürel ifadenin köklü ve güçlü bir aracı hâline gelmesindeki ana amillerdendir.

Ahşabın estetiği, İslâm sanatının ana ilkeleriyle de mütenasip bir durum arz eder; sonsuzluk fikrinin tekrar eden geometrik desenlerle vurgulanması, simetri ve ritmin kompozisyonun temelini oluşturması, figürlü unsurlar yerine soyut geometrik düzenlemeler tercih edilmesi bu fikrin en açık delilleridir. Bu nitelikleri, ahşabı yalnızca bir yapı tekniği değil, aynı zamanda derin sembolik anlamlar taşıyan bir sanat formu hâline getirir.

Türk-İslâm sanatları içinde sadece bedii zevke hitap etmesinin haricinde mimar hüviyeti kazanılmasında da önemli bir basamak olarak addedilmiştir. İdrak, muhakeme, suretlendirme, tasavvur etme gibi melekelerin gelişmesinde ahşap işleriyle meşgul olma inancı kuvvetliydi. Mimar Sinan'ın neccarlıkta, Mimar Mehmet Ağa'nın sedefkârlıkta yetişmeleri ve sonrasında mimarlığa geçmeleri bu yaklaşımın en bariz göstergeleridir.[1]

Türkiye'de Türk-İslâm sanatları içinde ahşabın mevkii ve derecesini ortaya koyan araştırmalar hatırı sayılır nispettedir.[2] Celal Esad Arseven Türkiye'de ahşap süsleme yöntemlerini daha tafsilatlı yaparak yeni bilgiler kazandıran ilk

* Öğr. Gör. Dr., Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü, ORCID:0000-0001-6797-772X.

1 Metin Sözen, Geleneksel Türk El Sanatları,(İstanbul: Türk Hava Yolları,1998), 3.

2 Ahşaba dair yapılmış incelemelerden önde gelen bazıları şunlardır: Can Kerametli, "Osmanlı Devri Ağaç İşleri Tahta Oyma Sedef Bağ ve Fildişi Kakmalar", *Türk Etnografya Dergisi* IV, (1961), 5-13., Yıldız Demiriz, "XIV. Yüzyılda Ağaç İşleri", *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14. Yüzyıl)*, Ed. Oktay Aslanapa, (1977), 61-71., Erdem Yücel, "Osmanlı Ağaç İşçiliği", *Kültür ve Sanat*, (1977), 58-71., Ayla Ersoy, *XV. Yüzyıl Osmanlı Ağaç İşçiliği*, (İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1993); Örcün Barışta, *Osmanlı İmparatorluğu Dönemi İstanbul Camii ve Türbelerinde Ağaç İşleri*, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2009).

araştırmacılardandır.[3] Eğri kesim tekniğine dikkat çeken Haluk Karamağaralı-yı[4] ve bunu önemseyerek ahşap süsleme tekniklerine yeni bir başlık eklenmesine katkıda bulunan Semra Ögel'i unutmamak gerekir.[5] Bunlara ilaveten Gönül Öney'in neşrettiği araştırmalar[6], ahşap tekniklerin detaylı tasnifi ve ortaya koyduğu neticeler itibariyle en önemli ve başucu eserleri olarak kabul edilir. Türk-İslâm sanatlarının ahşap dalında üstad kabul edilebilecek bir kişide Rüstem Bozer'dir. Bozer, Gönül Öney'in tertip ettiği sınıflandırmaya sadık kalmakla beraber yaptığı tetkiklerle ahşap tezyinatın tekâmül seyrinin takibine ve hususiyetlerine dair yeni mütalaalar getirerek tekniklere dair örneklerin sayısını artırmış, bazı ahşap eserlerin yanlış gruplara dâhilini tashih etmiş, yeni usullerin literatüre katılmasını sağlamıştır.[7] Tüm bunlara ilaveten son yıllarda genelde ittifak edilmiş yöntem ve gruplandırmalara, etimolojik, teknik, motif analizi gibi yönlerden bazı düzeltmeler ve teklifler de getirilmektedir.[8]

Ahşap süslemede tercih edilen ağaç türleri bölge farklılıkları göstermekle beraber dış tesirlere dayanıklılığı, sıcak soğuk değişimine mukavemeti, kolay işlenebilir mahiyette olması gibi özellikler aranarak tercih edilmektedir. Meşe, ceviz, kestane, armut, şimşir, kayın, gül, mahun, abanoz, ağaçları en çok karşılaşılan malzemedir.[9] Bu örneklerden son üçü Anadolu'da bulunmayıp dışarıdan ithal edilerek kullanılmışlardır.

İslâm âleminde ahşap sanatı, muhtelif usullerin tatbikiyle suret bularak çok yönlü bir sahaya hitap etmektedir. Bu teknikler, dönemsel ve bölgesel farklılıklara göre çeşitlenmiş; ahşap sanatının zengin bir ifade alanı oluşturmasını

---

3 Celal Esad Arseven, Les Arts DecoratifsTurcs, (Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı). Celal Esad Bey bu yapım yöntemlerini oyma, kesme, tarsi, kakma, sedefkâri ve kündekâri başlıklarına taksim etmiştir.

4 Haluk Karamağaralı, Anadolu'da Beylikler Devri Minberleri (Ankara: Ankara Üniversitesi, Doktora Tezi, 1955).

5 Semra Ögel, "Anadolu Ağaç Oymacılığında Mail Kesim", Sanat Tarihi Yıllığı I (1965), 110-118.

6 Gönül Öney, "Anadolu ve Selçuklu Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", *Sanat Tarihi Yıllığı* 3. (1969-1970), 135-149., Beylikler Devri Sanatı XIV.-XV. Yüzyıl (1300-1543), (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1989)., Anadolu Selçuklu Mimari Süsleme ve El Sanatları, (Ankara : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992).

7 Rüstem Bozer'in ahşaba dayalı çalışmalarının bazıları şöyle sıralanabilir; *Erken Osmanlı Dönemi Ahşap Kapı ve Pencere Kanatları*, (Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1986)., "Sinan Eserlerinde Ahşap İşçiliği", *VI. Vakıf Haftası, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan ve Dönemi" Sempozyumu*, (İstanbul, 1989), 327-346., *15. Yüzyılın Ortasına Kadar Anadolu Türk Sanatında Ahşap Kapılar*, (Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1992)., "Eğri Kesim Tekniğine Anadolu'dan Bir Örnek: Konya II. Kılıçarslan Türbesi'nin Ahşap Kapı Kanatları", Vakıf Haftası 9, (Aralık 1992), 227-236., "Ahşap Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı* 2, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006), 533-541., "Tarihlendirmede Yapı ile Ahşap Eserlerinin Kitabeleri Arasındaki İlişkiler (Selçuklu ve Beylikler Devri)", *Konya Kitabı X*, *Rüçhan Arık - M. Oluş Arık'a Armağan Özel Sayı*, Konya, 2007), 175-180.,

8 Demet Taşkan - Alzahraa Behzad Ismaeel, "Mimari Bir Eleman: Maşrabiye", *Art-Sanat* 17, (2022), 475-496. Mevzu bahis bu makalede "maşrabiye" teriminin ahşap sanatına aslından farklı bir telaffuzla geçtiğini, bunun yerine "torna tekniği" veya "torna ile yapılan kafes tekniği" şeklinde kullanım ve gruplandırma yönünde öneri getirilmektedir., Sevinç Gök, "Manisa Ulu Camii'nin Minber Kapı Kanatlarındaki Yazı ve Süslemeler Hakkında Yeni Öneriler", *Rüstem Bozer'e Armağan,* (2025), 306-327. Yazar kakma ve tarsi tekniklerine çok benzeyen lakin teferruata inildiğinde gerek hazırlanış ve gerekse tatbikatta ayrılan "Khatam" adı verilen bir usulü Anadolu'daki Ahşap tekniklerine eklenmesini teklif etmektedir.

9 Mehmet Yüksel,*Türk Ahşap Sanatında Gerçek Ve Taklit Kündekari Elemanlarının Fiziksel Performansının Karşılaştırılması*, (Ankara: Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2002), 43-49.

sağlamıştır.[10] Bahis konusu bu yöntemlerin bir kısmı Türklerden evvel veya eş zamanlı olarak başka toplumlar ve değişik coğrafyalarda da uygulanmakla birlikte gerek tarz ve gerekse süsleme çeşitleriyle Türklerin ahşap sanatında kendilerine has bir gelişim sergiledikleri, İslâm'a girişleri ve hâkim unsur haline gelmeleriyle de bu sanatı sağlam ve hızlı bir şekilde inkişafa geçirdikleri mevcut eserlerden anlaşılmaktadır.[11]

2. Ahşap Süsleme Teknikleri

İslâm sanatında ahşap eserler bir bütün halinde gözden geçirildiğinde, Selçuklu, Anadolu Selçuklu Dönemi sonrası Beylikler ve Osmanlı devri ahşap işçiliğinin esasını teşkil ettiği birçok teknik tatbik edilmiştir. Oyma, kündekari, kakma, tarsi ve kafes usulleri öne çıkmakta bunların yanı sıra kazıma, ajur yapıştırma ve maşrabiye tekniklerinin kullanıldığı da müşahede edilmektedir.[12]

2.1 Oyma Tekniği

Ahşap süsleme içinde en yaygın kullanılan tekniktir. Beş gruba tasnif edilir. Bunlar: Yuvarlak satıhlı oyma, düz satıhlı oyma, oluklu oyma, çift katlı oyma ve eğri kesim usülleridir. Bahis konusu bu teknikler oyma işleminin gerçekleştirilmesi bakımından benzer olsalar da motiflerin satıhları, büyüklükleri, aralarındaki derinlikler, zeminin ele alınması birbirlerinden farklılık arz eder. Tezyinatta genelde tek bir yöntemden yaralanmaktan ziyade birkaç usülün birlikte kullanılması da diğer bir hususiyettir.

Kompozisyon tasarımında rahatlık sağlayan ve stil belirlemede mühim bir rol oynayan oyma tekniğinde motifler daima kabartma halinde teşkil edilmiştir. Bu yapılırken şekillerin arası 1 mm ila 5 cm arasında arzu edilen derinlikte oyulur. Kullanım yoğunluğuna göre nebati, hendesi, yazı ve figürlerden ibaret hemen hemen her desene yer verilmiştir.[13]

Minber, kapı ve pencere kanatları, mihrap, sanduka, rahle, dolap kapağı gibi geniş bir uygulama sahasına sahiptir. Türk İslâm aleminde bu teknikteki en erken eserlere 11. yy'da karşılaşılır. Anadolu'da en zengin ve dikkati çeken örnekler 12 ila 15. yy'lar arasındaki devreye tekabül eder. 15. yy'dan sonra sadeleşmeye başlamış, kakma tekniğinin gelişmesi ve yaygınlık kazanmasıyla Doğu Karadeniz Bölgesi dışında tercihen azalmıştır.

---

10 Gönül Öney, Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, Ankara: Türkiye İş Bankası, 1992), 137.

11 Bozer, 15. Yy'ın Ortasına Kadar, 19.

12 Bozer, "Ahşap", 533.

13 Kapı kanatlarında oyma derinliği 1 mm'yi geçmez. Fazla derin olmaması, sürekli kullanmalarından ötürü olsa gerek, itme, çarpma, sürtünme vs dış tahribattan etkilenmemesi, motiflerin kırılganlığına ve ezilmesine mahal bırakmamak için böyle yapıldıkları düşünülmektedir. Bunların tam tersi olarak Siirt Ulu Camii Minberinde olduğu gibi minberlerde motif arası derinlikler 2 cm'ye inmektedir. (bkz. Bozer, "Ahşap", 537.)

2.1.1. Yuvarlak Satıhlı Oyma

Oyma tekniğini en fazla temsil eden, her dönem ve bölgede en çok tercih edilen yöntemdir. Şekil açısından daha kolay ve zengin oluşu ile istenilen yüzeylere rahat tatbik edilmesinden ötürü bu uygulamada kesin bir standart tespit edilememektedir. Bununla birlikte oymaların derinliğinin artırılmasını sağlamakta, başta bitkisel olmak üzere desenlerin birbirlerinden ayrı ayrı ele alınıp değer kazanmasına olanak tanımaktadır.[14]

Bu grupta bazen motiflerin teşkil edildiği zemin daha geniş tutularak süs desenlerinin vurgusu artırılmıştır. Bazen de zemin daraltılarak motiflerdeki karmaşık ve yoğun bir düzen ön plana çıkarılarak ajur etkisi görülmektedir.[15] Bilhassa minberlerde ve kapı kanatlarında başarılı bir şekilde tatbik edilmiştir.

Minber

13. yy: Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1298).[16]

14. yy: Birgi Ulu Camii(1322).[17]

Kapı Kanatları

13. yy: Konya Sahip Ata Camii[18]**,** Konya Beyhekim Mescidi (13.yyson çeyreği)[19]**,** Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1298)[20]**,** Beyşehir Eşrefoğlu Türbesi (1301-02).

14. yy: Seydişehir Seyyid Harun Kümbeti (1320)[21]**,** Çorum-Elvan Celebi Zaviyesi[22]**,** Kastamonu İbni Neccar Camii (1357)[23]**,** Kasabaköy Mahmut Bey Camii (1367).[24]

Mihrap

Nevşehir Ürgüp Damsaköy Taşkın Paşa Camii (14.yy'ın ortaları).[25]

14 Bozer, "Ahşap", 537.

15 Öney, "Anadolu ve Selçuklu Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", 141.

16 Yaşar Erdemir, Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii ve külliyesi (Konya: Beyşehir Vakfı Yayınları, 1999), 46.

17 Ali Haydar Bayat, "Birgi Ulu Camii", Vakıflar Dergisi XXII, Ankara (1991), 133-151.

18 Halûk Karamağaralı, "Sahip Ata Camii'nin Restitüsyonu Hakkında Bir Deneme", Röleve Ve Restorasyon Dergisi 3, Ankara (1982), 51.

19 Mustafa Bulut, "Osmanlı Ahşap Kapı ve Pencere Kanatlarındaki Kompozisyonlar ve Altın Üçgenler", Sanat Tarihi Yıllığı 29, İstanbul (2020), 45-61.

20 Ahmet Çaycı, Eşrefoğlu Beyliği Dönemi Mimari Eserleri, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2008), 27-30.

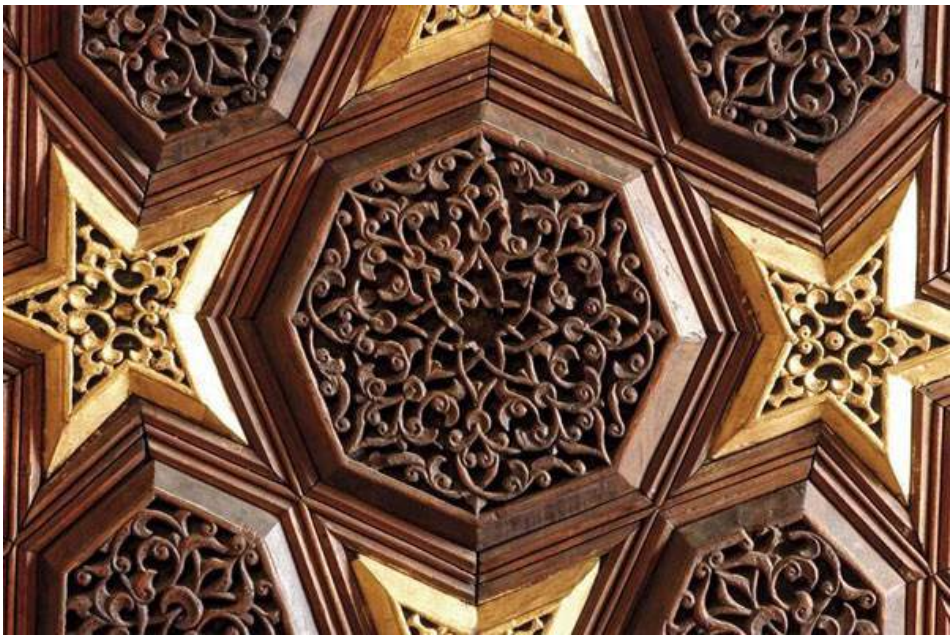
21 Rahmi Hüseyin Ünal, "Seyyid Harun Camii ve Önündeki Üç Kümbet (Seydişehir-Konya)", *Sanat Tarihi Yıllığı* 6, İstanbul: (1974-1975), 45-46.

22 Mustafa Kemal Şahin, "Çorum/Mecitözü Elvan Çelebi Külliyesinin Sanat Tarihi İçerisindeki Yeri ve Önemi", *Uluslararası Horasan'dan Anadolu'ya İrfan Geleneği: Elvan Çelebi Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Çorum: Hitit Üniversitesi, 2020), 289-327., Hanife Nuran Hakyemez, "Elvan Çelebi Camii'nin Ahşap Sanat Eserleri Açısından İncelenmesi", *Uluslararası Horasan'dan Anadolu'ya İrfan Geleneği: Elvan Çelebi Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Çorum: Hitit Üniversitesi, 2020), 511-560.

23 Z.Kenan Bilici, "Kastamonu ve Kasabaköy'deki İki Eseriyle Nakkaş Abdullah Bin Mahmud ve Sanat Tarihimizdeki Yeri", *Vakıflar Dergisi* 20, Ankara (1988), 85-94.

24 Z.Kenan Bilici, "Kastamonu ve Kasabaköy'deki İki Eseriyle" 85-94.

25 Ömür Bakırer, Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1976), 218-221.



Görsel 1. *Yuvarlak Satıhlı Oyma (Birgi Ulu camii Minber Detayı)*[26]

2.1.2. Düz satıhlı Oyma tekniği

Tek başına kullanılarak yapılan örnekleri az sayıda olup kahir ekseriyetle diğer yöntemlerle birlikte icra edilmiştir. Motifler aynı seviyede tutulup kenarları zemine doğru dik olarak indirilir ve satıhları düz bırakılır. Oyma derinliği azdır. Bundan mütevellit tezyinattaki çekicilik ve etki zayıftır. Bilhassa bitkisel kompozisyonlar durgun ve donuktur. Daha çok kapı kanatlarında görülen bu tekniğe minber yan aynalıkları ve sandukalarda da tesadüf edilmektedir.

Kapı Kanatları

13. yy: Malatya Ulu Camii (1211-1220)[27]**,** Akşehir Seyyid Mahmud Hayrani Türbesi (1268).[28]

14. yy: Karaman Ermenek Ulu Camii (1302)[29]**,** Karaman Ermenek Sipas Camii(14.yy başı)[30]**,** Sinop Aslan Camii (1351)[31]**,** Konya Akşehir Kileci Mescidi(14.yy)[32]**,** Ankara Hacı Bayram Türbesi (1429-30).[33]

---

26 Rk (Renkli Kalem) Arşivi, 2015.

27 M. Zeki Oral, "Anadolu'da San'at Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri", *Vakıflar Dergisi* 5, Ankara (1962), s.49.,Bekir Eskici, Malatya Türk-İslâm Dönemi Mimari Eserleri I Battalgazi (Eski Malatya), (İstanbul: Malatya Valiliği Malatya Kitaplığı Yayınları, 2013), 66-70.

28 Yaşar Erdemir, "Akşehir'de Selçuklu Dönemi Ahşap İşçiliği", *Milletlerarası Nasreddin Hoca Sempozyumu Bildirileri, 8 Temmuz 1991 Akşehir*, Konya: (1992), 14-15, Bozer, "Ahşap", 537.

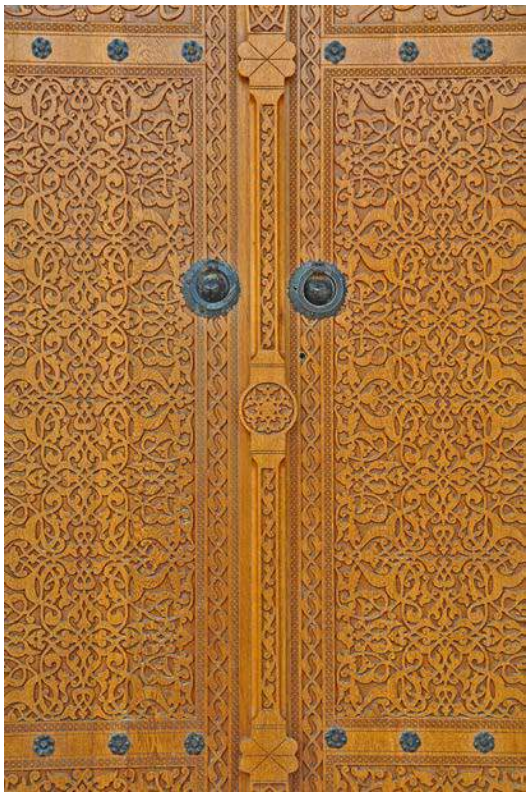
29 Bozer, "Ahşap", 537.

30 Bozer, "Ahşap", 537.

31 Bozer, "Ahşap", 538.

32 Yekta Demiralp, Akşehir ve Köylerindeki Türk Anıtları, (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1996), 38.

33 Seyfi Başkan, Ankara Hacı Bayram-ı Veli Camii ve Türbesi, (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1998), 51-53.



Görsel 2. *Düz Satıhlı Oyma (Konya Akşehir Kileci Mescidi Kapı Kanatları)*[34]

2.1.3. Oluklu Oyma

Bu teknikte kabartma motifler bazen ince bazen de derin yivlerle oluklandırılır. Bu durum zengin ışık-gölge oyunlarına olanak verir. Enine ve boyuna uzayan bordürlerde, minber ve kapı kanatlarının panolarında nebati tezyinat olarak daha çok dikkatleri çekse de yazı ile geometrik örgülü şeritlerin sırtlarına da tatbik edilmiştir.

Bu usulün en zengin ve kaliteli örneklerinin uygulandığı mahal olarak Ankara başta gelmekle birlikte Anadolu'nun muhtelif merkezlerinde de karşılaşılmaktadır.[35]

Minber

13. yy: Konya Alaeddin Camii (1155-56)[36]**,** Ankara Alaeddin Camii (1178)[37]**,** Ankara Kızıl Bey Mescidi(13.yy ilk Çeyreği).[38]

34 Akşehir Belediyesi Dijital Görsel Galerisi, 2026.

35 Bozer, "Ahşap", 538.

36 Öney, "Anadolu ve Selçuklu Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", 135.

37 Öney, Ankara'da Türk Devri Yapıları, (Ankara: Ankara Üniversitesi Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları,1971), 17-20., Ayşe Ersay Yüksel, "Ankara Cami Ve Mescitlerinde Ankara Üslubu", *Tarih ve Gelecek Dergisi* 2/1, (Nisan 2016), 164-166.

38 Minberin ait olduğu Cami Yıkılmıştır. Kapı kanatları Ankara Etnoğrafya Müzesinde bulunmaktadır. (bkz. Gönül Öney, Ankara'da Türk Devri Yapıları, 93.

14. yy: Çorum Ulu Camii (1306),[39]**,**Bursa Ulu Camii (1389)[40]**/15. yy:** Ahi Elvan Camii (1413).[41]

Kapı Kanatları

13. yy: Ankara Kızılbey Mescidi (1299-1300).[42]

15. yy: Ankara Hacı Musa Camii (1432) **,** Tire Yahşi Bey Cami (1441)**,** Ankara Karanlık (Sabuni) Mescid (14. yy. sonu).[43]



Görsel 3-4. *Oluklu Oyma (Konya Alaeddin Camii Minberi Detayları)*[44]

2.1.4. Çift katlı oyma tekniği

İki kat halinde iki ayrı bezemenin üst üste oyulma işlemidir. Her iki kattaki süsleme aynı oyma usulüyle yapıldığı gibi, farklı oyma türüyle de işlenebilmektedir. Yazı ve bitkisel motiflerin aynı düzlemde iç içe nakşedildiği uygulamalar bu grubun dışındadır. Bu tekniğin en dikkat çekici ve yaygın emsalleri İran ve

---

39 Esasen minber bu camiye ait değildir. Haluk Karamağaralı, "Çorum Ulu Camii'ndeki Minber", *Sanat Tarihi Yıllığı* I, (1965), s. 120–143.

40 Minber kapısının arka yüzü (bkz. Rüstem Bozer, "Ahşap", 538.), Beylikler Devri Sanatı: XIV.-XV. yüzyıl (1300-1453), (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1989), 34.

41 Cami 14. Yy'ın sonlarına tarihlendirilir. Minberdeki kitabeler caminin 1413'te yenilendiğine işaret etmektedir. (bkz. Öney, Ankara'da Türk Devri Yapıları, 25-28.

42 Öney, *Ankara'da Türk Devri Yapıları*, 93.

43 Öney, Ankara'da Türk Devri Yapıları, 38.

44 Mustafa Cambaz, 2019

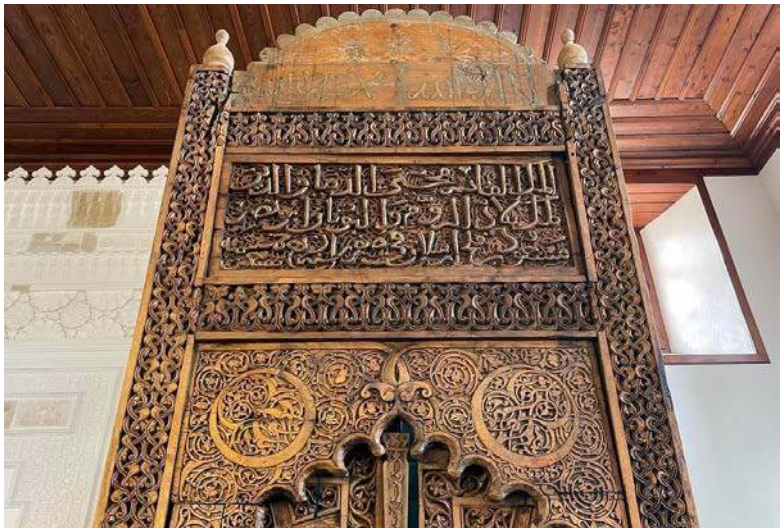
Türkistan'da Timur devrinde yapılmış kapı kanatlarıdır.[45] Anadolu'da minber ve kapı kanatlarında yazının yer aldığı pano ya da bordürlerde görülür.

Minber

13. yy: Ankara Alâeddin Camii (1178).[46]

Kapı Kanatları

Kayseri Ulu Camii (1205-1206).[47]



Görsel 5. *Çift Katlı Oyma (Ankara Alaeddin Camii Minberi Detayı)*[48]

2.1.5. Eğri (Mail)[49] kesim tekniği

Türk-İslâm ahşap sanatları içinde nev-i şahsına münhasır tekniklerden biridir. Onu özel yapan yönü motif ve zemin ilişkisinden dolayı süslemenin bütününde ortaya çıkan netice ile diğer usüllerden ayrılması ve kendine has bir stil sergilemesinden dolayıdır. Teknik, genelde bitkisel desenlerde kullanılmış olup figüratif unsurlarında soyut bir halde sunulmasına fırsat teşkil etmektedir.

Motiflerin satıhları zemine doğru meyilli bir şekilde iner ve birbiriyle birleşir. Zeminin sadece bir çizgi olarak kaldığı ve motiflerle bütünleştiği görülür. Bahis konusu çizgi, zeminin yerini alır ve iki komşu motifin kenarlarını oluşturur. Kıvrımlar halindeki bu zemin çizgisinin desene katılımıyla motifler soyut

45 Bozer, "Ahşap", 539.

46 En zengin ve kaliteli örneği olarak kabul edilir. (Bkz. Öney, "Anadolu ve Selçuklu Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", 142., Bozer, "Ahşap", 539).

47 Ankara Etnoğrafya Müzesinde teşhir edilmektedir. Tekniğin bitkisel süsleme halinde kullanıldığı güzel bir uygulamasıdır (bkz. Alev Çakmakoğlu Kuru, Fetihten Osmanlı Dönemine Kadar Kayseri›de Türk Devri Mimarisi, (Ankara 1998), 33-52., Bozer, "Ahşap", 539)

48 Diyanet Haber Foto Galeri, 2023.

49 Bazı araştırmalarda "mail" ifadesi kullanılmaktadır. (bkz. Semra Ögel, 9, Haluk Karamağaralı, "Çorum Ulu Camii'ndeki Minber", 120-143.

bir karakter kazanır. Süslemede bakışları tüm yüzeyde dolaştıran hareketli ve akıcı bir görüntü ortaya çıkar.[50]

Menşei Orta Asya'ya kadar uzanmaktadır. Bazı kurganlardaki eşyalardan dolayı ilk olarak Türkler tarafından tatbik edildiği kanaati hâkimdir.[51] Yine Türkler vasıtasıyla evvela 9. yüzyılda Samarra'ya nakledilmiştir. Burada alçı ve ahşap işlemelerde özgün bir üslup ortaya koyacak şekilde uygulanmış ve Samarra üslubu adı verilen bir tanımlamanın tesirli bir parçası olmuştur. Akabinde başta Mısır olmak üzere İslâm coğrafyasına yayılmıştır.[52]

11. yüzyılın başlarından itibaren Mısır, Suriye, Irak, İran ve Afganistan gibi muhtelif bölgelerde Samarra Üslubundan uzaklaşma başlamış, daha az tercih edilir hale gelmiştir. Anadolu'daki emsalleri 12. yüzyılda yapılmıştır. Sonraki dönemlere ait örnekler şimdilik mevcut değildir. Buda eğri kesim tekniğinin bu coğrafyaya geldikten kısa bir süre sonra vazgeçildiğini akla getirir.[53] Anadolu'daki tatbiki şamil olmayıp iki örnek haricinde burada da asli hali yani Samarra tarzı terk edilmiştir. Bu uzaklaşma sonucunda tezyinatta soyut karakter gitmiş ve motifler daha anlaşılır bir hale bürünmüştür. Diğer tekniklerdeki gibi daha çok minber ve kapı kanatlarında zuhur eder.

Minber

12. yy: Konya Alaeddin Camii (1555-56)[54]**,** Aksaray Ulu Camii (12.yy)[55]**,** Malatya Ulu Camii (1211-1220)[56]**,** Ankara Alaeddin Camii (1178)[57]**,** Harput Sare Hatun Camii (12.yy)[58]**,** Kayseri Lala Paşa Camii (12.yy sonu 13.yy başı).[59]

Kapı Kanatları

12. yy: Konya II.Kılıçarslan Türbesi (12.yy son çeyreği).[60]

15. yy: Bursa Yeşil Türbe(1421).[61]

---

50 Richard Ettinghausen,

51 Gönül Öney,

52 Bozer, "*15. Yy'ın Ortasına Kadar"*,

53 Bozer, "Ahşap", 538.

54 Naciye Detseli, "Selçuklu Dönemi Ahşap Minberlerine Bir Örnek: Konya Alâeddin Camii Minberinin Desen Analizi", İSTEM: İslâm, *San'at, Tarih, Edebiyat ve Mûsikîsi Dergisi* XVII/33, (Konya:2019), 213-239.

55 Öney, "Anadolu ve Selçuklu Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", 143.

