

**T. C.**  
**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI**  
**TEZHİP PROGRAMI**

**ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİNDE KONYA'DA YAPILDIĞI TESPİT**  
**EDİLEN BEŞ YAZMA ESERİN TEZHİP YÖNÜYLE İNCELENMESİ VE**  
**GÜNÜMÜZ ANLAYIŞI İLE YORUMU**

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:

**Asiye KAFALIER DÖNMEZ**

20106073

Danışman:

**Prof. Dr. Ömer Faruk TAŞKALE**

**İSTANBUL, Nisan 2020**

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR .....	III
İTHAF .....	IV
ÖZET .....	V
ABSTRACT .....	VI
KISALTMALAR LİSTESİ .....	VII
RESİMLER LİSTESİ .....	VIII
DESENLER LİSTESİ .....	XII
<b>1. GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
1.1. Çalışmanın Amacı	
1.2. Çalışmanın Çerçevesi ve Yöntemi	
<b>2. ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİNDE TEZHİP SANATI .....</b>	<b>4</b>
<b>2.1. Anadolu Selçuklu Döneminde Konya'da Tezhip Sanatını Etkileyen</b>	
<b>Faktörler .....</b>	<b>4</b>
2.1.1. Erken Anadolu Beylikleri .....	5
2.1.2. Anadolu Selçuklu Dönemi Sultanlar ve Önemli Devlet Adamları .....	9
2.1.3. Sosyal ve Siyasi İlişkiler ile Diğer Kültürlerin Etkisi .....	24
2.1.4. Döneme Ait Biçim-Kavram İlişkisinde Filozof ve Mutasavvıflar .....	27
2.1.5. 13. Yüzyıla Kadar Anadolu Tezhibini Etkileyen Örnekler .....	42
2.1.6. Anadolu Selçuklu Çağdaşlarından Ermeni ve Bizans Tezhibine İki Örnek .....	50
<b>2.2. Anadolu Selçuklu Tezhibinin Genel Özellikleri .....</b>	<b>53</b>
2.2.1 Tezhipli Sayfalar ve Sayfa Düzeni .....	53
2.2.2 Kompozisyon Özellikleri .....	68
2.2.3 Renk, Motif ve Formlar .....	69
<b>3. KONYA'DA YAPILDIĞI TESPİT EDİLEN BEŞ YAZMA ESER .....</b>	<b>78</b>
<b>3.1. Yazmalar Hakkında Genel Bilgi .....</b>	<b>78</b>
3.1.1. Konya'da Yapıldığını Gösteren Belge ve Görüşler .....	79
3.1.1.1. Birinci Yazma: Kur'ân-ı Kerîm DCBL 1466 .....	79
3.1.1.2. Müzehhib Hakkında Kısa Bilgi .....	83
3.1.1.3. İkinci Yazma: Mesnevî Şerîf .....	84
3.1.2. Kitaplar Hakkında Genel Bilgi .....	90



	<u>Sayfa No.</u>
<b>3.2. Yazmaların Analizi</b> .....	91
<b>3.2.1. Kur'ân-ı Kerîm DCBL 1466</b> .....	91
3.2.1.1. Kitap Hakkında Genel Bilgi .....	91
3.2.1.2. Sayfa Düzeni ve Desen Analizi .....	94
<b>3.2.2. Mesnevî KMM no 51</b> .....	112
3.2.2.1. Kitap Hakkında Genel Bilgi .....	112
3.2.2.2. Sayfa Düzeni ve Desen Analizi .....	112
<b>3.2.3. Kur'ân-ı Kerîm TİEM 437</b> .....	193
3.2.3.1. Kitap Hakkında Genel Bilgi .....	193
3.2.3.2. Sayfa Düzeni ve Desen Analizi .....	202
<b>3.2.4. Kur'ân-ı Kerîm TİEM 438</b> .....	213
3.2.4.1. Sayfa Düzeni ve Desen Analizi .....	213
<b>3.2.5. Kur'ân-ı Kerîm TİEM 439</b> .....	224
3.2.5.1. Sayfa Düzeni ve Desen Analizi .....	224
<b>3.2.6. Sonuç</b> .....	237
<b>4. GÜNÜMÜZ ANLAYIŞI İLE YORUM</b>	
SANATTA YETERLİK ÇALIŞMALARI (ÜÇ ADET) .....	238
<b>4.1. Hilye-i Şerîfe</b> (Tasarım Aşamaları ve Uygulama) .....	239
<i>Sanatta Yeterlik: Birinci Uygulama ve Kesitler</i> .....	247
<b>4.2. Siyahın Sırrı</b> (Tasarım Aşamaları ve Uygulama) .....	251
<i>Sanatta Yeterlik: İkinci Uygulama ve Kesitler</i> .....	256
<b>4.3. Sayıların Gizemi</b> (Tasarım Aşamaları ve Uygulama) .....	260
<i>Sanatta Yeterlik: Üçüncü Uygulama ve Kesitler</i> .....	266
<b>5. SONUÇ VE GENEL DEĞERLENDİRME</b> .....	269
<b>6. KAYNAKÇA</b> .....	270
<b>7. ÖZGEÇMİŞ</b> .....	274

## ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Prof. Dr. Ömer Faruk Taşkale nezaretinde yürüttüğümüz bu çalışmamızda, “**Anadolu Selçuklu Döneminde Konya’da Yapıldığı Tespit Edilen Beş Yazma Eserin Tezhip Yönüyle İncelenmesi ve Günümüz Anlayışı ile Yorumu**” ele alınacaktır.

Tarihi kıymeti olan sanat eserlerini anlamak için eserin ortaya çıktığı dönemin kültür dünyası, siyasi ve sosyo-ekonomik yapısı önem taşımaktadır. Bu sebeple incelemesini yapacağımız eserlerin meydana getirildiği döneme dair kısa bir tarih değerlendirmesi yapılmıştır. Ancak sadece bir kronoloji derlemesi yapmak, eserlerin doğduğu dönemi anlamada yetersiz kalır. Bundan dolayı ele alacağımız tarihsel çerçevenin felsefi ve sanatsal arka planını anlamak bakımından, belli başlı düşünce akımları ve düşünürlerin dünyasına değinmek gereklidir. Bu adımdan sonra Anadolu Selçuklu tezhibinin genel özelliklerini ele alacağız. Adeta çalışmamızın teorik çerçevesini oluşturacak olan bu değerlendirmelerden sonraki asıl adım ise incelemeye aldığımız eserleri bugüne taşıyacak analiz ve yorum kısmı olarak ortaya çıkmaktadır.

Kuşkusuz tarihimiz kültür boyutuyla henüz keşfedilmemiş büyük zenginlikler barındırmaktadır. Bu çalışma, geniş bir sanat ve kültür tarihi içinden sadece bir kesiti ele almaktadır. Bu ve buna benzer uygulamalı çalışmalar, sanat ve bilim dünyamız için yorum ve değerlendirmelere dayanak teşkil edebilecek bir katkı oluşturmaktadır. İnceleme ile ortaya çıkartacağımız motiflerin günümüz anlayışı ile yeniden yorumlanması tezhip geleneğimizin köklerini anlama ve geleneğin geleceğe aktarılmasında bir katkı olabilirse, çalışma amacına ulaşmış sayılabilir. Bu anlamda ve sanatta yeterlik kapsamında bu çalışmadaki tespit ve bulguları uygulamaya aktaran üç farklı tezhip eserimiz ile tez sonuçlanmış olacaktır.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölüm Başkanı tez danışmanım **Prof. Dr. Ömer Faruk Taşkale** başta olmak üzere çalışmama destek veren Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Öğretim Üyesi **Doç. Dr. Münevver Üçer**, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölüm Başkanı **Dr. Öğretim Üyesi Mustafa Nasuhi Çelebi**, Haliç Üniversitesi Grafik Tasarımı Bölüm Başkanı **Dr. Öğretim Üyesi Ülkü Gezer** ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi **Dr. Öğretim Üyesi Turgay Korun** hocalarıma en içten teşekkürlerimi arz ederim.

**Bu çalışmayı anneme, babama ve eşime ithaf ediyorum.**

## ÖZET

### ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİNDE KONYA'DA YAPILDIĞI TESPİT EDİLEN BEŞ YAZMA ESERİN TEZHİP YÖNÜYLE İNCELENMESİ VE GÜNÜMÜZ ANLAYIŞI İLE YORUMU

Anadolu Selçuklu Devleti döneminin günümüze ulaşan etkileri hâlâ devam etmektedir. Bu dönemde, ticaretin büyümesi kültürel değişim ve gelişimi etkilemiş ve özellikle Konya bilgin ve sanatçıların toplandığı bir merkez olmuştur. Sanat bir zenginliktir ve zenginlik dönemlerinde daha yaygın olarak ortaya çıkar.

Konya, dönemin kültür sanat başkentidir. Bu nedenle sanat atölyeleri ve sanatçılar ile onların talebeleri, yazmalara tezhip uygulaması yapmışlardır. Bu atölyelerin varlığını, özellikle yazma eserlerin hatime ve dua sayfalarında veya vakıf defterlerindeki kayıtlardan anlayabiliyoruz. Bu çalışmada örnek olarak ele aldığımız beş adet “müzehhib imzalı” yazma eser Konya’da müzelerde muhafaza edilmektedir.

Bu müzehhiblerden birisi Muhlîs bin Abdullah el Hindî’dir. (Hayatı hakkında yeterli bilgiye ulaşamamıştır.) Ancak imzasını koyduğu eserlerinden tasarım dünyasını okumak ve anlamak mümkündür. Tezhibini yaptığı Mesnevî Şerîfi ve Kur’ân-ı Kerîm örneklerinde, sade ama renkli tasarımları dikkat çekmektedir. Tezhip tasarımları kompleks olmayıp, yalın ama bir o kadar da etkileyicidir. Bir diğer yazma ise müzehhibi Mahmud bin Ramadan olan Rahle Kur’ân-ı Kerîmi’dir. Yazmanın tezhibinde kompleks tasarımlara yer vermiş, geometrik sistem ve rûmîleri harmanlayarak kullanmıştır. Zencerekleri ise sayfalarda tezhibin bölüm geçişlerinde desenleri birbirinden ayıracak şekilde kullanmıştır.

Bu dönemin üslubunu günümüze taşıırken, önce kendi üslubum ve zihin dünyam ile bir temel değer oluşturmak gerekti. Bu anlamda tasarımını yaptığım Hilve-i Şerîfe çalışmamda, Anadolu Selçuklu üslubunu klasiğe yakın bir etki bırakacak şekilde uyguladım. “Siyahın Sırrı” isimli çalışmamda ise Mevlevilik felsefesi değerlerini yansıtmaya çalıştım. Bu anlamda, sembol ve simgeler ile temel değerleri bir araya getirmeyi hedefledim. “Sayıların Gizemi” isimli çalışmamda ise sayı ve geometrik semboller kullanarak, bazı metafizik soruların cevabını sanat ile bulmaya çalıştım.

**ANAHTAR KELİMELELER:** Anadolu Selçuklu, Konya, Mevlânâ, Tasavvuf, Zenginlik, Sanat, Bilim, Yazma Eser, Tezhip, Tasarım, Yorum, Müzehhib, (Muhlîs bin Abdullah el Hindî, Mahmud bin Ramadan).

## ABSTRACT

THE DESIGN-ANALYSIS OF FIVE MANUSCRIPT'S ILLUMINATION, WHICH IS DONE IN KONYA DURING THE ANATOLIAN SELJUK ERA AND THEIR INTERPRETATION BY UNDERSTANDING OF PRESENT DATE.

The legacy of Anatolian Seljuks are still important. In their era, the growth of trade had an impact on cultural change and improvement, and Konya became a center of scientists, philosophers and artists. Art is a reflection of wealth of the nations and surfaces widely accompanying wealth and welfare in this sense.

Konya is cultural capital of this era. For that reason, art workshops, artists, students of the artists applied ornamental patterns to the writings. We know existence of these workshops through the notes in the conclusions and dedication pages of the remaining handwritten books, and records in the books of foundations of this era. The five writings, that will be analyzed in this study as examples signed by “painters of ornamental patterns” has been protected in the museums in Konya.

One of the painters is Muhlîs bin Abdullah el Hindî. (There is no detailed information about him). However, it is possible to recognize and understand his style of design. His ornamental patterns applied to Masnavi and Quran reflects simple but colorful designs. His designs of ornamental patterns are not complicated but modest and meaningful. Other writing belongs to Mahmud bin Ramadan. It is a Quran specifically designed for a traditional reading table (rahle), which was popular in his era. He chooses complex ornamental patterns, and uses mixed forms of the geometrical systems and Anatolian motives. He uses borders to separate parts of the ornamental designs in the pages.

I had to produce a synthesis of my style and mental map while trying to bring the style of this period to our era. I applied the Anatolian Seljukids style to my study of "Hilya-i Sharifa" (Hilye-i Şerîfe) to constitute a classical impact of this era. I tried to reflect the philosophy and values of Mevlevî order in my study entitled “Secret of Black” (Siyahın Sırrı). I aimed to bring signs and symbols, and basic values together in this study. In my other study, “Mystery of Numbers” (Sayıların Gizemi) I used numbers and geometric symbols to find answers to some metaphysical questions through art.

**KEYWORD:** Anatolian Seljukids, Konya, Mevlânâ, Sufism, Wealth, Art, Science, Writings, Ornamental Pattern, Design, Interpretation, Painters of Ornamental Patterns (Muhlîs bin Abdullah el Hindî, Mahmud bin Ramadan).

**KISALTMALAR**

DCBL :	Dublin Chester Beatty Library
İÜNYK:	İstanbul Üniversitesi Nadir Yazmalar Kütüphanesi
SK :	Süleymaniye Kütüphanesi
KMM :	Konya Mevlânâ Müzesi
KYEK :	Konya Yazma Eserler Kütüphanesi
MSGSÜ:	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
TBTS :	Türkçe Bilim Terimleri Sözlüğü
TDK :	Türk Dil Kurumu
TİEM :	Türk İslâm Eserleri Müzesi
TSMK:	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

Age. :	Adı geçen eser
Bkz. :	Bakınız
Sf. :	Sayfa

## RESİMLER LİSTESİ

HARİTALAR	Sayfa
<b>Harita 2.1.1-1.</b> Anadolu'da Kurulan ilk Beylikler ve Özellikleri	8
<b>Harita 2.1.1-2.</b> Anadolu Selçuklu Devleti	25

RESİM LİSTESİ	Sayfa
<b>Resim 1:</b> İbn-i Bevvab Abd ul Hasan'ın tezhiplendiği, M.1000-1, Kur'an-ı Kerim, DCBI 1431, Zahriye Sf. 8b	42
<b>Resim 2-3:</b> Süre başları (19.1x16.2cm) 11. yüzyıl, Kur'an-ı Kerim, The David Collaection No.51/2000& 52/2000	43
<b>Resim 4:</b> İbn-i Bevvab Abd ul Hasan'ın tezhiplendiği, M. 1000-1 tarihli Kur'an-ı Kerim, DCBI 143,1 zahriye Sf. 8b detay	43
<b>Resim 5-6:</b> İbn-i Bevvab Abd ul Hasan'ın tezhiplendiği, M.1000-1 tarihli, Kur'an-ı Kerim, DCBI 1431, Zahriye Sf. 8b,detayı	44
<b>Resim 7-8:</b> Zahriye sayfasından iki detay, 34.2x25.5 cm, TSMK E.H.209, M.1091-92, sayfa detayları	45
<b>Resim 9:</b> Zahriye sayfası, 34.2x25.5cm), TSMK E.H.209, M1091-92	46
<b>Resim 10:</b> Zahriye sayfası, TSMK E.H.209, M1091-92	47
<b>Resim 11:</b> Zahriye sayfası öncesi sayfa detayı, TSMK E.H.209, M1091-92	47
<b>Resim 12:</b> Zahriye sayfasından iki detay, 34.2x25.5cm, TSMK E.H.209, M.1091-92	48
<b>Resim 13:</b> Hattat ve müzehhib Muhammad al-Zanjani, M 1137 (25.7 x 19cm) 1996.294.1	48
<b>Resim 14:</b> Hattat ve müzehhib Muhammad al-Zanjani, M 1137 (25.7 x 19cm) 1996.294.1	49
<b>Resim 15:</b> İncil (Zeyt'un) T'oros Roslin Müzehhib (26.5x19cm) Sf. 4, M. 1256, The J. Paul Getty Müzesi Ms. 59, detayları	50
<b>Resim 16:</b> İncil (Zeyt'un) T'oros Roslin Müzehhib (26.5x19cm), Sf. 4, M.1256, The Jean Paul Getty Müzesi Ms. 59	51
<b>Resim 17:</b> İncil (20.6x14,9cm),13.yy başı İznik, The Jean Paul Getty Müzesi, Ms. Ludwig II 5	52
<b>Resim 18:</b> Sayfadan detaylar, The Jean Paul Getty Müzesi, Ms. Ludwig II 5.	52
<b>Resim 19:</b> Gürcânî Zeyn al din'in tıp kitabı "al ğgradu't tıbbiye mebahış'l laaiye" (37.7x17.9 cm) M.1271, SK. Ayasofya 3565	54
<b>Resim 20:</b> aynı sayfadan detay (M.1271, SK. Ayasofya 3565)	54
<b>Resim 21:</b> İbn'ül esir e lCezerî'ninkitap el kamil fit tarih" (26x17.5cm) tek sayfa zahriye sayfası, 13.yüzyıl, SK Ayasofya 3068	55
<b>Resim 22:</b> aynı sayfadan detay, SK Ayasofya 3068	55
<b>Resim 23:</b> El-cezerî'nin tasavvuf kitabı "Enisû'l Kulûb fi kısasil enbiya." 1a tek sayfada, 26x17.5cm). M1212, Sk. Ayasofya 2984	56

<b>Resim 24:</b> El-Cezerî'nin Tasavvuf kitabı "Enisû'l Kulûb fi kısasıl enbiya." 1a-2b karşılıklı sayfada, 26x17.5cm. M1212, Sk. Ayasofya 2984	<b>56</b>
<b>Resim 25:</b> El-Osmanî Ez-Zencani 'nin "El Letaifü'l-alaiye Fi'l Fedaili's-Seniye" Zahriye 1a, Sk. Aşir Efendi 316	<b>56</b>
<b>Resim 26:</b> El-Osmanî Ez-Zencani 'nin "El Letaifü'l-alaiye Fi'l Fedaili's-Seniye", Zahriye 1a, Sk. Aşir Efendi 316	<b>56</b>
<b>Resim 27:</b> Zahriye 4, Kur'ân-ı Kerîm (23.5cmX19cm), İ.Ü.N.Y.K-A. 6649, 13. yüzyıl, Sf. 1a	<b>57</b>
<b>Resim 28:</b> Farız'ın "Divanu İbni'l-Farız" zahriye sayfası (20.7x14cm), 13. yüzyıl, 1a, Sk. Bağdatlı Vehbi 1600.	<b>58</b>
<b>Resim 29:</b> Farız'ın "Divanu İbni'l-Farız" zahriye sayfası (20.7x14cm), 13. Yy., 1b-2a, Sk. Bağdatlı Vehbi 1600.	<b>58</b>
<b>Resim 30-31:</b> İbn-i Bibi'nin "El evâmirü'l-Alâi'yye fi'l-Umûri'l-Alâi'yye", M.1280, 1a, SK. Ayasofya 2985	<b>59</b>
<b>Resim 32-33:</b> Yakut el-Muhtasimî hattıyla yazılmış "Dua-yı Yevmü'l -Ehad" (31x24cm), 1a, M.1283, S.K. Ayasofya 2765	<b>59</b>
<b>Resim 34:</b> Ömer el-Hatib er-Râzî'nin Tesfiri "Mefatihü'l-Ğayb" (32x249), M1205, Serlevha 1b-2a, SK.Fatih315	<b>60</b>
<b>Resim 35:</b> Mesud Envari'nin "Kitab-ı Enisü'l-Kulûb fi Kısasi'l enbiya" (23.6x23.5cm), M1212, 2b-3a, SK Ayasofya2984	<b>61</b>
<b>Resim 36:</b> Kur'ân-ı Kerîm Müzehhib ve hattatı Mahmud bin Ramadan 46.5 (35x5cm), 13. yüzyıl, TİEM437.	<b>61</b>
<b>Resim 37:</b> Kur'ân-ı Kerîm serlevhası, KMM no 12, (M 1309-1314)	<b>61</b>
<b>Resim 38:</b> Mesnevî Şerîf, (serlevha) sayfası, (49.5x32.5cm) M.1278, 6b, KMM no 51,	<b>61</b>
<b>Resim 39:</b> Neccarî'nin "Kitabü- Hidâye f't tıb" (25.5x17.5cm), M1117, b Fihrist başlığı, SK. Fatih 3646	<b>62</b>
<b>Resim 40:</b> Neccarî'nin "Kitabü- Hidâye fit Tıb" (25.5x17.5cm), M1117, 5b Başlık tezhibi, SK.Fatih 3646	<b>62</b>
<b>Resim 41:</b> Senai'nin "Fahrinâme" (20.7x14.5cm), 1b Başlık tezhibi, M1157, SK Bağdatlı Vehbi 1672	<b>63</b>
<b>Resim 42:</b> Zencanî'nin Siyasetnâmesi "El- latifü'ül Alaiye Fi'l Fedaili's Senaiye" 1b başlık tezhibi, M.1228, SK Aşir Efendi 316.	<b>63</b>
<b>Resim 43:</b> İbn-i Sina'nın "Kitabü'ş -Şifâ" (27.7x18.5cm), M1272, 1 başlık tezhibi, Sk Ayasofya 2442	<b>63</b>
<b>Resim 44:</b> Mesnevî Şerîf , Müzehhibi Abdullah El Hindî, 70b başlık tezhibi, M1278	<b>64</b>
<b>Resim 45:</b> İbni Bibi'nin "El evâmirü'l-Alâi'yye fi'l-Umûri'l-Alâi'yye", 1b Başlık tezhibi, M1280, SK Ayasofya 2985	<b>64</b>
<b>Resim 46:</b> Yakup El-Muhtasimi hattıyla "Dua-yı Yevmü'l Ehad" (31x24cm), M.1283, 2a başlık, SK. Ayasofya 2765.	<b>64</b>
<b>Resim 47:</b> Kur'ân-ı Kerîm, Müzehhibi Mahmud bin Ramadan, M.1280, TİEM 439	<b>65</b>
<b>Resim 48:</b> Kur'ân-ı Kerîm, 390b Sûre başı, M1314, KYE No 12 cilt 2	<b>65</b>
<b>Resim 49:</b> Dua-yı Yevmü'l Ehad, Güller, (31x24cm), M.1283, SK Ayasofya 2765	<b>65</b>
<b>Resim 50:</b> Kur'an-ı Kerîm Gülleri M.1280 TİEM 439	<b>65</b>
<b>Resim 51:</b> Kur'ân-ı Kerîm, M.1314, KYE no 12, cilt 1	<b>65</b>



<b>Resim 52:</b> Mefatihü'l-Ğayb, güller,”(32x249,M1205, Fatih 315	<b>65</b>
<b>Resim 53:</b> Kur’ân-ı Kerîm, gül ve durakları, 13. Yy., İÜYEK 6649	<b>66</b>
<b>Resim 54:</b> 11.yüzyıl, Durak ve güller, DCBL1431	<b>66</b>
<b>Resim 55:</b> SK. Ayasoyfa 2765, M.1283	<b>66</b>
<b>Resim 56:</b> Kur’ân-ı Kerîm hatime sayfası. M1278, DCBL 1466	<b>67</b>
<b>Resim 57:</b> “Dua-yı Yevmül Ehad” M1283, SK Ayasofya 2765	<b>67</b>
<b>Resim 58:</b> Kur’ân-ı Kerîm Zehebe kaydı, Yakup bin Gazi el-Konevî müzehhibidir. M1314, KMM no 12 cilt 2	<b>67</b>
<b>Resim 59:</b> “Tercüme-i Teberi Tarihi” hatime sayfası, M1301	<b>68</b>
<b>Resim 60:</b> Kur’ân-ı Kerîm Hatime sayfası M.1314 KMM no 12, cilt 2	<b>68</b>
<b>Resim 61:</b> “Tercüme-i Tarihi Teberi” Süleymaniye kütüphanesi Fatih 4285, M.1301-2,1a	<b>77</b>
<b>Resim 62:</b> Hatime sayfası , DCBL 1466 329b-330a	<b>79</b>
<b>Resim 63:</b> DCBL 1466 ,S332b-333a	<b>80</b>
<b>Resim 64:</b> DCBL 1466, Dua Sayfası, 333b	<b>81</b>
<b>Resim 65:</b> Dua sayfası, DCBL 1466, 334b-335a	<b>81</b>
<b>Resim 66:</b> Notların alındığı sayfa, DCBL 1466 335b	<b>82</b>
<b>Resim 67:</b> KMM No51 kayıtlı Mesnevînin vakıf defteri 1. sayfası	<b>84</b>
<b>Resim 68:</b> KMM no 51 Vakfiyesi ketebe kaydı	<b>85</b>
<b>Resim 69:</b> KMM .no51 Vakfiye Kaydı.	<b>86</b>
<b>Resim 70:</b> TIEM 438, sf. 348a	<b>90</b>
<b>Resim 71:</b> DCBL 1466 tezhipli sayfaların pul resimleri	<b>93</b>
<b>Resim 72:</b> DCBL 1466, 1a zahriye sayfası	<b>94</b>
<b>Resim 73:</b> DCBL 1466, 2a Zahriye sayfası	<b>96</b>
<b>Resim 74:</b> DCBL 1466, 2b serlevha	<b>98</b>
<b>Resim 75:</b> DCBL 1466, 329a Son Kur’ân-ı Kerîmin son sûreleri serlevha gibi tezhiplenmiştir.	<b>99</b>
<b>Resim 76:</b> DCBL 1466, 330a Hatime sayfası	<b>101</b>
<b>Resim 77:</b> DCBL1466, 330b hatime sayfası sonrasında tezhipli sayfaları	<b>103</b>
<b>Resim 78:</b> DCBL 1466, 331b hatime sayfası sonrasında tezhipli sayfaların sonuncusu	<b>104</b>
<b>Resim 79:</b> DCBL1466, 333a hatime sayfası sonrası dua sayfaları.	<b>107</b>
<b>Resim 80:</b> DCBL1466 Güller, duraklar	<b>109</b>
<b>Resim 81:</b> SK.Fatih315 numaralı yazmadan detay	<b>110</b>
<b>Resim 82:</b> SK.Fatih 315 numaralı yazmadan serlevha gülü	<b>111</b>
<b>Resim 83:</b> SK.Fatih 315 numaralı yazmadan serlevha gülü	<b>111</b>
<b>Resim 84:</b> KMM no 51 tezhipli sayfaların pul resimleri.	<b>115</b>
<b>Resim 85:</b> KMM no51, 1.Bölüm, Zahriye sayfası 1a.	<b>117</b>
<b>Resim 86:</b> KMM no 5, 1. Bölüm, 2. Zahriye sayfası,1b	<b>120</b>
<b>Resim 87:</b> KMMno51,1. Bölüm, 3. Zahriye sayfası 3b	<b>123</b>
<b>Resim 88:</b> KMM51, 1.Bölüm, 4. Zahriye sayfası, 6a	<b>126</b>
<b>Resim 89:</b> KMMno5, 1.Bölüm serlevhası, 6b	<b>129</b>
<b>Resim 90:</b> KMM no51 1. Bölüm, Başlangıç sayfası 7b	<b>132</b>
<b>Resim 91:</b> KMMno 5, 1. Bölüm, başlık tezhibi,9b	<b>135</b>
<b>Resim 92:</b> KMMno51, 2.Bölüm, 1.Zahriye sayfası, 53a	<b>137</b>
<b>Resim 93:</b> KMM no 5, 2. Bölüm, 2. Zahriye sayfası 53b	<b>140</b>

<b>Resim 94:</b> KMM no 51, 2. Bölüm, mukaddimesi, 55b	<b>144</b>
<b>Resim 95:</b> KMM no51, 2. Bölüm, Başlık sayfası, 57b.	<b>147</b>
<b>Resim 96:</b> KMM no 51, 3. Bölüm,1. Zahriye sayfası, 98a	<b>149</b>
<b>Resim 97:</b> KMM no 51, 3. Bölüm, 2. Zahriye sayfası, 98b	<b>152</b>
<b>Resim 98:</b> KMM no 51, 3. Bölüm, Mukaddimesi sayfa tezhibi, 100b	<b>155</b>
<b>Resim 99 :</b> KMMno 51, Başlık tezhibi ,102b	<b>158</b>
<b>Resim 100:</b> KMM no 51, 4. Bölüm, 1. Zahriye sayfası 159a	<b>160</b>
<b>Resim 101:</b> KMM no 51, 4 Bölüm, 2. Zahriye sayfası 159b	<b>163</b>
<b>Resim 102:</b> KMM no 51, 4. Bölüm, mukaddimesi, 161b	<b>166</b>
<b>Resim 103:</b> KMM no 5, 4. Bölüm, başlık tezhibi, 163b	<b>169</b>
<b>Resim 104:</b> KMM no 51, 5. Bölüm, 1. Zahriye sayfası 208a	<b>171</b>
<b>Resim 105:</b> KMM no 51, 5. Bölüm, 2. Zahriye sayfası, 208b	<b>174</b>
<b>Resim 106:</b> KMM no 51, 5. Bölüm, 3. Zahriye sayfası 210b	<b>177</b>
<b>Resim 107:</b> KMM no 51, 5. Bölüm, Başlık tezhibi 212b	<b>180</b>
<b>Resim 108:</b> KMM no 51, 6. Bölüm, 1. Zahriye sayfası, 266a	<b>182</b>
<b>Resim 109:</b> KMM no 51, 6. Bölüm, 2. Zahriye sayfası, 266b	<b>185</b>
<b>Resim 110 :</b> KMM no 51, 6. Bölüm, Serlevha, 268b	<b>188</b>
<b>Resim 111:</b> KMM no 51, 6. Bölüm, Başlık sayfası, 270b.	<b>190</b>
<b>Resim 112:</b> TİEM 437,Kur'ân-ı Kerîm,Zahriye sayfası,1a	<b>202</b>
<b>Resim 113:</b> TİEM 437, Kur'ân-ı Kerîm serlevhası, 2a	<b>205</b>
<b>Resim 114:</b> TİEM437, Kur'ân-ı Kerîm, 2. Serlevha sayfası, 3a	<b>208</b>
<b>Resim 115:</b> TİEM 437, Kur'ân-ı Kerîm, Sûrebaşı, 4a	<b>210</b>
<b>Resim 116:</b> TİEM 437, Kur'ân-ı Kerîm, Durak ve gülleri	<b>211</b>
<b>Resim 117:</b> TİEM 438, Kur'ân-ı Kerîm, Zahriye sayfası, 5a	<b>213</b>
<b>Resim 118:</b> TİEM 438,Kur'ân-ı Kerîm,serlevhası sayfası, resim detayı,5b	<b>217</b>
<b>Resim 119:</b> TİEM 438,Kur'ân-ı Kerîm, sûre başı ,627a	<b>219</b>
<b>Resim 120:</b> TİEM 438, Kur'ân-ı Kerîm, 2.cilt son sayfa tezhibi, 748a	<b>220</b>
<b>Resim 121:</b> TİEM 438 , Kur'ân-ı Kerîm, Nokta ve gülleri	<b>223</b>
<b>Resim 122:</b> TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, Zahriye sayfası, 3a.	<b>224</b>
<b>Resim 123:</b> TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, serlevha formundaki sayfası, 3b.	<b>228</b>
<b>Resim 124:</b> TİEM 439, Sûrebaşı, 143a	<b>230</b>
<b>Resim 125:</b> TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, Sûre başı tezhibi, 154a	<b>230</b>
<b>Resim 126 :</b> TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, Sûre başı, 322a	<b>231</b>
<b>Resim 127:</b> TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, Sûre başı, 388a.	<b>232</b>
<b>Resim 128:</b> TİEM 439 Kur'ân-ı Kerîm'in son sayfası 391a	<b>233</b>
<b>Resim 129:</b> TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm durak ve gülleri	<b>235</b>

## DESENLER LİSTESİ

DESEN LİSTESİ	Sayfa
<b>Desen 1:</b> DCBL 1466, 1a zahriye sayfası	<b>95</b>
<b>Desen 2:</b> DCBL 1466, 2a zahriye sayfası	<b>97</b>
<b>Desen 3:</b> DCBL1466, 2a serlevha, 329a son iki ayetin yer aldığı sayfalar	<b>100</b>
<b>Desen 4:</b> DCBL1466, 330a hatime sayfası	<b>102</b>
<b>Desen 5:</b> DCBL1466, 330b hatime sayfası sonrası tezhipli sayfalar	<b>104</b>
<b>Desen 6:</b> DCBL 1466, 331b hatime sayfası sonrasında tezhipli sayfaların sonuncusu	<b>106</b>
<b>Desen 7:</b> DCBL 1466, 333a hatime sayfası sonrası dua sayfaları. Sayfa tacı	<b>108</b>
<b>Desen 8:</b> DCBL 1466, Güller, duraklar	<b>109</b>
<b>Desen 9:</b> KMM no 51, 1.Bölüm, 1.Zahriye sayfası 1a	<b>118</b>
<b>Desen 10:</b> KMM no 51, 1.Bölüm, 1. Zahriye sayfası ve desen detayları, 1a.	<b>119</b>
<b>Desen 11:</b> KMM no 51, 1.Bölüm, 2.Zahriye sayfası 1 b	<b>121</b>
<b>Desen 12:</b> KMM no 51, 1.Bölüm, 2. Zahriye sayfası ve desen detayı,1 b	<b>122</b>
<b>Desen 13:</b> KMM no 51, I. Bölüm, 3. Zahriye sayfası ve zencereklerin detayı, 3b	<b>124</b>
<b>Desen 14:</b> KMM no 51, 1. Bölüm, 3. Zahriye sayfası merkez dikdörtgen detayı,3b	<b>125</b>
<b>Desen 15:</b> KMM no51 I. Bölüm, 4. Zahriye sayfası, 6a, zencerek detayları	<b>127</b>
<b>Desen 16:</b> KMM no 51, 1. Bölüm, 4. Zahriye sayfası merkez dikdörtgen detayı, 6a.	<b>128</b>
<b>Desen 17:</b> KMM no 51, 1. Bölüm, serlevha sayfası, Gül deseni ve detayları,6b.	<b>130</b>
<b>Desen 18:</b> KMM no 51, 1. Bölüm, serlevha sayfası, 1/4 deseni ve detayları, 6b	<b>131</b>
<b>Desen 19:</b> KMM no 51, 1. Bölüm, Serlevha ¼ deseni ve detayları, 7b	<b>133</b>
<b>Desen 20:</b> KMM no 51, 1. Bölüm, Serlevha ¼ deseni ve detayları,7b	<b>134</b>
<b>Desen 21:</b> KMM no 51, 1Bölüm, Başlık tezhibi, 9b ve detayı	<b>136</b>
<b>Desen 22:</b> KMM no 51, 2. Bölüm, 1.Zahriye sayfası ve detayı, 53a.	<b>138</b>
<b>Desen 23:</b> KMM no 51, 2. Bölüm, 1.Zahriye sayfası 53a	<b>139</b>
<b>Desen 24:</b> KMM no 51, 2. Bölüm, 2. Zahriye sayfası, genel görünüşü ve sayfa gülleri, 53b	<b>141</b>
<b>Desen 25:</b> KMM no 51, 2. Bölüm, 2. Zahriye sayfası, 53b ve detayları	<b>142</b>
<b>Desen 26 :</b> KMM no 51, 2. Bölüm, 2. Zahriye sayfası merkez geometrik geçmesi ve gülleri, 53b	<b>143</b>
<b>Desen 27:</b> KMM no 51, 2. Bölüm mukaddimesi sayfası bordür detayı, 55b.	<b>145</b>
<b>Desen 28 :</b> KMM no 51, 2. Bölüm mukaddimesi, 55b sayfası ¼ deseni ve detayları, 55b	<b>146</b>
<b>Desen 29:</b> KMM no 51, 2. Bölüm Başlık tezhibi ve desen detayı, 57b	<b>148</b>
<b>Desen 30 :</b> KMM no 51, 3. Bölüm, 1. Zahriye sayfası ve detayları, 98a	<b>150</b>
<b>Desen 31:</b> KMM no 51, 3. Bölüm, 1. Zahriye sayfasının ¼'ü ve detayları ,98a.	<b>151</b>
<b>Desen 32:</b> KMM no 51, 3. Bölüm, 2. Zahriye sayfası, 98b, 1/4 deseni ve detayları	<b>153</b>
<b>Desen 33:</b> KMM no 51, 3. Bölüm, 2. Zahriye sayfası, 98b, merkez dikdörtgen deseni , 98b.	<b>154</b>
<b>Desen 34:</b> KMM no 51, 3. Bölüm, Mukaddime sayfası,100b	<b>156</b>
<b>Desen 35:</b> KMM no 51, 3. Bölüm, Mukaddime sayfası,100b	<b>157</b>
<b>Desen 36 :</b> KMM no 51, Başlık tezhibi ve desen detayı, 102b	<b>159</b>
<b>Desen 37:</b> KMM no 51, 4. Bölüm, 1. Zahriye sayfası 159a ve detayları	<b>161</b>
<b>Desen 38:</b> KMM no 51, 4. Bölüm, 1. Zahriye sayfası 159a ve detayları	<b>162</b>
<b>Desen 39:</b> KMM no 51, 4. Bölüm, 2. Zahriye sayfası 159b ve detayları	<b>164</b>

<b>Desen 40 :</b> KMM no 51, 4. Bölüm, 2. Zahriye sayfası, dikdörtgen ortası detayı, 159b	<b>165</b>
<b>Desen 41:</b> KMM no 51, 4. Bölüm, Mukaddimesi, 161b.	<b>167</b>
<b>Desen 42:</b> KMM no 51, 4. Bölüm, Mukaddimesi desen detayları ,161b	<b>168</b>
<b>Desen 43:</b> KMM no 51, 4. Bölüm, Başlık sayfası ve detayı, 163b	<b>170</b>
<b>Desen 44:</b> KMM no51, 5. Bölüm, 1. zahriye sayfası genel görünüşü, 208a	<b>172</b>
<b>Desen 45:</b> KMM no 51, 5. Bölüm, 1. zahriye sayfası desen detayları, 208a	<b>173</b>
<b>Desen 46:</b> KMM no 51, 5. Bölüm, 2. Zahriye sayfası genel görünüş ve bordür detayı, 208b	<b>175</b>
<b>Desen 47:</b> KMM no51, 5. Bölüm, 2. Zahriye sayfası dikdörtgen orta deseni, 208b	<b>176</b>
<b>Desen 48:</b> KMM no 51, 5. Bölüm, 3. zahriye sayfası genel görünüşü	<b>178</b>
<b>Desen 49:</b> KMM no 51, 5. Bölüm, 3. zahriye sayfası ¼ deseni ve detayı, 210b	<b>179</b>
<b>Desen 50:</b> KMM no 51, 5. Bölüm, Başlık sayfası genel görünüşü ve detayı, 212b	<b>181</b>
<b>Desen 51:</b> KMM no 51, 6. Bölüm, 1. Zahriye sayfası genel görünüşü, 266a.	<b>183</b>
<b>Desen 52:</b> KMM no 51, 6. Bölüm, 1. Zahriye sayfası detayı, 266a.	<b>184</b>
<b>Desen 53:</b> KMM no 51, 6. Bölüm, 2. Zahriye sayfası genel görünüş ve bordür detayı, 266b.	<b>186</b>
<b>Desen 54:</b> KMM no 51, 2. Zahriye sayfası, orta dikdörtgen deseni, 266b	<b>187</b>
<b>Desen 55:</b> KMM no 51, 6. Bölüm, Serlevha genel görünüş ve bordür detayı, 268b	<b>189</b>
<b>Desen 56:</b> KMM no 51, 6. Bölüm, Başlık sayfası genel görünüş ve detay, 270b.	<b>191</b>
<b>Desen 58 :</b> TİEM 437, Kur'ân-ı Kerîm, Zahriye sayfası, genel görünüş, 1a	<b>203</b>
<b>Desen 59:</b> TİEM 437, Kur'ân-ı Kerîm, Zahriye sayfasından detay, 1a	<b>204</b>
<b>Desen 60:</b> TİEM 437, Kur'ân-ı Kerîm, serlevha sayfasının detayları, 2a.	<b>206</b>
<b>Desen 61:</b> TİEM 437, Kur'ân-ı Kerîmi, Serlevha sayfası, orta alan desen detayı ve serlevha gülleri, 2a	<b>207</b>
<b>Desen 62:</b> TİEM 437, Kur'ân-ı Kerîm, serlevha sayfa detayı ve serlevha gülleri, 3a	<b>209</b>
<b>Desen 63:</b> TİEM 437, Kur'ân-ı Kerîm, Süre başı deseni ve detayı , 4a	<b>210</b>
<b>Desen 64:</b> TİEM 437, Kur'ân-ı Kerîm, sayfalarda tekrar eden durak ve gül desenleri.	<b>212</b>
<b>Desen 65:</b> TİEM 438, Kur'ân-ı Kerîm, Zahriye sayfası genel tasarımı ve zahriye gül detayı, 5a	<b>214</b>
<b>Desen 66:</b> TİEM 438, Kur'ân-ı Kerîm zahriye sayfası genel görünüş ve dış kenar geometrik sistem detayı, 5a	<b>215</b>
<b>Desen 67:</b> TİEM 438, Kur'ân-ı Kerîm, Zahriye sayfası detayı, 5a	<b>216</b>
<b>Desen 68:</b> TİEM 438, Kur'ân-ı Kerîm, Serlevha sayfası, 5b	<b>218</b>
<b>Desen 69:</b> TİEM 438, Kur'ân-ı Kerîm sûrebaşı deseni,627a	<b>219</b>
<b>Desen 70:</b> TİEM438, Kur'ân-ı Kerîm, 2. cilt son sayfası, genel görünüş ve detayları, 748a.	<b>221</b>
<b>Desen 71:</b> TİEM 438, Kur'ân-ı Kerîm, nokta ve gülleri	<b>223</b>
<b>Desen 72:</b> TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, Zahriye sayfa genel görünüş ve zencerek detayı, 3a	<b>225</b>
<b>Desen 73:</b> TİEM 439, zahriye sayfası geometrik sistemi ve detayları, 3a	<b>226</b>
<b>Desen 74:</b> TİEM 439, zahriye sayfası orta desen detayları, 3a.	<b>227</b>
<b>Desen 75:</b> TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, serlevha formunda sayfa genel görünüşü ve detay desenleri, 3b	<b>229</b>
<b>Desen 76:</b> TİEM 439, Süre başı deseni, 143 a	<b>230</b>
<b>Desen 77:</b> TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, Süre başı deseni, 154a	<b>231</b>
<b>Desen78:</b> TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, Süre başı deseni ve detayı, 322a	<b>231</b>
<b>Desen 78:</b> TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, Süre başı deseni ve detayı, 388a	<b>232</b>
<b>Desen 79:</b> TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, son sayfa deseni ve detayları, 391a	<b>234</b>
<b>Desen 80:</b> Tiem 439, Kur'ân-ı Kerîm, Durak ve güller.	<b>235</b>

<b>SANATTA YETERLİK ÇALIŞMALARI – TASARIM AŞAMALARI</b>	<b>Sayfa</b>
<b>Resim 4-1 1:</b> Hilye-i Şerife yazısı	<b>240</b>
<b>Resim 4-1-2:</b> Hilye-i Şerife örneği (başka bir özel çalışma)	<b>241</b>
<b>Resim 4-1 3:</b> Tasarım aşamaları	<b>242</b>
<b>Resim 4-1 4:</b> Tasarım detayları	<b>243</b>
<b>Resim 4-1 5:</b> Tasarım ve renkli detaylar	<b>243</b>
<b>Resim 4-1-6:</b> Çalışmanın ilerleyen aşaması	<b>244</b>
<b>Resim 4-1 7:</b> Çalışmanın son aşaması	<b>245</b>
<b>Resim 4-1 8:</b> Çalışmanın geometrik arka planı	<b>246</b>
<b>Resim 4-2-1:</b> Fuat Başar'a ait Şems-i Tebrizi'nin külahı	<b>251</b>
<b>Resim 4-1-2:</b> Tasarım aşamasında desenlerin ve biçimlerin yerlerinin belirlenmesi.	<b>252</b>
<b>Resim 4-2-3:</b> Tasarım ve uygulamaya geçiş aşamaları.	<b>253</b>
<b>Resim 4-2-4:</b> Levhadaki Destar- Şerif (Mevlevî Sarığı)	<b>254</b>
<b>Resim 4-2-5:</b> Siyahın Sırrı (Son halinden bir önceki aşaması)	<b>255</b>
<b>Resim 4-3-1:</b> Sayıların Gizemi çalışmasının tasarım aşamaları	<b>262</b>
<b>Resim 4-3-2:</b> Sayıların Gizemi çalışmasının tasarım detayları	<b>263</b>
<b>Resim 4-3-3:</b> Sayıların Gizemi çalışmasının genel tasarım aşaması	<b>264</b>

<b>SANATTA YETERLİK ESERLERİ VE ESERLERDEN KESİTLER</b>	<b>Sayfa</b>
<b>HİLYE-İ ŞERİFE (Birinci Uygulama)</b>	<b>247</b>
HİLYE-İ ŞERİFE: Kesit 1	<b>248</b>
HİLYE-İ ŞERİFE: Kesit 2	<b>249</b>
HİLYE-İ ŞERİFE: Kesit 3	<b>250</b>
<b>SİYAHIN SIRRI (İkinci Uygulama)</b>	<b>256</b>
SİYAHIN SIRRI: Kesit 1	<b>257</b>
SİYAHIN SIRRI: Kesit 2	<b>258</b>
SİYAHIN SIRRI: Kesit 3	<b>259</b>
<b>SAYILARIN GİZEMİ (Üçüncü Uygulama)</b>	<b>265</b>
SAYILARIN GİZEMİ: Kesit 1	<b>266</b>
SAYILARIN GİZEMİ: Kesit 2	<b>267</b>
SAYILARIN GİZEMİ: Kesit 3	<b>268</b>

# 1. GİRİŞ

## 1.1. Çalışmanın Amacı

“Anadolu Selçuklu Döneminde Konya’da Yapıldığı Tespit Edilen Beş Yazma Eserin Tezhip Yönüyle İncelenmesi ve Günümüz Anlayışı ile Yorumu” ismini taşıyan bu çalışmamızın amacı, aslında başlık içinde ifade edilmiştir. Önce tarihsel ve teorik bir çerçeve çıkartılarak Anadolu Selçuklu dönemi incelenip, daha sonra bu döneme ait eserler üzerinden geçmişin birikimi günümüz anlayışı ile yeniden yorumlanacaktır.

Kültür ve sanat boyutuyla Anadolu Selçuklu dönemini anlamak için bakış açısını geniş tutmak gerekir. Büyük Selçuklular döneminden Anadolu Selçukluları dönemine kadar uzanan sürece bakıldığında, özellikle I. Alaaddin Keykubat zamanında Konya’nın bir ilim, irfan ve sanat merkezi haline geldiği görülmektedir.

Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî, Muhyiddin İbni Arabi gibi büyük şahsiyetler bu devirde Konya’ya gelmişlerdir. Bu dönemde alimler, şairler ve sanatkârlar Selçuklu sarayı ve devlet adamlarından çok yakın ilgi görmüşlerdir. Dolayısıyla bu dönemde, Konya adeta bir kültür ve sanat merkezi haline gelmiştir. Döneme ilişkin mimari eserler bunun kanıtı olarak ortadadır. Bugüne kadar varlığını koruyan bu eserlerin günümüz perspektifinden yeniden değerlendirilmesi önemlidir. Bu çalışma, bu alanda yapılan ve yapılacak olan araştırmalara bir katkı olacaktır.

## 1.1. Çalışmanın Çerçevesi ve Yöntemi

Anadolu Selçuklu döneminde önemli ilim ve sanat faaliyetleri ile imar faaliyetlerinin olduğu kültürel bir canlılık yaşanmıştır. Diğer taraftan siyasi ve sosyal anlamda da çok hareketli bir dönem söz konusudur. Sanat alanında ise başka faaliyetlerin yanı sıra hat ve tezhip sanatında önceki dönemlerin geleneği geliştirilerek devam etmiştir.

Bu dönemde; sülüs, nesih, muhakkak ve reyhanî gibi yazı türlerinin kullanıldığı görülmektedir. Mevlânâ Müzesi’nde sergilenen Ebu’l İzz Ömer Bin Ali tarafından Muhakkak ve Reyhani hattıyla 1206 yılında yazılmış olan Kur’ân-ı Kerîm, bu döneminin en seçkin örneklerinden birisi olarak kabul edilmektedir.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Şemsettin Dağlı, Fatih Başbuğ, **Türk Hat Sanatında Yazı, Resimler ve Mevlevilik**, Türk İslâm Medeniyeti Araştırmaları Dergisi sayı 4, Sf.178, Konya 2007

Tezhip, çok köklü bir geçmişe sahip olan sanatlarımızdandır. Bir kitap sanatı olarak başlayan serüveni, cilt, ebru, hüsn-i hat ve minyatür sanatları ile bir bütün oluşturur. Tezhip sanatı; bulunduğu kitabı cazip hale getiren, desen ve rengin ahengi ile, bulunduğu yere ışık taşıyan sabır, sebat, sadakat ile yapılan bir sanattır. Kelime anlamıyla altınlamak anlamına gelen tezhip, çeşitli boyalar ve çeşitli karatlarda altının tasarımı uygun kağıt üzerine uygulandığı bir sanat dalıdır. Günümüzde yazma kitapların sayfalarında ve hüsn-i hatların yer aldığı levhaların üzerinde yapılmaktadır. Tezhip sanatçısına müzehhib/müzehhibe denilir. Meslek olarak 15 ve 16. yüzyılın Ehl-i Hiref defterlerinde, tezhip kavramı ve alanını ifade etmek üzere, nakkaşhane ve nakkaşbaşı kelimeleri yer almaktadır. Bu kelimeler, bu gün tam karşılığı olmayan statülere işaret etmektedir.<sup>2</sup>

Tezhip, özü itibarıyla Orta Asya'da doğan Türk sanatıdır. Türk tezhip ve tezyin sanatında doğadaki unsurlardan faydalandığı gibi, farklı unsur ve şekillerin bir araya getirilmesinden oluşan geometrik sentezlere de yer verilmiştir. Başlangıcında bu yana tezhip sanatı ile sadece bir süsleme amacı güdülmemiş, tezhip dünyası sembol ve simgeler ile sürekli zenginleştirilmiştir.

Kağıdın bulunması ile birlikte, Türk kültüründe resim, minyatür ve tezhip gibi sanatların geliştiği ve yaygınlaştığı bilinmektedir. Ancak Orta Asya Türk kültürünün yarattığı sanat eserlerinin önemli bir kısmı, batılı araştırmacılar tarafından Çin kültürüne mâl edilmeye çalışılmıştır. Türkler sanatta açık bir millettir. Kız alıp verir gibi başka kültürlerle motif vermişler ve motif almışlardır. Ancak kendi sanat karakterleri asırlarca devam eden özgün bir imza olarak hâlâ devam etmektedir.

Türk tezhibinin temel karakter özelliği sadeliktir. Sade olandaki derinlik ve güzelliği Türkler çok iyi anlamıştır. Türk müzehhipleri eserlerini tezhiplerine ama süs içinde boğmamıştır. Türk tezhibi, yazının ve anlamın önüne geçmemeye ve bir bütünlük oluşturmaya özel dikkat göstermiştir. Tarihi süreç içinde temel ilke, yazıyı ve anlamı takdis ederek adeta bir derviş gibi kenarda durmaktır. Bu anlamda hat sanatı, manayı kalem ile tasdik etmektir. Tezhip sanatı ise yazıyı ve manayı fırça ile takdis eder.

Tarihi kökleri, Orta Asya Türk kültürüne uzanan tezhip sanatı, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu dönemlerinde gelenekten kopmayarak yeni bir kıvama ulaşmıştır.

<sup>2</sup> Bkz. Hilal Kazan, **15. Ve 16. Asırlarda Osmanlı Sarayının Sanatı Himayesi**, (tez. MS-SBE-İF-İSTP, 2007)

Bu çalışmamızda ele aldığımız dönemin eserleri üzerinde bunu daha net bir şekilde görmeye ve göstermeye çalışacağız.

Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları, Beyliklerden sonra Osmanlılar döneminde devam eden tezhip sanatı, her dönemde yüzyılın en seçkin örnekleriyle zirveye ulaşmıştır. Bu dönemler elbette ayrı bir araştırma konusudur. Kısaca, Anadolu Selçuklu sonrası Beylikler dönemi tezhipleri, Fatih Sultan Mehmet döneminde Baba Nakkaş tarafından yönetilen saray nakkaşhanesinde üretilen tezhipler<sup>3</sup> ve Sultan II. Bayezid döneminde yapılan tezhip örnekleri önemlidir.<sup>4</sup> Klasik tezhip sanatının bir diğer önemli aşaması, 16. yüzyılda Kanunî Sultan Süleyman dönemi olarak bilinir.<sup>5</sup>

Anadolu Selçuklu döneminin istikrarlı ve müreffeh dönemlerinde olduğu gibi Osmanlı'nın yükseliş dönemlerinde, İslâm ülkelerinden çok sayıda sanatçı İstanbul'a gelmişlerdir.<sup>6</sup> 16. yüzyıl sonrası, kısmen Batı etkisi olsa da yine kendi karakterini koruyarak geliştirmiştir.<sup>7</sup> Tezhip sanatı tarihimiz, kökleri Orta Asya'ya kadar uzanan bir bütünlük arz etmektedir. Yüzyılların içinden süzülüp gelen bu geleneğin gelecek kuşaklara aktarılması için akademik çalışma ve incelemeler büyük önem taşımaktadır.

Tezhip sanatı, zengin bir sanattır ve zenginlik sanatıdır. Daha çok toplumların ve devletlerin zenginlik dönemlerinde öne çıkmıştır. Tezhip sanatı, bir yüksek kültür ve medeniyet ürünüdür. Kronolojik olarak sıralanmış tezhip eserleri üzerinden bir tarih okuması ve meselâ sanat tarihi değerlendirmesi yapmak çok ilginç olabilir.

Bilhassa renklerin üretilmesi ve yeni karışımların elde edilmesi yönüyle tezhip, adeta *hermetik* (yani gizemli) bir sanat dalıdır. Çerçeveye aldığı ve süsleyerek tamamladığı eserler ise genel tarih ve sanat tarihi yorumcuları için hermönetik imkanlar (yani eserdeki anlamı eserin doğduğu dönemin ruhuna göre yorumlama çerçevesi) sunmaktadır. Buna göre, sanat eserlerindeki biçimler, desenler ve renkler gibi detaylardan hareketle, eserin meydana geldiği dönemin kültürünü anlamak ve dönem hakkında genel bir yorum ve değerlendirme yapmak mümkün olabilir.

<sup>3</sup> Bkz. Seher Aşıçı, **Hat ve Tezhip Sanatı**, Sf.301-319, 2009

<sup>4</sup> Bkz. Gülnihal Küpeli, **Hat ve Tezhip Sanatı**, Sf. 320-341, 2009

<sup>5</sup> Bkz. Münevver Üçer, MSGSÜ-GTS SY-tez 1994 / Çiçek Derman, **Hat Ve Tezhip Sanatı** ,Sf. 343-360

<sup>6</sup> Bkz. Banu Mahir, **Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şahkulu ve Eserleri**, Topkapı Sarayı Müzesi, Sf. 113-130, Yıllık 1, 1986

<sup>7</sup> Bkz. Faruk Taşkale, **Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatına Bir yolculuk**, İsmek Dergisi, Sf. 9-29, Mayıs 2015



## 2. ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİNDE TEZHİP SANATI

### 2.1. ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİNDE KONYA'DA TEZHİP SANATINI ETKİLEYEN FAKTÖRLER.

Genel Türk tarihi içinde Anadolu Selçuklu dönemi hem Osmanlı dönemini hem de Cumhuriyet dönemini daha iyi anlamak ve değerlendirmek bakımından önemlidir. Bu alanda çok kıymetli çalışmalar ve yayınlar yapılmaktadır. Ancak arşivlerde, müzelerde veya günümüzde halen yaşayan mimari eserlerde gizli olan bu tarih hazinesi, henüz tam anlamıyla gün yüzüne çıkartılmış değildir.

Siyasi istikrarın hakim olduğu dönemlerde ve ticaret yoluyla zenginleşen Anadolu'da sultanlar, vezirler ve zenginlerin, özellikle ihtiyaç duydukları alanlarda, âlimleri ve sanatçıları saraylarına davet etmeleri bilinen bir husustur. Aynı gelenek Avrupa tarihinin mesela Floransa gibi önemli kültür merkezlerinde de yaşanmıştır. Selçuklu döneminin önde gelen isimleri değerli çalışmaları takip ederek çeşitli şekillerde ödüllendirdiler. Sultan ve vezirlerin âlim ve sanatçıya iltifatları, sanat faaliyetlerinin yaşamasında önemli bir etki oluşturmuştur. Diğer taraftan, Moğol saldırılarının etkisiyle göç eden sanatkarların Konya başta olmak üzere belli başlı şehirlere gelmesiyle Anadolu'da olağanüstü bir kültür-sanat ortamı şekillenmiştir. Özellikle gezgin âlim ve sanatçıların, eserlerini buldukları bölgenin sultan, vezir veya beyine ithaf etmeleri sayesinde kitaplar, kütüphaneler ve dönem hakkında bilgi edinmemizi sağlayan bir birikim oluşmuştur. Dolayısıyla (bu tezin kapsamını biraz aşmasına rağmen) dönemin siyasi tarihine genel hatlarıyla bakmakta yarar vardır.

Anadolu Selçukluları, tüm siyasi kargaşa ve taht kavgalarına rağmen yerleşik hayata geçişin belirtileri olan yapılandırma faaliyetlerine devam ettiler. Prestijli yaşam alanları olan saray ve köşkleri, eğitim-öğretim kurumları olan medrese ve kütüphaneleri, ticaret yollarını güvenliğini sağlayan konaklama alanları olan kervansarayları, ulaşımı kolaylaştıran köprüleri, dini mimari içine girecek olan cami ve kümbetleri (mezar yapıları) yaparak, şehirlere kimlik kazandırdılar. Ancak günümüzde bu döneme ait çok az eser kalmıştır ve eserler hakkında bilgiler kısıtlıdır. Dolayısıyla daha derinlemesine inceleme yapmak gerekmektedir. Çoğu hakkında ya kitabelerden ya da vakfiyelerden bilgi edinilse de belgelenebilir nitelikte bilgi çok azdır. Özellikle kitapları hazırlayanlar ile kitabın hattatı, müzehhibi ve cilt ustası gibi diğer detay konularda bilgi edinmek çok daha zordur.

Mimari eserler, doğal olarak kültür mirasının görünen kısmında yer aldığı için bunları eldeki kronolojik kayıtlara ve bilgiye göre sıralamak mümkün olabilir. Ancak konuyla ilgili bu bilgiler tarihi kayıtlar anlamında detaylı olmadığı gibi sadece mimari süslemelerden hareketle kapsayıcı yorumlar yapmak mümkün değildir.

Siyasetin kültür-sanat hayatını etkilemesi nedeniyle mimari eserlerden bahsederken, siyasi gelişmeler ile birlikte müellifler ve onların yazma eserlerinden ya da adı bilinen sanatçı ve eserlerinden kısaca bahsetmek, dönemin kültürünü anlamak için önemlidir. Diğer taraftan, söz konusu dönemin kültürel çerçevesini ve bu çerçevenin ana özelliklerini anlamak için klasik tarih eserlerinden faydalanarak, genel siyasi ve sosyal arka plan fotoğrafını elbette sürekli hatırd tutmak gereklidir.

### 2.1.1 Erken Anadolu Beylikleri

Küçük boyutlu askeri akınlar ile Anadolu'da varlığını hissettiren Türklerin bölgeye yerleşmeleri ve 1071 Malazgirt Savaşı sonrasında Anadolu Selçuklu Devleti'nin kuruluşuna doğru adım adım ilerleyişi, uzun bir tarih dönemin de başlangıcı olmuştur. Bu akınları yöneten komutanların kurduğu erken dönem Anadolu Beylikleri bölgeyi din, kültür ve ticaret açısından hakimiyeti altına almaya başlamıştır. Bizans ve Haçlı seferlerini karşı etkili bir güç oluşmuştur. Erken dönemde kurulan beylikler, ihtiyaçlarına göre imar faaliyetleri yaptılar. Tıp, edebiyat, bilim ve sanat alanlarında nitelikli ve karakteristik özellikleri olan eserler bıraktılar. Bu çerçevede her bir beylik tek tek incelendiğinde, aslında adım adım Anadolu Selçuklu Devleti'nin temellerini oluşturdukları söylenebilir.<sup>8</sup> Bunlardan bir kısmını kısaca hatırlamakta yarar vardır.

**Ahlatşahlar Beyliği** (1110-1207), Van Gölü havzasında kurulmuştur. Sökmenoğulları olarak da bilinen bu beylik özellikle yetiştirdiği bilim adam ve sanatkârları adamlarıyla tanınır. Başkenti Ahlât olan beylik, *Kubbet-ül İslâm* olarak anıldı. Ticaret ve tarımın ilerlemesiyle refah seviyesi yükseldi. Göl üzerinde ulaşımın sağlanması refah seviyesinin yükselmesinde etkili oldu. Ahlatlı sanatkâr, âlimler ve din adamları yakın çevrede de faaliyet gösterdiler. Astronomi bilgini Fahreddin el Ahlatî, filozof Ebû el Ahlatî, kimyager ve doktor İbrahim bin Abdullah (lacivert rengi elde etmede meşhurdur-boya kimyası), kimyager Hüseyin el Ahlatî Safiyüddin'i sayabiliriz. Ebü'l Berekât, Ebdüssamed bin Abdurrahman, Ali b. Muhammed, Şeyh

<sup>8</sup> Bkz. Kenan Bilici, *Anadolu Selçuklu Sanat Ortamı*, Sf. 2, www.tarihtarih.com.

Mü'min ed-Darîr, Muhammed bin Ali, Ali bin Ömer, Yahyâ bin Ahmed Hûda-dâd, Muhammed bin Melîk ed-Dâd gibi âlimler, Konya Alâeddin Camiinin mimarı Hacı el-Ahlâtî, mimar Mufaddal el-Ahlâtî (Tercan Mama Hatun türbe ve Kervan sarayının mimarı), mimar Hurremşâh el- Ahlâtî (Divriği Darüşşifasının mimarı) gibi isimlerin ayrıca araştırılması gereklidir.<sup>9</sup>

**Artuklu Beyliği** (1102-1409), Hasankeyf, Mardin ve Harput merkez olmak üzere Güneydoğu-Anadolu'da yer aldılar. Beyliğin Hüsameddin Timurtaş döneminde ilim ve sanat adamlarına ilgi başlamıştır. Timurtaş'ın torunu olan II. İlgazi, Mardinli Hristiyan âlim Ebu Salim Halid el Mübarek ile yakından ilgilenmiştir. Kemaleddin Ebu Salim tarafından telif edilen "El İkdü'l ferdi li Melik el Said" eseri Necmeddin Alp'e ithaf olunmuştur. Ebu Ali bin Ebu'l Hasan el Sufî, "Urcüze fi Suver el Kevakib el-Sabitesini" Kara Aslan adına sunmuştur.<sup>10</sup> "Tarih ül İslâm" yazarı büyük İslâm tarihçisi Zehebi, Meyyâfârkin'de doğdu. Ebû'l iz İsmail İbni Rezzaz El-Cezerî, (1136-1206) başmühendis olarak görev yapmış ve robotik ve sibernetik konularında çalışmış ilk bilim adamıdır.<sup>11</sup> Eserleri ise "Kitâb fi Ma-rifat al-Hiyal al-Handasiya" ve "Kitâb-ül-Câmi Beyn-el-İlmi vel- Amel-in-Nâfi fi Smaât-il-Hiyel"dir. Uzun yıllar Artuklu sarayında bulunmuş ve çalışmalarına devam etmiştir. 13. yüzyıl sonlarında ise Artuklu Beyliği yönetimindeki Diyarbakır'da 140.000 cilt kitap bulunduğu bilinmektedir.<sup>12</sup> Harput, Silvan, Sivas, Mardin, Kızıltepe Ulu Camileri dikkati çeker. Artuklu Sarayı Viran Tepe Höyüğü'nün batı kısmında olup, Nasüriddin Salih bin Muhammed tarafından yaptırılmıştır. Burada, 1961-1962 yıllarında Prof. Dr. Oktay Aslanapa tarafından kazılar yapılmıştır.<sup>13</sup> Artuklu Beyliği döneminin günümüze kadar gelen Anadolu kültür ve sanat geleneğine büyük katkısı olduğu söylenebilir.

**Danişment Beyliği** (1080-1178), Sivas başkent olmak üzere Orta Anadolu'da yer aldılar. Bu dönemde inşa edilen Kayseri, Niksar Ulu Camileri, Kayseri Güllük Cami ve medreseleri, Amasya Hilafet Gazi türbesi, Niksar Melik Gazi türbesi, Tokat Niksar Yağlıbasan Medreseleri, Amasya Ayazağa Cami, Amasya Yeşilirmak üzerindeki

<sup>9</sup> Bkz. Ali Öngül, **Selçuklular Tarihi**, Sf. 302-320, 2014, Çamlıca, 2014

<sup>10</sup> Nihat Şemin, **Artuklu Beyliği**, Doğu-Batı Ekseni dergisi, cilt 1, sayı 3, Nisan 2017

<sup>11</sup> Yusuf Korkutata, Z. Fuat Toprak, **El Cezerî İle İlgili Yapılan Çalışmaların Değerlendirilmesi**, Sf. 37-49, Mühendislik Dergisi, Cilt 4, sayı 1, Nisan 2013

<sup>12</sup> Şeyda Algaç, **Anadolu Selçukluları ve Beylikleri Döneminde Kütüphaneler**, Kitap Koleksiyonları ve Telif Edilen Eserlere Kısa Bir Bakış, Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı 4, 2003

<sup>13</sup> Alev Eraslan, **Ortaçağ Türk Mimarlığında Eyvan Kullanımında Mekan-İşlev İlişkisi**, cilt 7, sayı 3, Sf. 152-153, megaranjournal.com, 2012

Çağlayan köprüsü, Niksar Sungur Bey ve Çepni Bey kümbetleri bilinen mimari eserlerdir. Melik Ahmed Gazî'ye sunduğu “Keşfü'l Akabe” kitabı astronomi konuludur. Kayseri şehir muhafızı İbnü'l Kemal (1101-1105) (İlyas bin Ahmed) yazdığı bu kitap, Anadolu'da telif edilen ilk Türkçe eserlerdendir. Kitabın önsözünde “pek çok filozoflar ve faziletli kişiler, dünyanın dört yanından akliyeciler, o yüce zata yöneldiler ve her bir sahip oldukları ilimlerini yaymaları nispetinde o hazretin cömertlik denizinden pay almaktalar” ifadesi yer alır.<sup>14</sup> ”Danışmennaâme” ise döneme ait beylerin kahramanlıklarının anlatıldığı bir tarih kitabıdır. İlk defa II. İzzeddin Keykavus'un emriyle Mevlânâ İbn Alâ tarafından derlenmiştir.<sup>15</sup>

**Mengüçlü Beyliği** (1080-1228) aşağı Fırat'ta Erzincan-Şebinkarahisar şehirleri arasına yerleştiler. Anadolu Selçuklu öncesinde ve çağdaşı olarak tüm komşuları ile olumlu ilişkiler kurmuştur. Fahreddin Behramşah ve oğlu Ahmed Davudşah iyi birer hükümdar olmanın yanı sıra ilim, sanat, edebiyat, felsefe, mantık ve matematik konularına hâkimdirler. Beylik; âlimleri, sanatkârları himayesine almış ve böylece kültür sanat hayatının seviyesini yükseltmiştir. Nizami-i Gencevi, kaleme aldığı “Mahsenü'l Esrâr” adlı eserini Fahreddin Behramşah'a ithaf etmiştir. Davudşah, tıp âlimi Muvaffakuddîn Abdüllâtif-i Bağdadî'yi saraya davet etmiş ve bölgeyi gezen âlim, yazdığı kitapları Davutşah'a ithaf etmiştir. Dönemin hekimlerinden Alâeddin Erzincânî, Rükneddin Kılıç Arslan'ı da tedavi etmiştir. Yine bu dönemde edebiyat ve tasavvufta tanınmış Siraceddin Ahmed, Melik Eşref tarafından Şam'a davet edilmiştir. Buldukları bölgenin depremlerden etkilenmesi sebebiyle günümüze kalan yapı çok azdır. Şahinşah'ın yaptırdığı (1180-1181) Divriği Kale camisinin mimarı Azerbaycanlı Hasan bin Firuz'dur. Ahmedşah (1228-1229) döneminde Divriği Darü's-şifası ve Külliyesi yaptırılmıştır. Baş mimarı Muğis bin Hürrem Şah Ahlatî'dir.<sup>16</sup>

**Saltuklu Beyliği** (1072-1202), Yukarı Fırat'ta Erzurum merkez olmak üzere Anadolu'da yer aldılar. Mimari eserleri olarak; Erzurum Kalesi, Erzurum Ulu Cami, Tepsi Minare, Mama Hatun Kervansarayı ve Kümbeti, Erzurum Emir Saltuk Kümbeti ve Micingerd Kalesi bilinmektedir. Ebû Bekir Rebî bin Ahmed el-Ahaveyn Neccarî tarafından yazılan ve 1116 tarihinde Saltuklu emirlerinden Ziyaeddin Gazi için

<sup>14</sup> Mikail Bayram; **Danışmentoğulları Devletinin Bilimsel ve Kültürel Mirası**, Kitap Tanıtım Sayfası, Konya 2009

<sup>15</sup> Ahmet Yaşar Ocak, “**Danışmennaâme**” İslâm Ansiklopedisi, Cilt.8, Sf. 478-480, İstanbul 1993

<sup>16</sup> Bkz. Detaylı bilgi için; Doğan Kuban, Divriği Mucizesi YKY, 2010

Enan'daki Duvin şehrinde istinsah edilen “Kitabü'l- Hidaye fi't-Tıbb” kitabına bakıldığında, özel bir kütüphaneye sahip oldukları eserin ilk sayfasından anlaşılıyor.<sup>17</sup>

Buraya kadar sadece bir kısmı özet olarak zikredilen beylikler, Anadolu Selçuklu Devleti'nin bir bakıma hazırlık dönemi sayılabilir. Nasıl ki Anadolu Selçuklu döneminin sosyo-kültürel ve siyasal yapısı beyliklerin birikiminden etkilenmişse, sanat ve mimari alanında da bir miras devrinin olduğu söylenebilir. Ancak bu ayrıntının sistematik olarak tespiti, eldeki verilerle pek mümkün gözükmemektedir. Aynı şekilde estetik birikimin kimden kime ve ne kadar aktarıldığı konusunun nicelik olarak tespit edilmesi de mümkün değildir. Ancak bir varsayım veya dolaylı bir çıkarım olarak beyliklerin ürettiği kültür ve sanat birikiminin ya da geleneğinin Selçuklu eserlerinde devam ettiğini söyleyebiliriz. Çünkü en basit tarifiyle gelenek, geçmişten ve çevreden gelen değerlerin birbirine eklenmesi ile ortaya çıkar.

Anadolu Selçuklu Devleti'nin tarih sahnesine çıktığı dönemin başlangıcındaki beylikler haritası aşağıdaki gibidir.



Harita 2.1.1-2. Anadolu'da Kurulan ilk Beylikler ve Özellikleri<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Ebû Bekir en-Neccârî, *Kitâbu'l-Hidâye fi't-Tıbb*, Süleymaniye Ktp., Fatih, nr. 3646, vr. 1a.

<sup>18</sup> <https://www.tarihokulu.com/anadoluda-kurulan-ilk-beylikler-ve-ozellikleri> ,  
<https://www.sabah.com.tr/egitim/2017/01/21/anadoluda-kurulan-ilk-turk-beylikler-ve-eselerleri-nelerdir>

### 2.1.2 Anadolu Selçuklu Dönemi Sultanlar ve Devlet adamları

Anadolu Selçuklu kültür ve sanat hayatını değerlendirebilmek için dönemin sultanlarını ve önemli devlet adamlarını dikkate almak gerekir. Bu kişilerin maddi ve manevi destekleri kültür ve sanat hayatında önemli derecede etkili olmuştur. Her ne kadar bu konu siyasi tarih alanına girse de kültür-sanat tarihi açısından da önemlidir.

**Süleyman Şah (1077-1086):** Anadolu Selçuklu Devleti 1077 tarihinde, Süleyman Şah tarafından Büyük Selçuklu'dan ayrılarak bağımsızlığını ilan etmiştir. Bir kısmı önceki sayfalarda anlatılan beylikler ile siyasi, ticari ve kültür-sanat ilişkisini de doğru değerlendirerek anlaşma zemini oluşturmuştur. Batıya yöneldiğinde ise Bizans İmparatorluğu ile VII. Mikhail Dukas döneminde siyasi iyi ilişkiler kurulmuş ve III. Nikoferus döneminde de Çanakkale boğazının denetimini ele geçirmiştir. Türkler, Süleyman şah döneminde Bizans taht kavgalarından yararlanarak bölgeye yerleşip, Melissen döneminde Bizans'tan vergi almışlardır. Bizans Türk ilişkileri zamanla yakınlaşmaya başlamış, ilk tersaneyi ve donanmayı kuran Çaka Beyliği ile iş birliği de yapmıştır. Ayn Salem savaşında, (1086) ölen Süleyman Şahın yerine veziri Ebu'l Kasım geçmiş ve Anadolu Selçuklu Devleti güç kaybetmiş ve sarsılmıştır.

**I. Kılıç Arslan Dönemi (1092-1107):** 11. ve 12. yüzyıllar Büyük Selçuklu Devletinin bölünmesi, Fars ve Arap toplumlarının İç Asya'daki demografik yapıyı etkilemesi ve Anadolu'nun Türk yurdu haline gelmesiyle bölgedeki Türk toplumları kitleler halinde Anadolu içlerine göç etmeye başladılar. I. Kılıç Arslan, Bizans'tan boşalan Güney Marmara hattını özellikle Horasan bölgesinden göç eden kitlelere açarak ve buralara yerleşmeyi teşvik ederek bölgenin Türkleşmesini sağladı. Bu esnada Batıda Çaka Bey ve Bizanslılar ile dengeyi kurdu. I. Haçlı Seferi'nde yenilince İznik'i teslim etti ama takiben 1101 yılındaki Haçlı Seferi'ne karşı başarılı olmuş ve Haçlı ordularını durdurmuştur. Böylece İstanbul'dan Suriye'ye giden yolu Bizanslılara kapatmıştır. Daha sonra Musul'u ele geçirerek hutbeyi kendi adına okuttu. 1107'de Habur çayını atıyla geçemeyerek öldü. 1091-1092 tarihlendirilen ve ciddi bir onarımdan geçirilerek kiliseden dönüştürülen Diyarbakır Ulu cami dönemin önemli eserlerindedir. Bu eserde El Cezerî'nin güneş saati yer alır ve kendisi de burada ders vermiştir.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Bkz. Bekir Çırak, Abdülkadir Yörük, **Mekatronik Biliminin Öncüsü İsmail El Cezeri**, Siirt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 4, Sf. 175-194, 2015 / Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Sanatı" Sf. 9, www.tarihtarih.com

**Şahinşah (1107-1116):** Anadolu Selçuklu Devleti'nin kaybettiği bazı toprakları geri almaya çalıştı.Konya'yı merkez yaptı. Savaşlar ve taht kavgaları gibi sorunlar devletin gelişmesine engel oldu. Kardeşi I. Rükneddin Mesud ile taht kavgasında yenik düştü.<sup>20</sup>

**I. Rükneddin Mesud (1116-1155):** Tahtta en uzun kalan sultan oldu. Döneminde Anadolu güvenli bir yurt oldu. Adaletli olması ve iyi yöneticiliği ile Anadolu'daki halkları bir araya getirdi. İlk olarak şehirleşme faaliyetlerine başlandı. Bu dönemde batı kaynaklarında Anadolu'nun "Turkia" olarak ilk defa kaydedilmesi önemlidir.<sup>21</sup> Konya Alaeddin Cami'nin yapımına bu dönemde başlanmıştır. 1128'den önce yapıldığı düşünülen Siirt Ulu Cami, 1150 Bitlis Ulu Cami, Konya'da iç kalede, Selçuklu Sarayı içindeki (1192'den önce inşa edildiği düşünülen) Kılıçaslan Köşkü gibi eserler döneme ilişkin kültür-sanat değerlendirmeleri için örnek teşkil edebilir.<sup>22</sup>

**II. Kılıç Arslan (1156- 1192):** Yerleşik düzenin temelleri 12. yüzyıl sonunda sağlamlaştıktan sonra Selçukluların ülkeler arası bir transit merkezi haline getirmeyi başardıkları Anadolu, bu sayede kültür seviyesi yüksek ve zengin bir ülke haline gelmiş, devletin varlığı ve Türk kültürü yeniden güçlenmiştir. Bölge şartları genelde savaşlar ve siyasi oyunlar ile şekillenirken, kültürel anlamda da önemli değişimler gerçekleşmiştir. Savaşlar ve siyasi mücadelelerin hiç bitmediği bu dönemde, yerleşik düzene geçmenin doğal bir sonucu olarak ciddi sosyal değişimler yaşanmıştır. Bu değişimlerin kültür ve sanat hayatına da yansımaları elbette doğal bir sonuç olmuştur.

13. yüzyıl sonunda, Sultan II. Kılıçaslan döneminde (Konya merkez olmak üzere) başlayan hızlı yapılaşma dikkati çeker. 1176 Miryakefalon Savaşı sonrası ve 1190 III. Haçlı seferi arasında Anadolu Selçukluları bir idare altında barış ve refah ülkesi oluşturdu. Hızlı bir ekonomik ve sosyal gelişme sağlandı. Alay Bey Kervansarayı bu dönemde ilk yapılarıdır. İlk Selçuklu tersaneleri kuruldu. Bu dönemde Konya'da açılan medreseler ilim ve sanatın gelişmesini ciddi katkılarda bulunmuştur. Medreselerin ve dolayısıyla kütüphanelerin kurulması doğal olarak kitap, hat ve tezhip sanatlarının da önem kazanmasını destekleyici bir faktör olarak değerlendirilebilir.