56 Anadolu'da Samarra'nın özgün üslubunu yansıtan ender örneklerdendir (bkz. Semra Ögel, "Anadolu Ağaç Oymacılığında Mail Kesim", 110.)

57 Öney, Ankara'da Türk Devri Yapıları, (Ankara: Ankara Üniversitesi Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları,1971), 17-20., Ayşe Ersay Yüksel, "Ankara Cami Ve Mescitlerinde Ankara Üslubu", Tarih ve Gelecek Dergisi 2/1, (Nisan 2016), 164-166.

58 Anadolu'da Samarra'nın asli suretinin aksettiği eserlerdendir. (bkz. Semra Ögel, "Anadolu Ağaç Oymacılığında Mail Kesim", 112-114., Bozer, "Ahşap", 538.)

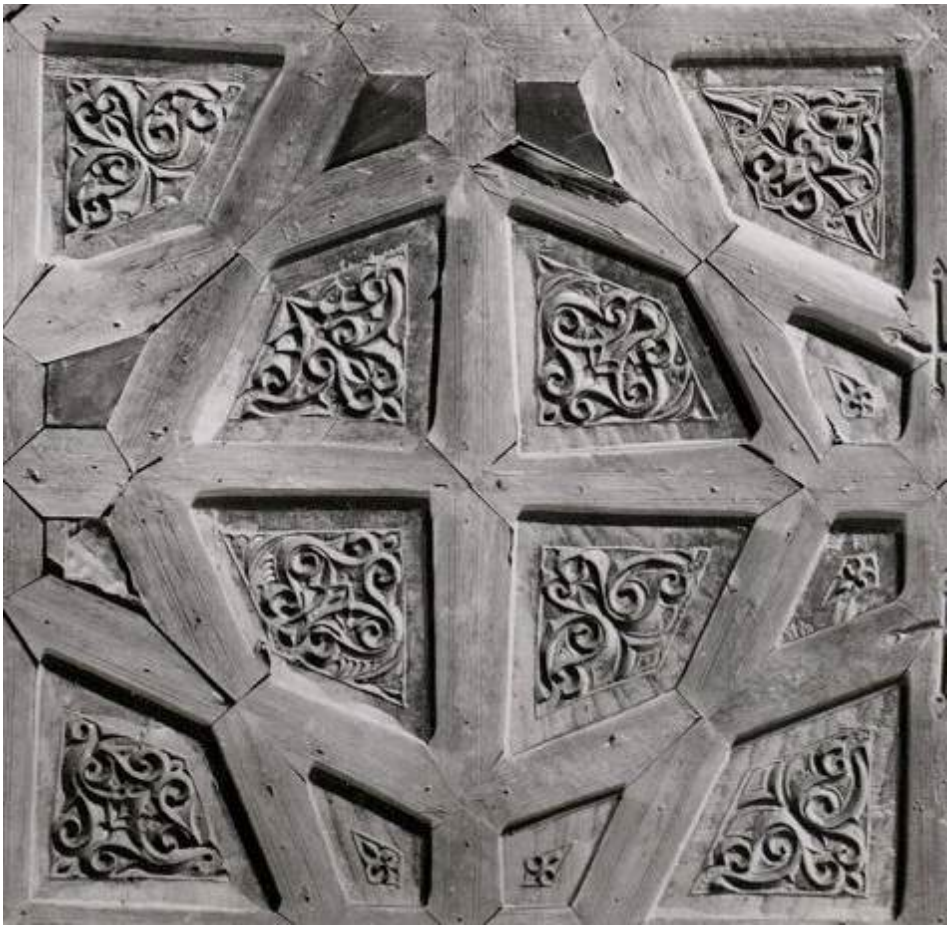
59 Semra Ögel, "Anadolu Ağaç Oymacılığında Mail Kesim", 111-113., Rüstem Bozer, "Eğri Kesim Tekniğine Anadolu›dan Bir Örnek: Konya II. Kılıçarslan Türbesi›nin Ahşap Kapı Kanatları", *Vakıf Haftası* 9, (Aralık 1992), 227-236.

60 Eğri Kesim Tekniğinin Anadolu örnekleri içinde bir esere en hâkim olanıdır(bkz. Bozer, "Eğri Kesim Tekniğine", 227-236.)

61 Hakkı Önkal, Osmanlı Hanedan Türbeleri,(Ankara: T.C Başbakanlık Atatürk, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, 2017), 95-110.

Pencere Kanatları

15. yy: Bursa Yeşil Türbe(1421)[62]**,** Bursa Yeşil Camii (1424).[63]



Görsel 6. *Eğri (Mail) Kesim (Malatya Ulu Camii Minberi Detayı)*[64]

2.2. Kündekâri

Türk - İslâm ahşap sanatının en özgün ve teknik açıdan en ileri seviyedeki örneklerinden biridir. Kelime olarak Farsça kendekârî'den türemiş olup oymak, kesmek anlamlarını taşır ve plastik sanatların bir kolu olarak tanımlanır. Osmanlıca metinlerde kalemkârî manası da kazanmış, zamanla özel bir geometrik ahşap doğramacılık tekniğini ifade eden kündekâri terimi ortaya çıkmıştır. Sanat tarihi terminolojisi ve yazımlarında ise kündekâri; çok sayıda küçük ahşap parçanın belirli geometrik formlar hâlinde kesilerek, birbirine geçme sistemiyle oluşturulan yüzeyler şeklinde tanımlanmaktadır. (Yücel İslâm ans)

62 Hakkı Önkal, "*Osmanlı Hanedan Türbeleri*", 95-110., Bozer, "Eğri Kesim Tekniğine", 228.

63 Burada verilen tarih caminin değil pencere kanatlarındaki süslemelere ait olandır. (bkz. Bozer, "Eğri Kesim Tekniğine", 228.)

64 Ali Saim Ülgen Arşivi, 2013.

Menşei hakkında net bir bilgi olmamakla beraber ilk kez İslâm sanatında ortaya çıktığı ve 12.yy'a kadar uzandığı rivayet edilmektedir. Bilinen ilk örnekleri 12. yüzyılda Mısır, Halep ve Anadolu' da görüldüğü için bu üç merkezde paralel olarak geliştiği tahmin edilir. Özellikle Anadolu Selçukluları döneminde gelişmiş ve özgün eserler ortaya konmuştur. Beylikler evresinde Anadolu Selçuklu ananesine bağlı kalınmış sadece teferruatta bir takım değişiklikler olmuştur. Osmanlı dönemi ise teknik anlamda büyük bir yenilik getirmemişse de üslup yaygınlaşmıştır.[65]

Bu ahşap usül, devrinin genel karakterini yansıtacak zengin örneklere sahiptir ve bilhassa dini yapılar başta olmak üzere mimarîde zengin bir şekilde görülmektedir. Tatbik edildiği sahalar; minber, kapı ve pencere kanatları, mihrap, korkuluk, dolap kapağı, kürsü, sanduka, ve rahleler gibi çeşitli objelerde karşımıza çıkmaktadır. Süslemede başarı elde edebilmek ve eseri uzun ömürlü kılmak için lifsiz, sert dokulu ağaçlar tercih edilmiştir.

Kündekâri tekniği sadece bir tezyini sanat değil, aynı zamanda işlevsel bir yapı sistemidir. Ahşabın genleşme ve çekme davranışını ve sürecini kontrol eder. Böylelikle uzun yıllar çatlama ve bozulma tehlikesi azaldığı gibi geniş bezemeli yüzeyler elde edilirken malzeme dayanıklılığı da artar.

Yapım süreci oldukça zahmetlidir ve ciddi bir ustalık gerektirir. Temel safhaları temel olarak şu şekildedir: Tasarım,[66] parça Kesimi,[67] birleştirme,[68] çerçeveleme.[69] Bu sistem sayesinde ahşap, nem ve sıcaklık değişimlerine karşı dayanıklı hâle gelir

Kündekâri, aynı görüntüyü verecek şekilde tatbiki biçimlerine göre 'hakiki' ve 'taklit kündekâri' olarak iki farklı tekniğe ayrılır:

2.2.1. Hakiki Kündekâri:

Bu tekniğinin diğer bir ismi 'çatma' olarak da tabir edilir. Çok zor ve ustalık gerektiren bir yöntemdir. Burada ahşap malzeme sekizgen, üçgen, yıldız, baklava ve poligonal gibi küçük boyutlarda ve birbirinden bağımsız parçalar olarak hazırlanır. Bahis konusu bu cüzlerin kenarları oluklu olup lambalı çıtalar vasıtasıyla birbirlerine raptedilir. Ahşap parçaların ufak ve birbirlerinden bağımsız tasarlanmasındaki asıl gaye nem ve ısıya dayalı meydana gelebilecek yarılma yahut ayrılmalara mani olmaktır. Birleştirme esnasında çivi, tutkal veya zamk kullanılmaz ve tekniğin dikkat celbedici ana hususiyetini bu tarz-ı usül temsil eder. Diğer bir ehemmiyeti ise istenilen kompozisyon elde edilirken parçaların birbirine eklenmesiyle aynı zamanda yüzeyin kendisi de meydana getirilmesidir. Bu nedenle hakiki kündekâri tekniği hem süsleme hem de bir yapım tekniği özelliği taşımaktadır. Büyük darbe ve yüklere karşı sağlamlığı arttırmak için arka yüze ahşap iskelet ya da yekpare ahşap levha konulmuştur.

---

65 Bozer, "Ahşap", 533.

66 Geometrik desenler matematiksel oranlara dayalı olarak hazırlanır.

67 Her bir ahşap parça (yıldız, çokgen, geçme çıtaları) ayrı ayrı kesilir.

68 Parçalar, geçme ve zıvana sistemiyle bir araya getirilir.

69 Kompozisyon, dıştan bir ahşap çerçeve ile sabitlenir.

Hakiki kündekâri yönteminde ahşap parçaların büyüklükleri ve şekillerinde, birbirlerine birleştirmeyi sağlayan çıtalarda, oluk ve yiv şekillerinde, tezyini motiflerde, kullanılan alanlara dayalı olarak bir takım bölgesel, dönemsel ve usta yaklaşımlarından ötürü bazı farklılıklar görülse de esas itibariyle 13., 14 ve 15. Yüzyıllara ait genel hususiyetleri şu şekilde özetlenebilir;

Kündekâriyi teşkil eden bölümler geometrik düzenlemelerden ibaret olup altıgen, sekizgen, yıldız gibi parçaları öne çıkmaktadır.

Her bir parça ince bir silmeyle çerçevelenerek yüzeylerine oyma halinde rumi, palmet ve sarmaşıkların ağırlıkta olduğu nebati desenler işlenmiştir.

Parçaları bitiştiren çıtalar enlidir ve aralarında derin oluklar teşkil edilmiştir.

Geometrik parçalar ve çıtalar aynı seviyede olmanın yanı sıra aralardaki oluklar parçaların ışık ve gölge tesirini artırmaktadır.

Parçalar biraz büyüktür ve aralardaki çıtaların genel kompozisyonda kapladığı alan çoktur. Bundan mütevellit metrekreye düşen parça sayısı da azalır. Dolayısıyla eser üzerinde gerçekleştirilen kompozisyonlar, tasarlanan geometrik sistemin aslına oranla dar bir kesitini sunabilmektedir.

Minber

Minberler, hakiki kündekâri tekniğinin en rahat ve net görülebildiği alan olup sayıca en fazla örneği temsil etmektedir.

12. yy: Konya Alaeddin Camii Minberi (1155-56) (Anadolu Selçukluları)[70], Aksaray Ulu Camii (12. Yy) (Anadolu Selçukluları)[71], Harput Sare Hatun Camii (12. Yy) (Anadolu Selçukluları).[72]

13. yy: Divriği Ulu Camii (1241-1242)(Mengücekli)[73], Malatya Ulu Camii (1211-1220) (Anadolu Selçukluları)[74] Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1296-99) (Eşrefoğlu Beyliği)[75], Siirt Ulu Camii (13. Yy)[76], Sivrihisar Ulu Camii (1275) (Anadolu Selçukluları).

14. yy: Birgi Ulu Camii (1312) (Aydınoğulları), Niğde Sungur Bey Camii (1335 civarı)[77], Manisa Ulu Camii (1376-77) (Saruhanoğulları)[78], Bursa Ulu Camii (1399) (Erken Osmanlı).[79]

---

70 Ahlatlı Hacı Mengümberti tarafından 1155 yılında yapılmış olup Anadolu'da tarihi bilinen ilk ahşap minber ve ilk kündekâri örneğidir.

71 Öney, "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", 136.

72 Öney, "*Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri*", 136.

73 Yılmaz Önge, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası,(Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1978),

74 Eskici, *Malatya Türk-İslâm Dönemi*, 66-70.

75 Çaycı, *Eşrefoğlu Beyliği Dönemi Mimari Eserleri*, 42-43,54.

76 Bozer, "Ahşap", 535.

77 Özkarcı, *Niğde'de Türk Mimarisi*, 66-67.

78 Oktay Aslanapa, Türk Sanatı: Başlangıcından Beylikler Devrinin Sonuna Kadar, (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990), Hakkı Acun, Manisa'da Türk Devri Yapıları, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1999),

79 Yıldıray Özbek, "Bursa Ulu Camii Minberi", *Sanat Tarihi Araştırmaları Prof.Dr. Haşim Karpuz'a Armağan Kitabı*, Ed. Mustafa Denktaş-Osman Eravşar, (Kayseri: Kıvılcım Kitabevi,2007), 295-314.

15. yy: Manisa İvaz Paşa Camii (1484)(Klasik Osmanlı-II.Bayezid Devri)[80], Manisa Hatuniye Camii (1490-91. Yy)[81] gibi örnekler hakiki kündekâri tekniğiyle vücuda getirilmiş minberlerdendir.

Kapı Kanatları

Hakiki kündekâri tarzının kapı kanatlarındaki uygulamalarına minberlerden neredeyse bir asırlık süreçten sonra 13.yy ortalarından itibaren tesadüf edilmektedir. Şimdilik 12. yy'a ait örnekleri bilinmemektedir. Muhtemelen daha evvel bu teknikte yapılan kapı kanatları mevcuttu ama ya çok yaygın değildi ya da yok olup gittiler. Gerek Selçuklu ve gerekse 15.yy ortalarına kadarki Beylikler devri kapı kanatlarında bu yöntemde yapılanlara bakıldığında sayıca az oldukları dikkati çeker. Bunun sebebi olarak da hakiki kündekâri modelinde parçaların büyük, çıtaların enli olması, arzu edilen hendesi görünümün dar bir alana yerleştirilmesini güçleştirdiği düşünülmektedir.[82] Bu tarihlerden itibaren ve bahusus 16. yy'da Osmanlı eserlerinde neredeyse tüm örneklerde bu teknik icra edilmiştir.[83]

13. yy: Beyşehir Eşrefoğlu Camii Kapı Kanatları (1296-99)[84] Konya Sahip Ata Camii Kapı Kanatları (1258)(Anadolu Selçuklu)[85], Çorum Elvan Celebi Zaviyesi (13. yy. sonu - 14. yy. başı) (Anadolu Selçuklu).[86]

14. yy: Niğde Sungur Bey Camii kapı kanatları (1335) (Anadolu Selçuklu).[87]

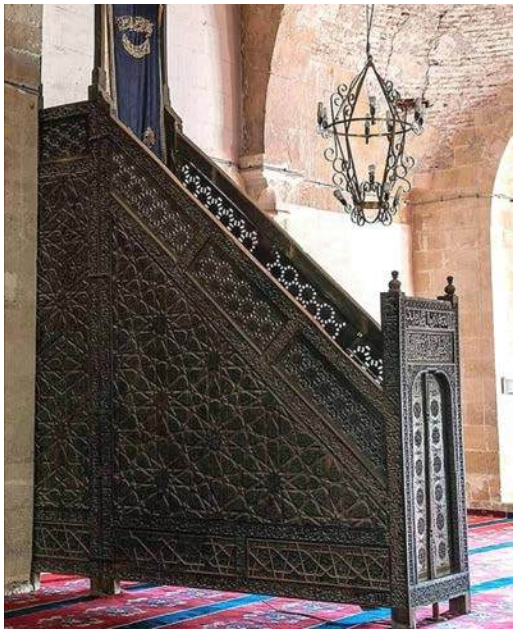
15. yy: Bursa Muradiye Camii Kapı Kanatları (Erken Osmanlı)[88], Bursa Yeşil Türbe Kapı Kanatları(1421) (Erken Osmanlı)[89], Edirne Üç Şerefeli Camii (1447) (Erken Osmanlı).[90]

---

80 Acun, "*Manisa'da Türk Devri Yapıları"*, 109.
81 Acun, "Manisa'da Türk Devri Yapıları", 124.
82 Bozer, "Ahşap", 536.
83 Bozer, "*15. Yy'ın Ortasına Kadar*", 21
84 Çaycı, "*Eşrefoğlu Beyliği Dönemi Mimari Eserleri"*, 27-30.
85 Karamağaralı, "Sahip Ata Camii'nin Restitüsyonu Hakkında Bir Deneme", 51.
86 Bozer, "Ahşap", 536.
87 Özkarcı, "*Niğde'de Türk Mimarisi"*, 70-72.
88 Bozer, "15. Yy'ın Ortasına Kadar", 285-293.
89 Hakkı Önkal, Osmanlı Hanedan Türbeleri, 95-110., Aziz Doğanay, *Erken Osmanlı Bursa Türbelerinde Tezyinat*(İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi,1994),32.
90 Bozer, "15. Yy'ın Ortasına Kadar", 285-293.



Görsel 7. *Hakiki Kündekâri (Konya Beyşehir Eşrefoğlu Camii Kanadı)*[91]



Görsel 8. *Hakiki Kündekâri (Sivas Divriği Ulu Camii Minberi)*[92]

2.2.2. Taklit Kündekâri

Hakiki kündekâri tekniğine göre daha kolaydır. "çakma ve kabartmalı" ile "tamamen çakma ve yapıştırma" diye üç gruba tasnif edilir.[93] Minber yan aynalıklarında, kapılarda ve sandukalarda icra edilmişlerdir.

a) Çakma ve Kabartmalı Kündekâri

Görüntüsüyle hakiki kündekâri hissini veren bu yöntem hakiki kündekâri tekniğiyle paralel olarak gelişmekle birlikte daha az uygulanmıştır. Taklit Kündekâri grubunda Hakiki Kündekâriye en yakın olanı en ustalık isteyeni bu metottur. Bir bütün halindeki ahşap levhalar yan yana bitiştirilip üzerine üçgen, yıldız, çokgen biçimli geometrik kompozisyon çizilir, araları oyulur ve bu oyuklara çıtalar çakılır. Bu haliyle hendesi şekilli parçalar varmış ve çıtalarla birbirlerine eklenmiş gibi bir görüntü verilmeye çalışılır. Bahis mevzu muhtelif şekilli kısımların içi kabartma halde nebati motiflerle doldurulmuş ve birer kabara gibi tasarlanmıştır.[94] Ahşap panolar yekpare oldukları için zamanla nem ve ısının tesiriyle boylu boyunca ayrıklar, çatlamalar husule gelir ki bu durum kompozisyonun bütünlüğünü ve akıcılığını bozmaktadır.

Minberler ile kapı kanatların ve sandukalarda da bir örneği bulunur. Anadolu'da genellikle 15. yüzyılın ortalarına kadar görülür. Örnekler Ankara, Divri-

91 Gülcan Acar, 2022.
92 Sanat Tarihi Platformu, 2021.
93 Öney, "*Anadolu ve Selçuklu Beylikler Devri Ahşap Teknikleri*", 137.
94 Öney, "*Anadolu ve Selçuklu Beylikler Devri Ahşap Teknikleri*", 137.

ği,. Kayseri, Amasya ve çevresinde yoğunlaşmaktadır.

Minber

12. yy: Ankara Alaeddin Camii Minberi (117) (Anadolu Selçukluları)[95]

13.yy: Kayseri Ulu Camii Minberi (1205-6) (Anadolu Selçukluları)[96], Ankara Aslanhane Camii Minberi (1289-90) (Anadolu Selçukluları)[97], Ankara Kızılbey Mescidi(1299-1300)[98]

14.yy: Çorum Ulu Camii Minberi (1306) (Anadolu Selçukluları).[99]

Kapı Kanatları

14. yy: Kastamonu Mahmut Bey Camii Kapı Kanatları (1366)(Candaroğulları)[100], Ordu Eski Pazar Camii Kapı Kanatları (14.yy).[101]

b) Tamamen Çakma ve Yapıştırma Kündekâri

Oldukça nadir görülen bu tarz biraz daha kabadır ve fazla ustalık gerektirmez. Evvela Çakma ve Kabartmalı Kündekâri de olduğu gibi mono blok haldeki plâklar yan yana eklenip üzerine ayrı ayrı hazırlanıp şekillendirilen üçgen, yıldız, poligonal parçalar ve çıtalar yapıştırılır veyahut çakılır. Bu teknikle icra edilen eserlerde de süreç içinde çatlamalar veyahut ayrılmalar olmaktadır.

Kompozisyonu teşkil eden parçaların mozaik gibi dizilmesi 'tarsi' (marqueterie) hatırlatmakta onunla karıştırılmaktadır.

İşlemin yapıldığı yüzey ve işçiliğe dikkat edildiğinde ve haddizatında ortaya çıkan sonuç itibariyle, bu teknik tam hüviyetiyle hakiki kündekâriyi taklit etmektedir.

Minber

15. yy evresi: Ankara Ahi Elvan Camii Minberi (1413) (Ahiler Dönemi).[102]

Kapı Kanatları

15. yy: Amasya Merzifon Çelebi Sultan Mehmet Medresesi Dış Kapısı (15. yy) (Erken Osmanlı).[103]

16. yy: Kastamonu Yakup Ağa Camii Kapı kanatları (1547) (Klasik Osmanlı), Amasya Mehmet Paşa Camii Kapı Kanatları (Erken Osmanlı).[104]

---

95 Öney, *Ankara'da Türk Devri Yapıları*, 17-20.

96 Alev Çakmakoğlu Kuru, Fetihten Osmanlı Dönemine Kadar Kayseri'de Türk Devri Mimarisi, (Ankara 1998), 33-52.

97 Uysal, *Ankara Arslanhane Camii Üzerine Bazı Tespitler*, 207-268.

98 Öney, *Ankara'da Türk Devri Yapıları*, 93.

99 Karamağaralı, "Çorum Ulu Camii'ndeki Minber", 120–143.

100 Bozer,"Ahşap", 537.

101 Ali Baş, "Eskipazar'dakı Türk Devri Yapıları", *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi* 11, (1997), 104

102 Öney, *Ankara'da Türk Devri Yapıları*, 25-28.

103 Öney, "*Anadolu ve Selçuklu Beylikler Devri Ahşap Teknikleri*", 139.

104 Bozer, "*15. Yy'ın Ortasına Kadar*", 285-293.



Görsel 9. *Tamamen Çakma ve Yapıştırma Kündekâri (Ankara Ahi Elvan Camii Minber)*[105]



Görsel 10. *Ankara Ahi Elvan Camii Minber Detayı*[106]

2.3. Kakma tekniği

Tarsi tekniğiyle yakın benzerlik içinde olup teferruatta farklılaşmaktadır. Ahşap yüzeye arzu edilen desen ve şekillerde oyuklar teşkil edilir ve akabinde aynı şekle sahip başka bir malzeme tek parça halinde bu yuvalara gömülür. Genelde kullanılan malzeme; sedef, fildişi, kemik, bağa (kaplumbağa kabuğu), gümüş olup muhtelif türde ve renkte ahşap parçalar da tercih edilmiştir. Kapı Kanatları, minberler, rahleler ve sandukalarda uygulanmıştır. Geometrik desenler ağırlıkta olmakla beraber çıta, ince çubuk ve bitkisel tarzda da süslemeler tercih edilmiştir.

Kakma usulünün geçmişi çok eskilere dayanır. İslâm kültür ve medeniyetinden evvelde Mısır ile Anadolu'da biliniyordu. İslâm sanatında ilk örneklerine 10. yüzyılda karşılaşılan bu teknik 13.yy'ın sonlarından itibaren Anadolu'da görülse de gelişimi çok ağır olmuştur. Nitelikli işçiliğe ancak 15.yy'ın sonlarında ulaşılır ve bu dönemden itibaren yaygın kullanım alanı bulmuştur.[107]

Minber

13.yy: Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1296-99).[108]

105 Mustafa Gürelli, 2020.
106 Mustafa Cambaz, 2011.
107 Bozer, "*15. Yy'ın Ortasına Kadar*", 285-293.
108 Ahmet Çaycı, *Eşrefoğlu Beyliği Dönemi Mimari Eserleri*, 42-43,54.

Kapı Kanatları

14. yy: Niğde Sungur Bey Camii(1335 civarı)[109], Ankara Karanlık (Sabuni) Mescit(14.yy sonu).[110]

15. yy: Ankara Karacabey Camii (1427-28)[111], Edirne Üç Şerefeli Camii ( ).[112]

2.4. Tarsi Tekniği:

Açılan bir yuvaya farklı malzemelerden birden fazla parçanın mozaik oluşturacak şekilde yapıştırılarak dizilmesidir. Bu yöntemde de malzeme olarak sedef, fildişi, kemik, bağa(kaplumbağa kabuğu), farklı renkteki ahşaplar da istimal edilmiştir. Tarsi tekniğinde geometrik motifler ağırlıktadır.

Kakma'da olduğu gibi Tarsi tarzı da Mısır ve Anadolu'da geçmişi çok eskilere gitmekteydi[113]. Anadolu'daki en erken örneklerine 14.yy'ın ilk yarısından itibaren rastlanmakla beraber sınırlı sayıda yapılmışlardır. 15. yy'ın ikinci yarısından itibaren kullanımı artmış 16. yüzyılda ise oldukça çoğalmışlardır. 14. yy'ın ilk yarısındaki dönemde minberlerin giriş köşeleri ve minber korkuluklarının kirişlerinde tatbik edilmişken 16.yy'da uygulandıkları tüm yüzeyi kaplayacak seviyeye gelmiştir.

Minber

14. yy: Manisa Ulu Camii (1366)[114]**,** Bursa Ulu Camii (1398)[115]**,** Çorum Hamit Camii (14.yy'ın 2. Yarısı)[116]**,** Damsaköy Taşkınpaşa Camii (14.yy ortaları).[117]

2.5. Kafes Tekniği:

Bir yandan bakıldığında diğer tarafın görünecek şekilde tam oyularak, şebekeli biçimde yapılan işlemdir. Yapılış usulüne göre üç gruba ayrılır; "çıtalarla yapılan kafes tekniği", "kafes oyma (ajur) tekniği" ve "maşrabiye" ismi verilen tekniklerdir.

2.5.1. Çıtalarla yapılan kafes tekniği:

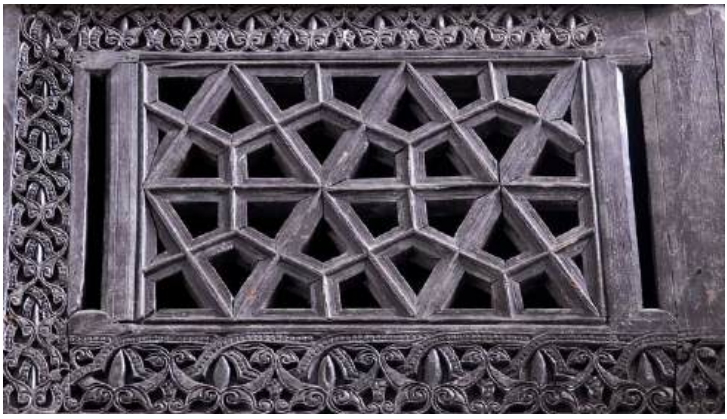
Tasarlanan geometrik şekle göre hazırlanan küçük ve ince çıtaların birbirlerine uçlarından çakılması veya yuva açılarak raptedilmesiyle meydana getirilir. Minberlerde korkuluklar ve taç kısımları ile iç mekân bölmelerinde rağbet görmüştür.

---

109 Özkarcı, "*Niğde'de Türk Mimarisi"*, 70-72.
110 Öney," *Ankara'da Türk Devri Yapıları"*, 38.
111 Öney," *Ankara'da Türk Devri Yapıları*", 93.
112 Bozer, "*15. Yy'ın Ortasına Kadar*", 285-293.
113 Bozer, "*Ahşap*", 540.
114 Acun, "*Manisa'da Türk Devri Yapıları"*, 33.
115 Yıldıray Özbek, "*Bursa Ulu Camii Minberi*", 295.
116 Abdülkadir Dündar, Çorum Camii ve Mescitleri, (Ankara: Motif Yayınları, 2004),
117 Cemile Yıldırım Altun - Murat Cura, "*Taşkınpaşa Camisi Minberi Koruma ve Onarım Çalışmaları*", *Turkish Studies*, (2024 19/3), 1362.

2.5.2. Kafes oyma(ajur) tekniği:

Yekpare ahşap levhaya işlenen süs motiflerinin aralarındaki boşlukların oyulup çıkartılmasına dayalı bir tekniktir. Bu ameliye, başta geometrik ve bitkisel olmak üzere her çeşit süslemenin elde edilmesine imkân verir. Minberlerdeki korkuluklar ile korkuluk uçlarında, mahfil korkuluklarında, rahlelerde daha çok rastlanılmaktadır.



Görsel 11. *Kafes oyma(ajur) (Konya Alaeddin Camii Minberi Detayı)*[118]

Minber

Ankara Alaeddin Camii (1178)[119], Çorum Ulu Camii (1306)[120], Aksaray Ulu Camii (12.yy)[121], Ankara Aslanhane Camii (1289-90)[122], Ankara Ahi Elvan Camii (1413).[123]

2.5.3. Maşrabiye Tekniği:

Müşebbek olarak da anıldığı olmuştur.[124] Tornadan çıkmış küçük top şeklinde veya makaraya benzeyen çeşitli tiplerdeki parçaların çivi ya da zamk kullanmadan, değişik uzunluktaki çubuklar yardımıyla birleştirilmesidir.[125] Mısır başta olmak üzere Kuzey Afrika'da daha çok karşılaşılan Maşrabiye'nin terim olarak farklı kullanımları vardır. Binalarda doğal havalandırma maksadıyla mimari

118 Mustafa Cambaz, 2009.

119 Öney, "*Ankara'da Türk Devri Yapıları*",17-20.

120 Haluk Karamağaralı, "Çorum Ulu Camii'ndeki Minber", 120-143.

121 Öney, "Anadolu ve Selçuklu Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", 143.

122 Gönül Öney, Ankara Arslanhane Camii, (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990), 6., Caminin tarihlendirilmesinde genelde 13. Yy başı verilirken Gönül Öney detaylı bir tetkikle 13. Yy sonlarını teklif etmiştir. Bununla birlikte minberdeki tarihi esas alarak caminin inşa tarihini minber tarihiyle aynı olduğunu ileri süren ve bunu mantıki izahata kavuşturan yayınlara da dikkat çekmekte fayda vardır (bkz. Ali Osman Uysal, "Ankara Arslanhane Camii Üzerine Bazı Tespitler", *VII. Milli Selçuklu Kültür Ve Medeniyeti Semineri (Il. Ortaçag Ve Türk Dönemi Kazı -Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri) 30 Nisan - 02 Mayıs 1998*, (Konya: Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998), 207-268.

123 Öney, "*Ankara'da Türk Devri Yapıları*", 25-28.

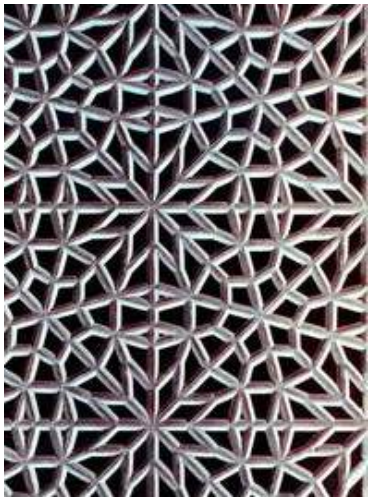
124 Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü* II, (İstanbul.1971), 636.

125 Bozer, "*15. Yy'ın Ortasına Kadar*", 27-28.

bir bölümün adı olduğu gibi[126], ahşap şebekeli panolar içinde kullanılmakta[127] bunların yanı sıra sözü edilen işçilik türünü de ifade etmektedir.[128] İslâm coğrafyasında kahir ekseriyetle konutlarda cumbaya tekabül eden mimari bölümün cephesini kapatan yüzey olarak ve iç mekânlarda paravan şeklinde kullanılmıştır. Bu modelde geometrik örgüler baskın olup bazılarının yazı, kakma ve oymalarla beraber bezendiği görülür. Anadolu'da paravan tarzı bölmeler haricinde şimdilik hemen hemen tesadüf edilmez. Mimaride tek örnek olarak Hasankeyf Ulu Camii'nin bugün izine dahi rastlanmayan minber korkuluklarında kullanılmıştır.[129] Divriği Ulu Camii minber korkuluklarında da tercih edildiği ileri sürülse de[130] ilk bakışta maşrabiye hissi uyandırdığı ama iyi bakıldığında taklit edildiği anlaşılmaktadır.[131]



Görsel 12. *Maşrabiye (Kahire Sultan Ferec ibn Berkuk Türbesi giriş kapısı[132]*



Görsel 13. *Kahire Sultan Ferec ibn Berkuk Türbesi giriş kapı detayı[133]*

2.6. Ajur Yapıştırma Tekniği:

Geleneksel Türk evlerinde ahşap tezyinatta ve özellikle tavanlarda çokça kullanılmıştır. Kafes oyma (ajur) tekniğiyle bir bütün halde hazırlanan ahşap bir levhadan ibaret süsleme, başka bir ahşap levhaya yapıştırılır. İlk bakışta oyma

126 Hale Öncel, "Türkiye'de Şehir Planlama Disiplininin Kurumsallaşması ve Cumhuriyet Dönemindeki Planlama Çalışmaları", *Thinking of Urban Decoding Journal (TUDEJ)* 1/1, (2024), 56.

127 Demet Taşkan - Alzahraa Behzad Ismaeel, "Mimari Bir Eleman: Maşrabiye", 488. Yazarlar bu araştırmalarında maşrabiye isminin aslında ilk çıkış yeri olan Kuzey Afrika'da mimari bir bölümü temsil ettiği, Anadolu coğrafyasında bu telaffuzun cumba, şahnişin kavramlarının muadili olduğuna temas ederek ismin bir ahşap yapım tekniği için uygun olmadığı, sanat terminolojisine yanlış geçtiğini ileri sürerler. Bu kavramın yerine "torna tekniği" veya "torna ile yapılan kafes tekniği" ifadelerinin kullanılmasını teklif etmektedirler.

128 Bozer, "*15. Yy'ın Ortasına Kadar*", 27-28.

129 Bozer, "15. Yy'ın Ortasına Kadar", 28.

130 Serap Ekizler Sönmez, "İslâm Öncesi ve Sonrası ile Ayasofya Camii Geometrik Desenlerinin Mukayeseli Analizi", *Art-Sanat* 21, (İstanbul: 2024), 305.

131 Bozer, "15. Yy'ın Ortasına Kadar", 28.

132 R.Prazeres, 2024.

133 John A. Williams - Caroline Williams, 1968-1978.

tekniğinde yapılmış izlenimi verir. Çok dikkatli incelendiğinde yahut süslemede bazı dökülmeler olursa fark edilebilmektedir. Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri eserlerinde verilebilecek örnekleri çok az olup ortaçağdaki eserlerin yeni bir bakış açısı ile incelenmesini gerekli kılmaktadır.[134]

Kapı Kanatları

Divriği Ulu Camii'nin(1228-29)[135], Kastamonu Yakup Ağa Camii (1154-57).

2.7. Kazıma Tekniği:

Sivri uçlu ahşap kalemiyle yüzeyin çizilmesidir. Ahşap tezyinatta rağbet gören bir yöntem olmayıp diğer teknikler arasında ön safa çıkan belirleyici bir etkisi yoktur. Panoları veya küçük geometrik bölmeleri saran ince şeritlerde tatbik edilmiş olup genelde basit geometrik şekiller işlenmiştir.

2.8. Khatam (Hatem) Tekniği:

Kakma ve Tarsi teknikleriyle yakın benzerlik içerisinde olup zor ayırt edilebilmektedir. Mevzu bahis bu yöntem daima küçük üçgenlerin yan yana yerleştirilmesiyle meydana gelen hendesi şekillerden teşkil edilmiştir. Üçgenlerin küçüklüğü tekniğin kalitesini artırmaktadır. Bu işlemde tezyin edilecek yüzeyde oyuk açma işi yoktur. Muhtelif renkteki ve malzemeden ince çubuklar üçgen veya kare şeklinde biçimlendirilir. Akabinde bir desen oluşturma gayesiyle altlı ve üstlü, sağlı ve sollu yan yana bir deste haline getirilir. Bu vaziyetiyle bir bütün olarak zamkın içine daldırılır ve sonrasında birbirlerine daha kuvvetli yapışmaları için ipliklerle sarılır. Çubukların birbirine yapıştırma ameliyesi bittikten sonra motif demetleri ince kesitler halinde kıl testerelerle kesilir. Bunu takiben elde edilen parça tezyinatın teşkil edileceği yüzeye yapıştırılır. Bu usülde hazırlanan diğer ince kesilmiş desenlerde bir kompozisyonun cüzü halinde diğer parçaların yanına yapıştırılır. Sonrasında yüzeyleri parlatılır. Oldukça zahmetli teferruatlı olan bu süsleme tarzında abanoz, ceviz, hünnap, çam, şimşir, deve, at ve inek kemikleri ile pirinç, gümüş gibi madenler tercih edilmiştir. Tekniğin çıkış yeri olarak tam bir fikir beyan edilememekle beraber Çin, Hint yarımadası, Suriye ya da Mısır'da zuhur ettiği düşünülmektedir. İran, Suriye ve Mısır coğrafyalarında daha çok rağbet görmüştür. Bu teknikte süsleme icra edilip edilmediğini anlamak gayet müşküldür. Öncelikle incelenen kısmın tarsi veya kakma ile yapılmadığının tespiti gerektir. Dolayısıyla her bir parça itinayla tetkik edilmelidir. Anadolu'daki uygulamaları şimdilik minberlerde tespit edilmiş olup az sayıda ve sadece 14.yy örneklerinde karşılaşılmaktadır.[136]

Minber

14. yy: Boyacı kadı Kemalettin Camisi (1358), Manisa Ulu Camii (1376), Bursa Ulu Camii (1399)

---

134 Bozer, "*15. Yy'ın Ortasına Kadar"*, 28.

135 Caminin batı kapı kanadında tesadüf edilir (bkz. Bozer, "Ahşap", 541).

136 Sevinç Gök, "Manisa Ulu Camii'nin Minber Kapı", 306-327.

Kaynakça

Acar, Gülcan. *Beyşehir Eşrefoğlu Camisi – Konya* (Fotoğraf, 2022). Türkiye Kültür Portalı. Erişim 23 Şubat 2026. https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/konya/gezilecekyer/beysehir-esrefoglu-cmii-ve-turbesi

Acun, Hakkı, *Manisa'da Türk Devri Yapıları*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1999). Akşehir Belediyesi. *Kileci Mescidi* (Fotoğraf). Akşehir Belediyesi Dijital Görsel Galerisi. 23 Şubat 2026. https://aksehir.bel.tr/galeri/aksehir_camii_ve_mescitleri/kileci_mescidi/

Arseven, Celal Esad, Les Arts Decoratifs Turcs, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı). Aslanapa, Oktay, Türk Sanatı: Başlangıcından Beylikler Devrinin Sonuna Kadar, (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990).

Avunduk, Abdullah Mehmet, *Mimar Sinan'ın İstanbul'daki Camilerinde Ağaç Sanatı*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1996).,

Bakırer, Ömür, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1976), 218-221.

Barışta, Örcün, *Osmanlı İmparatorluğu Dönemi İstanbul Camii ve Türbelerinde Ağaç İşleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2009.

Baş, Ali, "Eskipazar'daki Türk Devri Yapıları", S*elçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi* 11, Konya (1997), 99-120.

Başkan, Seyfi, Ankara Hacı Bayram-ı Veli Camii ve Türbesi, (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1998), 51-53.

Bayat, Ali Haydar, "Birgi Ulu Camii", *Vakıflar Dergisi* XXII, Ankara (1991), 133-151.

Bilici, Ziya Kenan, "Kastamonu ve Kasabaköy'deki İki Eseriyle Nakkaş Abdullah Bin Mahmud ve Sanat Tarihimizdeki Yeri", *Vakıflar Dergisi* 20, Ankara (1988), 85-94.

Bozer, Rüstem, "Ahşap Sanatı", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı* 2, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006), 533-541.

Bozer, Rüstem, "Eğri Kesim Tekniğine Anadolu'dan Bir Örnek: Konya II. Kılıçarslan Türbesi›nin Ahşap Kapı Kanatları", *Vakıf Haftası* 9, (Aralık 1992), 227-236.

Bozer, Rüstem, "Sinan Eserlerinde Ahşap İşçiliği", *VI. Vakıf Haftası, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan ve Dönemi" Sempozyumu*, (İstanbul, 1989), 327-346.

Bozer, Rüstem, "Tarihlendirmede Yapı ile Ahşap Eserlerinin Kitabeleri Arasındaki İliş-kiler (Selçuklu ve Beylikler Devri)", *Konya Kitabı X, Rüçhan Arık - M. Oluş Arık'a Armağan Özel Sayı*, Konya, 2007), 175-180.

Bozer, Rüstem, *15. Yüzyılın Ortasına Kadar Anadolu Türk Sanatında Ahşap Kapılar*, (Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1992).

Bozer, Rüstem, *Erken Osmanlı Dönemi Ahşap Kapı ve Pencere Kanatları*, (Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1986).,

Bulut, Mustafa, "Osmanlı Ahşap Kapı ve Pencere Kanatlarındaki Kompozisyonlar ve Altın Üçgenler", *Sanat Tarihi Yıllığı* 29, (2020), 45-61.

Bulut, Mustafa, "Osmanlı Ahşap Kapı ve Pencere Kanatlarındaki Kompozisyonlar ve Altın Üçgenler", Sanat Tarihi Yıllığı 29, İstanbul (2020), 45-61.

Cambaz, Mustafa. *Alâaddin Camii'nin kündekâri minberinden detay*. (Fotoğraf,2009). Mustafa Cambaz. Erişim 23 Şubat 2026. https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=19783

Cambaz, Mustafa. *Ahi Elvan Camii'nin mihrap ve minberi, Selçuklu süsleme sanatı özellikleri taşıyor.* (Fotoğraf,2011). Mustafa Cambaz. Erişim 23 Şubat 2026. https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=28845&sessionid=e92 f1cf82ad9ea508b0253413daaf5d1

Cambaz, Mustafa. *Alâaddin Camii'nin kündekâri minberinden detay* (Fotoğraf,2019). Mustafa Cambaz. Erişim 23 Şubat 2026. https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=19785.

Çakmakoğlu Kuru, Alev, Fetihten Osmanlı Dönemine Kadar Kayseri›de Türk Devri Mimarisi, (Ankara 1998), 33-52.

Çaycı, Ahmet, Eşrefoğlu Beyliği Dönemi Mimari Eserleri, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2008), 27-30.

Demiralp, Yekta, *Akşehir ve Köylerindeki Türk Anıtları*, (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1996), 38.

Demiriz, Yıldız, "XIV. Yüzyılda Ağaç İşleri", *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14. Yüzyıl)*, Ed. Oktay Aslanapa, (1977), 61-71.

Detseli, Naciye "Selçuklu Dönemi Ahşap Minberlerine Bir Örnek: Konya Alâeddin Camii Minberinin Desen Analizi", İSTEM: İslâm, *San'at, Tarih, Edebiyat ve Mûsikîsi Dergisi* XVII/33, (Konya:2019), 213-239.

Diyanet Haber. Ankara'nın İlk Camisi, Sultan Alâeddin Camii (Fotoğraf, 2023). Diyanet Haber. Erişim 23 Şubat 2026. https://www.diyanethaber.com.tr/foto-galeri/ankaranin-ilk-camisi-sultan-alaeddin-camii

Doğanay, Aziz, *Erken Osmanlı Bursa Türbelerinde Tezyinat* (İstanbul: Marmara Üniver-sitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi,1994),32.

Döngel, İmran, *İstanbul'daki Mimar Sinan Eseri Cami Kapılarının İncelenmesi*, Ankara: Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013.

Erdemir, Yaşar, "Akşehir'de Selçuklu Dönemi Ahşap İşçiliği", *Milletlerarası Nasreddin Hoca Sempozyumu Bildirileri, 8 Temmuz 1991 Akşehir*, Konya: (1992), 14-15, Bozer, "Ahşap", 537.

Erdemir, Yaşar, Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii ve külliyesi (Konya: Beyşehir Vakfı Yayınları, 1999), 46.

Ersay Yüksel, Ayşe, "Ankara Cami Ve Mescitlerinde Ankara Üslubu", *Tarih ve Gelecek Dergisi* 2/1, (Nisan 2016), 164-166.

Ersoy, Ayla, *XV. Yüzyıl Osmanlı Ağaç İşçiliği*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1993.

Eskici, Bekir, Malatya Türk-İslâm Dönemi Mimari Eserleri I Battalgazi (Eski Malatya), (İstanbul: Malatya Valiliği Malatya Kitaplığı Yayınları, 2013), 66-70.

Gürelli, Mustafa. *Ahi Elvan Cami – Ankara* (Fotoğraf, 2020). Tarih Gezisi. Erişim 23 Şubat 2026. https://tarihgezisi.com/camiler/ahi-elvan-cami-ankara/

Hakyemez, Hanife Nuran, "Elvan Çelebi Camii'nin Ahşap Sanat Eserleri Açısından İncelenmesi", *Uluslararası Horasan'dan Anadolu'ya İrfan Geleneği: Elvan Çelebi Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Çorum: Hitit Üniversitesi, 2020), 511-560.

Karamağaralı, Haluk, "Çorum Ulu Camii'ndeki Minber", *Sanat Tarihi Yıllığı* I, (1965), s. 120–143.

Karamağaralı, Haluk, "Sahip Ata Camii'nin Restitüsyonu Hakkında Bir Deneme", Röle-ve Ve Restorasyon Dergisi 3, Ankara (1982), 51.

Karamağaralı, Haluk, Anadolu'da Beylikler Devri Minberleri Ankara: Ankara Üniversitesi, Doktora Tezi, 1955.

Kerametli, Can, "Osmanlı Devri Ağaç İşleri Tahta Oyma Sedef Bağ ve Fildişi Kakmalar", *Türk Etnografya Dergisi* IV, (1961), 5-13.

Oral, Mehmet Zeki, "Anadolu'da San'at Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri", *Vakıflar Dergisi* 5, Ankara (1962), s.49.

Ögel, Semra, "Anadolu Ağaç Oymacılığında Mail Kesim", *Sanat Tarihi Yıllığı* I (1965), 110-118.

Öncel, Hale, "Türkiye'de Şehir Planlama Disiplininin Kurumsallaşması ve Cumhuriyet Dönemindeki Planlama Çalışmaları", *Thinking of Urban Decoding Journal (TUDEJ)* 1/1, (2024), 56.

Öney, Gönül, "Anadolu ve Selçuklu Beylikler Devri Ahşap Teknikleri", *Sanat Tarihi Yıllığı* 3. (1969-1970), 135-149.,

Öney, Gönül, Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, Ankara: Türkiye İş Bankası, 1992), 137.

Öney, Gönül, Ankara Arslanhane Camii, (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990), 6.

Öney, Gönül, Ankara'da Türk Devri Yapıları, (Ankara: Ankara Üniversitesi Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları,1971), 17-20.

Öney, Gönül, Beylikler Devri Sanatı XIV.-XV. Yüzyıl (1300-1543), (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1989)., Anadolu Selçuklu Mimari Süsleme ve El Sanatları, (Ankara : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992).

Öney, Gönül, *Beylikler Devri Sanatı: XIV.-XV. yüzyıl (1300-1453)*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1989), 34.

Önge, Yılmaz, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası,(Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1978).

Önkal, Hakkı, *Osmanlı Hanedan Türbeleri*, Ankara: T.C Başbakanlık Atatürk, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, 2017, 95-110.

Özbek, Yıldıray, "Bursa Ulu Camii Minberi", *Sanat Tarihi Araştırmaları Prof.Dr. Haşim Karpuz'a Armağan Kitabı*, Ed. Mustafa Denktaş-Osman Eravşar, (Kayseri: Kı-vılcım Kitabevi,2007), 295-314.

Özkarcı, Mehmet, *Niğde'de Türk Mimarisi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2001.

Pakalın, Mehmet Zeki, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü* II, (İstanbul.1971), 636.

Prazeres, *R. Khanqah of Faraj ibn Barquq* (Fotoğraf, 2024). Wikipedia. 23.Şubat 2026. https://en.wikipedia.org/wiki/Khanqah_of_Faraj_ibn_Barquq

Richard Ettinghausen, "The BeveledStyle" in the Post-Samarra Period. Archaeologica Orientalia. In Memoriam Ernst Herzfeld. New York: 1952, 72-83, Pl. IX-XVI.

Rk (Renkli Kalem) Arşivi, *Beylikler döneminin Birgi'deki mührü* (Fotoğraf), İzmir Kültür ve Turizm Dergisi ((Renkli Kalem) Medya Yapım Tur. Rek. Paz. Tic. Ltd. Şti). 23 Şubat 2026. https://www.izmirdergisi.com/tr/turizm/inanc-turizmi/1579-beylikler-doneminin-birgi-deki-muhru

Sanat tarihi Platformu. *Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası* (Fotoğraf, 2021). İnstagram. Erişim 23 Şubat 2026. https://www.instagram.com/p/COFEnLggBkh/?img_index=3

Söğütlü, Cevdet, "İstanbul'da Bulunan Mimar Sinan Eseri Cami Ahşap Kapı ve Pencere İç Kepenklerinin Malzeme, Boyut, Süsleme ve Yapım Tekniği Açısından İnce-lenmesi", *Politeknik Dergisi*, 17/2 (2014).

Sönmez, Serap Ekizler, "İslâm Öncesi ve Sonrası ile Ayasofya Camii Geometrik Desenlerinin Mukayeseli Analizi", *Art-Sanat* 21, (İstanbul: 2024), 305.

Sözen, Metin, *Geleneksel Türk El Sanatları*, İstanbul: Türk Hava Yolları,1998.

Şahin, Mustafa Kemal, "Çorum/Mecitözü Elvan Çelebi Külliyesinin Sanat Tarihi İçerisindeki Yeri ve Önemi", *Uluslararası Horasan'dan Anadolu'ya İrfan Geleneği: Elvan Çelebi Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Çorum: Hitit Üniversitesi, 2020), 289-327.

Taşkan, Demet - Behzad Ismaeel, Alzahraa "Mimari Bir Eleman: Maşrabiye", *Art-Sanat* 17, (2022), 475-496.

Uysal, Ali Osman, "Ankara Arslanhane Camii Üzerine Bazı Tespitler", *VII. Milli Sel-çuklu Kültür Ve Medeniyeti Semineri (Il. Ortaçag Ve Türk Dönemi Kazı -Araş-tırmaları Sempozyumu Bildirileri) 30 Nisan - 02 Mayıs 1998*, (Konya: Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1998), 207-268.

Ülgen, Ali Saim. *Ankara Etnografya Müzesi'nde bulunan Malatya Ulu Camii minberinden detay* (Fotoğraf, 2013). Salt Araştırma. Erişim 26 Şubat 2026. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/70483?mode=full

Ünal, Rahmi Hüseyin, "Seyyid Harun Camii ve Önündeki Üç Kümbet (Seydişehir-Konya)", *Sanat Tarihi Yıllığı* 6, İstanbul: (1974-1975), 45-46.

Williams, John A. – Williams, Caroline. *Khanqah al-Nasir Faraj ibn Barquq* (Fotoğraf, 1968-1978). Archnet. 23 Şubat 2026. https://www.archnet.org/search?search_token=eyJhbGciOiJIUzI1NiIsInR5cCI 6IkpXVCJ9.eyJxdWVyeSI6IktoYW5xYWggYWwtTmFzaXIgRmFyYWoga WJuIEJhcnF1cSIsInBhZ2UiOjEsInJhbmdlIjp7InllYXIiOnt9LCJ0aW1lX3Blc mlvZCI6e319LCJpYXQiOjE3ODYxMzEzMjd9.70fh6DvUMns-MDGK3U2wp9mh1QTgWpQsscyQXQgUb-Q

Yıldırım Altun, Cemile – Cura, Murat, *"Taşkınpaşa Camisi Minberi Koruma ve Onarım Çalışmaları", Turkish Studies*, (2024 19/3), 1362.

Yücel, Erdem, "Kündekâri", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* 26, (Ankara: TDV Yayınları 2002), 533-534.

Yücel, Erdem, "Osmanlı Ağaç İşçiliği", *Kültür ve Sanat*, (1977), 58-71.

Yüksel, Mehmet, *Türk Ahşap Sanatında Gerçek Ve Taklit Kündekari Elemanlarının Fiziksel Performansının Karşılaştırılması*, (Ankara: Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2002), 43-49.

TÜRK-İSLAM MİMARİSİNDE ALÇI SÜSLEME

Müslüm AYDIN

TÜRK-İSLAM MİMARİSİNDE ALÇI SÜSLEME

*Müslüm AYDIN**

1. Alçı Malzemenin Yapısı ve Kullanım Teknikleri

Alçı (plaster), birleşimi CaSo4+2H2 O olan alçıtaşının (jips) 110°-180°C pişirildikten sonra öğütülmesi sonucunda elde edilen beyaz renkli, toz hâlinde bir hidrolik bağlayıcıdır.[1] Su ile karıştırıldığında kısa sürede sertleşerek şekil alabilen, dayanıklı olmayan hafif yapısı itibariyle mimaride temel taşıyıcı malzeme olarak kullanılmasından ziyade süslemelerde tercih edilmiştir. Alçı, yapılarda tek kullanılabildiği gibi mermer tozu ve kireç ile karıştırılarak da kullanılmaktadır. Alçı malzeme kullanılarak kabartma tezyinat vb. eserler döken sanatkâr "alçı dökmeci"; alçı silmeler yapan sanatkâr "alçı silmeci"; alçı ve ustuka kullanılarak yapılan kabartma bezeme ve süsleme oluşturan ise "alçı kabartmacı" olarak adlandırılmaktadır.[2] Fakat alçı bezeme farklı tekniklerde uygulandığından tüm alçı sanatkârları için bu adlandırmalar tercih edilmeyebilir. Eski uygarlıkların (Mezopotamya, Mısır, Yunan, Roma, Bizans, İran) mimari yapılarında farklı tekniklerde bezeme aracı olarak kireç, mermer tozu ve alçı karışımlı stucco (stuk) halinin kullanıldığı örneklere sıklıkla rastlanmaktadır.[3] Bu durum İslam mimarisinde de farklı üsluplarda devam etmiş ve gelişim göstermiştir. Alçının mimaride bezeme aracı olarak kullanılmasında hızlı ve kolay şekil alması, boyanabilir ve ucuz olmasının yanında her türlü doğal koşullarda uygulanabilir olması etken olmuştur. Alçı; kalıplama, elle şekil verilen kabartma (rölyef) veya oyma-kazıma (ajur) teknikleri kullanılarak yüzey kaplaması, şebeke ve heykel biçiminde kullanım alanları bulmuştur. Bu tekniklerle elde edilen şekiller sade olarak kullanıldığı gibi özellikle saray, cami veya köşklerde altın varak veya farklı renklerden oluşan boyaların kullanıldığı (malakâri) çok sayıda örnek mevcuttur.

* Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi Görele Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, muslum.aydin@giresun.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-3241-1288.

1 Erol Gürdal, "Alçı", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (İstanbul: Yem Yayın, 1997), 1/56.

2 Celal Esat Arseven, "Alçı Dökmeci" *Sanat Ansiklopedisi*, (İstanbul, Milli Eğitim Basım Evi, 1983), 1/38-39.

3 Gürdal, "Alçı", 1/56

2. Mimaride Alçı Kullanımı

Alçının Mezopotamya ve Mısır gibi eski uygarlıklarda yapı ve süsleme unsuru olarak kullanıldığı bilinmektedir. Özellikle İran ve Horasan coğrafyasında alçı süsleme büyük gelişim göstermiş ve olgunlaşmıştır.[4] Part ve Sasani dönemlerine ait yapılarda çok sayıda alçı bezeme örneği görmek mümkündür. Alçının eski uygarlıklardan beri bezeme aracı olarak yaygın kullanılmasında kolay ulaşılabilir ve şekil verilebilir olması etken olmuştur. Ayrıca bu malzemenin dayanıksız olması, daha çok yapılarda iç bezeme unsuru olarak kullanılmasını zorunlu kılmıştır. İslam öncesi dönemi kapsayan bu süslemelerde çok sayıda geometrik, bitkisel motif ile hayvan ve insan figürüne rastlanmaktadır. Günümüzde İran sınırları içerisinde yer alan Tepe Hisar kazılarında, Sasaniler dönemine ait hayvan ve insan figürünün yer aldığı alçı kabartmalar bunlara örnek teşkil etmektedir (Görsel 1).[5]



Görsel 1. *Sasani dönemine ait alçı kabartma*[6]

2.1. İslam Öncesi Alçı Süsleme

İslam öncesinin ilk büyük Türk devleti olarak gösterdiğimiz Hunlara ait yapılarda ve süsleme programları içerisinde günümüze kalan alçı örnekleri henüz tespit edilememiştir. Bu durumun oluşmasında ana etken olarak, çoğunlukla Hunların göçebe yaşantı sürmesi ve kalıcı mekânlar oluşturmaması; kalıcı olarak sayabileceğimiz yapılarda da dayanıksız kerpiç malzeme kullanılması gösterilebilir. Genellikle hayvancılıkla uğraşan Hunlar, hayvan motiflerinin kullanılmasından dolayı "hayvan üslubu" olarak adlandırılan sanatsal ürünler üretmişlerdir. Bunlar, toprak veya metal malzemeden üretilen kap, kaçak; hayvan kılından elde edilen çadır, halı,

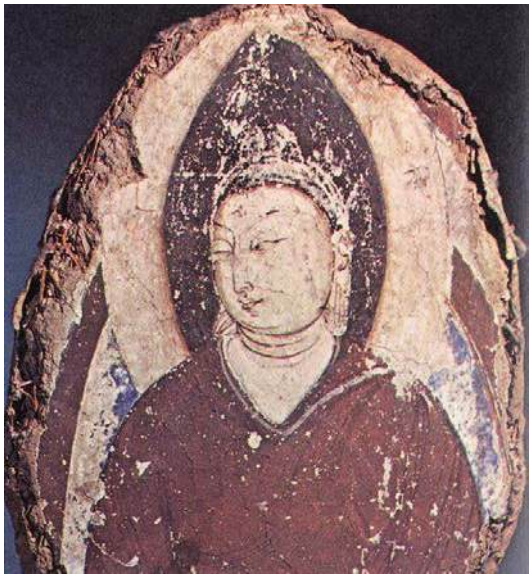
4 Yılmaz Can, Recep Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*, (İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2012), 271.

5 Seyyed Rasool Mousavi Haji, Mohammad Eghbal Chehri, "Animal Figures of Sasanian Stucco in Tepe Hissar", *Journal of Agriculture and Environmental Sciences*, 2/2 (December 2013), 32-45.

6 Alçı kabartma (Alçı panel, 6-7. yy, New York: Metmuseum, Sasaniler), No. 40.58.

kilim veya her türlü kumaş; ahşap, metal veya deri malzemelerden elde edilen savaş aletleri ve her türlü süslerden ibarettir.[7] Yarı göçebe yaşantı süren Göktürklerde de durum benzer özellik göstermektedir. Göktürk sanatında taş malzemeden yapılan eserler (dikili taşlar, balballar ve heykeller) ön plana çıkarken alçı malzemeden üretildiği bilinen kalıntı günümüze henüz ulaşmamıştır. Dinî inanç olarak Budizm'i kabul eden Uygurlarla birlikte Türklerin yerleşik yaşantıya geçmesi hız kazanmıştır. Uygurlar, Budist tapınaklarının kutsiyetini arttırmak için duvarlara Budist rahiplerin ve bağışçıların yer aldığı resimleri yapmışlardır. Bu resimlerinin yapılacağı duvarda pürüzsüz yüzeye ihtiyaç olması alçı kullanımını gerekli kılmıştır ve duvarlar alçıyla birlikte pürüzsüz hale getirildikten sonra resimler uygulanmıştır. Uygur Türklerinin Budist dönemlerine ait Bezeklik duvar resimlerinde alçı sıva üzerine yapılmış duvar resim örnekleri bulunmaktadır (Görsel 2).[8]

İslam öncesi Arap coğrafyasında ticaret yolları üzerinde kurulmuş şehirlerde alçının sıva ve süsleme malzemesi olarak kullanıldığı bilinmektedir. MÖ 1 ve MS 2. yüzyıllarda Ürdün coğrafyasında hüküm sürmüş Nebatîlere ait Petra şehrinin kaya oyma yapılarının iç duvarlarında alçı sıvalar kullanılmıştır. Yine benzer olarak, Saba Krallığı zamanında Yemen'de inşa edilmiş sarayların iç sıvalarında ve dekoratif kabartmalarında alçı malzeme görülmektedir. Alçı; İslam öncesi Türk, İran ve Arap coğrafyası göz önünde bulundurulduğunda Part, Asur ve Sasani saray mimarisinde bezeme aracı olarak ön plana çıkmaktadır.[9]



Görsel 2. *Uygur dönemine ait 6. yy'dan kalma alçı sıva üzerine yapımış Buda resmi*[10]

7 Ernst Diez, Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından), 3.

8 M. R. Singh, B. R. Mani, "Characterization of Pigments and Binders in Mural Painting Fragments from Bezeklik, China", *Indian Journal of History of Science* 54/3 (September 2019), 350.