<sup>20</sup> Osman Turan, "Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti" Sf.197-199, Ötüken 2013

<sup>21</sup> Faruk Sümer, İslâm Ansiklopedisi, cilt 29 Sf. 342, Ankara 2004

<sup>22</sup> Haim Karpuz, İslâm Ansiklopedisi", cilt 26, Sf. 194, Ankara 2002

Günümüze ulaşan vakfiyelerden, bazı medreselerin kuruluş amacı ve işleyiş biçimi hakkında bilgi sahibi olunmaktadır. Selçuklu dönemine ait en önemli vakfiyelerden biri, II. Kılıç Arslan ve II. Rükneddin Süleyman Şah (1196-1204) zamanının (başkumandan veya serasker anlamında) sipehsaları Şemseddin Altunaba'nın Konya'da inşa ettirdiği Altunaba Medresesi'nin vakfiyesidir. Bu vakfiyede ve medresede ders verecek müderrislerin niteliği, medreseye alınacak öğrencilerin özellikleri, dini günlerde yapılacak hizmetler konusunda geniş bilgiler bulunmaktadır. Ayrıca otuz sekiz öğrencinin eğitim gördüğü bu medresede bir kütüphanenin olduğu, vakıf gelirinden ayrılan belirli para ile mütevelli ve nazır tarafından uygun görülen kitapların alındığı, isteyenlerin her kitabın karşılığı olan parayı kütüphaneciye (*hazin ul-kulûb*) vererek kitabı ödünç alabildiği, kitabın iadesinde ise paranın iade edildiği vakfiye senedindeki satırlardan anlaşılmaktadır.<sup>23</sup> Başkent Konya'nın en önemli eğitim kurumlarından biri olduğu anlaşılan bu medresede, Bahâeddin Veled (1146-1231) iki yıl müderrislik yaptıktan sonra 1231 tarihinde vefat etmiş ve yerine aynı tarihte yirmi dört yaşında olan oğlu Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî (ö.1273) geçmiştir.<sup>24</sup>

Bu dönemin önemli mimari eserleri ise Konya Alaeddin Cami yakınında 1192'den önce yapılan II. Kılıç Arslan Kümbeti, Nevşehir-Kayseri yolundaki Alay Hanı (1156-1192) bilinen en erken tarihli sultan hanı olarak söylenebilir.<sup>25</sup>

**I. Gıyaseddin Keyhüsrev (1192-1196):** Bu dönemde Antalya limanının ele geçmesiyle bölgede ticari ve sosyal etkileşim güçlenmiş ve gelişmiştir. Devamında Kilikya Ermeni Krallığı'na karşı seferler yapılmıştır. I. Gıyaseddin Keyhüsrev, önce Eyyûbilerin eline geçmiş bulunan Maraş'ı ardından Ermenilerin eline geçmiş olan Petrus'u Selçuklu topraklarına kattı ve döneminde merkezi yönetim tarzını benimsedi. Valilikler oluşturarak, oğullarını toprak yönetimine söz sahibi yaptı.<sup>26</sup> Ermenilerin kontrolündeki yerlerin ele geçmesi ile Ermeni kültür ve sanat birikiminin Selçuklu kültürü içinde yeni sentezlere imkân sağladığı söylenebilir. Bu dönemde Anadolu'da yaşayan diğer etnik unsurların desenleri, renkleri ve motifleri gibi hususların ayrıca incelenmesi, Anadolu kültür ve sanat tarihi araştırmaları bakımından ilginç olabilir.

<sup>23</sup> Osman Turan, **Selçuklu Devri Vakfiyeleri, Şemseddin Altun-Aba Vakfiyesi ve Hayatı**, TTK Bellekten XI, Sf.197- 236, Sayı 42, Nisan 1947

<sup>24</sup> Şefik Can, **Mevlana**, Sf. 46, 2003

<sup>25</sup> Ayşe Denkbalant, Ahmet Vefa Çobanoğlu, "Selçuklular", İslâm Ansiklopedisi, cilt 36 Sf. 385-386

<sup>26</sup> Salim Koca, **Türkiye Selçuklu Devletini'nin Temel İç Ve Dış Politikaları ve Sultan I. Gıyâseddin Keyhüsrev**, Usad, Güz 2016; (5): 25-67 Sf.65



**II. Rükneddin Süleyman Şah (1196-1204):** II. Rükneddin Süleyman Şah, yüksek devlet adamlığı özelliklerine sahip, kültürlü ve şair bir hükümdardı. Diğer birçok Türk hükümdarı gibi o da âlim, şâir ve sanatkârları korumuştur. Dolayısıyla sanat ve mimari alanlarında üslup, desen zenginliğinden söz edilebilir. Özellikle, günümüze kadar gelen kitap, hat ve tezhip eserlerinin kronolojik incelemesi yapıp, dönemsel nitelikler ve değişimleri analiz edilmesiyle tasarım zenginliği tespit edilebilir. Ancak bu konu (belki sanat tarihi kapsamında) başlı başına ayrı bir akademik çalışma gerektirir.

Bu dönemim mimari eserleri ise 12. yüzyılın başına tarihlendirilen Tercan Mama Hatun Kümbeti'nin mimarı Ahlatlı Ebû'l Nema bin Mufaddal'dır. Dönemin diğer bir eseri olarak, Altınapa Hanı (1202), Kayseri'de Kızılırmak üzerinde yer alan 125 metre uzunluğundaki iki gözlü Tekgöz Köprüsü (1202) sayılabilir.

**III. Kılıç Arslan (1204-1205):** Babasının ölümü üzerine erken yaşta tahta çıkmıştır. Sekiz ay süren sultanlığı, I. Gıyâseddin Keyhüsrev tarafından bitirilmiştir. Keyhüsrev kuvvetlerinin yaptı kuşatma ile III. Kılıç Arslan'ın sağ olarak bırakılması şartıyla Konya şehrini ve tahtı teslim edilmiştir.<sup>27</sup> Siyasi ve sosyal kargaşa dönemlerinde, kültür ve sanat faaliyetlerinin duraklamaya uğraması genel bir tarih kaidesi olarak söylenebilir. Kaldı ki, III. Kılıç Arslan dönemi zaten çok kısa sürmüştür.

**I. Gıyâseddin Keyhüsrev (1205-1211):** Tahtını II. Süleyman Şah'a bıraktıktan sonra, dokuz yıl sürecek bir gurbet hayatına başlayan Keyhüsrev, Konya'dan Sis'e (Kozan) gitmiş ve orada Ermeni Kralı Leon tarafından karşılanmış ve gayet iyi ağırlandı. Buradan da Elbistan'a hareket ederek, buranın Meliki olan kardeşi tarafından adeta bir sultan gibi karşılanmıştır. Hatta kardeşi Elbistan'ın idaresini ona bırakmayı teklif ettiyse de I. Gıyâseddin teklifi kabul etmeyerek Malatya'ya gitmiştir. Burada hüküm süren kardeşi Malatya Meliki Kayser Şâh da onu törenle karşıladı. Buradan Haleb'e uğradı ve daha sonra Âmid (Diyarbakır) ve Ahlât yoluyla Karadeniz sahiline çıktı. Buradan da bir gemiye binerek İstanbul'a gitti. Bizans başkentinde İmparator tarafından törenle karşılanan I. Gıyâseddin'e 10.000 altın tutarında bir ödenek sağlandı. I. Gıyâseddin Keyhusrev bir süre sonra İstanbul'da Bizans'ın ileri gelenlerinden Manuel Mavrozomes'in kızı ile evlendi. Ancak Haçlılar'ın İstanbul'u işgali sırasında buradan ayrılarak Menderes vadisine hâkim olan kayınpederinin

<sup>27</sup> Salim Koca. age. Sf. 13

yanına gitti (1204). Aldığı destek ile ikinci kez tahta çıkan sultan, devletin etki alanı Gürcistan'a kadar genişletti. Karadeniz kervan yolu güvence altına alındı. Teodor Laskaris'e karşı yapılan mücadelede Ege denizine kadar Ege toprakları ele geçirildi. İznik Bizans Devletine karşı düzenlediği Alaşehir seferinde öldü. Siyasi sebeplerle birçok farklı yerlere gitmiş olması Keyhusrev'e daha geniş bir vizyon sağlamış olmalıdır.<sup>28</sup>Ancak bunun kültür ve sanat dünyasına yansımaları konusu ayrıca araştırılması gerekir.

Bu döneme ait önemli mimari eserlerden, Kayseri Çifte Medrese'de (602/1205-1206) şifahane ve tıp medresesi birlikte ele alınmıştır ve Gevher Nesibe Kümbeti de medrese bölümündedir. Ayrıca Ümmü Hatun Medresesi ve Türbesi (1205-1211), Kızılören Han (1206), Kuruçeşme Hanı (1208) dönemin eserleri arasında sayılabilir.<sup>29</sup>

**I. İzzeddin Keykavus (1211-1220):** Bu yıllar, Anadolu Selçuklu Devletinin iktisadi kalkınma ve zenginleşme dönemidir. Ülkenin birçok bölgesinde kervansaraylar, medreseler inşa ettirdi. İzzeddin Keykavus, Anadolu'daki ticaret yollarının genişlemesine de büyük önem verdi. Anadolu hattındaki ticaret yollarının en önemlisi Karadeniz ticaret yoluydu. Bu yolun güvenliğini sağlamak, kontrol altına almak için Sinop ele geçirildi. Anadolu için bir diğer önemli ticaret imkânı da Akdeniz'di. Antalya Limanı yeniden kontrol altına alındı. Kıbrıs Krallığı'yla yapılan anlaşma ile Antalya üzerinden Anadolu'ya bağlanan ticaret yolunun güvenliği sağlandı. Böylece Anadolu'ya gelen ticaret yollarının genişletilmesi ve güvenliği sağlanmış oldu. Daha sonra, Anadolu'dan Suriye hattına giden ticaret yolunu engelleyen Kilikya Ermeni Derebeyliği ile anlaşma yapılarak, ticaret yolları güvence ve denetim altına alındı. Genel bir güvenlik içinde ticaretin artması gibi sebeplerin doğal sonucu, elbette kültür ve sanat hayatının da zenginleşmesini sağlamış olmalıdır.

İzzeddin Keykavus döneminde Anadolu, kalabalık ticaret kervanlarının uğrak yeri ve dünya ticaretinin en önemli merkezlerinden biri haline geldi. Yine bu dönemin sosyal hayatını anlatan önemli bir olayı, I. İzzeddin Keykavus'un Mengüçük Beyi Fahreddin Behramşah'ın kızı Selçuk hatun ile evlenmesidir. Eş seçimi ve isteme, çeyiz ve düğün hazırlıklarına bakıldığında dönemin imkân ve özelliklerini görmek

<sup>28</sup> Salim Koca, age. Sf. 39-65

<sup>29</sup> Bkz. Muharrem Kesik, **Türkiye Selçukluları ve Anadolu Beylikleri Tarihi**, İstanbul Üniversitesi, UEP. Kitabı, Sf. 198-209

mümkündür. Dönemim mimari eserleri arasında olan, Sivas'taki Dârü's-Şifâ ve Dârü's-Sihha adlı hastane ve Tıp Fakültesi (1218) onun tarafından yaptırılmıştır. Günümüze ulaşabilen tek sultan vakfiyesi olmasıyla önem kazanan yapıya ait vakfiye, içeriği açısından dönemin bilim ortamına ışık tutmaktadır.<sup>30</sup> Buna göre, pek çok mülkün geliri ile ayakta duran Dârü's-Şifâ'da üstün yetenekli ve deneyimli doktorların, değerli göz hekimlerinin, merhametli cerrahların çalışacağı, hastalıkların tedavisinde ot-köklerinin kullanılacağı belirtilmiştir. Farklı alanlarda uzmanlık yapmış hekimlerin varlığı, bu dönemde tıbbın gelişmiş bir düzeyde olduğunu gösterirken, şifa için bitkilerden yararlanılacağı bilgisi de eczacılığın ve pek çok bilim dalını barındıran simyanın da kullanıldığına işaret etmektedir. Şair olarak da bilinen ve aşağıdaki dörtlüğünü ölümünden çok kısa süre önce vasiyet olarak bırakan I. İzzeddin Keykavus, sanatın hamisi ve koruyucusu olarak dönemin ünlü edebiyatçıları başta olmak üzere sanatçıları korumuş ve sarayında himaye etmiştir.<sup>31</sup>

*“Biz ki dünyayı terk edip göçtük  
Gönül derdi ektik, matemler biçtik  
Şimdiden sonra nöbet sizindir  
Biz sıramızı savdık ve geçtik”*

Bu dönemde gezgin bir âlim olarak dolaşan Kadı Burhaneddin Anevî (ö.1212), Mahmud adlı bir vâizin tavsiyesiyle Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya 2984 numarada kayıtlı olan “*Enîsü'l-Kulûb*” adlı kitabı yazmaya başlamış ve eseri 1212 yılında Konya'da tamamlayarak I. İzzeddin Keykavus'a takdim etmiştir. Tarih, din ve ahlâk konularını hakkında bilgiler içeren eser, yirmi sekiz bin beyit ve yedi bölümden oluşmaktadır. Eser, Gazneliler, Büyük Selçuklular ve I. İzzeddin Keykavus dönemiyle ilgili bilgiler içermesinin yanı sıra, Anadolu'nun kültür tarihi hakkında ilk elden kaynak olarak değerlendirilmektedir. I. İzzeddin Keykavus, diğer Selçuklu hükümdarları gibi iyi bir eğitim görmüş, derin bir kültüre sahip olmuş, Farsça şiirler yazmıştır. Ekonomik kalkınma ve zenginleşmenin doğal bir sonucu olarak kültür ve sanat hayatının da zenginleştiği tarihi bir gerçektir. Dolayısıyla bu dönemde kitap, hat ve tezhip sanatlarının da bu zenginlikten paylarını aldıkları söylenebilir. Çünkü (günümüz dünyasında da geçerli olmak üzere), ekonomik darlık veya kriz

<sup>30</sup> Bayat A.H., *Anadolu Selçuklu Hastane Vakfiyelerinin Tek Örneği Olarak Sivas Darüşşifası Vakfiyesi*, Sf. 5- 19, Türk Kültürü, XXIX/333. 1991

<sup>31</sup> İbn-i Bibi, *Anadolu Selçuki Devleti Tarihi* (tercüme M. Nuri Gençosman), Sf. 83, Ankara, 1941

dönemlerinde ilk etkilenen alan, kültür ve sanat dünyası olmaktadır. Bu açıdan kültür ve sanat tarihi ile genel tarih, adeta bir madalyonun iki yüzü olarak değerlendirilebilir.

Bu dönemin önemli mimari eserleri ise, Konya Taş Mescid (1215), Beşarebey Mescidi (1219), Erdem Şah Mescidi (1220), Sultan İzzeddin Keykavus Türbesi (1219) süslemelerini Marentli Ahmet yaptığı bilinir. Isparta/Atabey Ertokuş Kümbeti (1223), Hekim Hanı (1218-1236), Evdir Hanı (1214-1218) sayılabilir.

**I. Alaeddin Keykubad (1220-1237):** Bu dönemde yapılaşma veya şehirleşme faaliyetleri hükümdarlık yıllarında doruğuna vararak, İslâm dünyasına yeni bir solukla Selçuklu sanat ortamını kazandırdı. İlimi açıdan yüksek mertebede ulaşmış olan Alaeddin Keykubad, Türkçe'nin yanı sıra Farsça, Rumca ve Arapça bilmekteydi. Bunun yanında Yüksek İslâm İlimleri ve Astronomi alanında da eğitim görmüş, Sultanların ilim adamı olarak yetiştirilmeye başlanmasına ön ayak olmuştur. Bir Rum anneden doğan I. Alaeddin Keykubad'ın İstanbul'da Bizans sarayında bulunduğu sırada yaptığı gözlemlerin icraatlarını etkilediği ve bilhassa memleketin idaresinde merkezîyet usulünü tatbik ve "ülüş"<sup>32</sup> sistemini ortadan kaldırma hususunda Bizans modelini örnek aldığı söylenebilir. (Bu tarihe kadar, Türk hakan ve hükümdarları egemen oldukları toprakları oğulları arasında paylaştırdıkları için uzun süreli merkezi yönetim oluşmadığı ve bu sebeple istikrarın sağlanamadığı bilinmektedir.)<sup>33</sup>

Alâeddin Keykubad, Moğollara karşı güçlü bir ittifak kuramamış, bu nedenle doğrudan mücadeleden uzak durmuştur. Fakat Moğolların siyasi baskılarına yüzünden Moğol Hakanı Cengiz Han'ın hâkimiyetini kabul etmiştir. Siyasi gücü ve manevraları ile Anadolu'yu Moğol istilalarından korumuştur.

Alaeddin Keykubad, Alanya'dan Antalya'ya kadar olan sınır hattını Anadolu Selçuklu Devleti sınırlarına dâhil etmiştir. (1226) Alanya'ya bir tersane ve birde tophane kurdurarak Akdeniz üzerindeki ticarete zarar veren korsanlara karşı güney hattını kontrol almıştır. Anadolu'nun tümüne yayılan ve Antalya, Alanya, İskenderun, Samsun, Sinop ve Trabzon limanlarına bağlanan güvenli kervansaray ağı, Selçuklu ekonomisinin bel kemiğini oluşturmaktaydı. Bu limanlardan farklı bölgelere yayılan ham veya işlenmiş ürünlerin çeşitliliği Selçukluların ticari hayatlarının canlılığını

<sup>32</sup> "Hisse, pay, parça, bölüm, kısım." Kaşgarlı Mahmud, *Dîvânü lügâti't-Türk* (Tercüme: Besim Atalay), Sf. 511-512, Ankara 1992, I, 62, 72, 511-512

<sup>33</sup> Bkz. Gürsel Dönmez, *Kozmik Mesele/ Devlet ve İstihbarat Metodolojisine Giriş*, Sf. 376

göstermektedir. Ticari hayatın canlı olması doğal olarak kültür ve sanat hayatına da yansımıştır. Böylece farklı desenler ve renkleriyle tekstil ürünleri de dahil olmak üzere sanatsal değeri olan ürünlerin bölgeler arası ticarete dahil olması, bilhassa tezhip alanında yeni etkileşimler doğurmuş olmalıdır.

Günümüz popüler kültüründe televizyon dizileri sebebiyle ismini herkesin bildiği Sadeddin Köpek bu dönemde vezir, mimar ve nakkaştır.<sup>34</sup> Sultan Alâeddin, büyük imâr faaliyetlerinin yanısıra kendi adına Beyşehir gölü üzerinde (1226-1236) Kubâdabâd, Kayseri civarında da (1224-1226) Keykubâdiyye saraylarını yaptırmıştır. Akşehir Ulu camii, 13. yüzyıl başında mimarı Dımışklı Mehmet bin Havlan olan Alaeddin Camisi (Ulu Cami) inşa edilmiştir. Bu camideki minberi yapan ise Ahlatlı Hacı Mengümberti'dir. Ahlat mezarlığında Şeyh Necmeddin Kümbeti'ni (1222) ve mimarı Sıddık bin Mahmut ve kardeşi Gazi olan Niğde Alaeddin Camisini (1223) inşa ettirmiştir. Isparta Atabey Ertokuş Medresesi (1224) ve eyvanın arkasında yer alan Mübarizüddin Ertokuş'a ait kümbet yer alır. Dönemin diğer eserleri; Malatya Ulu Cami (1224), Güdük Minare mescidi (1226), Alanya Akşebe mescidi (1231), Tokat Ali Tusî Türbesi (1234), Akşehir Küçük Ayasofya Mescidi (1235), Amasya Burmalı Minare (1237-1246), Kayseri Huand Hatun Külliyesi (1238), Küçük Karatay Mescidi (1248), Konya Ali Gav Medresesi (.-1225), Aksaray Sultan Hanı (1229), Anadolu Selçuklu döneminin en büyük kervansarayı olan Zazadin (Sadeddin) Hanı (1237), Ertokuş Hanı (1223) ve Alara Hanı (1232) olarak sıralanabilir. Seyitgazi Ümmühan Hatun Türbesi'nin (13. yüzyıl başı) Alaeddin Keykubat'ın annesine ait olması kuvvetle muhtemeldir. Ankara'da Çubuk suyu üzerinde yer alan Akköprü (1222), Sinop Tersanesi (1220-1224), Alanya Tersanesi (1227-28) günümüze ulaşmamıştır.

Bu dönemde önemli etkileri olan Ahi Evran 1204'te Anadolu'ya gelmiş 1227'de Konya'ya yerleşmiştir. Asıl adı Mahmud bin Ahmed el-Hoy olan Ahi Evran, Evhâdüddin Kirmâni'nin kızıyla evlenerek Ahi Teşkilatını kurmuştur. Akli ve nakli ilimlerde iyi eğitim almıştır. Yazdığı eserlerini I. Alaeddin Keykubat'a sunmuştur. Eserlerinden “Mürşidu'l Kifaye ve Yezdan Şınaht” adlı eserlerini sultana sunmuş ve onu isteği üzerine Farsçaya çevirdiği İbn Sina'nın “Risale fi'n-Nefs'in Natıka”

<sup>34</sup> Bkz. Muharrem Kesik, **Anadolu Selçuklu Devlet Adamları**, İslâm Ansiklopedisi. cilt 35, Sf. 392-393, Ankara 2012

tercümesi saray ve ilim dünyası ilişkisine örnektir.<sup>35</sup> 1231 de vefat eden ve Mevlânâ'nın babası Bahâeddin Veled'in tek eseri, din ve tasavvuf alanında, Farsça yazılmış olan *Ma'ârif*'i göz önüne alındığında, engin bir ruh dünyasına sahip olduğu gözlenmektedir. Bahsi geçen bu ve buna benzer eserlerin orijinal nüshalarında, tezhip uygulamaları ayrı bir araştırma konusu olabilir.

Abbasî Halifesi, gönderdiği menşûr ve mektuplarda Alaeddin Keykubat'a "Sultanül-a'zam" (En büyük Sultan) olarak hitap etmiştir. 1227 yılında vefat eden en büyük sultan yerini oğlu II. Gıyaseddin Keyhüsrev'e bırakmıştır.

**II. Gıyaseddin Keyhüsrev (1237-1246):** Bu dönemde Anadolu Selçuklu Devleti zayıflama ve bölünme sürecine girdi. II. Gıyâseddin Keyhüsrev'in tahta çıkmasından sonra Emir Saadeddin Köpek neredeyse tüm Selçuklu politikasına yön vermeye başlamıştı. Tahta geçme istediği anlaşılınca idam edilip, bu tehlikeli duruma son verildi. Bu döneminin en önemli olaylarından biri, Babaî İsyanının bastırılmasındaki yaşanan güçlüktür. Selçukluların zayıfladığının işareti olarak algılanan bu durum, Moğollara Anadolu'ya girmeleri için bir mâni olmadığını göstermişti. Köseadağ Savaşı'nda mağlup olan Selçuklular, yıkılışlarına kadar Moğol hâkimiyetinde kaldılar.<sup>36</sup>

Moğol akınlarıyla keşmekeşe dönüşmüş olan Kuzey Batı Asya ve Orta Doğu'da yaşayan Türk Toplumlari, siyasi bir birlik içerisinde idare edilemediği için kalabalık kitleler halinde Anadolu'ya göç etmeye başladılar. Bu kalabalık göçler Anadolu'daki siyasi ve toplumsal yapıyı derinden sarstı. Göç ettikleri bölgelerdeki siyasi yapılarını ve dini inançlarını Anadolu Coğrafyası içerisinde de devam ettirmeye çalışan göçebe Türk toplumlari ve Anadolu'da bulunan yerleşik Türkler birbirleri ile ihtilafa düşerek toplumsal çatışmalar içerisine girdiler. Çünkü Anadolu Türkmenleri, Ehl-i Sünnet inanişındaydı. Ancak İç Asya ve Orta Doğu bölgesinden göç eden Türkmenler, Bâtınlık İnanışı ve İslâmiyet öncesi dönemlerden kalma inanişlarının tesirini taşıyorlardı. Bu iki toplumun göçler sonucu Anadolu'da bir araya gelmeleri, yoğun mezhep çatışmaları ve hâkimiyet mücadelelerine neden oldu.<sup>37</sup> Bu nedenle, bu tez çalışmamız perspektifinden tekraren söyleyecek olursak, siyasi ve sosyal kargaşa

<sup>35</sup> Cengiz Güler, **Anadolu Selçuklu ve Beylikler Döneminde Çeviri**, Sf. 32, İncir Çekirdeğidergisi, Yıl 4, sayı 41, 2018

<sup>36</sup> Salim Koca, **Köseadağı Bozgunu**, Selçuklu Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi. Sf. 81, sayı 37, 2015

<sup>37</sup> Osman Turan, "Selçuklular Tarihi ve Türk İslâm Medeniyeti " Sf. 315-319, Ötüken 2013

dönemlerinde toplum daha temel ihtiyaçlara odaklandığı için estetik ihtiyaçlar geri plana düşmekte ve böylece sanat faaliyetleri duraklamaktadır. (Bu tezin konusu kapsamında, tarihsel arka plana geniş bir özet olarak değinmemizin ana sebebi budur.)

Sultan II. Gıyâseddin Keyhusrev, Selçuklu ordusu Tarsus'da kuşatma ile meşgul iken, Alâiyye'de bulunduğu sırada öldü. Dönemin önemli mimari eserleri arasında Tuzhisarı Sultan Hanı (1230-1234), Susuz Han (1237-1246), İncir Han (1238-39), Mahperi Hatun (Pazar) Hanı (1238-1239), Karatay Han (1240-41), 1242 Konya Sırçalı Medrese, Ağzıkara Han (1231-1240), Şerefza Hanı (1236-1246) sayılabilir.

Bu dönemin eserlerinden olan ve bugün çok önemli yazmalar sınıfında sayılan, Ebu'l-Fazl Hubeyş bin İbrahim et-Tiflîsî'nin 629/1231 yılında kaleme aldığı "Beyânu's-Sınâ'a" 884/1486 yılında istinsah edilmiştir. Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya bölümü 3574 numarada kayıtlı olan eser, talik hat ile Farsça olarak yazılmış olup, 99 yapraktan meydana gelmiştir. Bu yazmayı önemli kılan sebeplerin başında, orta çağ İslâm coğrafyasından günümüze intikal eden bilim ve sanat tarihi alanlarında ki eserlerin azlığı gelmektedir. Belki bilim tarihi sahası kısmen daha geniş olmasına karşın, bugün bile mevcut bulunan sanat eserlerinin 'nasıl' ve 'hangi bilgi birikimi temelinde üretildiği soruları gizemini korumaktadır. Ele alınan yazma eser, bu gizeme cevap teşkil etmesi bakımından içerdiği fayda düşünüldüğünde, oldukça ön plana çıkmaktadır.

**II. İzzeddin Keykavus 1246-1260 ve IV. Rükneddin Kılıç Arslan 1248-1260 dönemi:** Bu dönem 14 yıl sürmüş ve içinde çok daha büyük sıkıntıları barındırmıştır. II. Gıyâseddin Keyhüsrev'in ölümünden sonra siyasi mirasçı olarak oğulları; on bir yaşında İzzeddin Keykâvus, dokuz yaşında Rükneddin Kılıç Arslan ve yedi yaşında Alâeddin Keykubâd kalmıştı. Vezir Şemseddin İsfahanî, Sultanın annesi Berdüliye Hatun ile evlenerek iki yıl süre ile Türkiye Selçuklularını yönetmiştir. Ancak Moğolistan'a giden Rükneddin Kılıç Arslan'ın oradan sultan olarak dönmesi, Şemseddin İsfahanî'nin isyanına neden olmuştur. İyi bir devlet adamı olan Emîr Celâleddin Karatay ona engellemiştir. 1211 yıllarında Celâleddin Karatay devlet içinde Devat Emirliği, Taştane Emiri, Hazine-i Hassa Emirliği ve Naib-i Sultan olarak yer almış etkili bir siyaset adamıdır. En kritik siyasi alanlarda devleti temsil etmiş, taht kavgalarında uzlaşmayı sağlamıştır. 1254 yılında vefat eden Celâleddin

Karatay, yaptırdığı mimari eser yanında ilim, bilim ve eğitim konusunda eserlerin yazılmasına da destek olmuş, hamilik yapmıştır.<sup>38</sup>

Bu dönemde “*Terceme-i medh-i fakr ü zemm-i dünya*” adlı eserin sahibi Ahi Evren de Celâleddin Karatay’a sunduğu bu kitabını, kendisi Arapça biliyor olmasına karşın, onun emriyle herkesin anlaması için Arapça’dan Farsça’ya çevirdiğini ifade etmiştir. Dönemle ilgili bazı önemli bilgilere, Konya Karatay Medresesi’nin açılışı vesilesiyle yazılan tarihi kayıtlarda ulaşabiliyoruz. Karatay Medresesi’nin 1251’de açılışında büyük bir tören düzenlenmiştir. Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî’den başka Şems-i Tebrizî, Sadreddin-i Konevî, Kadı Siraceddin Mahmud el-Urmevî ve Şerefeddin Muslî gibi dönemin birçok âlim ve şeyhi bu törende hazır bulunmuştur. Türkiye Selçukluları döneminde medreselerde okutulduğu tahmin edilen Farsça gramer kitaplarından biri de “*Kitâb al-Masadır*” olarak bilinmektedir. 1308 yılında bu eserin, Karatay ailesinden olan Abduzzaif Hacı Mahmud ibn Emir Hasan ibn Resul el-Karatay tarafından istinsah edildiği tespit edilmiştir. Karatay Medresesi mensupları arasında adı başlarda yer alan Şeyh Abdülmü'min b. Muhammed el-Hûyî önemli bir nakkaştır. Ayyûkî'ye ait Topkapı Sarayı Müzesi kütüphanesi Hazine 841 numarada kayıtlı “Varak ile Gülşâh” adlı Farsça mesnevîsinde minyatürlerin birindeki “Amel-i Abdülmü'min b. Muhammed en-Nakkâş el-Huveyyî” imzasına rastlanır.

Ahmed Fakîh de 1251 yılı öncesinde Horasan’dan Anadolu’ya geldiği, Konya’da yaşadığı bilinen ve bölgede ilk Oğuz-Türkmen Türkçesiyle yazdığı eseri “Çarhnâme-i Ahmed Fakîh der Bîvefâi-i Rûzigâr” ile tanınır. Bu dönemde iki ayrı Ahmed Fakîh’den söz edilmektedir. Yine aynı dönemde “Emir Dad” olarak bilinen Sâhip Ata Fahreddin Ali İshaklı (Sâhip Ata Han) 1249, Akşehir Taş Medrese (1250), Konya Sâhip Ata Külliyesi camisi inşasına 1258’te başlamıştır. Hamam çeşme ve 1283 tarihli türbeden oluşan eserin mimarı Abdullah Bin Kellük’tür. Ayrıca Konya İnce Minareli Medrese (Darülhadis-1258-1279), Frenkşah Hamamı (1263), İlgin Sâhip Ata Kaplıcası (1267), Kayseri Sahibiye Medresesi (1267-68), Sivas Gök Medrese (1271) ve İshaklı (Sahib Ata) Kervansarayı (1249) yaptırmıştır.

Dönemin diğer mimari eserleri ise Kayseri Çifte Kümbet (1247), Ebül Kasım bin Ali el Tusî’nin yaptırdığı Kayseri Hacı Kılıç Cami (1249), Avanos Sarıhan (1238-1249), Taş

<sup>38</sup> Bkz. Zehra Odabaşı, **Celaleddin Karatay’ın Hayatı ve Siyasi Kariyeri**, Sf. 589-591, <https://www.selcuk.edu.tr/dosyalar/files/303/46>



Medrese Mescidi (1250), Osmanköy Herdenebaba Türbesi (13. yüzyıl ortası), Gazlıgöl, Akviran Saya Baba Türbesi (13. yüzyıl ortası), Tokat'ta Yeşilirmak üzerinde yer alan 151 metre uzunluğunda ve beş gözlü Hıdırlık Köprüsü (1250), Tunceli Mazgirt Elli Hatun Cami (1256), Erzurum Çifte Minareli Medrese (1253), Denizli Akhan (1254), Kesikköprü Hanı (1268), Bünyan Ulucami (1256) yaptırılmıştır. Ayrıca Konya Akşehir Emir Yavtaş Türbesi (1256), Sinop Pervane Medresesi (1263), Amasya Gök Medrese (1266) yaptırılmıştır. Yine aynı tarihlerde ve yerde yaptırılan Gökmedrese Cami kümbeti, Afşin Ashab-ı Kehf Hanıda 13. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilir.

Ancak bu dönemde kısmî bir uzlaşma ortamı olmasına rağmen, II. İzzeddin Keykâvus ile Rükneddin Kılıç Arslan arasındaki taht mücadelesi devam ediyordu. Nihayet her ikisinin de kuvvetleri Konya'daki Ruzbe ovasında karşılaştılar. Savaşı İzzeddin Keykâvus (14 Haziran 1249) kazanmıştır. Böylece Celâleddin Karatay'ın teklifi uygulanmaya başlanmıştı. Celâleddin Karatay da üç kardeşe birden "atabeg" oldu.<sup>39</sup> Ancak Türkiye Selçuklu Devleti ileri gelenlerinin kişisel çıkarlarını her şeyden üstün tutmaları gibi sebeplerle siyasi istikrar sağlanamadı. Siyasi istikrarsızlığın ise dönemin kültür ve sanat hayatını doğrudan etkilemiş olduğu söylenebilir. Çünkü siyasi tarih ile kültür-sanat tarihi arasında doğrudan bir etkileşim ve ilişki olduğu çok açıktır.

Neticede Moğol-İlhanlı hükümdarı Hülâgû, temsilcisi Mengü Kaan kontrolünde devleti iki sultanın idare etmesini bildiren ve ayrıca Selçuklu ülkesini ikiye bölen yarlığını/hükmünü (Ağustos 1258) uygulamaya karar verdi. Mengü Kaan, Kızılırmak batısında Sivas'tan Bizans sınırına kadar olan yerleri II. İzzeddin Keykavus'a; Sivas'tan Moğol sınırına kadar olan bölgeleri de IV. Kılıç Arslan'a vermişti. Her iki Sultan da bu kararı uygulamak üzere antlaştılar. Bu sırada Muînüddin Süleyman Pervane devlet adamı olarak kendini göstermiş ve ön plana çıkmıştı. Muînüddin S. Pervâne taht kavgalarının sürdüğü, Moğol zulüm ve sömürsünün arttığı, devlet otoritesinin sarsıldığı bir dönemde etkili siyasetiyle, ülkeyi uzunca bir süre refah içerisinde idare etmeyi başarmıştır. Onun öldürülmesinden sonra Moğollar malî baskılarını daha da artırmışlardır. Ancak Muînüddin'in takip ettiği siyaset ve kendine rakip gördüğü devlet adamlarını, kumandanları ve hatta sultanı ortadan kaldırması hem

<sup>39</sup> Bkz. Zehra Odabaşı, **Celaleddin Karatay'ın Hayatı ve Siyasi Kariyeri**, Sf. 584

şahsına hem devlete çok pahalıya mal olmuş, sonuçta Muînüddin Süleyman Pervâne bir devrin kuruluşu kadar çöküşünü de hazırlayan kişi olarak tarihe geçmiştir.<sup>40</sup>

II. İzzeddîn Keykâvüs, Moğollara haraç vermek istemedi ve Muînüddin Süleyman Pervâne'nin ikili siyasetini anladı. Taht kavgası hala devam ediyordu. Bu durum Moğollar ile II. İzzeddin Keykavus'u karşı karşıya getirdi. Moğollar karşısında tahtını ve Anadolu'yu terk ederek İstanbul'a (1262) gitti. Eski Sultan İzzeddîn Keykâvüs Altın-Ordu başkenti Saray şehrine gidip Han'ın kendisine iktâ' olarak verdiği Suğdak ve Solhad şehirlerinde ailesi ve erkânı ile yaşadı.

II. İzzeddîn Keykâvüs'ün, Gıyâseddîn Mes'ûd, Rükneddîn Kılıç Arslan, Rükneddîn Geyümers, Alâeddin Siyavuş ve Ferâmürz adlarında beş oğlu vardı ve bu çocuklar da onun yanında bulunuyordu. İbn Bibî, İzzeddîn Keykâvüs'ün İstanbul'a giderken büyük dedesi I. Gıyâseddîn Keyhüsrev gibi orada daima tekrar tahtını kazanacağı ümidini taşımış ve bu ümidi oğullarına da aşılamıştı. Kırım'da bulunduğu sırada oğullarından Gıyâseddîn Mes'ûd'u kendine veliaht seçmiş ve ölürken de oğlunun sultan olması halinde na'sının Konya Alâeddîn Camii avlusunda bulunan atalarının türbesine (Kümbed-hâne) defnedilmesini vasiyet etmiştir.<sup>41</sup>

Muînüddin Süleyman, bu tarihten sonra devlet üzerindeki kontrolünü gittikçe artırarak iktidarı tamamen eline geçirdi. Moğol baskısının en şiddetli döneminde İlhan ve kumandanlarının güven ve dostluklarını kazanması, itibar ve gücünün daha da artmasına ve kısa zamanda siyasî rakiplerini ortadan kaldırarak mutlak bir otorite kurmasına yol açtı. Her ne kadar tahtta IV. Kılıç Arslan oturuyorsa da gerçekte devleti yöneten kişi Muînüddin Süleyman Pervâne idi.

Süleyman Pervâne âlimleri korumuş, medrese ve zâviyelerde huzur içinde eğitim yapılmasını sağlamıştır. Tokat'ta müridi olduğu Fahreddin İrâki için bir hankâh, halen faal durumda bulunan ve kendi adıyla anılan bir hamam, bugün müze olarak kullanılan bir şifâhâne (Gökmedrese), Kayseri'de bir medrese ve Merzifon'da bir cami yaptırmış, Trabzon Komnenosları'nın işgali (1261) sırasında tamamen yıkılan Sinop'taki Alâeddin Camii'ni ihya ettirmiştir. Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, "*Fihî mâ fih*" adlı eserini yakın dostu ve müridi olan Muînüddin Pervâne'ye sunmuştur.<sup>42</sup> Mevlânâ'nın

<sup>40</sup> Muharrem Kesik, **Muhyiddin Süleyman Pervane**, İslâm Ansiklopedisi cilt 31, Sf. 32

<sup>41</sup> Faruk Sümer, "**II. Mesud**", İslâm Ansiklopedisi, cilt 29, Sf. 342, Ankara 2004

<sup>42</sup> Muharrem Kesik, **Muhyiddin Süleyman Pervâne**, İslâm Ansiklopedisi, cilt 31, Sf. 93, Ankara 2004

kabri üzerine bir türbe yapılması emrini verenler arasında Muînüddin Pervâne ve eşi Gürcü Hatun'un da olduğu rivayet edilir.

Öresin Hanı (1270), Sivas Üç Minareli Medrese (1271), Tokat'daki Gök Medrese (1265-1279), Afyon Ulu camii (1272), Caca Bey Medresesi ve kümbeti (1272), Tokat Pervane Hamamı (1275), Ahlat Usta Şagird/Ulu Kümbet (1275), Kayseri Döner Kümbet (1276), Afyon Çay'da Ebü'l-Mücahid Yusuf Külliyesi (1278-79), Amasya Torumtay Kümbeti (1278), Arap Baba/Alaca mescit (1279), Çifte Kümbetler/ Hüseyin Timur (1279), Bugatay Kümbeti (1281), Kayseri Develi Ulucami (1281) devrin mimari eserleri arasındadır.

Paris Milli kütüphanesinde<sup>43</sup> Nasr El Sivasî'nin tezkeresine ait minyatürlü eser III. Gıyaseddin Keyhusrev'e ithaf edilmiştir. 146 sayfalık nesih yazılı minyatürlü kitap üç bölümdür. Birinci bölümde yazar bütün İslâm âleminde seyahat ettiğini, astroloji, tılsımlı bilgiler ve büyücülükle uğraştığını yazar. Kitabın ikinci bölümü olan “Daka'ik El Haka'ik” (hakikatın ayrıntılarının kitabı) 1271'de Aksaray'da yazılmıştır. Burada yazar Nasr El-Din'in de adı geçer. “Mu'nis Al-Havarid” adını alan üçüncü bölümün yazarı ise Nasr El-Rammal El-Sati El-Sivasi'dir. 1271 yılında Kayseri'de yazılmış ve aynı kişi tarafından minyatürleri yapılmıştır. Figürler primitif stilde yapılmış, astrolojik tasvirler, büyü sahneleri, hilkat garibeleri, çok kafalı ve kollu melekler, hayali kuşlar vb. canlandırılmıştır. Minyatürler değişik ve benzerleri olmayan örnekler olarak dikkati çekerler.

**II. Gıyaseddin Mesud (1282-1296) ve (1296-1301):** Moğol hükümdarı Abaka Han, Türkiye Selçuklu topraklarını Sultan III. Gıyâseddin Keyhüsrev (1266 – 1284) ile II. Gıyâseddin Mes'ûd arasında paylaştırdı. Ancak III. Gıyâseddin Keyhüsrev buna razı olmadı. Yeni hükümdar Argun Han, Tebriz'de bekleyen Mes'ûd'u Türkiye Selçuklu Sultanlığı'na tayin etti. III. Gıyâseddin Keyhüsrev 682 (1284) yılında öldürüldü. Tebriz'den ülkesine sultan olarak dönen II. Gıyâseddin Mes'ûd Zilka'de ayı sonlarında (1284) törenle tahta çıktı ama gölge sultan olmaktan kurtulamadı.

Bu dönemde Sahip Ata ve Pervâne Muinüddin Süleymân'ın yeğeni İzzeddin Muhammed gibi devlet adamları da Moğollar'ın siyâset ve menfaatlerine uygun hareket etmek zorunda kalmışlardır. Türkiye Selçuklu Devleti hem İlhanlılar'a haraç

<sup>43</sup> Paris Milli Kütüphanesi bib. nat. persan 174

ödemekte hem de Anadolu'da bulunan Moğol şehzâde ve kumandanlarının idaresindeki orduların ihtiyaçlarını karşılamak zorunda bırakılıyordu. Bu nedenle Anadolu'ya Moğol ordularının gelmesi halktan alınan vergilerin artması, açlık ve sefâlet demektir. II. Gıyaseddin Mesud Moğollar ile iş birliği yaparak Anadolu'da sükuneti sağlamaya çalışsa da halk vergilerden dolayı yorgun ve ümitsizdi. Argun Han, Vezîr Sahip Ata Fahreddîn Ali'yi huzuruna çağırarak ondan daha fazla vergi ödenmesini istedi. Bu durum Anadolu halkının daha fazla ezilmesi anlamına geliyordu. İhtiyar vezîr üzgün ve hasta bir halde Konya'ya geri döndükten sonra (22 Kasım 1288) günü öldü. Fahreddin Kazvini de şikâyetler üzerine idam edildi.<sup>44</sup> Fakat Anadolu toprakları vergi toplayan vezirler ve çevresiyle yıpranmaya devam etti.

Argun Han'ın ölümüyle yerine gelen ve şehzadeliğinde Anadolu'da bulunan Geyhatu döneminde siyasi ortam nispeten rahatlamıştı. Gazan han döneminde II. Gıyaseddin Mesud tahttan indirildi (1296) ve Hamedan'a sürgüne gönderildi. İki yıl boş kalan tahta, III. Alaeddin Keykubat çıkarıldı (1298). Tarihi kayıtlara göre, devleti iyi yönetemedi ve hatta halktan Moğol Noyanları gibi paralar topladı. II. Gıyaseddin Mesud (1302) tekrar tahta çıkarıldı.<sup>45</sup> Türkiye Selçuklularının son hükümdarı olan Mes'ûd'un ikinci saltanatı o kadar sönük geçmiştir ki, onun 1308 yılındaki ölümü bile önemli bir olay olarak görülmediğinden kaynaklarda pek dikkate alınmamıştır.

Siyasi ve sosyal çalkantılar ile birlikte ağır vergi ve haraçlar sebebiyle ülke zor şartlar altındaydı. Refah ve zenginliğin azaldığı dönemlerde kültür ve sanat faaliyetlerinin zayıfladığı tarihi bir gerçektir. Ekonomik sıkıntı ortamlarında ise ilk etkilenen sanat dalları olarak hat ve tezhip faaliyetlerini söylemek mümkündür. Dolayısıyla kitap, hat ve tezhip çalışmalarının bu dönem içinde nispeten zayıf kaldığı çıkarımı abartı olmasa gerektir. Ancak bilhassa mimari alanda imar ve inşaa faaliyetlerinin devam ettiği anlaşılmaktadır. Tarihin her döneminde olduğu gibi günümüz dünyası şartlarında da her türlü istikrarsızlık ortamında ilk fatura hep sanatçılara çıkmaktadır. Çünkü sanat, iltifat ve ilgi ister. Kriz dönemlerinde ise sanata olan ilgi doğal olarak azalır.

İstikrarsızlık şartlarına rağmen üretilen bu döneme ait mimari eserlerin bir kısmı şunlardır: Çorum'da Mecitözü Tekke Köyü Elvan Çelebi Zaviyesi (1283), Erzurum

<sup>44</sup> Muharrem Kesik, "II. Mesud", İslâm Ansiklopedisi, cilt 29, Sf. 343, Ankara 2004

<sup>45</sup> Faruk Sümer, "I. Mesud", İslâm Ansiklopedisi, Cilt 29, Sf. 34, Ankara 2004

Çifte Minareli Medrese (1285-1295), Konya Gömeç Hatun Türbesi (13.yüzyıl sonu-14.yüzyıl başı), Aslanhâne camii, Sivrihisar Ulucami, Eşrefoğlu Cami, Kastamonu Vakıf Hamamı (1284-1292), Tokat'ta Ebu Şems Hankâhı (1288), Tokat Sümbül Baba Zaviyesi (1291), Ankara Kalecik'te 20 metre uzunluğunda ve yedi gözlü Kızılırmak Köprüsü (13. yüzyıl), Kayseri Boğazlıyan da Kızılırmak üzerinde 150 metre uzunluğunda ve on beş gözlü Çokgöz Köprüsü (13. yüzyıl), Sivas'ta Kızılırmak üzerindeki 180 metre uzunluğunda ve 18 gözlü Eğri Köprü (13. yüzyıl) ve dört gözlü Meram Köprüsü (13. yüzyıl). Diğer taraftan 13. yüzyıl olarak tarihlenen Kırkgöz Hanı ve Kargı Hanı Eğret Hanı ve Iğdır Kervansarayı dönemin mimari eserlerindedir.

Döneme ilişkin az sayıda da olsa matbu eserler de vardır. Mesela, Ferîdun Sipehsalar, Anadolu Selçuklu devletinde kumandan ve Mevlevilik tarihini anlatan eseriyle tanınır. Eserin Mevlânâ ile ilgili bölümünde, yazarın bizzat şahit olduğu konuları anlatması bakımından önemlidir. 13. yüzyıl sonlarında tamamladığı düşünülen Ferîdun Sipehsalar'ın menâkıbnâme türündeki eseri "Risale-i Sipehsalâr be-Menâkıb-ı Hüdevendigâr" adı ile tanınır. Mevlevilikten bahsedilen ve Arif Çelebi'nin öğrencisi Ahmedî Eflâkî ise "Menâkıbü'l Arifin" isimli eserini 13. yüzyılın sonlarında yazmıştır.

### **2.1.3 Sosyal ve Siyasi İlişkiler ile Diğer Kültürlerin Etkisi**

Anadolu Selçuklu Devleti (1075-1308) varlığını devam ettirdiği dönem içinde siyasi ve kültürel ilişki içinde olduğu komşularını etkilemiş ve aynı şekilde onlardan etkilenmiştir. Bu komşular; Batıda Bizans imparatorluğu ya da Doğu Roma İmparatorluğu (330-1453), Doğuda Harzemşahlar Devleti (1077-1231), Kuzeyde Trabzon Rum İmparatorluğu (1204-1461), Güneyde ise Kilikya Ermeni Krallığı (1091-1375), Eyyûbiler (1174-1250), Suriye Selçuklu Melikliği (1079-1118), Memlûklular (1250-1517) ve Irak Selçuklu Devleti (119-1194) şeklinde sıralanabilir. Haritada gösterilen sınırlar dışında kalan Moğol varlığı da kültür ve sanat hayatımızı dolaylı olarak etkilemiştir. Bu bağlamda bilhassa renk ve desen kullanımında Moğol etkisi ayrıca araştırılması gereken ilginç bir konu olarak ortaya çıkmaktadır.

Savaşlar nedeniyle oluşan nüfus hareketliliği, özellikle ticaret, ilim ve bilim adamlarının davet edilmesiyle güçlenen Anadolu, canlı sanat ve kültür hayatına sahiptir. Moğolların saldırıları Anadolu Selçuklu ilim, bilim, kültür ve sanat hayatını ilginç bir şekilde dolaylı olarak olumlu etkilemiştir. Çünkü Moğol baskısından kaçan

ilim ve sanat sahipleri dönemin en iyi merkezlerini Anadolu'da inşa ederken, diğer taraftan başkentin Konya olması bu şehri her anlamda önemli kılmıştır.

Bizans ile ilişkilerde, bazı Selçuklu devlet adamlarının Bizans Sarayından evlilik yapmaları gibi faktörler, kültürel hayatı ve devlet yönetim sistemi ile toplumsal ilişkileri de etkilemiştir. Her türlü mücadeleye rağmen, beraber yaşayan toplulukların birbirinden hiç etkilenmediğini söylemek yanlış olur. Üreten ve ticaret yapanlar karşılıklı etki altında kalmış ve böylece toplumun genelini de etkilemişlerdir. Anadolu Selçuklu Devletinin siyasi haritası sürekli değişkenlik göstermiştir. Çok hareketli bir tarih dönemi söz konusudur. Siyasi tarih incelemeleri için dönemsel haritalar kullanmak gereklidir. Bu tezin bağlamında genel bir kanaat vermesi bakımından aşağıdaki harita yeterli sayılabilir.

Anadolu'ya hâkim Türk nüfusu, kültürü ve devlet geleneği ile bölgedeki Türk-İslâm hâkimiyetinin devamını sağlamıştır. Savaşların Anadolu nüfusunun yapısının değiştirmesi ile oluşan manevi ve maddi yıkımı, geniş alanlara dağılan nüfus hâkimiyetleri ve Ahilik Teşkilatı gibi sosyal kurumları sayesinde dengede tutmuşlardır. Harita 2'de görüleceği üzere genişleyen Anadolu Selçuklu Devleti, ticaret yollarını önemseyen bir strateji ile oluşmuş ve yayılmıştır.



Harita 2.1.1-2. Anadolu Selçuklu Devleti<sup>46</sup>

<sup>46</sup> <http://tarihvedenediyet.org/2009/09/haritali-genel-tarih-kronolojsi-3.html>

Devlet adamlarının her türlü kültür-sanat, ilim, bilim ve tasavvufî düşünceye açık olması ve onları desteklemeleri önemlidir. Bu tutumun siyasi olarak Anadolu Selçuklu devletinde olduğu gibi farklı beyliklerde ve aynı bilinç ile devam ettiğini görürüz. Bunu en önemli örneklerinden biri de Türkçe'nin kabulüdür.

15 Mayıs 1277 de Karamanoğlu Mehmet Bey'in fermanla "bugünden sonra, divanda, dergâhta, bargahta, mecliste, meydanda Türkçe'den başka bir dil konuşulmayacaktır" demesiyle, Türkçe Karamanoğlu Beyliği'nin resmi dili olmuştur.<sup>47</sup> Ahmed Fakih, Sultan Veled, Şeyyad Hamza, Yunus Emre ilk Türkçe eserler verenlerdir. Anadolu halk edebiyatında ise Battal Gazi Destanı, Danişment Gazi Destanı ise en tanınmışlarıdır.

Öncesi ve sonrasıyla Anadolu Selçuklu dönemi, siyasi ve askerî açıdan hareketli olduğu kadar kültür ve sanat hayatı açısından da çok zengin bir dönem olmuştur. Kitap, hat ve tezhip gibi alanlarda günümüze kadar ulaşan eserlerin sayısı mimari eserlere göre çok daha az sayıdadır. Elbette materyal olarak yıpranmaya ve yok olmaya açık olan eserlerin yüzyıllar boyunca korunmasının zor olduğu açıktır. Dayanıklı materyallerden üretilmiş eserlerin bize sunduğu izlerden ve desenlerden hareketle bilhassa tezhip hakkında dolaylı bir kanaat edinme imkânı olabilir. Dolayısıyla (tüm diğer sanat dalları için de geçerli olmak üzere), günümüz kültür ve sanat insanlarının yeni eserler üretirken, tarihi boyutu ihmal etmemeleri son derece önemlidir.

Diğer taraftan yerel ve bölgesel unsurlar ile kurulan toplumsal ilişkiler ve kültürel etkileşim önemlidir. Bu bağlamda Ermeni kültür ve sanatı ile Bizans/Rum kültür ve sanat tarzlarından bir etkileşim olduğu söylenebilir. Aynı şekilde diğer etnik unsurların kültürel birikimleri de Anadolu Selçuklu kültüründe kendilerine yer bulmuşlardır.

Anadolu Selçuklu medeniyeti kendisinden önceki ve çağdaşı olan kültür-sanat birikimini yeniden yorumlayarak kendisine özgü bir tarz üretmiştir. Bu anlamda Asya'dan Balkanlara uzanan Türk Tezhip Tarihi bakımından Anadolu Selçuklu dönemi önemli bir kilometre taşı gibidir.

Osmanlı dönemi ve takiben Cumhuriyet döneminde ve günümüzde hâlen devam eden Tezhip Sanatı bu perspektifle bakıldığında köklü bir gelenek olarak ortaya çıkmaktadır.

---

<sup>47</sup> Zeynep Korkmaz, **Anadolu'da Türkçe'nin Yazı Dili Oluşu ve İlk Öncüleri**, Türk Dili Üzerine Araştırmalar, Sf. 432, C.1, TDK Yay.: 629, Ankara 1995

#### 2.1.4 Döneme Ait Biçim-Kavram İlişkisinde Filozof ve Mutasavvıflar

13. yüzyılda başlayan ve Orta Asya'dan batıya doğru yayılan Moğol istilâsı, kitlesel göçlere ve Türklerin Ön Asya'yı ve Anadolu'yu yurt edinmesine sebep oldu. Bu göçler devam ederken, Maverâünnehir, Hârezm ve Horasan'dan, kısmen Irak ve Suriye bölgelerinden Buhara, Belh, Bağdat, Musul, Şam, Halep gibi büyük kültür sanat merkezlerinde oluşan, değişen ve gelişen felsefi akımlar, tarikatlar, yüksek bir düşünce seviyesine erişmiştir. Bu entellektüel gelişimin meyvesi olan yazılı literatür, günümüze kadar önemini korumuştur.

Tarikatlardan Rıfâi, Kadiri, Vefâi, Kübrevilik, Sühreverdilik, Melâmetiye-Alenderiyye, Vücûdiyye olarak sayabileceğimiz dini akımların etkisi altında mutasavvıflar Anadolu'yu şekillendirmiş ve değerli eserler vermişlerdir.<sup>48</sup> Konumuz açısından cazibeleri olsa da bu eserlerin çok azı tezhiplenmiş veya günümüze kalmıştır. Kadı Burhaneddin, Kadı Sıraceddin, Muhyiddin İbn-i Arabi, Sadreddin Konevi, Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî, Şahabeddin Sühreverdi, Evhadüddini Kirmani, Hacı Bektaş-ı Veli, Yunus Emre, Ahi Evran, Şeyyad Hamza gibi büyük isimlerin İslâm estetiğinin kuramsal ve kurumsal olarak şekillenmesinde etkileri büyüktür.

Sanat tarz ve üslubunu etkileyen filozof ve mutasavvıflar, mimari-sanat tasarımlarının oluşmasında var olan bilgi ile birlikte geliştirdikleri düşünceleri aktarmışlardır. Böylece tekrarlanan ve sürekli yenilenen bilgi birikimi, sanatçıyı ve dolayısıyla sanatı etkilemeye devam etmiştir. İçeriği ve fiziki nitelikleriyle birer eser olan kitapların estetik olarak şekillenmesinde bu dönemde mutasavvıflar ve filozoflar etkili olmuşlardır. İbn Arabi, “*Fütuhât el-Mekkiye*” adlı eserinde, 1210 yılında Konya’da Bizanslı bir nakkaşa eserlerinin taşınması beklenen anlam ve sanatçıya has hayal gücü konularında nasıl yardımcı olduğunu anlatır.<sup>49</sup> İnançların ve tasavvurların sanat eserlerine sadece metin ve hat olarak yansımadığını seçilen motif, form ve renklerle de ayrıca zenginleştirilerek vurgulandığı bilinmektedir.

Bu katkılar sanat geleneğinin günümüze kadar yaşamasında çok önemli olan değerlerdir. Bu felsefi ve estetik arka plan birikim, tezhibi sadece yazının giysisi olmaktan çıkartır. Tezhip, her sanat dalı gibi kendini ayrıca ifade edebilme özelliğine

<sup>48</sup> Ahmet Yaşar Koçak, **Türkiye Selçukluları Devrinde Şehirli Tasavvufi Düşünce Yahut Mevlânâ'yı Yetiştiren Ortam**, III. Uluslararası Mevlana Kongresi, Konya, Mayıs 2003

<sup>49</sup> T.M.P Dugan, **Geleneksel Dizaynın Dili**, makale, [ww.academi.edu.com](http://ww.academi.edu.com)



sahiptir. Bu özelliğin temelleri ise ilk günden bu yana “evren-yaradılış” sorgulamaları ile şekillenmiştir.<sup>50</sup> Tezhip, kendi sırlarını çizgi ve renklere veya bir bütününe yüklediği anlamlar ile paylaşır. Edebiyat ve tezhip gibi bir çok alanda filozoflar ve mutasavvıfların çok ciddi etkilerinin olduğu söylenebilir. Sanatçıların imzalarını pek kullanmadığı bu devirde, doğrudan sanat veya tezhip hakkında bir yazı bulmak, bu güne kadar pek mümkün olmamıştır. Bugün geriye doğru bakıldığında, detaylı anlatımlar ile birlikte bir eserin bütününde şekillenen tasarım, üslup ve düşüncenin dönemin karakterini anlamada yol gösterici olduğu söylenebilir.

Doğu ve Batı düşünce akımlarının takip edildiği, çok sayıda tercümelerin yapıldığı ve canlı bir düşünce faaliyetinin yaşandığı bu ortamda, kendi aralarında da etkileşime açık olan filozof ve mutasavvıflar düşüncelerini ortaya koymuşlar ve topluma yol göstermişlerdir. Bunlardan döneme ait isimler ve düşünce akımlarına, tezhibe etkileri açısından bakmak ve dönemi besleyen kaynaklara da bu çerçevede göz atmak gerekir.

Tezhip sanatı açısından üzerinde durulması gereken önemli kavramlar “sonsuzluk, tevhid ve vahdet” olarak sıralanabilir. Bu kavramların İslâm Sanat Felsefesi bağlamında tek tek incelenmesi ve ayrıca tartışılması gerekir. Bunlar antik Yunan’da da sorgulanan kavramlardır. Sayılar ve geometrik biçimlere yüklenen anlamlar, tezhibin temel taşlarıdır. Bu kavramların dile geldiği desen, motif ve renkler ise kültürel farklılıklara göre şekillense de temelde adeta aynı anlamı ifade ederler.

Kültürler arası benzerlikler ve ayrılıkların belirlenmesiyle Türk tezhip sanatının nitelik ve temel değerleri daha net olarak anlaşılabilir. Nakkaş veya müzehhibin elinden çıkan kompozisyon ya da çok iyi taklit edilmiş olan bir grafik tasarım, göze hoş görünebilir. Buradaki genel yanılgı, mükemmel bir şeklin, anlamın yerini tutabileceğine inanmaktadır. Oysa bu tür bir işlemlerle aslında anlamı bilinmeyen bir şeyin belki sadece mükemmel bir aktarımı yapılmıştır.<sup>51</sup> Bir eserin sadece yetenek (veya zanaat) ile değil, onu sanat haline getiren bir düşünceye dayanması önemlidir. Bu, sanatın yenilenme ve gelişmesini sağlayacaktır. Genel olarak sanat, hitap ettiği insanın onu anlaması ve idrak etmesiyle varlığını sürdürürken, aynı şekilde tezhibin de anlaşılabilmesi derin bir varoluş bilgisi ve algısı gerektirir. Tezhip dili, sabır ve sükut ile ortaya çıkan ince bir dildir. Sabırsız olanlar, bu dili okuyamaz ve duyamazlar.

<sup>50</sup> Takiyettin Mengüşoğlu, **Felsefeye Giriş**, Sf. 112, Aralık 2018

<sup>51</sup> Selçuk Mülayim, **Süslemeyen Tezyinata**, Sf. 28, İstanbul 2008

Gönül Öney, “Anadolu’da Selçuklu Sanatı” isimli kitabında, desen tasarım açısından mimarideki desenleri inceler. Şamanizm’de yıldız ve gezegenlere ibadetin önemli olduğunu, Orta Asya çadırında dairesel formunun "gök kubbe" düşüncesini taşıdığını ve tasarımların nasıl oluştuğunu belirtir.<sup>52</sup>

Semra Ögel de “Anadolu Selçuklu Çehresi” kitabında, tasarım temellerini oluşturan sembollere geniş bir bakış açısıyla değinmiştir. Tezhip sanatında da yeri olan bu değerleri ortaya koyarken, biçim ve anlam ilişkilerini Platon’un temel geometrik figürleri ile açıklar. Muhyiddin İbn-i Arabi’nin sanat üzerindeki etkilerinden bahseder.<sup>53</sup> Tezhip tasarımlarını anlamak için Semra Ögel’e göre antik Yunan’dan başlayarak 13. yüzyıl Konya’sına kadar uzanan, deseni etkileyen temel düşüncelerini ele almak ve böylece bir bütünlük oluşturmak gerekmektedir. Antik Yunan kültürünün kadim Anadolu’nun bir parçası olduğunu unutmamak gerekir.

Antik Yunan’ın en önemli isimlerinden birisi olan Platon, eserlerinde kozmik konuları ele alır. Fiziksel dünya ile sonsuz dünya arasındaki farkı anlatır. Platon, *“hiçbir şey bir neden olmadan oluşmaz ya da değişmez olduğu için bir Tanrı veya hâkim vardır. Evrenin oluşumu ise ilahi bir ustanın mükemmel el işidir”* der.<sup>54</sup> Dünyanın geometrik bir küre olarak yaratıldığını ve böylece diğer bütün şekilleri kapsadığını belirtirken, ana özelliğinin ise dairesel hareket olduğunu belirtir. Bu durumun “akıl ve zekâ” için öneminden bahseder. Zekâ, ruh ve beden arasındaki ilişkiyi anlatır. Platon’da tek tek bütün varlıkların reel varlığı ideler (veya hayal) âleminde mevcut iken, İbn Arabi’de ise çokluk sadece “Bir”in yansımasıdır. Bir olan ise Hakk’tır veya Tanrı’dır.<sup>55</sup>

Buna göre sayılar ilmi, kökeninde “Bir”in bulunduğu bir ilim, yani tevhîd ilmidir.<sup>56</sup> Sayıların özelliklerine göre sınıflandırılmasına ve düzenine ilişkin ilim, yüce yaratıcı tarafından yaratılan varlıkların ve O’nun sanatının, düzeninin ve sınıflandırılmasının ilmidir. Sayı ilmi, varlığın merkezidir. Pythagoras (Pisagor), kâinattaki varlığı temelde Bir’in açılımı kabul ettiğinden; harfler, sayılar, sesler, renkler, şekiller, kısaca bütün varlık formları arasında kesreti (çokluğu) vahdete ircâ eden bir ilişki olarak varsayar.

<sup>52</sup> Gönül Öney, **Anadolu Selçuklu Sanatı**, Sf. 2, Ankara 1978

<sup>53</sup> Semra Ögel, **Anadolu Çehresi**, II. bölüm Sf. 63, İstanbul 1986

<sup>54</sup> Adnan Akan, Tiamious Dialogunun Etik-Politik Okuması, Makale, Sf. 10, 9(2) EthoSf.elsefe.com 2016

<sup>55</sup> Bkz. Osman Nuri Küçük, **İbnü’l Arabî Düşüncesinde Varlığın Tasavvufî Yorumunun Sayı Metafizikine Uzanan Yansımaları**, Sf. 12, Tasavvuf Dergisi Özel sayı 2, 2009

<sup>56</sup> Schimmel, **Sayıların Gizemi**, Sf. 51, Kabalıcı 2016

Pythagoras'ın anlayışına göre kâinatın esasını “ahenk” oluşturmaktadır.<sup>57</sup> Pythagoras âlemdaki ahengin sayılarla sağlanmasından hareketle, bu ahengin daha ziyade matematik, müzik,<sup>58</sup> astronomi ve renklerdeki yansımaları üzerinde yoğunlaşmıştır.<sup>59</sup> Pythagoras'a göre ilk varlık, 1'e karşılık gelen noktadır. Noktanın hareketiyle sayısal değeri 2'ye karşılık gelen çizgi, çizginin hareketiyle düzlem, düzlemin hareketiyle geometrik cisimler meydana gelir. Buna göre âlem, ahenkli ses ve hareketten meydana gelen sayıların neticesidir. Âlemi sayılar âlemine benzeterek, sayı ilkelerini her şeyin var oluş ilkesi ve varlık unsuru olarak tarif eder. Pythagoras, her şeyi sayılarla özdeşleştirip, 4 sayısını en mükemmel oran temsilcisi olarak, “adaleti temsil eden sayı” diye göstermiştir. Ona göre bütün doğada 4 ritmi egemendir. Karenin dört köşe sayısı, yani 4'ü temsil etmesi ile yeri özeldir. Diğer taraftan, 4 ana yön (kuzey, güney doğu, batı); 4 ana unsur; (ateş, hava, su, toprak); doğanın 4 fiziksel niteliği (sıcak, soğuk, kuru, nemli); estiği yöne göre 4 rüzgâr ve doğanın 4 ürünü (insan, hayvan, bitki, metal) gibi örnekler ile bu fikrini desteklemektedir.

Pisagoryen varlık-sayı yaklaşımının daha farklı düzeyde bir açılımı olarak, bizâtihi 1 sayısının kökenini ele alan yaklaşımlar da vardır. “Kozmik Mesele” isimli kitabında 1 sayısının sıfır sayısının karekökü olduğunu gösteren Gürsel Dönmez'e göre geometrik varlık dünyası, sayıların simetrik veya asimetrik düzeniyle ortaya çıkmaktadır. Yazara göre sıfır noktasının sonsuzluğu ile sonsuzluğun kendisi aynı yerdedir. Buna göre var olan sayılardır, varoluş ise geometrik bir süreçtir. Varlık vahdettir, varoluş ise vahdetin ya da tevhidin bir kesret olarak sonsuzca tezahür ve tecellisi olarak ortaya çıkar.<sup>60</sup>

Plato'nun “Timaus dialoğu” ile açıkladığı geometri, evrenin yaradılış biçiminde olduğu gibi moleküler geometride de temel açıklama yöntemlerinden kabul edilmiştir. Mesela geometrik biçimlerden Tetrahedron (dört yüzlü, eşit yüzeyle üçgen piramit) ateş sembolü, moleküler yapıda zincir oluşturmak için idealdir. Heksahedron (altı yüzlü küp) yeryüzü sembolü ise “sabır ve tutarlılık ile ihtiyaç olan her şeyin olması gereken zamanında gelişmesine izin verir.” Oktahedron (sekiz yüzlü) prizma hava sembolü için “birden fazla güç arasında denge, diplomasi, lütuf ve öğrenmeyi

<sup>57</sup> Bkz. Alfred Weber, **Felsefe Tarihi**, çev. H. Vehbi Eralp, Sosyal Yay, İstanbul 1998 Sf.24-28

<sup>58</sup> “Bu ahengin bir sonucu olarak Pisagorcu gelenekte müziğin sayılarla konuştuğu kabul edilmektedir. Bu kabûlün daha sonraki dönemlerde bir devamı olarak Alman klasik müzisyenlerinden J. SF. Bach'ın müzik çalışmalarına büyük ölçüde müziksel matematik denilmektedir.” Bakınız, Schimmel, age, Sf.34-35

<sup>59</sup> Bkz. Macit Gökberk, **Felsefe Tarihi**, Sf. 29-31, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999

<sup>60</sup> Gürsel Dönmez, **Kozmik Mesele**, Sf. 40, Ötüken 2016

barındırır.” Dodekahedron (oniki yüzlü) prizma olup evreni temsil eder. İkosahedron (yirmi yüzlü) prizma su sembolü ise “evrenin bilgeliğine güvenmek ve akışla birlikte hareket etmek” anlamına gelir. Bu çokyüzlü yüzeyler 30-60-90 derecelik üçgen yüzeylerden oluşur. Üçgen, insan bilincini simgelerken, ahengin prensibi ve iki varlık ile aralarındaki bağın geometrik ifadesidir. Altıgen gök sembolü, yeryüzünü, maddeyi ifade eden kare, her geometrik biçim gibi daireden elde edilebilen temel geometrik biçimlerdir.<sup>61</sup>

Bu konunun diğer detaylarını 9. yüzyıl Abbasi devri düşünürü, doğa bilimci, matematikçi, fizikçi ve astrolog Basra’lı Ebu Yusuf Yakub bin İshak el Kindi ele almıştır. Kindî, Yeni Pisagoryen matematiği bütün ilimlerin temeli saymaktadır.<sup>62</sup> Daire, “simgeler arasında, sonsuzun ifadesi olarak en güçlü olanıdır. Daire, “kaynağı ve sonu” içerdiği için evrendeki birlik ve bütünlüğün canlı ve cansız varlığın başlıca ifadesidir. Bütün diğer geometrik şekilleri dairenin içinden kurmak mümkündür. Dairenin “sonsuz” potansiyeli vardır. Diğer temel geometrik şekiller olan üçgen, altıgen ve kare, bir temel daire ve onun etrafında kesişen dairelerden kurulabilir. Daireden hareketle “sonsuz” motifler üretilebilir. İslâm sanatında en önemli ifade aracı olan “geometrik figürleri devamlı tekrar etme prensibi” buna dayanır.

12 sayısı, içerdiği sayılarla evreni idare eden yasaların (prensiplerin) tümünü kapsar. Ay ritminin sayısı 7’dir (altıgen ve merkezi) ve 3’un katı olan gök sayısı 9’da (7 kat gök veya 9 kat gök) evren sayıları dizisine katılmaktadır. Bütün bölünmeler ve çoğalmalar ya da evreni düzenleyici prensipler ile simetri, uyum ve denge ile buluşmaktadır. Dairenin bölünmesi ile elde edilen 6 ve 12 sayıları, güneşin çizdiği çemberle ilişkili kozmik sayılardır. Güneşin bir yılda geçtiği 12 gezegen, Zodiak Sistemi ile bağlıdır. 6 sayısı dünyanın yaratıldığı gün sayısıdır. Merkez noktası ile 7’yi bulur ve 7 sayısı gök katlarını anlatır. Güneş, ay ve yerin hareket ritimleri, kozmik sayıların anahtarıdır. Güneş, ay ve dünyanın varlığı, 3 sayısına dikkati çeker. Ayrıca sayılar arasındaki bağlantılar da vardır ki, 3 sayısı bizi 6 sayısına götürür. 6 sayısı, üç büyük semavî dinde dünyanın yaratıldığı gün sayısıdır. Ayın dünya etrafındaki hareketi ise 12 ayda tamamlanır. 12 ay, 3 hareketin etkin sebebi güneş, ay, dünya ve mevsimler 4 sayısını verir. 12 sayısının aynı zamanda çarpanlarından olan 4 ve 3

<sup>61</sup>Bkz. Keith Critchlow, **Islamic Patterns: An Analytical and Cosmological Approach**, Sf. 42 Thames&Hudson 1992

<sup>62</sup> Bkz. Ahmet Hakkı Turabi, **el Kindi maddesi**, Sf. 58-59, İslâm Ansiklopedisi, cilt 26, 2002

sayıları klasik sanatlarda, alan bölümlerinde kullanılır. Buna göre sanat, yaratılışı taklit etmek (yani mimesis) demektir. Yaratılış dili ise sayılar ve oranlardan oluşur.

Sayılar, sayılabilen nesnelere, geometrik figürler ve tüm bunların belli bir düzlemde ahenk içinde tekrarı ile bir kompozisyon oluşur. Tezhip uygulamasının en basit tanımı bu şekilde ifade edilebilir. “Sayıların Gizemi” isimli *sanatta yeterlik* çalışmamızda görüleceği üzere, tezhip meşk etmek temelde bir matematik işlem ve geometrik uygulama demektir. (Bkz. 4. Bölüm) Bu yönüyle tezhip, mikro veya makro evrenin yaratılış sürecinin kısmî bir taklidi gibidir. Aristo’nun bahsini ettiği “mimesis” yani yaratılışı ve yaratılanı taklit ederek yeni sentezler ve biçimler elde etme süreci, adeta kozmik bir ritüel gibi ortaya çıkar. Tüm sanat eserlerinde bu süreci görürüz. Bir katedralin ince ayrıntılarında, tarihi bir caminin sırlı kıvrımlarında, heykelde, resimde, müzikte ve meselâ tezhip ile takdis edilmiş hat levhalarında mimesis izlerini buluruz.<sup>63</sup>

İslâm Düşünce Tarihi’nin büyük isimlerinden İbnü’l-Arabî’ye göre 1 ve sayısal değeri 1’e karşılık gelen elif, ilahî hakikat sırlarından bir şeyler hisseden kimseye göre sadece sayı ve harf değildir.<sup>64</sup> Ancak bunu bilmeyenler “Bir”i sayı ve elifi de sadece harf olarak görürler.<sup>65</sup> İbnü’l-Geometrik (yani Geometrinin Babası) olarak elif ile gösterilen 1 sayısı, İbnü’l-Arabî gibi birçok düşünür tarafından “Tanrı’nın sayısı” olarak görülmektedir. Neo-platonizmin kurucusu Antik filozof Plotinus (ö. 270) 1’i bütün zıtlıkların ve formların ötesindeki bir ikincisi olmayan *Mutlak Varlık* mertebesinin simgesi olarak görür. İbnü’l Arabî’ye göre tüm sayıların varlığı 1 (vahed) sebebiyle vardır ve varlık kökü 1 olan sayılar ile inşa veya icat edilir. Çünkü her bir sayı kendi mertebesindeki 1 kadar tekrarlanmadıkça oluşmaz. “Halık, mahlûktur ve yine mahlûk Halıktır. Bunların hepsi tek bir (*ayn-ı vâhide*) varlıktandır. Bilakis tüm varlık bir *ayn-ı vâhide*dir ve yine O, çokluk halinde olan (uyun-u kesire) varlıklardır.”<sup>66</sup> İki sayısı İbnü’l-Arabî’nin düşünce dünyasında zıtlık ve çokluğu ifade eder. Buna göre iki sayısı içinde yaşadığımız şehâdet, mülk ve kahır âlemine işaret etmektedir.<sup>67</sup> Ebcet sisteminde sayısal değeri 2’ye tekabül eden Arapça B harfi, İbnü’l-

<sup>63</sup> Gürsel Dönmez, **Kozmik Mesele**, Sf. 40-43, Ötüken 2016

<sup>64</sup> Osman Nuri Küçük, **İbnü’l Arabî Düşüncesinde Varlığın Tasavvufî Yorumunun Sayı Metafizikine Uzanan Yansımaları**, Tasavvuf i İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi, İbnü’l-Arabî Özel Sayısı, sayı: 23, Sf. 373-411, 2009

<sup>65</sup> Ekrem Demirli (Çevirisi) İbn-ül Arabî, **Fûtuhât-ı Mekkiye**, Cilt 1, Sf. 109, İstanbul 2006-2009

<sup>66</sup> Osman Nuri Küçük, **İbnü’l Arabî Düşüncesinde Varlığın Tasavvufî Yorumunun Sayı Metafizikine Uzanan Yansımaları**, Tasavvuf Dergisi, Özel sayı 2, Sf. 373-411, sayı 23, 2009

<sup>67</sup> Bkz. Ekrem Demirli (Çevirisi) İbn-ül Arabî, **Fûtuhât-ı Mekkiye**, Cilt 1, Sf. 119, 9

Arabî'ye göre bu dünyaya işaret etmektedir. Ona göre, 2 ve bu sayının katı olan 4, maddi dünyanın sayısıdır.<sup>68</sup> İbnü'l-Arabî, dört sayısını böylece Phythagoras'a benzer şekilde yorumlamaktadır.

Üç noktadan duyularımızla algılanabilen ilk düzlemsel şekil olan üçgeni teşkil eden 3 sayısı, Pythagoras'a (ö. M.Ö. 500) göre, ilk gerçek sayıdır.<sup>69</sup> Uzaydaki üçlü yapı (uzunluk, yükseklik ve genişlik) olarak bilinir. Zaman ise (geçmiş, şimdi ve gelecek) şeklinde algılanır.<sup>70</sup> Ayrıca madde de katı, sıvı ve gaz olmak üzere üç halde bulunur. Bu yüzden, her icat için mutlaka üçlü birlik (ferdiyyet-i selasiyye) bulunması gereklidir. Vahdet ifadesi olarak 1 sayısını diğer sayılar gibi bir sayı olarak görmediğinden, İbnü'l-Arabî'ye göre 3 sayısı tek sayıların ilki ve başlangıcıdır. Sonraki tek sayılar ondan icat ve inşa edilmektedir.<sup>71</sup> Benzer bir durumu tezhip tekniklerinde de görüyoruz. Rûmî gibi desenler ilk ana figürün kendisini tekraren çoğaltması ve çoğalarak bir bütünlük oluşturması ile ortaya çıkarlar.