9 Gürdal, "Alçı", 1/57.

10 *Buda resmi, "Buddha"* (Alçı sıva üzerine yapımış resim, 6.yy, New York: Metmuseum), No. 30.32.6.

2.2 Erken İslam Mimarisinde Alçı Süsleme

Alçı, Türk-İslam sanatlarında önemli bir bezeme aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. İslam mimarisinde stuk tarzındaki alçıyla birlikte taş, tuğla, ahşap, çini, çini mozaik ve kalemişi süslemeler de bolca kullanılmıştır. Erken dönem İslâm sivil mimarisinde önemli yer tutan alçı sanatının ilk örneklerini Emeviler döneminde görmekteyiz. Bu dönem yapıların süsleme üsluplarında Sasani ve Bizans sanatının etkilerini görülmektedir. Emevi dönemi yapılarından Şam Emeviye Camii ile Hirbet-ül-Mefcer ve Kasr Amra gibi saray yapılarının duvarlarında yer alan bezeme örnekleri bu etkileşimi sergilemektedir. Türkler tarafından Bağdat'ta askeri amaçlı bir ordugâh görevi görmesi amacıyla kurulan Samarra şehrindeki alçı bezeme örnekleri, geniş alanlara yayılacak olan Abbasi dönemi alçı üslubuna kaynaklık etmiştir.[11] Bu dönemden sonra alçının İslam mimarisinde kullanılması sistematik bir süreklilik ve gelişim kazanmış; İran, Endülüs ve Mağrip (Fas, Cezayir, Tunus) ve Anadolu'da yapılan süslemelerde de Samarra etkisi görülmüştür. Samarra saray ve evlerinin duvarlarındaki alçı süsleme palmet tezyinatının ele alındığı üç farklı üslupta şekillenmiştir. Birinci üslupta (A üslubu) delikli duvar zemini üzerine geometrik çerçeveler, rozetler içerisine stilize edilmiş asma yaprakları ve kıvrık dal şekilleri oyularak işlenmiştir (Görsel 3-4). Bu bezeme biçiminin İslamiyet'in ilk dönemlerindeki Takrit ve Kûfe şehirlerinden kalma kalıntılarda, erken Sasani yapılarındaki bezemelere benzer örneklerle aynı özellikli olduğu bilinmektedir.[12] İkinci üslup (B üslubu), geniş yüzeylere eğri kesim tekniği kullanılarak oluşturulmuş bezemelerden oluşmaktadır (Görsel 5-6). Üçüncü üslupta ise şekil ve teknik açıdan faklı bir oluşum içerisine gidilmiştir. Bu yöntemde eğri kesim tekniğiyle oluşturulmuş ahşap kalıplar, duvarları kaplayan alçı levhalara basılarak kabartmalar oluşturulmuştur. Bu kabartmalar belli bir çerçeve içerine alınmadan geniş yüzeylerde birbiri ardı sıra devam etmektedir. Bu yöntemin kolay olması benzer üsluplu bezemelerin İslam coğrafyasında hızla yayılmasına imkân tanımıştır. Eğri kesim kalıplama yöntemi ile yapılan bu süslemeler, Türk sanatının İslam sanatına getirdiği ilk yeniliklerdendir.[13] Bu kabartmalarda ilk bakıldığında hayvan maskesi veya adamotlarına benzer biçimlerin görüldüğü stilize edilmiş palmetler yer almaktadır (Görsel 7-8).[14] İslam mimarisinde görülen daha önceki mimari bezemelerde Bizans etkisi görülürken Samarra üslubunun Avrasya ve Orta Asya metal ve ahşap sanatlarından esinlenmiş olduğu ağırlık kazanmaktadır.[15] Samarra üslubuyla İslam süslemesi yeni bir boyut kazanmış ve sonraki yüzyıllarda ortaya çıkacak İslam dinini benimsemiş tüm devletlerin alçı, ahşap ve taş süslemelerinde etkili olmuştur. Bu etkinin görüldüğü ilk yapılar arasında Samarra'da Cevsak-ül Hakanî (M. 838) Saray mescidinin, Kahire'deki Tolunoğlu Camii (M.

---

11 Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992), 83.

12 Diez, Aslanapa, *Türk Sanatı*, 26.

13 Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, (İstanbul: Remzi Kitapevi, 2011), 25.

14 Diez, Aslanapa, *Türk Sanatı*, 26.

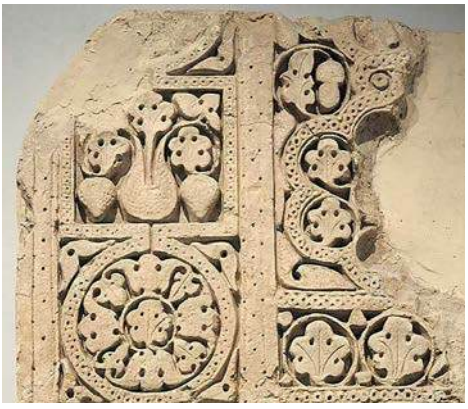
15 Oleg Grabar, *İslam Sanatının Oluşumu*, çev. Nuran Yavuz, (İstanbul: Kanat Kitap, 2010), 164.

876-879) ve El Hâkim Camii (M. 1003) mihrap süslemeleri yer almaktadır.[16] 12. yüzyılda yine Kahire'de İnşa edilmiş Seyide Atika, Seyide Rukiye, Muhammed-el-Hasavadi ve Yahya Şabih türbelerinin mihraplarında eğri kesim tekniği alçak kabartma biçiminde uygulanmıştır.[17] Nişapur kazılarında ortaya çıkarılan Samanoğulları'na ait (9 ve 10. yy.) stilize palmet örneklerinde yine Samarra etkisi görülebilmektedir.[18] Abbasi dönemiyle birlikte stuk süslemelere hendesi motifler girmiş ve alçı sanatı yeni bir bakış açısı kazanmıştır. Bu durum İslam sanatlarının özgün halinin yavaş yavaş şekillenmekte olduğu yönünde yorumlanabilir.

Ajur tekniği olarak adlandırılan ikinci bir üslup, İran ve Fatımi mimarisinde sıklıkla tercih edilmiştir. Bu teknikte, katmanlı bir doku elde edecek şekilde üzerlerine bitkisel desenlerin oyulduğu iri palmet yaprakları, kenarları yuvarlak pahlı bir biçimde kompozisyonun içerisinden yükselmektedir. İran'da Nayin Ula Camii (9. yy), Buzan İmamzade Karar Türbesi (1134), Ardistan Mescid-i Cuma Camii (1158-1160), Abarkuh Pîr Hamza Türbesi (11 ve 12. yüzyıllar), Kazvin Haydariye Mescidi (12. yüzyıl sonları ile 13. yüzyıl başları) ve Hamedan Aleviyan Türbesi (12. yüzyıl) mihrapları ajur süsleme biçiminin uygulandığı en iyi örnekler arasında yer almaktadır.[19]



Görsel 3. *Samarra alçı süsleme (A üslup)*[20]



Görsel 4. *Samarra alçı süsleme (A üslup)*[21]

16 Ayla Ödekan, "Mihrap", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* (İstanbul: Yem Yayın, 1997), 2/1244.

17 Ömür Bakırer, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrabları*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1976), 3-4.

18 M.S. Dimand, "Samanid Stucco Decoration from Nishapur". *Journal of the American Oriental Society*. 58/2 (Jun. 1938). 260.

19 Ömür Bakırer, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrabları*, 3-4.

20 *Alçı panel*, (Panel, 9. yy. Bağdat, Bağdat Müzesi), No. 58. 3.

21 *Alçı panel*, (Panel, 9. yy. Berlin, İslam Sanatları Müzesi), No. I. 3530.



Görsel 5. *Samarra alçı süsleme (B üslup)*[22]



Görsel 6. *Samarra alçı süsleme (B üslup)*[23]

[22] *Alçı panel*, (Panel, 9. yy. Berlin, İslam Sanatları Müzesi), No. I. 3525.
[23] *Alçı panel*, (Panel, 9. yy. Berlin, İslam Sanatları Müzesi), No. I.3477.



Görsel 7. *Samarra alçı süsleme (C üslup)*[24]



Görsel 8. *Samarra alçı süsleme (C üslup)*[25]

Alçı sanatı, Endülüs ve Kuzey Afirika (Mağrip) devletlerinin mimari süslemelerinde yaygın olarak tercih edilmiştir. Alçı süslemenin en çok kullanıldığı alanlar arasında saray, cami ve medreselerin mihrap, duvar ve taçkapıları yer alır. Kalıp veya oyma tekniğinin yanı sıra renklendirme kullanılarak elde edilen motifler, son derece ince ve ayrıntılı işlenmiştir. Uygulanan motifler arasında bitkisel (arabesk)[26], geometrik ve yazı çeşitleri yer tutmaktadır. Coğrafi özellikler, İspanya'da kurulan Endülüs devletinin mimarisinde taşı; Mağrip devlerin (Fas, Tunus, Cezayir) mimarisinde kerpici zorunlu kılmıştır. Bu durum alçı süslemenin kullanım gerekçelerinde bazı farklılıkları doğurmuştur. Alçı, Endülüs'te taş mimarinin yüzeyini zenginleştirirken; Mağrip'te kerpiç mimarinin estetik ve anlam üretme kapasitesini ortaya çıkarmasında temel unsur olmuştur.[27]

Endülüs alçı işçiliğinde boşluk bırakmama prensibi hâkim olup duvarların neredeyse her santimetresi dantel gibi işlenmiş motiflerle kaplanır. Alçı sanatın en iyi örneklerini Nasriler dönemine ait el-Hamra Sarayı'nda (13-15. yüzyıllar) görmekteyiz (Görsel 9).[28] Endülüs alçı sanatında üç ana süsleme türü bir arada kullanılır: bunlardan ilki kufi ve nesih hatlarıyla yazılmış ayetler, şiirler ve "La galibe illallah" (Allah'tan başka galip yoktur) gibi dualardır. Yazı, dekorasyonun ayrılmaz bir parçasıdır. Diğer bir motif, nebati olarak adlandırılan bitkisel motiflerdir. Birbirine dolanan sarmaşıklar, yapraklar ve çiçek motifler sonsuz döngüsünü simgeler. Son olarak geometrik motifler işlenmiştir.[29] Karmaşık yıldız geçmeleri, çokgenler ve iç içe geçmiş dairelerden oluşan kompozisyonlar, İslam

---

24 *Alçı panel*, (Panel, 9. yy. Berlin, İslam Sanatları Müzesi), No. I.3467

25 *Alçı panel*, (Panel, 9. yy. Berlin, İslam Sanatları Müzesi), No. I.3579

26 İslâm tezyinatında ve Avrupa Rönesans mimarisinde görülen stilize bitki, hayvan ve geometrik süs unsurlarıyla yüklü bir şekilde hazırlanmış kompozisyonlar genellikle arabesk olarak adlandırılmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Selçuk Mülayim, "Arabesk" *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 1991), 3/246-248.

27 Oleg Grabar. *"İslam Sanatının Oluşumu"*

28 Mehmet Özdemir, "Elhamra Sarayı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 1995), 11/30

29 Jerrilynn Dodds, "Endülüs Sanatları", çev. Ahmet Gedik, *İstem*, 7/14, (2009), 467.

sanatındaki «vahdet» (birlik) anlayışını yansıtır. Endülüs alçı sanatının en karakteristik formu mukarnastır. Kubbelerin köşelerinde veya nişlerin içinde kullanılan mukarnaslar, ışığın kırılmasını sağlayarak tavanın ağırlığını yok ediyormuş hissi uyandırır. Endülüs'ün bu estetik mirası, daha sonra Hristiyan krallar döneminde bile hayranlıkla izlenmiş ve Müdeccen (Mudéjar) denilen, İslam ve Hristiyan sanatının sentezi olan yeni bir akımın doğmasına vesile olmuştur.[30]



Görsel 9. *El-Hamra Sarayı alçı süsleme örneği*[31]

2.3. Erken Türk-İslam Devletlerinde Alçı ve Stuk Sanatı

Karahanlılar (840-1212), İslamiyet'i kabul eden ilk Müslüman Türk devleti olma özelliği taşır. Bu döneme ait toplumsal yapı ile kültürel ve sanatsal faaliyetler; Türklerin yüzyıllardır devam eden kadim geleneklerinden İslam dininin getirdiği yeni hayat düzenine bir geçiş niteliği taşır. Bu döneme ait mimari sanatlarda da bu geçişin izlerini görmek mümkündür. Bu dönem kerpiç mimariden tuğla mimarisine geçilen bir dönem olmuştur. Karahanlı Devleti'nde inşa edilen sivil (saray, ribat) ve dinî (cami, medrese, türbe, minare) yapılarda alçı, tuğla süslemeye alternatif olarak kullanılmıştır. İslam mimarisinin temel yapısı durumundaki camilerde alçı süslemeyi ilk defa kullanan Karahanlılar olmuştur.[32] Alçının suya dayanıklı olmaması, Karahanlı ve sonraki Türk devletlerinin süsleme programlarında yapıların mihrap ya da iç duvar pano ve pencere çerçevelerinde yoğunlukla tercih edilmesini gerekli kılmıştır.[33] Karahanlılar'da alçı bezeme çoğunlukla yapıların iç bölümlerinde tercih edilse de dış portallarda da kullanıldığı-

30 Dodds, "Endülüs Sanatları", 465.
31 Gynane, *El-Hamra Sarayı alçı süsleme*, (Fotoğraf, 2006), Dreamstime.
32 Aslanapa, *Türk Sanatı*, 31.
33 Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, 83.

nı gösteren örnekler mevcuttur. Buhara'daki Muğak Attarî Camii'nin (12. yüzyıl) güney portalindeki bitkisel, geometrik ve yazısal bezemeler ile Semerkand-Şah Zinde yolunda bulunan Tamgaç Buğra Han Medresesi'nin (1066) oyma stuk süslemeleri alçının dış bezeme unsuru olarak kullanılmasına örnek teşkil etmektedir (Görsel 10).[34] Oyma yöntemi ile alçak kabartma tekniği kullanılarak oluşturulan alçı süslemelerle palmet, lotus ve kıvrık dal benzeri bitkisel; geometrik geçme, zikzak ve örgü benzeri hendesî motifler ile kûfi ve nesih tarzı hat ve hayvansal figürler elde edilmiştir. Karahanlı alçı süslemeleri Samarra üslubuna benzer olmakla birlikte daha sade ve düzenli bir özellik taşır. Özkent'teki Nasr bin Ali Türbesi'nin (1012) trompundaki Samarra üslubuna benzer eğri kesim stuk süsleme bu özelliğe örnek gösterilebilir. Türk yapılarında bolca kullanılan tuğla ile alçının uyumlu olması, alçıya yaygın kullanım alanı yaratmıştır. Bu durumu Bakırer; "Tuğla yüzeyler genellikle özel olarak hazırlanmış kaplamalarla gizlenirdi; bu ya koruma amaçlı ya da özel dekoratif etkiler yaratmak için yapılırdı." şeklinde ifade etmiştir.[35] Buhara'daki Muğak Attarî Camii'nin mihrap çevresinde stuk oymalardan elde edilen dekoratif süslemeler, Özgen Türbelerindeki mihrap nişleri ve iç duvar panoları, Türkmenistan'ın Kerkî bölgesindeki Şeyh Fazıl Türbesi'nin (11. yüzyıl) alçı süslemeleri ile Tirmiz Sarayı'ndaki (12. yüzyıl) alçı kaplamalar alçı kullanımına örnek gösterilebilir.[36] Bu süslemeler Orta Asya İslamî alçı süslemelerin en erken örnekleri olarak kabul edilmiş ve kendisinden sonraki Türk Devletlerinin alçı işçiliğine öncülük etmiştir.



Görsel 10. *Buhara'daki Muğak Attarî Camii'nin güney portali*[37]

34 Aslanapa, *Türk Sanatı*, 29-32.

35 Ömür Bakırer, "A Study on the Use of Brickbonds in Anatolian Seljuk Architecture", *METU: Journal of the Faculty of Architecture*, Volume 6/2, 143.

36 Aslanapa, *Türk Sanatı*, 27-42.

37 Martijn Munneke, *Buhara'daki Muğak Attarî Camii'nin güney portali*, (Fotoğraf, 2009), Kültür Envanteri

Türk-İslam devletlerinden Gazneliler, mimari ve mimaride kullanılan süsleme bakımından Karahanlı ve Abbasi sanatından etkilenmiştir. Gazneli mimarisinde cami, türbe ve medreseyle birlikte saray yapısı ve kervansaray (ribat) ön plana çıkmaktadır. Alçı, bu dönem yapılarında yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. Yapıların süsleme programlarında alçının yaygın kullanılmasında, kolay ulaşılabilir ve işlenebilir olması etkili olmuştur. Alçı, Gazneli yapılarının iç duvar yüzeyleri, mihrapları, sütun başları ve kemerlerinin süslemelerinde tercih edilmiştir. Gazneli alçı mihraplarında ve iç duvar panolarında kufi yazı kuşakları, yıldız geçmeler ve geometrik örgü motifler ile palmet, rûmî ve kıvrık dal biçimli bitkisel bezemeler ön plana çıkmaktadır. Gazneli saray duvarlarında ise kabartma alçıdan yapılma bitkisel ve hendesi motiflerin yanı sıra insan ve hayvan figürleri dikkat çekmektedir.[38] Leşker-i Bazar Sarayı'nın (11. yy) duvarlarını stuk ve terrakota süslü nişler ile renkli stuk oyma bezemeler hareketlendirmektedir. Ayrıca sarayın iç duvar renkli alçı panolarında yer aldığı belirtilen av ve taht sahnelerinde görülen insan ve hayvan figürleri dünyevi özelliği ile genel bezeme anlayışından ayrışmaktadır.[39] Gazneli duvar resimleri bu yönü ile Uygur duvar resimleriyle benzerlik göstermektedir.[40] Yine Gazze'deki Sultan Mesut III. Sarayı'nda (12. yy'ın başları) yer alan bir caminin eyvan cephesini ve nişlerini kaplayan renkli geometlik stuk bezemeleri dönemin sanat anlayışını yansıtmaktadır.[41] Ribat-ı Mahi'nin (11. yy) eyvan kemerleri ve yan duvarlarındaki birbiri içine geçmiş geometrik bezemeler ile palmet ve rûmî desenli bitkisel motifler dönemin süsleme programı hakkında bilgiler vermektedir. Gazneli sanatı, bitkisel ve hendesi motifler ile figürleri bir arada değerlendirmesi bakımından Samarra üslubu ile Samanî süsleme anlayışının sentezi görünümü vermektedir. 20. yy. ortalarında Leşker-i Bazar Sarayı'nda yapılan kazılarda ortaya çıkarılan stuk parçalar, kufi yazı stili ve bitkisel süslemesiyle bu benzerliği yansıtmaktadır (Görsel 11). Gazneli sanatı, yapısal ve tezyini özellikleriyle Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu sanatını derinden etkilemiştir.[42]



Görsel 11. *Leşker-i Bazar Sarayı'na ait alçı panel*[43]

38 Eyüp Nefes, " Anadolu Dışında Asya'da Kurulan Müslüman Türk ve İslam Devletlerinin Sanatları", *Türk İslam Sanatları Tarihi*, ed, Abdülkadir Dündar (Ankara: Grafiker Yayınları, 2019), 184.

39 Gönül Öney, "Reflection of Ghaznavid Palace Decoration on Anatolian Seljuk Palace Decoration" *Arkeoloji ve Sanat Dergisi* 3/3 (Mart, 1984), 132-134.

40 Öney, "Reflection of Ghaznavid Palace Decoration on Anatolian Seljuk Palace Decoration" 133.

41 Aslanapa, *Türk Sanatı*, 53.

42 Gönül Öney, "Reflection of Ghaznavid Palace Decoration on Anatolian Seljuk Palace Decoration" *Arkeoloji ve Sanat Dergisi* 3/3 (Mart, 1984), 133.

43 Alçı panel, (Panel, 11. yy. sonu-12. yy. başı, Kabil, Kabil Ulusal Müzesi) No. 05.2.0084.

Selçuklular, kendilerinden önceki Türk mimarisini geliştirip abidevi boyutlara ulaştırmışlardır. Bu yapıtlar, tuğladan elde edilen dekorasyonlar başta olmak üzere taş, çini, çini mozaik, ahşap, kalemişi ve alçıdan elde edilen süslemelerle dekore edilmiştir. Büyük Selçuklu yapılarında alçı, daha önceki uygulamalardan farklı olarak çoğunlukla iç dekorasyon unsuru olarak değerlendirilmiştir. Alçı, cami, medrese ve türbelerin mihrap, niş, eyvan tonozu, kubbe geçişleri ve kemerlerinde; saray yapılarının pencere alınlıkları, duvar panoları, sütun başlıklarında bezeme unsuru olarak kullanılmıştır. Alçı bezemenin oluşturulmasında kalıplama, kazıma ve kabartma teknikleri tercih edilmiştir. Süslemelerde, bitkisel motifler ve yazı kuşakları ön plana çıkmakla birlikte az sayıda da olsa geometrik kompozisyonlara da yer vermiştir.[44] Bitkisel bezemelerde Samarra üslubuna benzer stilize palmet, rûmî, kıvrık dal ve lotus; yazı kuşaklarında kufi, erken nesih hat; geometrik bezemelerde yıldız geçmeler, çokgen düzenlemeler, zikzak ve örgü motifleri tercih edilmiştir. Büyük Selçuklu dönemi alçı bezemeleri, kullanım tekniği ve motifleri bakımından Sasani, Samarra (Abbasi), Karahanlı ve Gazneli alçı bezemelerinin devamı niteliğindedir. Bu durum, süsleme bağlamında belli bir İslami üslubun yerleştiği ve gelişmeye de devam ettiği anlamı taşımaktadır. Samarra üslubunun İran'daki ilk örneklerinden biri İsfahan Mescid-i Cuma'sının (1072-1092) kirişlerinde görülmektedir.[45] Ayrıca Kirman'daki Mescid-i Melik'in (1085-1097) mihrabındaki alçı bezemeler, bu benzerliği göstermesi açısından önemlidir (Görsel 12).[46] Yine Kazvin Mescid-i Haydariye Camii (12. yy. başları) ve Zevvare Mescid-i Cuma Camii'nin (1135) mihrap etrafı ve duvarları ajur tekniği ile elde edilmiş gösterişli stuk süslemelere sahiptir. 12. yüzyıl Selçuklu alçı süsleme programını en iyi yansıtan örneklerden bir diğeri Ardistan Mescid-i Cuma'dır. Yapının mihrap çevresi, kubbe geçişleri, eyvan tonozları ve kemerleri rûmî ve palmetten elde edilmiş bitkisel; süslemeli kûfi ve erken nesih hatlı yazınsal stuk süslemelerin gelişmiş örneklerini barındırmaktadır (Görsel 13).[47]

44 Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, 25.

45 Gönül Öney, "İran'da Erken İslam Devri Alçı işçiliğinin Anadolu Selçuk Sanatında Akisleri", *Belleten*, 37/147, (Temmuz 1973), 258.

46 Kamran Sokhanpardaz, "Kirman Mescid-i Melik'inin Büyük Selçuklu Alçı Mihrapları", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31/1, (Ocak 2021), 349.

47 Bakırer, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrabları*, 4.



Görsel 12. *Kirman'daki Mescid-i Melik'in 1. alçı mihrabı*[48]



Görsel 13. *Ardistan Mescid-i Cuma Camii eyvan duvarı ve kemer altı alçı süsleme örnekleri*[49]

48 Sokhanpardaz, *Kirman Mescid-i Melik'inin Büyük Selçuklu Alçı Mihrapları*, 354.

49 *Ardistan Mescid-i Cuma Camii eyvan duvarı ve kemer altı alçı süsleme örnekleri, (Fotoğraf), Rome in the Footsteps of an XVIIIth Century Traveller*

Selçuklular'da camilerden sonra alçının en yaygın kullanıldığı yapılar türbeler olmuştur. Kümbetlerin mihrap çevrelerinde camilerdekine benzer süsleme motifleri kullanılmıştır. Afganistan'daki İmam Hurt Türbesi'nin (11. yy) mihrap çevresi ve duvarları zengin bitkisel stuk süslemelere ve çiçekli kûfî şeritlere sahiptir. Ajur tekniği ile elde edilmiş stuk süslemelere sahip diğer önemli yapı, Hamedan'da bulunan Kümbedi Aleviyan Türbesi'dir.[50] Kümbetin mihrap çevresinde yer alan yüksek kabartmalı stuk bezemeler Divriği Ulu Camii'nde görülen taş süslemelerin öncüsü olma niteliği taşımaktadır.[51]

Alçı derz süslemeler, alçı ve stuk süslemelerden farklı olarak tuğlalar arasında kullanılmaktadır. Bu tür süsleme tekniği Karahanlı ve Gazneli dönemlerinde de kullanılmış olsa da en iyi örnekleri Buyük Selçuklular dönemde görülmektedir. Kazvin, Gülpayegan ve Ardistan Cuma Camileri ile Kazvin Mescid-i Haydariye, Sin ve Zevvare Mescid-i Cumalarında hendesi, bitkisel ve yazılı motiflerin uygulandığı alçı derz süslemelerin zengin örnekleri bulunmaktadır.[52]

2.4 Anadolu Selçuklularında Alçı Süsleme

Anadolu Selçukluları fetihlerin başladığı 11. yüzyılda mücadeleler nedeniyle az sayıda eserler üretebilmiş, 12. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise imar faaliyetlerine hız kazandırmıştır. Kullanılan teknik, kompozisyon ve bezeme bakımından Anadolu Selçuklu mimari süslemesi Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu süsleme geleneğinin devamı niteliğindedir. Özellikle Moğol baskıları sonucu Anadolu'ya gelen Türkler, İran coğrafyasında uyguladıkları mimari bilgileri buraya taşımış ve Anadolu'daki Türk mimarisinin gelişimini hızlandırmışlardır. Bu gelişimde Türklerin beraberinde getirdiği, alçı süslemeye yeni bir boyut kazandıran Samarra üslubunun etkileri görülmektedir.[53] Bu dönemde elde dilen alçı süslemeler, Büyük Selçukluların İran coğrafyasında ürettikleri alçı süslemeler kadar zengin ve coşkulu olmasa da dikkate değer mahiyettedir. Taş süslemenin baskın olduğu Anadolu Selçuklularında alçı süslemenin saray mimarisinde ön plana çıktığı görülmektedir. Beyşehir Gölü kenarındaki Alaeddin Keykubad'a ait Kubadabat Sarayı'nda (1220-1237) yapılan kazı çalışmaları, sarayın zengin alçı bezemelere sahip olduğunu ortaya çıkarmıştır (Görsel 14). Kalıplama tekniği kullanılarak elde edilen bezemelerde çok sayıda hayvan ve insan figürünün bulunduğu av sahneleri konu alınmıştır. Konya'da bulunan Alaeddin Sarayı ve Felekabad Köşkü'nde de benzer av sahneleri ve çok sayıda hayvan figürü görülmektedir.[54]

---

50 Bakırer, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrabları*, 4.

51 Aslanapa, *Türk Sanatı*, 83.

52 Kamran Sokhanpardaz, "Büyük Selçuklu Dönemi Camilerinde Alçı Derz Süsleme" *Bitlis İslamiyat Dergisi*, 3/1, (Haziran 2021), 156.

53 Aziz Doğanay, "Tezyinat" *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 41/80.

54 Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, 83.



Görsel 14. *Kubadabat Sarayı' alçı süslemeleri*[55]

Alçı, Anadolu Selçuklu saray yapıları haricinde az sayıda da olsa dinî yapıların mihraplarında tercih edilen bir malzeme olmuştur. Artuklu Beyliği dönemi inşa edilen ve Selçuklu öncesi Türk mimarisiyle Selçuklu mimarisinin geçiş özelliklerini taşıyan Harput Ulu Camii (12. yy. ikinci yarısı), alçı mihraba sahip olması bakımından Anadolu'daki alçı mihraplı yapıların ilk örnekleri arasındadır. Konya Sakahane Mescidi (13. yy ikinci yarısı), Konya Halil Bey Camii (13. yüzyıl sonları), Akçaşehir Ulu Camii (13. yüzyıl ortaları), Yollarbaşı Ulu Camii (13. yüzyıl ortaları) ve Mahmut Bey Ulu Camii (13. yüzyıl ortaları) Anadolu'daki diğer alçı mihraplı yapılardır. Alçı süsleme, Anadolu Selçukluların süsleme programında hem taş süslemenin tamamlayıcısı hem de çiniyle birlikte kullanılan bir bezeme malzemesi olmuştur. Mihrabında çini ve alçının beraber kullanıldığı yapılar arasında Konya Sahip Ata Mescidi ve Hanikâhı (1271-1278), Aslanhane Camii (1219-1230), Ermenek Ulu Camii (13. yüzyıl ortaları), Kazım Karabekir Ulu Camii (12. yüzyıl sonları) ve İç Karaaslan Camii (12. yüzyıl sonları-13. yüzyıl başları) yer almaktadır.[56] Büyük Selçuklu benzeri derin oyma tekniğinin kullanıldığı Ankara'daki Arslanhane Camii'nin mihrap süslemeleri dışında kalıplama tekniğiyle elde edilen sığ bir alçı süsleme programı uygulanmıştır (Görsel 15). Konya Sahip Ata Hanikâhı'nın mihrap bordürlerinde, Malatya Ulu Camii (13. yüzyıl sonları-14. yüzyıl başları), mihrabında, Isparta'nın Atabey ilçesinde Emir Mubarezeddin Ertokuş'a (1210-1235) ait türbedeki çinili lahitte ve Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Hamamı'nda (13. yüzyıl sonları-14. yüzyıl başları) kullanılan alçı süslemeler, kalıpla hazırlanmış alçak kabartmalara örnek gösterilmektedir.[57] Anadolu Selçuklu mihrapları; silmeler, bitkisel ve geometrik kompozisyonlar ile

[55] Kubadabat Sarayı' alçı süslemeleri (Fotoğraf), ASYEP Anadolu Selçuklu Mimarisi.