Evren birliğinin en ideal ifadesi olan ve zaman hareketi içinde zamansızlığı ile daire, bir merkez etrafında sonsuz oluşumu anlatır. İslâm düşünürleri, insanın varlık dünyasını algılamasını ve kendi iç dünyasındaki tabakaları, (merkezini faal aklın oluşturduğu) ortak merkezli daireler halinde bir şekle bağlamışlardır. Orta çağ filozoflarının sık sık karşımıza çıkan bu imgesi, Platon ve Aristo felsefelerinin bir sentezi olarak da yorumlanabilmektedir. Gerçeğin değişik düzeylerini bağlantı içinde gören Platon düşüncesinde, bütün kesişme noktaları hangi dairede yer alırlarsa alsınlar, birbirine böylece bağlanabilmektedir. Değişik varlık düzeylerinde aynı özden kaynaklanan bir tecelli veya tezahür söz konusudur. Her varlık düzeyini aydınlatan bu tecelli ışığı, aynı zamanda özü itibarıyla evrensel akıldır.

Akıl; tüm kavrama, bilinç ve anlama düzeylerini aydınlattığından tektir. Ruh ise kişisel hal ve duruma göre değişimler içindedir. Bütün İslâm düşünürleri, aklın birliği doktrinini benimsemişlerdir. İç içe daireler imgesi, dünya etrafında dönen gezegenlerin çizdiği ortak merkezli çemberlerde de aynıdır. Meşhur Ptolemeaus, (yani Batlamyus) astronomisinde temel bir yaklaşım olan bu kozmik şema ve bununla birlikte gök gövdelerinin dönüş tarzı fikri, elbette birçok tartışmalara sebep olmuş ama

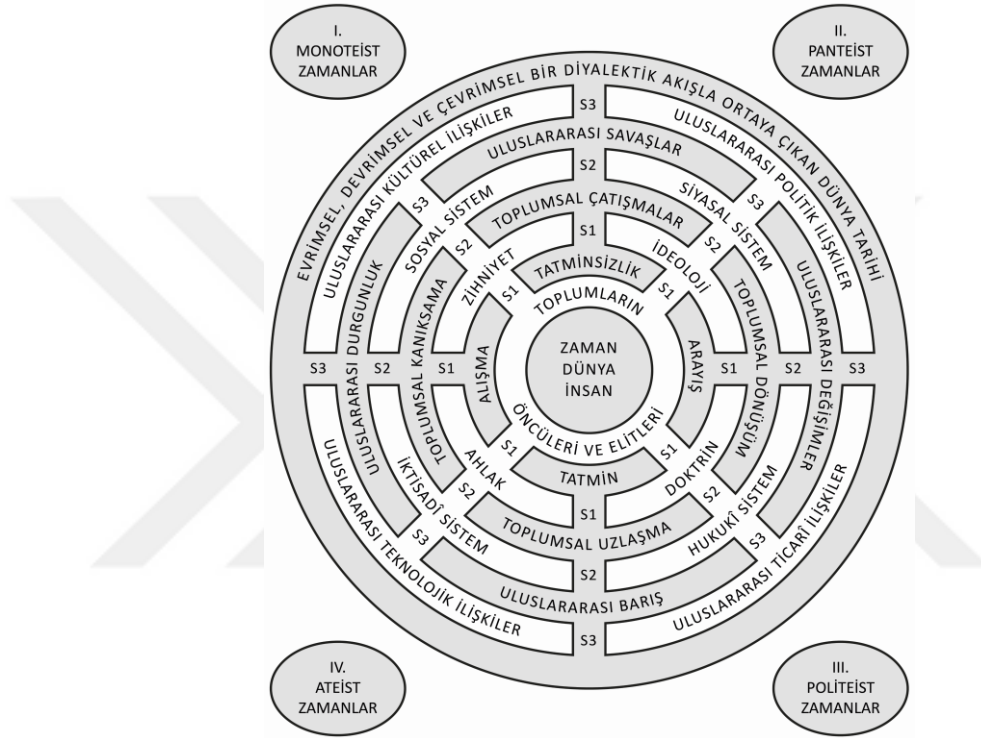
<sup>68</sup> Fütuhât, age. Sf.119

<sup>69</sup> Schimmel, age. Sf. 69

<sup>70</sup> Schimmel, age, Sf.131

<sup>71</sup> Bkz. Osman Nuri Küçük, age. Sf. 373-411

bu ortak merkezli daireler tasarımı birçok alanda genel bir yöntem ve düşünsel bir tasarım olarak etkili olmuştur.<sup>72</sup> Meselâ, içerik olarak tamamen farklı bir alanda olsa da “Kozmik Mesele” isimli kitabında Gürsel Dönmez, böyle bir model kullanmaktadır. *Oluş ve Görünüş* ismini taşıyan bu modelin teorik içeriği bir tarih felsefesi çerçevesi çizmektedir. Bizim açımızdan kullanılan tasarım ilginç olduğu için ayrıca bir yoruma girilmeden iç içe dairelerden oluşan ve hemen altta gösterilen bu modele, sadece bir tasarım olarak şöylece bir göz atmak yeterli olsa gerektir.<sup>73</sup>



Demek ki daire tasarımı sadece fen ve sanat alanında değil, sosyal bilimlerde de kullanılabilir. Tekrar kendi alanımıza dönersek, Semra Ögel’e göre, meselâ herhangi bir düzlemde bitiş gibi görünen noktalar kesişme yerleridir ve çizgiler bir merkezden ötekisine doğru sonsuzdan gelip sonsuza giderler. Her biri kendi başına bir yola sahiptir. Ama arkalarındaki güç, onları diğer çizgilerle daima aynı kesişmelere yönelterek bir düzen de örür. Devamlı tekrar içinde *hareket* vurgulanmaktadır. Düzlemdeki çizgiler “sonsuz” giderken “açık sistemleri” oluştururlar. Merkezlere bağlı altıgen, sekizgen, beşgen ve daireler ile kurulan sistemler ise hareket ve zamanı oluştururlar. Zaman bir hareket durumudur. Gizli kalan çizgiler ve tüm görünenler ile beraber ortaya çıkan varlık tezahürü güçlü bir iradeyi gösterir. Bu dairesel köşegenler,

<sup>72</sup> Ahmed Avnî Konuk, *Mesnevi-i Şerif Şerhi*, cilt I, Sf. 19

<sup>73</sup> Gürsel Dönmez, *Kozmik Mesele/ Devlet ve İstihbarat Metodolojisine Giriş*, Sf. 32

ikinci hareket olarak *merkez etrafındaki dönüşü* devamlı tekrarlarlar ise evrendeki dairesel dönüş hareketi ile dönen çark, yani çark-ı felek misali tekrarlanmış olur.

Böylece sayısız görüntünün bir bütün içinde ve birlik içinde olmaları veya “Bir”in sonsuz çoğaltılması ile bir kozmoloji ortaya çıkar.<sup>74</sup> Yıldız sistemi veya yıldız örgüsü denilen bu geometrik kompozisyonların “yıldız” motifleri, bitki isimleriyle de adlandırılmaktadır. Meselâ, aynı konuyu ‘bir çiçekten diğerine akış’, ‘çiçeklerin açması’ gibi tariflerle anlatmak mümkündür. Makro ve mikro evrenler arasında böyle bir çağrışım ve benzeşme ilişkisi olduğu söylenebilir. İbn Bibi, “...bir akşam semanın mai kubbesinde yıldızlar saçılmış taze çiçekler gibi belirmeye başlamıştı...” gibi cümleler ile gökyüzünde çiçek gibi açan yıldızlar benzetmesini sık sık yapmaktadır.<sup>75</sup>

Motifler papatya, yıldız çiçeği gibi organik dünya şekillerini andırmaktadır. Bütün görüntülerin ardındaki tek varlık olarak evrendeki birlik, tasavvufun da ana konusudur ve Kur’ân-ı Kerîm’de da birçok ayet ile işaret edilen bir gerçektir. İslâm düşünürlerinin matematiğe verdikleri önem, antik dönemin bilgi birikiminin korunması ve işlenmesi, sadece yüksek seviyede bir matematik yetenekle açıklanabilir bir husustur.

Mikro veya makro evrenin şekilleri ve biçimleri, doğal olarak tezhip dünyasına da yansır. Tezhip dünyası iki boyutlu bir evrende, yani kâğıt üzerinde ortaya çıkar. Ancak biçimler, renkler ve ışığı yeniden yorumlayan tonlamalar ile iki boyutlu düzleme derinlik boyutu da eklenmiş olur. Sanatta Yeterlik çalışmalarımızdan özellikle “Siyahın Sırrı” isimli uygulamada aynı rengin tonlamaları ile bir derinlik oluşturmaya çalıştığımız görülecektir. (Bkz. 4. Bölüm, Günümüz Anlayışı ile Yorum.)

Teknik olarak asimetrik desenler/biçimler kullanılsa bile tezhip uygulaması tamamlandığında, simetrik bir bütüne ve dairesel bir birliğe ulaşılmış olur. Tezhip, özü vahit olan desenleri kesret içinde bir ahenkle çoğaltıp son fırça dokunuşu ile tekrar “bir ve bütün” haline dönüştürme işidir. Tezhip, bir tespihin tanelerini ipe dizmek gibidir. Tespihin taneleri çoktur ama bağlı oldukları ip onları çokluk içinde “tek bir bütün” yapar. Müzehhib/e eserini meşk ederken ipin ucunu kaçırırsa, dikkatli gözler veya sanat erbabı bir eksiklik olduğunu hemen hissederler. “Sayıların Gizemi” isimli *Sanatta Yeterlik* çalışması ile bir bakıma bu husus vurgulanmaktadır. (Bkz. 4. Bölüm)

<sup>74</sup> Schimmel, age. SF. 98

<sup>75</sup> Semra Ögel, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, Sf. 99, İstanbul 1986



Bu tez kapsamında ve Sanatta Yeterlik için hazırladığımız üç ayrı çalışmanın tahayyül ve tasarım aşamasında, buraya kadar bahsini ettiğimiz filozofların ve mutasavvıfların düşünceleri elbette ilham verici olmuştur. Felsefenin ve sanatın dili ayrı gibi gözüke de peşine düştüğümüz anlam dünyası aynıdır. Sanatçı felsefeye kendi gözleriyle bakar. Filozof da sanat eserine yine felsefi bir gözle bakar. Ancak ulaştıkları anlam ve yüksek duygu büyük ihtimal aynı şeydir.

Bu anlamda, bu çalışmanın üçüncü kısmında detayları ile incelenen yazma eserlerin meydana getirildiği 13. yüzyılda daha birçok önemli isimle beraber Muhyiddin İbn Arabî (1168-1241), tasavvufi bakış açısı ile dönemin sanat insanları üzerinde oldukça etkili olduğu söylenebilir. “Siyahın Sırrı” isimli çalışmamız, bir bakıma Mevlânâ ile birlikte İbn Arabî’yi hürmet ile yâd etme ve selamlama olarak düşünülmüştür. Çünkü gelenek bunu gerektirir. (Bkz. 4. Bölüm.)

1223 yılına kadar Anadolu Selçuklu Devleti'nin merkezi Konya'da kalmıştır. Arabî'nin Vücûdiye veya *Vahdet-i Vücut* düşüncesi, aslında çok karışık ve izahı kolay olmayan bir düşünce olmakla beraber kısaca, "kâinattaki her şeyin, tek yaratıcı olan Allah'ın tecellisi olduğu, gerçek varlığın “O” olması dolayısıyla bütün varlıkların hakikatte O'nun varlığından başka bir şey olmadığı" şeklinde özetlenebilir.

Biraz daha detaylı bakılırsa, Vahdet-i Vücut, varlık ve birlik sözcüklerinden oluşmuş ve *varlığın birliği* anlamında kullanılmış olan Allah-Evren birliğini kurmaya çalışan bir düşünce sistemidir. Ancak bu düşünce sistemini Batılı tarifi ile bir nevi Panteizm saymak büyük bir yanlış olur. İbn Arabî, varlık dünyasını, ilahi isimlerin yani Esmâ-i Şerîfin etkilerinin ve yaratıcıya ait olan kevnî sıfatların özeti olarak nitelendirmektedir. İnsan ve insanın muahatap kılındığı sonsuz evren sadece mutlak gerçekliğin sûretinde yaratılmıştır. Evren ve mutlak gerçeklik adeta birbirinin aynası gibidir.<sup>76</sup>

İbn Arabî *mutlak varlık* kavramına; sır nokta anlamında kör nokta, yani dairenin merkezi anlamlarına gelecek mecazi ifadeler de yüklemiştir. Buradaki körlük Hakk'ın bilinemeyen, açıklanamayan nitelenemeyen yönü ya da varlığın, varlık kazanmadan önce ilâhî zihindeki durumu kast edilmiştir.<sup>77</sup> İbn Arabî uzmanı olarak bilinen Affifi, İbn Arabî'nin bu konudaki düşüncesine şöyle açıklık getirmektedir: “Varlığa sahip

<sup>76</sup> İbn Arabî, Fütuhât, Cilt 4, Sf. 278-279; Affifi, *Muhiddin İbnü'l Arabî'de Tasavvuf Felsefesi*, Sf. 94, İstanbul 1999

<sup>77</sup> Cahide Demirci, *İbn Arabî ve Spinoza'da Tanrı Anlayışı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sf. 26-27

olan her şey, varlığın mertebeleri veya düzeyleri adını verdiği şeyin birinde veya diğerinde tezahür ederse varolmaya erişir.”<sup>78</sup>

Kalemin veya fırçanın kağıda dokunduğu ilk ân, adeta yaratılışın ilk ânı gibidir. Sanatçı kalem veya fırçasının nasıl bir bütüne gideceğini ilham ya da tasavvur yoluyla bilir. Ancak varlık alanına çıkmaya başladığı ândan itibaren eser ile sanatçı arasında nevi şahsına münhasır interaktif bir diyalog başlar. Şekiller ve figürler, kendi matematikleri ile doğarlar. Sanatçı geometrik sınırları zorlarken ve aşarken bile -istese de istemese de- bunu matematik bir mantıkla yapar. Bu anlamda tüm şekiller ve varlıklar **Bir**'den gelip, birbirleri ile birleşerek **Bir** olurlar. Bu anlamda birçok desenden ve ayrıntıdan oluşan tezhip, tamamlandığında “bir bütün” olur.

İbn Arabî, Allah-Evren birliğini sayısal ifadelerle ve “**fenâ**” ile de ilişkilendirerek açıklamaya çalışır. Ona göre sen “bir” dediğin zaman, birin dışındaki başka her şey o anda söner yok olur. İşte bu yok oluş bu “**bir sırrı**” gereğince ve sen, iki dediğin zaman, ikiliğin sayısal derecesinde bir isminin hazır bulunmasıyla değil de birin özünün hazır bulunmasıyla, iki dediğin zaman ikiliğin sayısal derecesinde birin isminin hazır bulunmasıyla iki sayısı açığa çıkar.<sup>79</sup> İbn Arabî, düşünceleriyle görünen kesretteki vahdeti açıklamaya çalışır. Böylece mevcut tasavvufi anlayışa, felsefi ve dini birikimini de katarak, özgün bir öğretiyi ortaya koyduğu çok açıktır.

Bir başka deyiş ile insanın dünyaya gelmesi ve kemâl derecesine ulaşması, yolculuklar ile ifade edilir. Sayısız şekillerde olabilen yolculuklar, temelde üç sınıftadır. Yollar arasında ilki, Allah'tan çıkarak bütün âlemleri dolaştıktan sonra insan halini almak, sonunda yine Allah'a varmaktır ki, *dair*e ile temsil edilir. Ayrıldıktan sonra birleşmeye götürür. Yollarda durulan yerler, varılan safhalar, makam veya konak yani menzildir. Yolcu, Allah içinde **yok (fani)** olana kadar binlerce makamdan geçer. Hepsinde ilahî bilgiler edinir. Sanat eserinin doğuş, gelişme ve tamamlanma safhaları da buna benzer. Sanat eseri meydana getirmek, adeta manevî bir yolculuk yapmak gibidir.

Bu yolculuğun bir benzeri olan “Sayıların Gizemi” isimli sanatta yeterlik çalışmasının tasarımı ve uygulaması esnasında, bahsi geçen düşünürlerin fikirlerini bu bağlamda yeniden tefekkür etmenin çok ilginç bir deneyim olabileceği görülmüştür. (Bkz. s. 266)

<sup>78</sup> Ebu'l Ala Affîfi, **Muhiddin İbnü'l Arabî'de Tasavvuf Felsefesi**, Sf. 32-33, İstanbul 1999

<sup>79</sup> Muhyiddin, İbn Arabî, **Fena Risalesi**, (çev.: Mahmut Kanık), Sf. 18, İstanbul 2004

Yolun ikincisi ise (yolcunun manevi terbiye aşamaları anlamında) Riyazat olarak bilinir. Yolcu, içinin arınması yönünde önce doğanın çeşitli görüntülerinin rüyasını görür. Varlık, Yaratıcının kendi zatında varolan nesnelere bilgisini, *kuvve* halinden *varlık* haline getirmesi ile ortaya çıkar. Bunun için Allah'ın iradesi ve *Kün (yani ol)* emrinin ifadesi olan kelime yeterli gelmektedir. İbn Arabî için evrenin ana maddesi sudur. Allah canlı cansız her şeyi sudan yaratmıştır. *Hakk* (yaratan) ve *Halk* (yaratılan) bir gerçekliğin iki manzarasını ifade eden isimlerdir.<sup>80</sup> Bu, gerçek birliktir ve evrende görünen çeşitliliktir. Her gerçek sanatçı, aynı zamanda bir “Riyazat Ehli” gibi çalışır. Eser, meydana gelmeden önce sanatçının iç dünyasında bilkuvve mevcuttur. Her eser, adeta sanatçının bizzat kendisini de keşfettiği bir yolculuk gibidir.

Yolculuğun üçüncü kısmında ise perdelerin kalkması ve varlık ile bir olma halinin gerçekleşmesi söz konusudur. İbn Arabî, *bu durumu* şu şekilde ifade eder; “Kendini görmende, *Hakk* senin aynandır. Kendinden başkası olmayan (ilahî) isimlerinin ve hükümlerinin yansımaları görmesinde ise sen, *Hakk'ın* aynasıdır” der.<sup>81</sup> Bir başka deyişle, her eserin bir sanatçısının olduğunu söyler. Bu anlamda insanlar, sanat eserini izlerken ve aslında sanatçıyı müşahade ederler. Şu halde sanat, sanatçıyı örtmez.<sup>82</sup> Böylece, tüm eserler için “sanatçının ruhundaki ışığın dışı yansıması” söz konusudur.

Uzun yıllardır tezhip alanında çok sayıda çalışma ve projeye imza atmamıza rağmen, (Sanatta Yeterlik vesilesi ile) sanatın kendisini ya da onca yıldır yaptığım işleri düşünce ve tasavvuf aynasında seyrederek tefekkür etmenin son derece faydalı bir tecrübe olduğunu söyleyebilirim. Böylece eskilerin kemâlat dediği sürecin ne olduğunu biraz daha derinlemesine anlamak mümkün olmaktadır.

Yaratılmış katların hepsi kâmil insanı meydana getirmek için hareket eder. Kâmil insan bütün katları içine alır. *Büyük âlemde*, onu tümüyle içine alan *küçük âlemdir*. “Yerlere göklere sığmayan Allah, kâmil insanın gönlüne sığar. Katların hepsi, birbirinin aynasıdır. Kâmil insan hepsinin, Allah'ın aynası gibidir.” Yolculuğun sonunda ise gönül temizlenince görüntüler gizlilik (gayb) âleminin *manzaraları*, *yıldızlar*, *ay* ve *güneş* şekillerine bağlanır, sonunda Nur'a kavuşulur. Bu anda Allah ile kul arasında *perdeler* açılır. *Sonsuz âlemler* görünür, zaman kaydı kalkar, yolcu

<sup>80</sup> İbrahim Coşkun, Tasavvuf Dergisi, İbnul Arabi Özel Sayısı, Sayı 21, Sf. 117-143

<sup>81</sup> Bkz. Ahmet Ögke, **İbnü'l Arabinin Füsusul Hikem'inde Ayna Metodu**, Tasavvuf İlim ve Araştırma Dergisi, İbnul Arabi Sayısı, Sayı 23, 2009, Sf. 75-89,

<sup>82</sup> İbn Arabî, **Fütuhât**, cilt 7. Sf. 45-48.

nefsinden sıyrılır ve Allah'a kavuşur. Benzer şekilde sanat yolculuğu da bizi bir yerden başka bir yere götürür. Nihayetinde bitmiş ve bütünlenmiş bir eser ile varılan yerde, aslında başlangıç ile bitiş aynı yerdir. Bu bütünlüğün en üst düzeyde gerçekleştiği eserleri ise (ana eser veya büyük eser anlamında) birer *opus magnum* sayabiliriz. Bu anlamda, bitirilen her eser, onu meydana getiren sanatçının ruhunda bir haşyet ve mutluluk duygusu uyandırır.

Bitirilen her eser bir dairenin tamamlanması gibidir. İbn'ül Arabî, âlem katlarını anlatırken, daireler çizimi ile açıklamaktadır. Kullandığı şema, bir merkez daire etrafında onunla ve birbirleri ile kesişerek halkalanan dairelerden meydana gelir.<sup>83</sup> Bu, yıldız sistemlerimizin de temel şemasıdır ve geometrik örneklerle ne kadar ilginç bir bağ kurulduğu açıktır. Şema, *Fütûhât* olarak anılan, İbn ul Arabî'nin *El Fütûhât e l Mekkiye fi esrar el malikiye ve el mülkiye* isimli eserinde mevcuttur.<sup>84</sup>

Kesişen daireler ve bu iç içe daireler şemalarındaki yazılar, İbn ul Arabî'nin evren ve insan yapısı kavramları ile geometrik figürleri bütünleştirmektedir. Çeşitli dönemlerde "Fütuhât" yazmaları çoğaltılmış, ancak farklılıklar tespit edilmiştir. Ancak buna rağmen eser düşünce ve sanat dünyasını derinden etkilemiş ve buradan hareketle sanat uygulamalarında yeni sentezler ve geometrik düzenler oluşturulmuştur. Geometrik sistemlerin sanata etkisinin 13. yüzyılın sonlarına doğru oldukça azaldığı söylenebilir. 13. yüzyıl sonlarına doğru adeta yeni bir devir başlamış gibidir.

Devir artık Hz. Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî'nin devridir. (Bu yeni devrin günümüz anlayışına yansımalarını, "Siyahın Sırrı" isimli çalışmamız ile aktarmaya çalıştığımızı söyleyebiliriz.)<sup>85</sup> Hz. Mevlânâ Şems-i Tebrizi ile Konya'da buluştuğunda (1247) kemale ulaşmış gibidir. Bu konuda Eflâki'nin bizzat Mevlânâ'nın ağzından naklettiğine göre "Eğer Hazret-i Mevlânâ-yı Büzürk (Sultanu'l-Ulemâ Bahâü'd-Din Veled) bir kaç yıl daha hayatta kalsaydı, ben Şems-i Tebrizi'ye muhtaç olmayacaktım" der.<sup>86</sup> Horasan Melâmiliği'ne mensup olduğu düşünülen Şems-i Tebrizî ile karşılaşmasından sonra daha derinlemesine olmak üzere tasavvuf yoluna yönelen Celâleddin-i Rûmî, bu birikimleri sayesinde hem geniş halk kitlelerine hitap edebilmiş hem de devrin sultanı başta olmak üzere yüksek idari çevreleri ve aydın kesimi etkisi

<sup>83</sup> Türk-İslâm Eserleri Müzesi no. 1845-1881 3.cilt Sf. 423-424

<sup>84</sup> Türk-İslâm Eserleri Müzesi no. 1845-1881 kayıtlı yazma kendi el yazısı ile olan nüshadır.

<sup>85</sup> Bkz. Bu dosyanın son bölümü, Sanatta yeterlik çalışması "Siyahın Sırrı", Sf. 274

<sup>86</sup> Bedü'z-Zeman Firuzanfer, **Mevlânâ Celâleddin**, çev. F. Nafiz Uzluk, Sf. 88, İstanbul 1963

altına alabilmiştir. Şemsi Tebrizî, kişiliği ile Hz. Mevlânâ'ya “zühd ve takva” alanında bir sohbet arkadaşı, “aşk ve cezbe” alanında ise bir dost ve yol arkadaşı olmuştur.

Hz. Mevlânâ'nın tefekkür ve tezekkür dünyasında âleme yansıyan görüntülerin coşkulu çeşitliliği, evren yasalarını yansıtan çizgisel hareket ve sistemlerin yerini almaktadır. Görünüşte Mevlânâ'dan farklı olsalar da gerek Hacı Bektaş Veli, gerek Yunus Emre, Mevlânâ yoluna Muhyiddin İbn-ul Arabî'ye olduklarından daha yakındırlar. Bu yeni devirde, Allah-Evren yasalarının etkisi vardır ama bu etki bir değişim sürecine girmiştir. Böylece mesela, “karanlık” zemin üstündeki ışık çizgilerinden meydana gelen yıldız sistemleri yerine, daha “elle tutulur” yüksek kabartma etkili motifler öne çıkar. İşlenen motifler ya zemin üstündedir ya da derinliğine işlenmiş tabakalar halinde evrendeki birliği değişik bir tarzda dile getirmektedir. Dönemin sanatçıları kullandıkları unsurları nasıl Anadolu ürünü haline getirmişlerse, bu yeni imgeler de tamamıyla Anadolu'ya has özgün kompozisyonlarda bir araya getirilmiştir. Çok daha kolay anlaşılır organik motiflerin kompozisyonlardaki egemenliği bir yana, farklı tekrarlar halindeki çeşitli unsuru içermektedir. Fakat binbir görüntünün temelindeki evren prensipleri mesajı ve büyük evren düzeninde yüksek bir bilinçle yer almaya çağrı gibi temel mesajlar değişmemektedir. İnsan, evrenin birliği içinde üstün bir varlık olmasına rağmen, bunu vurgulamaya yönelik canlı dünyanın resmedilmesi yerine, dolaylı çağrışımını tercih etmiştir. İnsan ve evren, mimari ve sanat eserlerinde bir madalyon gibi birbirini tamamlayan bir birlik hali sergilerler.

İnsanın parçası olduğu evren birliğinde, en üstün varlık olarak ayrıca gösterilmesine gerek yoktur. Bu anlamda, dünyanın tasviri değil çağrışımı ile dahi yetinebilen, mimari eserlerinde insan-evren birliğini sayısız görüntünün prensibi olarak yansıtan bir sanat üslubu yeterli gibidir. Böyle bir üslup ile insan ve evren birliğini anlatan bir sanat tarzı, ayrı gibi gözükken varlık dünyalarını nihai noktada bir ve bütün kılmaktadır.

Simetri, uyum ve algılama ile ilgili kuşkusuz farklı yaklaşımlar söz konusu edilebilir. Bu üç kavramla beraber sembol ve tılsım güçlü tasarımlar olarak ortaya çıkar. Tasarım konusuna bu yönüyle de bakmak gerekir. Simetrinin daire merkezine bağlı veya yanyana tekrar etse de bir merkezi veya düz hattı vardır. Semboller veya desenler birbirinin aynı şekilde tekrarı gibi görünse de yüzde yüz aynılık yoktur. Çünkü tekrar edildiği an ve

zaman aynı değildir. Her tekrar, tesbihin taneleri ve “zikir” gibidir.<sup>87</sup> Herhangi bir sanat eserinde *biçim olarak* uygulanan her tekrar, *içerik olarak* mükerrer değildir. Her desen veya sembol, yeni bir ân demektir. Birbirine eklenen sayısızca ân ile bir zaman akışı ortaya çıkar. Buna göre her eser, nakşedilmiş yekpare bir zamandır. Bu sebeple, seyredilen her büyük eser bizde farklı bir zaman duygusu uyandırır.

Uyum ise kullanılan değerler arasında oluşan ilişkinin doğru ve dengeli kurulmasıdır. Bu ilişkide etkili desen ve biçimler, daha sonra da renkler işin içine girer. Çeşitlilik içinde “Bir” yani “Vahdet” halini gösteren uyumu görmek ve anlamak, kişiden kişiye değişmez. Bütünde algılanan duygu ile tasarımcı önce aslında bizzat kendisini, sonra ise seyredeni etkiler ve böylece duygusal bir bağ kurmuş olur. Eserin, entelektüel bir çevrenin seyrine gerek duymadan da etkisi vardır. Ancak bütünü kavrayarak “bilmek” ve etkinin daha derinden anlaşılması için entelektüel bir bakış açısı da gereklidir.<sup>88</sup>

Belli bir dönemde meydana getirilen sanat eserlerinin hangi düşünce ve idrak dünyasından beslendikleri ya da etkilendiklerini görebilmek için öncelikle genel bir tarihi çerçeve içinde söz konusu dönemin siyasal ve sosyal şartlarını da bilmek gerekir. Fakat bundan daha önemlisi eserlerin doğduğu döneme renk ve derinlik kazandıran ilim ve sanat adamlarının etkisini tespit edebilmektir.

Buraya kadar adeta bir arka plan özeti gibi ele aldığımız konular asıl itibarıyla sanat tarihi ve felsefesi bağlamında daha etraflı bir şekilde ele alınmalıdır. Bu satırlarda böyle bir yola girmek ise bu çalışmanın eksenini ve kapsamını başka bir yöne taşıyacağı için konuların sadece ana noktalarına işaret edilmiştir. Ancak bu kadim düşünce dünyasının her sanatçı için zengin bir ilham kaynağı olabileceği de açıktır. Tezimizin sanatta yeterlik uygulamaları işte böyle bir ilhamın ürünü olmuştur.

Zaman ve mekan olarak sınırları belli olan bir tarih döneminden, yani Anadolu Selçuklu döneminden örnek olarak seçtiğimiz eserleri, içerik ve teknik boyutlarıyla tezimizin üçüncü kısmında analiz etmeye çalışacağız. Günümüz anlayışı ile bu eserleri yorumlarken, söz konusu dönemin anlayışı ile günümüz tezhip sanatı dünyası arasında derin bir bağ olduğu bir kez daha ortaya çıkmış olacaktır. Bu anlamda tezimizin konuyla ilgili temel katkısı, Selçuklu döneminden günümüze kadar “**gelen**” eserlere bir “**ek**” mesabesinde. Bu şekilde “**gelen**” ile bizim yaptığımız “**ek**” umulur ki, (mütevazı katkımız ile) sonraki nesillere bir kez daha **Gelenek** halinde aktarılmış olur.

<sup>87</sup> Bkz. Bayram Ali Çetinkaya, *Sayıların Gizemi ve Tasavvufun Dinamikleri*, İhvân-ı Safâ Modeli, Sf. 48

<sup>88</sup> Ekrem Demirli, Vahdeti Vücut maddesi, İslâm Ansiklopedisi, cilt 42, Sf. 431-435, İstanbul 2012

### 2.1.8. 13. Yüzyıla Kadar Anadolu Tezhibini Etkileyen Örnekler

Siyasi tarih ile sanat tarihi eş zamanlı hareket etmediği için sanat dünyasındaki değişim süreçleri kesin dönemler halinde tarihlendirilemez. Sanatta üsluplar geçişgindir ve siyasi tarihin değişimine uyum sağlayarak iltifat gördüğü yerde kalır. Ancak siyasi tarih dönemleri, sanat alanında değişim sürecini isimlendirmemize yardımcı olur. Büyük Selçuklular devrinde eğitim ve öğretim her alanı kapsayacak şekilde gelişmiştir. Bu dönemde, kütüphanelerin varlığı, medreselerin içerik ve sayı olarak çokluğu, sanata yansayan felsefi akımların sanat ürünlerini en üst seviyeye çıkarmış ve temel prensiplerden hareketle devam ettiği için yenilenmeye ve gelişmeye açık olmuştur. Sarayın ve varlıklı kişilerin himayesi ile sanat birikimi Anadolu'ya taşınmış ve değişerek gelişmiştir. Büyük Selçuklularda kitap sanatları; Gazne'den Bağdat'a, Harput'tan Musul'a, Konya'dan Karaman'a geleneğini devam ettirirken, bölgesel özellikleri de oluşturmuştur. Sanatın dili evrenseldir. Kültürler farklılaşsa bile motif ve renk benzerliklerine veya etkileşimlerine tüm sanatlarda olduğu gibi tezhip sanatında da rastlanabilir. Çünkü sanatçının ve sanat dünyasının siyasi sınırları yoktur.



**Resim 1:** İbn-i Bevvab Abd ul Hasan'ın tezhiplendiği, M.1000-1, Kur'ân-ı Kerîm, DCBI 1431, Zahriye Sf. 8b





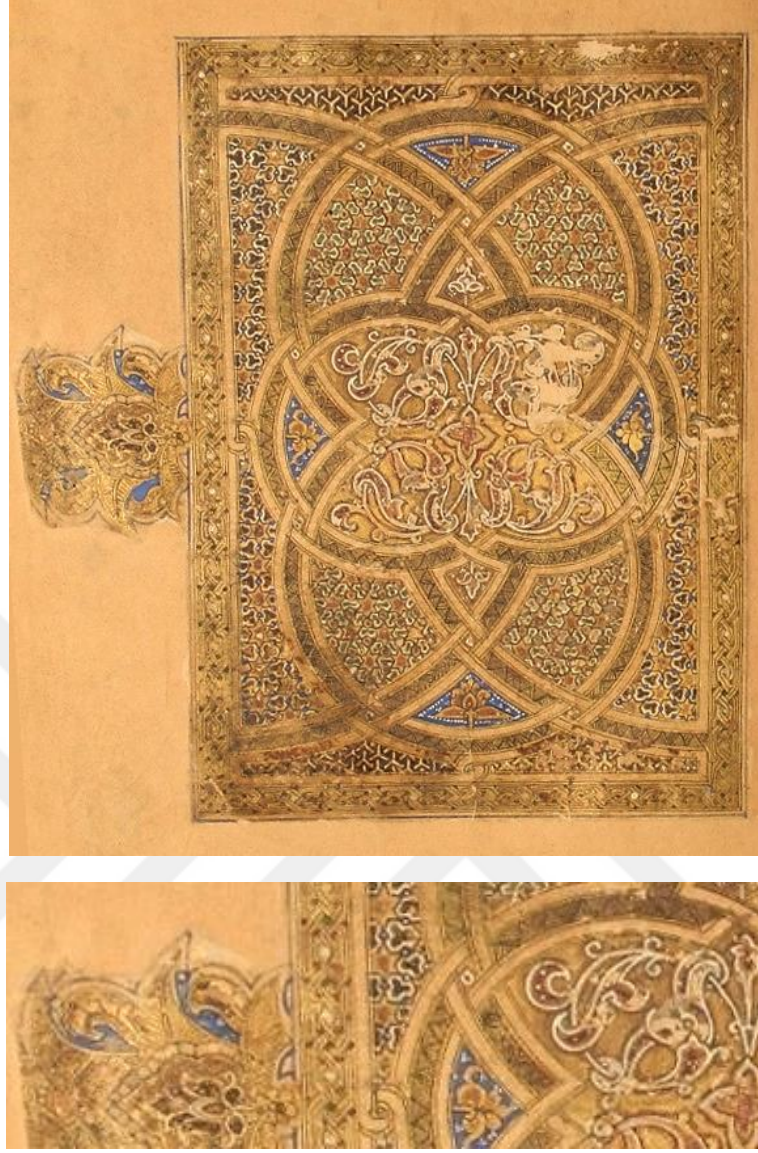
**Resim 2-3:** Sûre başları (19.1x16.2cm) 11. yüzyıl, Kur'ân-ı Kerîm, The David Collection No.51/2000 & 52/2000

İbn-i Bevvab'nın Kur'ân-ı Kerîm tezhibi 10. yy sonuna tarihlenirken (resim 1), The David Collection'da yer alan Kur'ân-ı Kerîm (resim 2-3) biraz daha geç tarihlidir. Ancak her ikisinde de Kur'ân-ı Kerîm tezhibinde, geometrinin hakimiyeti, yalın rûmîler ve münhanîlerde görülür. Büyük Selçukluda dönemin tezhibinde görülen zengin geometrik sistemlerde, rûmî ve münhanîler sayfalarda ana unsurdur. Bu tezhip tasarım anlayışı 13. yüzyıla kadar devam etmekle birlikte, uygulama tarzları zaman içinde Anadolu'da farklılar gösterir.



**Resim 4:** İbn-i Bevvab Abd ul Hasan'ın tezhiblediği, M.1000-1 tarihli Kur'ân-ı Kerîm, DCBI 1431 Zahriye Sf. 8b detay





**Resim 5-6:** İbn-i Bevvab Abd ul Hasan'ın tezhiplendiği , M.1000-1 tarihli, Kur'ân-ı Kerîm, DCBI 1431, Zahriye Sf. 8b detayı

Anadolu Selçuklu dönemine gelinceye kadar, özellikle fon oluşturan desenler (resim 5-6), 13. yüzyıla kadar yaygın biçimde kullanılmıştır. 10, 11 ve 12. yüzyılda sayfalardaki tasarım farklılıkları olsa da kullanılan motif ve renklerde üslup devam etmiştir. Anadolu coğrafyası çevresindeki 10, 11 ve 12. yüzyıl tezhip anlayışını anlamak için karakteristik birkaç örnek vermek önemlidir. Bunlardan, 10. yüzyıl sonu 11. yüzyıl başında İbn-i Bevvab'ın Kur'ân-ı Kerîmi'nde görülen tasarım ve renk anlayışının (Resim 4) Bağdat'ta yapıldığı düşünülen sûre başlıkları İbn-i Bevvab'ın tezhip üslubunu taşır. Renkler, desen ve motif gibi unsurlarda etkisini devam ettirmiştir. Ayrıca Büyük Selçuklu 10. yüzyıl son çeyreği ile 11. yüzyıla ait Kur'ân-ı Kerîm'de<sup>89</sup> de zeminde geometrik örgü devam eder.

<sup>89</sup> TSMK E.H, 209 envanter numaradaki Kur'ân-ı Kerîm.



**Resim 7-8:** Zahriye sayfasından iki detay, 34.2x25.5 cm, TSMK E.H.209, M.1091-92, sayfa detayları

Yukarıdaki örneklerde, (resim 7-8) sayfa tezhibine geometrik desenler hakimdir. Az sayıda renk ile geometriden (ve gölgelemeden) faydalanılarak çok renk etkisi verilmiş olan bu tezhip örnekleri oldukça etkileyicidir.

Büyük Selçuklu tezhip anlayışını, güzelliği ve tasarımıyla dikkati çeken Gazne’de (Afganistan) yapıldığı düşünülen Kur’ân-ı Kerîm’de de görebiliriz. Bu mushafın müzehhibi ve hattatı Abdülmü’min el Hüseyin el-Varak el-Gaznevî oduğu kayıtlarda belirtilmiştir.<sup>90</sup> Dikkati çeken en önemli noktalardan biri ise hattat ve müzehhibin aynı kişi olmasıdır. Bu durum yazma eserlerin tasarım niteliğini zenginleştirmiştir. Rengin çok az kullanıldığını ve altının sayfanın tamamını kapladığını görebiliriz. Altının bu kadar zengin kullanılması, esere verilen önemi göstermektedir. Sekiz kollu yıldızların ortası pembe ve mavi renkli penç motifiyle belirginleştirilmiştir. Daha çok renk kullanma imkanı olmasına rağmen sade bırakılmıştır. Geometrik sistemde daire, tasarımın tamamına hakim olduğu gibi içte kullanılan detaylar da ise rûmî motifi yer alır. Bir çeşit arka plan tamamlayıcısıdır. (Bkz. Resim 9) Rûmî motif olarak görülse de bir dal hareketi şeklinde değildir. Karşılıklı zahriye sayfaları birbirinden farklı tasarlanmıştır. Bu nedenle benzer özellikler olmasına rağmen geometride kareye bağlı sistem geliştirilmiş olup, iç kısmında arka plan basit geometrik biçimler ile tamamlanmıştır. Bu tasarımlar, ilk örneğimizdeki benzerlikleri ile geleneğin şehirden şehire devam ettiğini gösterir. Basit geometrik desenlerin ana şemayı tamamlayan arka

<sup>90</sup> Zeren Tanındı, Hat ve Tezhip Sanatı, “Başlangıcından Osmanlıya Tezhip Sanatı”, Sf. 245, Ankara 2009.





**Resim 9:** Zahriye sayfası, 34.2x25.5 cm, TSMK E.H.209, M1091-92

planı Anadolu Selçuklu tezhibinde de görülür. Zahriye sayfasında, uzun yıllar çeşitli malzemeler üzerinde kullanılmış olan Selçuklu yıldızını görürüz. Sayfalardaki tezhip, adeta Büyük Selçuklu mimarisindeki ana kapının ihtişamını taşır ki, tezhiplerdeki zahriyeler de aynı etkiyi bırakır.

Kısaca değerlendirecek bu dönemde kitap tasarımındaki değerler, zahriye sayfaları serlevhalardan daha çok önemsenmiş ve birden çok ve farklı kompozisyonlar ile kitaplardaki yerini almıştır. (Resim 9-10) Zahriye sayfalarının detaylarında da görüldüğü gibi (Resim 10-11-12) düzgün hazırlanmış geometrileri ile dönemin karakteristik özelliği olan sade nitelikli bir üslup söz konusudur.





**Resim 10:** Zahriye sayfası, TSMK E.H.209, M1091-92



**Resim 11:** Zahriye sayfası öncesi sayfa detayı, TSMK E.H.209, M1091-92





**Resim 12:** Zahriye sayfasından iki detay, 34.2x25.5cm, TSMK E.H.209, M.1091-92



**Resim 13:** Hattat ve müzehhib Muhammad al-Zanjani, M 1137 (25.7 x 19cm) 1996. 294.1





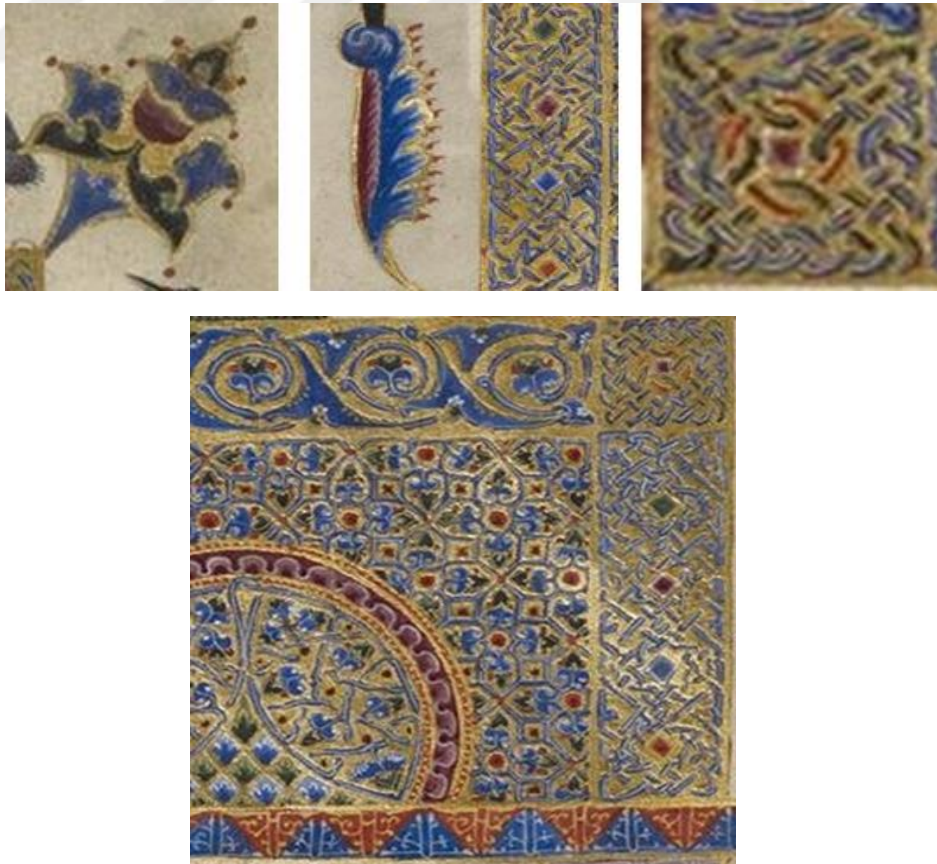
**Resim 14:** Hattat ve müzehhib Muhammad al-Zanjani, M 1137 (25.7 x 19cm) 1996.294.1

Bugünkü İran coğrafyasında, 12. yüzyıl başında görülen kompozisyonlarda ise altın ve özellikle mavi, siyah ve beyaz renkler etkili bir biçimde kullanılmıştır. Hattat ve müzehhib Zanjani'nin Kur'ân-ı Kerîm'inde (Resim 13-14) zeminler çok renklilikten uzak boyanmıştır. Ana sayfa şemasında, geometri ve içinde rûmîler hakimdir. Özellikle Kur'ân-ı Kerîmler, konu itibariyle bu zenginliğe izin verir. Basit ve kompleks geometrik bordürler ise desenler arasında sınırlayıcı olurken, renk ile bir

bütünlük sağlar. Münhanîleri sayfa kenarında bir bordür ve tığ gibi sonlandırıcı olarak kullanılmıştır. (Bkz. Resim 13) Teknik olarak ise uzun hatların kontürlendiği görülmektedir. Bu da fırçanın dengeli kuvvetli bir akışı olduğunu gösterir. Tezhip tasarımları ise derine inildikçe gölge ve detaylı çizimler ile rölyef etkisi bırakır.

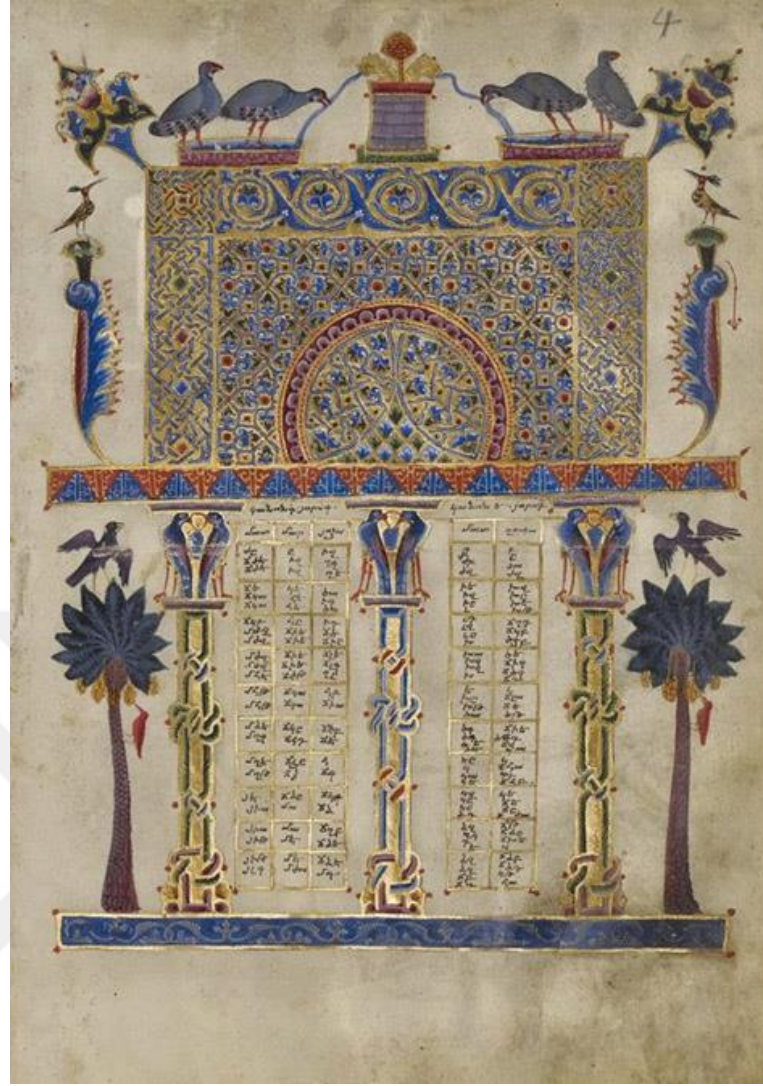
### 2.1.6. Anadolu Selçuklu Çağdaşlarından Ermeni ve Bizans Tezhibine İki Örnek

13. yüzyıl sonrasında sanatın gelişmesinde ve zenginleşmesinde etkili olan Anadolu Selçuklu tezhibi kültür, bilim, sanat ve zanâatların zenginliğini harlamamış, tasarım geleneğini kimlik kazandırarak devam etmiştir. Sanat tasarım anlayışının her materyalde benzer karakteri gösterir ve üslup birliğini görülür. Hatta 13. yüzyılda Anadolu'da Bizans ve Ermeni tezhibinden de söz edilmelidir. Ortak tasarım ilkelerinin olduğunu örneklerde görmek mümkündür. İnanışların farklılığı sayfa tezhibinin yerleştiği alanı ve bazı motifleri değiştirirse de desen ve renkler benzerlik gösterir. Ermeni tezhibinde renk, desen zenginliği, teknik uygulama mükemmelliği dikkat çekicidir.



**Resim 15:** İncil (Zeyt'un) T'oros Roslin Müzehhib (26.5x19cm) Sf. 4, M.1256, The J. Paul Getty Müzesi, Ms.59, detayları





**Resim 16:** İncil (Zeyt'un) T'oros Roslin Müzehhib (26.5x19cm), Sf. 4,  
M.1256, The Jean Paul Getty Müzesi, Ms. 59

Yukarıdaki iki örnekte yer alan (resim 15-16) geometrik sistemleri, rûmîleri Anadolu Selçuklu tezhibiyle benzerlik gösterir. Müzehhibin sayfayı geometrik bir sistemle planlayıp, motifleri ve geçme desenlerini oluşturduğu muhakkaktır. Bu da tasarım dilinin aynı olduğunu göstermektedir. Hatta müzehhiblerin imzalı tezhipleri olması da çok önemlidir. Döneme ait Bizans tezhiplerinden biri, İznik'te yapıldığı belirtilen İncil Zeyt'un'dur. Kare sisteme oturtulmuş, bir birimin tam tekrarı ile tezhip sayfanın merkezindedir. Rûmî motifi grubundan tepelik motifi dal uçlarına yerleştirilmiş sınır çizgisi ile tamamlanmıştır. Ermeni ve Bizans tezhibinde, döneme ait yaygın motifleri kullanma ve desen değerler görülmektedir. Bu durum ise birçok sanat alanında olduğu gibi tezhip alanında da kültürler arası etkileşim ve geçişkenliğe ilginç bir örnek olarak düşünülebilir. Çünkü sanatın sembolik dili evrenseldir ve keskin sınırları yoktur.





Resim 17: İncil (20.6x14,9cm), 13. yüzyıl başı İznik, The Jean Paul Getty Müzesi, Ms. Ludwig II 5



Resim 18: Sayfadan detaylar, The Jean Paul Getty Müzesi, Ms. Ludwig II 5.

13. yüzyıl Bizans ve Ermeni tezhibi ile Anadolu Selçuklu tezhibi arasında etkilenme olduğu birçok motiflerde ve desenlerde açıkça görülür (resim 17-18). Kare planda kullanılan yönü olan rûmîlerin uygulanış şekli dikkat çekicidir. Ancak bu konu, sanat tarihi açısından elbette daha detaylı ve çok sayıda tezhipli yazma incelemeyi

gerektirmektedir. Bu dönemdeki eserlerde müzehhib imzaları da dikkati çekmektedir. Bu alanda yapılan kimi araştırmalarda, müzehhib imzalarından hareketle ustalar ve onların öğrencileri arasındaki benzerlikler de incelenmiştir.<sup>91</sup>

## 2.2. Anadolu Selçuklu Tezhibinin Genel Özellikleri

Anadolu Selçuklu tezhibini<sup>92</sup>, 1075-1308 yüzyılları arasında tarihlenen ve tezhipli olan bazı yazma eserlerden yola çıkarak ele alacağız. Bir yazma eserde bulunan tezhipli alanlar ve sayfalar, tasarım aşamasında tezhip için ayrılan alanların kullanımı ve bunu destekleyen “form, renk ve motifler” şeklinde sınıflandırılabilir. Bu üç ana başlıkta değerlendireceğimiz Anadolu Selçuklu tezhip anlayışının karakteristik özelliklerini, bu başlıklar altında inceleyeceğiz.

### 2.2.1 Tezhipli sayfalar ve Sayfa Düzeni.

Döneme ait tezhip uygulamalarını kitaplardaki sıralanışına göre belirleyecek olursak, bunlar “zahriye sayfaları, serlevha, başlık tezhip ve hatime sayfası” olarak ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, sayfa gülleri ve duraklar da tezhipli alanlardandır. *Zahriye* Arapça kökenli bir kelime olup “arkalık, sırtlık” manasına gelir. Sözlükte, “yazmalarda kitabın cilt kapağının iç yüzüne verilen ad” olarak tanımlanır.<sup>93</sup> Kitabın metin kısmının başladığı sayfa ile cilt kapağı arasında kalan sayfadır. Anadolu Selçuklu tezhibinde, zahriye tek sayfa olanları “a” yüzünde yer alır. Zahriye sayfası üç sayfa olanları da vardır. Sayfa düzeninde 1a tek sayfa (Resim 19-21), 1b-2a ise karşılıklı sayfalar (Resim 23-24 ) şeklinde yer almıştır. İki veya üç sayfadan oluşan zahriyelerde sadece tezhip mekik şeklinde daire veya geometrik birbirine bağlı olabilir. 1a sayfasında mekik veya daire desen (Resim 23-24-25), 1b-2a sayfalarında ise karşılıklı aynı desenin zahriyeler yer alır. (Resim 23-24) İki sayfalı zahriye olması halinde ise geometrik form içinde yer alan tezhip ve çeşitli bilgilerin yer aldığı tam sayfa zahriye tezhibi görülür. (Bkz. Resim 25-26) Burada bazen kitabın adı, müellifi, meşhurların hükmü, kitaba sahip olan kişi veya kişiler (temellük kaydı) kitabın satın alındığı tarih, bir ya da birkaç beyit, vakıf kaydı v.b yazılar ile mühürler bulunur.<sup>94</sup>

<sup>91</sup> The Walters Art Müzesi ve J.P.Getty Müzesi yayınlarında mevcuttur.

<sup>92</sup> Bkz. Münevver Üçer, “16 ve 18. Yüzyıllarda Türk Tezhip Sanatında Ekol Olmuş Sanatçıların Karşılaştırılması”, Sanatta yeterlik tezi Sf. 9-10, MSÜ.1994 ve ayrıca bakınız; Mustafa N. Çelebi, “Fatih Sultan Mehmet İçin Hazırlanmış Kitapların Tezhip Sanatı Açısından İncelenmesi ve Diğer Özellikleri”, Doktora tezi, Sf. 8, 2003 Erzurum

<sup>93</sup> Türk Dil Kurumu Sözlüğü, “Zahriye” maddesi, BSTS / Kitaplık Bilim Terimleri Sözlüğü, 1974

<sup>94</sup> Mine Esiner Özen, *Türk Tezhip Sanatı*, Sf. 14-15, İstanbul 2003



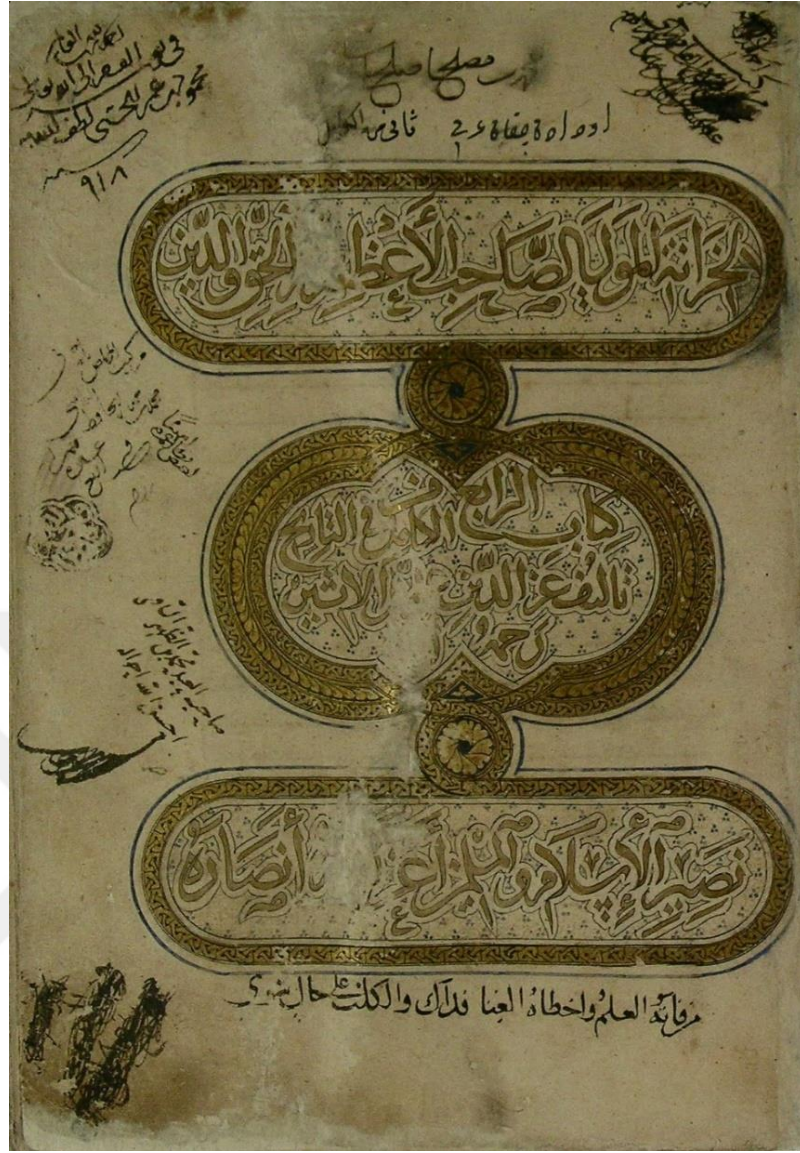


**Resim 19:** Gürcânî Zeyn al Din'in tıp kitabı "Al ğgradu't tıbbiye mebahış'l laaiye" (37.7x17.9 cm) M.1271, SK. Ayasofya 3565



**Resim 20:** aynı sayfadan detay, SK. Ayasofya 3565



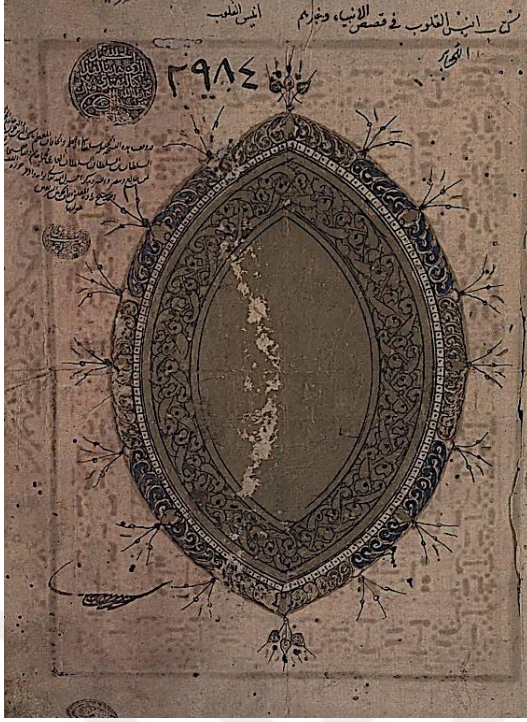


**Resim 21:** İbn'ül esir el Cezerî'nin "Kitap el kamil fit tarih" (26x17.5cm) tek sayfa zahriye sayfası, 13.yüzyıl, SK Ayasofya 3068

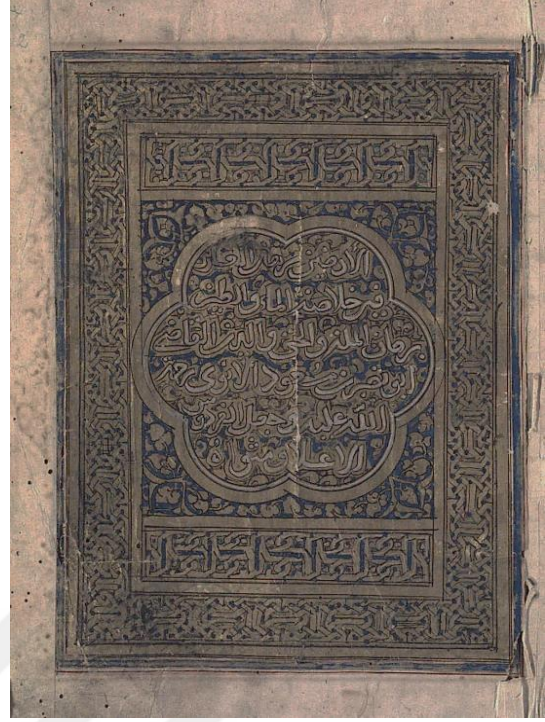


**Resim 22:** aynı sayfadan detay, SK Ayasofya 3068





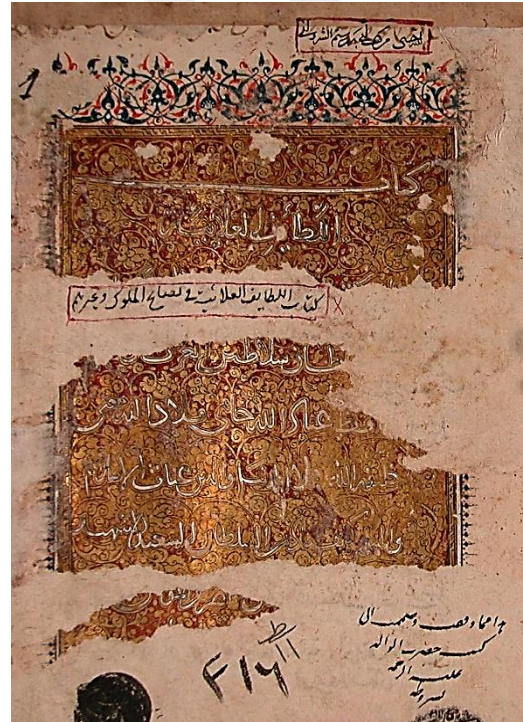
**Resim 23:** El-Cezerî'nin Tasavvuf kitabı "Enisû'l Kulûb fi kisasil enbiya." 1a tek sayfada, (26x17.5cm). M1212, Sk.Ayasofya 2984



**Resim 24:** El-Cezerî'nin Tasavvuf kitabı "Enisû'l Kulûb fi kisasil enbiya." 1a-2b karşılıklı sayfada, (26x17.5cm). M1212, Sk. Ayasofya 2984



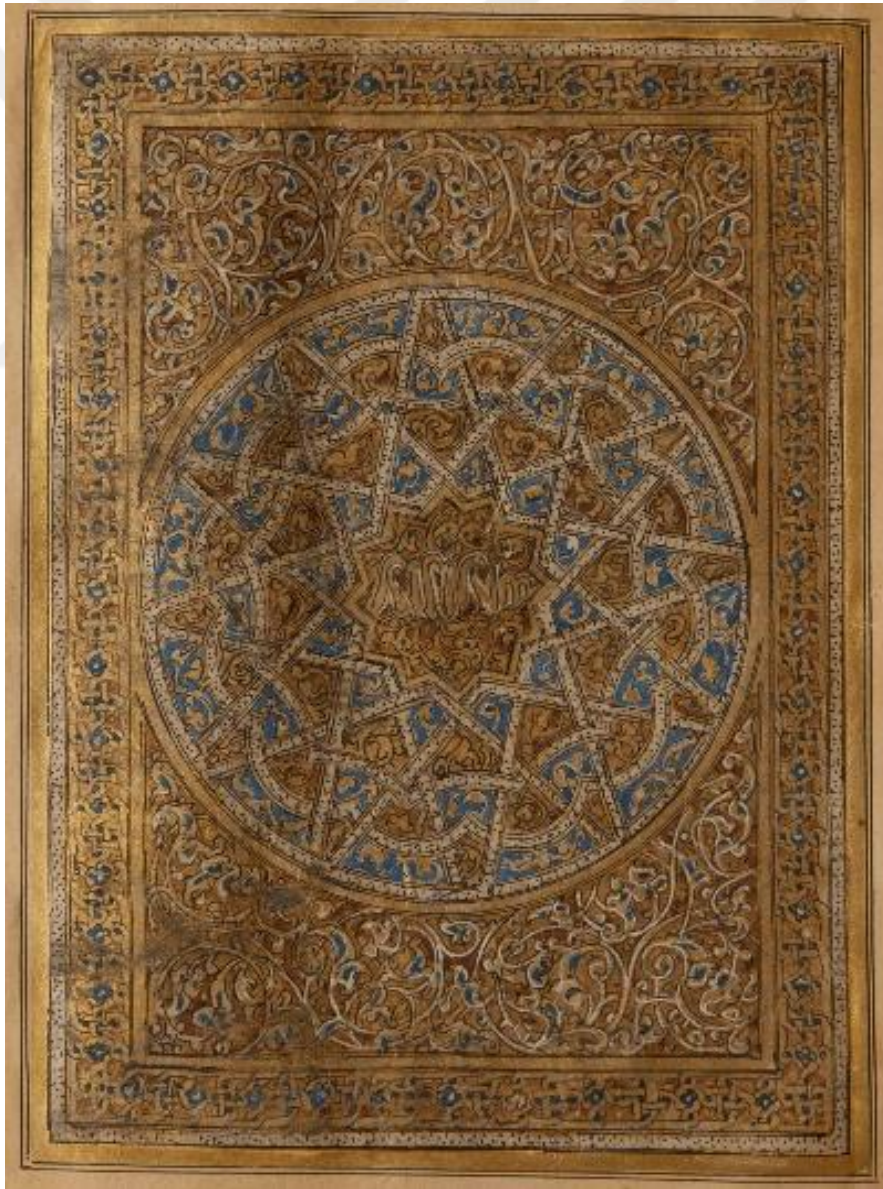
**Resim 25:** El-Osmanî Ez-Zencani'nin "El Letaifü'l-alaa'iyeh Fi'l Fedaili's-Seniye", Zahriye 1a, Sk. Aşir Efendi 316



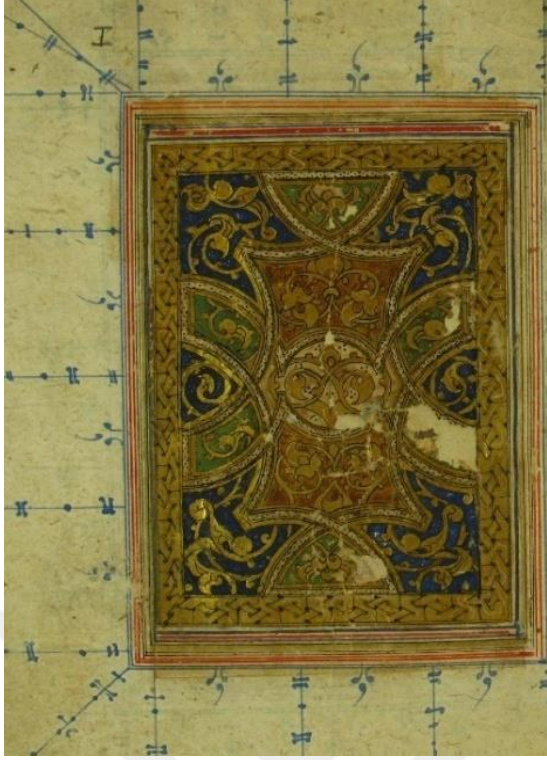
**Resim 26:** El-Osmanî Ez-Zencani'nin "El Letaifü'l-alaa'iyeh Fi'l Fedaili's-Seniye", Zahriye 1a, Sk. Aşir Efendi 316



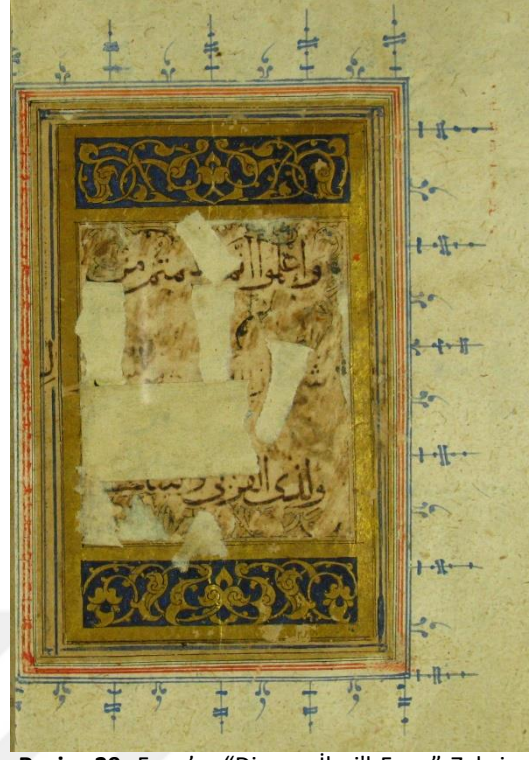
Zahriyede olduğu gibi farklı geometrik formları birbirine bağlanacak şekilde de tasarlamıştır. (Resim 19-20-21-22) Sade bir desen, devamlılık esası ile münhanîler zencerek gibi kullanılmıştır. Tezhip, dikdörtgen dikey biçimde alanı çerçeveselken, dikkati kendisine toplayarak iç ve dış alanları oluşturur. Zahriye sayfa tezhibi tam sayfa olarak tasarlandığında, iç alanı daire, oval formlarda yer alır. Tezhipleri daire formda olanları dikkati merkeze çeker. Dairenin evreni simgelediğini düşünürsek, müzehhiplerin sıkça kullandıkları bu form, zahriyelerde de yer almıştır. (Resim 27) 12 kollu yıldız dünya ve güneş arasındaki düzeni sağlayan kozmik sayı, bir daire ile sınırlandırılmıştır. Yine aynı sayfada zencereklerdeki devamlılık esasının boşluk verilerek yapılmış olması, desen takibini sağlayan karakteristik bir özelliktir.



**Resim 27:** Zahriye 4, Kur'ân-ı Kerîm (23.5cmX19cm), İ .Ü.N.Y.K-A. 6649, 13. yüzyıl, Sf. 1a



**Resim 28:** Farız'ın "Divanu İbni'l-Farız" Zahriye sayfası (20.7x14cm), 13. yüzyıl, 1a, Sk. Bağdatlı Vehbi 1600.



**Resim 29:** Farız'ın "Divanu İbni'l-Farız" Zahriye sayfası (20.7x14cm), 13. Yy., 1b-2a, Sk. Bağdatlı Vehbi 1600.

Anadolu Selçuklu tezhibinde zahriye sayfalarında geometrik sistem yerine, rûmînin ve rengin daha fazla etkisini görmeye başlarız. Çift zahriye sayfalarında, başlık tezhibine benzer. Sayfanın alt ve üst kısmındaki tezhip, cetveller ile birleştirilerek dikey dikdörtgene çevrilir. Oldukça sade tığlarda cetvel kenarında bulunur. (Resim 28-29) Yine zahriye sayfa düzeni içinde alt ve üst bölümde dengeyi sağlayan dikdörtgenler ve ortada yer alan daire form, zahriye sayfa tasarımında dikkati çeker. Bu tip sayfalar tam sayfa tezhibi gibi algılanır. Ayrıca yakın tarihli yazmalar olmasına rağmen, tezhip kalitesi çok farklıdır. (Resim 30-31-32-33)

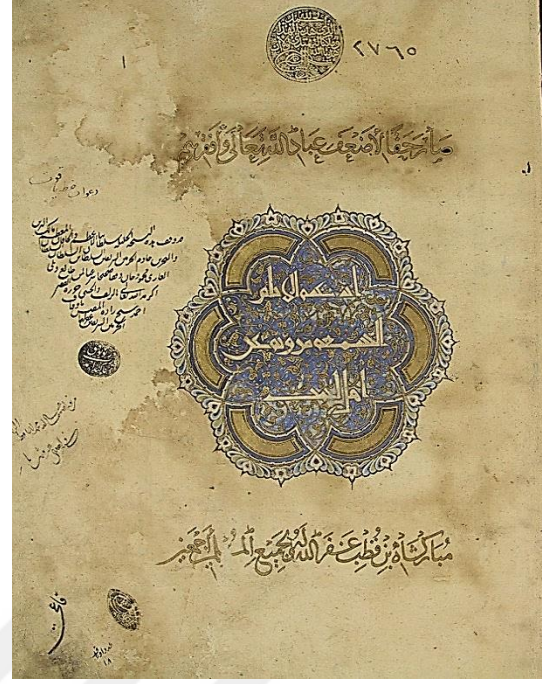
Anadolu Selçuklu döneminde, zahriye sayfalarının tezhiplenmeden bırakıldığı da olmuştur. Ancak tezhipli olanlarda zengin deseni ile karakteristik özelliklerini taşır. Bu sayfalar tek çift veya üç sayfa şeklinde yazma eserde yer alabilir. Sayfa düzeni, ya tam sayfa tezhibi ya da geometrik biçimlerin birbiri ile bağlanmasıyla oluşan sistemlerden meydana gelen oval veya mekik düzenleme şeklindedir.

Altın, zahriye sayfasına hakim renk olarak kullanılmış olup, çok renklilik görülmez. Tasarım aşamasında, ana şemada, gerekse bordürler şeklinde, geometrik sistemler ve örgüler, rûmîler, münhanîler yer almıştır. Geometrik sistemler içinde motifler sadece





**Resim 30-31:** İbn-i Bibi'nin "El evâmirü'l-Alâi'yye fi'l-Umûri'l-Alâi'yye", M.1280, 1a, SK. Ayasofya 2985



**Resim 32-33:** Yakut el-Muhtasimî hattıyla yazılmış "Dua-yı Yevmü'l-Ehad" (31x24cm), 1a, M.1283, S.K. Ayasofya 2765



bulunduğu alana göre geliştirilmiştir. Desen devamlılığı genellikle görülmez. Çiçek motifleri 13. yüzyılın sonu 14. yüzyılın başında görülür. Zahriyelerde tığlar zengin olmadığı gibi bazı tezhipli sayfalarda yok denecek kadar azdır. Özellikle münhanîler ile tamamlanan tezhiplerde tığ ya kullanılmamış veya basit şekiller halinde az sayıda kullanılmıştır. (Resim 30-31) Zahriye sayfalarında tezhip kompozisyonlarının çeşitliliği ve uygulamaların niteliği şaşırtıcıdır. Bu durumun kronolojik gelişmediğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Abartısız kompozisyonların iri motifler ile tamamlanması, sayfalardaki tezhibi görmeyi sağlar. Zahriye sayfaları kitabın niteliğine göre, Anadolu Selçuklu mimarisindeki heybetli giriş kapıları gibidir.

*Serlevha*, Farsça ve Arapça iki kelimenin oluşturduğu bir isimdir. Farsça -ser- ön eki baş demektir. Levha kelimesi ise Arapçadır. Zahriye sayfasından sonra gelen genellikle



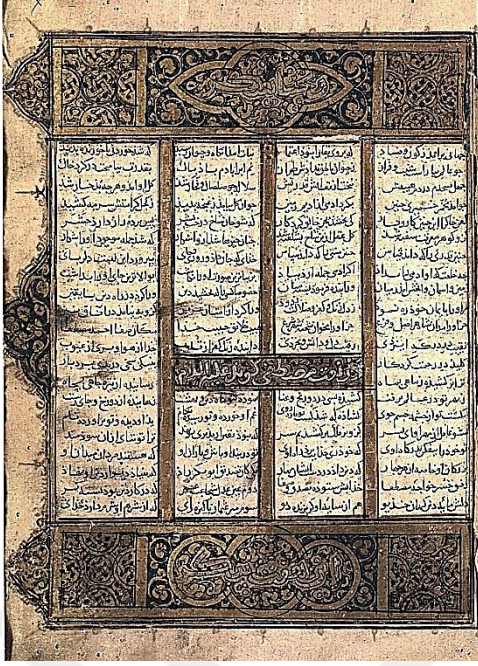
karşılıklı sayfaların tezhiplendiği ve yazıya da içine alan sayfadır. (Resim 34) Anadolu Selçuklu tezhibinde yazıya bağlı gelişen sayfa düzeni, genellikle dikdörtgen biçimlidir.



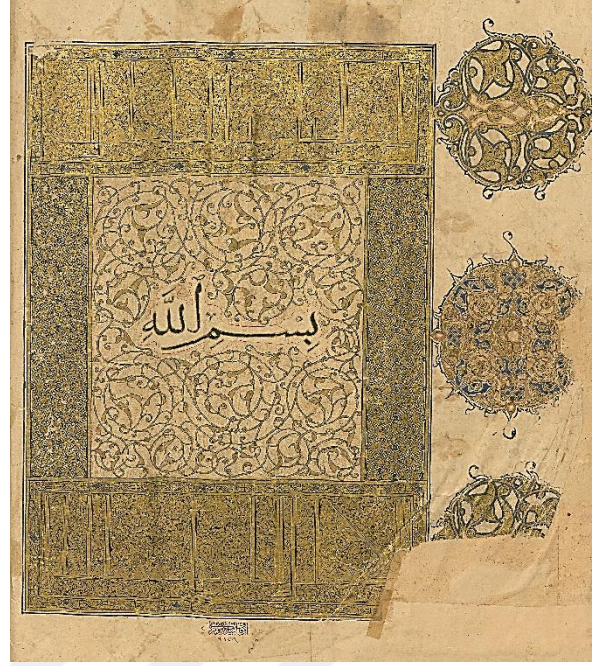
**Resim 34:** Ömer el-Hatib er-Râzî'nin Tesfiri "Mefatihü'l-Ğayb", (32x249,M1205, Serlevha 1b-2a, SK.Fatih 315

Yukarıdaki örnekte yazının alt ve üst kısmında başlık alanları yer alır. Metin kolonlar şeklinde ayrıldığı gibi düz yazı olarakta yazılır. (Bakınız bir sonraki Resim 35) Cetveller ile belirtilmiş dikdörtgenin dışındaki üçgenler şeklinde yer alan ve sayfaya yön veren bu tezhipli alanlar ise yine cetvel üzerindedir. (Resim 34) Serlevhalar karşılıklı iki sayfa halinde kitapta yerini aldığı gibi tek sayfa da olabilir. Kenar kısmına ise daire, oval gibi formlar ilave edilir ki "gül" olarak tanımlanır. Ancak klasik serlevha tezhibinde, alt ve üst kısmında geniş hattı da içine alan (desenin yer aldığı) dikdörtgenler, bir bordür veya cetvel ile birleştirilerek sayfa düzenini korur.





**Resim 35:** Mesud Envari'nin "Kitab-ı Enîsü'l-Kulûb fi Kısası'l-Enbiya" (23.6x23.5cm), M1212, 2b-3a, SK. Ayasofya 2984

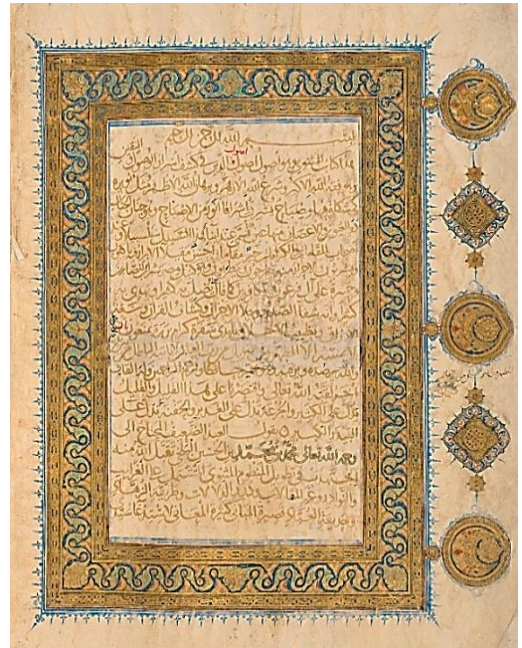


**Resim 36:** Kur'an-ı Kerim Müzehhib ve hattatı Mahmud bin Ramadan 46.5 (35x5cm), 13.yy, TiEM437.

Kur'an-ı Kerim serlevhalarında birkaç sayfa düzeni dikkati çeker. (Resim 36) Sayfanın çevirme yönünde yer alan serlevha; güller, iç içe daireler, ovaler veya cetvellere dayanan üçgenler şeklindedir. Zaman zaman satır aralarında ise "beyne's sütur" yer alır. "Beyn" arasında "sütur" ise satırlar anlamındadır. (Resim 37) Bir başka sayfa serlevhaya benzer başlangıç sayfasında yazının etrafını bordür döner. (Resim 38)



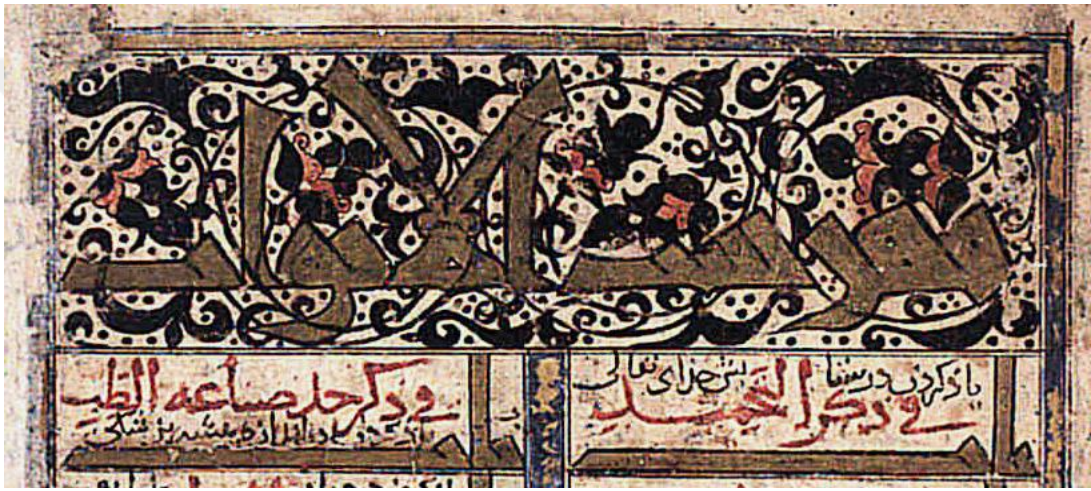
**Resim 37:** Kur'an-ı Kerim serlevhası, KMM no 12, (M 1309-1314)



**Resim 38:** Mesnevî Şerif, serlevha sayfası, (49.5x32.5cm) M.1278,6b, KMM no 51,



Anadolu Selçuklu tezhibinde, başlıklar da çeşitlilik gösterir. Bunlar ise kitabın özelliğine göre isim alır. Kur'ân-ı Kerîmlerde sûre başı, Mevlid-i Şerîfin bölümlerine bahir başlığı, fasıl (bölüm) başlığı, ara başlık gibi isimler alır. 12. yüzyılda yazı desen ile iç içe kullanılmış, renk ile ayırımı sağlanmıştır. (Resim 39-40-41) Başlık tezhibinde zemini altınlandıktan sonra, desen ve yazı üzerine yazılmıştır. Bu da başlık tezhibinde önce *altınlanma* işlemi yapıldığını gösterir. (Resim 42) Bilim ile ilgili kitapların başlık tezhibinde ise rûmî, münhanî motifleri ve geometrik biçimler görülür. Müzehhib renk dengelerini kullanarak bunları ayırt etmiştir. Ayrıca başlık sayfasına bir taç ilave ederek farklılığını göstermiştir. (Resim 43).



Resim 39: Neccarî'nin "Kitabü- Hidâye fit Tıb" (25.5x17.5cm), M1117, b Fihrist başlığı, SK. Fatih 3646

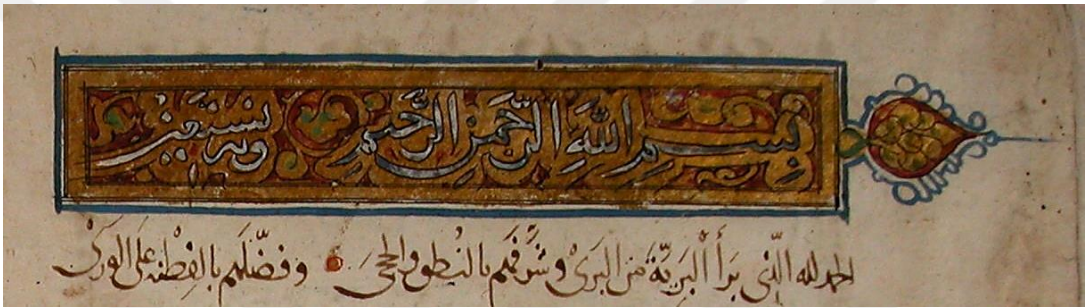


Resim 40: Neccarî'nin "Kitabü- Hidâye fit Tıb" (25.5x17.5cm), M1117, 5b Başlık tezhibi, SK.Fatih 3646





Resim 41: Senai'nin "Fahrinâme" (20.7x14.5cm), 1b başlık tezhibi, M1157, SK Bağdatlı Vehbi 1672.



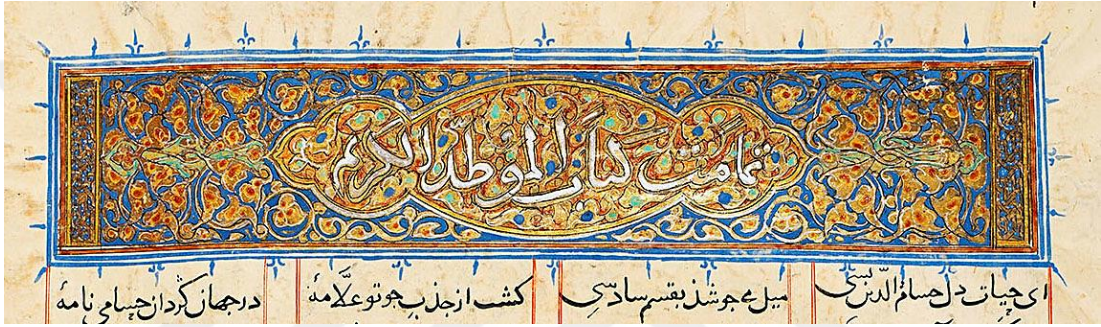
Resim 42: Zencanî'nin Siyasetnâmesi "El- latifü'ül Alaiye Fi'l Fedaili's Senaiye" 1b başlık tezhibi, M.1228, SK Aşir Efendi 316.



Resim 43: İbn-i Sina'nın "Kitabü'ş-Şifâ" (27.7x18.5cm), M1272, 1 başlık tezhibi, Sk Ayasofya 2442



12. yüzyılda başlık tezhibinden yoğun desenden sonra sayfaya lâl mürekkebi veya altın ile cetveller çekilmeye başlar. (Resim 44-45-46-47) Başlık deseni münhanîlerden oluşan ve sayfa çevirme yönünde gülü olan örnekler de görülür. Ancak bu çok sık rastlanan bir özellik değildir. (Resim 46) Başlık tezhibi, yazma eserlerin konularına göre değişiklik gösterir. Kur'ân-ı Kerîm mushaflarında 114 Sûre başlığı olarak yer alır. (Serlevhadaki 2 sûre başlığını çıkartırsak 112 sûre başlığı vardır.) Sûre başlıklarında desen zenginliği, motifler ile renklerin uyum ve dengesi çok daha olgunlaşmış kompozisyon anlayışını ortaya koyar. Başlık tezhibi de Anadolu Selçuklu tezhibinin karakteristik özelliklerini taşır. 13. yüzyıl sonlarına doğru tezhip karakteri ve yazı desen dengesi başlıklarda da değişmiştir. ( Resim 47-48)



Resim 44: Mesnevî Şerif , Müzehhibi Abdullah El Hindî, 70b başlık tezhibi, M1278



Resim 45: İbni Bibî'nin "El evâmirü'l-Alâi'yye fi'l-Umûri'l-Alâi'yye", 1b Başlık tezhibi, M1280, SK Ayasofya 2985



Resim 46: Yakup El-Muhtahsimi hattıyla "Dua-yı Yevmü'l Ehad" (31x24cm), M.1283, 2a başlık, SK. Ayasofya 2765.



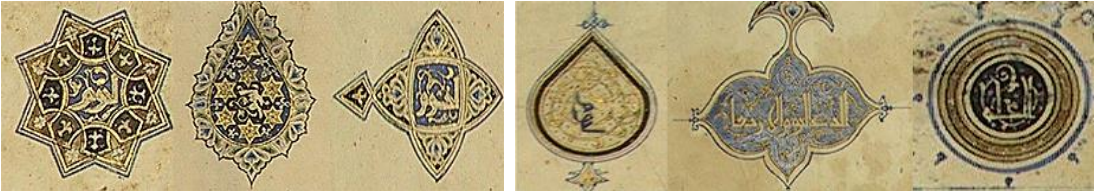


**Resim 47:** Kur'ân-ı Kerîm, Müzehhibi Mahmud bin Ramadan, M.1280, TiEM 439



**Resim 48:** Kur'ân-ı Kerîm, 390b Sûre başı, M1314, KYE No 12, cilt 2

Güller, özellikle Kur'ân-ı Kerîm'lerde (Resim 49-50-51) daha çeşitlidir. Bulunduğu yere göre “aşr gülü, secde gülü, hizip gülü ve cüz gülü” adını alır. Dönemin karakterine uygun yapılmış güller, yıldız, oval, daire veya dendanlı diyebileceğimiz formların içinde geometrik geçme rûmî ve münhanîler yer alır. (Resim 49-50-51-52)



**Resim 49:** Dua-yı Yevmü'l Ehad, Güller, (31x24cm), M.1283, SK Ayasofya 2765



**Resim 50:** Kur'ân Gülleri M.1280 TiEM 439



**Resim 51:** Kur'ân-ı Kerîm, M.1314, KYE no 12, cilt 1



**Resim 52:** Mefatihü'l-Ğayb, Güller,(32x249,M1205, Fatih 315



**Resim 53:** Kur'ân-ı Kerîm, gül ve durakları, 13. yüzyıl, İÜYEK 6649

Noktalar yani duraklar (Vakfe), “durulan yer” anlamındadır. Cümlenin bittiğini veya başlayacağını belirten yere yapılır. Bu dönemde oldukça sade tasarlanmış noktalar, tekrar ederek tüm kitapta yer alır. (Resim 53) Zaman zaman renklendirmede farklılık gösterir. Dublin Chester Beatty Kütüphanesi'ndeki 11. yüzyıl başına ait Ms.1431 numarada kayıtlı olan Kur'ân-ı Kerîm'in âyet sonlarına üç noktayla durak işaretleri yerleştirilmiştir. Yine aynı yazmada, her beş âyette bir damla formunda hamse, her on âyette bir daire formunda aşere gülü yer almıştır. (Resim 54) Duraklar basit şekillerden oluştuğu gibi sadece münhanîlerdende oluşabilir. (Resim 55)



**Resim 54:** 11.yüzyıl, Durak ve güller, DCBL 1431 **Resim 55:** SK. Ayasoyfa 2765, M.1283

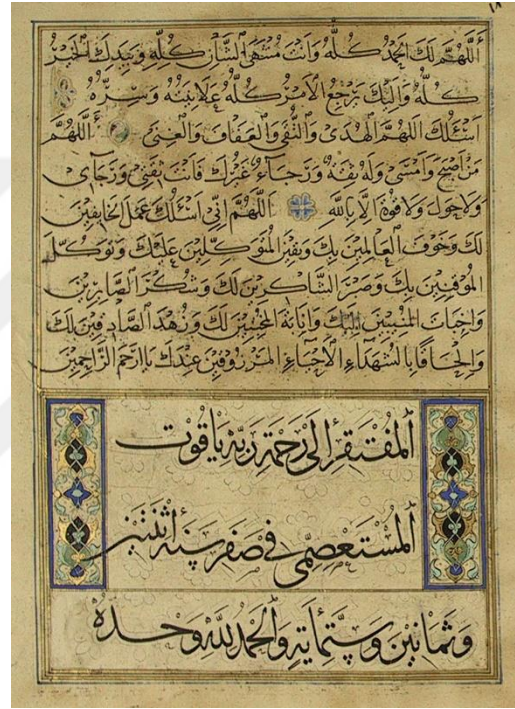
Cetveller, genellikle sayfanın tezhip alanlarını sınırlar. Anadolu Selçuklu sayfa düzeninde, cetvel kullanılmayan örnekler de yer alır. Zahriye, serlevha, başlık tezhipleri, hatime sayfalarının en sabit haliyle sınırlayıcısı vardır. Güzel örneklerde geometrik zencerekler, münhanîler veya art arda çizilen cetveller ile sayfada kenar alanını ortaya çıkarır. Haşiye adı verilen sayfa kenarları ise cetvel sonrası kalan alandır. Buraya sıklıkla notların yazıldığı görülür.



Son veya sonuç anlamındaki “hatime” kelimesi, bir kitabın son sayfasına adını verir. Bu son sayfaya “ketebe sayfası” da denir. “Ketebe hu”, “o yazdı” anlamındadır.<sup>95</sup> Genellikle sayfada duâ, ketebe kaydı, sima kaydı, mukabele kaydı, müzehhib kaydı vb. gibi bilgiler yer alır.<sup>96</sup> (Resim 57-58) Anadolu Selçuklu döneminde hatime sayfalarından tezhiplenmeden de bırakılmış olanları da vardır. Hatime sayfalarının aynı zahriyeler gibi gösterişli tezhipli sayfalardan sonra da geldiği görülür. DCBL 1466 kayıtlı Kur’ân-ı Kerîm bunun güzel örneklerden biridir. (Resim 56)



**Resim 56:** Kur’ân-ı Kerîm hatime sayfası. M1278, DCBL 1466



**Resim 57:** “Dua-yı Yevmül Ehad”, M1283, SK. Ayasofya 2765

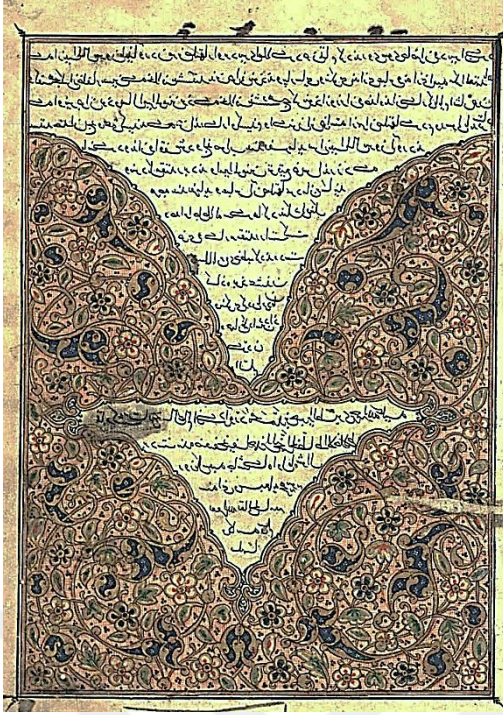


**Resim 58:** Kur’an-ı Kerim Zehebe kaydı, Yakup bin Gazi el-Konevî müzehhibidir. M1314, KMM no 12 cilt 2

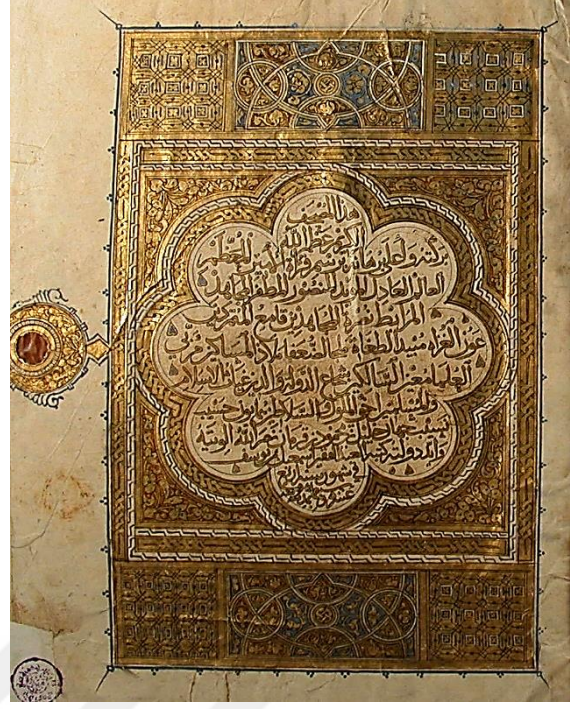
<sup>95</sup> Mine Esiner Özen, **Türk Tezhip Sanatı**, Sf. 23

<sup>96</sup> Abdülkadir Yılmaz, **Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları**, ilgili terimler





**Resim 59:** "Tercüme-i Teberi Tarihi" hatime sayfası M1301



**Resim 60:** Kur'ân-ı Kerîm hatime sayfası, M.1314 KMM no 12, cilt 2

13. yüzyılın sonunda artık çiçek motiflerine rastlanır. (Resim 59) Ana şemalarda geometrik sistemler azalmaya başlar ve daha yuvarlak hatlı ana şemalar ortaya çıkar. (Resim 60)

### 2.2.2 Kompozisyon Özellikleri

Yazma eserlerin her bir sayfasında, eserin tezhipli alan adına göre nasıl değerlendirildiği, sayfa düzeninde tezhibin aldığı alan, alanın geometrik olarak nasıl kullanıldığı ve ayrılan alanlarda dengenin neye göre sağlandığını dönemin nitelikleri ya da dönemin hakim olan üslubu belirler. Kompozisyona ilk düşünce ve ona bağlı gelişen ilk bölümlenme (ki, bu geometrik alan değerlendirmesi demektir) aslında arka planda kalan ama temeli oluşturan değerlerdir. Form, renk ve motifler ise kompozisyonun (yani ilk düşüncenin) giydirilmiş halidir.

Kitap sanatlarında, özellikle tezhipte geometrik tasarımları ve çeşitliliğini sıkça görürüz. Burada geometrik tasarımlar daha çok Anadolu Selçuklu dönemi ve Anadolu'da ki çevre etkilerine göre belirlenmiştir. Anadolu Selçuklu tezhibinde alanlar sade veya grift geometrik sistemler ile örülüdür. Tezhip kompozisyonlarının temeli bu sistem üzerine kurulur. Genel hatlarıyla oluşan geometrik ağ renk ve cetveller ile belirginleştirilir. Geometrik ağ (sistemler) daireden yola çıkarak

zenginleşmiş ve kare, dikdörtgen, çok kollu yıldızlara dönüşerek alanı bölmüşlerdir. Her bir bölümlenmenin, sayı olarak da ayrıca sembolü bulunur.

Daha öncede bahsettiğimiz gibi evren ve varlık sorgusunda önemli yer alan bütün formlar sonsuzluğa ve bir olmaya işaret eder ki, bu Anadolu Selçuklu tezhibinde anlayışında önemli bir yer tutar. Bir başka deyişle, her form, harf ve sayı Allah, yaratılış ve varlığımızı açıklayan perdelenmiş sembollerdir.<sup>97</sup> Yıldızlar, İslâm öncesine uzanan bir Türk inanç sisteminin kozmolojik anlamlarına sahip ürünler olduğu kadar, İslâm inanç ve felsefesine de bağlıdır. İslâm sanatında; yıldızlar, kâinat, Allah, insan ve hayat arasında ritmik düzen açısından ilgi kurulmaktadır.<sup>98</sup> Geometrik kompozisyonlarda düğüm (Arapça; ukde), bilinmezliği ve bir problemi anlatır. Düğümün kendi şekli de bir düşünceye işaret eder. Bunlar, sistematik bir şekilde genişledikçe düşünce de genişler. Düğümler, geometrik kompozisyonların çıkış noktaları olabilecekleri gibi, tek başlarına da görülebilirler.<sup>99</sup> Anadolu Selçuklu tezhibinde semboller ve onların özelliklerinden rahatlıkla söz edebileceğimiz gibi tezhip sanatının hiçbir evresinin bilinçsiz ve rastgele olmadığını da görebiliriz.

### 2.2.3 Renk, Motif ve Formlar

Kompozisyon oluşturulduktan sonra ortaya çıkan alanlar, dönemin niteliklerine göre belirli formlara dönüşür. Bunlar dendanlar, çizgi ve motifler ile bir bütünü sağlayacak formlardır ve kompozisyonda dengeyi sağlarlar. Denge sağlanmış bir kompozisyonda renkler de dönemin özelliklerini vurgular. Motifler ise tek başına dönem belirleyicisi değildir. Bir tezhip eserini, bütünden detaya doğru analiz ettiğimizde, bizi etkileyen (dikkatimizi çeken) temel unsurları “renk, desen ve motif” olarak sıralayabiliriz. Renk, desen/form ve motifler birbirini destekleyen ve bütünleyen tasarım unsurlarıdır.

### FORM

Anadolu Selçuklu tezhibinin belirgin özelliği geometrik sistemleridir. Geometrik ana şema, zencerek, başlık ve hatta motif gibi geometrik düğümler kullanılmıştır. Geometri kavramının kısaca kelime anlamı ve tarihine bakarsak; “Riyazi ilimlerin şekil ve cisimler arasındaki ilişkileri inceleyen dalı” geometri olarak tanımlanır. Kelimenin aslı Farsça’da “ölçme” anlamına gelen endazedir. Araplar, bu ilimle ilk defa 9. yüzyılda, Öklid’in “Elementler” eserini tercüme ederken tanışmışlar ve adına Grekler gibi onlardan aldıkları

<sup>97</sup> T.M.T Duggan, “The Inscriptional Program of the Karatay Madrasa, Konya. “ LIBRI vol. II 2016 Sf. 1-62

<sup>98</sup> Selçuk Mülayim, “Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler-Selçuklu Çağı”, Sf. 68

<sup>99</sup> Selçuk Mülayim, “Değişimin Tanıkları-Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi,” Sf. 172

“geômetria” (yer ölçümü) kelimesini kendi fonetiklerine uydurarak “cûmatriya” demişlerdir. Zamanla bu isim terkedilmiş ve yerine aynı anlamdaki “misâha” kelimesi uygulamalı geometriyi, “hendese” kelimesi de kuramsal geometriyi ifade etmek üzere benimsenmiştir.<sup>100</sup> Bu tanımlamalar Anadolu coğrafyasında yakın zamana kadar kullanıldığı için bilinmesi gerekmektedir. İslâm matematik hendese bilgi birikimi, Anadolu’ya Meraga’daki matematik-astronomi okulunun kurucu üyelerinden olan Nasîrüddîn-i Tusî’nin öğrencisi Kutbüddîn-i Şîrazî (ö. 710 / 1311) vasıtasıyla gelmiştir. Bu bilgiler, var olan tezhip anlayışının biçimlenmesinde de elbette etkili olmuştur.

### **Kompozisyonu oluşturan geometrik formlar;**

11. yüzyılda Anadolu Selçuklu tezhibi, Büyük Selçuklu tezhibinden oldukça etkilenmiştir. Tam sayfa geometrik formlarda; altıgenler, sekiz köşeli, dört köşeli yıldızlar, kare planın dikkörtgene tamamlanması, zencereklerin bu ayırmda ana unsur olarak kullanılması ve düğümlü geçmeler kullanılmıştır.

Anadolu Selçuklu tezhibinde de geometrik formlar 3 bölümde ele alınabilir.

1. **Sonsuz desenler:** Sürekliliği bir renkli cetvel ile takip edilenlerden oluşmaktadır. Daire merkezli üretilmiş daire, kare, çokgenler, çok kollu yıldızlar ve onların kesişmesiyle oluşmaktadır.

2. **Bordürler:** Sayfa kenarını döner. Kimi zamansa sayfanın üst ve alt kısmında yer alır. Her zaman zencerek hatlarında süreklilik olması aranır. Genel kuralın dışında kalan az sayıda örnekler de vardır. 2-1, 3-2, 4-3 noktalama sistemiyle geliştirilmiştir. Döneme ait geometrik zencerek sistemi, hatlar arasına boşluklar bırakarak devam etmiştir. Bu uygulama ise daha çok mimari eserlerde taş işçiliğinde görülür.

3. **Madalyonlar:** Daire, oval formların iç içe geçerek oluşturduğu kapalı formlar ile zahriye, serlevha ve sayfa kenarında güller olarak yer alır. Dikkati sayfaya ve alana çeken etkisi ile bulunduğu alanı dolu ve etkili hale getirir. Türk kozmolojisinde yeryüzü/yeraltı ile gökyüzü arasındaki ilişkide beliren ve onları birbirine bağladığı düşünülen dünya ağacı (dünya direği, kozmik eksen)<sup>101</sup> düşüncesi, tezhipte sayfa kenarlarında yer alan güller, madalyonlar olabilir. Geometrik olarak geniş ve dar düğümler ise koltuk deseni gibi de kullanılmıştır.

---

<sup>101</sup> Yaşar Çoruhlu, “Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine "Gök ve Yer" Sembolizmi Açısından Bir Bakış”, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, Türk Dünyası Araştırmaları, Sayı: 87, Sf. 17

## RENK

Farsça bir kelime olan renk (reng), Türk Dil Kurumu sözlüğünde; “cisimler tarafından yansılan ışığın gözde oluşturduğu duyum” olarak yer almaktadır. Gözümüzün gördüğü alanda ne kadar çok farklı renk varsa, bu aslında o kadar farklı sayıda pigmentin varlığını gösterir. Pigmentler, nesnelere öncelikle dış yüzeylerinde bulunarak gözümüzün görme ve algılama kapasitesine göre renklerin oluşmasını ya da asıl itibarıyla algılanmasını sağlayan özel moleküllerdir.

Pigment moleküllerinin harekete geçmesi için belirli bir enerji gereklidir. Elbette ki renklerin oluşmasındaki diğer tüm aşamalarda olduğu gibi, pigmentlerle ışık arasında da yine kusursuz bir uyum vardır. Çünkü yeryüzüne ulaşan “görünür ışık” canlılarda renk molekülü olarak bilinen “pigment” molekülleri için adeta özel olarak tasarlanmış gibidir.<sup>102</sup> Gören her göz, gördüklerini kendi varlık ışığı ile görür. Bu anlamda, mesela kedi ve köpeklerin pigmentleri ya da ışığı bizden farklı gördükleri bilinmektedir.

Anaodulu Selçuklu dönemi tezhibinin renk analizleri konusunda, yeterli sayıda bilimsel çalışma yoktur. Ancak bu döneme ilişkin bazı incelemeleri, elimizdeki yazma eserlerin renk skalası ile karşılaştırarak belki bazı değerlendirmeler yapılabilir. Bu araştırmalardan birisi, “Orta çağ yazma tezhibinde sanatçıların kullandığı pigmentler: Sanatsal etkileri izleme ve bağlantıları” başlığını taşımaktadır.<sup>103</sup> Bu araştırmada Ermeni, Bizans ve Türk yazmaları çeşitli yönleriyle incelenmiş, diğer kaynaklardan faydalanarak dönemin boya çeşitleri tespit edilmiştir.<sup>104</sup>

## Altın

Tezhibin en önemli boyar maddesi altın, gümüş ve bakırdır. Madenler çeşitli kararlarda olup ezilerek kullanılmıştır. Günümüze kadar gelen bazı örneklerden, gümüş ve bakırın sayfaya ve tezhibe zarar verdiği tespit edilmiştir. Altın, “nur-ışığın” sembolüdür.<sup>105</sup> Tezhip eserlerinde yer almasının sebebi, yaradanın ve sıfatlarının yansıması olarak kabul edilir. Sanatçı için karatı ne olursa olsun, altın aslında saf renk demektir. Türk kültüründe, dünyanın merkezinin sembolü olan sarı renk<sup>106</sup> ya da

<sup>102</sup> Abdülmecit Okcu “**Kur’an’da Renkler**” Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, sayı: 28, Erzurum, 2007 Sf.129

<sup>103</sup> Marry Virginia Orna- “**Artists’ Pigments in Illuminated Medieval Manuscripts: Tracing Artistic Influences and Connections**”, Archaeological Chemistry VIII, 2 013, chapter IV. Pg. 10

<sup>104</sup> Anita Cowdry, **Özel Ders Notları**, Londra 2016

<sup>105</sup> Bkz. Musa Kaval, **Nur Sûresi 35. Ayet Bağlamında Mesnevi’de Nur Sembolü**, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt 8, Sayı 38, Haziran 2015

<sup>106</sup> Süheyla Sarıtaş, **Türk Mitolojisinde Önemli Renkler**, TÜBA, acikders.tuba.gov.tr, Sf. 6

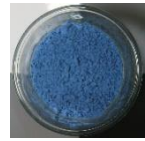
tezhip uygulamalarında özel bir renk olarak kullanılan altın rengi, aynı zamanda bilgeliğin ve yüksek seviyede sezgisel kavrayışın da sembolü sayılmaktadır.<sup>107</sup>

### Mineral Boyalar

Ultramarin (Ultramarine):  $\text{Na,Ca}_8(\text{AlSiO}_4)_6(\text{SO}_4,\text{S},\text{Cl})_2$  Kimyasal tanımı kalsiyum ve bakır silikat olan mavi renk grubundan, yarı değerli taştır. Yarı değerli olan taş “Lapislazuri” Ultramarin adını Avrupaya deniz aşırı ticareti yapıldığı için almıştır. Afganistan’ın dağlarında Bamiyan kentinde bulunan bir madendir. Rengin toz boya hali 6. yüzyılda ortaya çıkmıştır.



Azurit (Azurite):  $\text{Cu}_3(\text{CO}_3)_2(\text{OH})_2$  olmakla birlikte bünyesine eser miktarda Co, Ni, Zn, Mg, Mn minerallerini de alır. “Doğal bazik bakır karbonat” kimyasal tanımlanır. Mavi renk grubundan olup ilk çıkarıldığı yer Rusya Ural bölgesidir. Genel anlamıyla mavi renk sakinleştirici olup otoriteyi ve sonsuzluğu (uzayı) temsil eder. İnsanda barışçıl etkiler uyandıran mavinin göğün ve suyun simgesi olduğu söylenir.<sup>108</sup>



Malahit (Malachite): Yeşil renk grubundan olup,  $\text{Cu}_2(\text{CO})_3\text{OH}_2$  Bazik Bakır Karbonat ve bünyesinde eser miktarda Fe, Ca, Zn, Co, Ni, Cu mineralleri de bulunmaktadır. Azuritle benzerlik gösterir ve Rusya bölgesinden çıkarılmıştır.



Turkuaz (Turquoise):  $\text{CuAl}_6(\text{PO}_4)_4(\text{OH})_8 \cdot 4-5\text{H}_2\text{O}$  Bakır Alüminyum Phospate kimyasal olarak tanımlanır. Boya yapılabilen turkuaz mineralleri çok azdır. Genel itibarıyla yeşil ve turkuaz, psikolojik olarak sakinleştirici ve huzur ve rahatlık veren bu renk cenneti de temsil eder.<sup>109</sup>



Cinnebar (Vermilion Kırmızı): Kimyasal tanımı, Civa II Süfit  $\text{HgS}$  ve Kurşun Oksit  $\text{Pb}_2\text{O}_3$  tir. Roma döneminde İspanya’da çıkartılmıştır.

Genel olarak kırmızı renk uzaktan zor farkedilirken, doğada ise hemen farkedilir. Psikolojik olarak zaman kavramını unutturur. Dört elementten ateşin rengi olup, Türk dünyasında heyecan, kudret ve cesaretin rengidir. Mevlevilikte ise kırmızı post güneşin battığı zamanı hatırlatır.



<sup>107</sup> Birçok inanç sisteminde manevi önderler veya değerler altın ile boyanarak öne çıkarılmıştır.

<sup>108</sup> Bkz. Hacettepe Üniversitesi İnternet sayfası, [www.biyostatistik.hacettepe.edu.tr](http://www.biyostatistik.hacettepe.edu.tr), 21.3 2016

<sup>109</sup> Bkz. aynı yer, [www.biyostatistik.hacettepe.edu.tr](http://www.biyostatistik.hacettepe.edu.tr), 21.3 2016



Beyaz (White Lead): Kimyasal tanımı, bazik kurşun karbonattır  $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$ . Kurşunun işlenmesiyle elde edilen opak boyalardandır.



Beyaz (white mud) kireç taşı boya olarak kullanılan  $CaCO_3$  kalsiyum karbonat olarak tanımlanan kimyasal bileşiktir. En çok kullanılan renktir. Çıkarıldığı yere göre beyaz değeri değişir. Genel olarak temizliği, saflığı, huzuru temsil ettiği gibi güç, ululuk ve eşitlik olarakta sayfa düzeninde karşımıza çıkar. Psikolojik olarak devamlılığı ve istikrarı da temsil eder.



Zırnık (Orpiment): Sarı ve kırmızı olarak iki renktedir. Arsenik Sülfür  $As_2S_3$  %60 Arsenik ve %39 Kükürt içerir. Bu kimyasal tanımlı çok zehirli olmasına rağmen kullanımı çok eskiye dayanır.

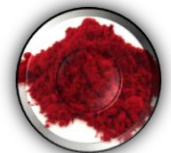


## Organik Boyalar

İndigo mavi (indigo Blue): Indigofera ve Isatis tinctoria ağacından elde edilen rengin tonları vardır. Hint Adaları, Peru ve Brezilya'da yetişen bitkiden elde edilir.



Kırmız mürekkebi (cochineal ink): Ararat kırmızı böceği, geleneksel olarak Ermeni boyar maddeleri arasındadır. Dişi böcekler oval ve daha iri oldukları için tercih edilir. MÖ 714'de kullanıldığı belirtilir.<sup>110</sup>



Kermes Meşesi: Ülkemizin güney ve batı kesimlerinde yetişir. Yapraklarında oluşan "Kermes ilicis" adlı böcek kırmızı rengin elde edilmesinde kullanılır. Geçmişte soyluların giysilerinin boyanmasında faydalanılmıştır.



<sup>110</sup> Gayane Mirzayan, "Vordan Karmir" (Ağrı Kırmızı Böceği), Yerevan Magazin, sayı 3, Kasım 2008

Kızılkök (Madder-Rubia tinctorum supply):

MÖ 1500'lerde kullanılan boyanın çeşitli tonları yapılabilir. Ortaçağda da Anadolu bölgesinde kullanılmıştır. Gülkurusu, koyu tonları ve mora yakın renkler elde edilir. Kırmızı tonda şeffaf bir boyadır.



Safran (Crocus sativus): Safranın boyar maddesi Safranin veya Crocine'dir. Sülfürik asit ile açık mavi nitrik asit ile yeşil renk verir.



Siyah (Bone black-Charcoal): Kömür siyahı ve kemik

siyahı dönemde kullanılmıştır. Karbon isi olarak tanımlanır. Kullanılabilmesi için çeşitli işlemlerden geçmesi gerekir.<sup>111</sup> Siyah renk, bütün renklerin içinde barındırır. Işığı çeker ve yansıtmaz. Bu özellikleri ile suskunluk, korku, gizem, belirsizlik, yokluk ve sonsuzluk gibi bir çok duygu ve durumu simgeler.



**Mürekkep**

Anadolu Selçuklu döneminde de kullanıldığını araştırma ve gözlemlere dayanarak belirlenen mürekkepler, is mürekkebi, üstübeç mürekkebi, lâl mürekkepleridir. Kimyada ve eczacılıkta bünyesinde birden fazla madde bulunan ilâçlara "mürekkep", bir tek maddeden yapılan ilâçlara ise "müfred" adı verilmektedir.<sup>112</sup>

İs Mürekkebi: Bezir yağının uzun ve farklı işlemlerden geçtikten sonra toz haline gelmesiyle elde edilir. Bu toz Arap zamkı ve istenilen kaliteyi elde etmek için diğer maddeler ile karıştırılarak elde edilirdi. Bunlar ise safran, efsintin, sabr-ı sükotara, nöbet şekeri, sirke, jengâr, milh-i enderûnî, lâhur çividi, anzurut kâfuru, öküz kuyruğu çiçeği, sarı zırnık, musul mazısı, misk, şap, rastık, sığır ödü, zağ toprağı, meyan balı, mazı suyu, nişadır, karaduz gibi maddelerdir. Akıcılığı sağlamak için gül suyu, kına suyu, nar kabuğu suyu, katır tırnağı çiçeği suyu, asma yaprağı suyu, koruk suyu, mersin ağacı meyvesi suyu gibi maddeler kullanılmıştır.<sup>113</sup>

Üstübeç Mürekkebi, ezildikten sonra arap zamkı ile karıştırılıp kullanılır. Tezhipli sayfalarda başlıklardaki yazılarda kullanılır.

<sup>111</sup> Marry Virginia Orna, age. chapter IV. Pg.10

<sup>112</sup> Mahmut Kaya, "Mürekkep" maddesi, İslâm ansiklopedisi, cilt 32, Sf. 46

<sup>113</sup> Mahmut Kaya, age, Sf. 46

Lâ'1 Mürekkebi: Lotur, şekerci çöğeni, şap ve su belirli oranlarda karıştırılıp kaynatıldıktan sonra suyu alınır; bunun içine "kırmızı böceği" nin kurutulmuşu, iyice dövülerek ilave edilir ve tekrar kaynatılır. Ortaçağda kontürler ile beyne's süturlarda çizgiler çekilerek renklendirilen zeminlerde yerlerinde görülür.

## MOTİF

Motifler Anadolu Selçuklu Döneminin belirleyici ve izleyiciyi ilk etkileyen form ve rengin varlığını hissettiren unsurlardır. Bu nedenle dönemin karakteristik özelliklerini gösteren motifleri belirleyecek olursak aşağıdaki gibi sıralayabiliriz.

## Rûmî

“Rûmî” kelimesi sözlüklerde “Arapça kökenli olup “Anadolu ile ilgili, Anadolu’ya bağlı, Anadolu’da yaşayan” anlamına geldiği belirtilir. Ancak, rûmî motifi ,”Anadolu Selçuklularının üslûplaştırdıkları filiz, yaprak ve hayvan örgelerinden meydana gelmiş dolaşık süsleme”<sup>114</sup> şeklinde tanımlanır. Tanımlamalar motifi ve kökenini anlatmakta yetersiz kalmaktadır.

Rûmî, hayvan figürünün çeşitli bölümlerinden alıntılar ile üsluplaşarak en yalın halinden en kompleks haline kadar zaman içinde çeşitlilik kazanmıştır. Bir yönü olan ve diğer motif dallarıyla karışmadan tezhibin içinde yer alır. Desende hareket ettiği alan ve formlarıyla tezhibin dönemleri hakkında bilgi veren bir motif de olmuştur. Avrupa kaynaklı bilgilerde ise “arabesk” olarak genelleme yapılarak tanımlanır.<sup>115</sup> Bu sebeple motif konusu terminolojide bazen tartışmalara yol açmaktadır.

İslâm dünyasında “selçukî veya İslîmî” olarak isimlendirilen motif, İran’da “İslîmî” olarak aynı “arabesk” kelimesi gibi algılanır. Türk dünyasında ise ilk olarak Orta Asya’da varlığı bilinen hayvansal kökenli bir motif olduğunu, kurganlardan elde edilen çeşitli malzeme üzerine örnekler ile rûmî motifler kanıtlar. Zaman içinde inanışların hayatın değişmesiyle motiflerde değişmiştir. Ancak geleneğimizde rûmî motifi, tezhip içinde diğer motiflerle birarada fakat bağımsız tasarlanmıştır. Desene ritm kazandırır.

Bu çalışma kapsamında, takip eden sayfalarda Anadolu coğrafyasındaki tezhiplerde motif ve desenleri ele alarak, rûmî motifini ve kompozisyonları değerlendirilecektir.

<sup>114</sup> Türkçe Bilim Terimleri Sözlüğü, Sf. 987

<sup>115</sup> Selçuk Mülâyim, “Değişimin Tanıkları”, Sf.97



Rûmî, tarih boyunca belli başlı bir sistemle çeşitlenmiş ve kendi başına estetik değere ulaşmıştır. Motif bulunduğu alana yön vermiş ve kendine özgü örgü sistemini de oluşturmuştur. Rûmî motifleri, Anadolu Selçuklu tezhibinde karakteristik yer tutan, sade ama kompozisyonları açısından kompleks şekilde yer alır.

Yine bu döneme ait desenler değerlendirildiğinde ise; Yalın rûmî motifleri (biçime bağlı değerlendirildiğinde) kullanılmıştır. İç detayları (tohumları) vardır. İçte, dışta tekli veya ikili, sencîde ve kanatlı rûmîleri görmekteyiz. Ayırma rûmîler, ortabağlar, tepelikler çizim aşamasında yoğun kompozisyonlarda kullanılan rûmîler oldukça dolgun ve iridir. Tepelik, ortabağ ile serbest kompozisyon rûmîler arasında, orantı farkı büyüktür.<sup>116</sup> Çizim yöntemine göre yalın rûmî motifleri şu şekilde sıralayabiliriz:

- Tekli rûmîler -yayın iç ve dış kısmında yer alan iki ayrı motif.
- İki merkezli rûmîler- yayın iç ve dış kısmında yer alan iki ayrı motif.
- Sencîde rûmîler (iki merkezli rûmî çiziminin tek bir motif halinde çizilmesi).
- Kanatlı rûmîler –yay üzerinde ve kapalı formlarda.
- Kapalı formların alt ve üst kısımlarında yazı ile rûmînin harmanlandığı harf uçlarında görülen “tepelikler”.
- Helezon ve “S” “C” gibi farklı veya aynı yönde hareket eden dalların çakışma alanlarında veya dal ayrımlarında yer alan “Ortabağlar”.

### **Münhanî**

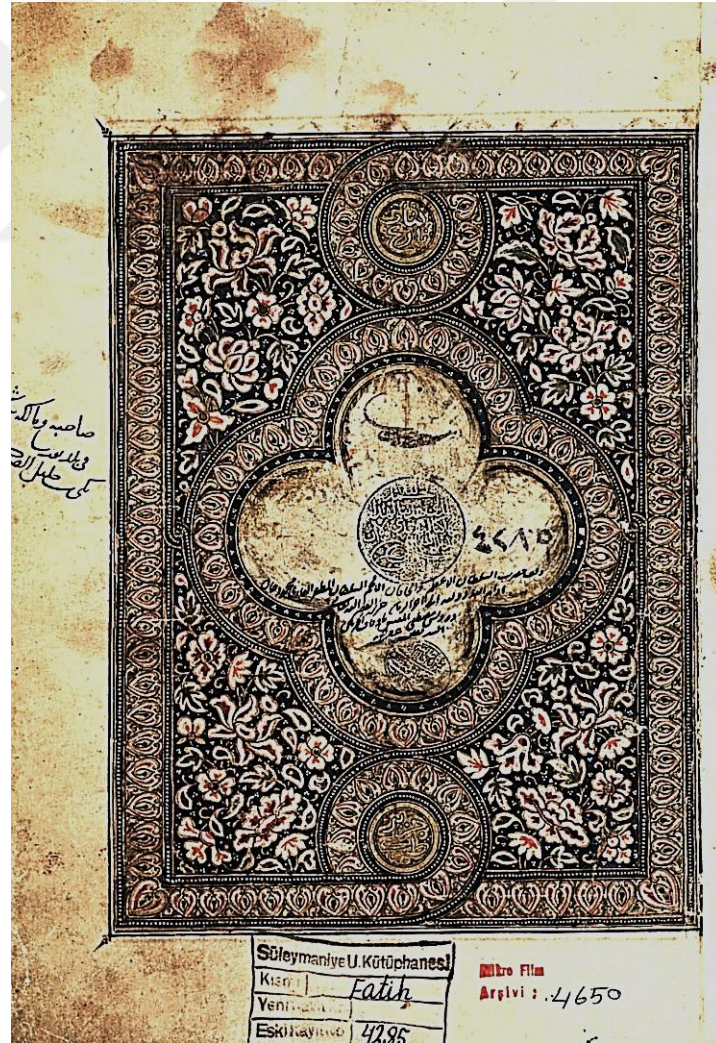
Kelime Arapça kökenli olup, ”eğri” anlamındadır. 13.ve 14. yüzyıla kadar rûmî ve münhanîler birbirlerine karışmadan, eserlerde ayrı tasarımlar olarak yer alır. Münhanî ve rûmî motiflerinin de hayvanların gövde, bacak ve kanatlarının üslûplaştırılmış şekli olduğu kabul edilmektedir. Bu motiflerin hayvanî veya nebatî kaynaklı olduğu hususu tartışılmakla beraber, münhanî tamamen eğri çizgilerle şekillenmiş, 12., 13. ve 14. yüzyıl kitap tezhiplerinde kullanılmıştır. Münhanîler tek başına yer alırken, diğer motifler veya desen unsurlarıyla karışmazlar. Münhanî ve rûmî motifi çizim aşamasında benzerlik gösterir. Dal ve daire merkezli üst üste inşa edilen motif rûmî gibi dalları yoktur. Muhtemelen aynı kaynaktan türetilmişlerdir. Sayfalardaki konumuna ve sayfa düzenine uygun biçim ve renklerde yer alır. Anadolu Selçuklu döneminde, daha çok bordür veya tezhip tasarımlarının kenarlarında

<sup>116</sup> Ö. Faruk Taşkale, “Tezhip Sanatının Kullanım Alanları”, Tez, MSÜ.SBE. GTES, Tezhip Programı, 1994, Sf.3

yer alır. Yerleştirildiği alanda sınırı belirler ve çoğunlukla üstünde tığ yer almaz. Cetvel aralarında yer aldığı ve sayfa kenarlarında üç boyutlu etkisi yapar.

### Çiçek

Anadolu Selçuklu tezhip sanatında çiçek kompozisyonları, geometrik sistemler, rûmî ve münhanîler kadar yaygın ve yoğun kullanıma sahip değildir. 13. yüzyılın sonu ve 14. yüzyılın başında, geometrik sistemlerin sayfada çok daha az kullanıldığı bitkisel kompozisyonlar kendini göstermeye başlar. 12 ve 13. yüzyıllarda çiçeklerin tezhip kompozisyonlarında azlığı ve rûmîler ile bir arada az kullanılması, adeta bir değişimin habercisi gibidir. 13. yüzyıl sonu ve 14. yüzyılda başlamış olan bu değişim ile çiçek, rûmî ve geometrik sistemleri dengeli ve kompleks bir şekilde ve daha fazla renk uygulayarak kullanıldığını görürüz. Konumuz açısından ele aldığımızda, çiçek motifli tezhip alanlarının yok denecek kadar az olduğunu söyleyebiliriz.



Resim 61: "Tercüme-i Tarihi Teberi" Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 4285, M.1301-2,1a

### 3. KONYA'DA YAPILDIĞI TESPİT EDİLEN BEŞ YAZMA ESER

#### 3.1. Yazmalar Hakkında Genel Bilgi

Anadolu Selçuklu döneminde ciddi bir kültür sanat merkezi olan Konya'da devlet adamlarının ve sultanların özel koleksiyonları olduğunu, hattat ve müzehhiblerin varlığını Dublin'deki DBCL 1466 numarada kayıtlı, 1278 yılında tamamlanmış Kur'ân-ı Kerîm'in ketebesinden anlıyoruz. Çok kıymetli âlimlerin ve mutasavvıfların bulunduğu, imar faaliyetlerinin en üst seviyede gerçekleştiği Konya'da kitaba özel önem verildiği çok açıktır. Bu dönemde çiniler, taş işçiliği, yazmalardaki ciltler ve dahi tezhipler gösteriyor ki tasarımlar bazı ortak özellikler taşımaktadır. Bu durum, bir tasarım ve uygulama merkezi ve hatta belki merkezleri olduğuna ciddi bir işaretir. Anadolu Selçuklu sonrasında, sanat ve ilim adamlarını himaye edenler hakkında daha geniş bilgi kaynakları söz konusudur. Buradan hareketle bir Nakışhane geleneğinin varlığından da söz edilebilir. Tahminler ve varsayımların dışında, elimizdeki belgeleri tek tek incelendiğinde, incelediğimiz beş yazmanın Konya'da yapıldığı çok açıktır.

Bu beş yazma eserin; dördü Kur'ân-ı Kerîm, birisi ise Mesnevî olup, hepsi 13. yüzyılın son çeyreğinde yapılmıştır. Bu yazmaların müzehhibleri ve hattatları bilinmektedir. TIEM 437-438-439 numaralarda kayıtlı yazmaların mücellidi, müzehhibi Simon Pettig tarafından bildirilmiştir. Bu da yazmalar hakkında daha fazla bilgi edinmemizi sağlamaktadır. Kur'ân-ı Kerîm ve Mesnevî Şerîfin tezhibi kısa aralıklarla yapılmıştır. Her iki yazmanın da müzehhibinin, Muhlis bin Abdullah el-Hindi olduğu görüşleri de vardır.<sup>117</sup> Ancak uygulama kalitesi çok farklı olduğu için tamamının aynı müzehhib tarafından yapıldığına inanmak zordur. Tezhipler arasında tasarım benzerliği görülse de, uygulamada ve renklerde farklılıklar vardır. Türk İslâm Eserleri Müzesi'ndeki üç ciltlik Kur'ân-ı Kerîm ise Abdullah el Hindi'nin tezhibinden farklı bir karakter gösterir ki, yazmanın farklı bir atölyede ve başka bir müzehhib (Mahmud bin Ramazan) tarafından yapıldığını biliyoruz. Genel itibariyle beş yazmada dönemin tezhip üslubunu taşımaktadır. 14. yüzyıl ve sonrasında bu üslubun etkilerini de görmek mümkündür. Bu çalışmamız kapsamında, yazma eserlerin öncelikle künyeleri, tezhipli sayfaları, kompozisyon özellikleri, desen ve motif yönleri/özellikleri ele alınacaktır. Renk konusunda laboratuvar ortamında bir çalışma yapılamadığı için döneme ait diğer yazmalar üzerinde yapılmış bazı bilimsel araştırmalar konuya kısmen açıklık getirmektedir.<sup>118</sup> Ele aldığımız tezhipli sayfaların bazı örnekleri pul resimler olarak bu çalışmanın takip eden sayfalarda verilmiştir.

<sup>117</sup> Bkz. Bu dosyada, kısım 3.1.1.2 Müzehhib Hakkında Kısa Bilgi, Sf. 83

<sup>118</sup> Bkz. Tezin 2. Bölümündeki "Renk" maddesi, Sf. 71

### 3.1.1. Eserlerin Konya’da Yapıldığını Gösteren Belge ve Görüşler

#### 3.1.1.1 Birinci Yazma: Kur’ân-ı Kerîm DCBL 1466

DCBL 1466 numarada kayıtlı Kur’ân-ı Kerîm’in hatime, dua ve notların alındığı sayfalarından edinilen bilgiler alttaki resim içinde mevcuttur.



**Resim 62:** Hatime sayfası , DCBL 1466 329b-330a

**Resimdeki Yazının Latinize Metni (3329b-330a):** “*Farağa min kitbatı hâza’l-mushafü’l-kerîm ela’bdu l’zayıf l’mühtac ila rahmeti rabbihi allatif el Hasan-ü bin çoban bin Abdullah el Konavi fi konya l’mahrusa harasha Allah medrase-tu sa’adü’l-ddin köpek Rahimahu allah fi ahir Rebiülahir sanatu sabu’n ve sabi’in ve sittumia’a.*”

**Tercümesi:** “Kura’n-ı Kerim yazmasını bitirdiği güçsüz (zayıf) kul latif Allah’ın rahmetine muhtaç olan **el Hasan bin Çoban bin Konyalı Abdullah** (Konyalı Abdullahın oğlu Çobanın oğlu el Hasan) korumlu Konyada. Allah onu korusun. Saadettin Köpek medresesinde, Allah ona rahmet eylesin. Rebiülahir sonunda altı.. yüz..yetmiş..yedi.”





Resim 63: DCBL 1466, S332b-333a

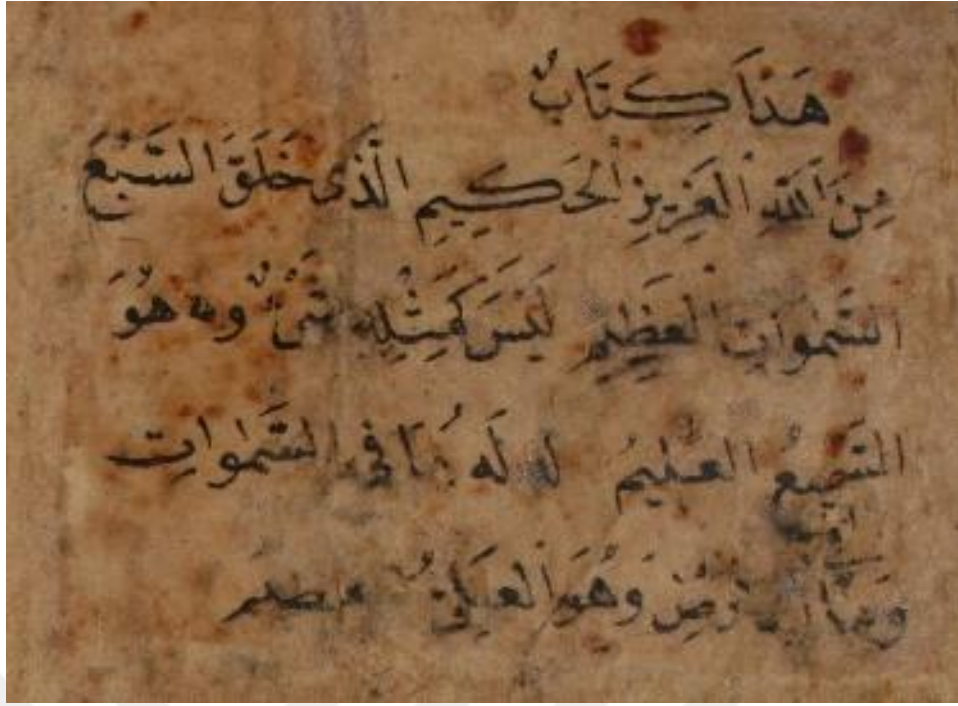
**Resimdeki Yazının Latinize Metni (332b):** “ ... (okunamayan kelime) *hâze'l-mushafü'l-kerîm li sâhibihî ve müstensihihî es-sadru el-kebir melikü'l-havâss ve'l-huccâb kudretü'l-küfât ve'l-küttâb Seyfullah ve'd-devle ve'd-dîn Azîzü'l-İslâm ve'l-müslimîn Muhtâru'l-mülûk ve's-selâtîn*”

**Tercümesi:** ”Bu Mushaf-ı Kerim .. sahibi ve müstensihi (yazanı) büyük komutan Havassın ve muhafızların meliki Küfâtın (okunamayan kelime) ve katiplerin kudreti Allahın, dinin ve devletin kılıcı İslâm'ın ve Müslümanların azizi Meliklerin ve sultanların seçilmişisi...”

**Resimdeki Yazının Latinize Metni (333a):** “(okunayan kelime)” *âkil kâfi kedhudanın* “(okunamamış kelime)” *Abdullah* “(okunamayan kelime)” *El-A'zamî veffekahullâhu teâlâ Li'l-hayrât ve sânehû bifazlihî Ani'l-havâdis ve'l-âfât Tuâkibu'l-leyle ve'n-nehâr* “(okunamamış kelime)” *Muhammed ve âlihî ve sahibihî'l-ahyâr*”

**Tercümesi:** ”.. (okunamayan kelime) Allah Teala onu hayırlara muvaffak eylesin Fazlıyla kazalardan ve afetlerden korusun Muhammed'e (sa), âline ve seçkin ashabına (okunamayan kelime)”

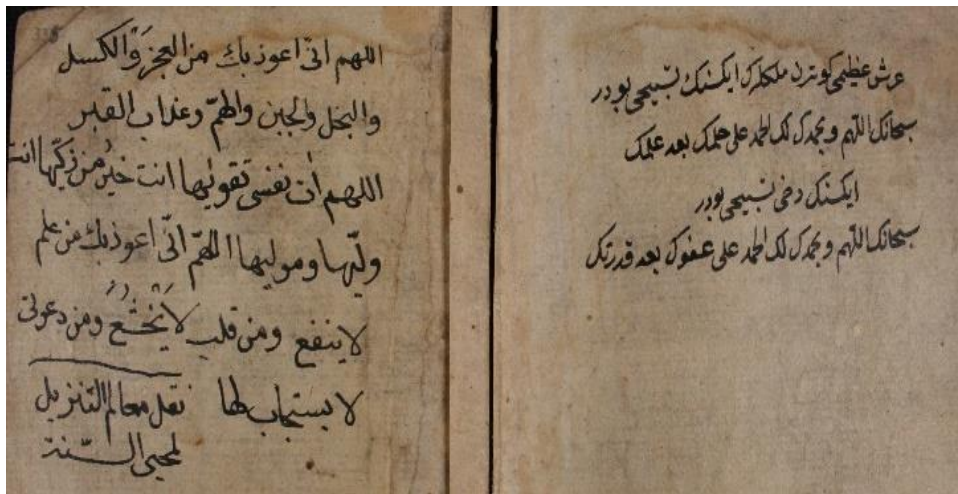




Resim 64: DCBL 1466, Dua Sayfası, Sf. 333b

**Resimdeki Yazının Latinize Metni (333b):** “*Hâzâ Kitabun Mine'l-lâhi'l-Azîzi'l-Hakîm ellezî haleka's-seb'a es-semâvâti'l-azîm leyse kemislihî şey'ün ve hüve es-Semî'u'l-alîm lehû mâ fi's-semâvâti ve mâ fi'l-ardi ve hüve'l-Aliyyü'l-Azîm*”

**Tercümesi:** “Bu, Aziz ve Hakîm olan Allah'tan (gelen) bir Kitap'tır. O ki yedi kat göğü yaratmıştır, Azim'dir. Hiçbir şey O'nun benzeri değildir. O, işitendir (semi'dir), bilendir (alîmdir). Göklerde ve yerde olanlar O'nundur. O, yücedir (aliyy), Azim'dir.”



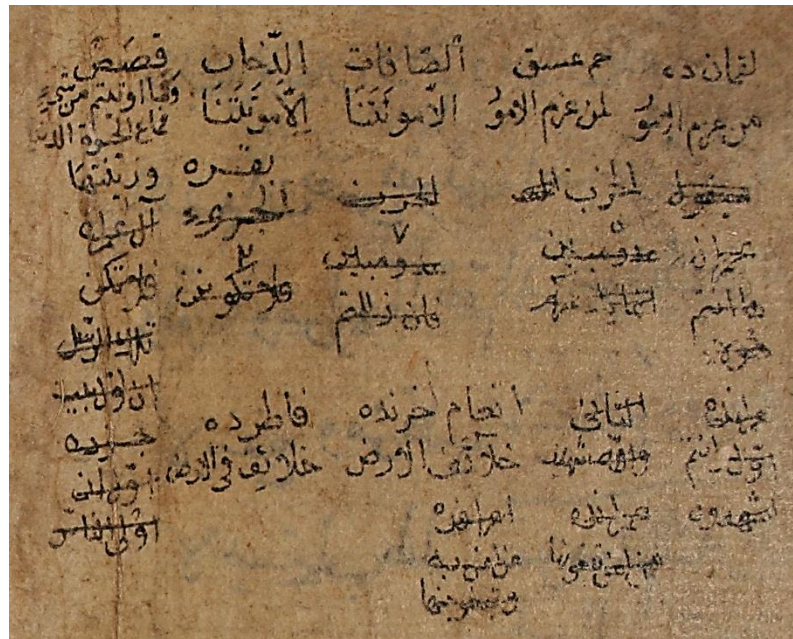
Resim 65: Dua sayfası, DCBL 1466, 334b-335a

**Resimdeki Yazının Latinize Metni (334b)** “*Arş-ı azimi götüren meleklerin ikisinin tesbihi budur: Sübhâneke allâhümme ve bi hamdik lekel’-hamd alâ hilmik ba’de ilmik İkisinin dahi tesbihi budur: Sübhâneke allâhümme ve bi hamdik leke’l-hamd alâ afvik ba’de kudretik.*”

**Tercüme:** Allahım Sen noksanlardan münezzehsin. Seni hamd ile tesbih ederim. Hamd Sana’dır, ilminden sonra hilminedir. Allahım Sen noksanlardan münezzehsin. Seni hamd ile tesbih ederim. Hamd Sana’dır, kudretinden sonra affınadır.

**Resimdeki Yazının Latinize Metni (335a)** ”*Allâhümme innî euzü bike mine’l-aczi ve’l-kesel ve’l-buhl ve’l-cübü ve’l-hemm ve azâbi’l-kabr Allâhümme âti nefsi takvâhâ ente hayru men zekkâhâ Ente veliyyuhâ ve mevlâhâ Allâhümme innî euzü bike min ‘ilmin lâ yenfa’ ve min kalbin lâ yehşa’ ve min duâin lâ yüstecâb lehâ. Nekale meâlimüttenzil li muhyisünne.*”

**Tercüme:** ”Allahım! Acizlikten, tembellikten, cimrilikten, korkaklıktan, düşkünlükten, kabir azabından Sana sığınırım. Allahım! Nefsime takvasını ver. Sen tezkiye edenlerin en hayırlısısın. Sen onun velisisin, mevlasisın. Allahım! Fayda vermeyen ilimden, huşu duymayan kalpten, kabul olunmayan duadan Sana sığınırım. Muhyissünne’nin Meâlimü’t-tenzil’i nakletti. (Muhyissünne, Begavî’nin lakabı. Meâlimü’t-tenzil ise onun tefsir eserinin adı.)



Resim 66: Notların alındığı sayfa, DCBL 1466 335b

5 numaralı resim (335b) içeriğinin Latinize metnine baktığımızda, bazı sûrelerden not alınmış kelimeler görüyoruz. Sûrenin adı ve kelime/ ifade yazılmış. Bu tarz çalışma, Kur'ân-ı Kerîm eğitimi alanların (hafızlık) çok kullandıkları bir yöntemdir.

### 3.1.1.2. Müzehhib Hakkında Kısa Bilgi

Muhlis bin Abdullah el-Hindî hakkında pek fazla kayıtlı bilgi bulunmamakla birlikte, isminden Hindistanlı olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Kur'ân-ı Kerîm Anadolu'da yaptığı ilk tezhibi olduğu belirtilirse de<sup>119</sup> Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 315 yer alan Razi'nin tefsirinin serlevha tezhibi benzerlik gösterir ve daha erken tarihlidir.

Yazma ve müzehhib hakkında son bölümdeki örneklemeler ilk tezhibi olmadığını da diğer detaylarıyla gösterir. Kur'ân-ı Kerîmi yaptıran Sayfeddin Sungur ibn Abdullah el Sahibi'dir.<sup>120</sup> Bu Kur'ân-ı Kerîm bir çok araştırmacı tarafından dikkat çekilmiştir.<sup>121</sup>

Sayfa 329 b-333 a tercümelerinden, yazmanın Konya'da yapıldığı ve Sadeddin Köpek Medresesinde tamamlandığı anlaşılmaktadır. 332a-333b sayfalarında övgü ve dualar yer almaktadır.

Bütün bunlar, muhtemelen dönemin önemli bir devlet adamı olarak bilinen (ve asıl adı Köpek bin Muhammed olan) Sadettin Köpek içindir. (Son yıllarda popüler bir televizyon dizisinde -senaryo her ne kadar tarihsel ve bilimsel gerçeklere dayanmasa da- Sadettin Köpek figürünün sanat sevgisinin senaryoda yer alması dikkat çekicidir.)

333 b -334 a sayfalarında yine dua yer alır. 335 a sayfasında ise yine bir tefsirden nakil ile dualara yer verilmiştir. 335 b sayfasında ise alınan notlarda ise bunların hafızlık yapan bir kişinin notları olduğu görülmektedir.

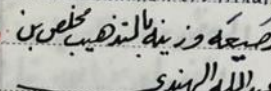
<sup>119</sup> Zeren Tanındı, **Yıldız Demiriz'e Armağan**, Sf. 145, İstanbul 2001

<sup>120</sup> Caliah Jackson, The Eleventh Islamic Manuscript Conference: Manuscript Culture, (TIM University of Cambridge 13-15 sept. 2015) makalesinden.

<sup>121</sup> Bkz. Elaine Wright, **ISLAM, Faith, Art, Culture**, Sf.72, scalapublisher 2009; Caliah Jackson, Regionality Looking For The Local In The Arts Of Islam, Historians Of Islamic Art Association, Fifth Biennial Symposium, 20-22 October, 2016 The Courtauld Institute of Art, University of London; Zeren Tanındı, age, "Anadolu Selçuklu Sanatında Tezhib-Müzehhib Abdullah el Hindî ve Halefleri" Sf. 145, 2001; David James, Qur'ans and Bindings, from Chester Beatty Library, Sf.89, 1980

### 3.1.1.3. İkinci Yazma: Mesnevî Şerîf

Hız. Mevlânâ'nın yazdığı Mesnevî Şerîf, Konya Mevlânâ Müzesi 51 numarada kayıtlıdır. Dönemin vakfiye defterinde alttaki detaylı bilgiler mevcuttur.

Eşyanın nasıl olduğu (Eşyanın vasıfları)	KIYMETİ				Müzeye geldiği tarih
	Satın alınma fiyatı		Tahmin olunan fiyatı [1]		
	L.	K.	L.	K.	
<p>Müellifi: Mevlânâ Celâleddin Rûmî</p> <p>Cildi: Meşin ciltlidir. Şemse ve köşebentlidir. Mikleblidir. 1-6 cilt.</p> <p>Kâğıdı: aharlı ipek</p> <p>Sayfası: 623 sayfadır. Her sayfası dört sütun ve her sütunu 29 satırdır.</p> <p>Yazı: Selçuklu nesihî</p> <p>Tezhip: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 97. 98. 99. 100. 101. 181. 182. 185. 186. 187. 188. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 395. 396. 397. 398. 400. 401. 508. 509. 510. 511. 512. 513. Sayfaları tezhiplidir.</p> <p>Müzehhibi: Muhlîs bin Abdullah el Hindî</p> <p>Müzehhib kaydı: </p> <p>Hattatı: Mehmed bin Abdullah el Konevî al-veledi</p> <p>Tahrir tarihi: Recep 677.</p>					9 Teşrinievvel 1926

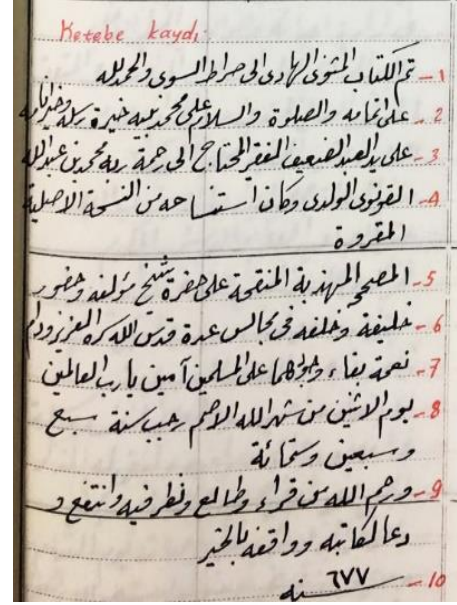
Resim 67: KMM No 51 kayıtlı Mesnevî'nin vakıf defteri 1. sayfası

- Müellifi : Mevlânâ Celâleddin Rûmî
- Cild : Meşin cild. Şemse köşebentlidir. Mikleblidir. 1-6 cilttir.
- Kâğıdı : Aharlı ipek Sayfası .629 sayfadır. Her sayfası 4 sütun ve her sütun 89 satırdır.
- Yazı : Selçuklu nesihî.
- Tezhip : Belirtilen tezhipli sayfalar yanlıştır.
- Müzehhibi : Muhlîs bin Abdullah el Hindî
- Hattatı : Mehmed bin Abdullah el Konevî
- Tahrir tarihi : 677
- Müzeye geldiği tarih : 9 Teşrinievvel 1926 / 9 Ekim 1926



### Arapça Ketebe kaydı

1. Temme el-kitabu'l-mesva el-hadi ila sıratı's-seviyyi ve'l-hamdulillahi
2. Ala itmamihi ve's-salatu ve's-selamu ala Muhammedin Nebiyyihi hiyrata rusulihı ve hayra eyyamihı
3. Ala yedi'l-abdi ed-da'if el-fakir el-muhtac ila rahmeti rabbihi Muhammed bin Abdullah
4. El-konevi el-veledi ve kane istinsahuhu mine'l-nushati'l-asliyyeti el-makruue
5. El-musahhaha el-muhazzebe el-munakkaha ala hadreti el-şeyh muellifihı ve huduri
6. Halifeti ve halafihı fi mecalisi idde kaddese allahu sirrehu el-aziz ve deme
7. Ni'metu bekaihi ve cuhudihime ale'l-muslimin amin ya rabbe'l-alemin
8. Yavmu'l-isneyini min şehri'l-İlehi el-asem recep senete seb'in ve sab'ine ve sittu mi'etin
9. Ve rahime'l-İlahu men karae ve talae ve nazara fihi ve'n-tefea ve de ali katibihı veveffakahu bi'l-hayr
10. Sene 677



Resim 68: KMM no 51 Vakfiyesi ketebe kaydı

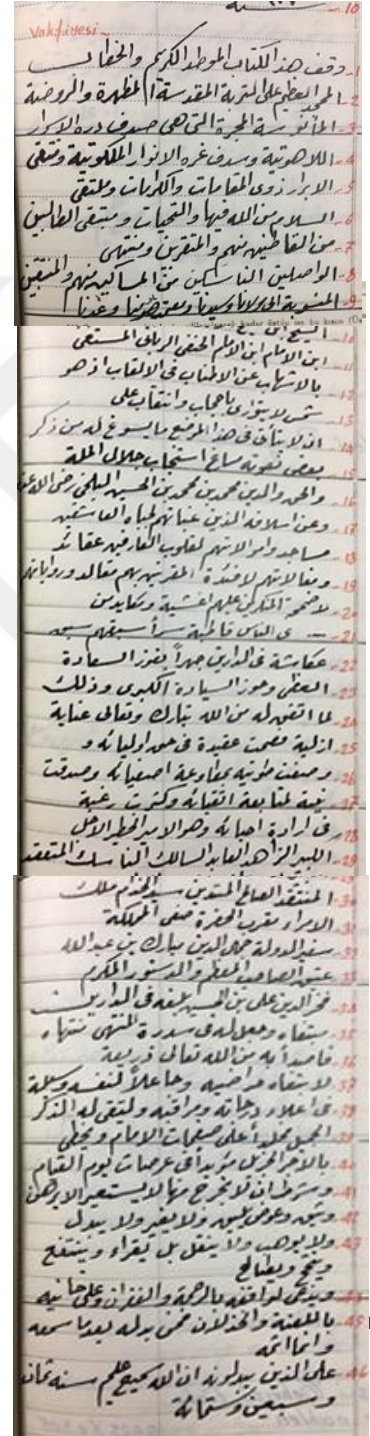
### Tercümesi:

1. Sırat-ı Seviyy'e (Sırat-ı Müstakime) hidayet eden (ulaştırın) Kitab-ı Mesnevî tamamlanmıştır, Hamdolsun.
2. Elçilerinin en seçkin Peygamberi Muhammed'e salat-u selam olsun
- 3.4 Allah'a şükürler olsun ki kitap zayıf, fakir, Allah'ın rahmetine muhtaç olan kulu Muhammed bin Abdullah el-Konevi el-Veledi el yazısıyla tamamlandı.
5. Bu nüsha asıl nüshadan, okunmuş tashih edilmiş, kolaylaştırılmış, revize edilmiş
6. Birçok Meclis'te Kitabın müellifi hazretleri ve Halife'leri nezdinde okunan nüshadan istinsah edilmiştir.

7. Allah onun aziz sırrını takdis etsin ve müslümanlara fayda vermesi için uzun ömürler versin âmin ya Rabbe'l-Alemin.
- 8.9. Pazartesi günü Recep ayı 677 senesi Allah, kitabı okuyana bakana inceleyene faydalanana ve müellife dua edene rahmet eylesin.  
Hayırlara muvaffak etsin.
10. Sene 677.

### Vakıf Kaydı .

1. Vakf heze el-kitab el-muvattad el-kerim vel-hitab
2. El-numecced el-azim alâ et-turbet'ul-mukaddese el-muzhira ver-ravdatu
3. El-me'nusetu el-mucirretu el-leti hiye sade fu durrihi el-esrar
4. El-ilâhutiyye ve sedefu gürrihi el-envaru'l-melekutiyye
5. El-ebzar zevi el-makamat ve'l-karâmat ve multaka
6. Es-selam mina'l-lahi fihe vet-tehiiyat ve mubteka et-talibin
7. Min el-kâtinine minhum vel mutekarrabin ve münteha
8. El-vasilin en-nasikin min el-mesakini minhum vel müntekabin
9. El-mensube ila Mevlânâ ve siyyidina
10. Eş-şeyh ibnuş-şeyh el-ilâhi ve'l-imam
11. İbnu'l-imam ibnu'l-imam el-hanefi el-rabbani el-musteğni
12. Bi'l-eşshebi ani'l-etnabi fi'l-elkabi iz huve
13. Şemsün le yetevara bi hicabin ve'n-tikabin ala
14. En la yüte'ti fi haze el-mevdi' ma yesuğu lehu min zikri
15. Ba'di nu'utihi museğün isticabu celalü'l- mille
16. Ve'l-hak ve'd-dini muhammed bin muhammed bin el-huseyn el-belhi radiyallahu anhu



Resim 69: KMM . no 51 Vakfiye Kaydı.

17. Ve an eslafihi el-lezine ğibetuhum licibahi'l-aşikin
18. Mesacid ve emvalatihim li kulubi'l-arifine akaid
19. . *(bu satır tam okunamadı)*
20. . *(bu satır tam okunamadı)*
21. En-nasu katıbe sirran sebakahum sebka
22. Ukaşe fi'd-dareyni cehdan bi fevzi es-saade
23. El-uzma ve havz es-siyade el-kübra ve zalike
24. Lima ittefeka lehu mina'l-llahi tebareke ve teala inayeten
25. Ezeliyyeten fe sahat akidetün fi hakki evliyaihi
26. Ve sıfatü tavihi bi mutaveati esfiyaihi ve sadakat
27. Niyyetu li mutaba'ati etkiyaihi ve kesûret reğbeten
28. Fi iradeti ihyaihi ve huve el-emirü el-hatiru el-ecellü
29. El-kebiru ez-zahidü el-abidü es-salikü en-nasikü el-müteakkid
30. El-müntekidü es-salih el-mütedeyyinü seyyidü'l-huddemi melikü
31. El-umarai mukarrebü el-hadreti safiyyu el-memleketi
32. Sefiru es-devleti cemelüddin mübarek bin Abdullah
33. Atik es-sahib el-muazzam ve'l-dusturi el-mükremi
34. Farüddin Ali bin el-huseyn bellaĝehu fi'd-dareyni
35. Mübteĝahu ve ceale lehu fi sidretil münteha müntehahu
36. Kasiden bihi minallahi teala zeriaten
37. Libtiĝahu meradihi ve cailen li nefsihi vesiletin
38. Fi i'laai deracetihî ve murakibih ve liyetteki lehu ez-zikru
39. El-cemil muhalleden ala safahat el-imam ve yahti
40. Bi'l-ecri el-cezili müeyyiden fi arasati yevm el-kiyame
41. Ve şartu en la yahrucu minha la yesteiru illa yerahunne
42. Ve yetteki vu'udun yeliku ve la yuĝeyyiru ve la yübeddilu
43. Ve la yuhebu ve la yunkel bel yukree ve yuntefa' ve yuthaccü ve yutalau
44. Ve yud'a li vakifihi bi'l-rahmeti ve'l-ĝfrani ve ala hanihi
45. Billaneti ve'l-huzleni fe men beddelehü bade ma semiahu fe inna me ismuhu
46. Ala el-lezine yubeddilunehu inna Allah'a semiun alim sene semanin ve sabiine  
ve sittümetin

*(son satırlar tam okunamadı).*

## Tercümesi

1. Azimli, değerli ve şanlı yüce hitabetli bu kitap
2. kutsal toprak, Kehkeşan uysal ravzada vakf edilmiştir.
3. O kutsal toprak ki, lahut alemi sırlarının sedefi
4. Meleket aleminin aydınlığının başlangıcı
5. Seçkin makam ve keramet sahiplerinin yeri
6. Allah'ın selamı verildiği barış meclisi
7. Mukim ve yakın ilim talebelerin kalabileceği
8. Fakirlerin ve yoksulların kalabileceği
9. ...
10. Şeyh bin şeyh el-ilahi ve'l-imam
11. bin imam bin imam el-hanefi el-rabbani
12. Kayan yıldızlarla belirsizlik/karmaşıklıktan müstağni,
13. bu konuda kendi na'vetini dile getirmesi kabul edilir bir durumdur ki
14. kendisi hiçbir perde ve hicabla engellenmeyecek bir güneştir.
15. Milletın, Hakkın ve Dinin Celali
16. Muhammed bin Muhammed bin el-Huseyn el-Belhi Allah ondan ve selefinden razı olsun,
17. onlar ki aşıkların hayatı sayesinde ...
18. camiler, malları sayesinde Ariflerin kalbi ve akideleri,
19. ...
20. ...
21. mefalatları (anlaşılmamıştır) sayesinde mukarrabinlerin (Yakın olanların) kalpleri, rivayetleriyle üzerlerinde örtü/perde bulunan inkarcıların ...,
22. tüm insanlarca plan yapılmasına rağmen Ukaşe'nin mutluluğa erken varması gibi ...,
23. büyük mutluluk ve egemenliğe kavuşmak için çaba gösteren
24. Allah tebareke ve Teâlâ tarafından kabul edilen sonsuz inayeti ile
25. Allah dostlarına karşı doktrin idi.
26. Müritleri tarafından itaat edilirdi.
27. Müritlerine karşı niyeti halis idi.
28. Onu diriltme isteği büyüyordu.
29. Ve o el-emir yüce, büyük, zahid, kul, salık, nasık, inançlı, salih, mütedeyyin,



30. hizmetçilerin efendisi Emirler'in kralı,
31. مقرب الحضرة memleketin seçilmişisi,
32. devletin sefiri Cemaleddin mübarek bin Abdullah
33. Atik yüce dost,
34. Saygı değer Fahreddin Ali bin el-Hüseyin
35. Allah ona dünyada ve ahirette isteğini gerçekleştirsin.
36. Ve onun sonunu sidre-i münteha kılsın
37. Allahın rızasını kazanmak için onu vesile kılmak
38. Ve kendi sevabını yükseltmek için sebep kılsın
39. Kendisi için bir rıza vesilesi kılsın ve en üst derecelerine ve mertebelerine vesile kılsın
40. Aynı zamanda güzel anılma/zikredilmeden korunsun, bu şekilde İmam'lığın en yüce sıfatlarını sonsuz kılsın, en güzel eciler/sevaplarla kıyam günündeki arzedilmelerde kendisine destekçi kılsın,
41. ....Cerhetmeden/zarar vermeden ..... şartıyla çok yakın olmak sûretiyle değiştirmeden ve tebdil etmeden,
42. başkasına bahşetmeden ve nakletmeden okuyacak,
43. faydalanacak, üretecek ve bakacak/takip edecek olması şartıyla.
44. ve bu kitabı vakf edene rahmet ve bağışlanma ile dua edilir.
45. Ve ihanet edene lanet olsun ve hüsrana uğrasın
46. Her kim bunu işittikten ve kabullendikten sonra vasiyeti değiştirirse, günahı onu değiştirenleredir. Şüphesiz Allah (her şeyi) işitir ve (her şeyi) bilir. Sene 678

Yazmanın Konya'da yapıldığına dair söylenebilecek hususlar şunlardır:

Yazmanın fiziki niteliklerinin belirtildiği gibi ayrıca nasıl kullanılması gerektiği de vakfiye sayfasının başında belirtilmiştir. Yazmanın ketebe sayfasındaki ilk bölümde , müzehhibinin Muhlis bin Abdullah el Hindî ve hattatının ise Muhammed bin Abdullah el Konevî (Bkz. Resim 4) olduğunu görüyoruz. Yazmanın tarihi, Hicri Recep-677 miladî tarihi ise Ekim-1278'dir.Vakfiye kaydında H. 678/M.1278 tarihi belirtilmiştir. Vezir olan Fahrettin Ali bin Hüseyin'nin azatlı kölesi tarafından yapılan rahle ile Mevlânâ Türbesine vakfedilmiştir. Rahleyi yapan, Cemaleddin Mübarek bin Abdullah'tır. Ketebe ve vakfiye sayfalarındaki bilgilerden Mesnevînin Konya'da yazıldığı ve tezhiplendiği kesinlik kazanmaktadır.