[56] Bakırer, *Onüç ve Ondördüncü* Yüzyıllarda Anadolu *Mihrabları, 4.*

[57] Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, 84.*

yazı şeritleri kullanılarak bezenmiştir. Bitkisel kompozisyonlarda palmet, lotus, akantus yaprağı, kıvrık dal; geometrik kompozisyonlarda yıldızlı örgüler, geometrik geçmeler, geometrik örgüler, karışık örgüler; yazı şeritlerinde nesih ve kufi yazı çeşitleri uygulanmıştır.[58]

Daha önceki uygulamalardan farklı olarak Anadolu Selçuklularda geometrik düzenlemeler ağırlık kazanmış, böylelikle bitkisel motifler ve yazı şeritleriyle birlikte dengeli bir süsleme programı uygulanmıştır. Bu dönemin bir başka özelliği, Türkistan coğrafyasında uygulanan alçı bezeme üslubunun Anadolu'da sadece alçıyla sınırlı kalmayıp süslemede kullanılan diğer taş, ahşap hatta çini işlerinde de etkili olmasıdır. Divriği Ulu Camii kuzey portalinde (1228/29), Divriği Kale Camii portalinde (1180), Develi'de Hızır İlyas Türbesi portalinde (13. asır sonu) ve Beyşehir Eşrefoğlu Camii portalinde (1299) bu etkinin izlerini görmekteyiz.[59]



Görsel 15: *Ankara Arslanhane Camii mihrabı*[60]

2.5 Osmanlı Döneminde Alçı Süsleme

Selçuklu ve Beylikler dönemi elde edilen süslemeler, Osmanlı dönemi süslemelerinin temelini teşkil etmektedir. Her ne kadar temel benzer olsa da Osmanlı devleti uzun yıllar devamlılığını geniş bir coğrafyada sürdürdüğünden bu dönem ortaya çıkan yapı ve süslemeler farklı teknik ve üslup özellikleri göstermektedir.

58 Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, 85-100.*

59 Öney, "İran'da Erken İslam Devri Alçı işçiliğinin Anadolu Selçuk Sanatında Akisleri", 266.

60 *Ankara Arslanhane Camii mihrabı* (Fotoğraf), TC Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Osmanlılar zamanında oluşturulan sanatsal ürünler, taşıdıkları üslup bakımından Erken Osmanlı, Klasik Osmanlı ve Batılılaşma Dönemi sanat eserleri olarak farklı isimlerle tasniflenmiştir. Erken Osmanlı Dönemi'nde (14 ve 15. yüzyıllar) alçı malzemeden elde dilen süslemeler özellikle tabhâneli camilerin ocak ve nişlerinde, mihraplarda, pencere (revzen) şebekeleri ile tavan ve duvarlarda malakâri tekniğiyle elde edilen süslemelerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Klasik Osmanlı (15 ve 17. yüzyıllar) alçı süslemelerinde revzenlerin ve malakâri tekniğinin ön plana çıktığı, Batılılaşma Döneminde (18 ve 19. yüzyıllar) ise benzer alanda farklı motiflerin kullanıldığı görülmektedir.

Bursa ve Edirne'de bulunan erken dönem yapıları ile bu yapılarda uygulanan süslemelerde Selçuklu ve Beylikler dönemi sanatsal özellikleri fazlasıyla hissedilmektedir. Bu dönem yapı ve süslemelerinde taş, çini, ahşap ve alçıya sıklıkla yer verilmiştir.[61] Alçı süsleme, erken dönemde yoğunlukla tabhâneli camilerde görülmektedir. Erken Osmanlı döneminde inşa edilen ve süslemelerde alçı malzemenin kullanıldığı ilk yapı Orhan İmaret Camii'dir (1335). Alçı süslemelerin geniş ölçüde yer verildiği diğer yapılar arasında Bursa Yıldırım Camii (1390-1399), Amasya Bayezid Camii (1414-1419) ve Bursa Yeşil Camii (1419-1424) bulunmaktadır. Bu yer verilişte, tabhâneli camilerin ibadete mahsus olamayan ocaklı ve nişli duvarları ön plana çıkmaktadır.[62] Edirne'de inşa edilen ilk Osmanlı cami olma özelliği taşıyan Edirne Yıldırım Camii'nin (1397-1400) yan mekânlarında ise Bursa'daki örnekler gibi tüm duvarın değil, sadece ocakların alçıdan yapıldığı görülmektedir. Ayrıca bu dönem yapıların mihrap, pencere ve kapılarında da alçı süslemeler kullanılmıştır. Alçı mihraplara sahip ilk yapılar arasında Behramkale Hüdavendigâr Camii (14. yüzyıl sonları), Ankara Ahi Yakup Camii (1392), Ankara Gecik Mescidi (1443), Edirne Gazi Mihal Camii (1422), Edirne Şahmelek Camii (1429) gösterilmektedir. Hemen hemen hepsindeki alçı süslemeler, kalıplama tekniği kullanılarak oluşturulan alçak kabartma biçiminde olup oldukça gösterişsizdir. Alçı süslemeler çoğunlukla geometrik ve bitkisel motiflerle elde edilmiş olmakla birlikte yazının da alçıyla oluşturulduğu örnekler mevcuttur. Söz konusu motifler süsleme kompozisyonlarında müstakil kullanıldığı gibi yer yer beraber de uygulanmıştır. Osmanlı dönemi alçı süslemelerinde hayvan figürlerine nadir yer verilmiştir. Yapılarda en yoğun kullanılan süsleme biçimi geometrik motiflerdir. Bu motifleri basit motifler ve yıldızlı motifler olmak üzere iki ana grupta toplayabiliriz.[63] Geometrik motifler mihrap nişlerinde, kavsara köşeliklerinde, bordürlerde ve panolarda tercih edilmiştir. Bitkisel süslemeler ise mihrap nişlerinin köşelerinde, bordürlerde, tepeliklerde ve ocak yaşmak panolarında görülmektedir. Yazı, bu dönemin temel süsleme unsurlarından biri olup köşeli harfleriyle kufi ve yuvarlak biçimlemesiyle sülüs veya nesih biçiminde kullanılmıştır. Yazılar duvar kaplamalarında, mihrapların

---

61 Esra Aybek, *Erken Dönem Osmanlı Camilerinde Alçı Süsleme Sanatı, (Edirne, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2011), 104.*

62 Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I, Erken Devir (1300-1453), (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979), 21.*

63 Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I, Erken Devir (1300-1453), 28.*

bordür ve alınlık kısımlarında tercih edilmiştir. Yazılar dekoratif amaçla kullanılsalar da spiral kıvrık dallarla süslenmiştir. Bununla birlikte kimi yapılarda alçı mukarnaslar görülmektedir. Alçı mukarnas yapıların kubbe, kubbeye geçiş organları ve mihrapları olmak üzere farklı kısımlarında kullanılmıştır.[64]

İlk örneklerini Anadolu Selçuklular'da gördüğümüz revzenler (renkli camlı alçı şebekeler), Osmanlı sanatında genişleme alanı bulmuş ve ileri bir estetik anlayış kazanmıştır. Bu pencere tiplerinin Osmanlı'daki ileri derece bezeli olanlarına "revzen-i menkûs" (renkli ve yoğun desenli revzen) veya münakkaş pencere adı verilmektedir.[65] Dökme sonucu elde edilen geometrik alçı kayıtların arasına renkli camların yerleştirilmesiyle elde edilen revzenler, Osmanlı süsleme programının önemli bir parçası olmuştur. Revzenlerin yapılış şeklini genel olarak şu şekilde özetleyebiliriz:

Alt kalıp yekpare üst kalıp ise parçalardan olmak üzere iki kalıp hazırlanır. Işığın etkisini arttırmak için kalıplar dışa doğru genişleyecek şekilde pahlanır. Dişi olarak hazırlanmış kalıplar sulandırırmış alçı ile doldurulur. Kalıplar üzerinde belirli yerlere renkli camlar yerleştirildikten sonra üst kalıp parçalar camların üzerine gelecek şekilde oturtulduktan sonra boşluklar tekrar sulandırılmış alçı ile doldurulur. Kuruması için belli bir süre geçtikten sonra kalıplar çıkartılır ve renkli camlar alçı kayıtlar arasında kalmış şekilde revzen pencere elde edilmiş olur.[66]

Erken Osmanlı Dönemi'ndeki revzenlerin kullanımı henüz sınırlıdır ve teknik olarak gelişmiş değildir. 15. yüzyılın ortalarından itibaren ise revzenin kullanımı gelişim göstererek yaygınlaşmıştır. Bursa'da Erken Osmanlı döneminin en önemli yapılarından kabul edilen ve revzen sanatının ilk gelişim evrelerini gösteren yapı Bursa Yeşil Camii'dir. Bu revzenler, hem camların renk ve düzenlenmesi hem de şebekelerin geometrik ve bitkisel kompozisyonları açısından önemlidir. Osmanlı'nın başkentlik yaptığı Edirne'de revzenin anıtsal ölçekte ilk kez kullanıldığı eser ise Edirne Eski Camii'dir (1403-1414). Bu yapılar, revzen sanatının Selçuklu geleneğinden Osmanlı kimliğine geçerken geçirdiği dönüşümün ilk aşamalarını temsil eder.

Osmanlı'da alçı malzeme kullanılarak yapılan diğer bir sanat biçimi malakâridir. Mala ile şeklinin verilmesi nedeniyle malakâri ismiyle adlandırılan bu süsleme, alçı süsleme ve kalem işi süslemeyi bünyesinde buluşturan bir tekniktir. Tavan veya duvar yüzeyine yaş alçı sıva uygulandıktan sonra mala veya benzeri diğer malzemelerle bitkisel motiflerin (rûmi, hatâyi, palmet veya kıvrım dallar) ortaya çıkarıldığı, sonrasında kuruyan bölümler üzerine kalem işlilerin uygulandığı bir tekniktir. Türk menşeili bu süsleme, İslami dönemde birlikte geniş bir coğrafyada kullanılmış, Osmanlı Devleti'nde ise 14 ve 15. yüzyıllarda daha çok

64 Aybek, *Erken Dönem Osmanlı Camilerinde Alçı Süsleme Sanatı, 105.*

65 Aziz Doğanay, *Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbelerinde Tezyinat, (İstanbul, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Anabilim Dalı, İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, Doktora Tezi, 2002), 61.*

66 Doğanay, *Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbelerinde Tezyinat, 61.*

mihrap, kubbe ve tonozlarda mukarnas şeklinde görülmüştür.[67] Erken Osmanlı döneminde bu tekniğin kullanıldığı ilk örnek, eski Bilecik'teki Orhan Gazi İmareti'nin (1331-1332) kemerlerinde ve örtü sisteminde bulunmaktadır. Bu süslemeler, şemseler şeklinde teşkilatlanmış rûmilerden oluşmaktadır. Malakâri tekniğinin kullanıldığı ikinci bir yapı ise İstanbul Çinili Köşk'tür (1472). Köşkün kubbesi zengin bitkisel malakâri süslemelerle kaplıdır (Görsel 16).



Görsel 16. *İstanbul Çinili Köşk'ün malakâri kubbe süslemesi*[68]

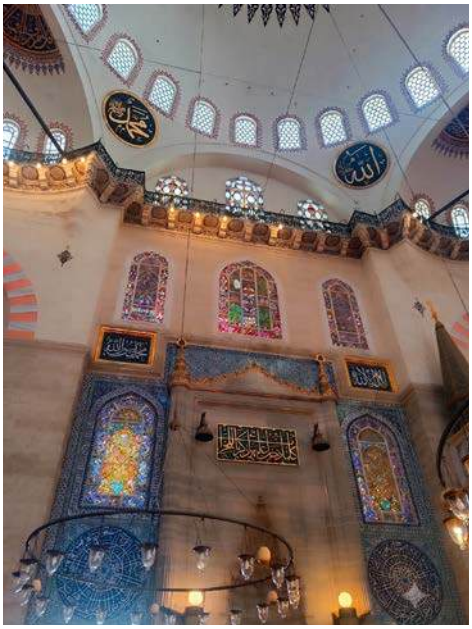
15. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı yapı ve süslemelerinde klasik olarak adlandırılan döneme geçilmiştir. Bu dönem mimari ve süslemelerinde Selçuklu ve Osmanlı'nın erken dönem süsleme geleneği önemli bir rol oynamıştır. Diğer dönemlere benzer olarak bu dönemde de alçı sanatı, yapısal bir malzemeden ziyade dekoratif bir süsleme ve tamamlayıcı bir sanat dalı olarak öne çıkmıştır. Türk-İslam devletlerin özellikle mihrap süslemelerinde ön plana çıkan alçı malzemeler Klasik Dönem'de ve sonraki süreçte yerini pencere ve tavan süslemelerine bırakmıştır.

Alçı süsleme, Osmanlı Klasik Dönemi'nde daha zarif ve mimariyle tam uyumlu bir kimlik kazanır. Bu dönemde alçı sanatının karakteristik ve estetik açıdan en önemli kullanım alanı cami, hamam ve sarayların pencereleri olmuştur. Revzen tekniğiyle yapılan bu pencereler hem iç mekâna mistik ve renkli

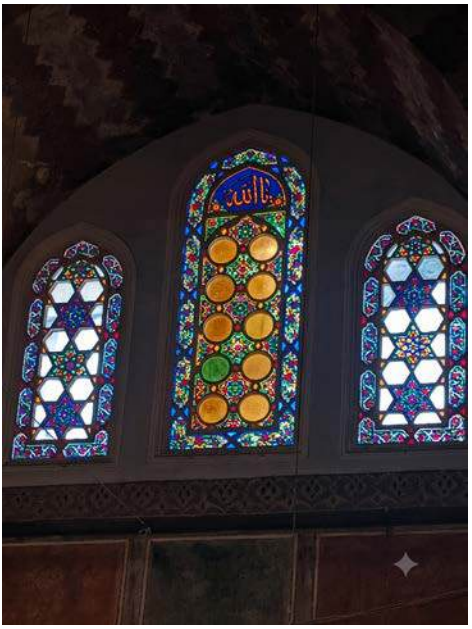
67 Aziz Doğanay, "Tezyinat", 41/80.

68 İnan Kenan Olgar, *İstanbul Çinili Köşk'ün malakâri kubbe süslemesi* (Fotoğraf, 2020), Kültür Envanteri

bir atmosfer katmak hem de dışarıdan içerinin görünmesini engellemek gibi işlevlere sahiptir. Bu uygulamanın en güzel örneklerini Mimar Sinan'ın eserleri Şehzâde Mehmed Türbesi (1543) (Görsel), Süleymaniye Camii ve Türbesi (1550-1557) ile Selimiye Camii (1568-1575) pencerelerinde görmekteyiz (Görsel 17-18). Yapılardaki revzenler, bitkisel ve geometrik motifler ile yazı bezemelerinden oluşan çok ince işçiliğe sahiptir. Bitkisel motiflerden narçiçekleri, laleler ve karanfiller başlıca kompozisyonu oluştururken sülüs ve talik yazılar da kompozisyonda önemli yer tutar.[69]



Görsel 17. *Süleymaniye Camii revzenleri*[70]



Görsel 18. *Süleymaniye Türbesi revzenleri*[71]

Kubbe, tavan ve duvar süslemelerinde görülen malakâri tekniği, Osmanlı'nın Klasik Dönemi'nde en önemli örneklerini vermiştir. Bu dönem hanedan türbelerinde uygulanan malakârilere zümrüt, yakut, zebercet gibi değerli taşlar katılarak teknik daha gösterişli kılınmıştır.[72] Osmanlı türbelerinde malakâri tekniğin kullanıldığı ilk yapı olarak Yavuz Sultan Selim Türbesi (1522) gösterilmektedir.[73] Yapının alçak kabartma biçimindeki kemer süslemesine, hatayî nakışlardan elde edilen şemse şekilli bezemeler işlenmiştir. Bu tekniğin kullanıldığı diğer önemli yapılar arasında Şehzâde Mehmed Türbesi (Görsel 19), Kanuni Sultan Süleyman Türbesi (1566) ve Sultan III. Murat Türbesi (1599) yer almaktadır.

---

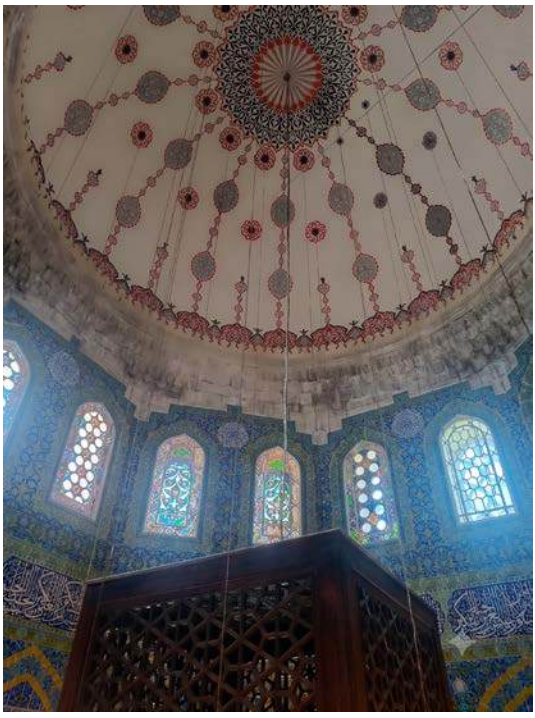
69 Lemi Ş. Merey, *Alçı Revzen*, *alçı elvan, pencere nakışlı alçı içlikler, alçı tepe penceresi: revzen-i menkuş/ nakışlı pencere* (ÇEKUL Bilgi ve Belge Merkezi, 00011129), 5.

70 M. Aydın arşivi.

71 M. Aydın arşivi.

72 Doğanay, *Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbelerinde Tezyinat, 59.*

73 Doğanay, *Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbelerinde Tezyinat, 59.*



Görsel 19. *Şehzâde Mehmed Türbesi revzenleri ve kubbe ortası malakâri süslemesi*[74]

18. yüzyıldan Osmanlı Devleti'nin yıkılışına kadarki süreç, sanat dâhil her alanda Batı etkisi fazlasıyla hissedildiğinden Batılılaşma Dönemi olarak adlandırılmıştır. Bu dönemde öncelikle iç süsleme alanında geleneksel motif ve teknikler bir kenara bırakılmış; Batı özentili mimari dekorasyonlar tercih edilmiştir.[75] Bu özenti süreç ilerledikçe sistematik bir bütünlük kazanmış, Batı kaynaklı barok, rokoko ve ampir üslup gibi akımların etki alanı genişlemiştir. Bu dönemde, yüksek kabartma tekniği kullanılarak oluşturulan aşırı coşkulu ve hareketli cami mimarisinin yanında saray ve köşk mimarisi ön plana çıkmıştır. Bu dönemde Batı etkili süslemelerin uygulandığı camiler arasında Nuruosmaniye Camii (1748–1755), Laleli Camii (1759–1763), Zeynep Sultan Camii (1769), Beylerbeyi Camii (1778), Selimiye Camii (Üsküdar, 1805), Nusretiye Camii (1826), Ortaköy Büyük Mecidiye Camii (1853), Dolmabahçe Camii (1855) yer almaktadır. Alçı süslemeler camilerin mihrap çevresi ve mihrap nişi, kubbe geçişleri (pandantifler ve tromplar), kubbe göbeği ve kubbe etekleri, pencere üstleri ve alınlıklar, mahfil korkulukları ve mahfil altları, duvar yüzeylerindeki kartuş ve panolarında yoğunluk kazanmıştır. Bu yapılarda ihtişamı vurgulamak için alçı üzerine altın varak uygulaması ağırlıklı olarak denenmiştir. Batı etkili süslemelerin yoğun kullanıldığı saray ve köşkler arasında Dolmabahçe Sarayı (1843–1856), Beylerbeyi Sarayı (1861–1865), Çırağan Sarayı (1863–1871), Ihlamur Kasrı (1849–1855),

[74] *M. Aydın arşivi*

[75] Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, (Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988), 22.*

Küçüksu Kasrı (1857–1858) ön plana çıkmaktadır (Görsel 20-21). Söz konusu yapıların iç dekorasyonunda; özellikle tavan ve duvar panolarında bölümünde alçı malzemeden elde edilen süslemeler fazlasıyla yer tutmaktadır. Alçı süslemeden elde edilen bitkisel ve doğal motifler arasında akantus yaprakları, girlandlar, çelenkler, çiçek buketleri, vazolar, kıvrımlı dallar; mimari ve geometrik öğeler arasında kartuşlar, madalyonlar, inci dizileri ve istiridye kabukları, rozetler görülmektedir. Ayrıca meşale, ok, aslan başları, defne yapraklarından oluşan ampir motif ile kumaş görünümü veren perde ve fiyonk motifleri kullanılmıştır. Realizm etkisinin hissedildiği son dönem alçı revzenlerde de madalyonlu ve serbest olmak üzere iki tür kompozisyon görülmektedir.[76] Söz konusu süslemelerin yapımında Batılı ya da Batı eğitimi almış sanatkârların yer aldığı bilinmektedir. Örneğin Dolmabahçe Sarayı'nın dekorasyonlarının tasarımına Fransız sanatçı Charles Séchan katkı sağlamıştır.[77] Batı kaynaklı akımların etkisiyle ortaya çıkan saray süslemeleri, devletin ileri gelenlerinin oturduğu köşk ve konaklarda gelişimini sürdürmüş ve kısa sürede tüm Osmanlı topraklarındaki dini ve sivil mimaride yaygınlaşmıştır.[78] Batı üsluplu alçı süslemenin Anadolu'daki en iyi örnekleri Niksar evlerinde görülmektedir (Görsel 22). Alçı süsleme Niksar evlerinin aynalık, mumluk, niş tepelikleri ile tavan eteklerinde sıklıkla tercih edilmiştir.[79]



Görsel 20. *Dolmabahçe Sarayı, Sultan'ın hareminin ortasında yer alan Mavi Oda'nın alçı duvar ve tavan süslemesi*[80]

---

76 Merey, *Alçı Revze, 5.*

77 T. Cengiz Göncü, *Dolmabahçe Sarayı Dekoratörü Charles Séchan, Dolmabahçe Sarayı Dergisi, 1-2, (İstanbul: 2000), 81-100; Ferhan Tekinmirza, Arşiv Belgelerine Göre Dolmabahçe Sarayı Süslemesinde Kullanılan Malzemeler, (İstanbul, İstabul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2023), 5.*

78 Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, 16; Faruk Narmanlı, Giresun Camilerinde Tezyinat, (Ankara: Sonçağ Yayıncılık, 2020), 81.*

79 Müslüm Aydın, Recep Gün, *Niksar Konakları, (İstanbul: E-Kitap Projesi, 2025), 158.*

80 Ertuğrul Uçbeyi, *Dolmabahçe Sarayı* (Fotoğraf, 2017), Istanbul, Extended On Two Continents



Görsel 21. *Dolmabahçe Sarayı, Muayede salonu alçı tavan süslemesi*[81]



Görsel 22. *Niksar Taşbina alçı süslemeler*[82]

81 Ertuğrul Uçbeyi, *Dolmabahçe Sarayı (Fotoğraf, 2017), Istanbul, Extended On Two Continents*
82 *M. Aydın arşivi*

Kaynakça

Alçı kabartma. Alçı panel, 6-7. yy, New York: Metmuseum, Sasaniler, No. 40.58. https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/323734/2145044/main-image

Alçı panel, Panel, 9. yy. Bağdat, Bağdat Müzesi, No. 58.3. https://zar.lu.ac.ir/article_729439_ada164175d31598176d48fa979a9ca44.pdf

Alçı panel, Panel, 9. yy. Berlin, İslam Sanatları Müzesi, No. I.3530. https://depts.washington.edu/silkroad/museums/mik/im2008_11.jpg

Alçı panel, Panel, 9. yy. Berlin, İslam Sanatları Müzesi, No. I.3525. https://muslimheritage.com/sites/default/files/architecture_under_abbassid_02_0.jpg

Alçı panel, Panel, 9. yy. Berlin, İslam Sanatları Müzesi, No. I.3477. https://depts.washington.edu/silkroad/museums/mik/ik2c.jpg

Alçı panel, Panel, 9. yy. Berlin, İslam Sanatları Müzesi, No. I.3467 https://depts.washington.edu/silkroad/museums/mik/ik2a.jpg

Alçı panel, Panel, 9. yy. Berlin, İslam Sanatları Müzesi, No. I.3579 https://depts.washington.edu/silkroad/museums/mik/im2008_10.jpg

Alçı panel, (Panel, 11. yy. sonu-12. yy. başı, Kabil, Kabil Ulusal Müzesi) No. 05.2.0084. https://bdus.cloud/db/projects/ghazni/files/8587.png

Ankara Arslanhane Camii mihrabı (Fotoğraf) TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı. 12.01.2026. https://ankara.ktb.gov.tr/Resim/439674,dsc7907jpg.png?0

Arseven, Celal Esat. "Alçı Dökmeci" *Sanat Ansiklopedisi*, 1/38-39. İstanbul, Milli Eğitim Basım Evi, 5. Basım, 1983.

Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitapevi, 11. Basım, 2011.

Ardistan Mescid-i Cuma Camii eyvan duvarı ve kemer altı alçı süsleme örnekleri, (Fotoğraf, 12.yy), Rome in the Footsteps of an XVIIIth Century Traveller. 12.01.2026. https://www.romeartlover.it/Ardest04.jpg

Arık, Rüçhan. *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

Aybek Esra, *Erken Dönem Osmanlı Camilerinde Alçı Süsleme Sanatı*, Edirne, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2011.

Aydın, Müslüm- Gün, Recep, *Niksar Konakları*, İstanbul: E-Kitap Projesi, 2025.

Bakırer, Ömür, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrabları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1976.

Bakırer, Ömür. "A Study on the Use of Brickbonds in Anatolian Seljuk Architecture", *METU: Journal of the Faculty of Architecture*, Volume 6/2, 143-187.

Buda resmi, "Buddha" (Alçı sıva üzerine yapımış resim, 6.yy, New York: Metmuseum), No. 30.32.6. https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/39906/99102/main-image

Can, Yılmaz - Gün, Recep. *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*, İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2012.

Demiriz, Yıldız. *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I, Erken Devir (1300-1453)*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.

Diez, Ernst - Aslanapa Oktay. *Türk Sanatı*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından, No. 627.

Dimand, M.S., "Samanid Stucco Decoration from Nishapur". J*ournal of the American Oriental Society*. 58/2 (Jun. 1938). 258-61.

Dodds, Jerrilynn "Endülüs Sanatları", çev. Ahmet Gedik, *İstem*, 7/14, (2009), 449-470.

Doğanay, Aziz, *Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbelerinde Tezyinat*, İstanbul, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Anabilim Dalı, İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, Doktora Tezi, 2002.

Doğanay, Aziz. "Tezyinat" Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. 41/79-83. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.

Ertuğrul Uçbeyi, Dolmabahçe Sarayı (Fotoğraf, 2017), ISTANBUL, Extended On Two Continents. 12.01.2026. https://culturecityistanbul.blogspot.com/2017/09/dolmabahce-palace-harem-i-humayun.html?utm_source=chatgpt.com

Ertuğrul Uçbeyi, Dolmabahçe Sarayı (Fotoğraf, 2017), Istanbul, Extended On Two Continents 12.01.2026 https://cdn-imgix.headout.com/microbrands-content-image/image/14f54ae6663acf0893413ed277fe4ab7-Dolmabahce%20Palace%20-%20Muayede.jpeg

Göncü, T. Cengiz. Dolmabahçe Sarayı Dekoratörü Charles Séchan, Dolmabahçe Sarayı Dergisi, 1-2, (2000), 81-100.

Grabar, Oleg. *İslam Sanatının Oluşumu*, çev. Nuran Yavuz, İstanbul: Kanat Kitap, 4. Basım, 2010.

Gürdal, Erol. "Alçı", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1/56. İstanbul: Yem Yayın, 1997.

Gynane, El-Hamra Sarayı alçı süsleme, (Fotoğraf, 13-15. yüzyıllar), Dreamstime. 11.01.2026. https://www.dreamstime.com/doorway-islamic-detail-stock-image-image-free-1306161

Haji, Seyyed Rasool Mousavi - Chehri,Mohammad Eghbal "Animal Figures of Sasanian Stucco in Tepe Hissar", *Journal of Agriculture and Environmental Sciences*, 2/2 (December 2013), 33.

İnan Kenan Olgar, İstanbul Çinili Köşk'ün malakâri kubbe süslemesi (Fotoğraf, 2020), Kültür Envanteri. 12.01.2026. https://cdn.kulturenvanteri.com/wp-content/uploads/2020/12/08C44219-3F8E-4B8B-93C5-D09E66F824A0-scaled.jpeg

Kubadabat Sarayı' alçı süslemeleri (Fotoğraf), ASYEP Anadolu Selçuklu Mimarisi. 12.01.2026. https://anadoluselcuklumimarisi.com/Assets/upload/editor/MimariSusleme/alci1.jpg

Martijn Munneke, Buhara'daki Muğak Attarî Camii'nin güney portali, (Fotoğraf, 2009), Kültür Envanteri. 15.11.2025. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/65/Bukhara_%283486313882%29.jpg

Merey, Lemi Ş. Alçı Revzen, lçı elvan pencere nakışlı alçı içlikler alçı tepe penceresi: revzen-i menkuş/ nakışlı pencere (ÇEKUL Bilgi ve Belge Merkezi, 00011129).

Narmanlı, Faruk. *Giresun Camilerinde Tezyinat*, Ankara: Sonçağ Yayıncılık, 2020.

Nefes, Eyüp. " Anadolu Dışında Asya'da Kurulan Müslüman Türk ve İslam Devletlerinin Sanatları", *Türk İslam Sanatları Tarihi*, ed, Abdülkadir Dündar, 177-206, Ankara: Grafiker Yayınları, 2. Baskı, 2019.

Ödekan, Ayla. "Mihrap", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yem Yayın, 1997, 2/1244.

Öney, Gönül. "İran'da Erken İslam Devri Alçı işçiliğinin Anadolu Selçuk Sanatında Akisleri", *Belleten*, 37/147, (Temmuz 1973), 257-266.

Öney, Gönül. *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. Basım, 1992.

Öney, Gönül. "Reflection of Ghaznavid Palace Decoration on Anatolian Seljuk Palace Decoration" *Arkeoloji ve Sanat Dergisi* 3/3 (Mart, 1984), 133-141.

Özdemir, Mehmet "Elhamra Sarayı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 11/29-31, İstanbul: TDV Yayınları, 1995.

M. R. Singh, B. R. Mani, "Characterization of Pigments and Binders in Mural Painting Fragments from Bezeklik, China", *Indian Journal of History of Science* 54/3 (September 2019), 348-360.

Samarra alçı süsleme (C üslup), (Fotoğraf, 9.yy), Washington. 12.10.2025. https://depts.washington.edu/silkroad/museums/mik/ik2a.jpg

Samarra alçı süsleme (C üslup), (Fotoğraf, 9.yy), Washington. 12.01.2026. https://depts.washington.edu/silkroad/museums/mik/im2008_10.jpg

Sokhanpardaz, Kamran. "Kirman Mescid-i Melik'inin Büyük Selçuklu Alçı Mihrapları", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31/1, (Ocak 2021), 343-363.

Sokhanpardaz, Kamran. "Büyük Selçuklu Dönemi Camilerinde Alçı Derz Süsleme" *Bitlis İslamiyat Dergisi*, 3/1, (Haziran 2021), 150-184.

Tekinmirza, Ferhan. *Arşiv Belgelerine Göre Dolmabahçe Sarayı Süslemesinde Kullanılan Malzemeler*, İstanbul, İstabul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2023.

Uygur dönemine ait 6. yy'dan kalma alçı sıva üzerine yapımış Buda resmi, "Buddha" (Fotoğraf, 6.yy) Metmuseum.

TÜRK MİMARİSİNDE TAŞ SÜSLEME: MALZAME, TEKNİK, ANLAM

Nurcan BOŞDURMAZ

TÜRK MİMARİSİNDE TAŞ SÜSLEME: MALZAME, TEKNİK, ANLAM

*Nurcan BOŞDURMAZ**

1. Giriş: Betimlemeden Yoruma Taş Süsleme Literatürünün Seyri

Türk plastik sanatlarının yapıtaşı olan taş bezeme geleneği, Orta Asya bozkır kültüründen tevarüs eden birikimin, Orta çağ Anadolu coğrafyasında anıtsal mimariyle girdiği sentezin en somut tezahürüdür. Tarihsel süreklilik içinde bu gelenek, mimariyi tamamlayan yapısal bir unsur veya salt estetik bir tercih olmanın çok ötesine geçerek dönemin inanç iklimini, toplumsal hafızasını ve kozmolojik tasavvurunu taşa kazıyan ontolojik bir ifade biçimine evrilmiştir. Konuya dair literatürün gelişimi incelendiğinde, yaklaşım biçiminin betimleyici bir düzeyden analitik bir düzeye doğru evrildiği görülmektedir. Bu bağlamda, 19. yüzyılın son çeyreğinde Leon Parvilleé[1] ve Edhem Paşa[2] tarafından hazırlanan eserler, Osmanlı mimari bezemelerini kayıt altına alan kıymetli görsel envanterler niteliğindedir.[3] Ancak dönemin belgeleme anlayışını yansıtan bu erken çalışmalar, sundukları zengin görsel dokümantasyona rağmen; motiflerin kökenine inmek veya kompozisyonların kurgusal mantığını çözümlemek gibi bir amacı olmamış, formu anlamlandırmaktan ziyade resmetmekle sınırlı kalmıştır. Modern sanat tarihi disiplininin yöntemleri ışığında, bu geniş taş süsleme yelpazesini sistematik bir bütünlük içinde ele alan ilk kapsamlı girişim, Semra Ögel'in 1960'ların ikinci yarısında tamamladığı *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı* adlı doktora çalışmasıyla gerçekleşmiştir.[4] Ögel, taşı sadece bir yüzey kaplaması olarak değil, dönemin kültürel ve sanatsal kaynaklarıyla ilişki içinde olan bir sistem olarak ele almıştır. Onun çalışmaları, bitkisel ve geometrik formların envanterini tutmanın ötesine geçerek, taşın üzerindeki anlamı sorgulayan ilk akademik girişimdir. Selçuklu bezeme programını motif ve kompozisyon düzeyinde tasnif ederek literatürün gramerini

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Rektörlük, Genel Eğitim Bölümü, nurcan.bosdurmaz@bilgi.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1809-0070.

1 Leon Parvillée, *Architecture et Décoration Turques au XVe Siècle* (Paris, 1874).

2 Edhem Pacha, *L'Architecture Ottomane* (Constantinople, 1873).

3 Yıldıray Özbek, "Anadolu Türk Mimarisinde Taş Süsleme," *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7, S. 14 (2009): 142.

4 Semra Ögel, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1967).

oluşturmuş; dahası yazarın ilerleyen yıllardaki çalışmalarıyla biçimden anlama, yani "nasıl"dan "niçin"e doğru evrilen bir yorumlama sürecinin kapısını aralamıştır.[5] Eş zamanlı olarak Gönül Öney, araştırmalarını figüratif plastik üzerine yoğunlaştırarak, taşın üzerindeki figürlerin İslam öncesi inançlarla olan bağını ve sembolik dilini çözümlemeye çalışmıştır.[6] Yine aynı dönemlerde Ömür Bakırer'in, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları* adlı doktora teziyle[7] mihraplar üzerine yaptığı kapsamlı analizler, bezeme programının mimari öğeler üzerindeki hiyerarşik dağılımını (bordür, köşelik, niş) ortaya koyarken; Rahmi Hüseyin Ünal, 1968 senesinde hazırladığı *Anadolu Selçukluları ve Beylikleri Döneminde Taçkapılar* adlı doçentlik tezi taçkapıları merkeze alarak, giriş cephelerinin anıtsal kurgusunu ve tipolojisini sistematize etmiştir. Literatürdeki en önemli teknik boşluklardan biri ise Gerd Schneider tarafından doldurulmuştur.[8] Schneider'in Selçuklu geometrik ve bitkisel bezemeleri üzerine hazırladığı eserler, ölçek kaygısı gütmeyen ancak desenin kurgusal mantığını şematik olarak çözümleyen çizimleriyle, süslemenin "matematiğini" görünür kılmıştır. Yıldıray Özbek, *Erken Osmanlı Mimarisinde Taş Süsleme* adlı doktora tezinde, Erken Osmanlı dönemi taş bezeme repertuvarını 38 yapı özelinde incelediği kapsamlı çalışmasında, dönemin sanat anlayışını teknik ve ikonografik verilerle ortaya koymaya çalışmıştır. Özbek'e göre bu dönemde oyma, kabartma, kakma ve renklendirme gibi teknikler, bazen melez bir anlayışla eş zamanlı olarak uygulanmıştır. Özellikle 14. yüzyılın ikinci yarısından itibaren düz yüzeyli alçak kabartma tekniği yaygınlaşmış; ancak çok katmanlı ve girift kompozisyonlarda algıyı güçlendirmek adına motif yüzeylerinde içbükey ve yuvarlak hatlar tercih edilmiştir. Yazar, Amasya Yörgüç Paşa Camii örneğindeki gibi boyalı kabartma uygulamalarının, dönemin tezhip sanatıyla olan estetik bağına işaret ettiğini vurgulamaktadır. Çalışmada öne çıkan en önemli tespitlerden biri, Selçuklu geleneğindeki anıtsal taçkapıların Osmanlı Beyliği mimarisinde neden azaldığına dairdir. Özbek, "son cemaat yeri" biriminin yaygınlaşmasının anıtsal portalleri ikincil plana ittiğini; Bursa Yeşil Camii gibi istisnai anıtsal portallerin ise ancak son cemaat yerinin inşa edilmediği yapılarda mümkün olabildiğini söylemektedir. Buna mukabil, süsleme programı pencere alınlıklarına ve hatta pencere atkı taşlarının alt yüzeylerine (soffit) kadar yayılarak yeni alanlar kazanmıştır. Özbek, dönemi üç ana evrede (Oluşum: 1300-1380, Gelişim: 1380-1420, Değişim: 1420-1450) ele almaktadır. Figüratif plastiğin tamamen terk edilmesini bir "dönem modası" olarak nitelendiren yazar, kültürel

---

5 Semra Ögel, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi* (İstanbul: Akbank, 1994).

6 Gönül Öney, "Anadolu Selçuklularında Heykel, Figürlü Kabartma ve Kaynakları Hakkında Notlar," *Selçuklu Araştırmaları Dergisi 1* (1969): 187-192; Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Boğa Kabartmaları," Belleten 34, sy. 133 (1970): 84-120; Gönül Öney, "Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları," Belleten 31, sy. 122 (1967): 143-167; Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri," Belleten 33, sy. 130 (1969): 171-216; Gönül Öney, "Erzurum Çifte Minareli ve Yakutiye Medreselerinin Portallerinde Yer Alan Hayat Ağacı Tasvirlerinin Kökeni ve Sembolik Değerlendirilmesi," Müze 2-3 (1989-1990): 24-32 Gönül Öney, "Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Akisleri," *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi 3* (1984): 123-141.

7 Ömür Bakırer, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1976).

8 Gerd Schneider, Geometrische Bauornamente der Seldschuken in Kleinasien (Wiesbaden: Reichert, 1980).

etkileşimleri nesneler ve formlar üzerinden okur. Buna göre; korkuluk levhaları ve kapı söveleri gibi yapısal formlarda Bizans etkisi hissedilirken, motif ve bezeme dilinde Selçuklu, Memluk ve Timurlu etkileri baskındır. Timurlu etkisinin sadece gezgin sanatkârlar değil, kitap ve kumaş gibi taşınabilir nesneler yoluyla da aktarıldığı sonucuna varılır. Sonuç olarak, Özbek, dönemin siyasi parçalanmışlığına paralel olarak, taş bezemede de başkent-taşra ayrımının netleşmediğini, heterojen bir üslubun hâkim olduğunu belirtmektedir.[9]

Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme I Erken Devir (1300-1453)* adlı çalışmasında mimari plastiği mercek altına almaktadır, taş bezemeyi teknik ve malzeme açısından üç ana kategoride tasnif etmiştir: Kabartma, şebeke ve renkli taş/kakma. Demiriz, şebeke işçiliğini Hüdavendigar Zaviyesi, İznik Yeşil Camii (1378-1391), Milas Firuz Bey (1297-1295) ve İznik Mahmut Çelebi Camii (1422/1423) gibi yapılar üzerinden örneklendirirken, renkli taş uygulamalarında bölgesel bir ayrıma gitmiştir. Buna göre, Edirne yapılarında Şah Melek (1429), Eski Cami (1414), Üç Şerefeli (1443-1447) renkli taş veya tuğlanın kakma tekniğiyle uygulandığı, Amasya örneklerinde Bayezid Paşa (1414-1419) ve Yörgüç Paşa (1430) ise kemer örgülerinde taşların dönüşümlü kullanıldığı tespit edilmiştir. Çalışmada, dönemin en zengin repertuvarının alçak kabartma tekniğiyle (yuvarlak, sivri veya düz profilli) oluşturulduğu vurgulanır. Erken evrenin simgesi olarak, mukarnas ve kompozisyon olgunluğuyla İznik Yeşil Cami öne çıkarılırken; 15. yüzyıl bezemesinin ana karakterini "Rumî-Lotus-Palmet" üçlüsü ve yoğun mukarnas kullanımı belirler. Özellikle Bursa Yeşil Cami, yalnızca bu bitkisel düzenlemenin değil, aynı zamanda "Hatayî" grubu motiflerin de sisteme dahil edildiği, Rumî üslubunun zirveye ulaştığı yapı olarak tanımlanır. Demiriz'in eseri, sadece taşı değil; tuğla, çini, ahşap ve alçı gibi diğer malzemeleri de kapsayan bütüncül yaklaşımı, atölye/usta analizleri ve dönemin sanat ortamına dair analitik değerlendirmeleriyle günümüzde de temel başvuru kaynağı olma özelliğini korumaktadır.[10]

Doğan Kuban'ın Divriği Külliyesi üzerine kaleme aldığı monografik eser, taş süslemeyi İslam bezeme sanatı içinde bir mucize ve istisnai bir olgu olarak tartışmaya açması bakımından literatürde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Doğan Kuban'ın vurguladığı çerçeveye göre Divriği gibi bir başyapıtı mümkün kılan zemin, tekil ve yerel bir "üslup kaynağı"ndan ziyade, Gaznelilerle yeniden ivme kazanan fetih dinamizminin Selçukluların Horasan'a girişiyle kısa sürede kültürel bakımdan yeni bir İslam sahnesi üretmesiyle oluşan geniş tarihsel ekosistem içinde anlaşılmalıdır: Selçukluların Bağdat'a girişleriyle Abbasi meşruiyet alanını yeniden düzenlemeleri ve bunu izleyen dönemde İznik merkezli Anadolu Selçuklu siyasal örgütlenmesinin ortaya çıkışı, Abbasi-Bizans statükosunu kökten dönüştürerek İran, Anadolu, Suriye-Mısır ve Kuzey Hindistan'ı birbirine bağlayan hareketli bir siyasal-kültürel hattı belirginleştirmiş; bu hat üzerinde beylikler

[9] Yıldıray Özbek, *Erken Osmanlı Mimarisinde Taş Süsleme* (Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, 1999): 418; Yıldıray Özbek, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002).

[10] Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme I: Erken Devir* (1300-1453). (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979).

ve atabeylikler gibi görece küçük güç odakları, fetihlerin sağladığı kaynak, prestij rekabeti ve yeni himaye imkânları sayesinde görkemli yapıları yeni biçim ve üsluplarla üretme kapasitesi kazanmıştır. Bu "ikinci İslam dünyası"nda politik iktidarın çoğunlukla Türk kökenli askerî elitlere dayanması, Delhi'den Konya'ya ve Kahire'ye uzanan coğrafyada bilim dili, edebiyat, sanat terminolojisi, teknik repertuvar, simgesel dağarcık ve mitolojik göndermeler bakımından ortaklaşan bir kültür sözlüğünün dolaşımını kolaylaştırmış; ancak Kuban'ın temkinli biçimde belirttiği üzere, Divriği'nin ortaya çıkış koşulları kısmen bilinebilse de bu ilişkiler ağını kesin hükümlerle tek bir kökene indirgemek güçtür ve Selçuklu çağının yaşam sözlüğünü doğrudan Orta Asya'ya bağlayan otomatik açıklamalar için de zorlayıcı bir gerekçe bulunmamaktadır.[11] Kuban'ın Divriği hakkında yayınladığı ikinci önemli kitabı *Cennetin Kapıları: Divriği UluCamii ve Şifahanesi'nde Hürremşah'ın Yontu Sanatı* adlı çalışmasıdır.[12] Divriği Külliyesi'ni alışılmış "biçim–üslup" sınıflamalarının ötesine taşıyarak, yapıyı özellikle üç boyutlu taş yontular üzerinden "anlam, içerik ve kavramsal konum" bakımından yeniden okumayı amaçlar; Kuban bu çerçevede külliyeyi adeta "ansiklopedik bir sözlük" gibi ele alır ve odağı, banilerden çok yapının sorumlu ustası olarak öne çıkardığı Ahlatlı/İranlı Hürremşah'ın taş yontu pratiğine, bu pratiğin mimariyi bezeme düzeyinden çıkarıp heykelsi bir düzleme yükselten tasarım mantığına ve Kuzey Taçkapı'da yoğunlaşan "Cennet Kapısı" imgesinin semantik örgüsüne yöneltir. Çalışmanın temel iddiası, Divriği'nin özgünlüğünün yalnızca motif zenginliğiyle açıklanamayacağı; göçer-yerleşik etkileşimi, "yeni Müslüman-Türk" çevrelerin sinkretik kültürleri, heterodoks inanç atmosferi, sufî düşünüşün açtığı imgelemsel alan ve dolaşım hâlindeki sanatçı/zanaatkâr dünyasının ürettiği hareketli kültürel ortam içinde, Hürremşah'ın mimari ile heykel arasındaki sınırı fiilen eriterek "bezeme hiyerarşisini" tersyüz eden bir yontu dili kurduğu yönündedir. Kuban, taçkapı kompozisyonlarını (özellikle Kuzey Taçkapı) hayat ağacı, palmet/lotus gibi kadim Ortadoğu sembol dağarcığı, sayısal düzen fikri ve doğaya öykünen fakat taklit etmeyen biçim üretimi üzerinden çözümlerken, bu programın simetri ve standart düzenlere tam bağlanmayan doğaçlamacı karakterini, mistik bir "kutsal vizyon"un estetik sonucu olarak yorumlar; Şifahane Taçkapısı ve figürlü öğeler gibi örnekler üzerinden de İslâm sanatında figür, yasak, hoşgörü ve yerel toplumsal algı meselelerini tartışmaya açar. Son kertede kitap, Divriği yontusunu yalnız Anadolu Selçuklu bağlamında değil, Batı merkezli heykel kavramının sınırlarını sorgulayan daha geniş bir sanat tarihi problematiği içinde konumlandırır; modern soyut sanatın açtığı bakış imkânlarıyla birlikte, Divriği'nin "evrensel bir heykel kavramı" içinde yeniden adlandırılmasını ve Hürremşah'ın üretiminin, figüratif Batı heykel geleneğine indirgenemeyen, mimariyi heykelsi bir bütüne dönüştüren özgül bir estetik mantık olarak anlaşılmasını hedefler.

[11] Doğan Kuban, *Divriği Mucizesi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999).

[12] Doğan Kuban, *Cennetin Kapıları: Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nde Hürremşah'ın Yontu Sanatı* (İstanbul: Yem Yayınları, 2010).

2. Malzeme, Teknik ve Ustalar

Taş, evrensel ölçekte mimarinin en köklü ve temel yapı malzemelerinden biri olup; alçı taşı, bazalt, kireçtaşı, çakmaktaşı, traverten, mermer ve kumtaşı gibi son derece geniş bir litolojik çeşitlilik sunmaktadır. Anadolu coğrafyası, jeolojik yapısı itibarıyla bu taş türlerinin büyük bir kısmına ev sahipliği yapmaktadır. Bilhassa mermer, Anadolu'nun Antik Çağ kentlerinde hem strüktürel bir yapı elemanı hem de bir tezyinat unsuru olarak yoğun biçimde kullanılmış; ilerleyen dönemlerde ise bu antik kalıntılar, Türk mimarisinde devşirme malzeme olarak yeniden değerlendirilmiştir. Dolayısıyla coğrafyanın sunduğu bu hammadde bolluğu, Türk mimarisinin Anadolu topraklarında şekillenen üslubunda taşın, temel yapı ve süsleme malzemesi olarak başat rol oynamasını sağlamıştır. Anadolu öncesi Türk mimarisinde (Orta Asya ve İran sahası) yapı malzemesi olarak daha ziyade tuğla ve kerpiçin tercih edilmesi, söz konusu coğrafyalarda taş rezervlerinin kısıtlı olmasından kaynaklanan bir zorunluluktur. Bununla birlikte, Anadolu Selçuklu döneminde kullanılan taş veya mermer malzemenin spesifik olarak hangi bölgelerden ve ocaklardan, hangi teknik yöntemlerle çıkarıldığına dair dönem kaynaklarında veriye rastlanmamaktadır.

Türk-İslam mimarisinde süsleme geleneği, başlangıçta Türkistan, Horasan ve Gazne bölgelerinde tuğla malzemenin sağladığı imkânlar üzerine kurulmuştur. Anadolu'ya taşınan bu gelenek, Danişmendli ve Mengücekli gibi erken dönem beyliklerinde devam ettirilse de bölgenin jeolojik yapısı zamanla tercihin mermer ve taşa kaymasına neden olmuştur. Anadolu'nun zengin taş ocakları ve Roma-Bizans döneminden tevarüs eden yerel taş işçiliği mirası, Türk ustaların malzemeyi değiştirme sürecini hızlandırmıştır. Ancak tuğladan taşa geçiş sürecinde, özellikle erken dönem yapılarında teknik bir acemilik göze çarpar; nitekim 1145 tarihli Amasya Halifet Gazi Türbesi'ndeki uyumsuz kompozisyonlar bu arayış evresinin bir ürünüdür. İlerleyen yıllarda Erzurum Ulu Camii (1179) mihrabında görüldüğü üzere işçilik daha olgun ve sade bir seviyeye ulaşmıştır. Bu gelişimin en önemli tanığı ise Divriği Kale Camii'dir (1180). Bu yapıda ve aynı dönemde inşa edilen Sitte Melik Kümbeti'nde (1195), malzeme taş olsa da bezeme mantığı hâlâ tuğla mimarisinin etkisindedir; altıgenler ve geometrik örgüler, adeta harca gömülü tuğlaları andıracak şekilde taşa işlenmiştir. 13. yüzyıla ulaşıldığında, taş üzerine işlenen geometrik bezemelerin deneme aşamasını geride bırakarak daha kararlı ve sistemli bir yapıya kavuştuğu gözlemlenir. Bu dönemde Kayseri, özgün bir "bölgesel okul" kimliğiyle öne çıkar. Özellikle Huand Hatun (1236) ve Hacı Kılıç (1249) camilerinin taçkapıları koyu renkli taş yüzeylere işlenen yüzeysel fakat keskin hatlı şeritlerle karakterize edilir. Huand Hatun Külliyesinin batı portalindeki on kollu yıldız sistemleri gibi girift kurgular, yapının mimari kütlesiyle bütünleşen, disiplinli ve rijit bir üslubun temsilcisidir. Buna karşın Erzurum ve Sivas bölgesindeki taş işçiliği farklı bir gelişim izler. Divriği Külliyesi süsleme öğelerinde görülen taşkınlık ve barokvari plastik etki Kayseri'deki yüzeysel anlayışa kıyasla daha hacimli ve derinlikli bir yontma tekniğine sahiptir.[13]

[13] Selçuk Mülayim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982): 53-57.

Anadolu Türk mimarisinde taş bezemenin estetik evrimi, yalnızca bir form arayışı değil, aynı zamanda malzemenin sınırlarını zorlama ve ona hükmetme mücadelesidir. Bir yapının bezeme programını anlamak, öncelikle o yapının hammaddesini, o maddeyi işleyen elin hareketliliğini ve zihindeki geometrik kurgunun yüzeye aktarılma matematiğini çözmekten geçmektedir. Bezeme üslubu, büyük ölçüde coğrafyanın sunduğu malzemenin jeolojik karakteri tarafından belirlenmiştir. Örneğin, Doğu Anadolu'nun volkanik kökenli, gözenekli ve nispeten yumuşak "Ahlat tüfü" veya benzeri taşlar, ocaktan çıkarıldığında barındırdığı nemden dolayı kolay işlenebilirken nemini kaybettikçe sertleşen yapısıyla sanatkâra derin oyma, şebeke ve ajur tekniklerini uygulama cesareti vermiştir.[14] Bu malzeme avantajı, Doğu Anadolu yapılarında gördüğümüz o yoğun ışık-gölge oyunlarına dayalı, neredeyse baroklaşan yüksek kabartma plastiğin temel nedeni olmuştur. Buna karşılık Orta Anadolu'da, örneğin Kayseri ve Konya çevresinde kullanılan taşlar genellikle trakit veya kireçtaşıdır, daha sıkı dokulu olmaları sebebiyle daha net, keskin ve grafiksel bir hat gerektirir. Osmanlı dönemine ve Marmara havzasına gelindiğinde ise mermerin sert ve kristalize yapısı, Selçuklu'nun o coşkulu ve derin oymalarını imkânsız kılmasa da zorlaştırmış; bu durum üslubu daha yüzeysel, daha "çizgisel" ve rasyonel bir düzleme çekmiştir. Dolayısıyla bezeme tarihi, ustanın taşa değil, taşın ustaya ne yapabileceğini fısıldadığı bir süreçtir. Anadolu'nun siyasi parçalanmışlığına tezat oluşturacak şekilde, üslubun bu denli hızlı yayılmasının arkasındaki güç, "gezgin ustalar" sınıfıdır. Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası örneğinde görüldüğü üzere, Ahlatlı Hürremşah gibi ustalar, yerel sınırları aşarak kendi bölgelerinin bezeme repertuvarını yüzlerce kilometre öteye taşımışlardır. Doğan Kuban'a göre bu hareketlilik, bezeme sözlüğünün evrenselleşmesini sağlamış, savaş ve ticaret yolları üzerinden motifler bir bölgeden diğerine taşınmıştır.[15]



Görsel 1. *Konya Horozlu Han'ın kapalı bölümünün kemerlerindeki taşçı işaretleri*

[14] Ali Osman Avşar ve Ahmet Güleç, "Ahlat Selçuklu Meydan Mezarlığı Mezar Taşları Analiz Çalışmaları ve Konservasyon Önerileri," *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi 1*, S. 22 (1 Kasım 2019): 3-16. Kuban, Divriği Mucizesi.

[15] Kuban, *Divriği Mucizesi*.

Bu anonim gibi görünen devasa iş gücünün bireysel izleri ise literatürde "taşçı işaretleri" olarak bilinen sembollerde saklıdır. Anadolu'daki pek çok yapıda bu taşçı işaretlerine rastlamak mümkündür (Görsel 1).[16] Araştırmacıların belgelediği bu işaretler, yapının inşa sürecindeki iş bölümünü gösteren birer muhasebe kaydı olabileceği gibi, belirli bir lonca veya usta grubunun hiyerarşik imzasını da temsil edebilir. Özellikle Selçuklu kervansaraylarında sistemli bir şekilde karşımıza çıkan bu işaretler, taşın sadece estetik bir obje değil, aynı zamanda örgütlü bir emeğin ürünü olduğunu kanıtlamaktadır.

Selçuklu geometrik bezemesinin karmaşık görünen yüzeyi, aslında matematiksel altyapıya, görünmez bir ızgara istemine dayanmaktadır. Bu sonsuzluk ilkesine dayalı geometri anlayışı sayesinde, aynı yıldız sistemi devasa bir taçkapıya da küçücük bir mihrap nişine de bozulmadan uygulanabilmektedir. Desen, merkezden dışa doğru yayılan poligonlar ve yıldız kollarının kesişimiyle büyümektedir. Taş yüzeyinde bazen silik bir çizgi, bazen de bir pergel iğnesi deliği olarak günümüze ulaşan izler, ustanın bu karmaşık sistemi duvara nasıl aplike ettiğinin gösteren küçük kanıtlardır. Schneider'in şematik çizimlerinde net bir şekilde görüldüğü üzere, bitmiş eserde gördüğümüz o sonsuz döngü, aslında altta yatan bu görünmez iskeletin üzerine giydirilmiş bir "deri"den ibarettir.

Osmanlı döneminde ise inşaatlar hakkındaki detaylı bilgiler, arşivlerde bulunan çeşitli kayıtlardan öğrenilebilmekte bunlar sayesinde taş işçilikleri hakkında bazı önemli bilgilere ulaşılabilmektedir. 16. yüzyılın başlarında inşaatların belirli standartlarla geçekleştirildikleri anlaşılmaktadır. 1550-1557 yılları arasında Süleymaniye Külliyesi'nin masraflarının kaydedildiği defter inşaatın tüm aşamaları hakkında bilgi vermektedir.[17] Ömer Lütfi Barkan, Süleymaniye Külliyesi inşaatında sengtıraşların (taş ustası/yonucu) sayısının son derece yüksek olduğunu tespit etmiştir. İnşaat boyunca imparatorluğun sınırlarının ulaştığı çeşitli yerlerden gelen bu taşçıların 997 tanesi Müslüman, 125 tanesi ise gayrimüslimdir.[18] İnşaatta kullanılan taşların İstanbul, İzmit, Aydıncık, Mihaliç, Kavak İskelesi, Ezine, Ereğli ve Marmara Adası'ndan,[19] eski eserlerin harabelerindeki renkli sütun ve mermerlerin İskenderiye, Baalbek ve İstanbul'dan temin edildiği ortaya çıkmıştır.[20]

---

16 İlk çalışma olarak bk. Hakkı Acun, "Sivas-Kangal Alacahan Menzilhanı," *Osmanlı Tarihi*, 5 (1990): 2369-2389.; ayrıca bk. Demet Ulusoy Binan, "Altı Asırlık Bir Belge, Bursa Ulu Camisi," *Arradamento-Mimarlık*, 146-155.; Demet Ulusoy Binan, "Osmanlıda Beylikten İmparatorluğa Geçişte Yapı Üretim Süreci ve İlişkileri Üzerine Bir Deneme," *İçinde Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı: Uluslarüstü Bir Miras*, ed. N. Akın, A. Batur ve S. Batur (İstanbul: Yem Yayınları, t.y.), 108-117; Demet Ulusoy Binan, "Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Taşçı İşaretleri ve Koruma Sorunları," *İçinde Taç Vakfi'nın 25 Yılı: Anı Kitabı: Türkiye'de Risk Altındaki Doğal ve Kültürel Miras*, ed. H. Sezgin (Ankara: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, 2002), 119-136; Demet Ulusoy Binan, *Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisi'nde Taşçı İşaretlerinin Tanımlama, Belgeleme ve Değerlendirilmesi*, ed. N. Yılmaz, H. Yıldız ve E. Er (Antalya: Mimarlar Odası Antalya Şubesi, 2008); Demet Ulusoy Binan ve C. Binan, "Ağzıkara Han Örneğinde Anadolu Selçuklu Dönemi Taşçı İşaretlerinin Belgelenmesi Üzerine Sistematik Bir Yaklaşım," *Adalya* 12 (2009): 319-345.

17 Ömer Lütfi Barkan, *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı 1-2*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2024).

18 Barkan, *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı*, 1: 147.

19 Barkan, *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı*, 1: 351-356.

20 Barkan, *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı*, 1:336-350.

3. Erken Osmanlı'dan Klasik Osmanlı'ya Taş Süsleme

Erken Osmanlı dönemi ise taş süslemeciliği, önceki devirlerden ayrışan özgün bir gelişim seyrine sahiptir. Bu dönemin plastik sanatlarına ışık tutan en kapsamlı çalışmalardan biri, 1998 yılında Yıldıray Özbek tarafından kaleme alınan *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)* başlıklı doktora tezidir. Söz konusu çalışma, alandaki benzer pek çok yayının aksine, sadece deskriptif bir katalog sunmakla kalmayıp; taş bezemeyi tarihsel ve mimari bağlamına oturtma gayretiyle literatürde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Araştırma; cami, medrese, imaret, hamam, bedesten, namazgâh, türbe, zaviye ve köprüleri kapsayan geniş bir yapı tipolojisini mercek altına alır. Bu yapılarda taş malzemenin süsleme programındaki yeri; taçkapı, mihrap, son cemaat yeri revakları, kemer köşelikleri, pencere şebekeleri ve silmeler gibi spesifik mimari elemanlar üzerinden detaylı biçimde analiz edilmiştir.

Taş süsleme programının teknik icrasına ilişkin Selçuklu döneminden günümüze ulaşan veri azlığının aksine, Osmanlı dönemi kaynakları sürece ışık tutmaktadır. 16. yüzyıl seyyahlarından Manuel Serrano y Sanz'ın gözlemleri, mermer kesiminde sürtünme (kum ve su) tekniğinin kullanıldığını ve yapıların kaba örgü üzerine mermer levhalarla kaplandığını belgelemektedir. Kurumsal açıdan bakıldığında, 16. yüzyıl saray teşkilatında özelleşmiş bir "taşçı" sınıfı görülmez; ancak 1488 tarihli kayıtlardaki "yonucu" sınıfının, taşı hem şekillendiren hem de bezeleyen zanaatkâr grubu olduğu varsayılabilir. Bu ustaların, mimariyle uyumlu bir kompozisyon için nakkaşların gözetiminde çalıştığı muhtemeldir. Bezemelerin işlenme yeri konusundaki belirsizliği ise Ahlat'taki Yarım Kümbet gibi tamamlanmamış yapılar aydınlatmaktadır. Kümbetin mevcut duvarlarındaki motiflerin bitmiş durumda olması, taşın şantiye alanında işlendiğini kanıtlayan önemli bir veridir.[21]

Erken dönem Osmanlı mimarisinde kullanılan taş ve mermer cinslerini şu şekilde sıralamak mümkündür: Silisli dere taşı, köfeki, gözeneksiz traverten, kumtaşı ve özellikle Amasya ve Edirne'deki kırmızı renkli kalker taşı ve Kemalli ve Behramkale'de bazalta benzer kahverengi taş. Mermer malzemede daha çok gir renkli Marmara Adası mermeri ve Afyon mermeri olarak bilinen beyaz mermer kullanılmıştır.[22] Erken Osmanlı mimarisinde taş bezemenin sınırlı kullanımı, hammadde yetersizliğinden ziyade dönemin iktisadi koşullarıyla açıklanmaktadır. Kuruluş evresinin başkentleri olan Bursa ve İznik'te yerleşik bir tuğla üretim geleneğinin bulunması ve bu malzemenin diğerlerine göre az maliyetli olması, Yıldırım Bayezid devrine (1389-1402) kadar tuğlayı hâkim yapı malzemesi kılmıştır. Ancak devletin sınırlarının genişlemesi ve ekonomik refahın artmasıyla birlikte mimari üretimde köklü bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu dönemden itibaren taş ve mermer gibi dayanıklı malzemelerin kullanımı artmış; yapılar yalnızca işlevsel birer barınak olmaktan çıkarak, artan boyutları ve nitelikli işçilikleriyle devletin gücünü ve prestijini yansıtan anıtsal simgelere dönüşmüştür.[23]

[21] Yıldıray, *Erken Osmanlı*, 47-53.
[22] Yıldıray, *Erken Osmanlı*, 53.
[23] Yıldıray, *Erken Osmanlı*, 59-69.