### 3.1.2. Kitaplar Hakkında Genel Bilgi

#### (Üçüncü, Dördüncü ve Beşinci Yazma: Kur'ân-ı Kerîm)

Türk İslâm Eserleri Müzesinde 437-438-439 numaralarda kayıtlı rahle Kur'ân-ı Kerîm'in Konya'da yapıldığını Zeren Tanındı'nın araştırmalarından öğreniyoruz.<sup>122</sup> Bu üç ciltlik (TIEM437-438-439) Kur'ân-ı Kerîm Türk İslâm Eserleri müzesindedir.

1971 yılında I. Alâeddin Keykubad (1220-1237) türbesinden müzeye devredilen yazma eser hakkında çok detaylı bir bilgi yer almamaktadır.

Ancak yakın zamanda 438 numarada kayıtlı el yazmasının son sayfasındaki (348a) tezhipli bordürün üst kısmının içinde keşfedilmiş iri altın kûfi hattı ile yazılı ketebe kaydında, bu Kur'an'ın Mahmud bin Ramadan tarafından istinsah edilip, tezhip ve teclid edildiği tespit edilmiştir.<sup>123</sup>

Okunması güç olsa da iri altın kufi hattı ile yazılmış olan ibarenin latinize edilmiş halini şu şekilde yazabiliriz: “Faragh min tezhibi ve teclidi Mahmud bin Ramadan.” (Bkz. Resim 70)

Yeterli olmasa da yazma eserler hakkında elde ettiğimiz bu tür bilgilerden anlıyoruz ki, Konya'da günümüze kadar ulaşmış olan ve az sayıda bulunan yazmaların meydana gelmesi sanatı destekleyenler tarafından sağlanmıştır. Bu bakımdan henüz gün yüzüne çıkmayan eserlerin de incelenmesi son derece önemlidir.



Resim 70: TIEM 438, Sf. 348a

<sup>122</sup> Zeren Tanındı, 1400. Yılında Kur'ân-ı Kerîm, “Başlangıcından Osmanlıya Tezhip Sanatı”, Sf. 232-233, Sf. 95-96, İstanbul 2010

<sup>123</sup> Simon Pettig, Kur'ân-ı Kerîm Sanatı, “Allah'ın Kelâmını Şekillendirmek”, Sf. 86, İstanbul 2017

### 3.2 . Yazmaların Analizi

#### 3.2.1. Kur'ân-ı Kerîm DCBL1466

##### 3.2.1.1. Kitap Hakkında Genel Bilgi

#### KUR'ÂN-I KERÎM

Envanter No	: Chester Beatty Library DCBL MS 1466
Adı	: Kur'ân-ı Kerîm
Yazarı /hattatı	: Hasan bin Çoban bin Abdullah el-Konevî
Konu	: Din
Tarih	: 677 Rebiy-ül ahir / 1278 Eylül.
Dil	: Arapça
Yazı Türü	: Nesih. Açık krem rengi aharlı kağıt üzerine siyah mürekkep ile yazılmıştır.
Ölçüleri	: 10.5x8 cm
Cilt ve Sayfa Sayısı	: 1. Cilt, sayfa 335
Müzehhibi	: Abdullah el-Hindî
Tezhipli sayfalar	: 1a,1b-2a, 2b-3a, 3b-4a, 12b-13a, 17b-18a, 284b-285a, 295b-296a, 308b-309a, 325b-326a, 326b-327a, 327b-328a, 328b-329a, 329b-330a, 330b-331a, 331b-332a, 332b-333a



2a

1b



1a





4a

3b



3a

2b



13a

12b



18a

17b



285a

284b



267b

296a



326a

325b



309a

308b





327a

326b



328a

327b



330a

329b



329a

328b



332a

331b



331a

330b



333a

332b

Resim 71: DCBL 1466, tezhipli sayfaların pul resimleri

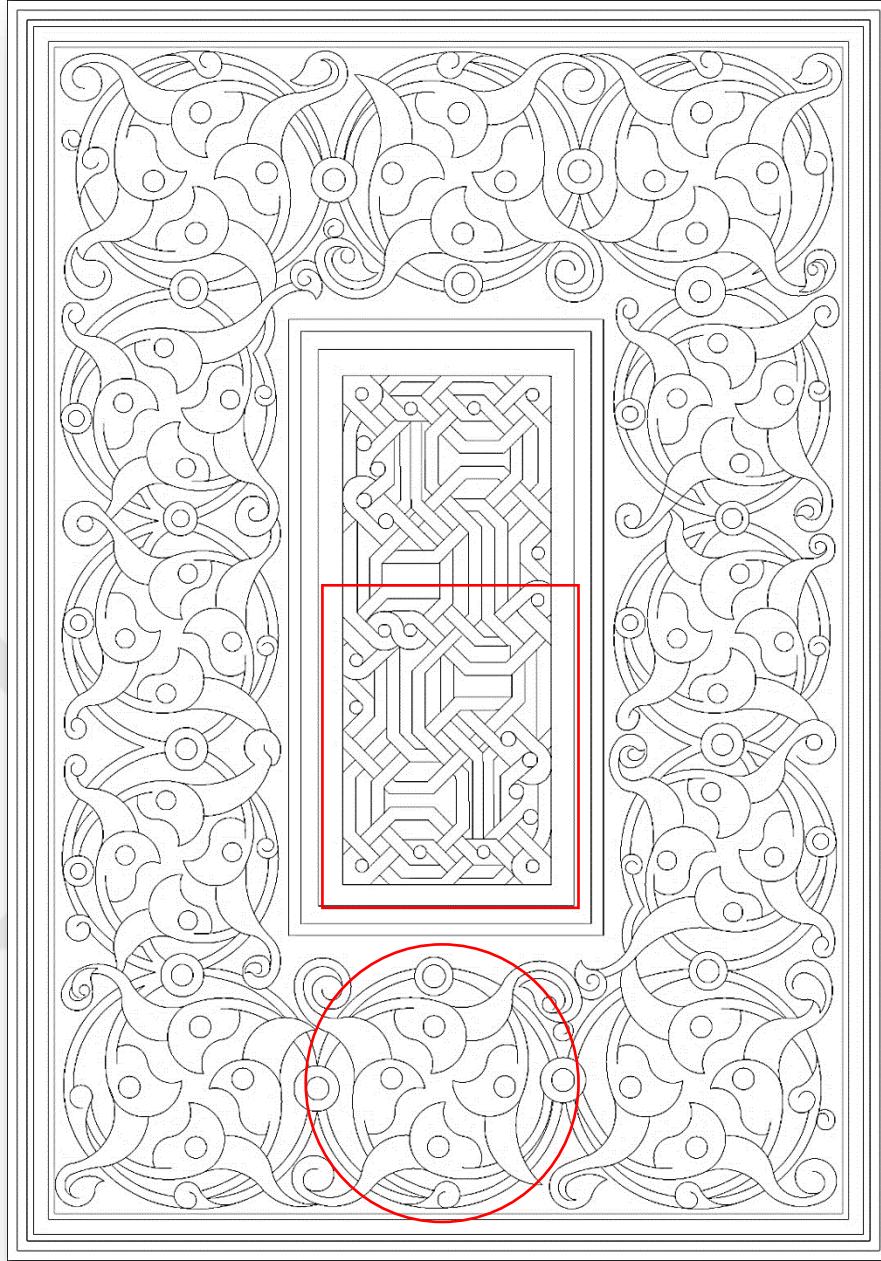


### 3.2.1.2. Sayfa Düzeni ve Desen Analizi

Zahriye sayfaları 1a-1b-2a'dır. *Desen analizi bir arka sayfada yer almaktadır.*



Resim 72: DCBL 1466, 1 a Zahriye sayfası



**Desen 1:** DCBL 1466 , 1a Zahriye sayfası

Bu zahriye sayfası, kitapta tek sayfa olarak yer alır. Dönemin özelliğinden olmasına rağmen karşı sayfası da olabilir. (Çünkü kitabı ele alıp görme imkanımız olmadı.) İşaretlenen alandaki rûmî desen tekrar eder. Sayfayı sağdan-sola çerçeveleyecek şekilde geniş bir bodür nileliğindedir. Tohumları olmayan yalın rûmîlerin dalları uzatılarak ve boşluklar kullanılarak bordür etkisini verilmiştir. Cetveller ise alan ayırmak için kullanılırken, sayfada ince kalın kullanımıyla derinlik kazandırmıştır.



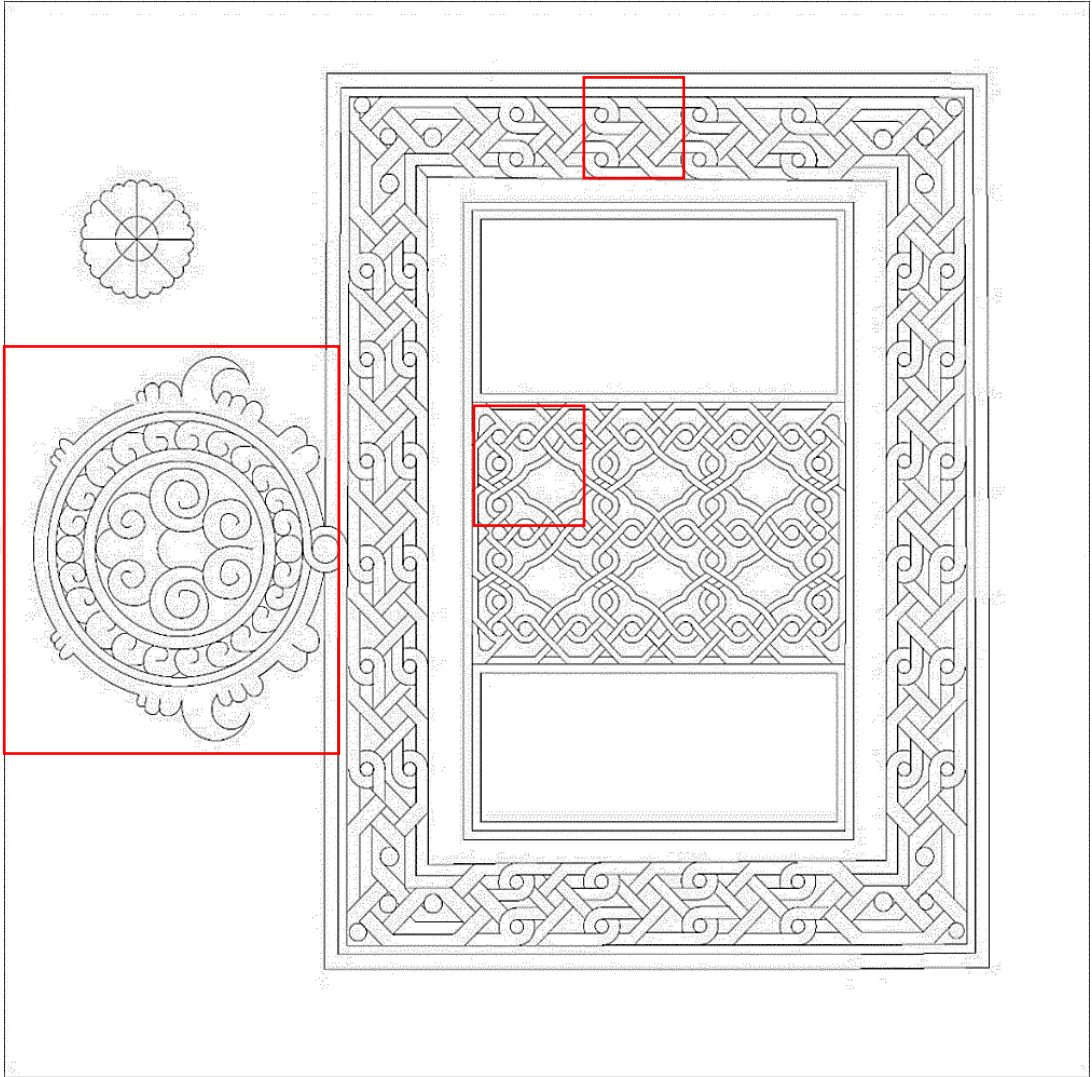
İç alandaki geometrik sistem, aslında alana yayılmış bir zencerek gibidir. Yarı-ters simetri kullanarak dikdörtgene tamamlanmıştır.



**Resim 73:** DCBL 1466, 2a Zahriye sayfası

Resim 12 içindeki ikinci zahriye ise karşılıklı sayfalar halinde yer alır. Sayfalarda ”İnne'l Kur'ân-ı Kerîm Fi kitab-ı meknun La yemessehu İllel muhattarun Tenzilun min rabbil alemin” ibaresi yazılıdır.





**Desen 2:** DCBL 1466 , 2a Zahriye sayfası

Zahriye sayfasında geometrik sistem, bir kalın zencerek şeklinde sayfa etrafında döner. Orta kısımda geometrik kapalı form kompozisyonu tamamlar.

Geometrik sistemi oluşturan noktalar daire şeklinde yapılmıştır. Bu da deformasyona sebep olmuştur. Zahriye güllü oldukça sade olup iç dairede rûmî tepelik kenarlarda içe dönük dal hareketi tekrarı yer alır.

Kıvrımları münhanîye benzese de uygulanırken motifin özellikleri kullanılmamıştır. Gül, desenin tamamı ve sayfa düzeni çevirme yönüne işaret eder.

### Fatiha Sûresi ve Serlevha:



Resim 74: DCBL 1466, 2b serlevha

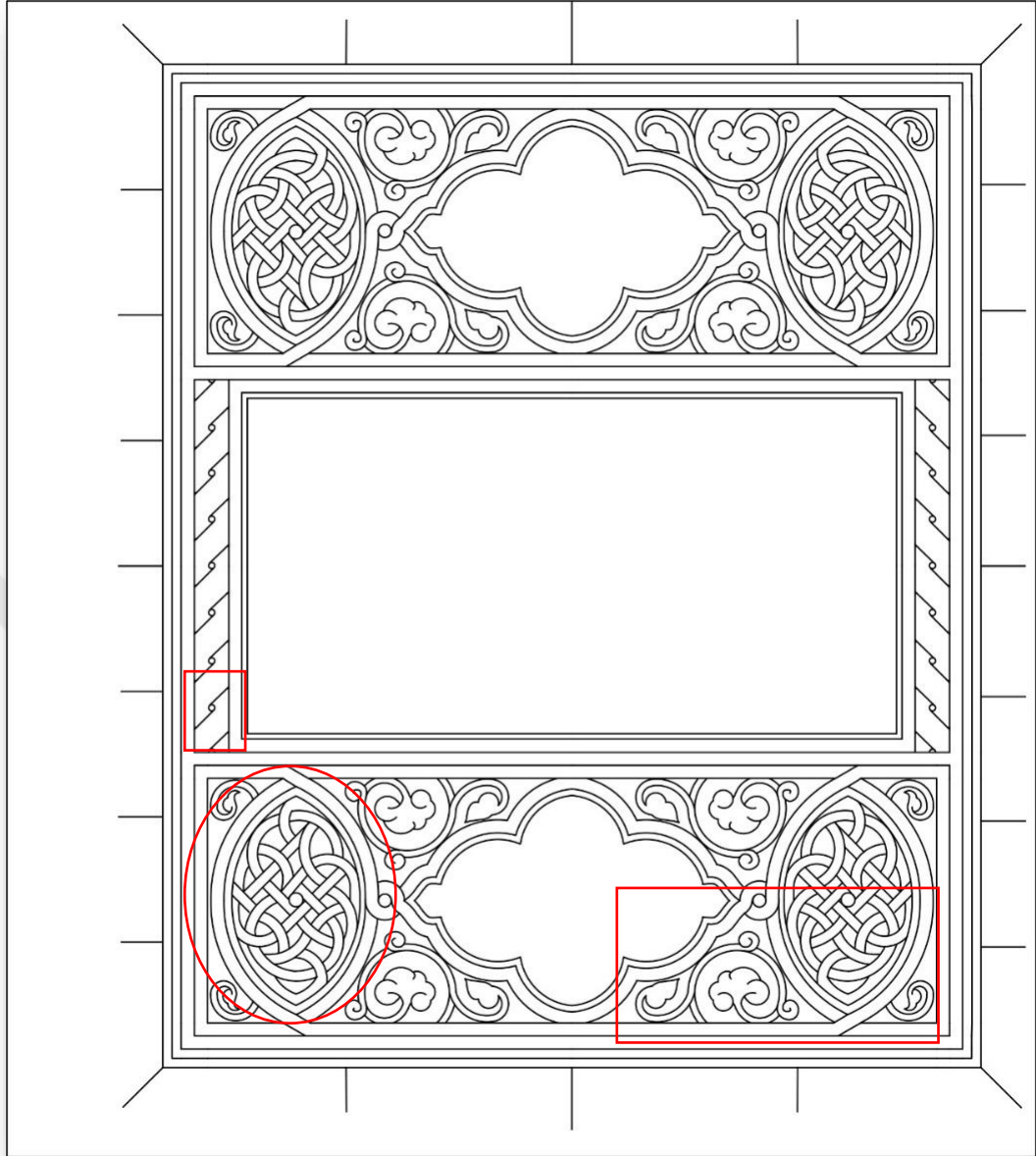
Serlevha karşılıklı yer almıştır. Aynı sayfa düzeni son iki ayet içinde kullanılmış olması, dönemin diğer yazmalardaki tezhipli sayfalara göre farklılık göstermektedir.

Müzehhib, başlarken ve bitirirken aynı deseni kullanarak elindeki yazma eseri (Kur'ân-ı Kerîm'i) adeta baştan sona ne kadar önemsedığını göstermiştir.



**Felak Sûresi ve Serlevha:**

**Resim 75:** DCBL 1466, 329a Son Kur'ân-ı Kerîm'in son sûreleri serlevha gibi tezhiplenmiştir.



**Desen 3:** DCBL1466, 2a serlevha, 329a (son iki âyetin yer aldığı sayfalar)

Serlevha tasarımı, son iki sayfada 329'da görüldüğü gibi kullanılmıştır. Basit bir geometrik sistem içinde oval düğümler koltuk yerlerindedir. Orta kısımda ise dendan ile yazı için alan ayrılmış, rûmî motifi deforme edilerek köşeler tamamlanmıştır.

Alt ve üst kısımda yer alan dikdörtgen kompozisyonları ikili geçme zencerek ile sağlı sollu iki tarafta dikdörtgenleri birleştirir. İç kısımda kalan dikdörtgen alanlarda ise ser levhada "Fâtiha ve Bakara" sûreleri , son iki sayfada ise "Felâk ve Nas" sûreleri yer almaktadır. Altının hakim olduğu sayfada lacivert renk de kullanılmıştır.

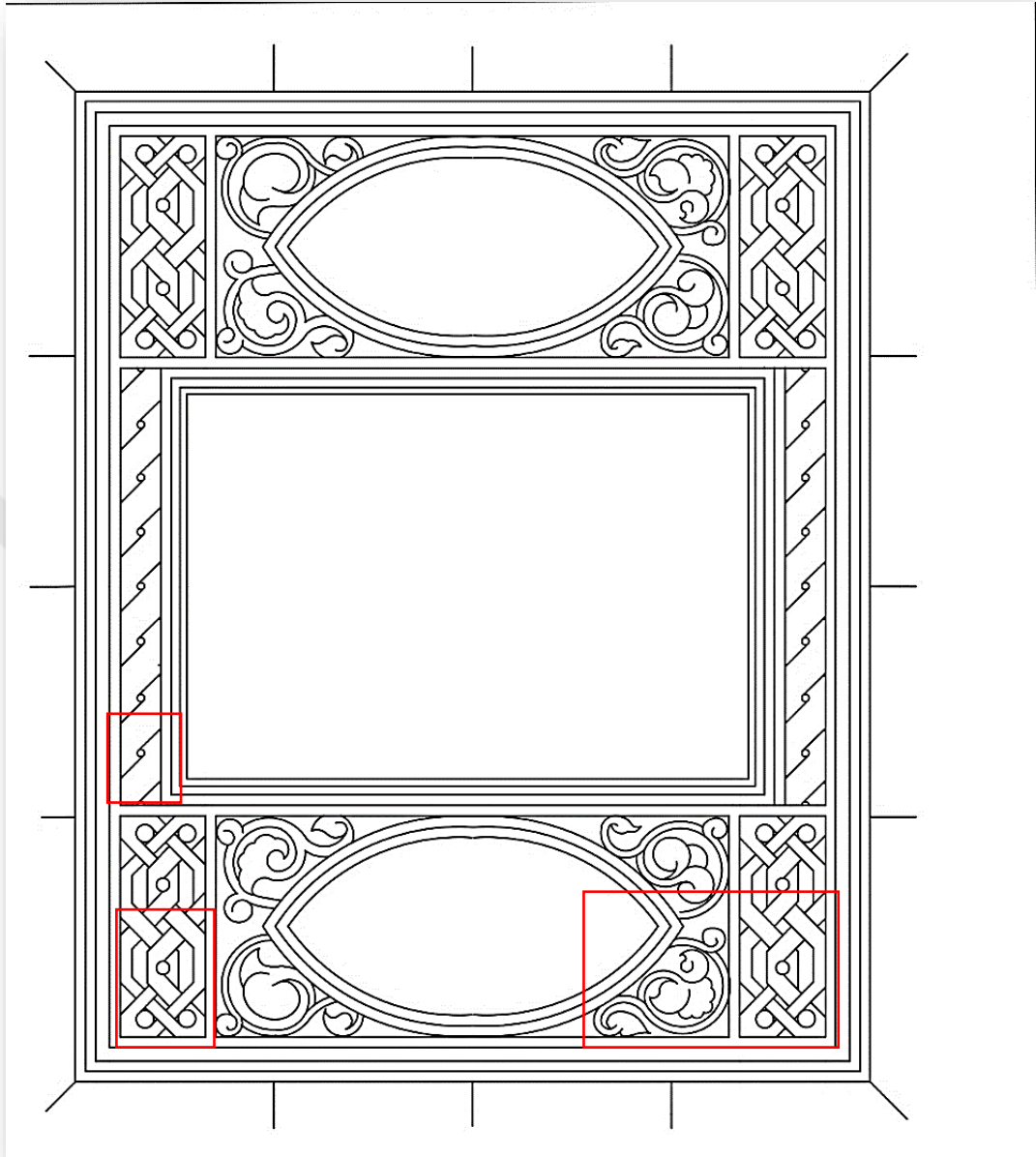


### Hatime Sayfası



**Resim 76:** DCBL 1466, 330 a Hatime sayfası

Hatime sayfası da serlevha ve Kur'ân-ı Kerîm'in son iki sayfa planına çok benzer. Altın renginin hakim olduğu sayfada hatime gülleri yer almıştır. Ancak yıpranmalardan dolayı tam deseni anlamak mümkün olmamıştır. Sadece sağ-solda yer alan güllerin aynı desende, ortadaki gülün ise daha iri ve renkli olmak üzere ayrı desende çalışıldığını söyleyebiliriz.



**Desen 4:** DCBL1466, 330 a hatime sayfası

Hatime sayfası genel tasarımı açısından diğer sayfalar ile benzerlik gösterir. Alt ve üst kısımda yer alan dikdörtgenlerin alan tezhibinde koltuk alanlarında zencerek yer almıştır. Yine deforme edilmiş rûmî deseni köşe alanlarda yer almıştır. İkili geometrik zencerek ise sağlı sollu başlık dikdörtgenlerini destekler. İki başlık alanlarını daha önce olduğu gibi basit zencerek birleştirir ve ortada kalan alanda yazı yer alır.



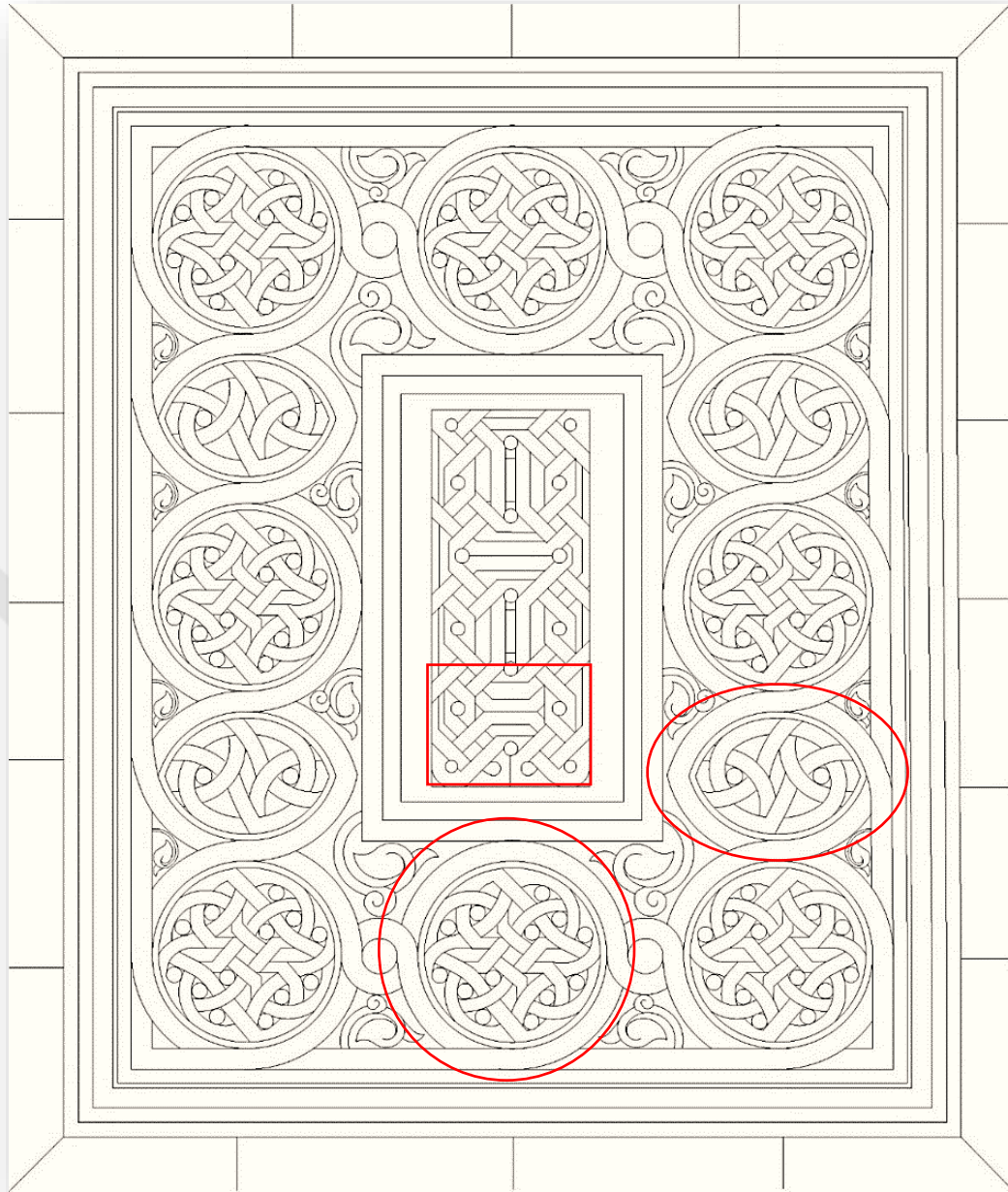
### Hatime Sayfası Sonrasında Tezhipli Sayfaları



**Resim 77:** DCBL1466, 330 b hatime sayfası sonrasında tezhipli sayfaları

330 b sayfanın tezhipli olması çok sık görülmeyen bir örnektir. Hatta zahriye sayfasına verilen önemi görmek mümkündür.

Sayfa çevirme yönünü belirleyen iri bir gül yer alırken sağ-sol tarafında iri pençler gül gibi kullanılmıştır. Ancak takip eden sayfadaki analiz aşamasında aşırı yıpranmadan dolayı gülü çizmek mümkün olmamıştır.



**Desen 5:** DCBL1466, 330 b hatime sayfası sonrası tezhipli sayfalar

Zahriye sayfasında görülen planlamanın aynısı olmasına rağmen, geniş bordür sayfayı çerçevelemiştir. Daire ve oval büyük düğümler basit geometrik geçme ile birbirine bağlanır. Bunların arasında kalan boşluklar ile bağımsız rûmî motifi ile tamamlanır. Orta alandaki geçme sabit bir kerarın simerik kopyalanması sonucu devamlılığı olan bir geçme şeklinde tamamlar.

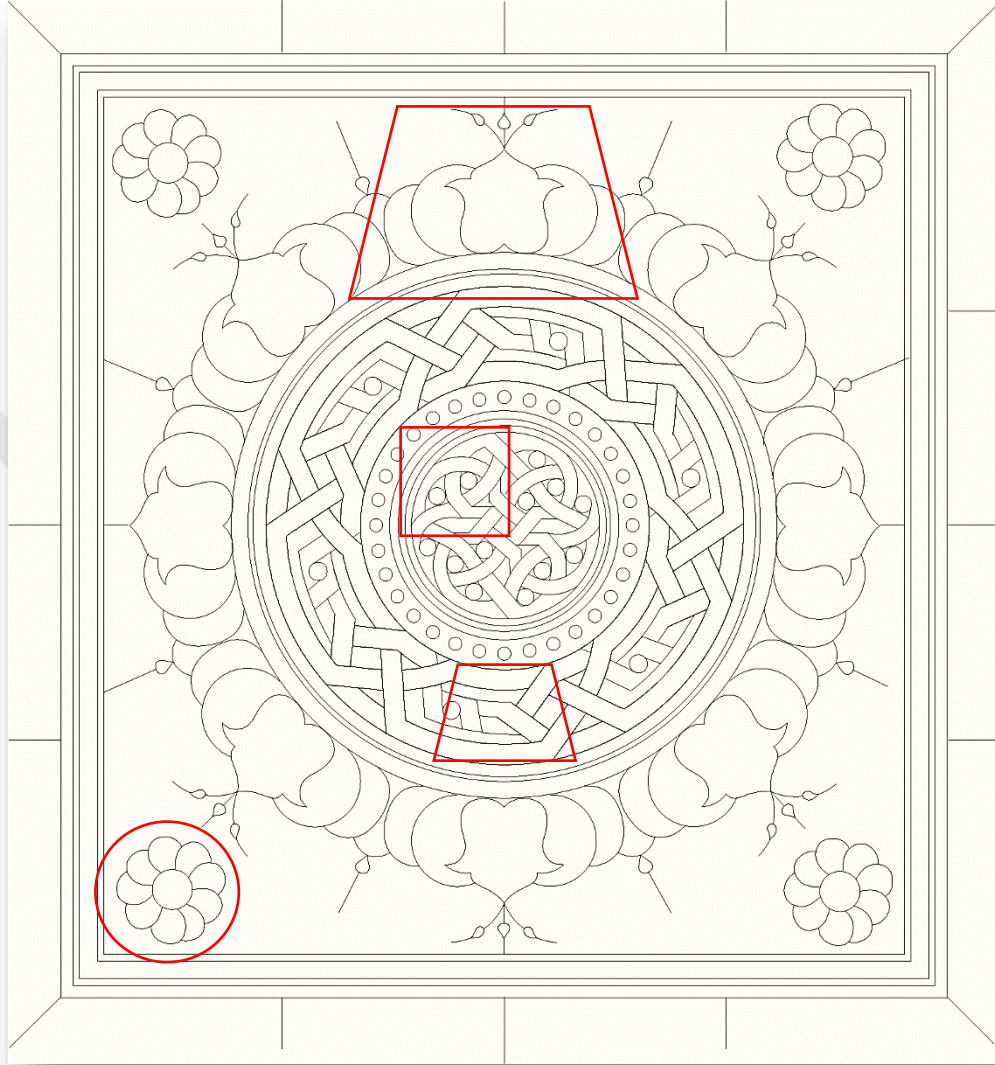


### Eserdeki Son Tezhipli Sayfa



**Resim 78:** DCBL 1466, 331 b hatime sayfası sonrasında tezhipli sayfaların sonuncusu

Kur'ân-ı Kerîm'in son sayfalarında tezhipler ilk sayfalı ile aynı kalitede ve renk skalasında son sayfanın bir daire formuyla bitirilmesi düşündürücüdür. Evren ve varlığın daire biçiminde anlatılması, geometrik sistemlerin (zencerek, düğüm) devamlılığı, bitiş ve başlangıcı olmayan bir akış ve bütünlük sergilemektedir.



**Desen 6:** DCBL 1466, 331b hatime sayfası sonrasında tezhipli sayfaların sonuncusu

Sayfadaki tezhip, dikdörtgen cetveli alan içine daire formunun içiçe yedi defa tekrarı ile oluşturulmuştur. Bu tekrarın dördü cetvel olarak belirlenmiştir. Bu cetvel araları ise zencerek ve düğüm ile tamamlanmıştır. Merkezde bir düğüm, sonrasında iri beyaz noktalar, daha sonraki dairede 3-2 sisteminde uygulanmış zencerek ve son dairenin üzerine sekiz tekrardan oluşan münhanîler yer almaktadır. Köşelerde ise 9'lu çarkıfelek şeklinde penç yer alır. Çiçek, dönemin karakteristik motifi olmamakla birlikte bağımsız olarak sayfanın dört köşesinde yer almıştır.

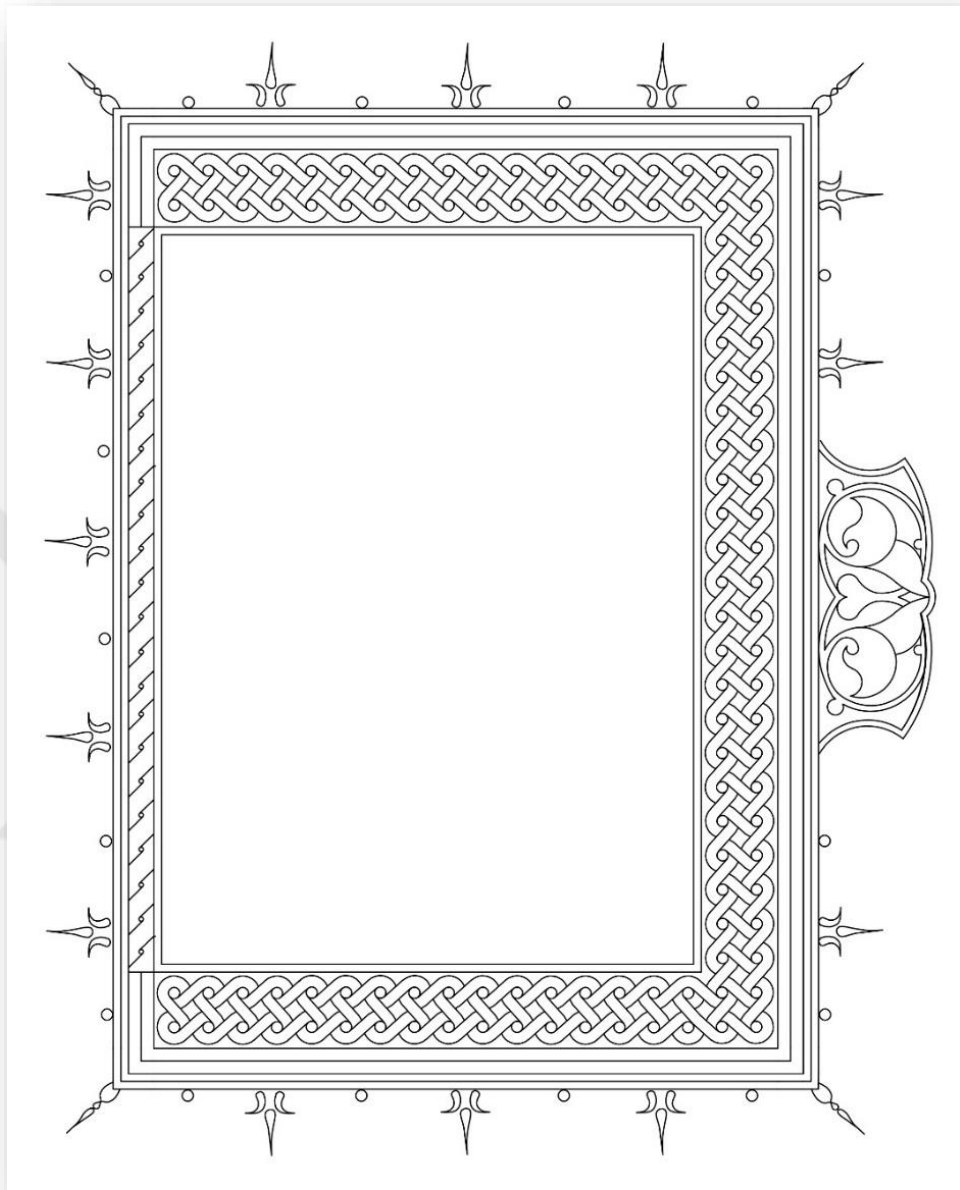


## Dua Sayfaları



**Resim 79:** DCBL 1466, 333 a hatime sayfası sonrası dua sayfaları.

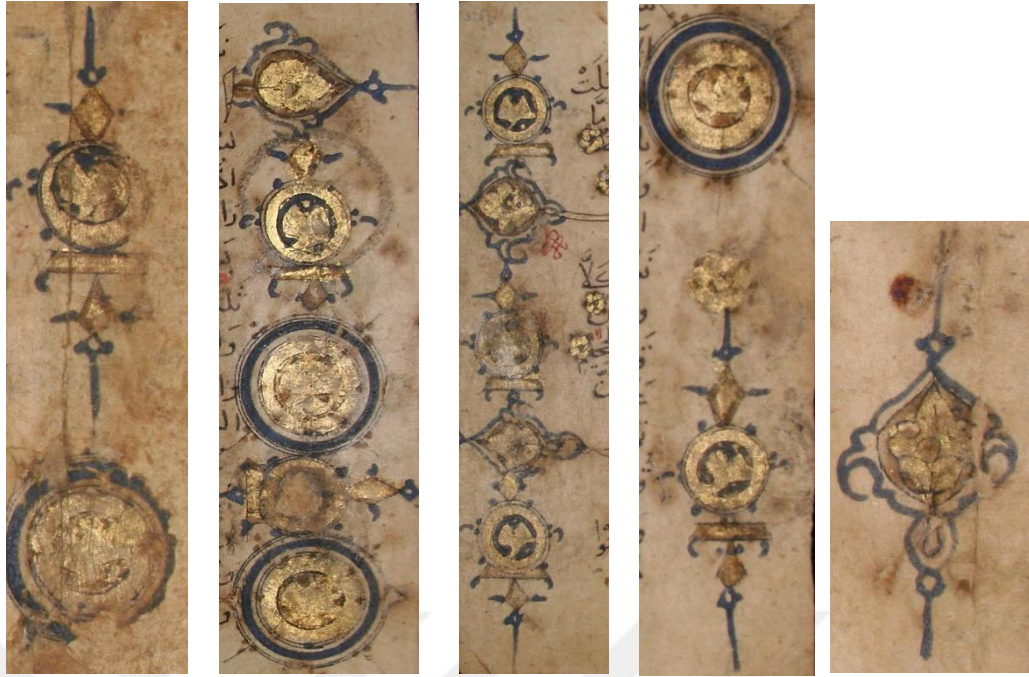
Bu sayfalarda karşılıklı yer alır. Sayfada çevirme yönünde taç diyebileceğimiz desen yer alır ki, rûmî deseninden oluşmuştur. Yazı aralarında beyne's sütur yapılmıştır. Lacivert iki sıra cetveller sayfanın desenini belirginleştirmiş, boyut kazandırmıştır. Basit lacivert tığlar ile tezhip sonlandırılmıştır. 2-1'li sisteme uygun geniş bir zencerek yapılmıştır. Lacivert noktaları kullanmış, beyaz renkle de akışı takip etmek mümkündür. Devamlılığı sağlamış olduğu da bu renklendirmeden anlaşılmaktadır.



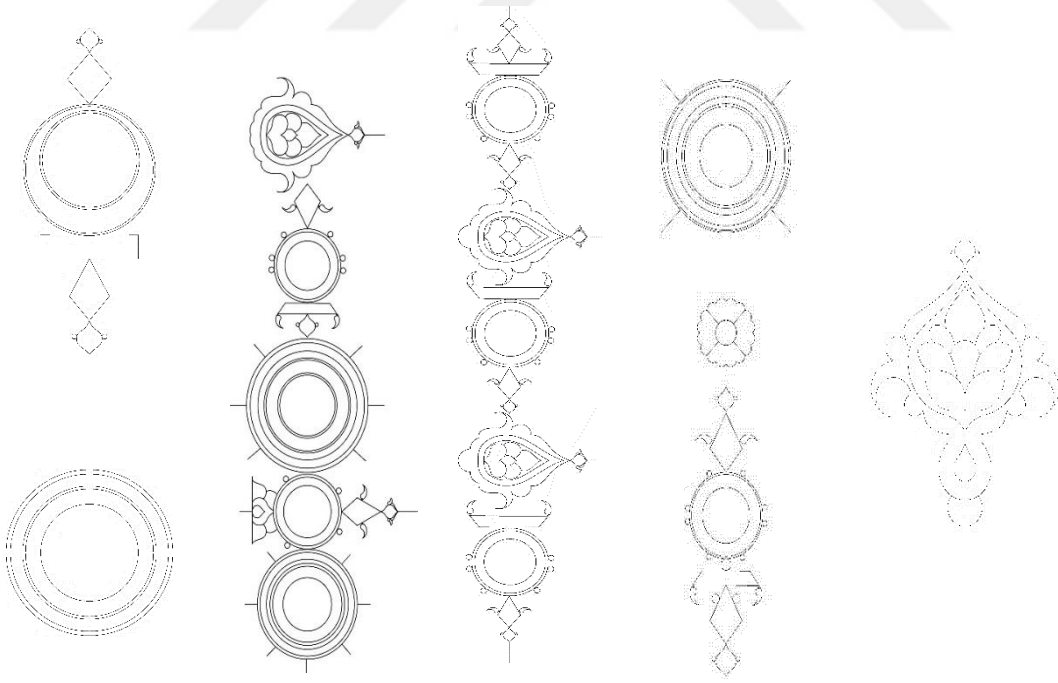
**Desen 7:** DCBL 1466, 333 a hatime sayfası sonrası dua sayfaları. Sayfa tacı.

3-2 sisteminde uygulanan hasır zencerekle dua sayfasının üç tarafı çevrilmiştir. Sayfanın cilt kısmına yakın tarafındaki zencerek ise 2-1 sisteminde uygulanmıştır. Sayfadaki taç yıpranmış olmasına rağmen, görebildiğimiz kadarıyla ayırma rûmî formuna benzer biçimde kullanılmıştır. İlginç bir şekilde, göz yanlığıyla rûmî içinde rûmî etkisini verir. Müzehhibin rûmîsi karakteristik biçimde burada da yer almaktadır.





**Resim 80:** DCBL1466, Güller ve duraklar



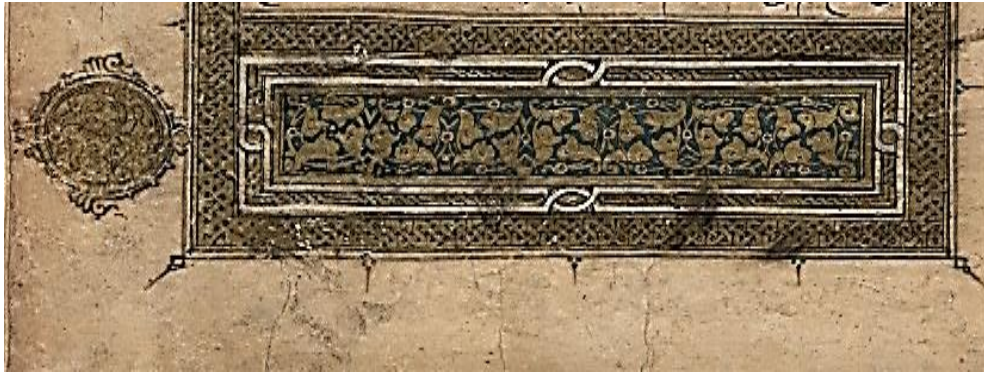
**Desen 8:** DCBL 1466, Güller ve duraklar

## Eserin Tezhibi

Kur'ân-ı Kerîm küçük sayılabilecek (10.5x8cm) boyuttadır. Müzehhib tezhibin kullanım alanlarını geometrik desenler ve kompozisyonları hakim olacak şekilde tasarlamıştır. Bu tercihte Kur'ân-ı Kerîm'in boyutlarının etkisi de olabilir. Tezhipli sayfaların zahriyesi, serlevhası, başlıkları, gülleri, hatime ve dua sayfalarının tasarım, desen, motif ve renk özellikleri incelendiğinde müzehhibin üslubu anlaşılır. Zahriye, 1a-1b-2a, zahriye sayfalarında yer almıştır. 1a sayfasındaki desen biraz farklılık göstermektedir.

İhlas sûresi altınla tam sayfaya yazılmıştır. Felâk ve Nâs sûreleri ise serlevha gibi tezhiplenmiştir. Hatime sayfası 329 b-330 a hattatın ismi yer almaktadır. Diğer tezhipli sayfalar ise zahriye sayfaları gibi tezhiplenmiş olup, 332 b-333 a ise dua sayfasındaki tasarımla Kur'ân-ı Kerîmi ihtişamlı biçimde sonlandırmıştır. Desenler küçük tekrarlardan oluşmuştur. Motifleri ise rûmî ve münhanîlerin en sade haliyle kullanılmıştır. Rengin daha etkili biçimde kullanıldığını söyleyebiliriz. Altın, sayfaya hakim renk olarak yer alırken, lacivert ve beyaz ise altının varlığını hissettirmek ve adeta desene ritm kazandırmak için kullanılmıştır.

Kur'anı Kerimdeki tezhip işçiliği ise oldukça zayıftır. Ancak müzehhib imzası olması, tarihi açıdan çok önemlidir. Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 315 numarada kayıtlı yazmanın serlevhasındaki desen ve renk, bu eseri de aynı müzehhibin yaptığına işaret eder. Rûmîleri, zencerekleri, beyaz ve mavi rengi kullanım tarzı ve fırçası, eserin aynı sanatçıya ait olduğunu göstermektedir denilebilir. Ancak eser, M.S. 1205 tarihlidir. Sanatçının, bu Kur'ân-ı Kerîm'i 73 yıl sonra tezhiplendiği söylenebilir.<sup>124</sup>



**Resim 81:** SK. Fatih 315 numaralı yazmadan detay

<sup>124</sup> Bkz. Konu 2.2.1, resim 34'ta bu kesitin tam sayfa resmini bulabilirsiniz.



**Resim 82:** SK. Fatih 315 numaralı yazmadan serlevha gülü



**Resim 83:** SK. Fatih 315 numaralı yazmadan serlevha gülü

Muhlis bin Abdullah Al Hindî'nin tezhiplendiği Konya Mevlânâ Müzesi 51 numarada kayıtlı olan Mesnevî Şerîf'te sanatçının üslubu ve motiflerinin karakteri takip eden bölüm içinde ayrıca incelenecektir.



### 3.2.2. Mesnevî KMM (Konya Mevlânâ Müzesi) no 51

#### 3.2.2.1. Kitap Hakkında Genel Bilgi

##### Mesnevî Şerîf

Envanter No	: Konya Mevlânâ Müzesi 51
Adı	: Mesnevî
Yazarı	: Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî
İstinsah	: Muhammed ibn. Abdullah el Konevî el Veledî
Konu	: Mesnevî, vezni Fâ i lâ tün - fâ i lâ tün - fâ i lün.
Tarih	: 677 Recep /18 Kasım-17 Aralık 1278
Dil	: Farsça
Yazı Türü	: Selçuklu nesihî
Ölçüleri	: 49.5x32.5 cm
Cilt / Sayfa Sayısı	: 6 cilt- 325sayfa
Müzehhibi	: Muhlis ibn. Adbullah el Hindi
Tezhipli sayfalar	: 1a, 1b, 3a, 3b, 5a, 5b, 6a, 6b, 8a, 8b, 53a, 53b, 55a, 55b, 57a, 57b, 98a, 98b, 100a, 100b, 102a, 102b, 159a, 159b, 161a, 161b, 163a, 163b, 208a, 208b, 210a, 210b, 212a, 212b, 211b, 212b, 266a, 266b, 268a, 268b, 270a, 270b

Tezhipli sayfaların pul resimler Mesnevî'nin bölümlerine göre düzenlenmiş ve 23 numaralı resim yazısı üstünde yer alır.

#### 1. Bölüm



1a

1b

3a

3b

6a



6b

7a

7b

9a

9b



## 2. Bölüm



53a



53b



55a



55b



57a



57b

## 3. Bölüm



98a



98b



100a



100b



102a



102b

#### 4. Bölüm



159a



159b



161a



161b



163a



163b

#### 5. Bölüm



208a



208b



210a



210b

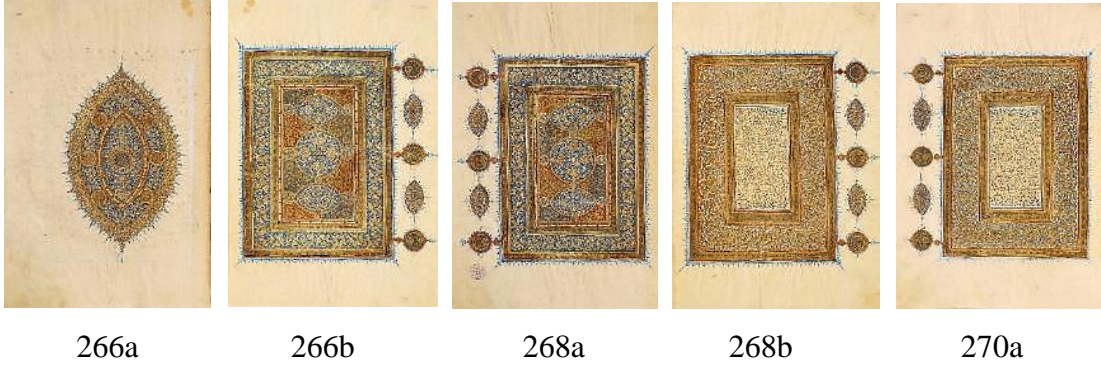


212a



212b

## 6. Bölüm



270b

**Resim 84:** KMM no 51, tezhipli sayfaların pul resimleri.

Hz. Mevlânâ'nın Mesnevîsi, “Mesnevî Şerîf, Mesnevî Manevî, *Nusha-i Kadîm*, ve *Nûsha-i Asl* olarak isimlendirilir. Mesnevî Şerîfin yazılmasını talebesi Hüsameddin Çelebi'den istemiştir. 1. cilt, 1258 yılında tamamlanmış olup, ilk 18 beyiti Hz. Mevlânâ'ya aittir. 2. Cildinde bir süre ara verildikten sonra, 1264 yılında tekrar yazılmaya başlanmıştır.<sup>125</sup>

Mesnevî bir edebi eser formudur. Hz. Mevlânâ'nın mesnevîsi, “mesnevî” dediğimizde genellikle ilk akla gelen, tasavvufî bir eserdir. “Kur’ân-ı Kerîm’in iç yüzü” olarak tanımlanırken, evren-varlık düşüncesini, Yunan felsefesinden, İslâm âlimlerinin düşüncelerinden bahsederek açıklar.

DCBL 1466 numarada kayıtlı Kur’ân-ı Kerîm tezhibini bitiren Abdullah el –Hindî çok kısa bir zaman sonra Mesnevî Şerîfin tezhibini de yapmıştır. Mesnevî Şerîf, altı bölümden oluşmaktadır.

<sup>125</sup> Mesnevî, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1967, Türk Klasikleri Dizisi 43, Sf. 1



**1. bölümün** ilk beş sayfası zahriyeleri (1a-b, 3a-b ve 6a) tezhiplidir. Bu tezhiplerden ikisinde aynı desen kullanılmıştır. Zahriyelerden dikdörtgen tam sayfa tezhibidir. Sayfaların gülleri büyük ve dikkat çekicidir. İkinci sayfası ise mekik formundadır. İki merkezli dairelerin kesişmesiyle oluş olup tasavvufi anlam yüklenmiştir. Mekik formunu Hz. Mevlânâ, “Manevî göz” olarak tanımlanmıştır

**2. bölümde** mekik şeklindeki zahriye ile başlayıp, iki tam sayfa tezhibiyle devam eder. Bunlar 5a-b, 6a-b'dir. Serlevhası ise bordür şeklinde tezhiplidir.

**3. bölümde** yine mekik şeklinde tezhipli sayfayla başlayıp karşılıklı tam sayfa tezhibiyle zahriye sayfaları yer alır. Sonrasında tezhipli bordür serlevha, karşılıklı iki sayfada bulunur. Daha sonra gelen sayfada ise başlık tezhibi yer alır.

**4. bölümde** de mekik şeklinde tezhipli ilk sayfa ve karşılıklı tam sayfa zahriye tezhibi, bordür şeklinde serlevhası ve başlık tezhibi diğer sayfalardaki tezhip anlayışı devam eder.

**5. bölüm** de mekik şeklindeki tezhipli sayfayla başlayıp, karşılıklı tam sayfa tezhibiyle zahriye sayfaları yer alır. Sonrasındaki serlevha, karşılıklı sayfalarda tezhiplidir. Daha önceki bölümlerde olduğu gibi başlık tezhibi görülür.

**6. (son) bölümde**, mekik formunda ilk sayfa ve karşılıklı tam sayfa zahriye tezhipleri vardır. Tezhipli bordür ve karşılıklı iki sayfada serlevha tezhibi bulunur.

Mesnevî 'de yer alan tüm tezhipler her bölümde aynı biçim ve ölçüde yer alırken, her bölümün tezhipleri farklılıklar oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. Müzehhib burada renk, motif ve ölçü değiştirmeksizin zenginliği tasarım içinde oluşturmuştur. Bu anlayış, aslında Mesnevî'nin ruhuna uygun bir tavidir. Aynı yaradılışın farklılıklarıyla beraber aynı renk, motif ve tasarım anlayışı ile birliği sağlamıştır. Adeta evren –varlığın bir yansıması gibidir.

Mesnevî Şerîf'te sayfalarda yazı, lâl mürekkebi ile çift sıra cetvel çekilerek sınırlanmıştır. Bazı sayfalarda koltuk deseni olabilecek boşluklar vardır. Bu kadar özenle yapılmış ve önemsenmiş yazmada, bu alanların boş bırakılması şaşırtıcıdır.

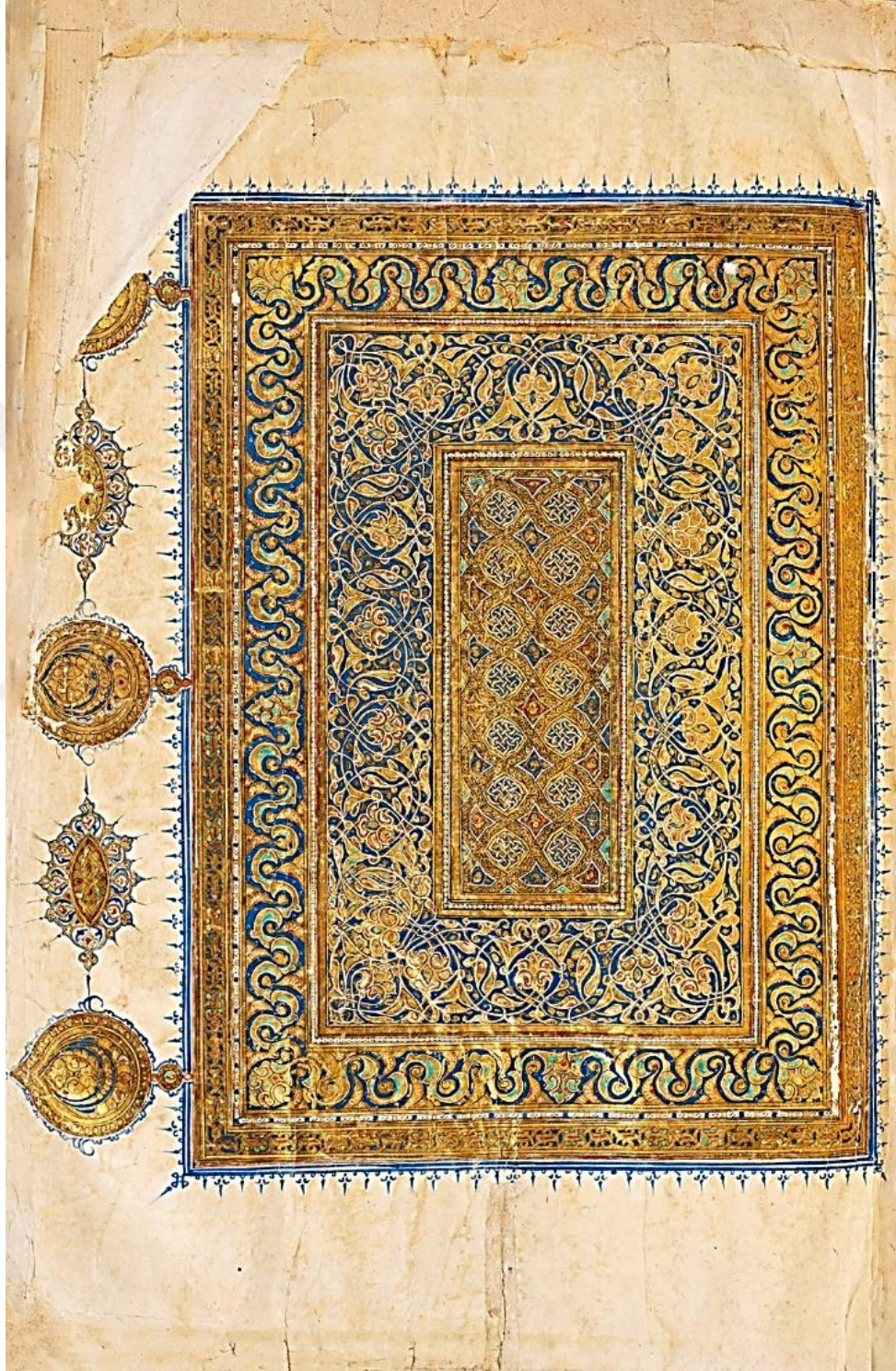
Desen detayları, müzehhib/eler için kolaylıkla görülebilir şekildedir. Desenlerin yer aldığı sayfalarda kırmızı geometrik şekiller ile belirlenen bölümler büyütülerek desen detayları verilmiştir. Ayrıca tekrar eden, birim desen de belirtilmiştir.



### 3.2.2.2. Sayfa Düzeni ve Desen Analizi

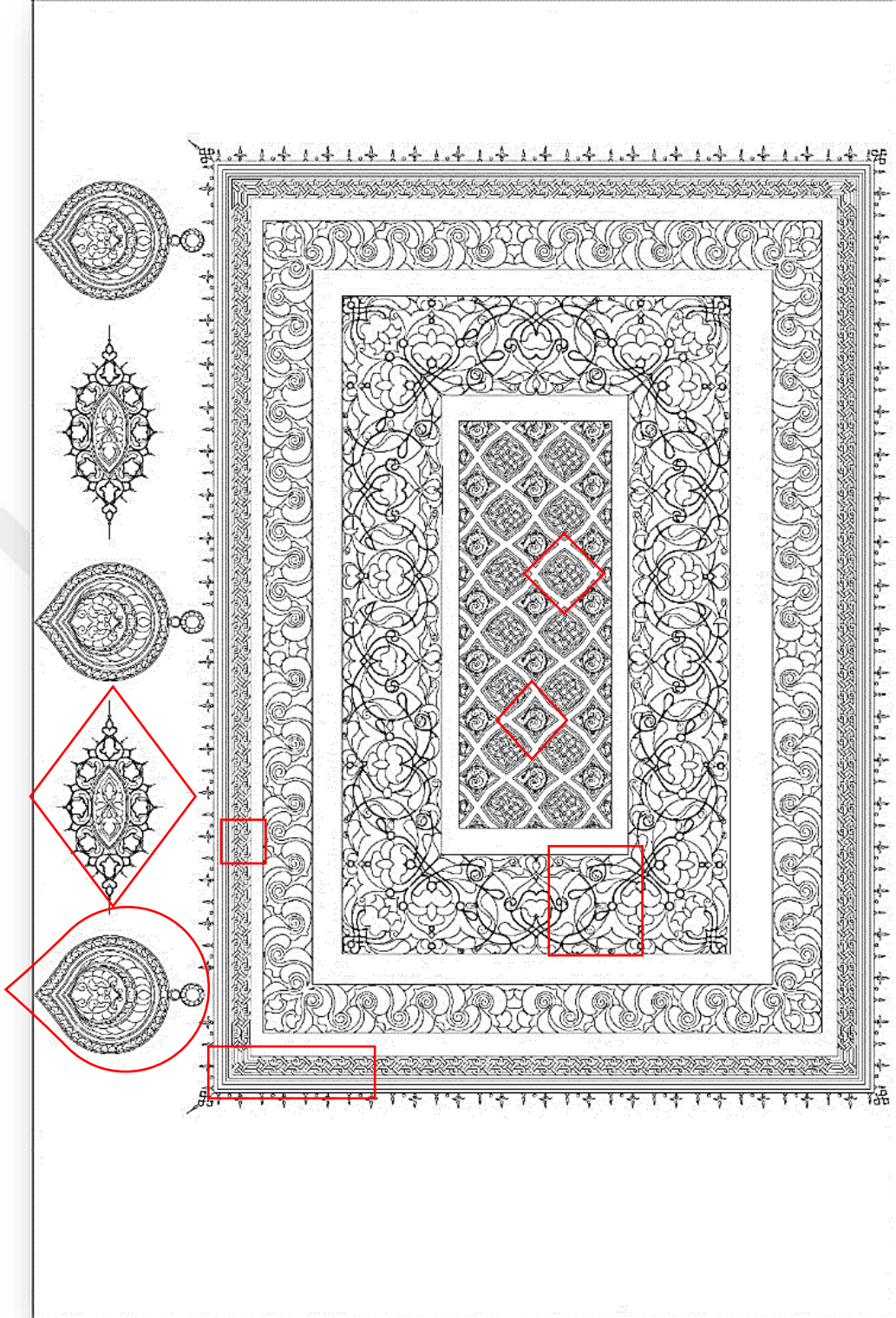
#### 1. Bölüm

#### Zahriye Sayfası Analizi



Resim 85: KMM no: 51, 1. BÖLÜM, Zahriye sayfası 1 a.



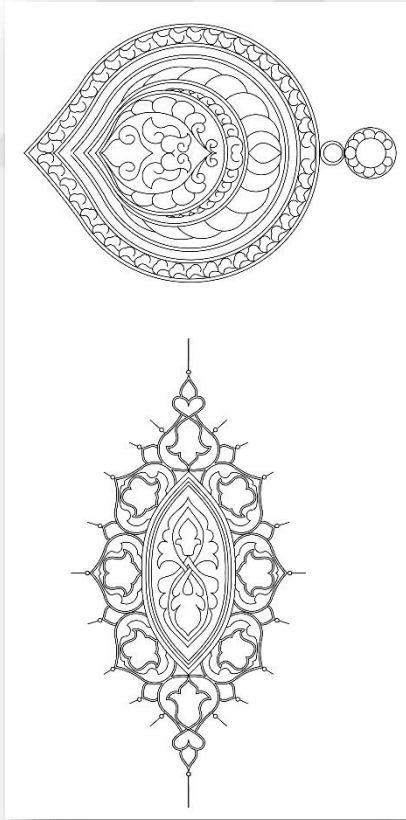


**Desen 9:** KMM no 51, 1. Bölüm, 1. Zahriye sayfası 1 a.

Tasarım beş ana bölümden oluşmuştur. Zahriye gülleri, cetveller arasında ince tezhip zencerekler, iri rûmîlerden oluşan bordür, geniş bordür şeklinde yoğun rûmîler ve basit geometrik geçme içinde yer alan düğümlerdir. İnce cetvellerde ise basit +, s

zencerekler görülür. Zahriye güllerinde münhanî ve iri çizilmiş sade rûmîler kapalı formlar içinde yer alır. Kırmızı şekiller ile tekrar eden desen ile oluşan tasarım oldukça sade olmasına rağmen renklendirme ile zenginlik kazanmıştır.

Geometrik sistem cetvelleri farklı kalınlıkta kullanılmıştır. Buda sayfayı cazip hale getirmiştir. Desenin en dışında yer alan zencerek üstündeki cetvel ve basit tığlarla zarif bir şekilde tezhibi tamamlar.



**Desen 10:** KMM no 51, 1.Bölüm, 1. Zahriye sayfası ve desen detayları, 1a.



### Zahriye Sayfası Analizi

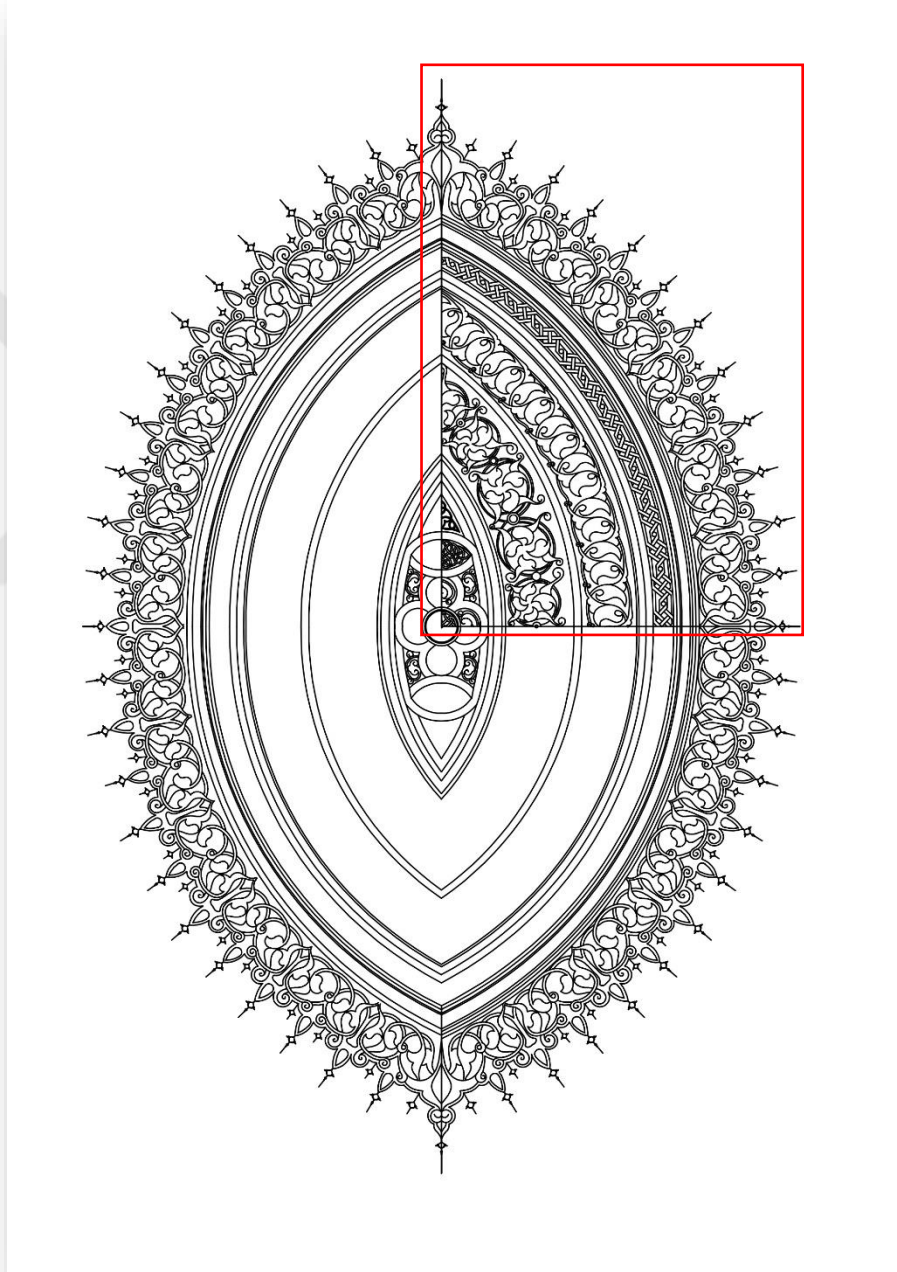


**Resim 86:** KMM no 5, 1. Bölüm, 2. Zahriye sayfası,1 b

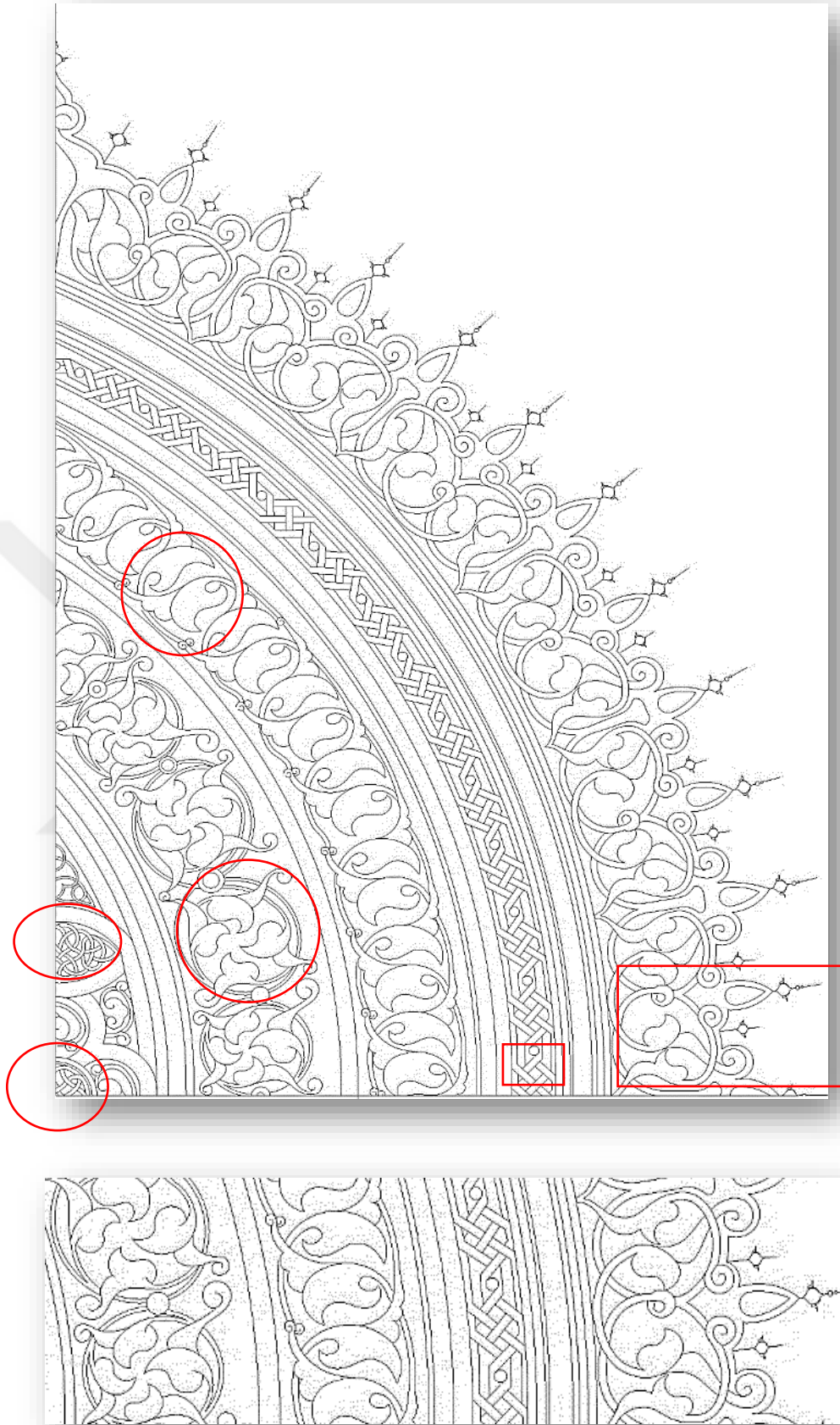
Mekik formu beş alan ayrılmış. Dışta zeminsiz rûmîler tığlar ile sayfada sonlanmıştır. Zencerek ile başlayan mekik formu, 3 iplik rûmî zencerekten sonra daha zarif çalışılmış yoğun rûmîli bordür ve orta kısımda basit geometrik sistem içi detaylandırılmış düğümler daire ve mekik formlar içinde kullanılmıştır. Lacivert ve altın, tasarımın geniş zeminlerinde kullanılmıştır. Malahit yeşili, kırmızı, beyaz ve azuret mavi renkler, küçük dokunuşlar şeklinde uygulanmıştır. Tekrar eden desen rûmî



ve zencerekler her sayfada farklı yerlerde ama aynı şekilde kullanılmıştır. Bu sayfada farklı olan dış kenardaki zeminsiz tekrar eden rûmî desen ve tığlarıdır. Daire içinde dört rûmî, sağ-sol yönünde dönerek yer alır ki, bu DCBL1466 zahriye sayfasındaki desen ile aynıdır. Bütün desenler mekik formunda uç kısımlarında tekrar edecek şekilde ve devamlık esasıyla tasarlanmıştır.



**Desen 11:** KMM no 51, 1. Bölüm, 2. Zahriye sayfası 1 b



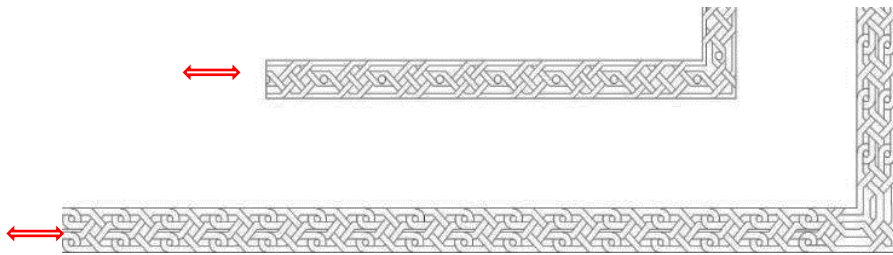
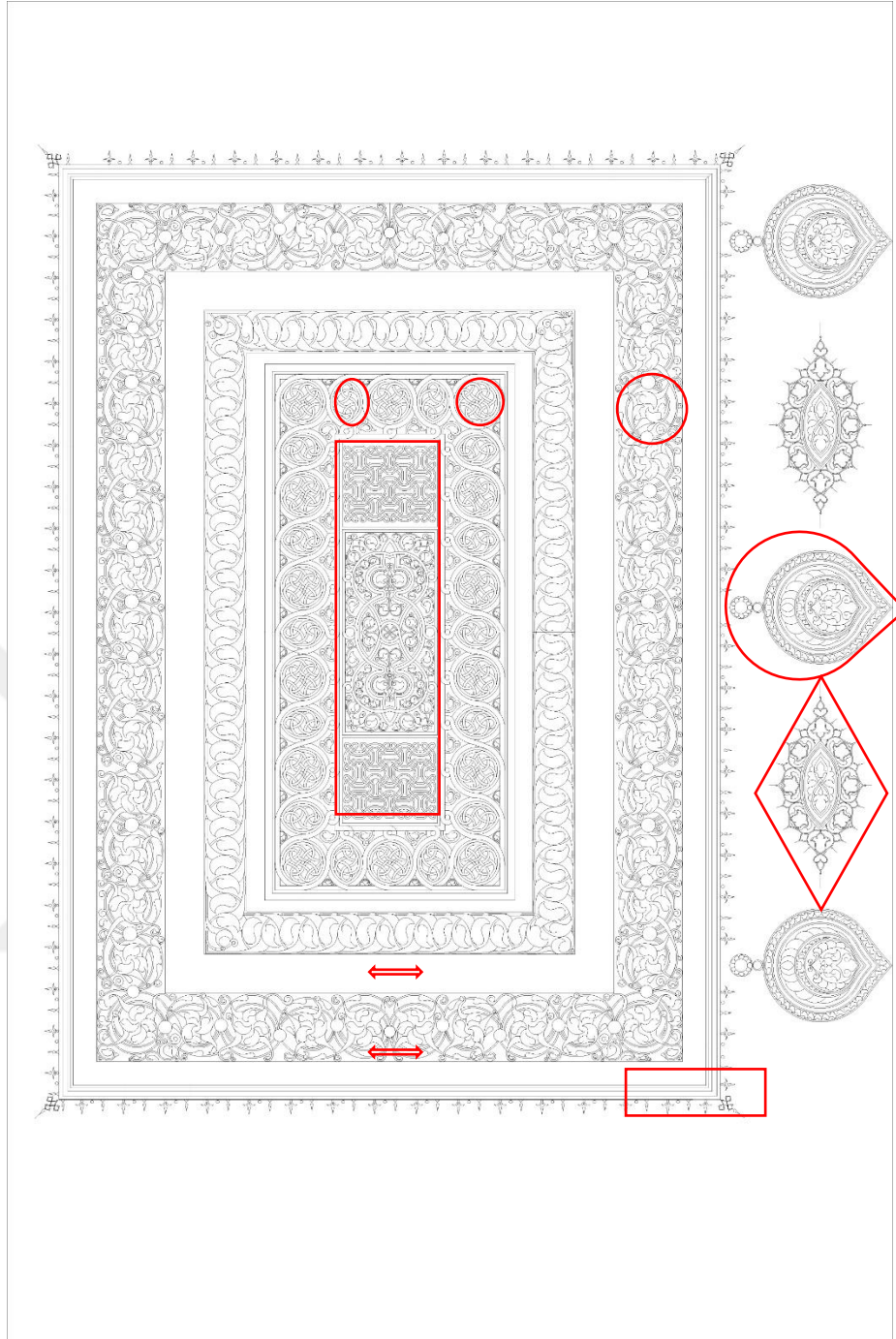
**Desen 12:** KMM no 51, 1. Bölüm, 2. Zahriye sayfası ve desen detayı, 1 b





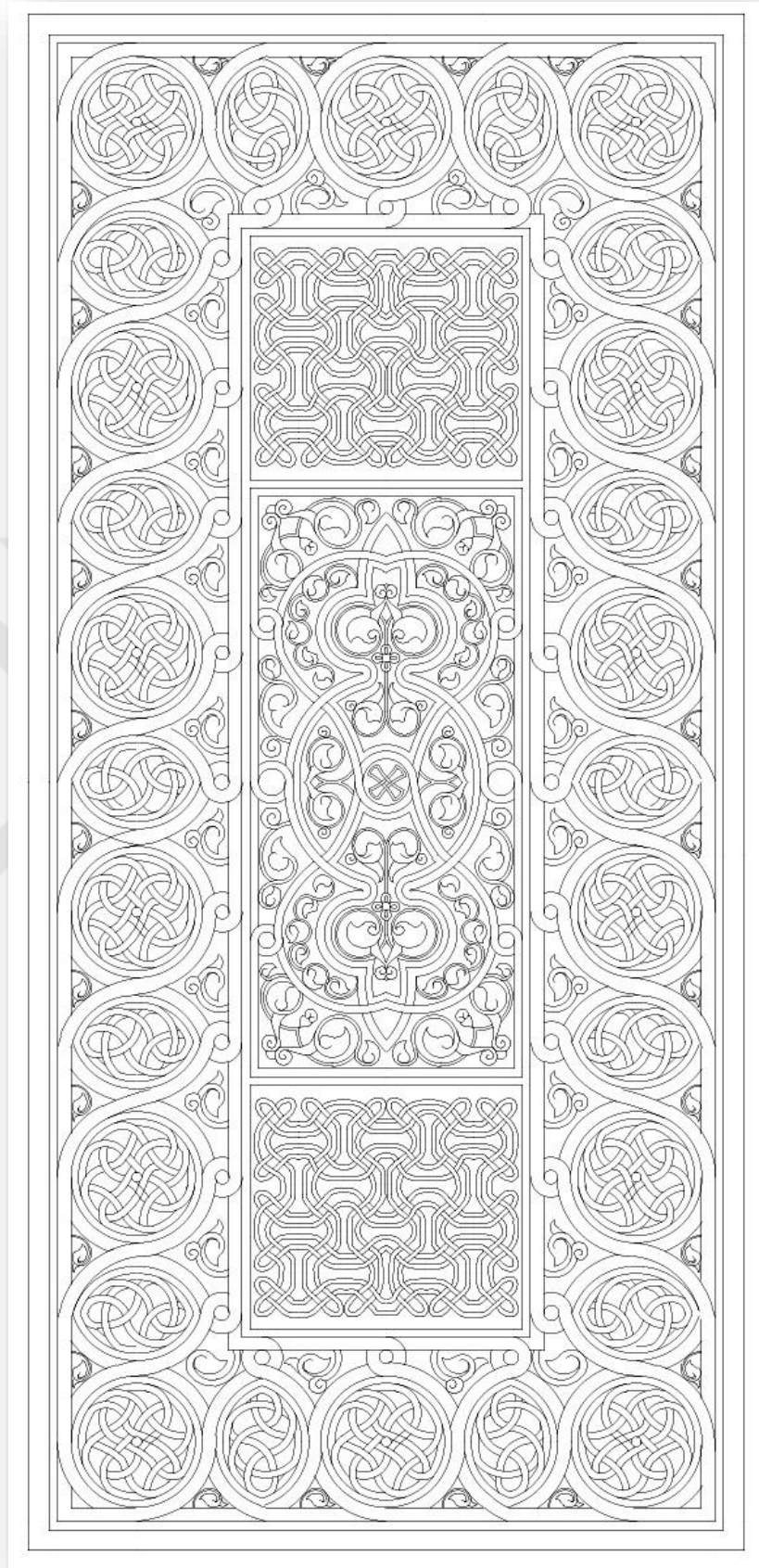
**Resim 87:** KMM no 51, 1. Bölüm, 3. Zahriye sayfası 3 b

Bölümdeki 3. Zahriye sayfası olarak 1. Zahriye sayfası ile aynı plana sahiptir. Geometrik zencerekler arasında Muhlis bin Abdullah el-Hindî tarzında daire içinde dönen dörtlü rûmî deseni ile geniş bordür ana hattı oluşturur. 3 iplik rûmî zencerekten sonra oval, daire basit geometrik sistem içinde düğümler yer alır. Bu desen anlayışı bordür şeklinde yer alır. Merkezde, alt üste kare iri zencerek, ortasında ise basit geometri içinde sade rûmîler ile desen tamamlanmıştır.



**Desen 13:** KMM no 51, I. Bölüm, 3. Zahriye sayfası ve zencerekların detayı, 3 b.





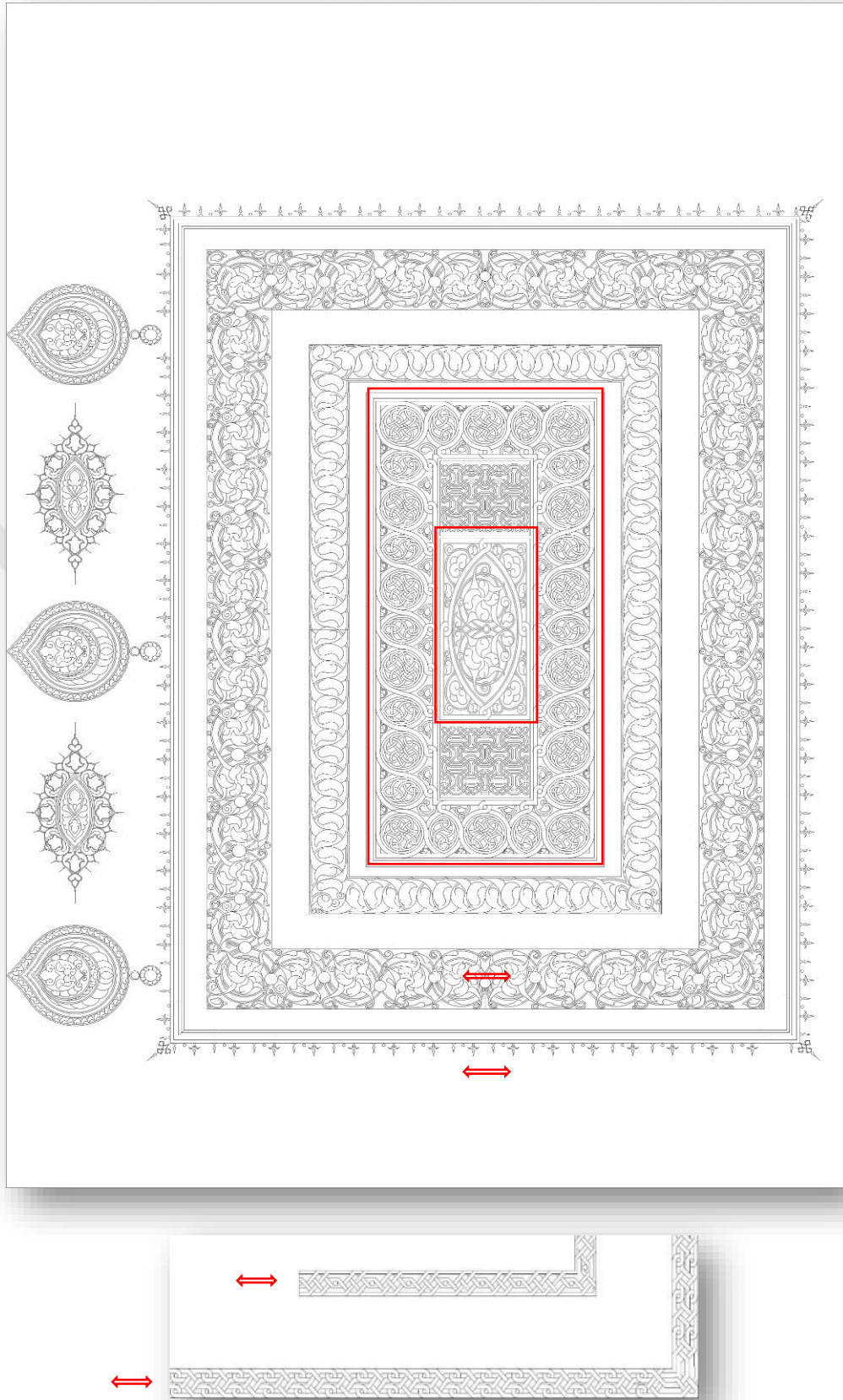
**Desen 14:** KMM no 51, 1. Bölüm, 3. Zahriye sayfası merkez dikdörtgen detayı,3 b.



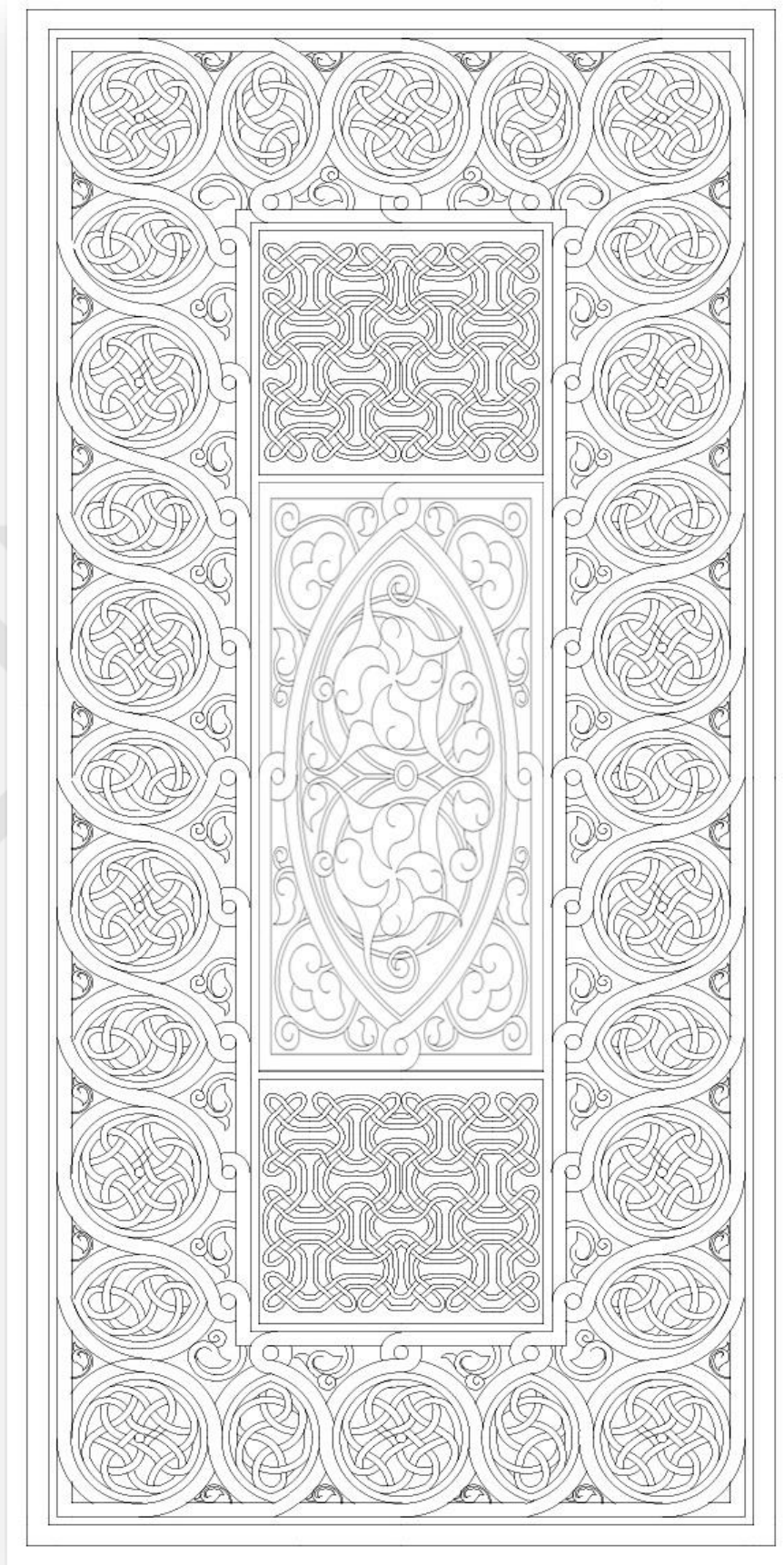
**Resim 88:** KMM 51, 1. Bölüm, 4. Zahriye sayfası, 6 a

Müzehhib benzer tasarımları tezhipli sayfalarda kullanarak çeşitlilik elde etmiştir. Bu anlayış birçok sayfada dikkati çeker. Bunlardan 3b ve 6a sayfaları tasarım açısından aynı prensip ve desende yapılmış olup, küçük bir farkla ayrılır. 6a 4. Zahriye sayfası, 1. Zahriye sayfası 3b, tasarımın orta kısmı hariç aynen uygulanmıştır. 6a sayfası 3b sayfası ile sadece dikdörtgenin orta kısmında farklılık gösterir. Merkezinde basit geometrik mekik formunun altın cetvelle ile sınırlayarak kapalı “Z” form oluşturmuş olup içinde sade rûmîler yer alır. Lacivert tonlarının hakim olduğu kompozisyonda renkler 3a sayfasından farklıdır.





Desen 15: KMM no 51 1. Bölüm, 4. Zahriye sayfası, 6 a zencerek detayları.



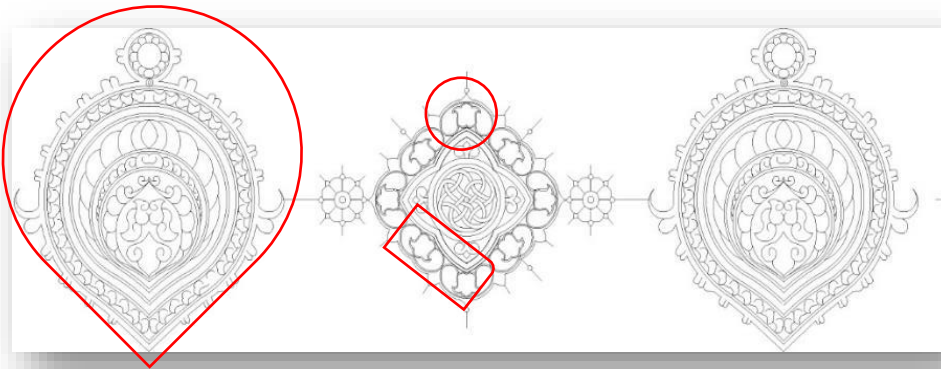
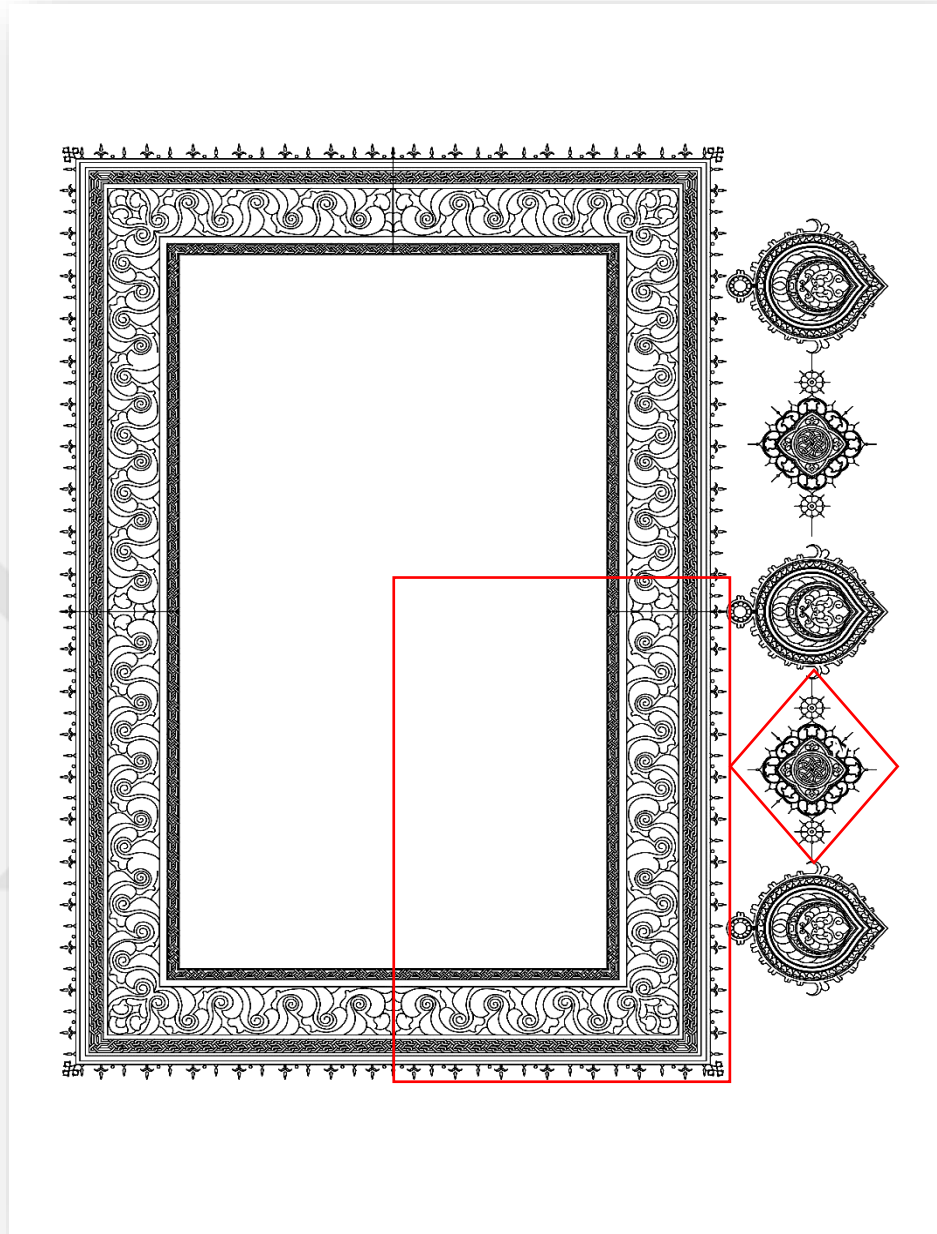
**Desen 16:** KMM no 51, 1. Bölüm, 4. Zahriye sayfası merkez dikdörtgen detayı, 6 a.



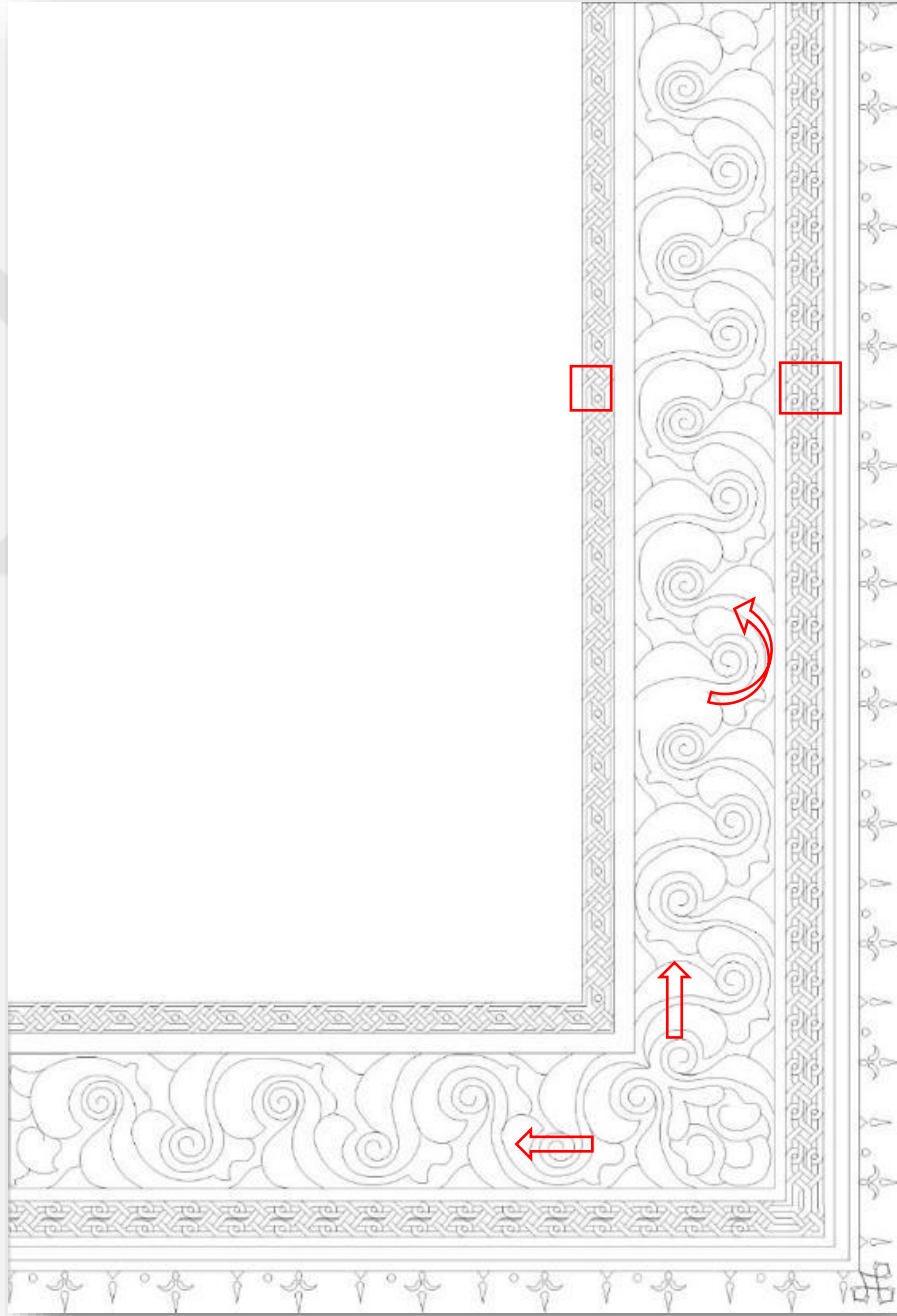
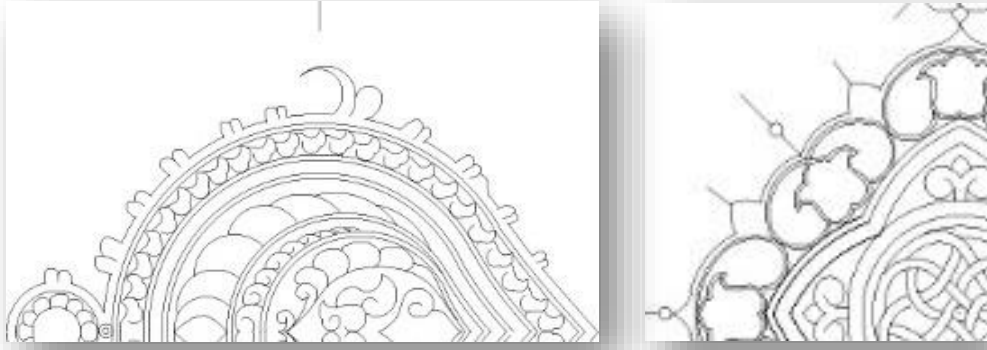


Resim 89: KMM no 5, 1. Bölüm serlevhası, 6 b

Desen,  $\frac{1}{4}$  olarak hazırlanıp tekrar edilmiştir. Simetrilerindeki birleşme noktasında rûmîye benzer tepelik abartılarak yer alırken, köşelerde de bulunur. Altın tercih edilen ana renk olmuş, lacivert renk ise desenin fark edilmesini sağlayacak şekilde zeminde yer almıştır. Malahit yeşili ise orta kısımda ritmi sağlayan rûmî ve rûmîye benzer formdaki tepeliklerde kullanılmıştır. En dıştaki alan yine zencerek ve tığlar ile tamamlanır. Sayfanın çevirme yönünde yer alan serlevha gülleri detaylı ve büyük çalışılmıştır. İlk bakışta iki farklı zencerek ve cetveller sayfanın bölümlerini sınırlar. Detaylar çizgisel olduğu kadar leke etkinse renk olarak sayfanın tamamındaki motiflerde görülür.

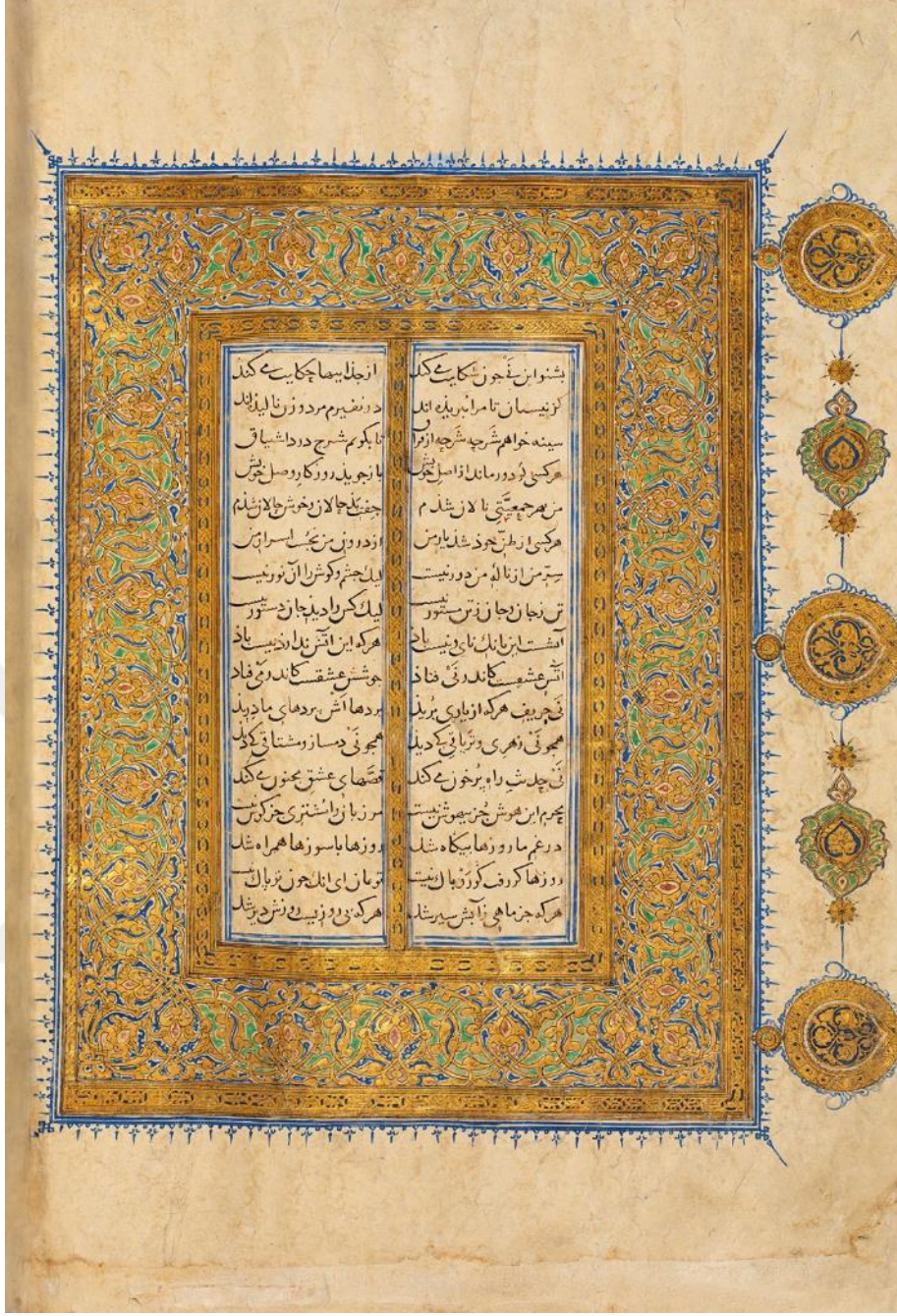


**Desen 17:** KMM no 51, 1. Bölüm, serlevha sayfası, Gül deseni ve detayları, 6 b



**Desen 18:** KMM no 51, 1. Bölüm, serlevha sayfası, 1/4 deseni ve detayları, 6 b

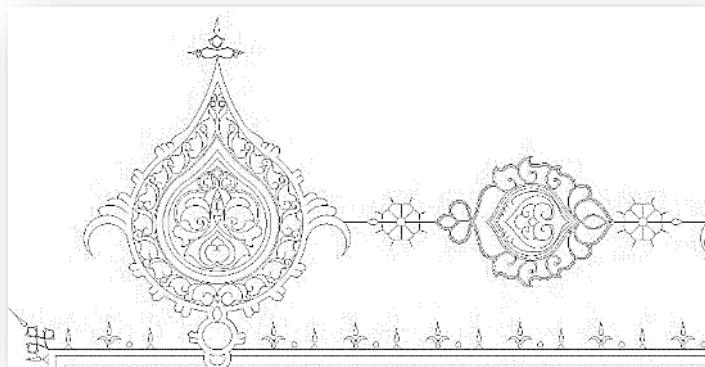
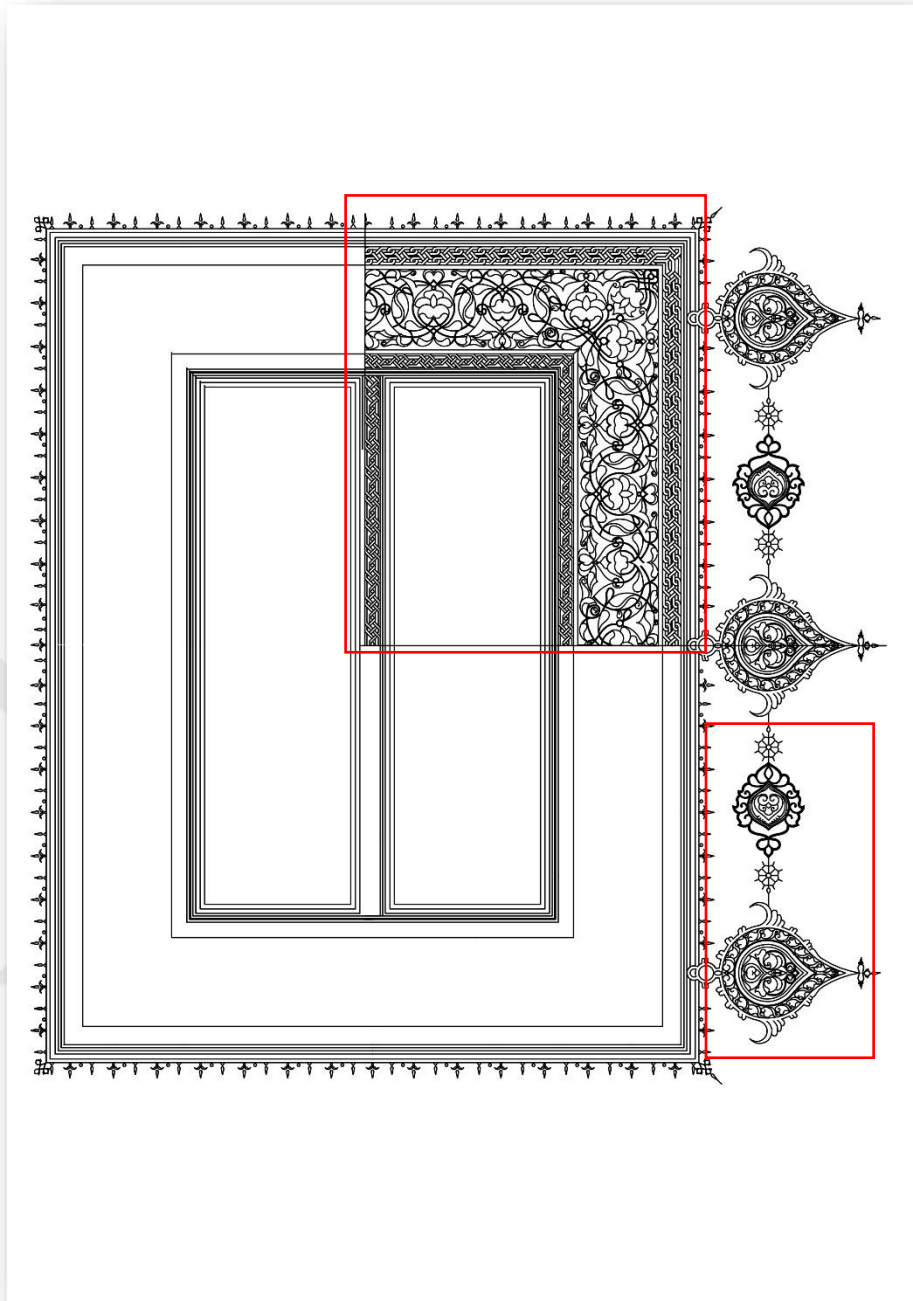




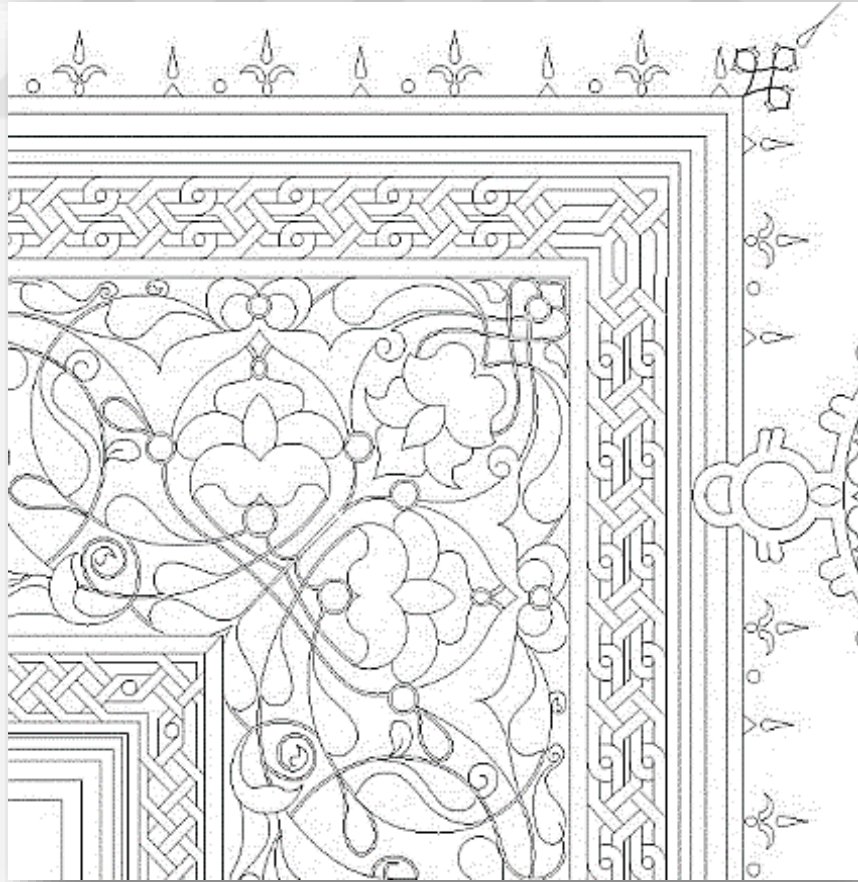
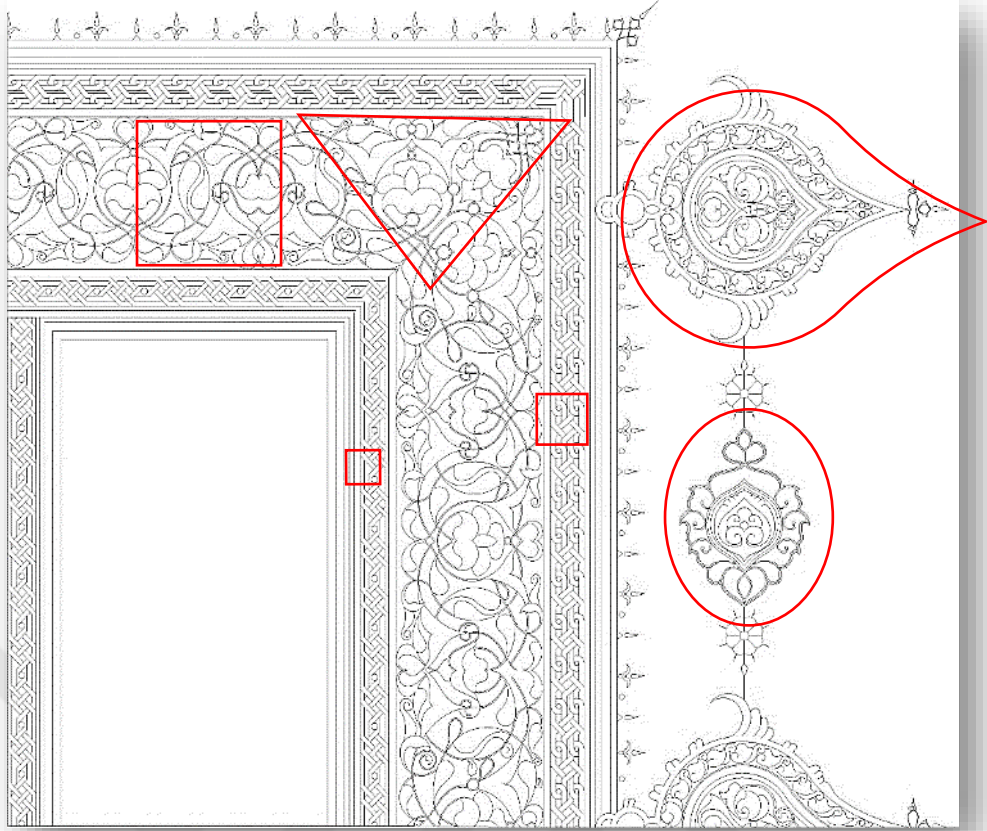
**Resim 90:** KMM no 51 1. Bölüm, tezhipli sayfası 7 b

1. bölümde yer alan tezhipli başlangıç sayfasının yer aldığı yaprak geniş bir rûmî grubu motiflerin kullanılarak tasarlanmıştır. Bordürün dışta ve iç alanda kalan zencerekler, sınırlayıcı olarak kullanılmıştır. Basit lacivert tığlar ile sınırlayan tezhip, bölüm sonu olan iki kolunu cazip hale getirmiştir. Başlangıç sayfası gülleri ise diğer sayfalardaki güllerden çok daha zarif ve renkli çalışılmıştır. Lacivert, azuret, malahit yeşili sayfayı önceki sayfalardan daha canlı gösterir. Tekrar eden desenler kırmızı geometrik şekillerle sayfa üzerinde görülmektedir. Müzehhib, renklendirmede “V” ritmi ve bordürde malahit yeşili ile maviyi alternatifli kullanarak vermiştir.





**Desen 19:** KMM no 51, 1. Bölüm, Serlevha  $\frac{1}{4}$  deseni ve detayları, 7 b



**Desen 20:** KMM no 51, 1.Bölüm, Serlevha ¼ deseni ve detayları, 7 b

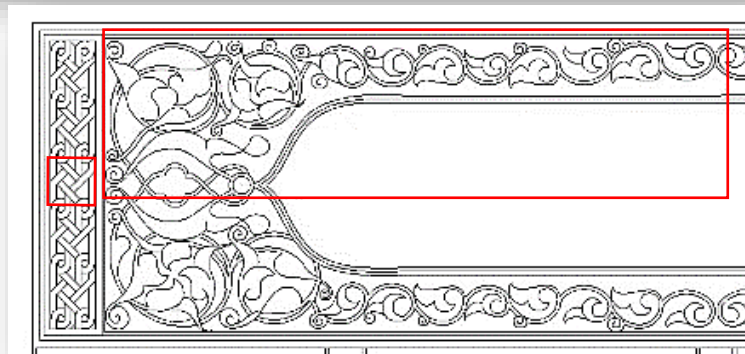
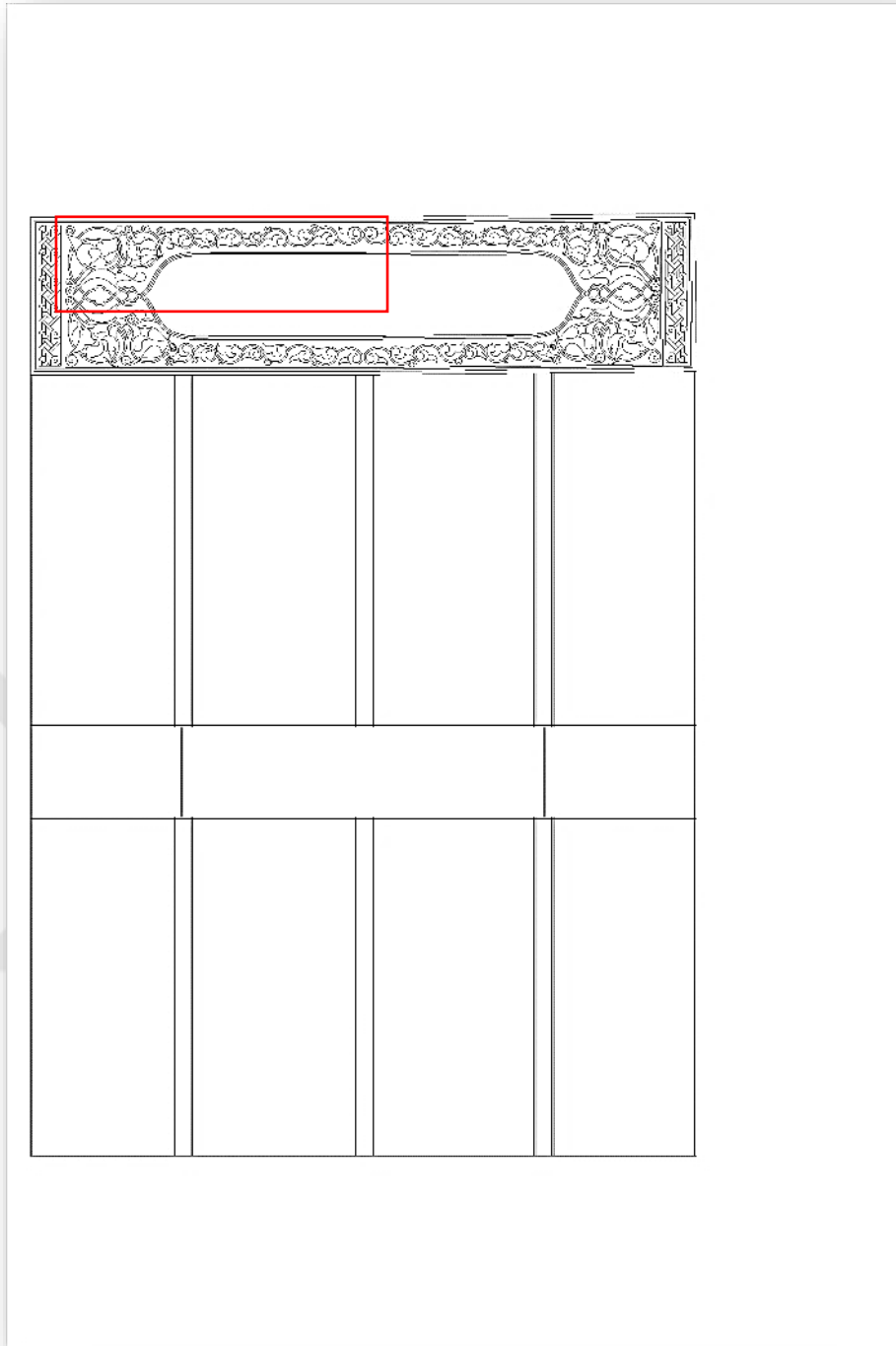




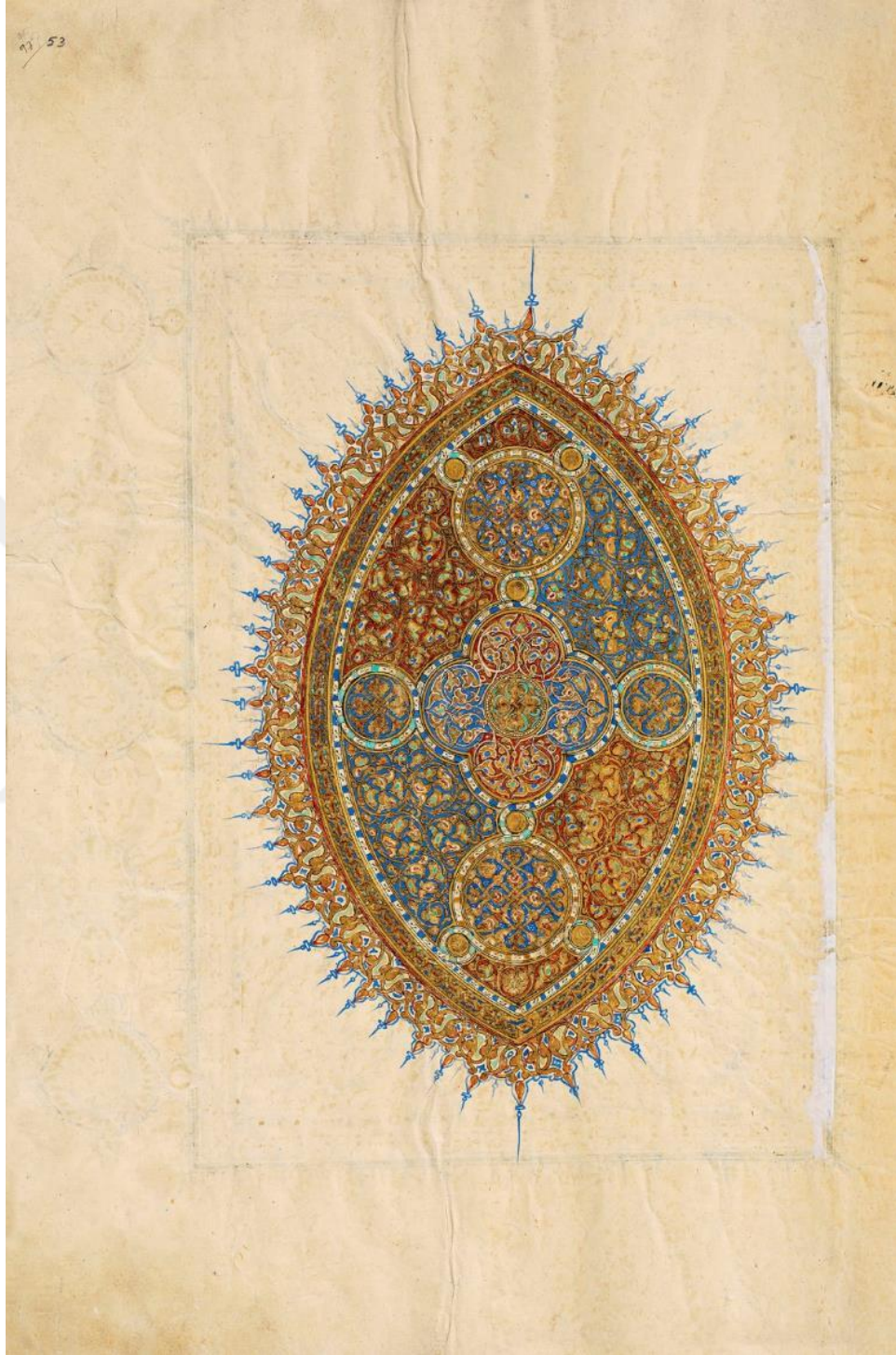
Resim 91: KMM no 5, 1. Bölüm, başlık tezhibi, 9 b

Başlık tezhibin sağ-sol kenarlarda zencerek, ortada altın zemin üzerinde yazı ve bunların arasında lacivert zeminde altın rûmîler kullanılmıştır. Sayfada yazı kolonlar halindedir. Lâl mürekkebi trilin çekilerek kolonlar birbirinden ayrılmıştır. Sayfa içinde sağ-sol kolonlarda koltuk alanları boş bırakılmıştır.



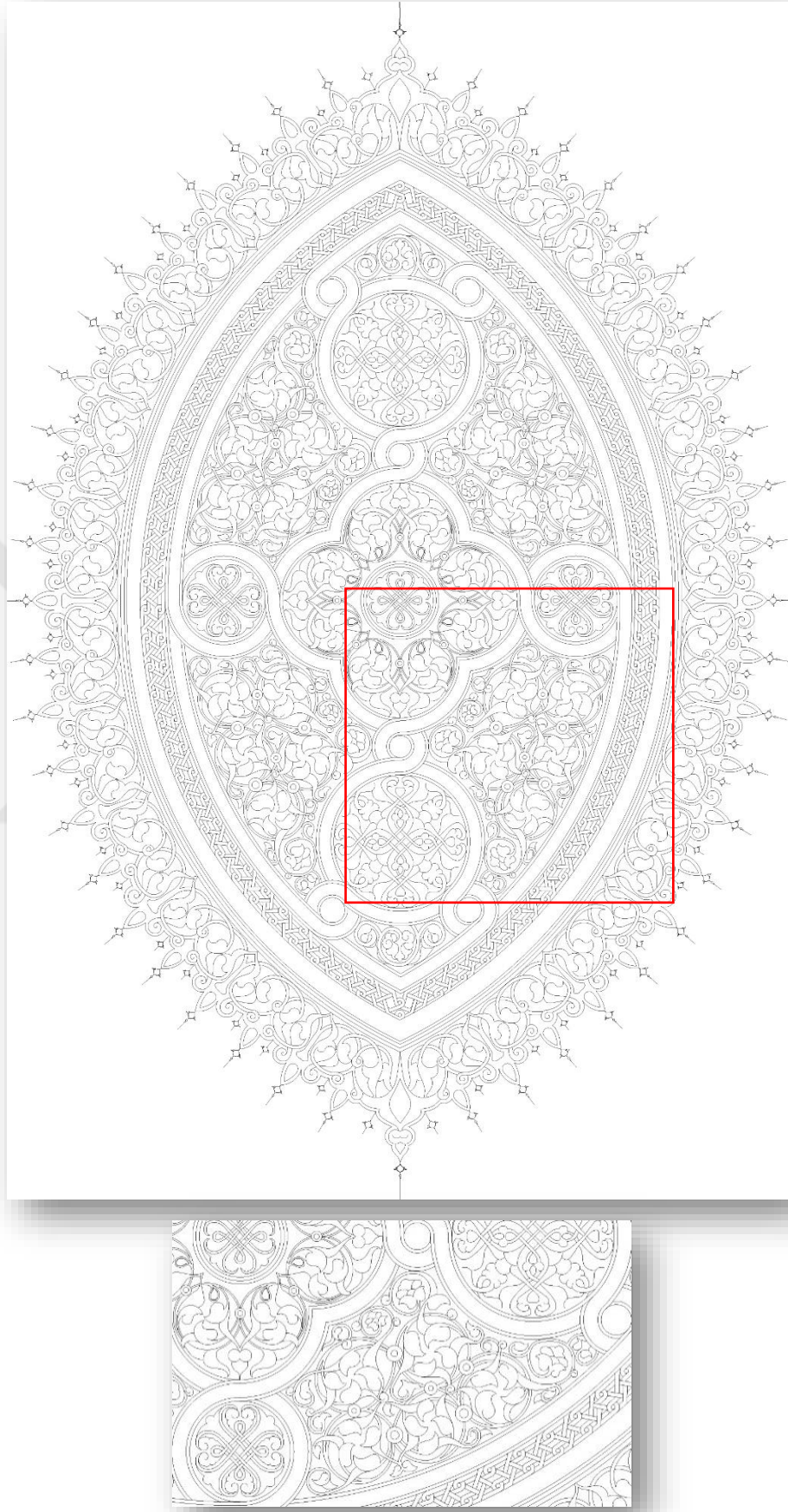


**Desen 21:** KMM no 51, 1. Bölüm, Başlık tezhibi, 9 b ve detayı



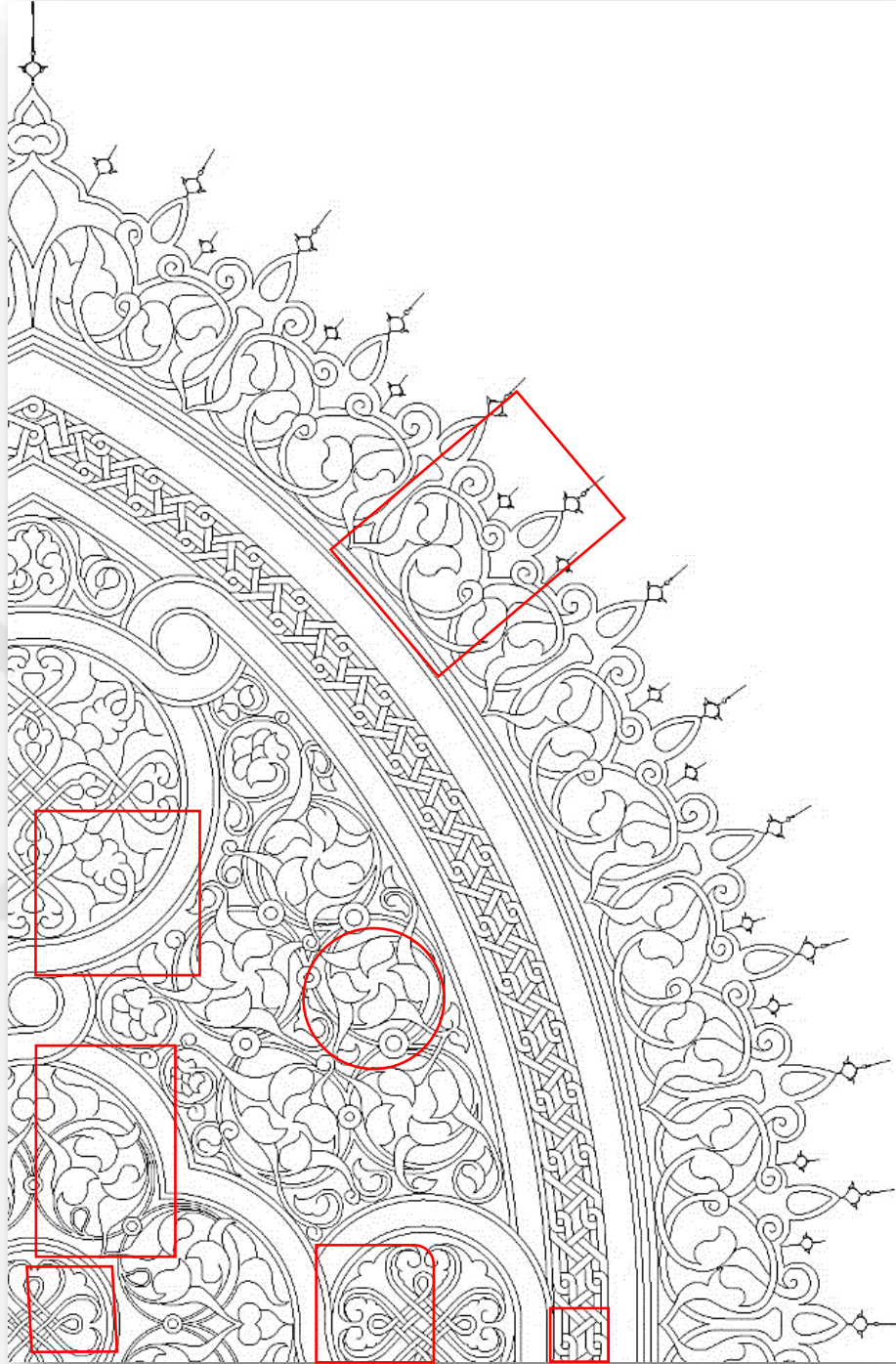
**Resim 92:** KMM no 51, 2. Bölüm, 1. Zahriye sayfası, 53 a

Bu bölümde, sayfa zeminleri daha renkli ve daha az bölünmüş görünür. Rûmî motifi desende 1. bölüme göre daha fazla kullanılmıştır. Desenler  $\frac{1}{4}$  ölçüsü ile hazırlanmıştır. Daire, alan değerlendirilmesinde önemli yer tutar.



**Desen 22:** KMM no 51, 2. Bölüm, 1. Zahriye sayfası ve detayı, 53 a.





**Desen 23:** KMM no 51, 2. Bölüm, 1. Zahriye sayfası 53 a

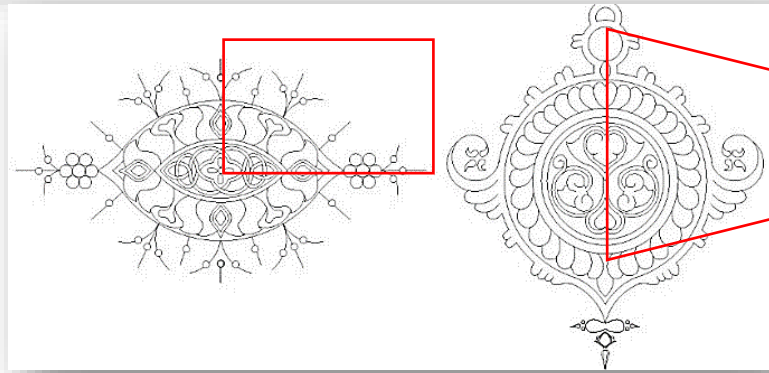
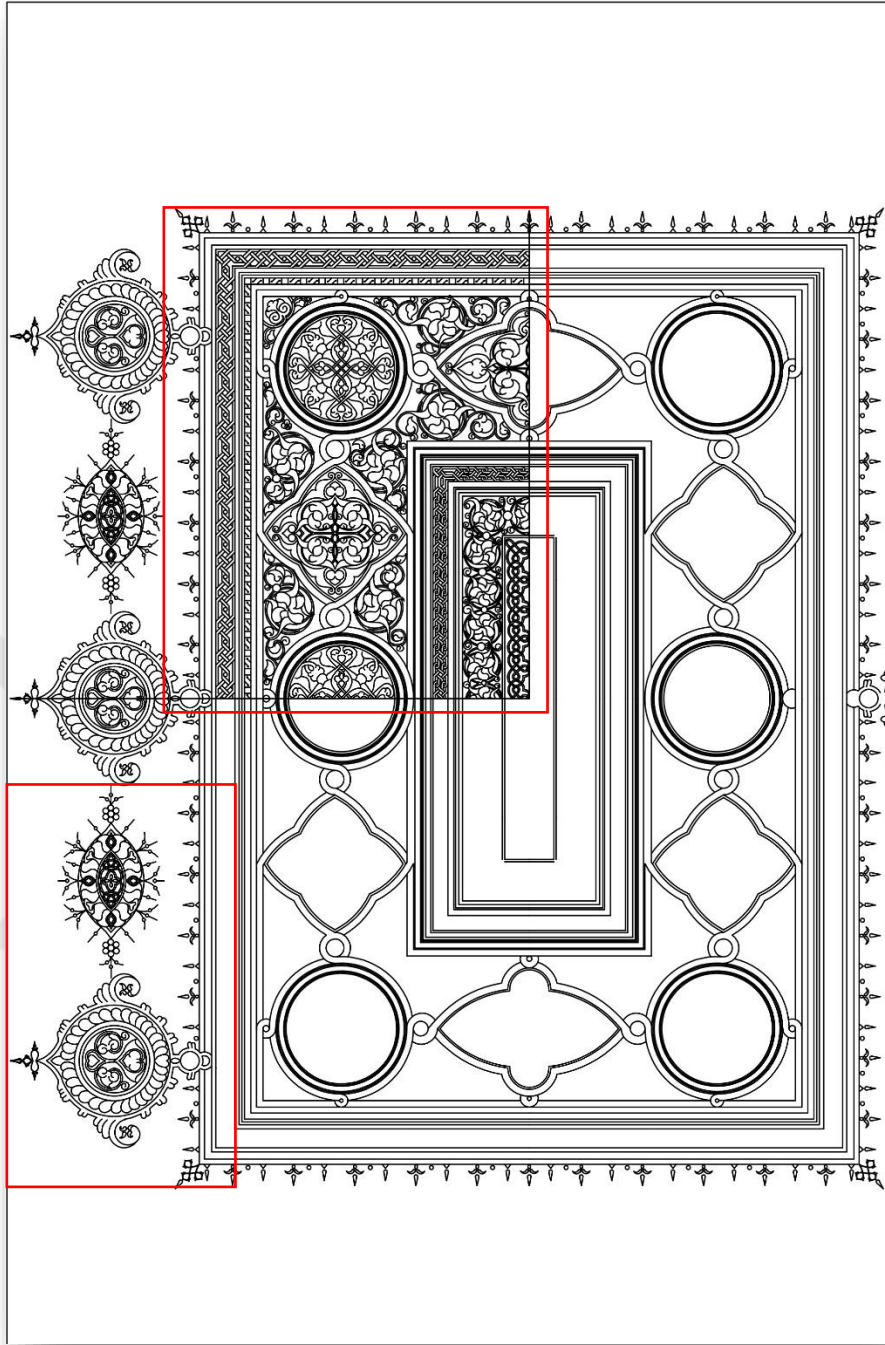
Tasarımı oluşturan birim tekrarlar kırmızı geometrik şekiller ile belirtilmiştir. Mavi ve kırmızı zemin renkleridir. Malahit yeşili, beyaz ve mavi alternatifli bir şekilde geometrik basit sistemi belirginleştirir. Beyaz “S” renk alternatifli mavi ile basit zencerekler ile geometrik sistemi belirler. Rûmî motifi daha önceki sayfalarda olduğu gibi dairesel hareket ile alanda yer alır.  $\frac{1}{4}$  daire içindeki desenlerde rûmî grubunun tepelik ve kanatlı rûmî kullanılmıştır.



**Resim 93:** KMM no 5, 2. Bölüm, 2. Zahriye sayfası 53 b

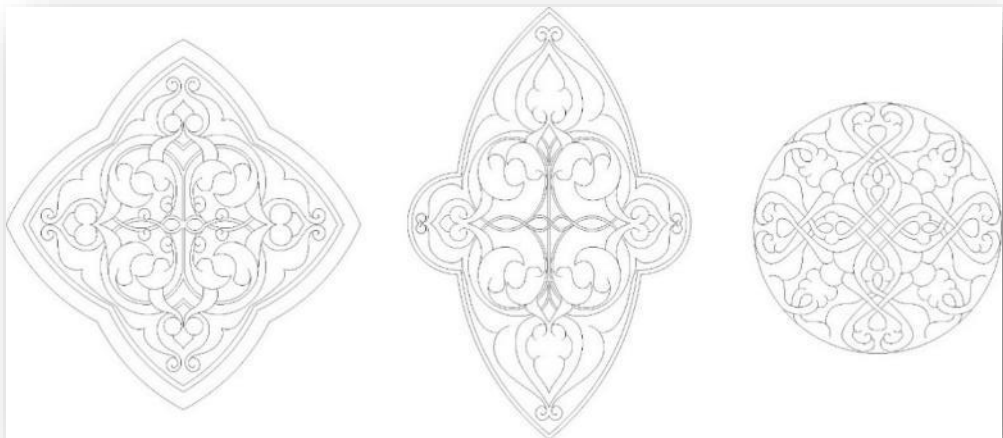
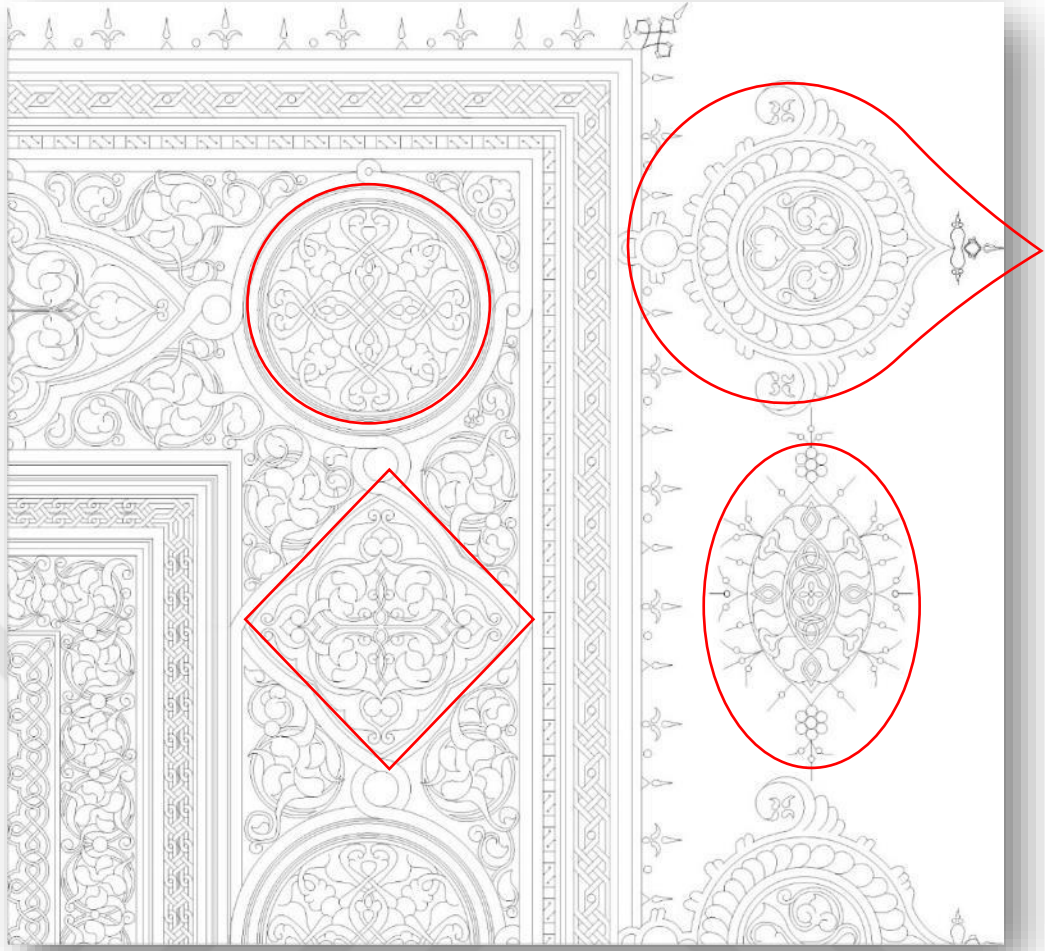
1. bölümdeki dikdörtgen zahriye sayfaları gibi beş alan ayrılmış olup sayfa tasarımında aynı zencerekler kullanılmıştır. Geniş bordür ve merkezdeki dikdörtgen alan farklı tasarlanmıştır. Yine mavi ve kırmızı zemin renkleri olup malahit yeşili, beyaz ve altınla çok renkli etkisi bırakır. Tığlar daha yoğun kullanılmış olup, 2. zahriye sayfasını etkileyici hale getirmiştir. Zeminlerdeki kırmızı ve mavi renk, ritmik şekilde birbiri ardına devam eder.



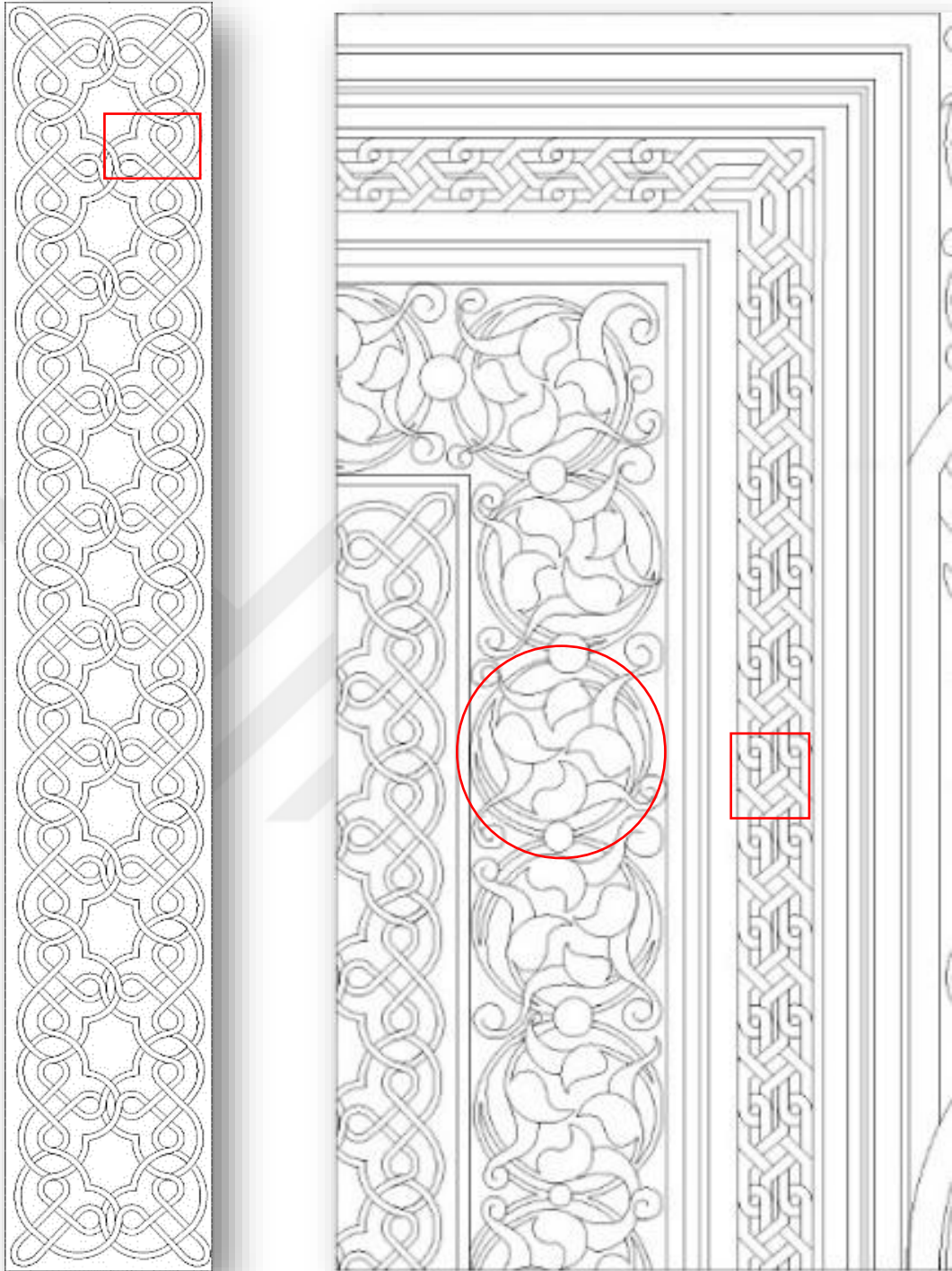


Desen 24: KMM no 51, 2. Bölüm, 2. Zahriye sayfası, genel görünüşü ve sayfa gülleri, 53 b



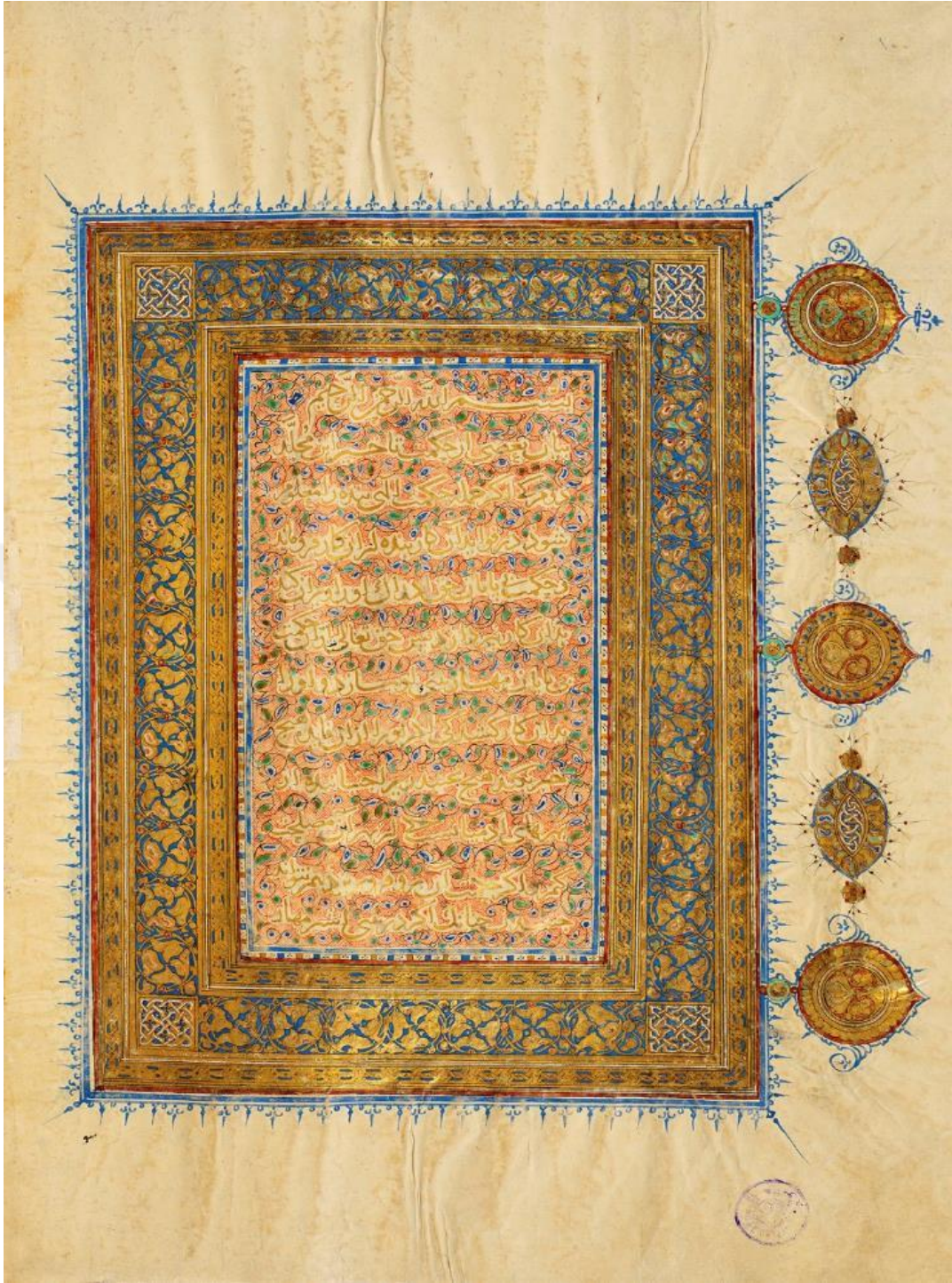


**Desen 25:** KMM no 51, 2. Bölüm, 2. Zahriye sayfası, 53 b ve detayları



**Desen 26** : KMM no 51, 2. Bölüm, 2. Zahriye sayfası merkez geometrik geçmesi ve gülleri, 53 b

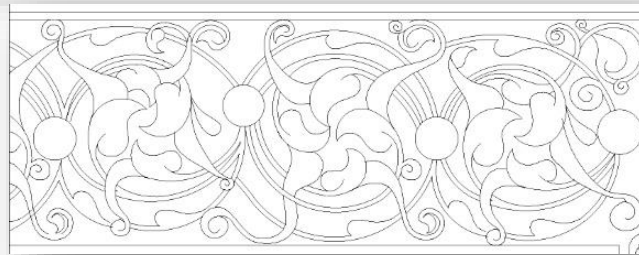
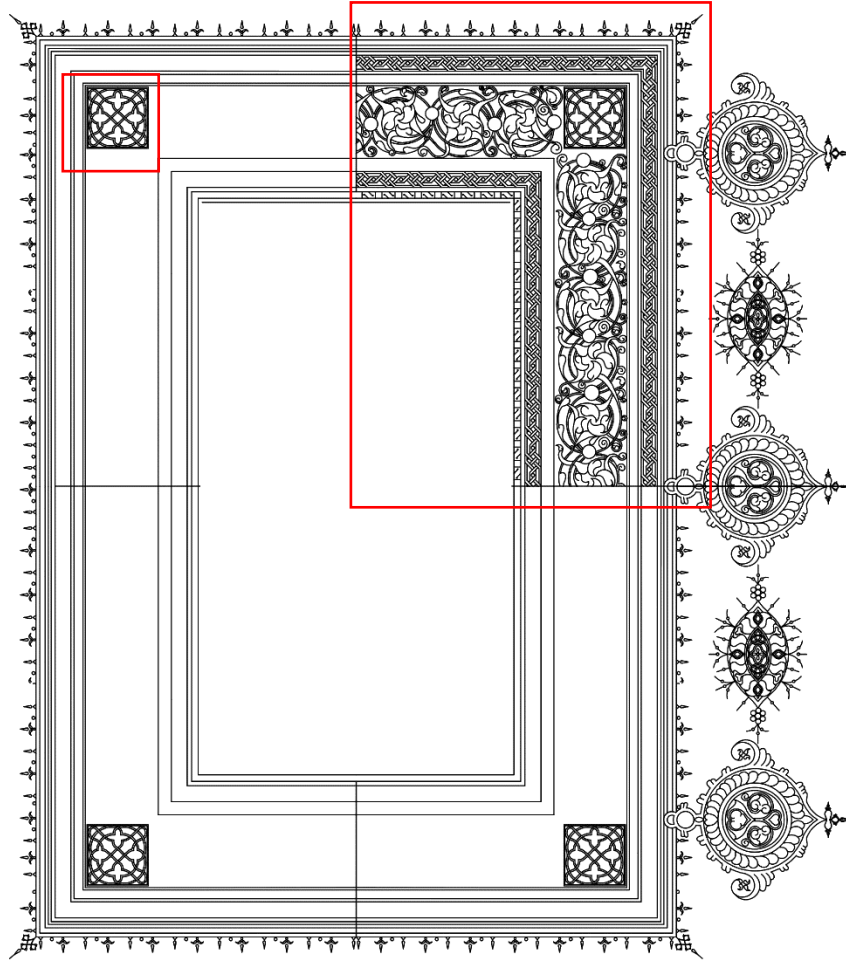




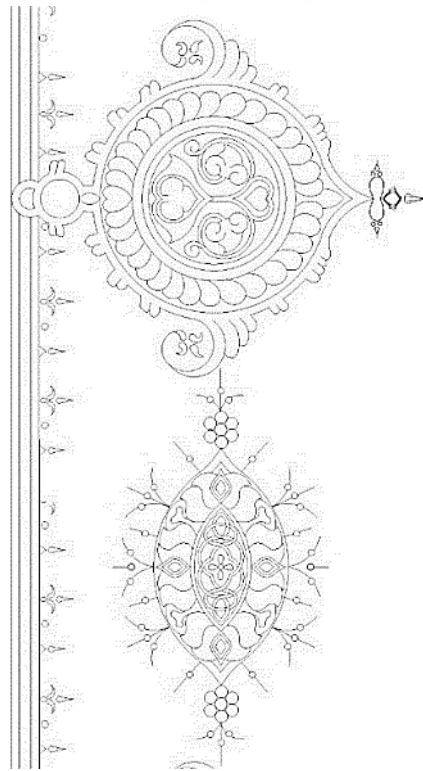
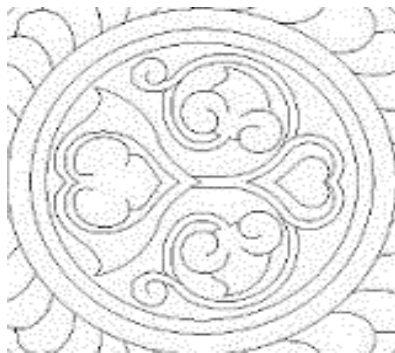
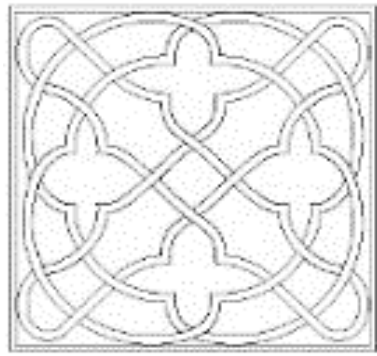
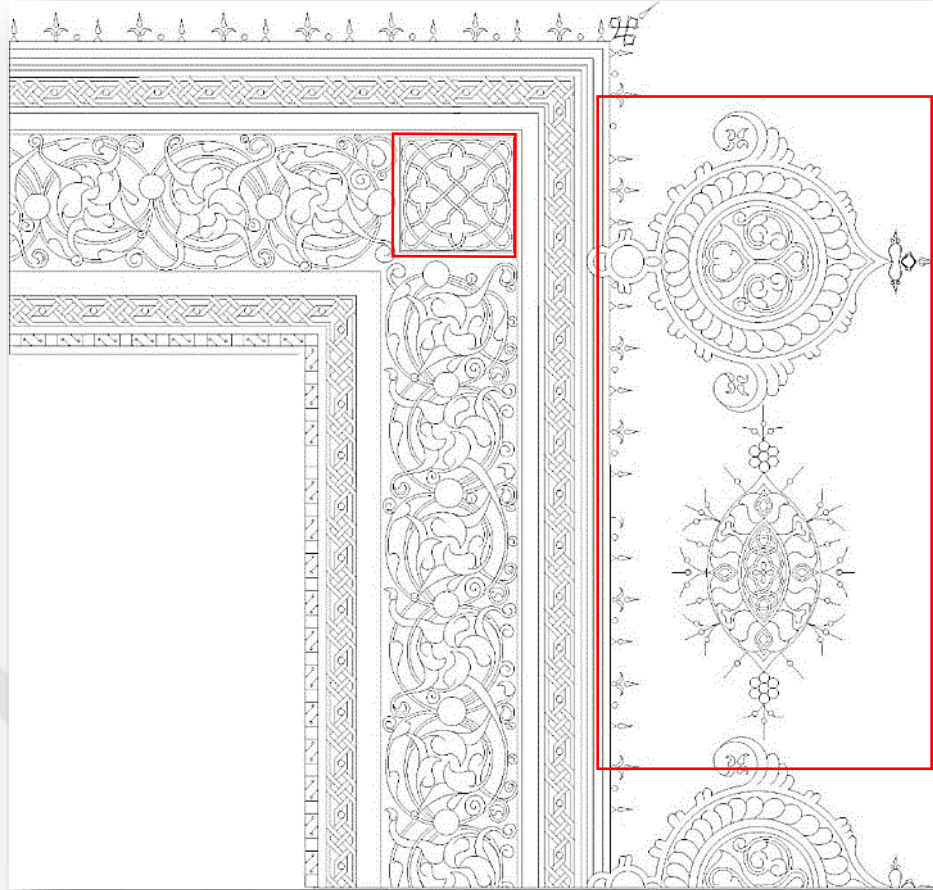
**Resim 94:** KMM no 51, 2. Bölüm mukaddimesi, 55 b

2. bölümün başlangıç sayfası (Mukaddime) yani serlevhası diyebileceğimiz 55 b içinde geniş bordür tezhibi ve serlevha gülleri yer alır. Altın ve mavi hâkim olan renklerdir. Zahriye sayfasının gülleri kadar gösterişli üç damla şeklinde iki tane de oval formlu birbirine tığ pençer ile bağlanan güller yer alır. Bu yazmada ilk defa gördüğümüz lâl mürekkebi ile yapılmış beyne's süturlar sayfada dikkat çekicidir.