Osmanlı mimarisinde taş süsleme, yapısal öğelerin sınırlarını belirleyen, yüzeyleri vurgulayan ve mekâna estetik değer kazandıran temel unsurlardan biridir. İstanbul camilerinde mihrap, minber, kürsü, çeşme ve pencere sövelerinde görülen taş işçiliği; mimari ile bezemenin birbirinden ayrılmadığı bir tasarım anlayışına işaret eder.[24]

Özellikle, 16. yüzyıl Osmanlı mimarisinde taş süsleme, yapının strüktürel kurgusunu belirginleştiren ve mimari kompozisyonu destekleyen tamamlayıcı bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Kemer, korniş, söve ve benzeri mimari elemanlar silmelerle çerçevelenerek hem biçimsel olarak tanımlanmış hem de yüzeylerde oluşabilecek tekdüzelik giderilmiştir.[25] Bu anlayışta bezeme, yapının önüne geçen bağımsız bir gösteri alanı değil, mimariyi vurgulayan ölçülü bir estetik araçtır.[26] Malzeme kullanımında beyaz mermer başat konumdadır; bununla birlikte küfeki taşı özellikle cephe yüzeylerinde yaygın biçimde tercih edilmiştir. Geniş küfeki yüzeyler silmeler ve kabartma motiflerle hareketlendirilmiş, böylece mimari elemanlar belirginleştirilmiştir.[27] Ayrıca iki renkli taş uygulamaları ve kakma teknikleri kemerlerde ve bazı cephe düzenlemelerinde kullanılarak yapıya görsel zenginlik kazandırılmıştır.[28] Dönemin taş süsleme repertuarı ise oldukça geniştir. Geometrik düzenlemeler, yıldızlı kompozisyonlar ve ajur tekniğinde işlenmiş şebekeler özellikle minber korkuluklarında, mahfil parmaklıklarında ve pencere düzenlemelerinde yoğunlaşmaktadır.[29] Bu yıldız sistemleri çoğu zaman sonsuza açılan bir kompozisyon anlayışı sergileyerek klasik dönemin matematiksel estetik yaklaşımını yansıtır.[30] Yazı da taş bezemenin önemli bir unsurudur. Portal üstlerinde, mihraplarda ve minber kapılarında kûfi ve nesih hatla işlenmiş Kur'an'dan ayetlerin yazıldığı örneklere rastlanır. Yazı, yalnızca içerdiği anlam bakımından değil, kompozisyonun bir parçası olarak da değerlendirilmiştir. Sinan dönemi portallerinde kitabeler, dengeli bir istifle mermere oyularak sade fakat etkili bir görünüm oluşturmuştur. Bitkisel motifler ise bezeme repertuarının en yaygın unsurlarındandır. Palmet ve Rumi, klasik üslubun temel öğeleri arasında yer alırken; lale, karanfil, krizantem, nergis ve selvi gibi motifler de taş yüzeylerde kabartma veya ajur tekniğiyle uygulanmıştır.[31] Özellikle minberlerde geometrik şebekeler ile Rumi ve Hataî motiflerinin birlikte kullanıldığı görülür.[32] Bazı örneklerde naturalist eğilimli lale kabartmaları da dikkat çekmektedir.[33] Mihraplar çoğunlukla mermerden yapılmış, çini ise daha çok mihrap çevresinde ve kıble

---

24 H. Örcün Barışta, "İstanbul Camilerinin İçindeki Taş Süslemelerden Örnekler," içinde *Vakıf Medeniyeti Sempozyumu Kitabı* (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 2003), 127.

25 Yıldız Demiriz, "Sinan'ın Mimarisinde Bezeme," içinde *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, haz. Sadi Bayram (Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988), 468.

26 Demiriz, *Sinan'ın Mimarisinde Bezeme*, 468-469.

27 Demiriz, *Sinan'ın Mimarisinde Bezeme*, 469.

28 Demiriz, *Sinan'ın Mimarisinde Bezeme*, 470-471.

29 H. Örcün Barışta, "XVI. Yüzyıl Taş İşçiliği Süsleme Temalarına İstanbul'dan Bazı Örnekler," *Vakıflar Dergisi 26* (1997): 336.

30 Barışta, "XVI. Yüzyıl Taş İşçiliği", 336-337.

31 Barışta, "XVI. Yüzyıl Taş İşçiliği", 336.

32 Demiriz, *Sinan'ın Mimarisinde Bezeme*, 470.

33 Barışta, "XVI. Yüzyıl Taş İşçiliği", 336-340.

duvarında kullanılmıştır.[34] Bu uygulama sayesinde renkli çini yüzey içinde beyaz mermerden mihrap ön plana çıkarılmıştır.[35] Türbelerde ve mezar taşlarında ise nesneli ve sembolik bezemeler belirginleşir. Vazo içinde çiçek kompozisyonları, hançer, kavuk, fes ve çintemani gibi motifler hem dekoratif hem de sembolik anlam taşımaktadır.[36] Bu tür bezemeler, dönemin sosyal statü göstergelerini ve kültürel sembolizmini taş yüzeylere aktarmaktadır.[37]

Taş süsleme uygulamalarında taş yüzey, yalnızca bir taşıyıcı değil, görsel bir anlatım alanı olarak değerlendirilmiştir.[38] Taş süslemenin mimariyle kurduğu ilişki, cami hazirelerinde yer alan mezar taşlarında da devam eder. Hazirelerdeki lahit ve şahidelerde kullanılan motif repertuvarı; mihrap ve minber bezemelerinde görülen bitkisel ve geometrik kompozisyonlarla paralellik gösterir. Böylece cami yapısı ile çevresindeki defin alanları arasında estetik bir süreklilik oluşur.[39] Bu bağlamda mezar taşları, taş süslemenin ikonografik çeşitliliğini göstermesi bakımından dikkat çekici örnekler sunmaktadır. Aynı zamanda bu mezarlar, meslek sembollerinin de taş yüzeylere nasıl işlendiğini gösteren örnekler olarak değerlendirilebilir. Bu tür mezar taşlarında gemi direği, yelken, halat ve çapa gibi motifler, klasik bitkisel ve geometrik bezeme şemalarına eklenmiş temsili unsurlar olarak kullanılmıştır.[40] Örneğin Eyüp ve Beşiktaş çevresindeki bazı hazirelerde, lahitlerin yüzeylerinde girlandlar, rozetler ve bitkisel bordürlerle birlikte gemi donanımına ait semboller işlenmiştir. Bu uygulama, taş süslemenin yalnızca estetik değil, kimlik ve temsil işlevi de üstlendiğini göstermektedir.[41] Benzer şekilde, bazı lahitlerde akantus yaprakları, kartuşlar ve barok karakterli kıvrım dallar klasik Osmanlı süsleme repertuvarının Batılılaşma sürecinde nasıl dönüştüğünü yansıtır.[42] İstanbul'daki hazire ve mezarlıklarda özellikle üst toplumsal tabakalara ait mezar taşları çoğu zaman yüksek estetik nitelikleri nedeniyle sanat eseri olarak değerlendirilse de, bu örneklerin çoğunun sipariş üzerine ve kişiye özel olarak hazırlandığı gözden kaçırılmamalıdır. Bu durum, mezar taşlarının yalnızca estetik birer nesne değil, aynı zamanda kimlik, statü ve hatıra ile ilişkili tasarlanmış anıtlar olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii haziresinde yer alan ve 1739–1740 tarihine ait bir kadın mezar taşı dikkat çekici bir örnek teşkil eder. Baş ve ayak taşından oluşan düzenlemede

34 Demiriz, *Sinan'ın Mimarisinde Bezeme*, 470-471.
35 Demiriz, *Sinan'ın Mimarisinde Bezeme*, 471.
36 Demiriz, *Sinan'ın Mimarisinde Bezeme*, 470.
37 Demiriz, *Sinan'ın Mimarisinde Bezeme*, 470.
38 Barışta, "İstanbul Camileri", 128-129.
39 Barışta, "İstanbul Camileri", 137-139.
40 Tülin Çoruhlu ve Yaşar Çoruhlu, "İstanbul'da Bulunan Gemici/Denizci Mezar Taşlarına Dair Bir Değerlendirme", *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüpsultan Sempozyumu IV*, Eyüp Belediyesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 78–82.
41 Tülin Çoruhlu ve Yaşar Çoruhlu, "İstanbul'da Bulunan Gemici/Denizci Mezar Taşlarına Dair Bir Değerlendirme", *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüpsultan Sempozyumu IV*, Eyüp Belediyesi Yayınları, İstanbul 2006, 82–86.
42 Tülin Çoruhlu ve Yaşar Çoruhlu, "İstanbul'da Bulunan Gemici/Denizci Mezar Taşlarına Dair Bir Değerlendirme," içinde *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüpsultan Sempozyumu IV* (İstanbul: Eyüp Belediyesi Yayınları, 2006), 78-88. Denizcilere ait mezar taşları hakkında ayrıntılı bilgi için bk. M. Burak Çetintaş, *Türk Denizcilerinin Mezartaşları* (İstanbul: Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Kültür Yayınları, 2009).

her iki yüzeyin yanları çiçek saksıları ve meyve tasvirleriyle zenginleştirilmiş; arka yüzlerde ise meyve yüklü ağaç kompozisyonlarına yer verilmiştir. Ayak taşının üst bölümünde yoğunlaşan çiçek bezemeleri, taş yüzeyin yalnızca süsleme amacıyla değil, sembolik anlamlar taşıyan bir görsel program doğrultusunda ele alındığını ortaya koymaktadır. Bu tür örnekler, Osmanlı mezar taşlarında bezemenin bireysel temsille estetik üretimin kesiştiği bir alan oluşturduğunu açık biçimde göstermektedir.[43] Öte yandan 19. yüzyıla gelindiğinde özellikle İstanbul'da bulunan mezarlıklardaki bazı mezarlar artık anıt niteliğine bürünmüştür. Edhem Eldem'e göre, 1865 yılında vefat eden denizci Ateş Mehmet Paşa'nın Kılıç Ali Paşa Camii haziresinde yer alan mezar taşı, fırtınada hasar görmüş bir yelkenliyi betimleyen oldukça ince bir işçiliğe sahiptir (Görsel 2). İstanbul Fransız Ticaret Odası Başkanı Ernest Giraud, bu taşın Fransa'dan ithal edildiğini öne sürse de bu iddiayı destekleyecek kesin bir belgenin olmaması konuya temkinli yaklaşmayı gerektirir. Yine de ilerleyen yıllarda bu modelin daha az özenli kopyalarının üretilmiş olması, dışarıdan gelen bu tarz eserlerin Osmanlı mezar taşı geleneğinde figüratif heykeltıraşlığın başlamasına önayak olmuş olabileceğine işaret etmektedir.[44]



Görsel 2. *Ateş Mehmet Paşa'nın Kılıç Ali Paşa Camii Haziresi'nde yer alan mezarı*

[43] Hans-Peter Laqueur, *Hüve'l-Baki: İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezartaşları*, çev. Selahattin Dilidüzgün (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1997), 128.

[44] Edhem Eldem, *İstanbul'da Ölüm: Osmanlı-İslam Kültüründe Ölüm Ritüelleri* (İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2018), 218.



Görsel 3. *Üsküdar Yeni Valide Camii Üzerindeki Kuş Evi (Kültür Envanteri Ali Osman Dilekoğlu Arşivi, 27 Şubat 2026)*

Taş süslemenin bir başka örneği ise Osmanlı mimarisinde "serçesaray", "kuş takası", "güvercinsaray" veya "kuş köşkü" gibi isimlerle anılan kuşevleri; serçe, güvercin, kumru ve kırlangıç gibi kuşların barınması, korunması ve beslenmesi amacıyla tasarlanmış mimari ögelerdir. Taşa işlenen bu minyatür yapılar, sadece estetik bir kaygıdan öte, İslam dininin teşvik ettiği merhamet, şefkat ve "yaratılana saygı" inancının somutlaşmış halidir. İşlevsel olarak kuşları soğuktan, rüzgârdan ve yırtıcı hayvanlardan korumayı amaçlayan bu barınaklar, mimari açıdan yapıların cephelerine entegre edilen hem işlevsel hem dekoratif öge örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Özellikle minyatür yapı tipindeki kuşevleri yapı cephesinden dışa taşan; konsollar üzerine oturtulmuş köşk, kasır, cami veya saray maketi biçimindeki plastik değeri yüksek tasarımlardır. Malzeme olarak genellikle yapının ana malzemesiyle uyumlu küfeki taşı, tuğla ve taş-tuğla bileşimi tercih edilmiştir. Klasik dönemde daha sade ve işlevsel olan bu öğeler, Batı etkilerinin Osmanlı sanatına girmesiyle birlikte daha süslü, hareketli ve abartılı formlara bürünmüştür. Özellikle Lale Devri (1718-1730) ve sonrasında, cami ve medrese cephelerinde görülen kuşevleri, kubbeler, kemerler, sütunlar, cumbalar ve pencerelerle donatılarak adeta "yapı içinde yapı" kimliği kazanmıştır. Malik Aksel'e göre bu minyatür yapılar, Türk mimarlarının büyük ölçekli yapılarda cesaret edemedikleri fantezileri ve denemeleri gerçekleştirdikleri bir alan olmuştur. Kuşevleri, başta camiler olmak üzere medrese, han, kütüphane, türbe, çeşme, köprü ve sivil konutlar gibi çok çeşitli yapı türlerinde uygulanmıştır. Üsküdar Yeni Valide Camii, Ayazma Camii ve Selimiye Camii, en zengin ve "kuşevi müzesi" niteliğindeki örneklere ev sahipliği yapmaktadır (Görsel 3).[45]

[45] Malik Aksel, "İstanbul Mîmârîsinde Kuşevleri," içinde Kuşevleri (İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2009), 89-140; H. Örcün Barışta, "Osmanlı İmparatorluğu Dönemi İstanbul Camilerinde Kuşevleri," *Din ve Hayat: Türkiye Diyanet Vakfı İstanbul Müftülüğü Dergisi* 14 (2011): 131-133.

4. Odak Elemanlar: Taçkapı, Mihrap ve Mukarnas

Anadolu Türk mimarisinde taş süsleme programı, yapının bütününe homojen bir şekilde yayılmaz; aksine, anlamın en yoğunlaştığı iki odak noktasında kristalize olur: Dış dünyadan kutsal mekâna geçişi sağlayan Taçkapı (Portal) ve iç mekânda ibadetin yönünü tayin eden Mihrap… Rahmi Hüseyin Ünal ve Ömür Bakırer'in bu iki yapı elemanı üzerine kurduğu tipolojik analizler, bezemenin sadece estetik bir tercih olmadığını; mimari fonksiyonla (davet ve yöneliş) senkronize hareket eden hiyerarşik bir dil olduğunu ortaya koyar. Rahmi H. Ünal'ın taçkapılar üzerine yaptığı kapsamlı sınıflandırmalar, bu elemanların yapının "kimlik kartı" olduğunu göstermektedir. Taçkapı, sokağa, meydana ve "profan" bir dünyaya hitap eder; bu yüzden de yüksek kabartmalı, gölge-ışık oyunları güçlü bir etki yaratır. Semra Ögel taçkapıların Selçuklu süsleme sanatında yerinin birincil olduğunu ve Selçuklu mimarisini tanımlayan temel bir öğe olduğunu belirtir.[46] Taçkapılarda taş oyma uygulaması dikdörtgen bir çerçeveye göre şekillenir: iki parçadan oluşan kapı bloğu yayvan kemerli girişin yer aldığı kapı nişi ve bezemeli şeritlerden oluşan dikdörtgen çerçeve. Nişler çoğunlukla mukarnaslı yarım kubbe ile örtülüdür; derin sivri bir kemer gibi de olabilir. Bu derin kemerin yan yüzeylerinde bezemeli küçük nişler bulunur. Büyük kapı girintisi ve yanındaki küçük nişler de bezemeli şeritlerle çevrelenir. Yapının taş dekorlu cephesi ve süslemesiz, yalın diğer duvarları arasındaki bu büyük karşıtlık Selçuklu mimarisinin temel özelliğidir.[47] Yazı ise 13. yüzyılın ortalarına kadar bağımsız levhalarla yüzeye katılırken, sonraları bezmenin bütünleşmiş parçası haline gelir. Konya'daki İnceminerali Medresesi'nin taçkapısında, Kur'an-ı Kerim'in Yasin ve Fetih Sûreleri iki geniş şerit içinde yazılmış biçimde taçkapı nişini çevreler.[48] 13. yüzyılın ortalarında inşa edilen Sahip Ata Camii, özgün taçkapı düzeniyle dikkat çeker. Günümüzde mevcut olmayan çift minareli tasarımıyla yapı, Moğol döneminde İran sahasında gelişen yeni bir mimari anlayışı Selçuklu başkentine taşımıştır. Taçkapının iki yanına eklenen minare kaideleri, kompozisyona adeta yeni kanatlar kazandırmış; ancak bu ilave, tasarım açısından bazı uyum sorunlarını da beraberinde getirmiştir. Portalın ana şeması korunmakla birlikte, tuğla minare kaideleri daha aşağı seviyelere kadar indirilmiş ve minare gövdelerindeki tuğla bezemeye paralel düzenlemelerle süslenmiştir. Bu bölümün altında yer alan mermer üzerine işlenmiş yazı kuşağı ise nişli bir kaide üzerine oturtularak farklı malzemelerin bir arada kullanıldığı katmanlı bir düzen oluşturmuştur. Ortaya çıkan bu çok bileşenli kompozisyon, Selçuklu mimarisine eklemlenen yeni bir unsur karşısında sanatçının çözüm arayışını ve tasarım esnekliğini göstermektedir (Görsel 4).[49]

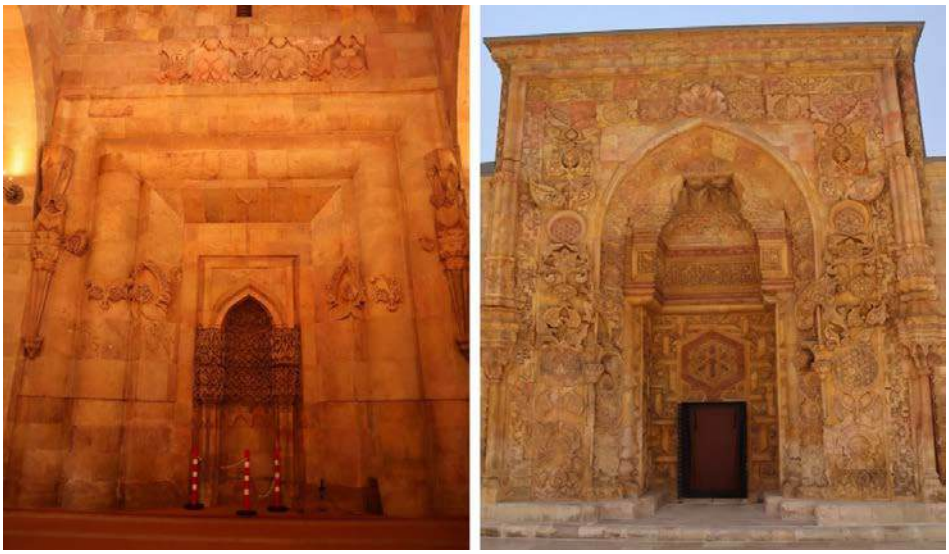
---

46 Semra Ögel, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Taş Süsleme," içinde *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı, ed. Doğan Kuban* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), 311-328.

47 Ögel, "Anadolu Selçuklu Mimarisi", 313.

48 Ögel, "Anadolu Selçuklu Mimarisi", 317.

49 Ögel, "Anadolu Selçuklu Mimarisi", 322.



Görsel 4. *Divriği Ulu Cami mihrabı ve portali*

Ömür Bakırer'in *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrabları* eserinde detaylandırdığı mihrap ise, içe dönük bir tefekkür noktasıdır. Mihrap nişi, sadece kıbleyi göstermez; aynı zamanda sembolik olarak "Varlık Kapısı"nın ötesine, yani gayb alemine açılan bir penceredir. Bu yüzden mihrap bezemesi, taçkapının o sert ve heybetli tavrına kıyasla daha zarif, daha yüzeysel ve daha "meditatif" bir karakter arz eder. Ömür Bakırer'in mihraplar üzerindeki analizleri, bezeme programının dağılımında belirgin bir şemanın varlığını kanıtlar. Bakırer'in tespitine göre; geometrik kompozisyonlar ağırlıklı olarak mihrabı kuşatan bordürlerde ve nişin alt bölümlerinde yer alırken; bitkisel bezemeler (rumi-palmet) genellikle nişin üst köşeliklerinde ve kavsara geçişlerinde yoğunlaşır. Peki, bu tercihin sembolik bir anlamı var mıdır? Bu dağılımı kozmolojik bir perspektifle okursak bazı sonuçlara varmak mümkündür: Bordürlerdeki sonsuz geometrik döngü, evrensel yasayı, değişmez kuralı ve ilahi düzeni yani "nizâm"ı temsil eder. Geometri, her müminin günde beş defa yöneldiği mihrabı "çerçeveleyerek" onu koruma altına alır. Köşeliklerde ve nişin içinde filizlenen kıvrımlı bitkisel motifler belki de cennet vaadini müminlere hatırlatır. Niş, İslam inancında cennete açılan bir kapı metaforudur; dolayısıyla bu kapının etrafının "hayat ağacı" türevi bitkisel formlarla sarılması, ibadet edene sunulan uhrevi mükafatın taştaki tasviri olarak yorumlanabilir. Taçkapıların ve mihrapların[50] en dış kuşağını saran bazen de Konya İnce Minareli Medrese portalinde olduğu gibi yazı kuşağı hem girişin çevresini hem de kapının etrafını birbirinden kopmadan çevreler. Celî Sülüs veya Kufi kitabeler, metnin içeriğinden bağımsız olarak, görsel bir "Sınır/Çerçeve"

[50] Ayrıntılı bilgi için bk. Abdülhamit Tüfekçioğlu, "Osmanlı Öncesinde ve Osmanlı Döneminde Müsennâ/Musanna İstifli Kitabeler," içinde *İslam Dünyasında Hat ve Mimari*, ed. İrvin Cemil Schick ve Mohammad Gharipour, çev. Ayşen Anadol (İstanbul: Albaraka Yayınları, 2022), 589-613; Şakir Çakmak, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Taç Kapılar (1300-1500)* (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2001).

işlevi görür.[51] Taş ustaları, harflerin dikmelerini ve çanaklarını öyle bir ritimle dizer ki, uzaktan bakıldığında yazı; geometrik bir friz veya dantel gibi algılanır.

Anadolu'da mihrap mimarisi ve taş süsleme geleneği, 12. yüzyılın ikinci yarısından itibaren belirgin bir şema etrafında gelişmiş; 14. yüzyıl sonlarına kadar dikdörtgen çerçeveli, mukarnaslı kavsaralı ve çoğu zaman sütuncelerle sınırlandırılmış düzenlemeler yaygın biçimde uygulanmıştır. Bu dönemde mihraplar, yapı ölçeğiyle uyumlu boyutları, kullanılan malzeme ve bezeme yoğunluğu sayesinde iç mekânın en dikkat çekici mimari unsurlarından biri hâline gelmiştir. Kesme taş, mozaik çini ve daha sınırlı ölçüde alçı, Anadolu Selçuklu mihraplarının başlıca malzemelerini oluşturmuş; taşın işlenme imkânı, yüzeysel oymalardan yüksek kabartmaya doğru gelişen bir süsleme anlayışının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Erken örneklerde geometrik karakterli ve nispeten sade kompozisyonlar hâkimken, 13. yüzyıldan itibaren bitkisel motiflerin ve yazı kuşaklarının süsleme repertuvarına katılmasıyla mihrap yüzeyleri daha zengin ve girift bir görünüm kazanmıştır. Bu gelişim, Diyarbakır Kale Camii, Harput Ulu Camii ve Kızıltepe Ulu Camii gibi Artuklu yapılarında görülen taş mihraplarda açık biçimde izlenebilir. Yarım daire planlı nişler, mukarnaslı kavsaralar ve yazı-bezeme birlikteliği, bu dönemin mimari anlayışını yansıtan temel özellikler arasındadır.

13. yüzyıldan 14. yüzyıla uzanan süreçte Selçuklu geleneği, Anadolu Beylikleri döneminde de büyük ölçüde sürdürülmüş; ancak malzeme tercihleri ve üslup arayışları farklılaşmıştır. Orta Anadolu'da taş mihrap geleneği devam ederken Batı Anadolu'da mermer kullanımı ve yeni dekoratif denemeler öne çıkmıştır. Mozaik çinili mihraplar, Selçuklu örneklerinin ihtişamını bütünüyle yansıtmasa da geleneğin sürdürüldüğünü gösterir. Beyşehir Eşrefoğlu Camii, Sungur Bey Camii ve Birgi Ulu Camii gibi yapılar bu sürekliliğin önemli temsilcileridir. Bu dönemde alçı ve mermerin birlikte kullanıldığı mihraplar da dikkat çekmektedir. Candaroğulları ve Karamanoğulları dönemine ait örneklerde alçı kalıplama tekniğiyle yapılmış geometrik ve bitkisel kabartmaların, çini süslemelerle birleştiği görülür. Sinop Alâeddin Camii, Ermenek Ulu Camii ve Karaman Ulu Camii mihrapları bu geçiş sürecini yansıtan önemli örnekler arasında yer alır.[52]

Erken Osmanlı dönemine gelindiğinde Selçuklu geleneğinin etkisi devam etmekle birlikte, malzeme ve teknik kullanımında çeşitlenme gözlenir. Taş, alçı ve çini süslemelerin birlikte kullanıldığı mihraplarda mukarnaslı kavsara, temel biçimlenme unsuru olarak varlığını sürdürür. İznik Yeşil Camii, Milas Firuz Bey Camii ve Bursa Orhan Gazi Camii mihrapları bu dönemin karakteristik özelliklerini yansıtır.

---

51 Ayrıntılı bilgi için bk. Ahmet Çaycı, *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol* (Konya: Palet Yayınları, 2023), 144-154.

52 Tuğba Erzincan, "Mihrap," *TDV İslâm Ansiklopedisi* 30 (2020): 30-37.



Görsel 5. *Nuruosmaniye Camii Mihrabı (Ali Osman Dilekoğlu Arşivi, Nuruosmaniye Camii • Konumu, Fotoğrafları ve Hakkındaki Bilgiler • Kültür Envanteri, 27 Şubat 2026)*

Osmanlı klasik döneminde mihraplar, mimari kompozisyonun en dengeli ve ustalıkla işlenmiş unsurlarından biri hâline gelmiştir. Mermer malzemenin hâkim olduğu bu dönemde mukarnaslı kavsaralar, çoğunlukla sade fakat etkileyici bir görünüm sunar. Edirne II. Bayezid Camii, Gebze Çoban Mustafa Paşa Camii, İstanbul Sultan Selim Camii, Şehzade ve Süleymaniye camilerinin mihrapları, klasik üslubun oran, malzeme ve süsleme bakımından ulaştığı olgunluğu ortaya koyar. Selimiye Camii mihrabı ise mukarnas düzeni ve taş işçiliğinin inceliğiyle bu gelişimin doruk noktası olarak değerlendirilir (Görsel 5).

18. yüzyılın ilk yarısına kadar mihraplarda klasik form büyük ölçüde korunmuş; ancak taş süslemelerde kabartma etkisinin arttığı gözlenmiştir. Üsküdar Yeni Valide ve Hekimoğlu Ali Paşa camileri bu sürecin son mukarnaslı uygulamalarını barındırır. Yüzyıl ortalarından itibaren Batı etkisiyle gelişen barok üslûp, mihrap tasarımını da dönüştürmüş; mukarnas yerini kademeli yuvarlak silmelere ve yarım kubbeli örtü sistemlerine bırakmıştır. Nuruosmaniye, Ayazma ve Laleli camileri bu yeni üslubun belirgin örnekleri arasında yer alır (Görsel 6).[53]

[53] Semra Ögel, "18. Yüzyıl Mihrap Dekorasyonları," içinde *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı (20-21 Mart 1997 Sempozyum Bildirileri)*, haz. Nazan Atasoy ve Gülnar Erkman (İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 1998), 183-192.



Görsel 6. *İstanbul Sultan Selim Camii mihrabı*

19. yüzyılda Osmanlı mimarisinde etkili olan ampir ve eklektik eğilimler, mihraplarda daha sade fakat anıtsal bir süsleme anlayışını beraberinde getirmiştir. Nusretiye ve Dolmabahçe camilerinde mermer oymacılık ve altın yaldızlı bezeme öne çıkarken, Ayasofya'nın yenilenen mihrabı da dönemin estetik tercihlerini yansıtan önemli bir örnek oluşturur. Başlangıçta basit bir niş formu olarak ortaya çıkan mihrap, tarihsel süreç içinde gelişerek dinî mimarinin en belirgin ve sembolik elemanlarından biri hâline gelmiştir.