**Desen 27:** KMM no 51, 2. Bölüm mukaddimesi sayfası bordür detayı, 55 b.



**Desen 28** : KMM no 51, 2. Bölüm mukaddimesi, 55 b sayfası ¼ deseni ve detayları, 55 b.

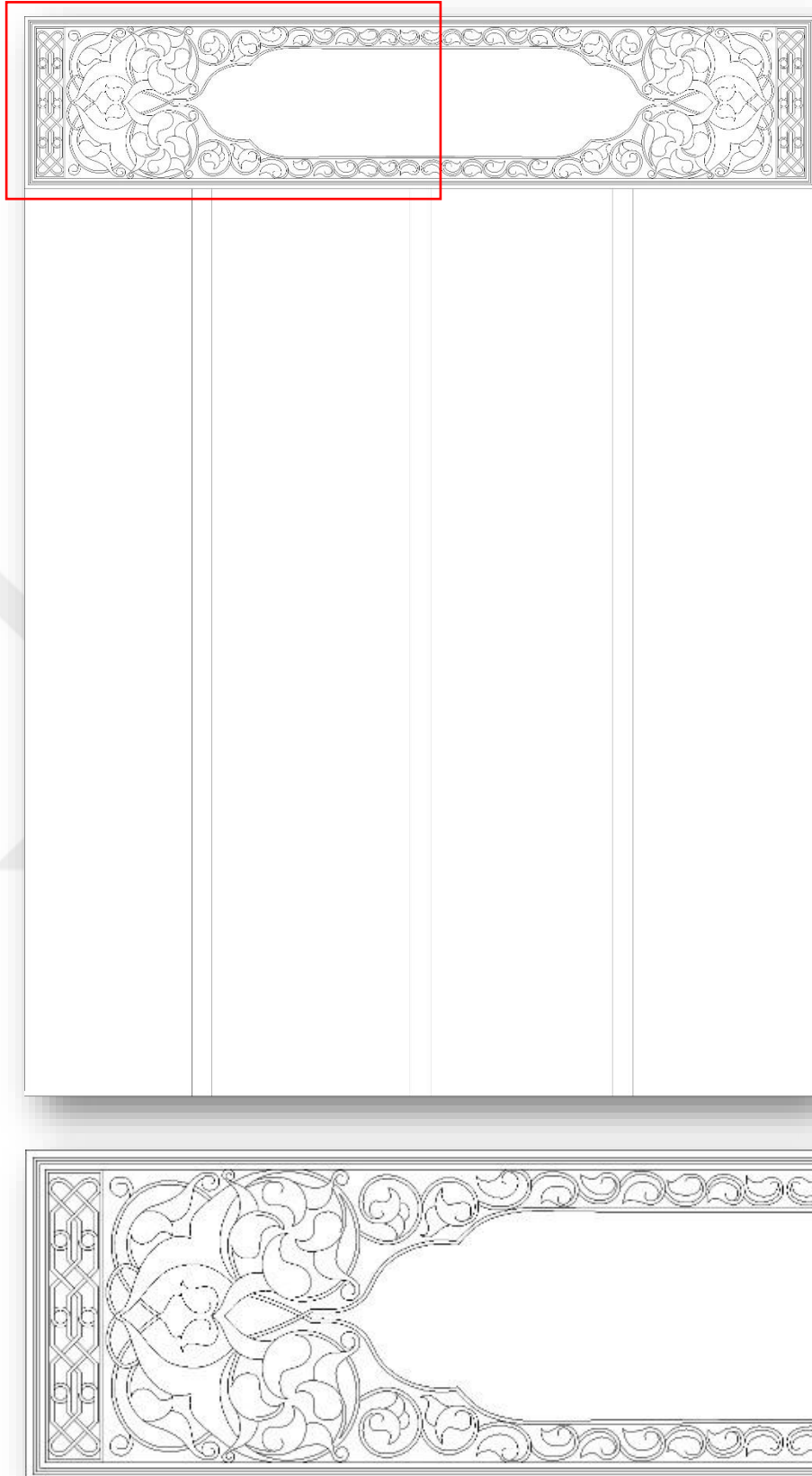




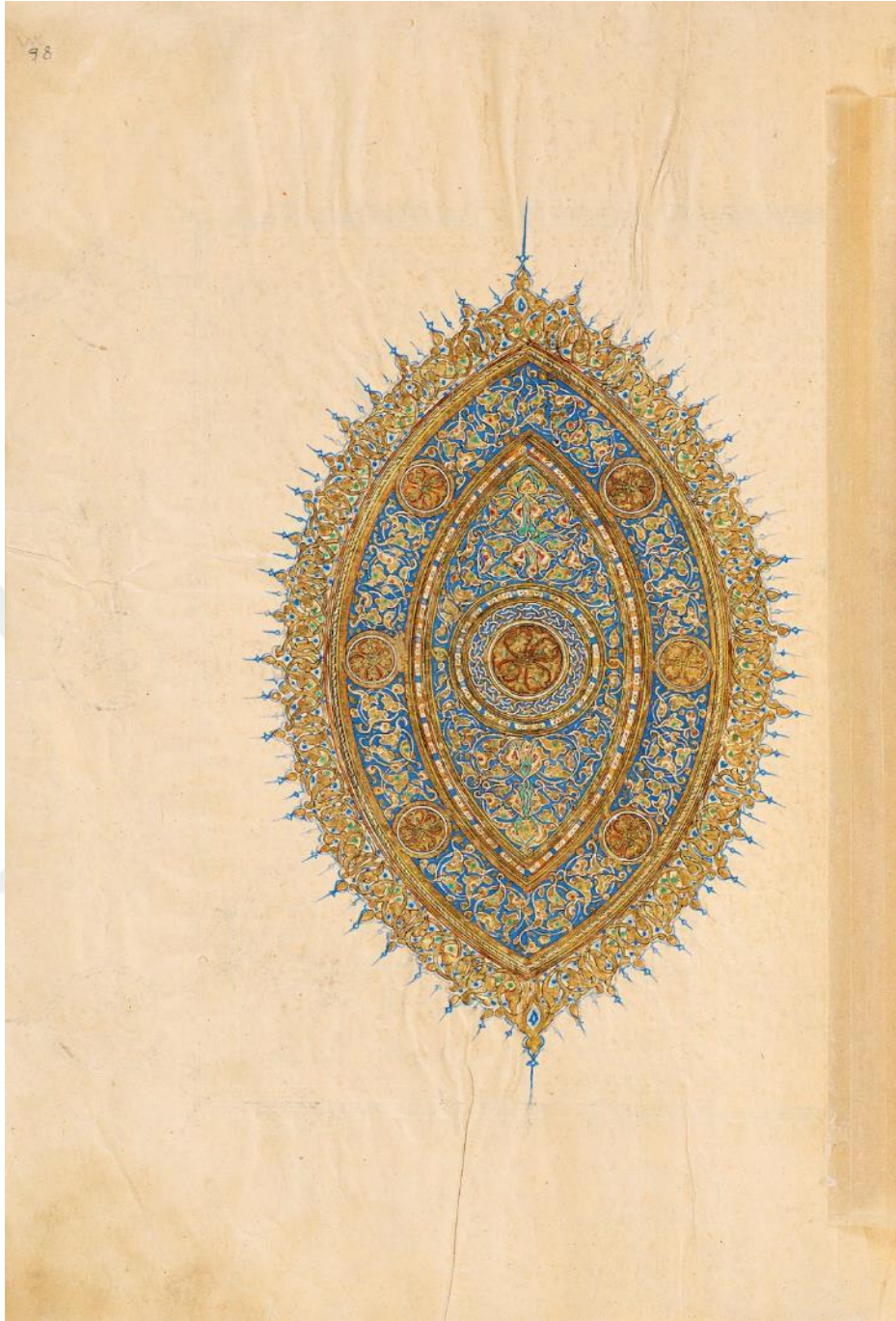
Resim 95: KMM no. 51, 2. Bölüm, Başlık sayfası, 57 b.

Başlık sayfasında dikkati çeken bir yerde kırmızı renkli zemindir. Zemin önce altınlanmış sonra üzerine kırmızı mürekkep ile boyanmıştır. Bu teknik, derinlik kazandırdığı gibi renk ve altın arasındaki dengeyi de kurmuştur.



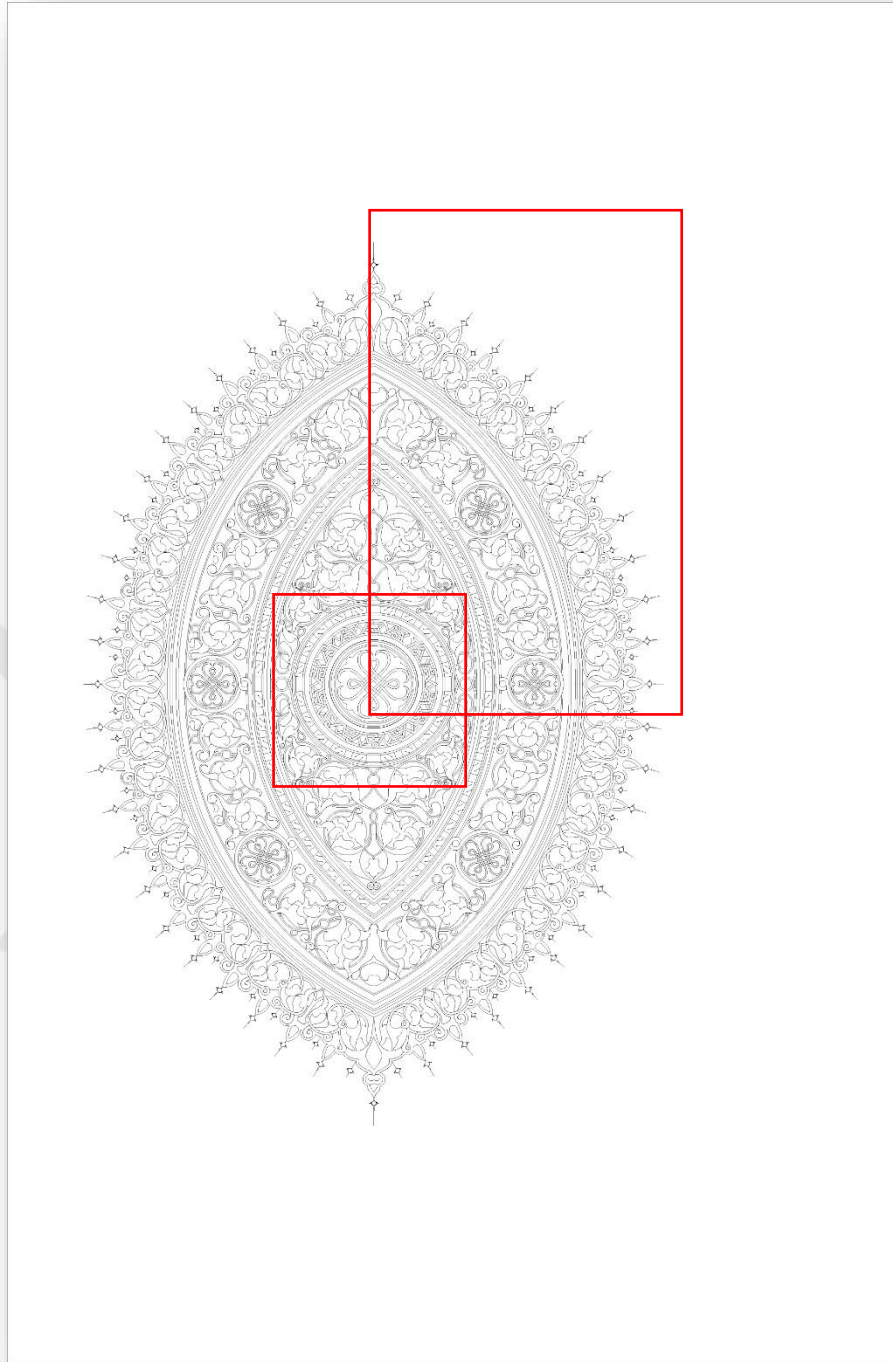


**Desen 29:** KMM no 51, 2. Bölüm Başlık tezhibi ve desen detayı, 57 b.



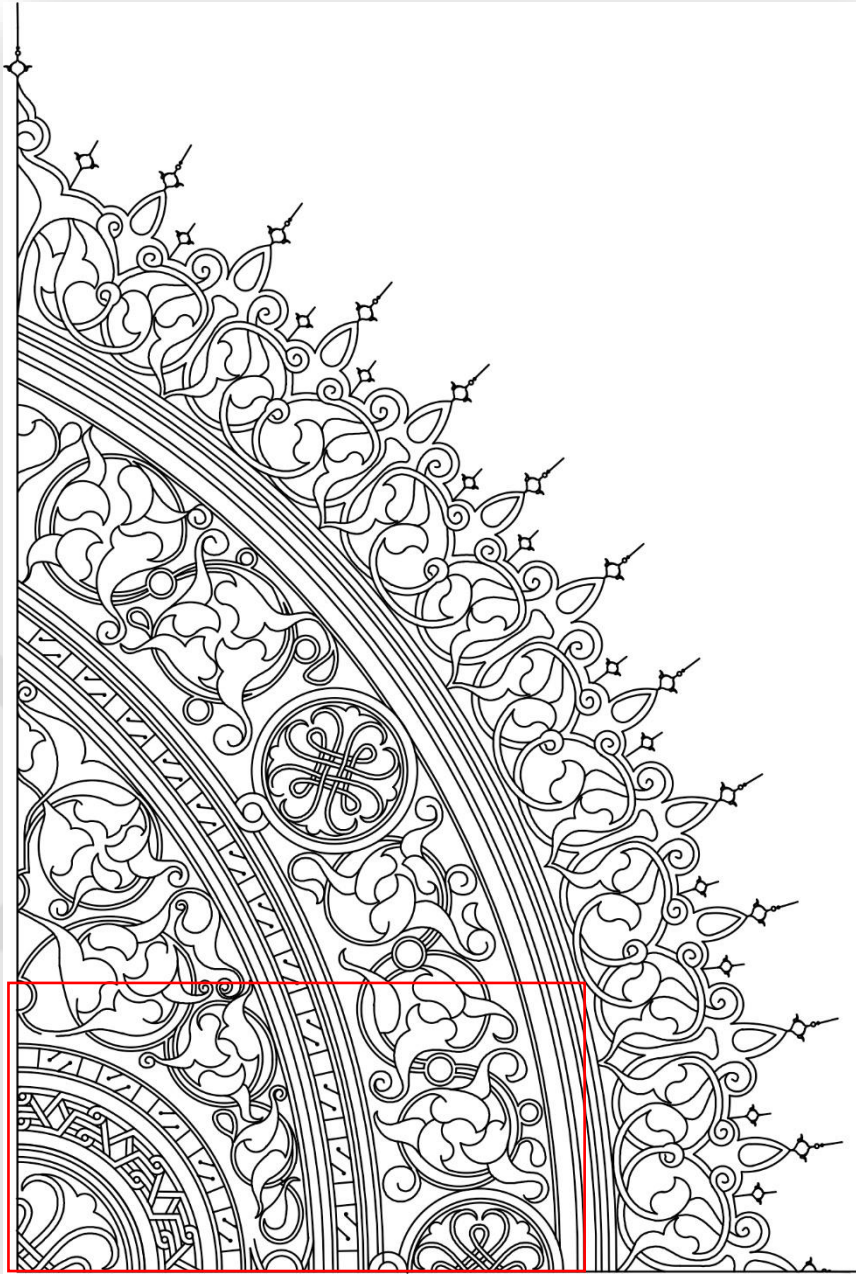
**Resim 96:** KMM no 51, 3. Bölüm,1. Zahriye sayfası, 98 a

1 ve 2. bölümlerdeki gibi mekik formu kullanılmıştır. Tasarım diğer sayfalarda olduğu gibi beş bölümden oluşmasına rağmen etkisi diğerlerinden farklıdır. Mavi renk sayfaya hakimdir. Dış kenarda zeminsiz rûmî kompozisyonu ile başlayan tasarım, içte altı adet daire ile bölünen geniş bordür ve iç alanda yer alan rûmî ve daire içi geometrik kompozisyonla tamamlanır. İlk iki bölüme göre çok daha az renk kullanıldığı için daha rahat seyredebilen sayfalardandır.

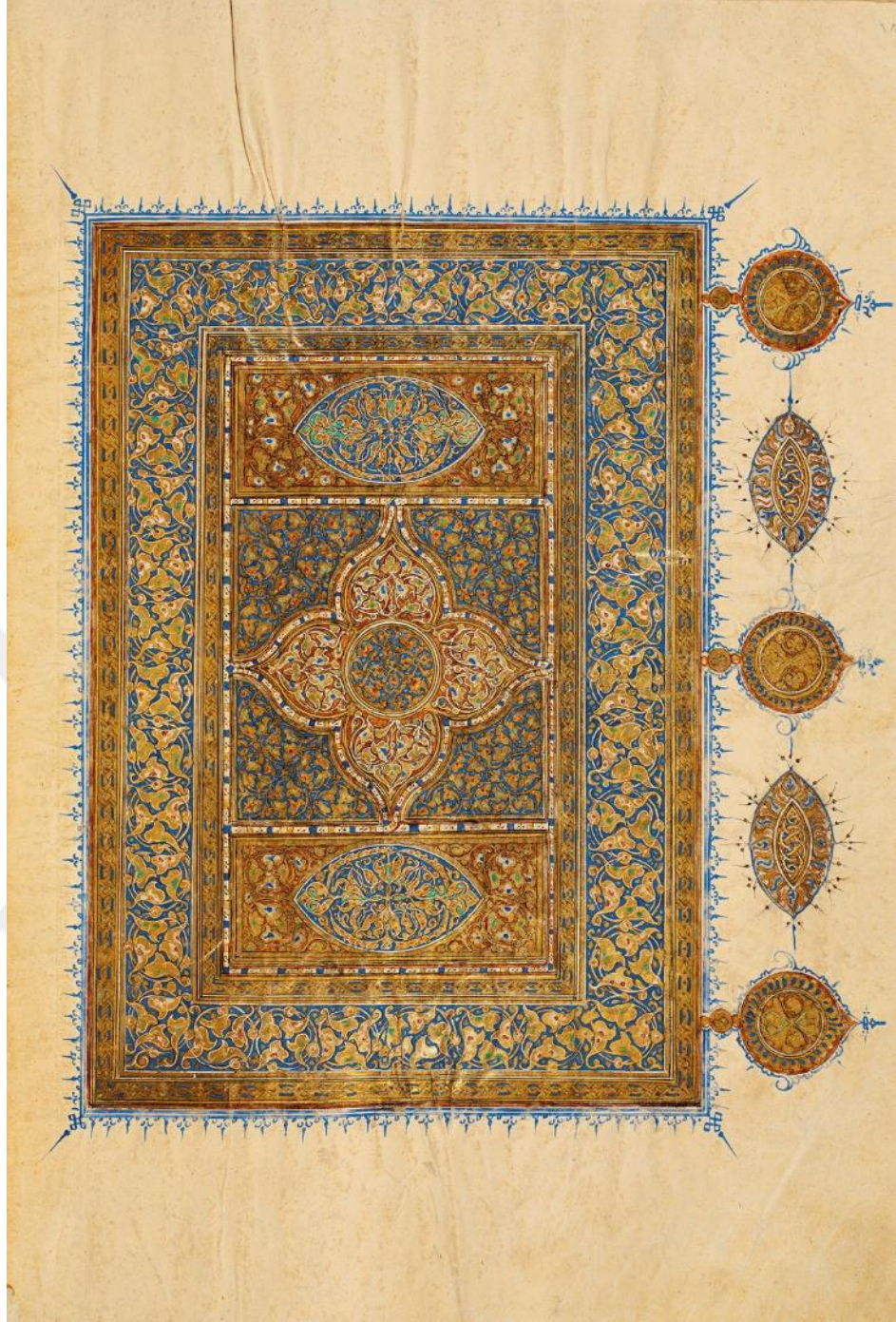


**Desen 30** : KMM no 51, 3. Bölüm, 1. Zahriye sayfası ve detayları, 98 a





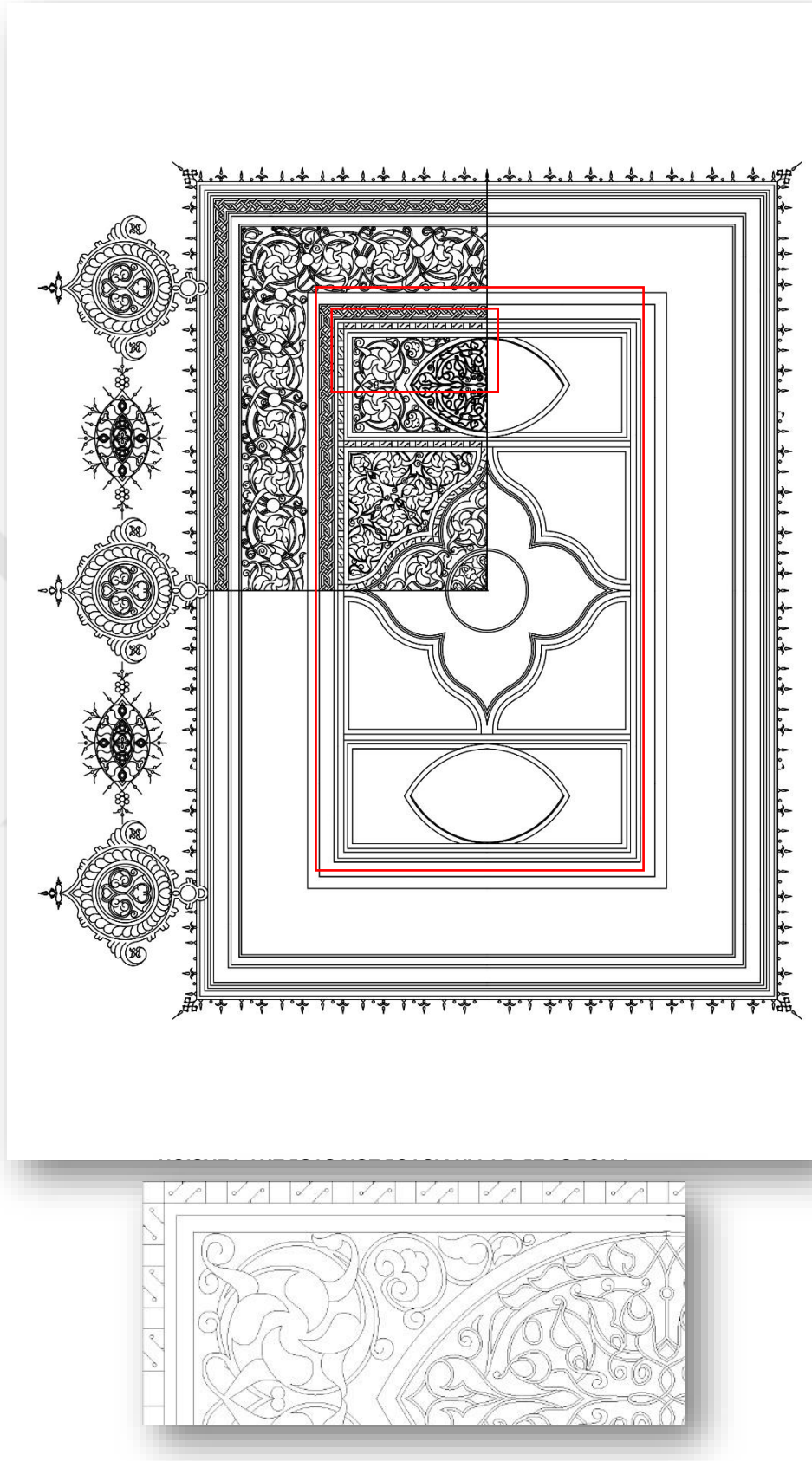
**Desen 31:** KMM no 51, 3. Bölüm, 1. Zahriye sayfasının  $\frac{1}{4}$ 'ü ve detayları, 98 a.



**Resim 97:** KMM no 51, 3. Bölüm, 2. Zahriye sayfası, 98 b

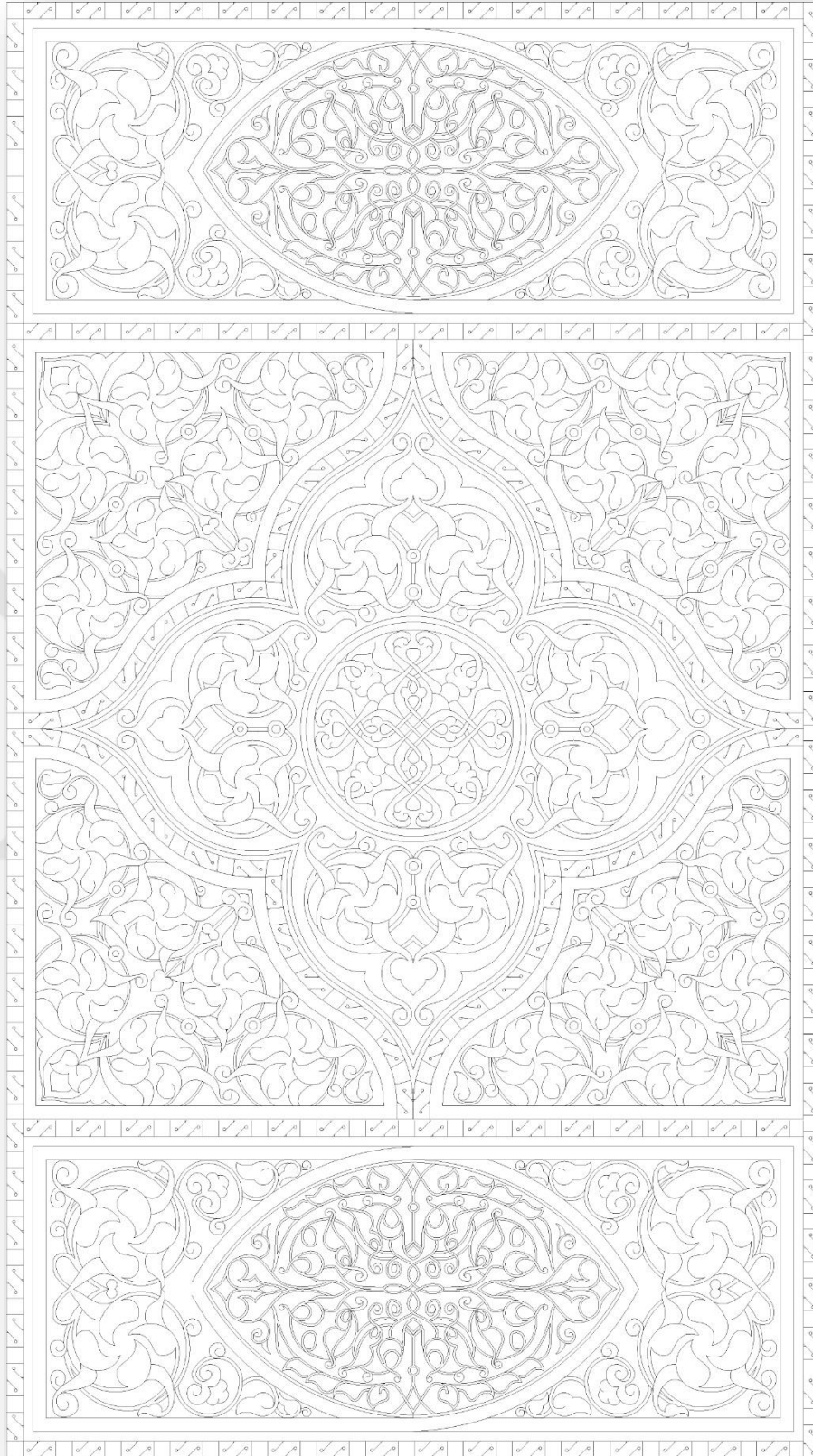
Dikdörtgen zahriye sayfaları içinde sade tasarlanmış olup, 3 bölümden oluşur. Desenlerin 1/4 'ü hazırlanmıştır. Tığlardan sonra iki taraftan aynı sistemde zencerekler ile çevrilmiş bordür, müzehhibin karakteristik dairesel rûmî deseni ile bordürü tamamlar. Yine mavi ve altının hâkim olduğu bir sayfadır. Zahriye sayfasının gülleri diğerleri gibi münhanî ve rûmî motifleriyle tasarlanmıştır. Diğer zahriyelerden farklı olan kısmı ortasındaki ¼ ölçü ile hazırlanmış desenidir.



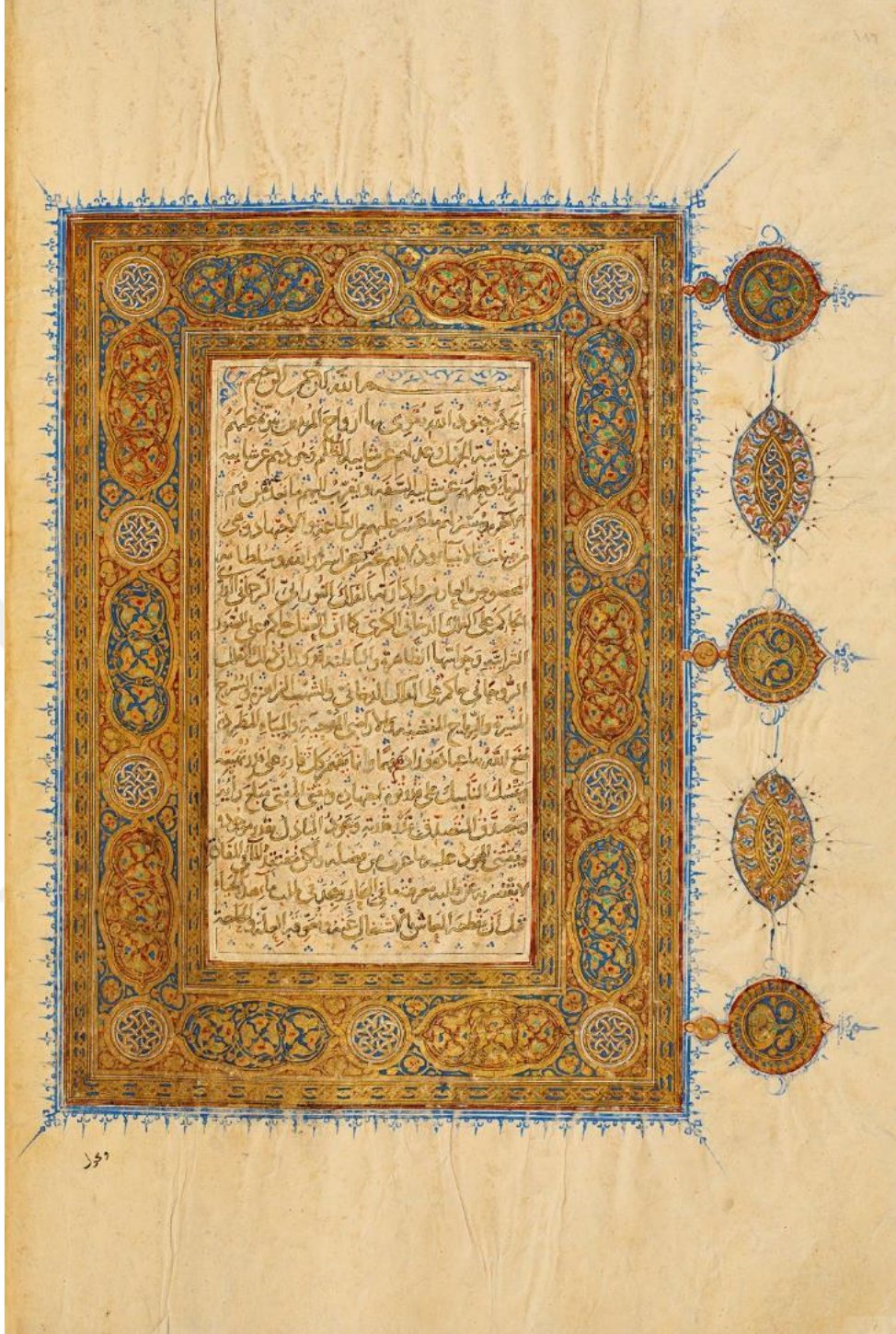


**Desen 32:** KMM no 51, 3. Bölüm, 2. Zahriye sayfası, 98 b, 1/4 deseni ve detayları



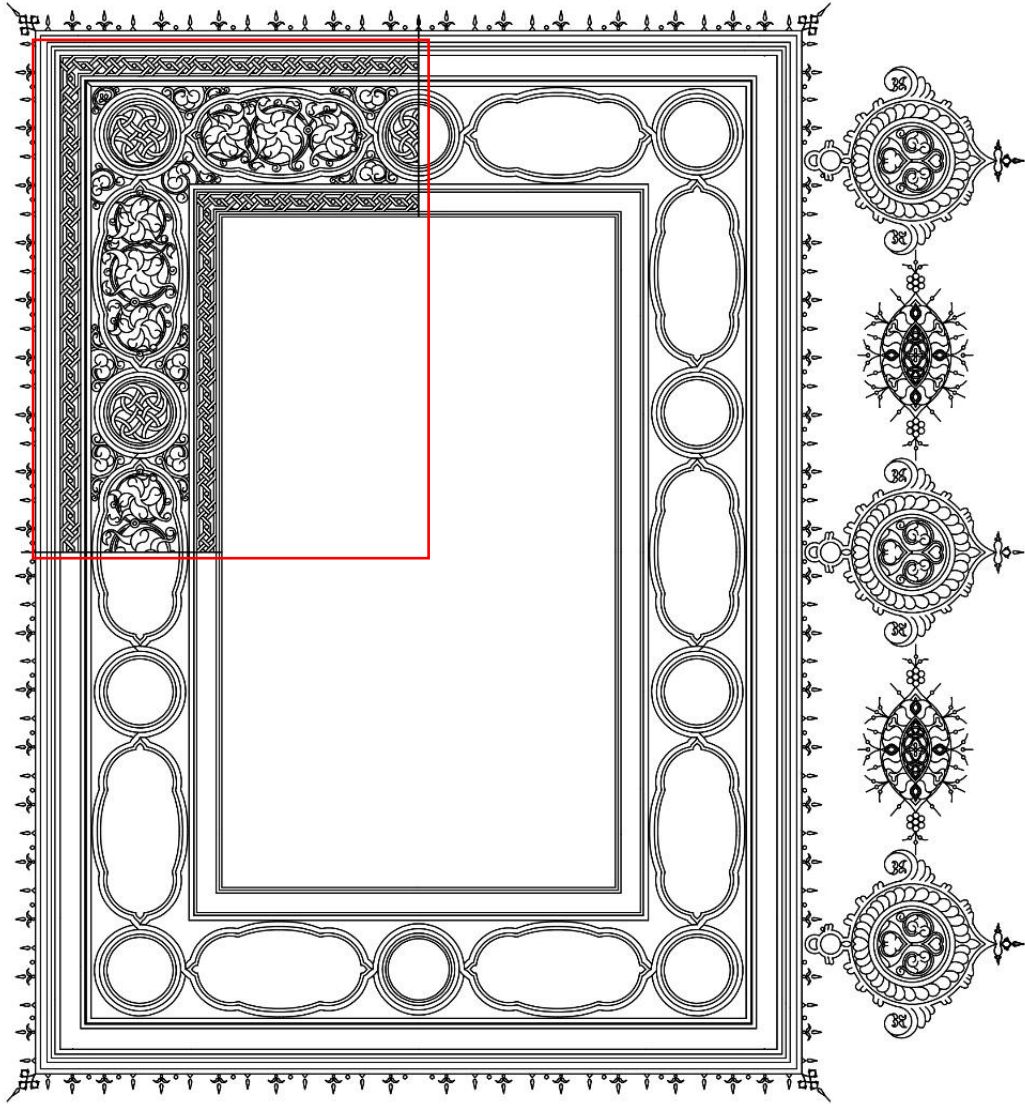


**Desen 33:** KMM no 51, 3. Bölüm, 2. Zahriye sayfası, 98 b, merkez dikdörtgen deseni, 98 b.



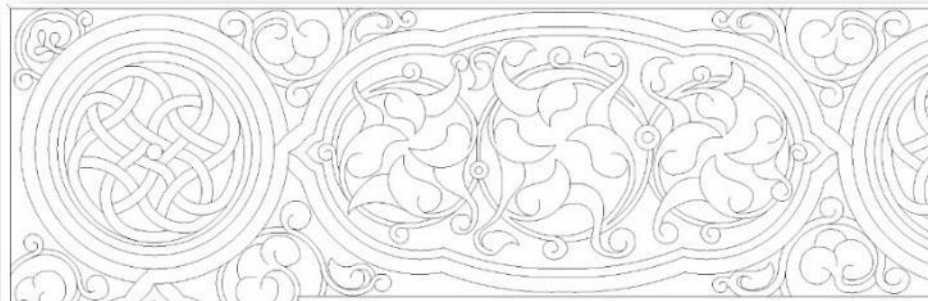
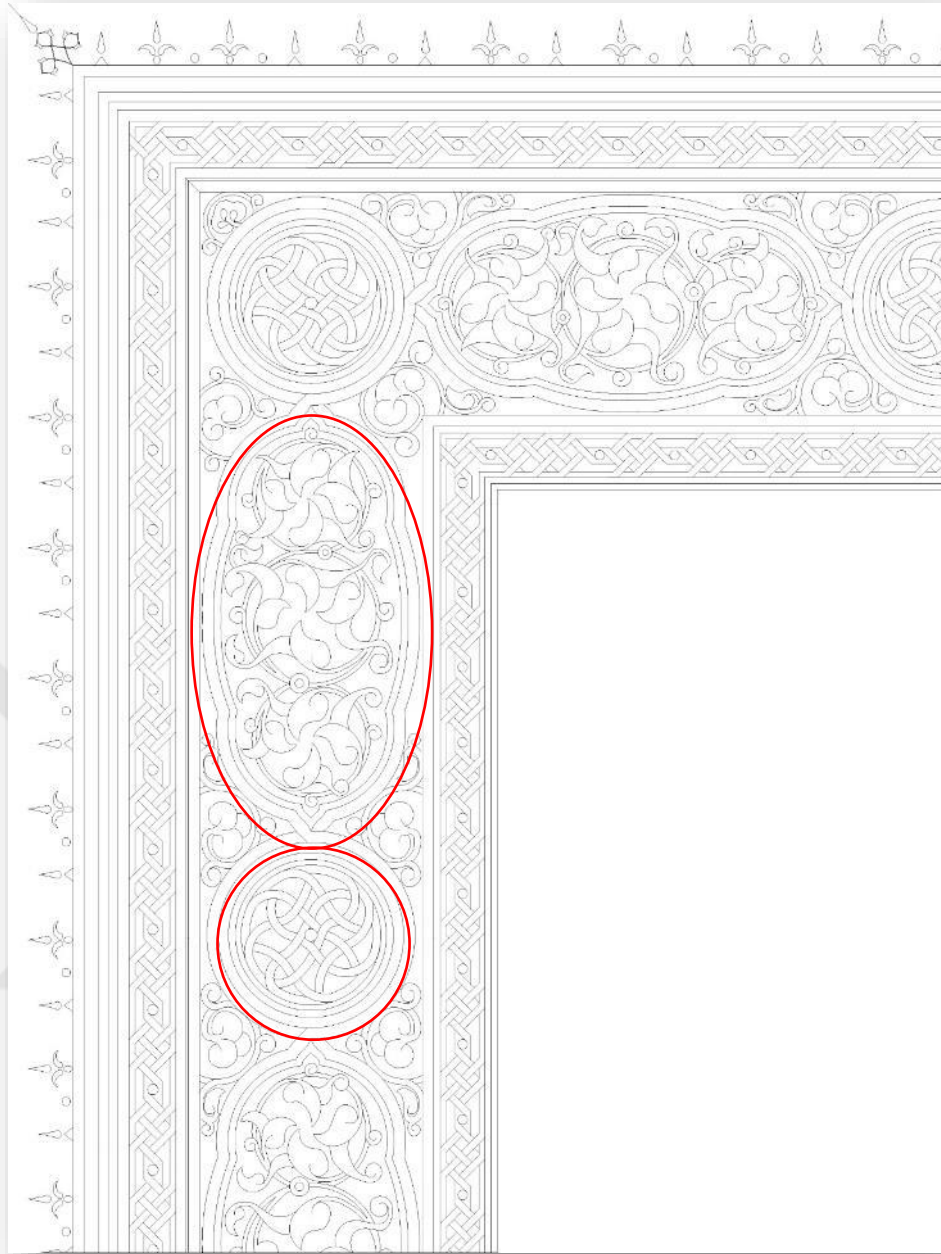
**Resim 98:** KMM no 51, 3. Bölüm mukaddimesi sayfa tezhibi, 100 b

Mesnevî Şerîf'te farklı tasarlanmış sayfalardan biridir. Kartuşlu zencerek olarak tanımladığımız geniş bordür sağ-sol tarafında zencerek ile sınırlandırılmıştır. Daire içine alınmış düğümler ise desene ritim katmıştır. Sayfanın güllerine diğer sayfalardaki gibi aynı şekilde tezhip yapılmıştır. Yazının yer aldığı dikdörtgen alanda ise lâl mürekkebi ile beyne's-sütur yapılmıştır.



**Desen 34:** KMM no 51, 3. Bölüm, Mukaddime sayfası, 100 b



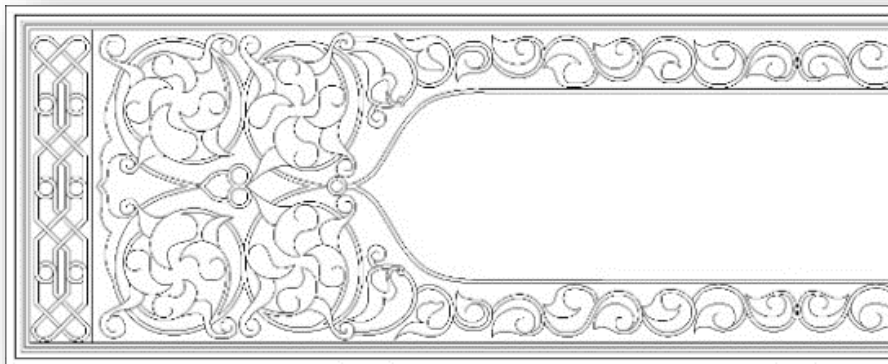
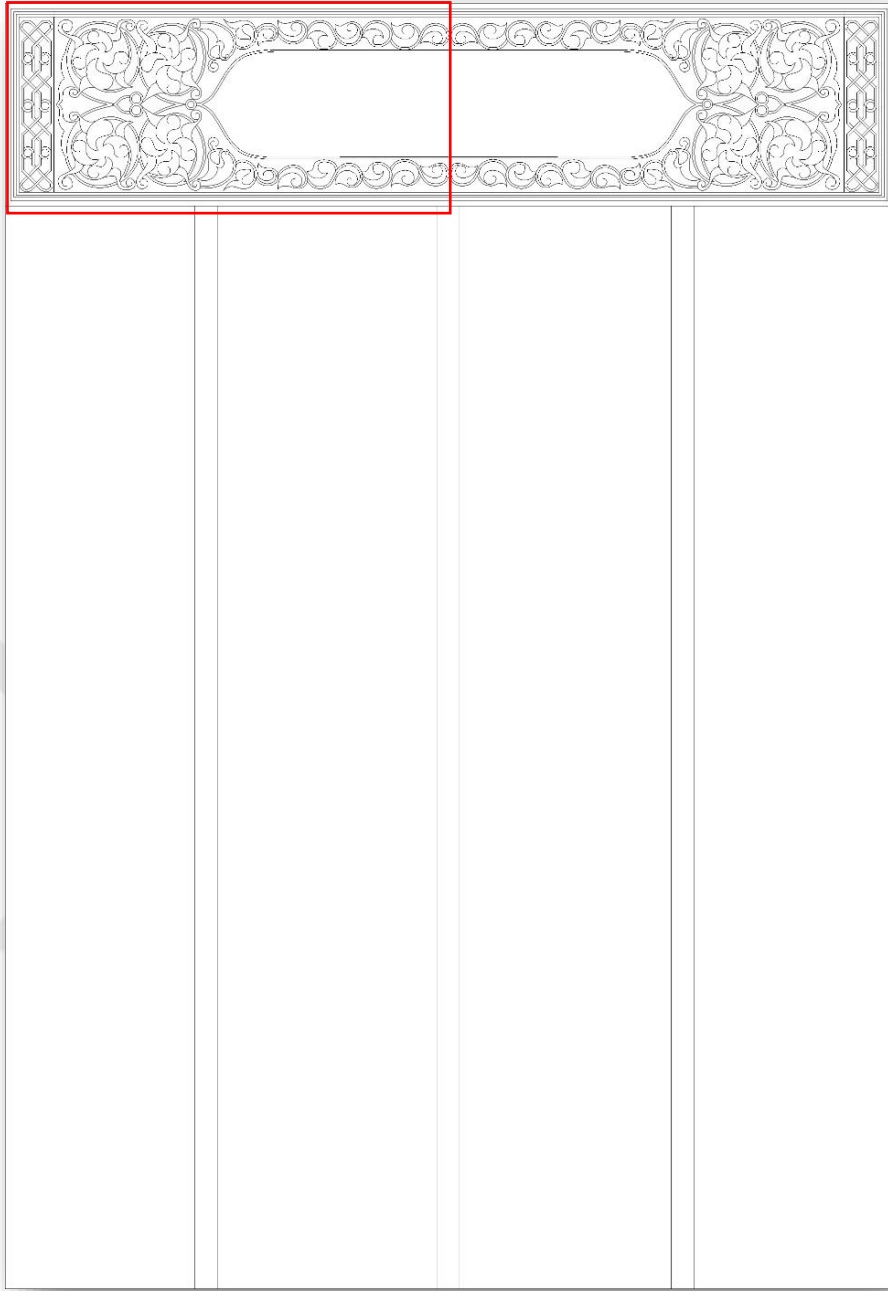


**Desen 35:** KMM no 51, 3. Bölüm, Mukaddime sayfası, 100 b



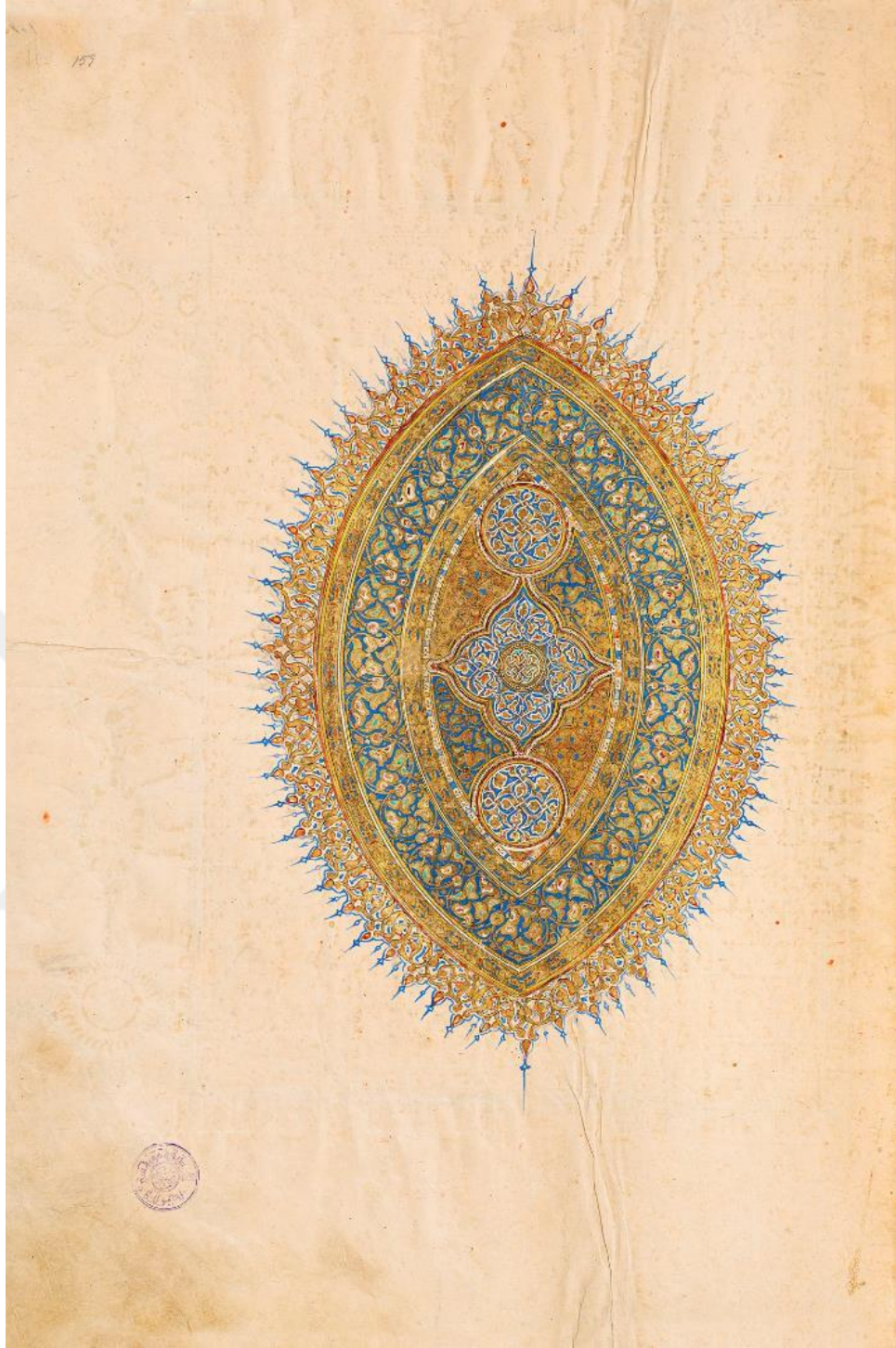
Resim 99 : KMM no 51, Başlık tezhibi, 102 b





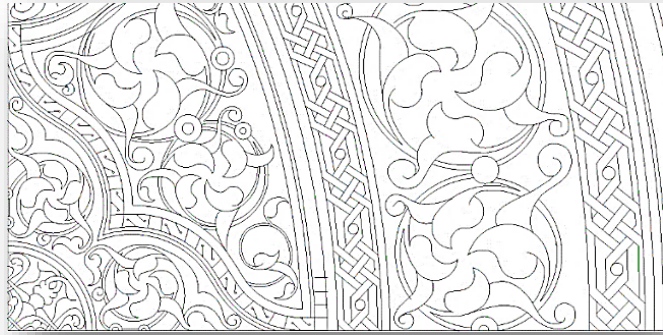
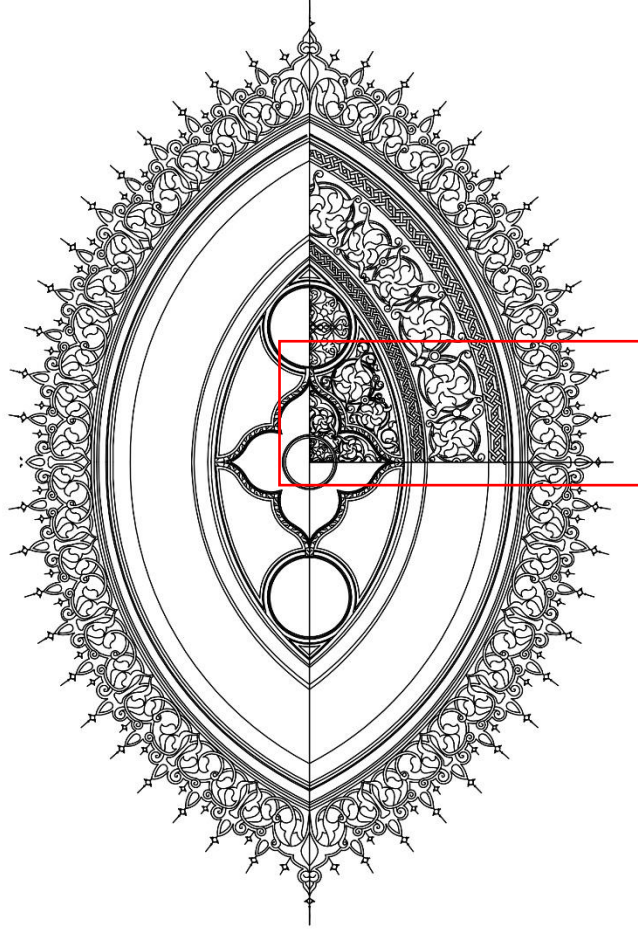
**Desen 36** : KMM no 51, Başlık tezhibi ve desen detayı, 102 b





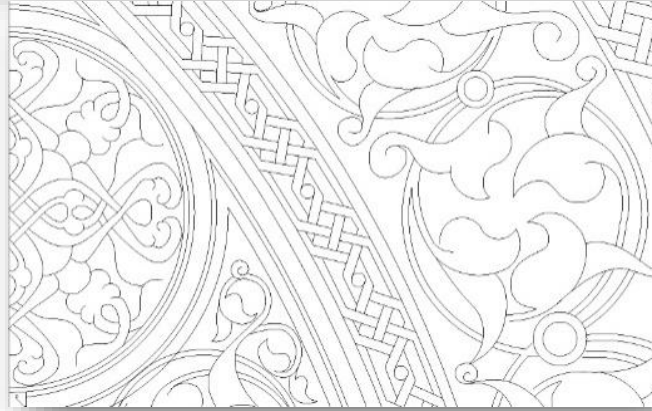
**Resim 100:** KMM no 51, 4. Bölüm, 1. Zahriye sayfası 159 a

Mekik şeklinde hazırlanmış zahriye, 3 bölümde tasarlanmıştır. Tığlardan önce zeminsiz rûmîler, azurat mavi zeminli bordür ve mekik içi  $\frac{1}{4}$  desen hazırlanmış orta kısımdan oluşmuştur. 98b sayfasında kullanılan orta desenin bir benzeri uyarlanmıştır. Muhlis bin Abdullah El Hindî'nin daire içinde rûmî tarzı, her sayfada biçimlere uyarlanmıştır. Burada ise bordür ve iç mekikte görülür.



Desen 37: KMM no 51, 4. Bölüm, 1. Zahriye sayfası 159 a ve detayları





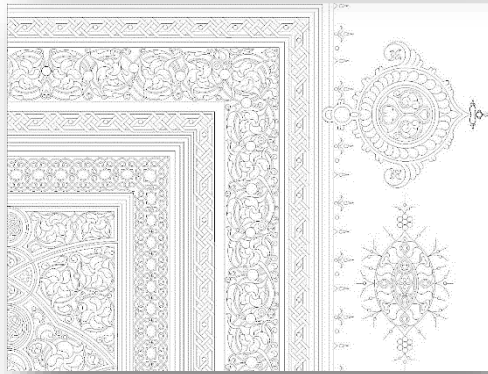
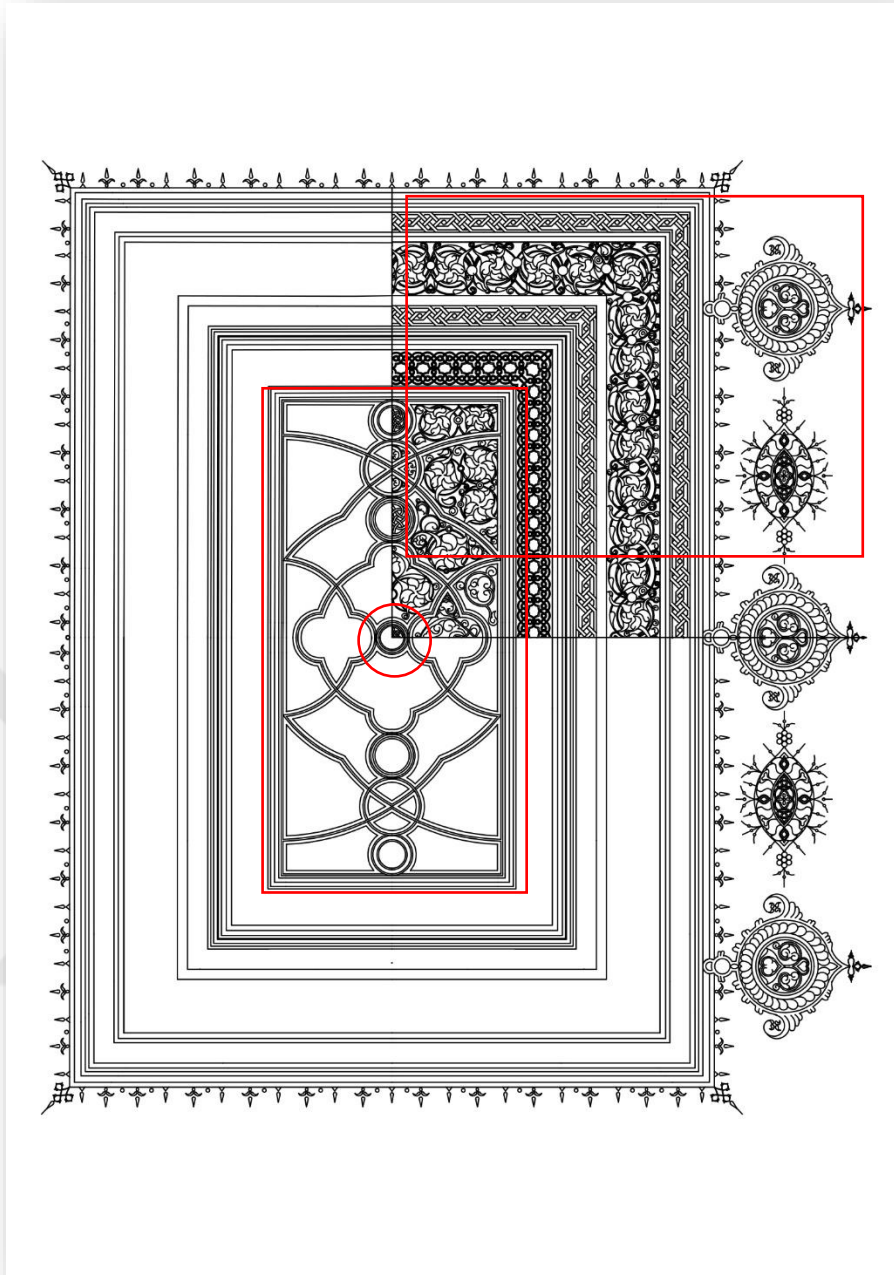
**Desen 38:** KMM no 51, 4. Bölüm, 1. Zahriye sayfası 159 a ve detayları





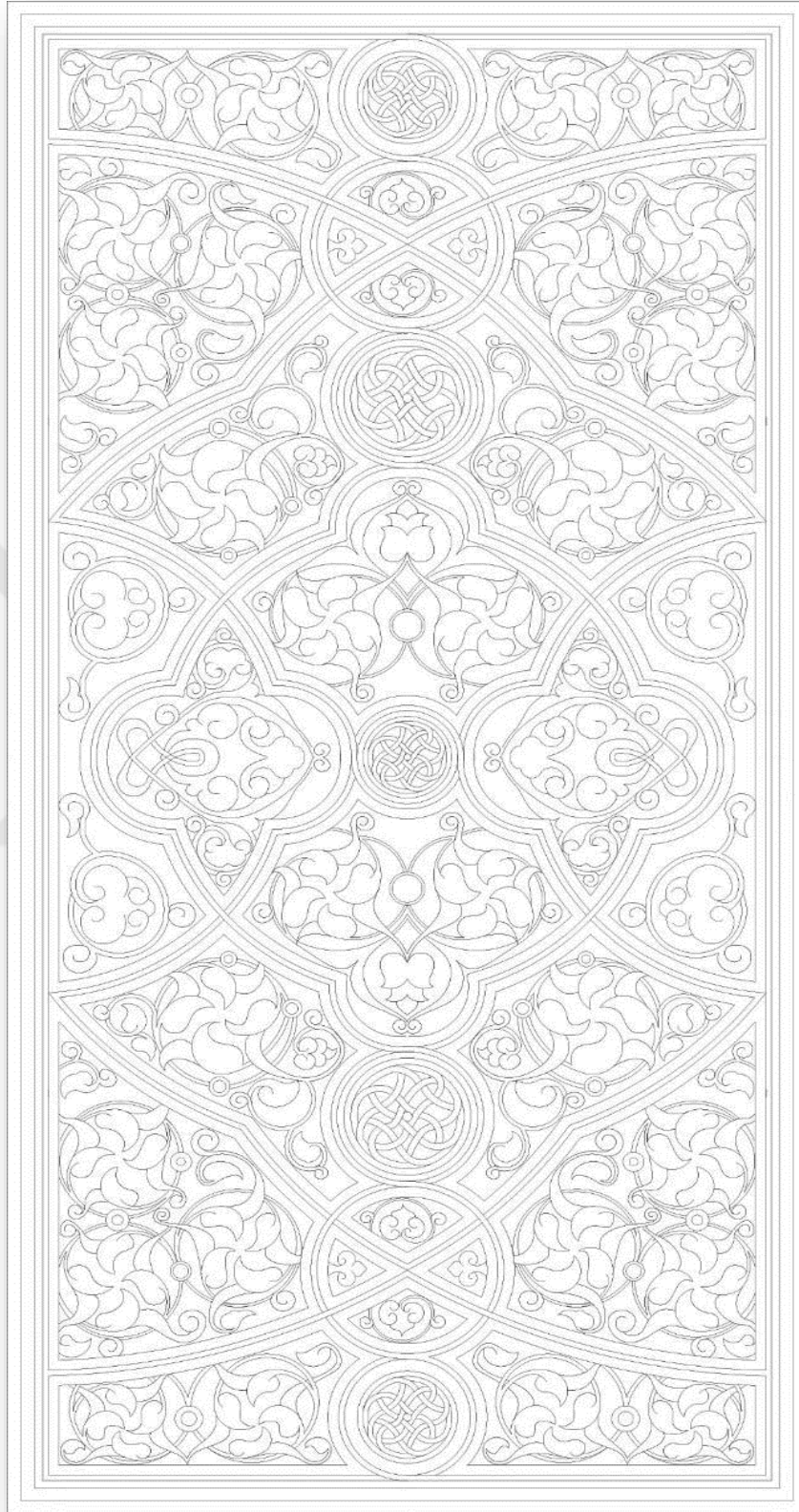
**Resim 101:** KMM no 51, 4 Bölüm, 2. Zahriye sayfası 159 b

Dikdörtgen zahriyeler içinde merkezdeki alanda, dairesel geometrik sistemi en yoğun kullanılmış olandır. Bunu çerçeveleyen zencerek ise 53b zahriyesinde dikdörtgenin merkezinde kullanılan desen uyarlanmıştır.



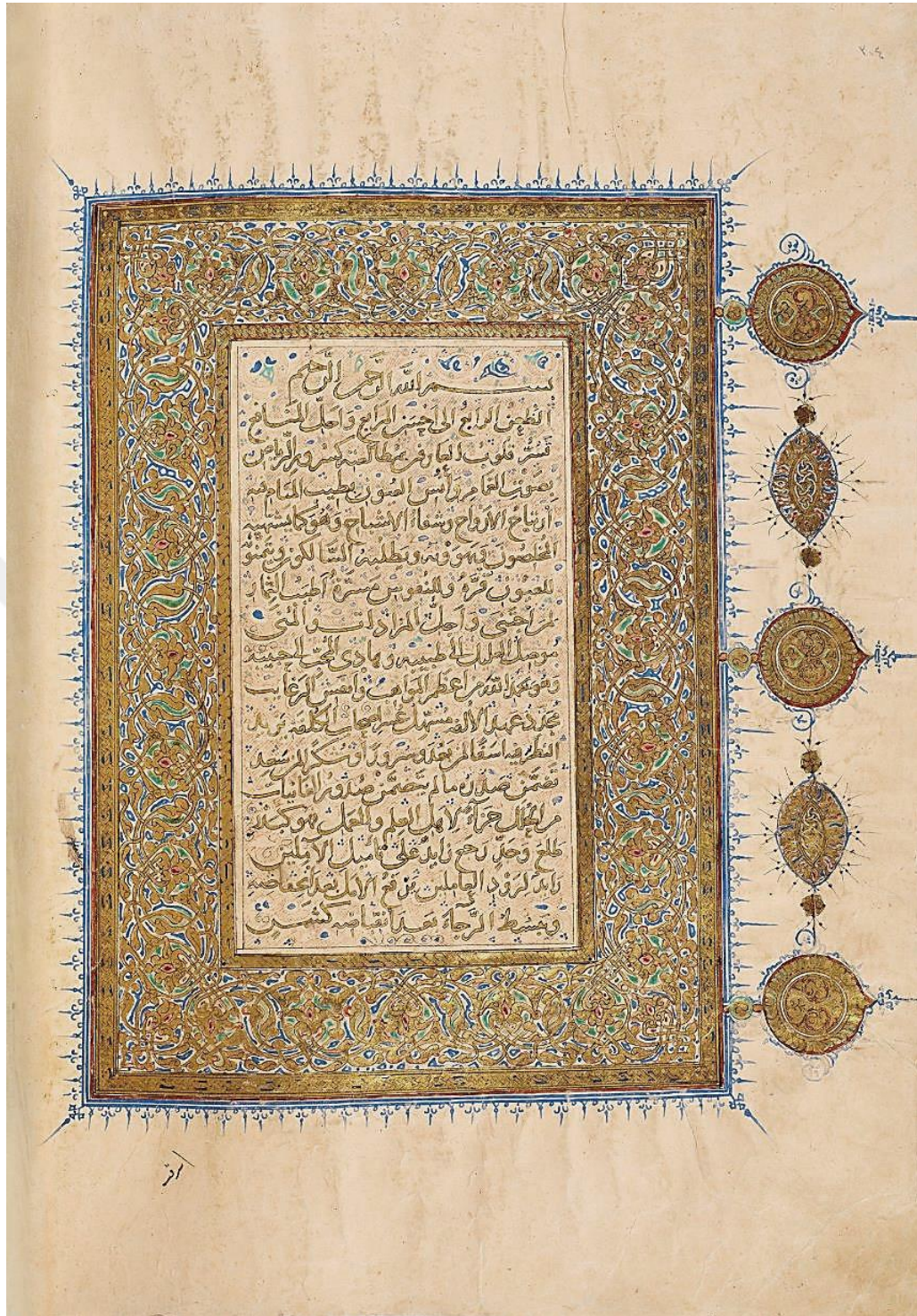
**Desen 39:** KMM no 51, 4. Bölüm, 2. Zahriye sayfası 159 b ve detayları.





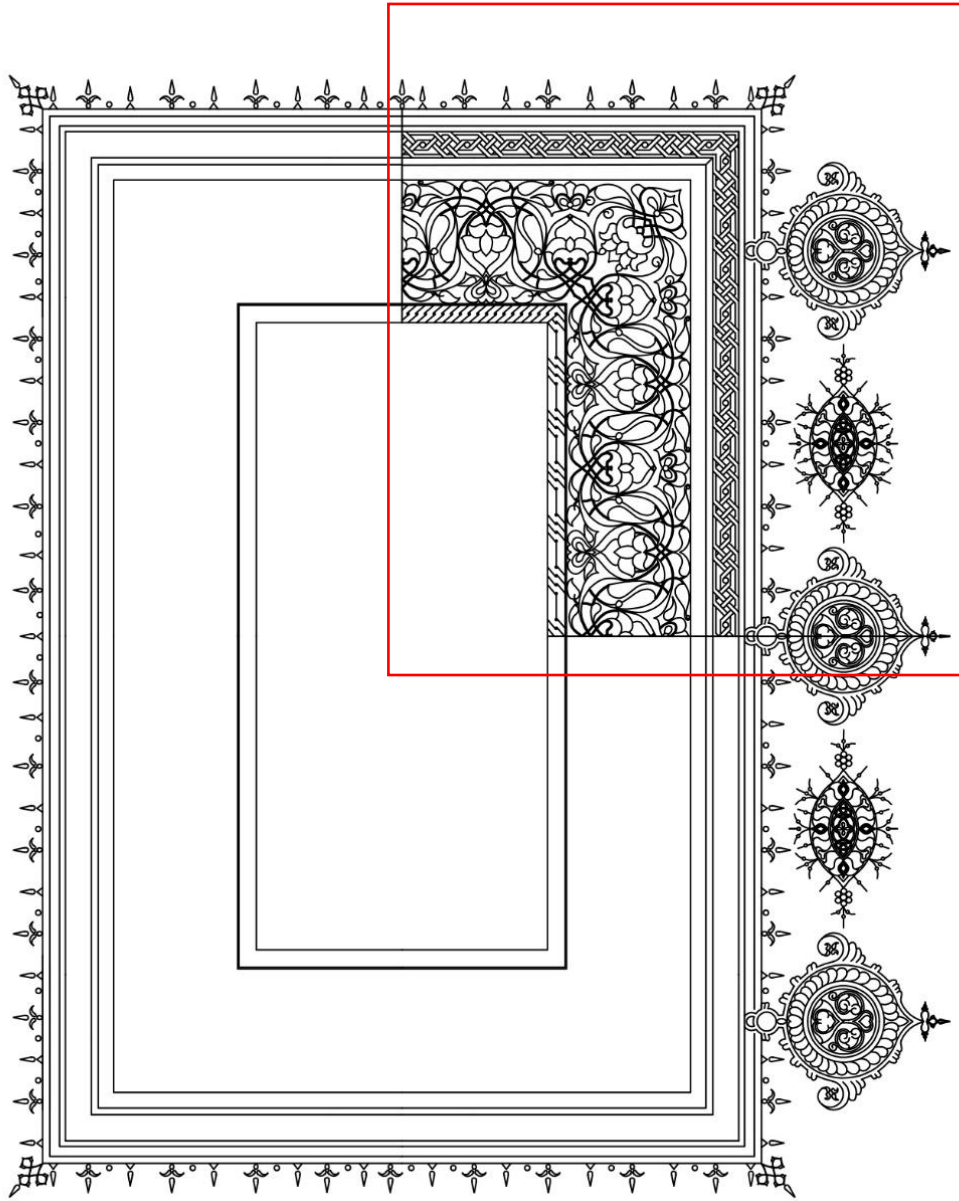
**Desen 40** : KMM no 51, 4. Bölüm, 2. Zahriye sayfası, dikdörtgen ortası detayı, 159 b





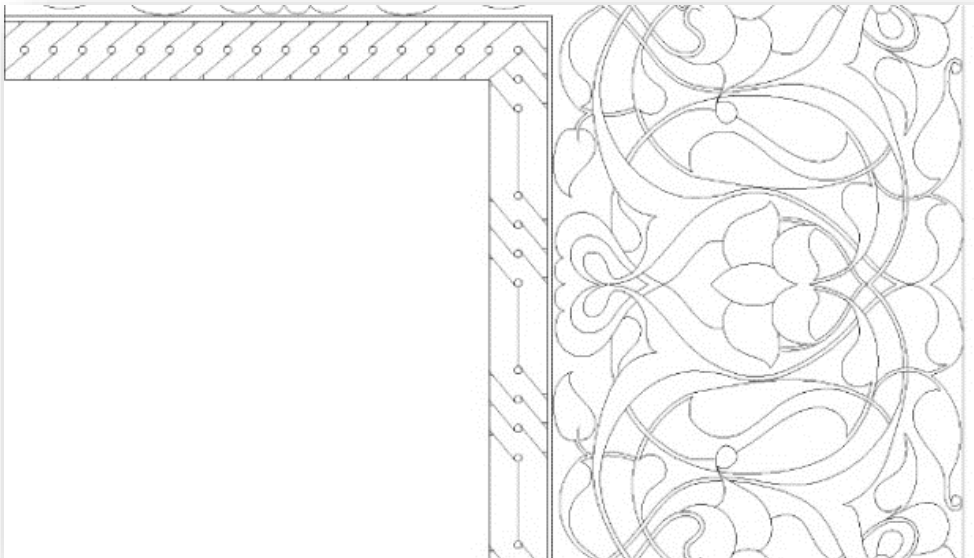
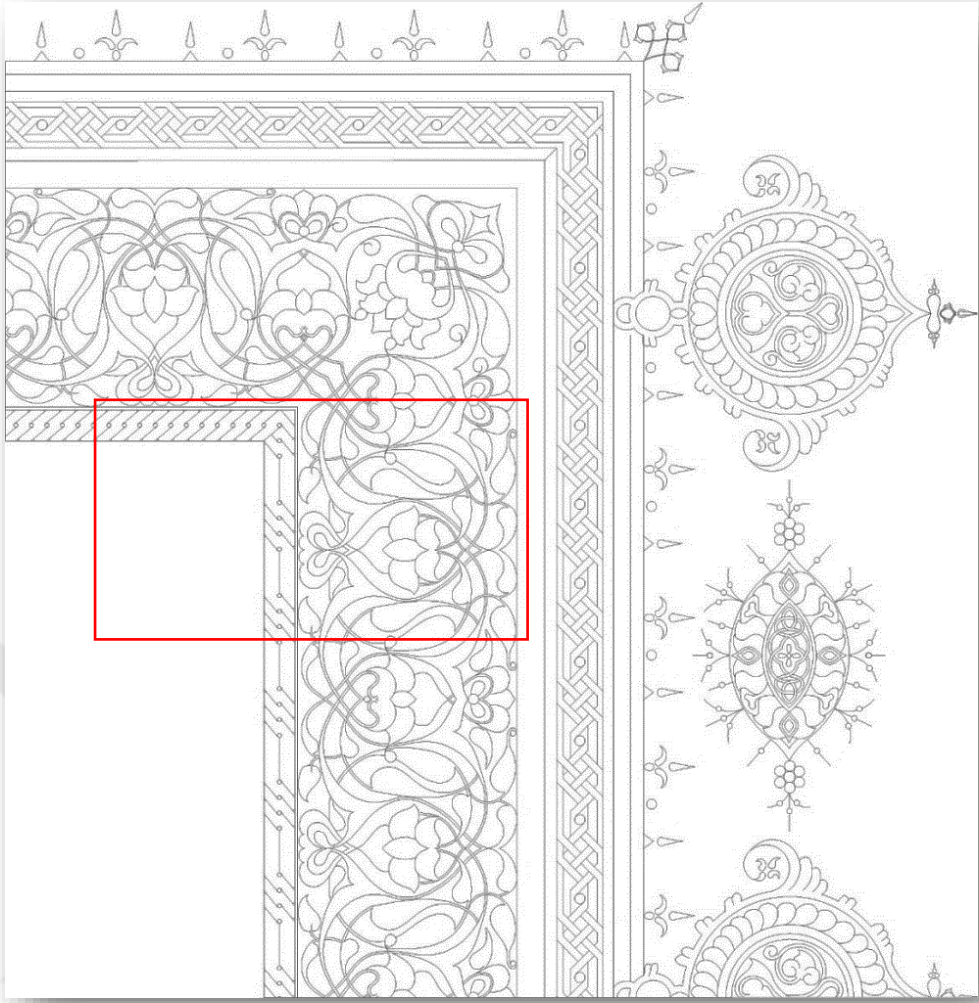
**Resim 102:** KMM no 51, 4. Bölüm Mukaddimesi, 161 b

Mukaddime sayfası, daha önce incelediğimiz sayfalardaki desen renk ve detaylarıyla aynıdır. Bu sayfaya özel bir desen dikkati çekmez. Yazının olduğu alanı sınırlayan zencerek  $\frac{1}{2}$  sisteminde yapılmıştır. Yazı alanının tamamında kırmızı mürekkeple beyne's-sütur görülür.