Mukarnas ise İslâm mimarisinde strüktür ile tezyinin kesiştiği noktada doğan; strüktürü estetikle, mimariyi plastik bir ifadeyle buluşturan özgün bir taş süsleme unsurudur. Temelde geometrik bir tasarımın üç boyutlu mimari forma aktarılmasıyla oluşan bu düzenleme, hücreler ya da prizmatik birimler halinde çoğalan kademeli bir yapı sergiler. Bu özellik, mukarnasın yalnızca yüzey süslemesi olarak değil, aynı zamanda yük aktarımını düzenleyen bir geçiş elemanı olarak kullanılmasını mümkün kılar. Özellikle tromp, pandantif, mihrap kavsarası, taçkapı ve minare şerefesi gibi mimari geçiş noktalarında, yatay ve düşey yüzeyleri birbirine bağlayan akışkan bir form üretmesi, onu İslâm mimarisinin karakteristik unsurlarından biri hâline getirmiştir. Mukarnasın en belirgin özelliklerinden

biri, ışık ve gölge ilişkisi üzerinden ortaya çıkan plastik etkisidir. Hücreli yapısı sayesinde farklı açılardan değişen gölge derinlikleri oluşturur; bu durum hem mimari yüzeylerin hareketlenmesini sağlar hem de figüratif tasvirden uzak duran İslâm estetiğiyle uyumlu, soyut bir görsellik üretir. Bu bağlamda mukarnas, salt strüktürel bir zorunluluğun ya da teknik bir çözüm arayışının ürünü olmaktan ziyade; dönemin inanç dünyasını ve estetik tasavvurunu yansıtan çok boyutlu bir form olarak değerlendirilmelidir. Sahip olduğu modüler esneklik sayesinde çok farklı mimari ölçeklere adapte olabilen bu öge, yapının tektoniğiyle organik bir bütünlük kurarak gelişir. Öyle ki, figüratif veya bitkisel kökenli tezyinatın zaman zaman mimari kütleyi gizleyen ve ona zıtlık oluşturan 'örtücü' karakterinin aksine mukarnas; mimari kurgunun kendisiyle çatışmaz, bilakis taşıyıcı sistemi destekleyen ve onu anlamlandıran yapısal bir bezeme dili inşa eder.[54] Basit üçgen ve prizmatik dizilerden oluşan yalın örneklerin yanı sıra, içi motiflerle doldurulmuş hücrelerin farklı yönlerde yayılmasıyla oluşan daha karmaşık düzenlemeler de görülür. Bazı uygulamalarda damla veya sarkıt formuna dönüşerek plastik etki güçlendirilmiş; böylece mimari yüzeyle kurduğu ilişki yalnızca strüktürel değil, aynı zamanda güçlü bir görsel kompozisyon niteliği kazanmıştır.[55]

5. Taşa Kazınan Kozmolojik Dil Selçuklu'dan Osmanlı'ya

Türk sanatındaki taş bezemelerdeki motif ve figürlerin kökeni sorunu ise, literatürde uzun soluklu bir metodolojik gerilimin odağında yer almıştır. 19. yüzyıl Avusturya ve Alman sanat tarihi ekolü, Türk-İslam estetiğinin genetik kodlarını Orta Asya steplerine dayandırırken; erken dönem Türk sanat tarihçiliğinde bazı yaklaşımlar, bu mirası Anadolu'nun antik katmanları veya Kafkasya halklarıyla ilişkilendirerek yerel bir zemine oturtma gayretinde olmuştur. Ancak bu ikilik; Celal Esat Arseven, Remzi Oğuz Arık, Suut Kemal Yetkin ve özellikle ikonografik çözümlemeleriyle Emel Esin gibi araştırmacıların, II. Dünya Savaşı sürecinde Türkiye'ye gelen Ernest Diez, Kurt Erdmann ve Katharina Otto-Dorn gibi Alman bilim insanlarıyla kurduğu entelektüel ittifak sayesinde aşılmıştır. Bu isimler, Türk sanatının Orta Asya'da mayalanıp Anadolu'ya uzanan kesintisiz bir üslup sürekliliği içerdiğini kanıtlamaya çalışmış; Oktay Aslanapa ve Gönül Öney gibi izleyen kuşak akademisyenler de bu tezi derinleştirmiştir. 1990'lı yıllardan itibaren ise söz konusu yaklaşım, üniversitelerde Orta Asya-Türk Sanatı ve Arkeolojisi gibi spesifik anabilim dallarının tesisiyle kurumsal bir kimlik kazanmış ve günümüz sanat tarihi yazımının hâkim paradigması haline gelmiştir.

Türk sanat tarihi çalışmalarının bu birikimine rağmen, mevcut literatürün büyük kısmı hâlâ motif tanımları ve kompozisyon analizleri ekseninde dönmekte;

---

54 Ayla Ödekan, "Anadolu Selçuklu Çağında Mukarnas Bezeme," içinde *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı,* ed. Doğan Kuban (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), 329-335.

55 Selçuk Mülayim, "Mukarnas," *TDV İslâm Ansiklopedisi* 31 (2020): 126-128; Ayla Ödekan, Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Mukarnaslı Portal Örtüleri (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, 1977); Ayla Ödekan, *Erken Dönem Osmanlı Mukarnaslı Kapı Nişi Örtüleri* (Doçentlik tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, 1981); Ayla Ödekan, "Mukarnas Ögesinde Bezemesel Çeşitlilik," içinde Prof. H. Kemali Söylemezoğlu'na (İstanbul, 1982), 87-96.

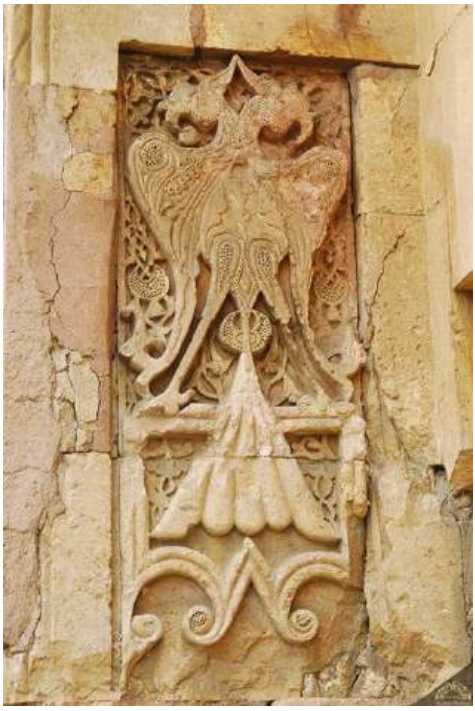
bezemeye yüklenen anlamların dönemin sosyo-kültürel ve dini kaynaklarıyla yorumlanması noktasında boşluklar barındırmaktadır. Ne var ki, bu kurucu metinlerin ardından gelen akademik üretimin büyük bir kısmı, "motif ve kompozisyon tanımlarının dışına çıkamayan" bir kısırdöngüye hapsolmuştur. Mevcut literatürde yaygın olan envanter oluşturma yaklaşımı, bezemeyi mimari bütünlükten ve dönemin zihniyet dünyasından kopuk, salt görsel bir veri yığınına indirgeme eğilimindedir. Çalışmaların büyük bir kısmının, süsleme programını dönemin kaynakları, tarihsel bağlamı ve sosyo-kültürel dinamikleri ışığında analiz etmek yerine, yalnızca biçimsel bir döküm sunan değerlendirmeler düzeyinde kalması, alanın en temel metodolojik sorununu teşkil etmektedir. Buna karşın, yirminci yüzyılın son on yılından itibaren Ali Uzay Peker ve Ahmet Çaycı'nın çalışmaları, benimsedikleri metodoloji ve getirdikleri yorumlarla bu betimsel eğilimin dışına çıkarak literatürde önemli bir yer tutmaktadır.[56]

Anadolu Selçuklu mimarisinin taş yüzeylerinde karşımıza çıkan bezeme programı, salt dekoratif bir kaygıdan ziyade, dönemin zihin dünyasına hâkim olan kozmolojik tasavvurun somutlaşmış halidir. Taş, burada sadece bir inşa malzemesi değil, kâinatın düzenini, döngüsünü ve kutsalın tecellisini yansıtan bir "sahne" işlevi görmektedir. Sanat tarihi literatüründe Selçuklu taçkapılarındaki yoğun bezeme programı, sıklıkla Batı sanatı terminolojisinden ödünç alınan "boşluk korkusu" kavramıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Ancak yüklenen anlam katmanları incelendiğinde, bu doluluğun bir "korku"dan ziyade, "sonsuzluk arzusu" ile ilişkili olduğu görülmektedir. Yüzeyi milim milim işleyen geometrik ağlar ve bitkisel kıvrımlar, boşluğu doldurmaktan öte; Tanrı'nın sonsuzluğunu ve evrenin mükemmel düzenini sınırlı bir taş yüzeyine sığdırma çabası olarak yorumlamak mümkündür. Anadolu Selçuklu mimarisindeki taş bezeme, salt dekoratif bir yüzey dolgusu veya Orta Asya'dan taşınan şamanik ya da inançla ilgili sembollerin basit bir tekrarı değildir.

Anadolu Selçuklu mimarisindeki taş bezeme programını okumak, salt bir form analizi yapmanın ötesinde, 13. yüzyıl Anadolu'sunun karmaşık zihin dünyasına nüfuz etmeyi gerektirmektedir. Literatürde uzun süre hâkim olan "Orta Asya kökenli şamanik kalıntıların devamı" tezi, bezemeyi açıklamada önemli bir veri tabanı sunsa da bu bezemelerin yapıldığı dönemin siyasi ve teolojik atmosferini

[56] Ali Uzay Peker, "Selçuklu Anıtsal Mimarisinde Kozmolojik İmgeler: Evren Simgesi Olarak 'Kutsal Ağaç' Kompozisyonu," İçinde *I-II. Millî Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri* (Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, 1993), 199-206; Ali Uzay Peker, "The Origins of the Seljukid Double-Headed Eagle as a Cosmological Symbol," İçinde *Turkish Art: 10th International Congress of Turkish Art, 17-23 September 1995* (Geneve: Fondation Max Van Berchem, 1999), 559-566; Ahmet Çaycı, "Selçuklu ve Artuklu Sikkelerinde Zodiak Tasvirleri," İçinde *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiriler I* (Konya: Selçuklu Araştırmaları Merkezi, 2001), 207-218; Ali Uzay Peker, "Anadolu Selçuklu Mimari Tarihinde Anlam Araştırmaları," *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 7, S. 13 (2009): 67-80; Ahmet Çaycı, *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol* (İstanbul: Palet Yayınları, 2017); Ahmet Çaycı, "Eşrefoğlu Camii'yle İlgili İkonografik Tahliller," İçinde *Eşrefoğulları Beyliği: Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu I* (Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Kültür Yayınları, 2018), 61-72; Cemile Feyzan Şimşek, Ali Uzay Peker ve Sinan Mert Şener, "Symbolism in the Mosques of Mimar Sinan: Inscriptions, Meanings, and Architectural Order / Mimar Sinan'ın Camilerinde Sembolizm: Kitabeler, Anlamlar ve Mimari Düzen," *Kadim 8* (2024): 143-189.

göz ardı ettiği için eksik kalmaktadır. Ali Uzay Peker'in 1990'larda kaleme aldığı bir makelesinde Anadolu Selçuklu mimarisindeki figüratif ve bitkisel süslemeleri kozmolojik bir çerçevede analiz ederek, bu bezemelerin mimari formlarla kurduğu ilişkiyi ortaya koymaktadır. Yazara göre, söz konusu eserlerde gözlemlenen "yer-gök" veya "zahir-batın" gibi diyalektik anlam katmanları, yapıyı salt fiziksel bir mekân olmaktan çıkarır. Bu bağlamda Selçuklu yapıları, duyularla algılanan maddi evreni (makrokozmos) yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda görünenin ötesindeki manevi hakikate (alemü'l-gayb) ulaşmayı sağlayan tinsel birer "eşik" veya "aracı mekân" hüviyeti kazanır.[57] Peker bir başka çalışmasında Divriği ve Ulu Camii ve Darüşşifasını yorumlarken iç ve dış mekânların "cennet imgesinin dışa vurumu" olarak yorumlanmasına karşı çıkarak yapının maddî ve aklî alanlar arasında bir ara bölge yani berzah temsiliyeti olduğunu ileri sürmektedir.[58]



Görsel 7. *Divriği Ulu Cami çift başlı kartal figürü*

Bu düşünsel çerçeve, Selçuklu taş bezemesinde karşımıza çıkan figüratif unsurların da yalnızca estetik ya da dekoratif tercihler olarak değil, dönemin kozmolojik ve metafizik tasavvurunun somut tezahürleri olarak değerlendirilmesini gerekli kılar. Selçuklu taş plastiğinde en sık karşılaşılan ve en güçlü sembolik vurguya sahip olan figür, şüphesiz çift başlı kartaldır (Görsel 7). Konya Kalesi surlarından Divriği Ulu Camii'ne, Erzurum Çifte Minareli Medrese'den Niğde Sungur Bey Camii'ne kadar geniş bir coğrafyada karşımıza çıkan bu figür, çok katmanlı bir okumaya tabi tutulmalıdır.[59] Orta Asya bozkırlarından İran yaylasına, oradan Anadolu'ya taşınan bir diğer kadim sembol aslandır. Selçuklu taş işçiliğinde aslan, genellikle "heykelsi" bir formda, yani yapının cephesinden dışarı taşan, bazen de tamamen bağımsız bir plastik olarak karşımıza çıkar. Aksaray Sultan Hanı, Kesikköprü Kervansarayı, Çardak Han, veya İncir Han gibi pek çok kervansarayın avlularında, mekânın güvenliğini sağlayan sembolik bekçiler olarak aslan heykelleri kullanılmıştır

57 Ali Uzay Peker, "Ortaçağ Anadolu Mimarisinde Anlam," *Arkeoloji ve Sanat* 85 (Temmuz–Ağustos 1998): 29-38.

58 Ali Uzay Peker, "Anadolu Selçuklu Mimari Tarihinde Anlam Araştırmaları," *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 7, S. 13 (2009): 67-80.

59 Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal," İçinde *Malazgirt Armağanı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1972), 139-172.

(Görsel 8).[60] Kayseri'deki Döner Kümbet veya Sivas Gök Medrese taçkapısındaki aslan başları, yaşamın ve gücün kaynağı olarak betimlenmiştir.



***Görsel 8**. Çardak Han'ın kapalı bölüm portalinde yer alan aslan heykellerinden detay*

Selçuklu hayal gücünün zenginliği, doğada bulunmayan, insan ve hayvan uzuvlarının birleşimiyle oluşan fantastik yaratıklarda zirveye ulaşır. Niğde Hüdavent Hatun Türbesi veya Divriği Ulu Camii'nde karşımıza çıkan bu figürler, mitolojik anlatıların taştaki izdüşümleridir. Genellikle insan başlı, aslan veya kuş gövdeli, kanatlı yaratıklar olarak tasvir edilirler.[61]

Bitkisel bir motif gibi görünse de taşıdığı sembolik yük itibarıyla figüratif programın merkezinde yer alan hayat ağacı[62] ise Selçuklu taş bezemesinin "metafizik omurgası"dır. Erzurum Çifte Minareli Medrese ve Yakutiye Medresesi'nde anıtsal bir boyuta ulaşan bu motif, "yer" ile "gök" arasındaki iletişimi sağlayan sembolik bir anlama sahiptir.[63]

---

60 Oğulcan Avcı, "Türkiye Selçuklularında Devlet Adamlarının Yaptırdıkları Kervansaraylar," İçinde *Canan Parla Armağanı: Sanat Tarihi, Arkeoloji, Tarih ve Filoloji Araştırmaları* (İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2020), 81-107.

61 Gönül Öney, "Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları," *Belleten* 31, S. 122 (1967): 143-154.

62 Ayrıntılı bilgi için bk. Müjgân Üçer, *Hayat Ağacı* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2022).

63 Rahmi Hüseyin Ünal, *Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar* (İzmir, 1982), 25, 36.

Selçuklu taş bezemesindeki yoğun kozmolojik ve figüratif programın aksine, Osmanlı mimarisinde taş süslemenin sembolik yükü daha disipline edilmiş bir çerçeveye çekilmiştir. Bu durum, Osmanlı'nın süslemeyi bütünüyle anlamsız bir yüzey dekorasyonu olarak görmesinden ziyade, bezemeyi mimari kompozisyonun hiyerarşisine tabi kılma anlayışıyla ilişkilidir. Klasik dönemde süsleme, yapının strüktürel düzenini belirginleştiren, elemanları çerçeveleyen ve mekânsal algıyı güçlendiren ölçülü bir estetik araca dönüşmüştür. Figüratif plastiğin neredeyse tamamen terk edilmesi, sembolik düşüncenin ortadan kalktığı anlamına gelmez; aksine anlam, daha soyut, daha yazı merkezli ve daha geometrik bir dile evrilmiştir. Bu bağlamda Osmanlı taş süslemesi, Selçuklu'daki kozmik anlatımın yerini alan, düzen, denge ve ölçü kavramlarını öne çıkaran bir estetik bilinçle şekillenmiştir.

6. Sonuç:

Selçuklu'dan Osmanlı'ya uzanan taş süsleme geleneği, Anadolu Türk mimarisinin yalnızca estetik yüzünü değil; zihinsel haritasını, iktidar tahayyülünü ve kutsal mekân tasavvurunu da açığa çıkaran temel bir ifade alanıdır. Bu gelenek, Orta Asya'dan devralınan geometrik düşünce ile İslam kozmolojisinin metafizik ufkunu, Anadolu'nun jeolojik imkânları ve tarihsel birikimi içinde yeniden yoğurmuş; taşı salt bir yapı malzemesi olmaktan çıkararak anlam üreten bir yüzeye dönüştürmüştür.

Literatürün seyri, bu alanın metodolojik dönüşümünü açıkça göstermektedir. 19. yüzyılın betimleyici envanter çalışmaları, formu kaydetmiş; 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise motif ve kompozisyon analizleriyle taşın "grameri" kurulmuştur. Ancak bezemenin yalnızca biçimsel repertuar üzerinden okunması, onu mimari bağlamından ve dönemin zihniyet dünyasından koparma riskini de beraberinde getirmiştir. Bu çalışma boyunca ortaya konduğu üzere, taş süsleme programını anlamak; malzemenin jeolojik karakterinden ustanın teknik pratiğine, siyasi yapıdan teolojik arka plana kadar çok katmanlı bir çözümlemeyi gerektirmektedir. Taşın sertliği, gözenekliliği ya da kristal yapısı yalnızca teknik bir veri değildir; üslubun sınırlarını ve imkânlarını belirleyen asli unsurdur. Kayseri'nin keskin hatlı yüzey anlayışı ile Doğu Anadolu'nun derin oymalı plastik etkisi arasındaki fark, estetik tercihten çok, taşın sanatkâra sunduğu imkânın bir sonucudur.

Selçuklu döneminde taş süsleme, kozmolojik bir dil olarak karşımıza çıkar. Taçkapılardaki yoğun bezeme, Batı terminolojisindeki "boşluk korkusu" kavramıyla açıklanamayacak kadar bilinçli bir bütünlüğe sahiptir. Bu doluluk, boşluk korkusundan değil; sonsuzluğu sınırlı bir yüzeye sığdırma arzusundan doğmuştur. Geometrik örgülerin merkezden dışa doğru genişleyen yapısı, ilahi düzen fikrinin taş üzerindeki izdüşümüdür. Figürlü plastik ise, yüzeysel bir süsleme değil; berzah kavramıyla ilişkili bir ara-dünya tasavvurunun sembolik ifadesidir. Çift başlı kartal, aslan ya da fantastik yaratıklar; hem siyasi meşruiyetin hem de metafizik düzenin görsel işaretleri olarak taçkapılarda birer eşik bekçisi işlevi görür.

Mihrapta ise aynı kozmik dil daha içe dönük, daha meditatif bir düzleme çekilir; geometri "nizamı", bitkisel motifler ise "cennet tasavvurunu" bir ölçüde temsil eden sembolik bir dağılım içinde yer alır.

Osmanlı dönemine gelindiğinde ise bu yoğun sembolik programın yerini, daha disipline edilmiş bir estetik anlayış alır. Bu dönüşüm, anlamın ortadan kalkması değil; mimari hiyerarşiye tabi kılınmasıdır. Selçuklu'da yüzeyi domine eden plastik anlatım, Osmanlı'da strüktürü vurgulayan ölçülü bir bezeme diline evrilir. Figüratif repertuarın geri çekilmesi, sembolizmin kaybı anlamına gelmez; anlam, yazı, geometri ve ölçü üzerinden daha soyut bir düzleme taşınır. Klasik dönemde taş süsleme, yapının önüne geçen bir gösteri değil; yapıyı çerçeveleyen, sınırlarını belirginleştiren ve mekânsal algıyı güçlendiren bir araçtır.

Bu süreklilik içinde dikkat çeken bir diğer husus, bezemenin yalnızca anıtsal yapı elemanlarında değil; mezar taşlarında, hazirelerde, hatta kuşevleri gibi minyatür mimari unsurlarda da karşımıza çıkmasıdır. Denizci mezar taşlarında görülen gemi, çapa ve halat motifleri; klasik bitkisel ve geometrik repertuarın içine eklemlenerek taşın kimlik ve temsil işlevini görünür kılar. Kuşevleri ise merhamet ve himaye fikrinin taş yüzeydeki mimari ifadesidir. Böylece taş süsleme, yalnızca kutsal mekânın değil; sosyal hafızanın da taşıyıcısına dönüşür.

Sonuç olarak, Anadolu Türk mimarisinde taş süsleme, ne yalnızca Orta Asya'dan taşınmış bir mirasın tekrarıdır ne de Anadolu'nun antik katmanlarının pasif bir devamıdır. O, fetihlerle genişleyen siyasi coğrafyanın, dolaşım halindeki ustaların, farklı kültürel temasların ve değişen teolojik iklimlerin kesişiminde şekillenmiş dinamik bir üretim alanıdır. Taş yüzey, bu anlamda, dönemin ontolojik tasavvurunun kaydedildiği bir hafıza levhası gibidir. Her mukarnas hücresinde, her yıldız örgüsünde, her yazı kuşağında; düzen, sonsuzluk ve kutsiyet fikrinin mimariyle kurduğu derin ilişki saklıdır.

Selçuklu'nun kozmik coşkusundan Osmanlı'nın ölçülü rasyonalitesine uzanan bu çizgi, taşın yalnızca oyulduğunu değil; düşüncenin taşa işlendiğini göstermektedir. Anadolu Türk mimarisinde taş süsleme, nihayetinde bir yüzey estetiği değil; taşlaşmış bir dünya görüşüdür.

Kaynakça

Acun, Hakkı. "Sivas-Kangal Alacahan Menzilhanı." Osmanlı Tarihi 5 (1990): 2369-2389.

Aksel, Malik. "İstanbul Mîmârîsinde Kuşevleri." İçinde Kuşevleri, 89-140. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2009.

Avcı, Oğulcan. "Türkiye Selçuklularında Devlet Adamlarının Yaptırdıkları Kervansaraylar." İçinde Canan Parla Armağanı: Sanat Tarihi, Arkeoloji, Tarih ve Filoloji Araştırmaları, 81-107. İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2020.

Avşar, Ali Osman ve Ahmet Güleç. "Ahlat Selçuklu Meydan Mezarlığı Mezar Taşları Analiz Çalışmaları ve Konservasyon Önerileri." Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi 1, sy. 22 (2019): 3-16.

Bakırer, Ömür. Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1976.

Barkan, Ömer Lütfi. Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı. 2 cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2024.

Barışta, H. Örcün. "İstanbul Camilerinin İçindeki Taş Süslemelerden Örnekler." İçinde Vakıf Medeniyeti Sempozyumu Kitabı. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 2003.

Barışta, H. Örcün. "Osmanlı İmparatorluğu Dönemi İstanbul Camilerinde Kuşevleri." Din ve Hayat 14 (2011): 131-133.

Barışta, H. Örcün. "XVI. Yüzyıl Taş İşçiliği Süsleme Temalarına İstanbul'dan Bazı Örnekler." Vakıflar Dergisi 26 (1997): 336-340.

Binan, Demet Ulusoy. "Altı Asırlık Bir Belge, Bursa Ulu Camii." Arradamento-Mimarlık.

Binan, Demet Ulusoy. "Osmanlıda Beylikten İmparatorluğa Geçişte Yapı Üretim Süreci ve İlişkileri Üzerine Bir Deneme." İçinde Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı: Uluslarüstü Bir Miras, ed. N. Akın, A. Batur ve S. Batur, 108-117. İstanbul: Yem Yayınları.

Binan, Demet Ulusoy. "Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Taşçı İşaretleri ve Koruma Sorunları." İçinde Taç Vakfı'nın 25 Yılı: Anı Kitabı: Türkiye'de Risk Altındaki Doğal ve Kültürel Miras, ed. H. Sezgin, 119-136. Ankara: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, 2002.

Binan, Demet Ulusoy. Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisi'nde Taşçı İşaretlerinin Tanımlama, Belgeleme ve Değerlendirilmesi. Antalya: Mimarlar Odası Antalya Şubesi, 2008.

Binan, Demet Ulusoy ve C. Binan. "Ağzıkara Han Örneğinde Anadolu Selçuklu Dönemi Taşçı İşaretlerinin Belgelenmesi Üzerine Sistematik Bir Yaklaşım." Adalya 12 (2009): 319-345.

Çakmak, Şakir. Erken Dönem Osmanlı Mimarîsinde Taç Kapılar (1300-1500). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2001.

Çaycı, Ahmet. İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol. İstanbul: Palet Yayınları, 2017.

Çaycı, Ahmet. İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol. Konya: Palet Yayınları, 2023.

Çaycı, Ahmet. "Eşrefoğlu Camii'yle İlgili İkonografik Tahliller." İçinde Eşrefoğulları Beyliği: Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu I, 61-72. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Kültür Yayınları, 2018.

Çaycı, Ahmet. "Selçuklu ve Artuklu Sikkelerinde Zodiak Tasvirleri." İçinde I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiriler I, 207-218. Konya: Selçuklu Araştırmaları Merkezi, 2001.

Çetintaş, M. Burak. Türk Denizcilerinin Mezartaşları. İstanbul: Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Kültür Yayınları, 2009.

Çoruhlu, Tülin ve Yaşar Çoruhlu. "İstanbul'da Bulunan Gemici/Denizci Mezar Taşlarına Dair Bir Değerlendirme." İçinde Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüpsultan Sempozyumu IV, 78-88. İstanbul: Eyüp Belediyesi Yayınları, 2006.

Demiriz, Yıldız. Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme I: Erken Devir (1300-1453). İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.

Demiriz, Yıldız. "Sinan'ın Mimarisinde Bezeme." İçinde Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri, haz. Sadi Bayram. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1988.

Eldem, Edhem. İstanbul'da Ölüm: Osmanlı-İslam Kültüründe Ölüm Ritüelleri. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2018.

Erzincan, Tuğba. "Mihrap." TDV İslâm Ansiklopedisi 30 (2020): 30-37.

Kuban, Doğan. Divriği Mucizesi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

Kuban, Doğan. Cennetin Kapıları: Divriği UluCamii ve Şifahanesi'nde Hürremşah'ın Yontu Sanatı. İstanbul: Yem Yayınları, 2010.

Laqueur, Hans-Peter. Hüve'l-Baki: İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezartaşları. Çev. Selahattin Dilidüzgün. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1997.

Mülayim, Selçuk. Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982.

Mülayim, Selçuk. "Mukarnas." TDV İslâm Ansiklopedisi 31 (2020): 126-128.

Ödekan, Ayla. Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Mukarnaslı Portal Örtüleri. Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1977.

Ödekan, Ayla. Erken Dönem Osmanlı Mukarnaslı Kapı Nişi Örtüleri. Doçentlik tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1981.

Ödekan, Ayla. "Anadolu Selçuklu Çağında Mukarnas Bezeme." İçinde Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı, ed. Doğan Kuban, 329-335. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Ödekan, Ayla. "Mukarnas Ögesinde Bezemesel Çeşitlilik." İçinde Prof. H. Kemali Söylemezoğlu'na, 87-96. İstanbul, 1982.

Ögel, Semra. Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1967.

Ögel, Semra. Anadolu'nun Selçuklu Çehresi. İstanbul: Akbank, 1994.

Ögel, Semra. "18. Yüzyıl Mihrap Dekorasyonları." İçinde 18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı, haz. Nazan Atasoy ve Gülnar Erkman, 183-192. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 1998.

Ögel, Semra. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Taş Süsleme." İçinde Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı, ed. Doğan Kuban, 311-328. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Öney, Gönül. "Anadolu Selçuk Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal." İçinde Malazgirt Armağanı, 139-172. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1972.

Öney, Gönül. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Boğa Kabartmaları." Belleten 34, sy. 133 (1970): 84-120.

Öney, Gönül. “Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri.” Belleten 33, sy. 130 (1969): 171-216.

Öney, Gönül. “Anadolu Selçuklularında Heykel, Figürlü Kabartma ve Kaynakları Hakkında Notlar.” Selçuklu Araştırmaları Dergisi 1 (1969): 187-192.

Öney, Gönül. “Erzurum Çifte Minareli ve Yakutiye Medreselerinin Portallerinde Yer Alan Hayat Ağacı Tasvirlerinin Kökeni ve Sembolik Değerlendirilmesi.” Müze 2-3 (1989-1990): 24-32.

Öney, Gönül. “Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Akisleri.” Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi 3 (1984): 123-141.

Öney, Gönül. “Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları.” Belleten 31, sy. 122 (1967): 143-167.

Parvillée, Leon. Architecture et Décoration Turques au XVe Siècle. Paris, 1874.

Pacha, Edhem. L’Architecture Ottomane. Constantinople, 1873.

Peker, Ali Uzay. “Anadolu Selçuklu Mimari Tarihinde Anlam Araştırmaları.” Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi 7, sy. 13 (2009): 67-80.

Peker, Ali Uzay. “Ortaçağ Anadolu Mimarisinde Anlam.” Arkeoloji ve Sanat 85 (1998): 29-38.

Peker, Ali Uzay. “Selçuklu Anıtsal Mimarisinde Kozmolojik İmgeler: Evren Simgesi Olarak ‘Kutsal Ağaç’ Kompozisyonu.” İçinde I-II. Millî Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri, 199-206. Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, 1993.

Peker, Ali Uzay. “The Origins of the Seljukid Double-Headed Eagle as a Cosmological Symbol.” İçinde Turkish Art: 10th International Congress of Turkish Art, 559-566. Geneve: Fondation Max Van Berchem, 1999.

Schneider, Gerd. Geometrische Bauornamente der Seldschuken in Kleinasien. Wiesbaden: Reichert, 1980.

Şimşek, Cemile Feyzan, Ali Uzay Peker ve Sinan Mert Şener. “Symbolism in the Mosques of Mimar Sinan: Inscriptions, Meanings, and Architectural Order / Mimar Sinan’ın Camilerinde Sembolizm: Kitabeler, Anlamlar ve Mimari Düzen.” Kadim 8 (2024): 143-189.

Tüfekçioğlu, Abdülhamit. “Osmanlı Öncesinde ve Osmanlı Döneminde Müsennâ/Musanna İstifli Kitabeler.” İçinde İslam Dünyasında Hat ve Mimari, ed. İrvin Cemil Schick ve Mohammad Gharipour, 589-613. İstanbul: Albaraka Yayınları, 2022.

Üçer, Müjgân. Hayat Ağacı. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2022.

Ünal, Rahmi Hüseyin. Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taçkapılar. İzmir, 1982.

Özbek, Yıldıray. Erken Osmanlı Mimarisinde Taş Süsleme. Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, 1999.

Özbek, Yıldıray. Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

Özbek, Yıldıray. “Anadolu Türk Mimarisinde Taş Süsleme.” Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi 7, sy. 14 (2009): 141-169.