**Desen 41:** KMM no 51, 4. Bölüm Mukaddimesi, 161 b





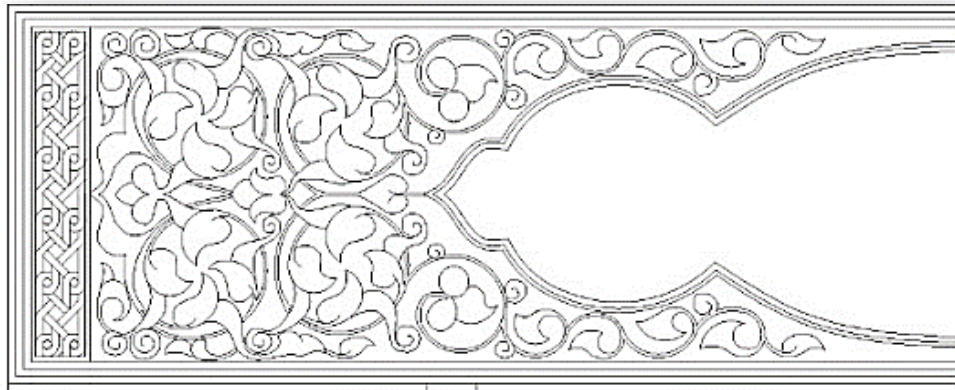
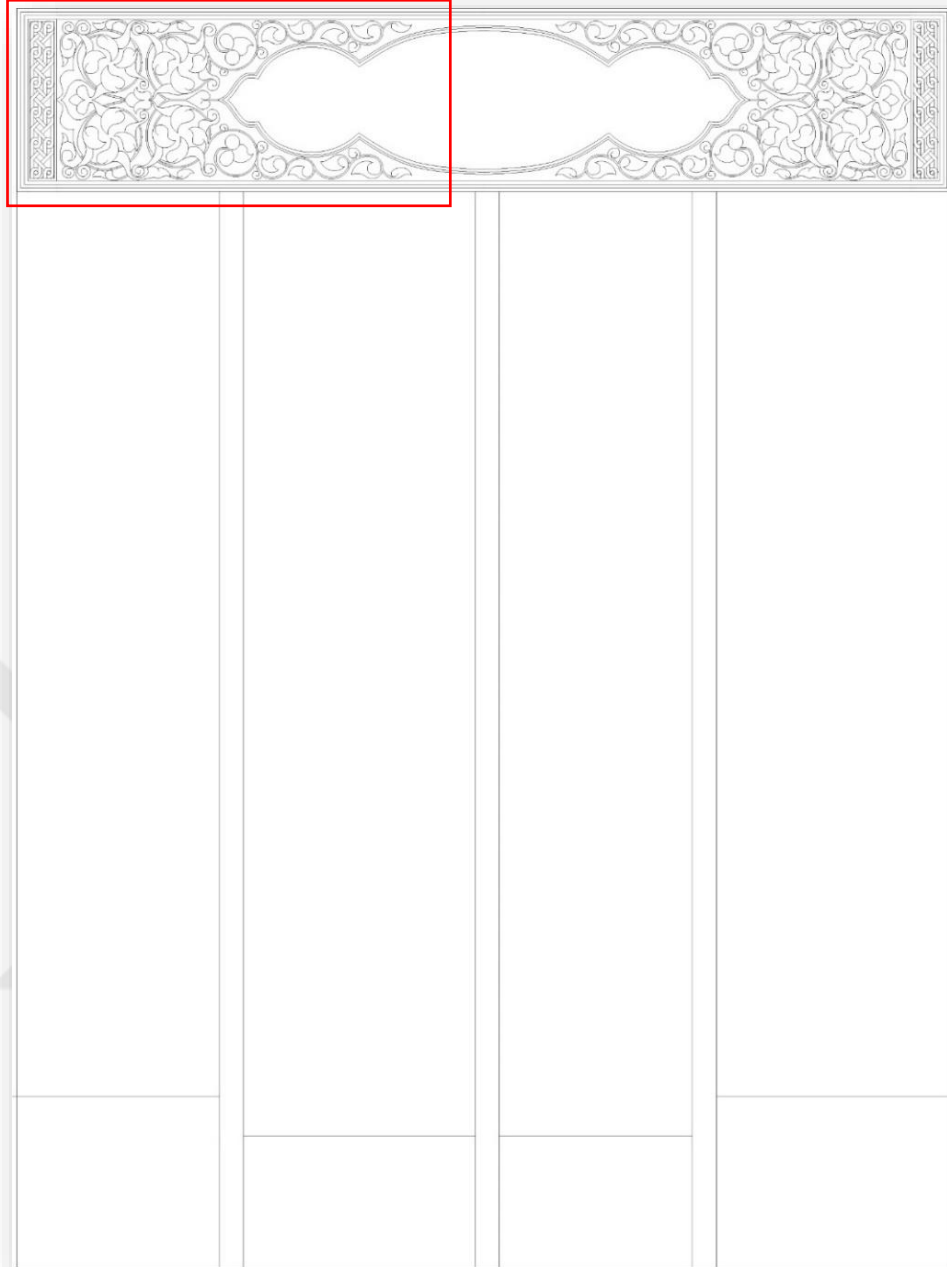
**Desen 42:** KMM no 51, 4. Bölüm Mukaddimesi desen detayları ,161 b





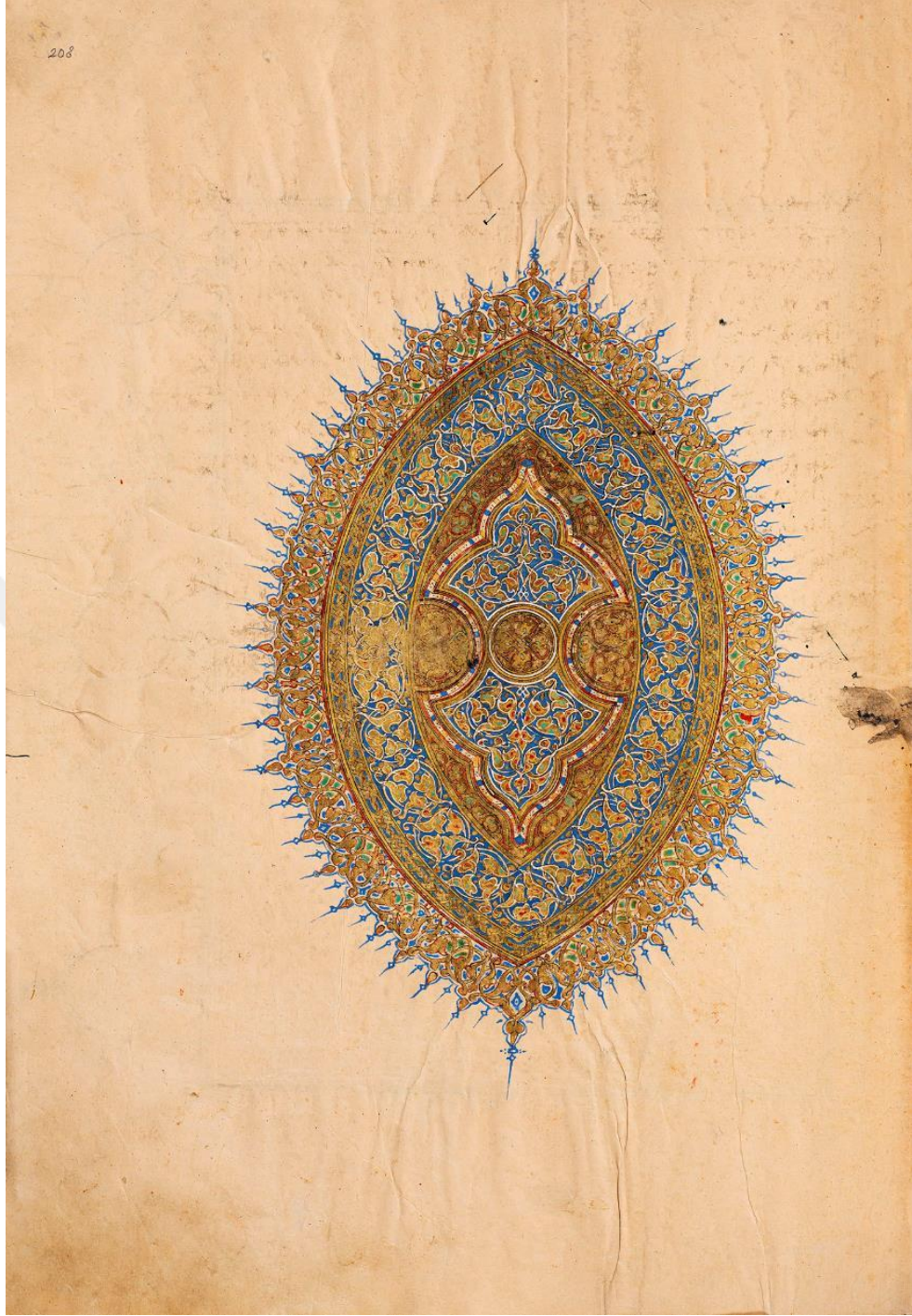
Resim 103: KMM no 5, 4. Bölüm başlık tezhibi, 163 b

Daha önceki bölümlerde olduğu gibi burada da başlık tezhibi yer alır. Kolonlar arası ve yazının bittiği yerlerde lâl mürekkebi ile cetveller çekilmiştir. Koltuk tezhibi olabilecek yerler boş bırakılmıştır.



**Desen 43:** KMM no 51, 4. Bölüm, Başlık sayfası ve detayı, 163 b

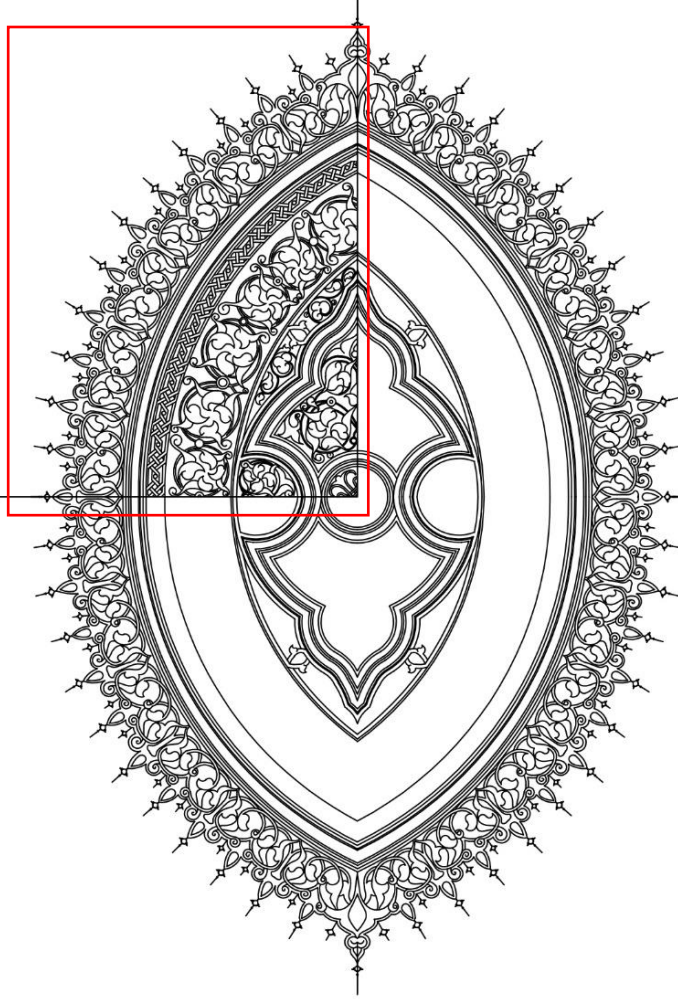




**Resim 104:** KMM no 51, 5. Bölüm, 1. Zahriye sayfası 208 a

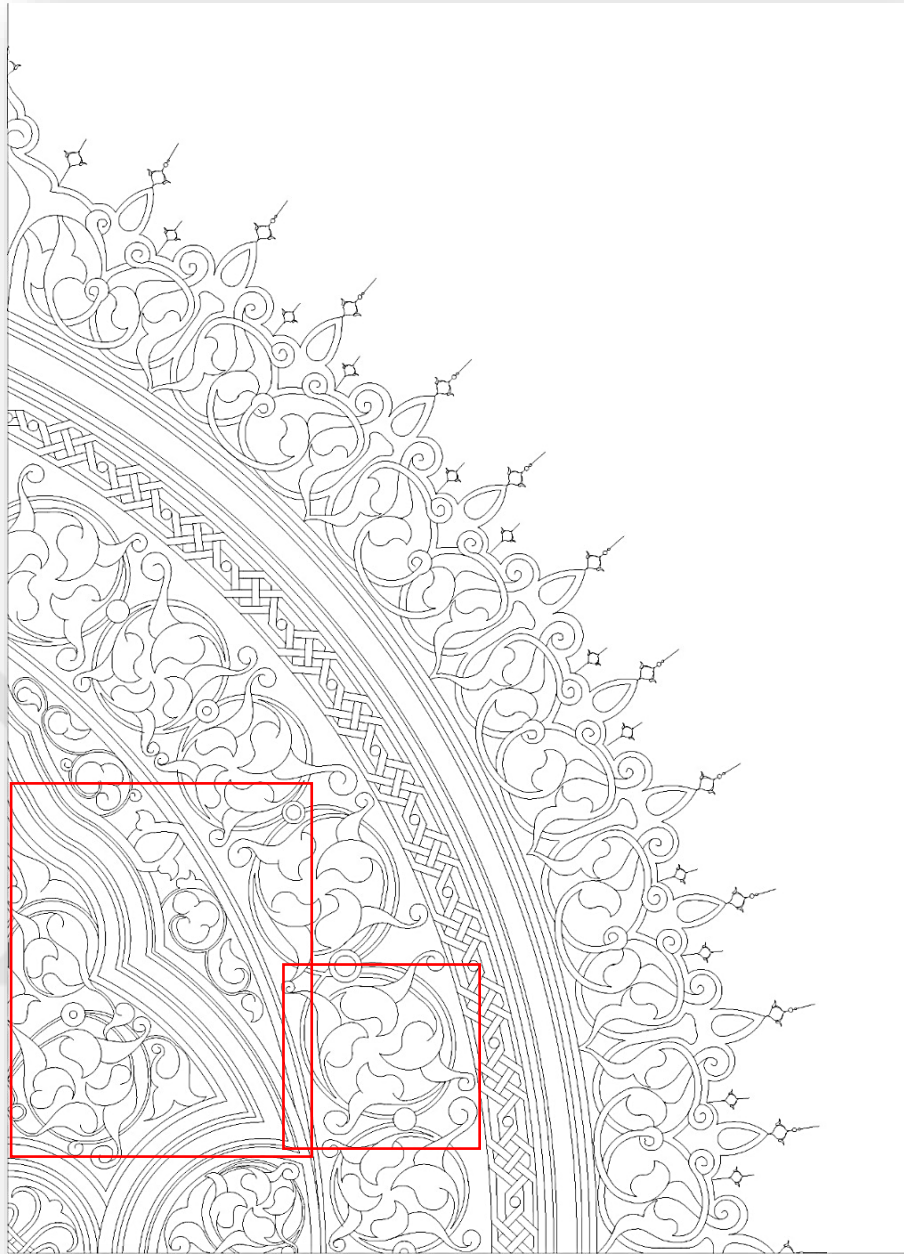
Mekik formundaki zahriye sayfalarının boyutları yazmanın tamamında aynıdır. Tasarımda bölümlenme ve desen farklılıkları oluşturur. Bu sayfada da orta alandaki mekik dikkati çekecek şekilde dış alan tasarlanmış ve renklendirilmiştir. Diğer yönleriyle bir fark yoktur.





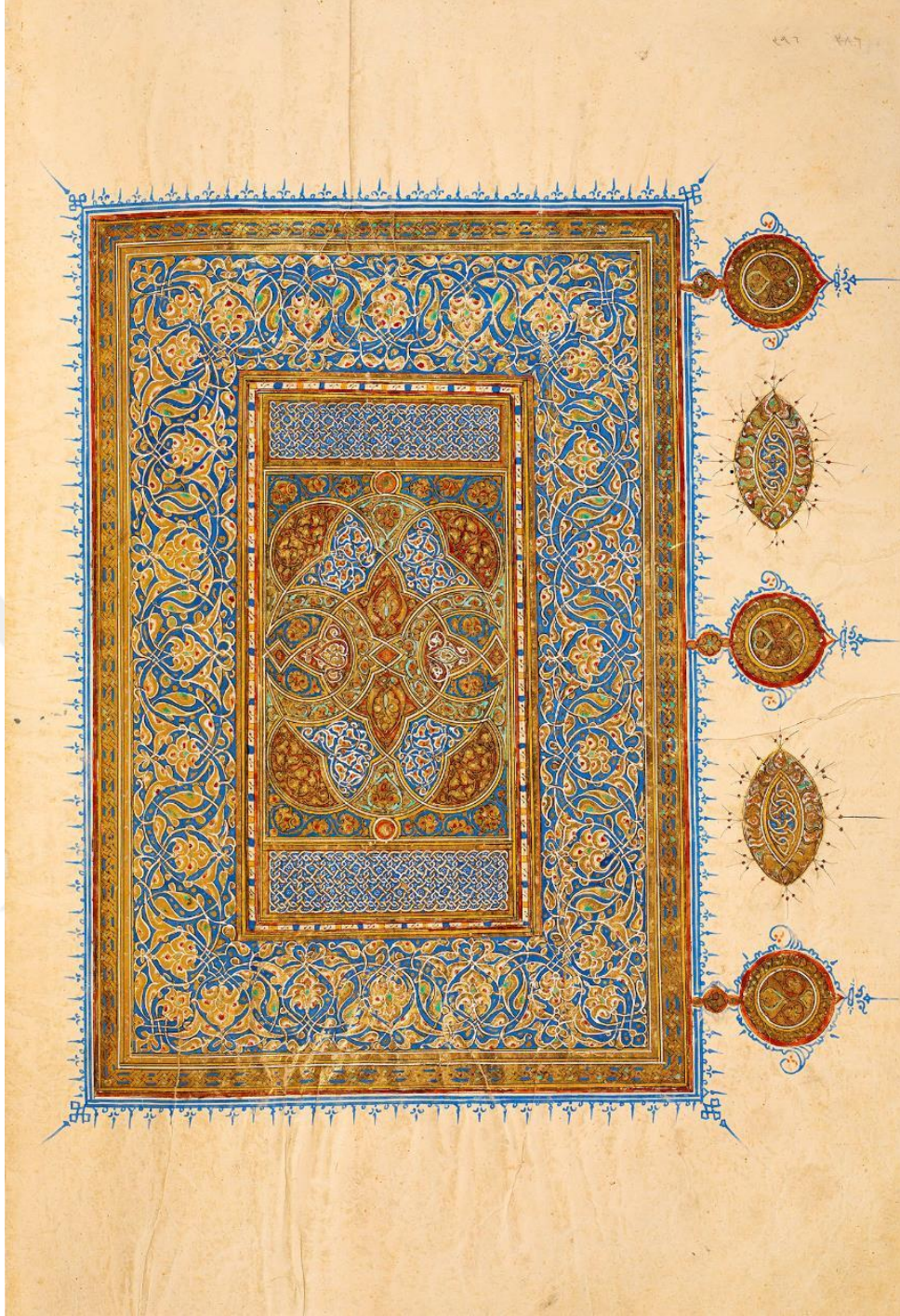
**Desen 44:** KMM no51, 5. Bölüm, 1. Zahriye sayfası genel görünüşü, 208 a

Diğer bölümlerdeki mekik formundaki desenin sadece orta kısmını değiştirmiştir. 1/4 olarak çizilen orta kısımdaki desende dairesel basit geometrik sistem içine rûmî deseni kullanılmıştır. “S” ile yapılan dandanın içindeki basit beyaz renkte, zencerek dikkat çekicidir. Diğer desenlerden farklı değildir.



**Desen 45:** KMM no 51, 5. Bölüm, 1. Zahriye sayfası desen detayları, 208 a

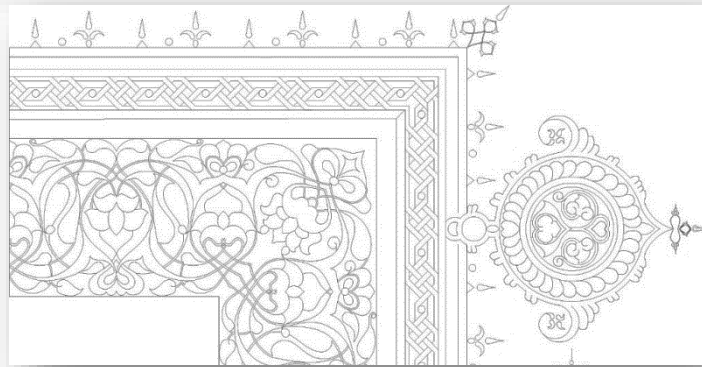
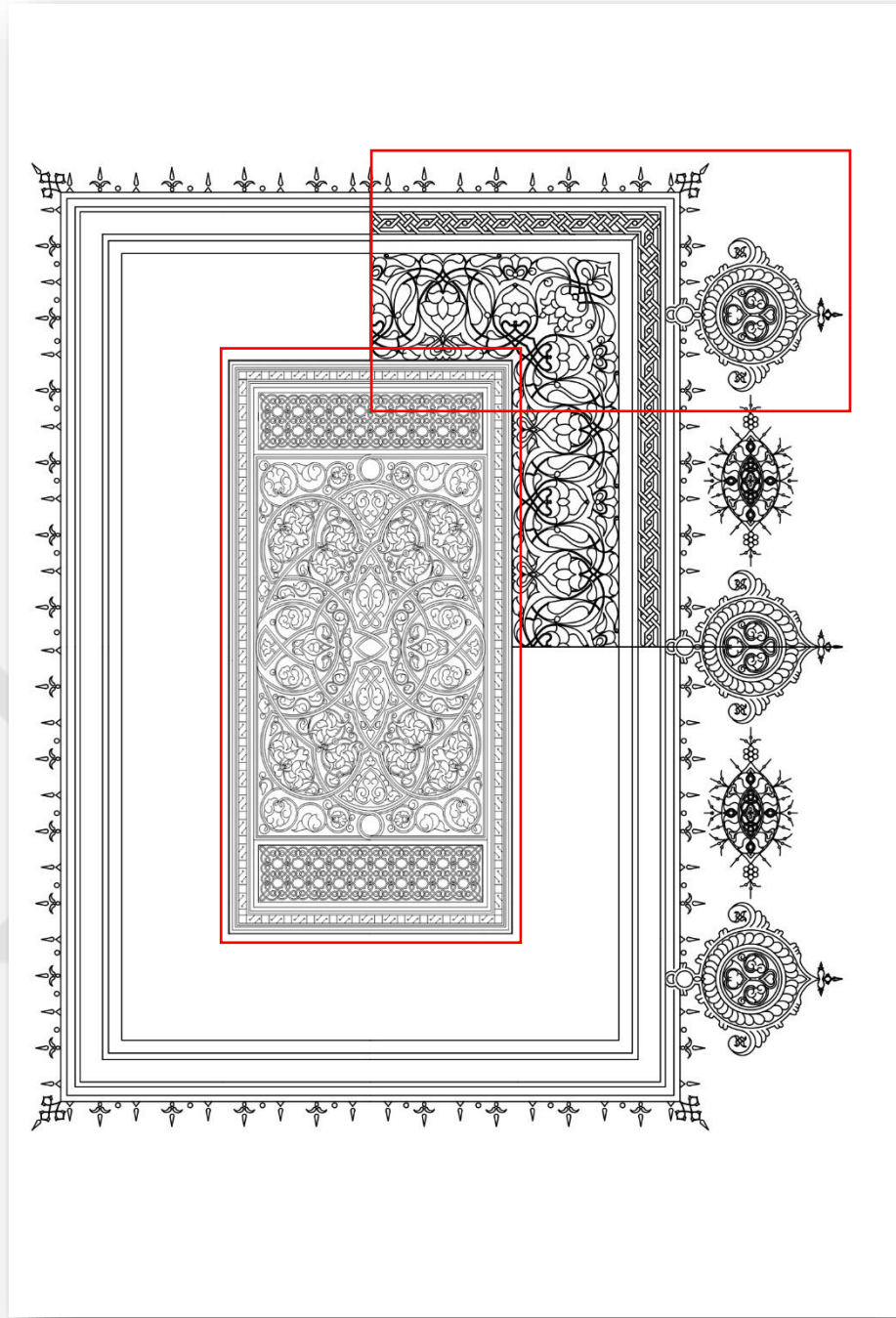




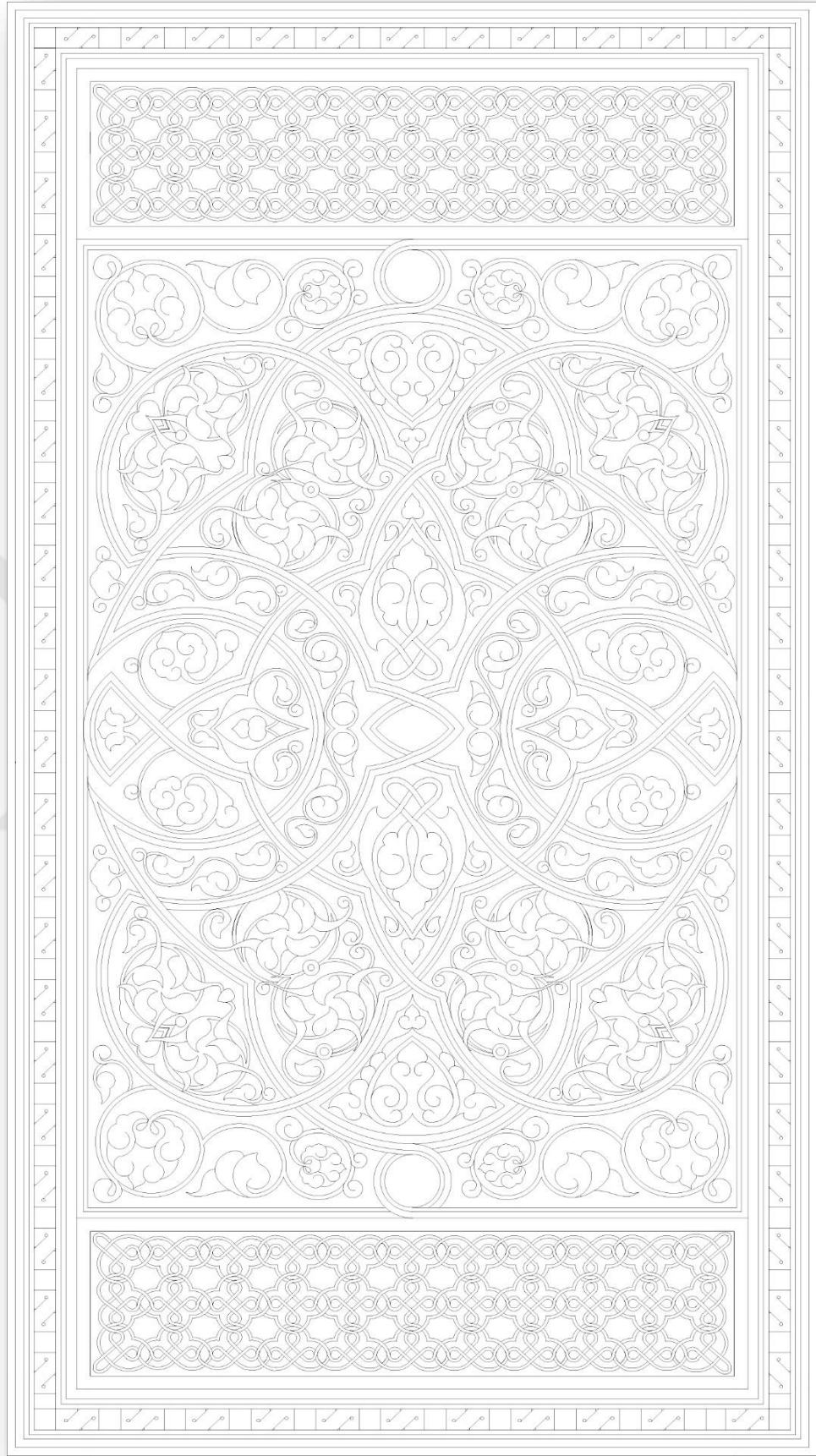
**Resim 105:** KMM no 51, 5. Bölüm, 2. Zahriye sayfası, 208 b

Bu sayfada alan 2 bölüm şeklinde tasarlanmıştır. Dikdörtgen formundaki zahriye sayfalarından farkı, orta alandaki alt ve üst kısmında yer alan geometrik geçme, ki bu da değişik kalınlıklarda 53 b ve 159 b sayfalarında kullanılmıştır. Basit dairesel geometrik sistem içinde rûmî kompozisyonları yer alır. Bu alan, 208 a sayfasına özel tasarlanmıştır.





**Desen 46:** KMM no 51, 5. Bölüm, 2. Zahriye sayfası genel görünüş ve bordür detayı, 208 b



**Desen 47:** KMM no 51, 5. Bölüm, 2. Zahriye sayfası dikdörtgen orta deseni, 208 b

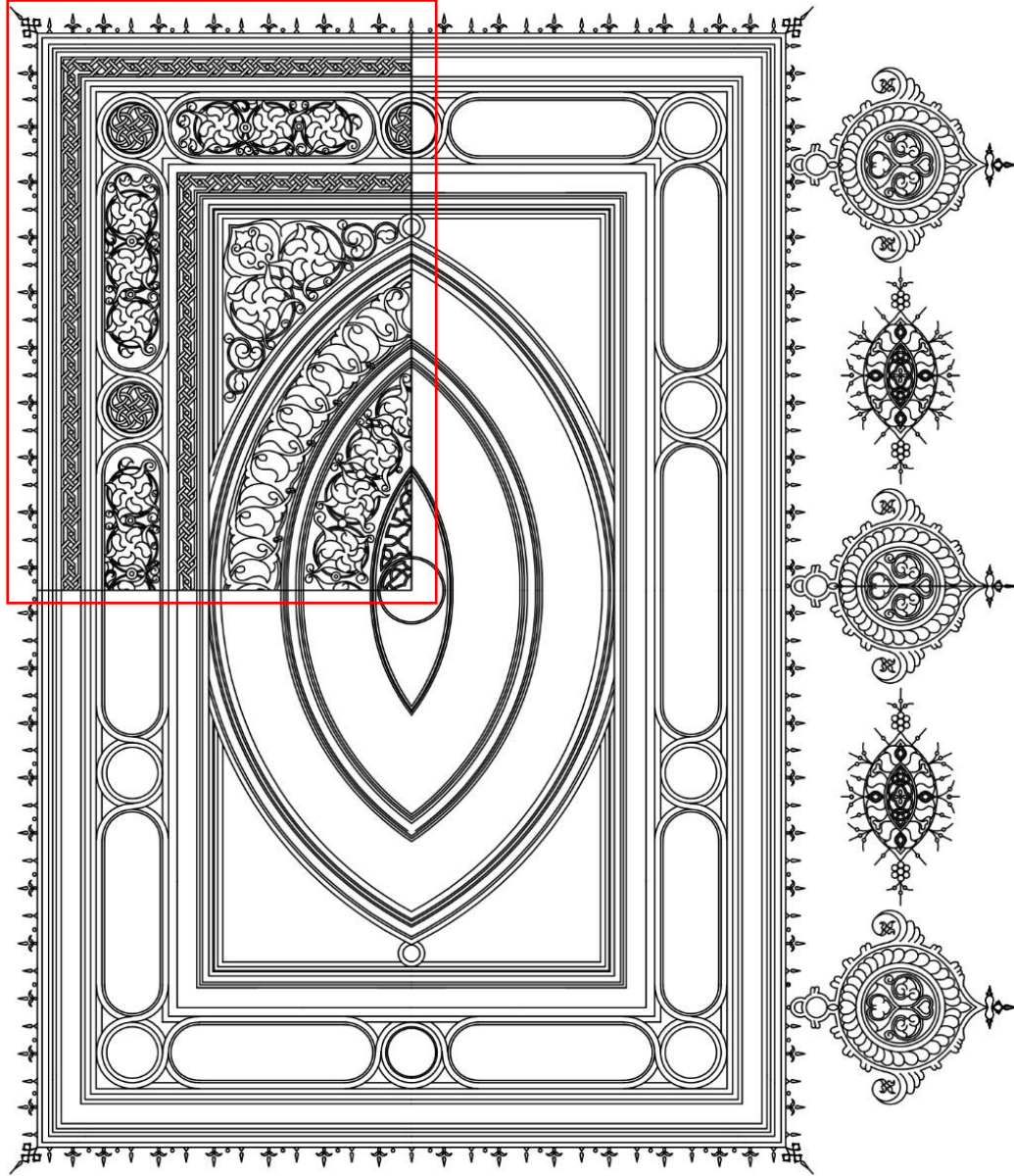




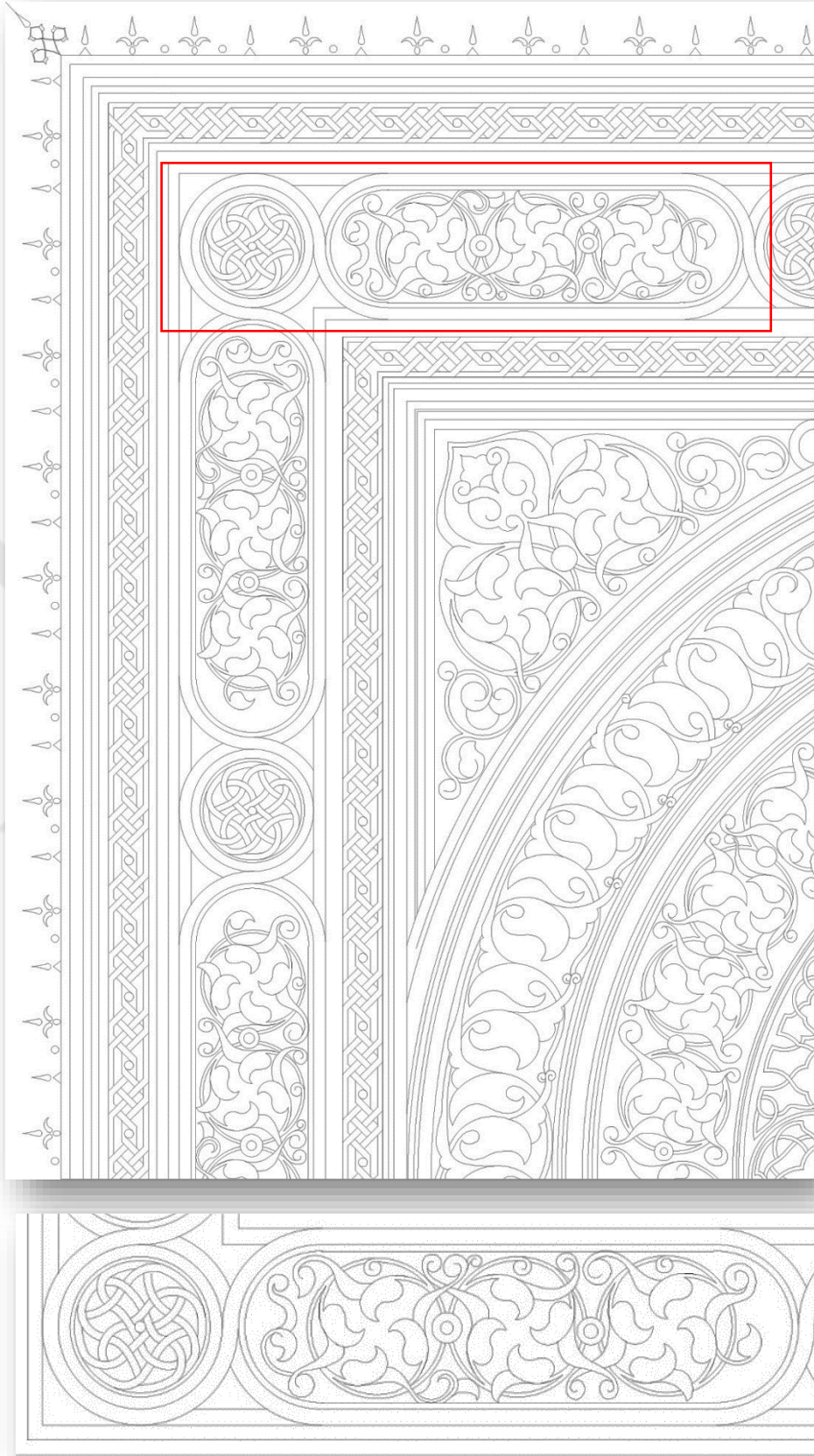
**Resim 106:** KMM no 51, 5. Bölüm, 3. Zahriye sayfası 210 b

Diğer zahriye sayfalarından farklı olarak, 2 bölümde tasarlanmıştır. Dikdörtgen içinde bir mekik desen, dikdörtgen dışında ise geniş kartuşlu tezhip bordür yer almıştır. Desendeki detaylar, daire içinde yer alan düğümler hariç bu sayfaya özel hazırlanmıştır. Renk skalası değişmemekle beraber çok renkli etkisi verir.





Desen 48: KMM no 51, 5. Bölüm, 3. Zahriye sayfası genel görünüşü



**Desen 49:** KMM no 51, 5. Bölüm, 3. Zahriye sayfası ¼ deseni ve detayı, 210 b



حلال نجر ایدامولا باقار الدین

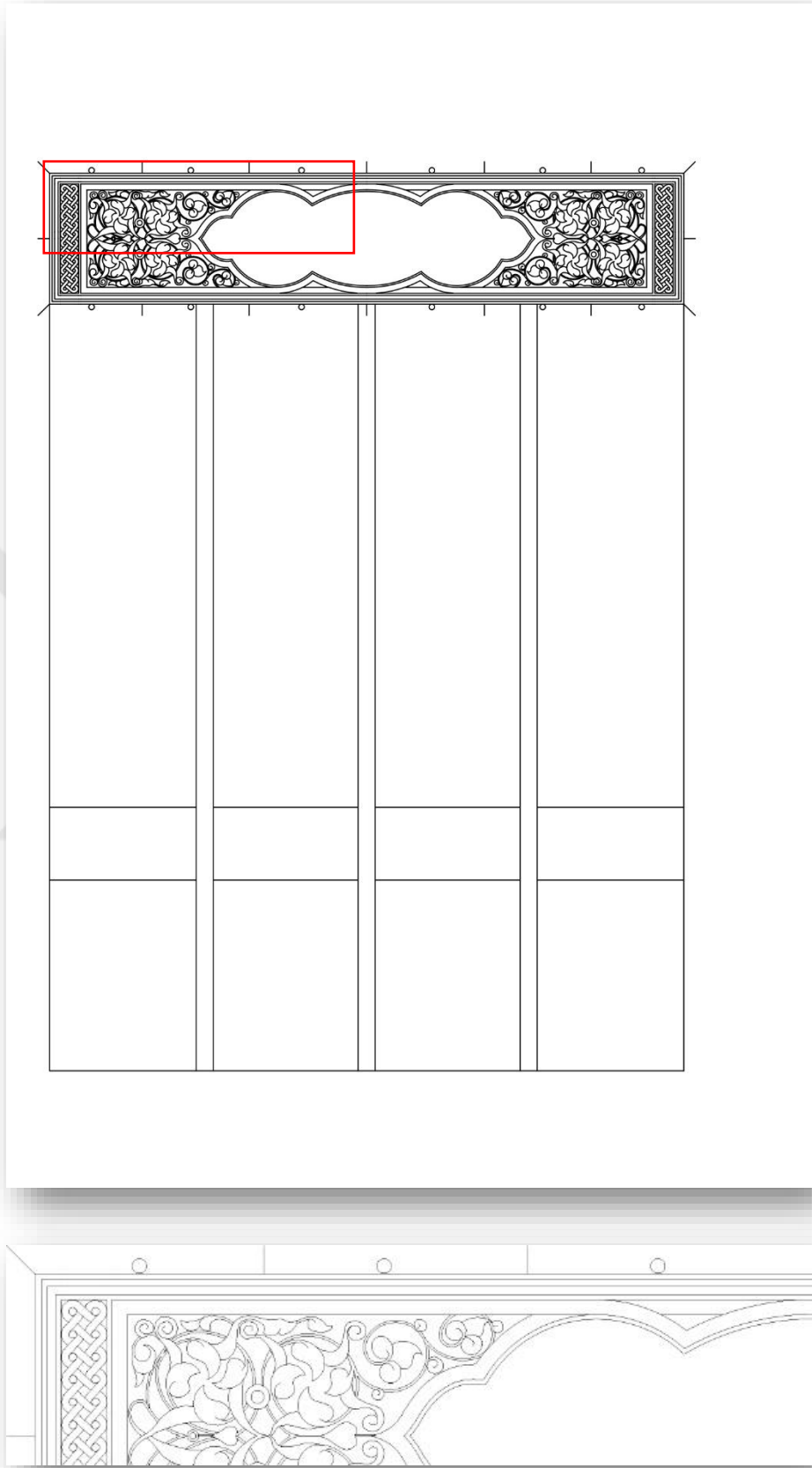
<p>اوستاخان صفارا اوستاد غیران منظر ای بختاد کوم اندر جمع و جانیا فارغ شرح و تفریق آفتاب له در چشم کور و نار ای و یک و نظرات داذن و سید کما آن جلد خردم را جاویدان بود عاجزانه جنبشی باید دران کی توان کردن بزرگ خورد مش در کفرها مغرور شد پیش از آن که قوت آن صبر چونند کرد این بدید کار اسرمه کش کی طواف مشعله ایمان کند چشم در خورشید نتواند کشود چاره بی عقل کشته ان چهار</p>	<p>ای ضیاء الحق حسام الدین راد در مدحت داد معنی داد مدح تو چیست از ندانیا مدح تو نیست بخیر و عیب ذم خورشید همان ذم خود تواندش پوشید هر چه دید هر کسی کو طاسد ایمان بود در چه عاجز آمدن عقل از بیان کوتاهی خورد طوفا از صحاب نطقها نسبت بتوقیرت لیک من کوم وصف تو تازه بر ند شرط تو نیست تا از نور حق سست جستانی که شب چرخ کند با بر آید هنر و اتار و بود چاره و صفتش از شراد افشار</p>	<p>طاب آغاز سیرت پنجست و نه بودی خلیفه تنک و ضعیف چاره اکنون آب و روغن کرد همچو راز عشق دارم در دهان که در چشم روشن نامرمدست شد جسم و آفتاب کامران یا بد مع جاها او تواند خاست عقل اندر شرح تو نشد بلفظ اعلموا ان کلمه لا یتراک در کها راناز که از قناران ورنه بس عالیست سوی خال تو خلوع در ظلمات و هم اندر کان کو نباشد عاشق ظلمت جو مش بند طبعی که درین تار یک شد کرده مرشانه زمین سوراخها</p>	<p>شاه حسام الدین که نور انجست کو نه بودی خلق محراب لکنیف ایک لقمه بازان صعوه بیست شرح تو نیست با اهل جهل ما حج خورشید مدح خودت تو بخشا بر کسی کند دهان یا ز نور بی چلش تواند کاست قد تو بگذشت از درک عقول ان شیا کله لا یتراک وازل کرمی نیاید در میان آسمان نسبت برش آمد فروز نور حق و بیعت جداب جان نور یا بد مستعد تیر کوش نکته آس مشکل بار یک شد همچو خلی بزنیارد شناخها</p>
---	--	--	--

تفسیر حلال نجر از الطیر منظر ای یک

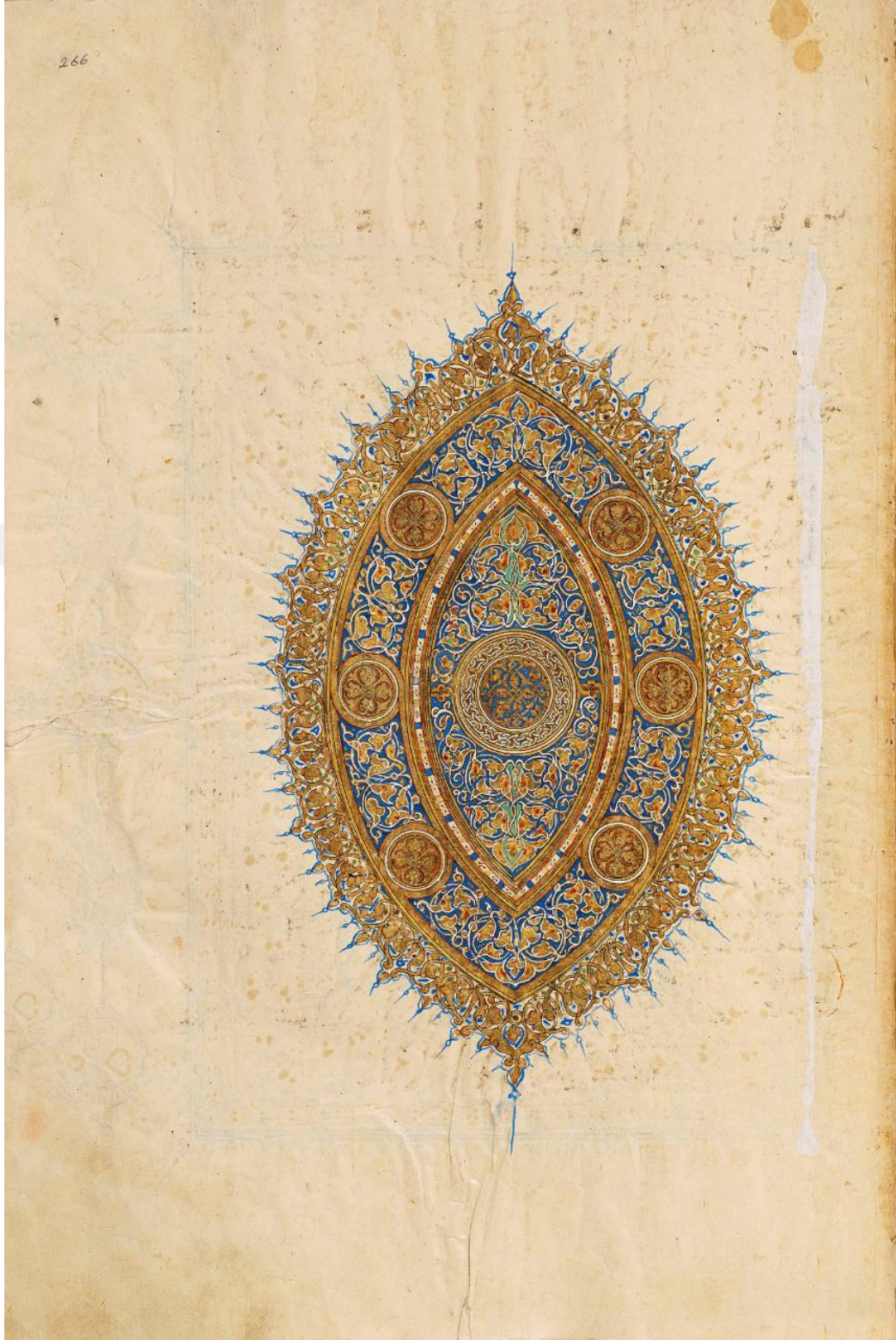
<p>توحیل و قبی ای خورشید شد چاره و صفتش جو رفان خلیل کل توی و جکان لجز آس تو ز انک این تن بند مقام چار خو باز نشان زنده کن از نوعی در چون ای میر جمله دلهای پیوی</p>	<p>ز انک هر مرغی از نما زانغ و ش ای خلیل اندر خلاص یک بند از تو عالم روچ زاری می شود خلق را که ز بند کی خواهی ابد چاره مرغ معنوی راه زن سربهر این چار مرغ زنده را</p>	<p>از حمار و طیار و نه زن لکنش بسیل ایشان دهد جان را سبیل بر کشتا که هست باشان پای تو نامشان بند چار مرغ هتد جو که نباشد جدا از ان بیضاغ اندرین دوزای خلیفه حق توک</p>	<p>هست عقل عاقلان را بدید کش سربهر نشان تا رهد باها ز بند پشت صد لشکر سواری می شود سربهر زین چار مرغ شوم بند کرده اند اندر دل خلقان وطن سرمردی که خلق با اینده را</p>
--	---	--	---

Resim 107: KMM no 51, 5. Bölüm, Başlık tezhibi 212 b





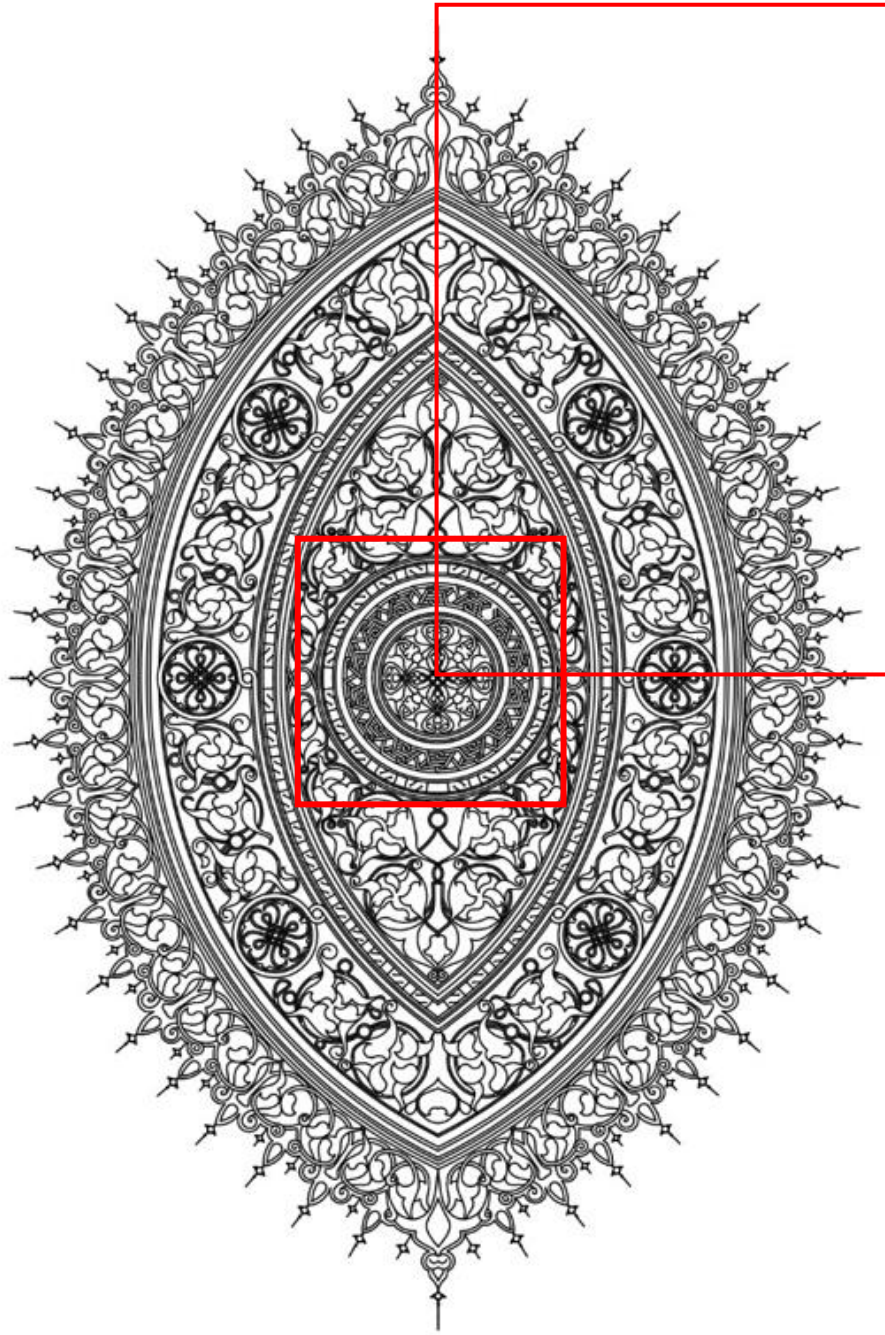
**Desen 50:** KMM no 51, 5. Bölüm, Başlık sayfası genel görünüşü ve detayı, 212 b



**Resim 108:** KMM no 51, 6. Bölüm, 1. Zahriye sayfası, 266 a

Mekik formundaki zahriye sayfalarında kullanılan motif ve renkler bir farklılık göstermez. Mavi renk, sayfanın tamamında zeminde kullanılmıştır. Mekik formun ortasında yer alan daire ve içindeki zencerek ve rûmîler bu sayfaya özel desenlerdir.

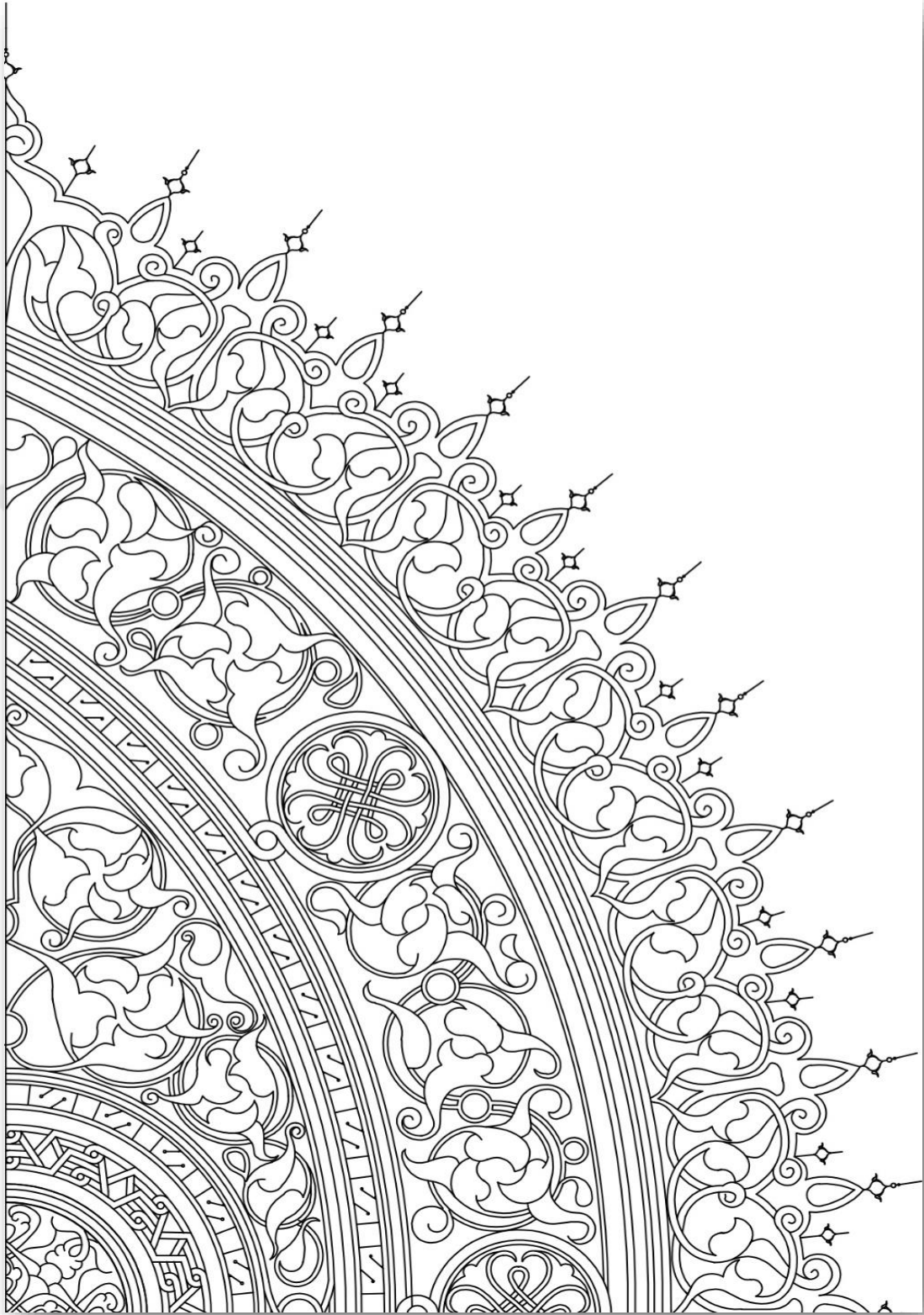




**Desen 51:** KMM no 51, 6. Bölüm, 1. Zahriye sayfası genel görünüşü, 266 a.







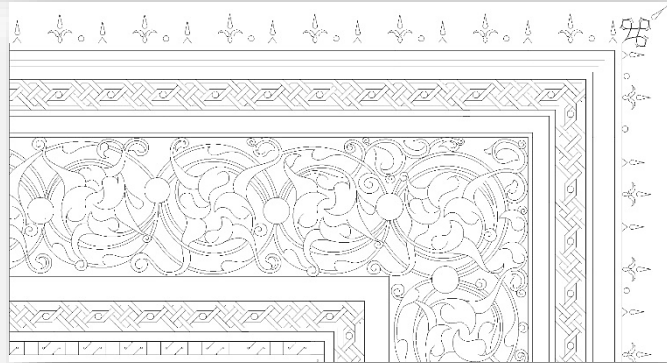
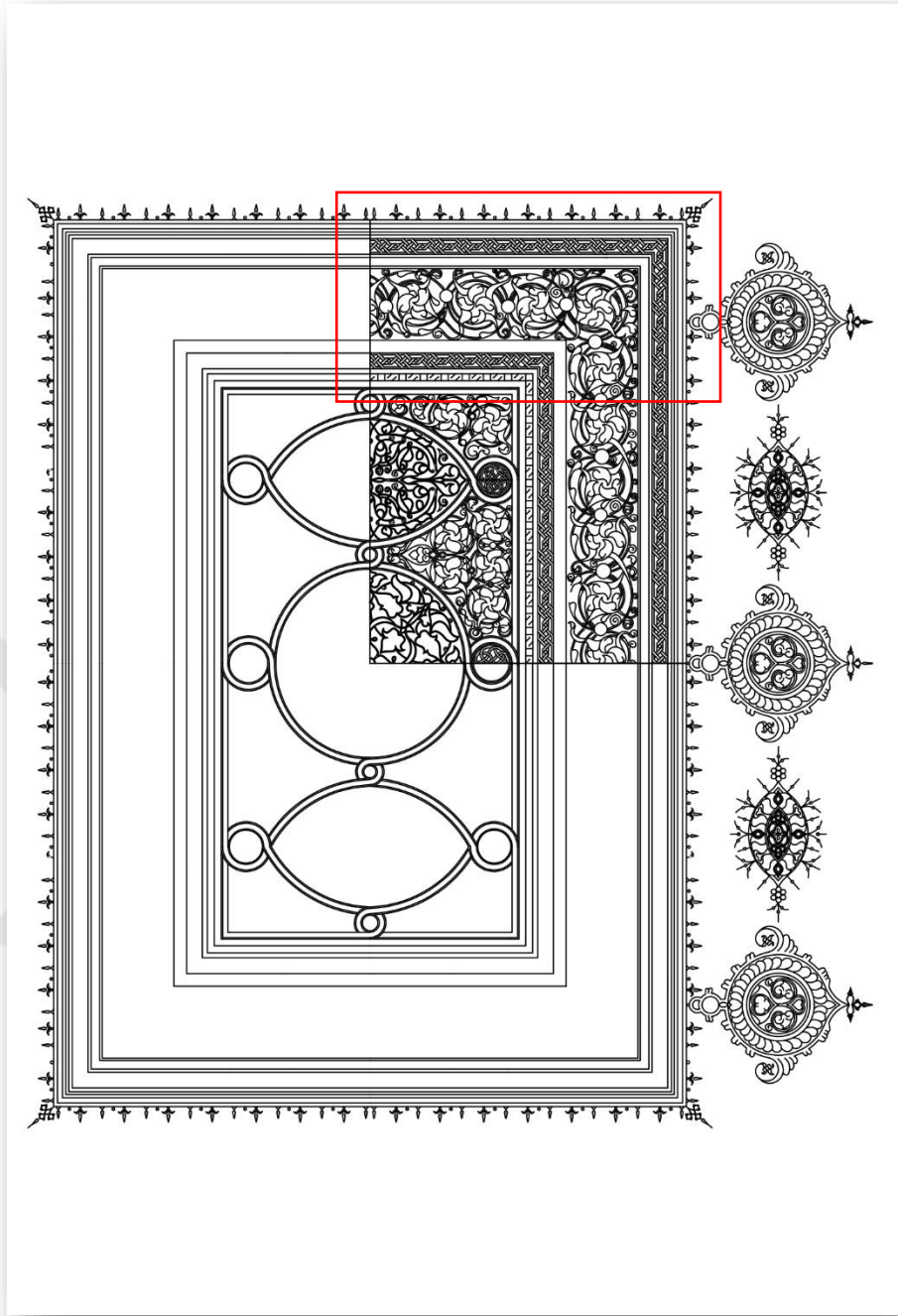
**Desen 52:** KMM no 51, 6. Bölüm, 1. Zahriye sayfası detayı, 266 a.



**Resim 109:** KMM no 51, 6. Bölüm, 2. Zahriye sayfası, 266 b

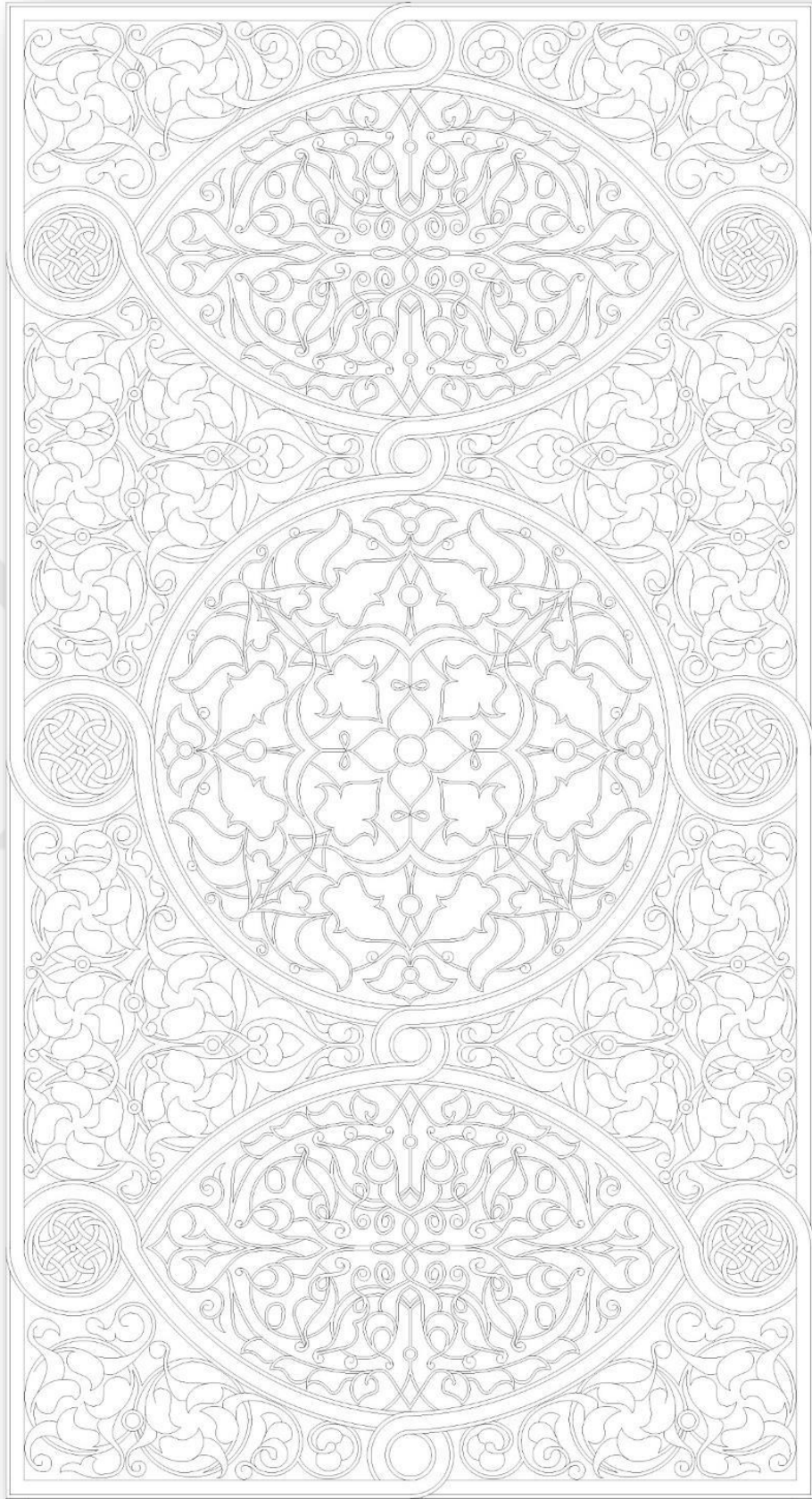
Bu zahriye sayfası da dikdörtgen planlanmış ve 2 bölüme ayrılmıştır. Zahriye gülleri ve zencerekler ile sınırlandırılmış rûmîli bordür, diğer sayfaların bir benzeridir. Ancak orta alandaki dikdörtgen bu sayfaya özel tasarlanmıştır. Basit dairesel geometrik sistemin içinde yer alan rûmîler, aynı etki ve karakteri gösterir. Sayfada altın mavi ve kırmızı dengeli bir biçimde zemin renkleri olarak kullanılmıştır.



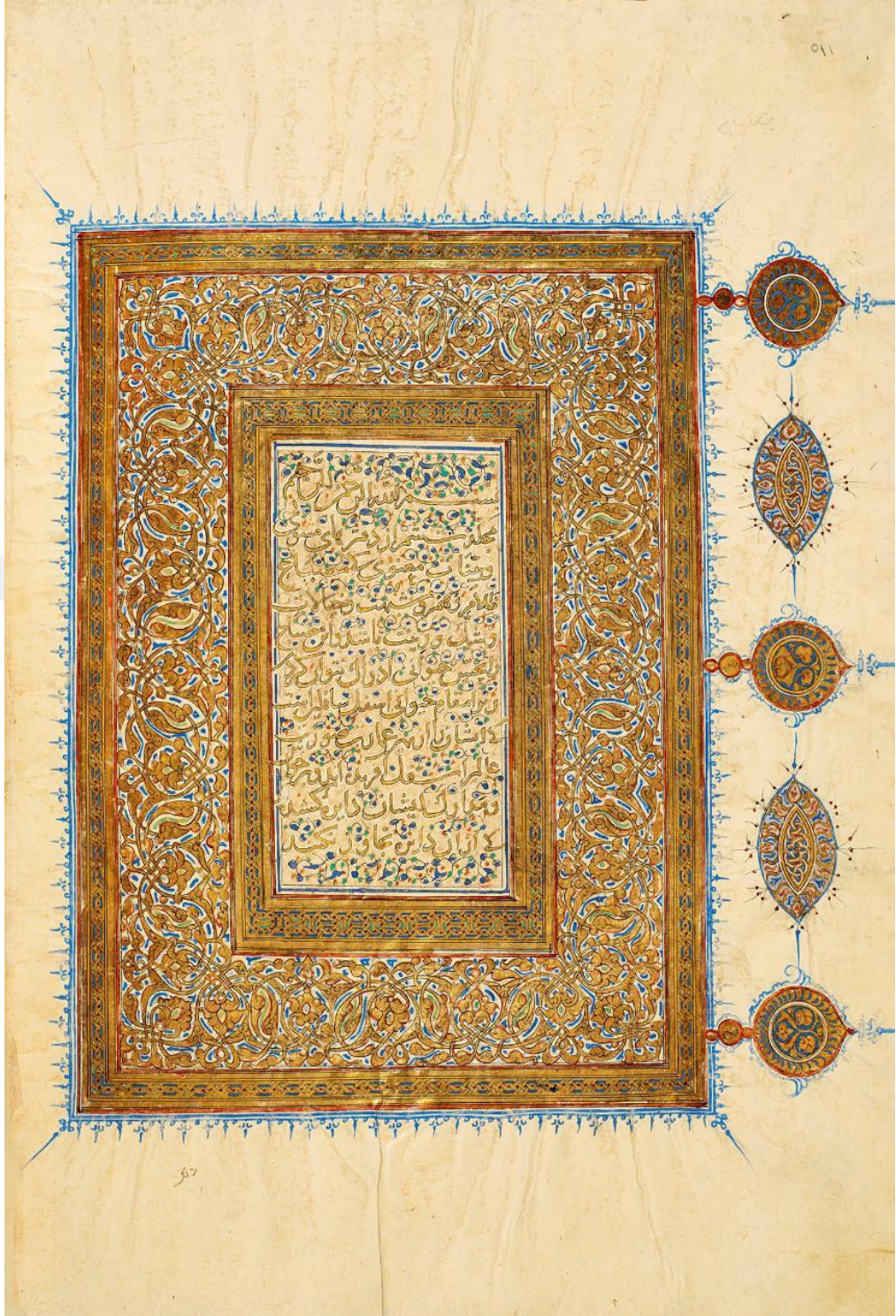


**Desen 53:** KMM no 51, 6. bölüm, 2. Zahriye sayfası genel görünüş ve bordür detayı, 266 b.





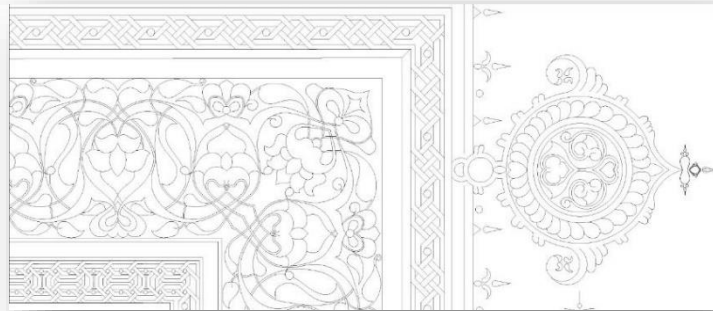
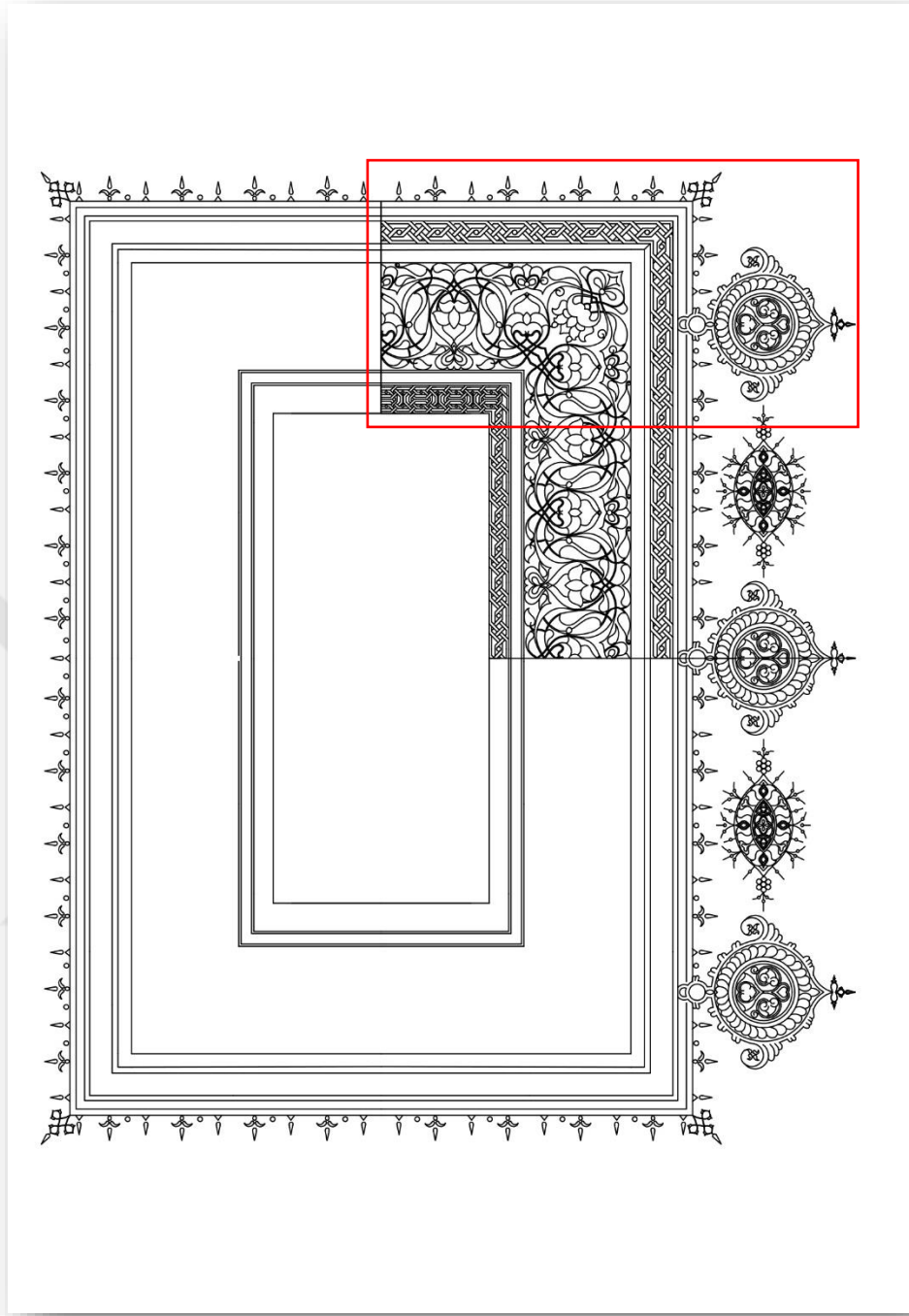
**Desen 54:** KMM no 51, 2. Zahriye sayfası, orta dikdörtgen deseni, 266 b.



**Resim 110** : KMM no 51, 6. Bölüm, Serlevha, 268 b

Serlevhada da yazmanın tamamında görülen desen, renk ve desenleri yer alır. Uygulamada zeminde sadece mavi renk kullanılmıştır. Bu tip sayfalarda, zemin rengi klasik doldurma şeklinde yapılmamıştır. Renk lekeler oluşturacak biçimde, boşluklara bir fırça darbesi ile sürülmüştür.





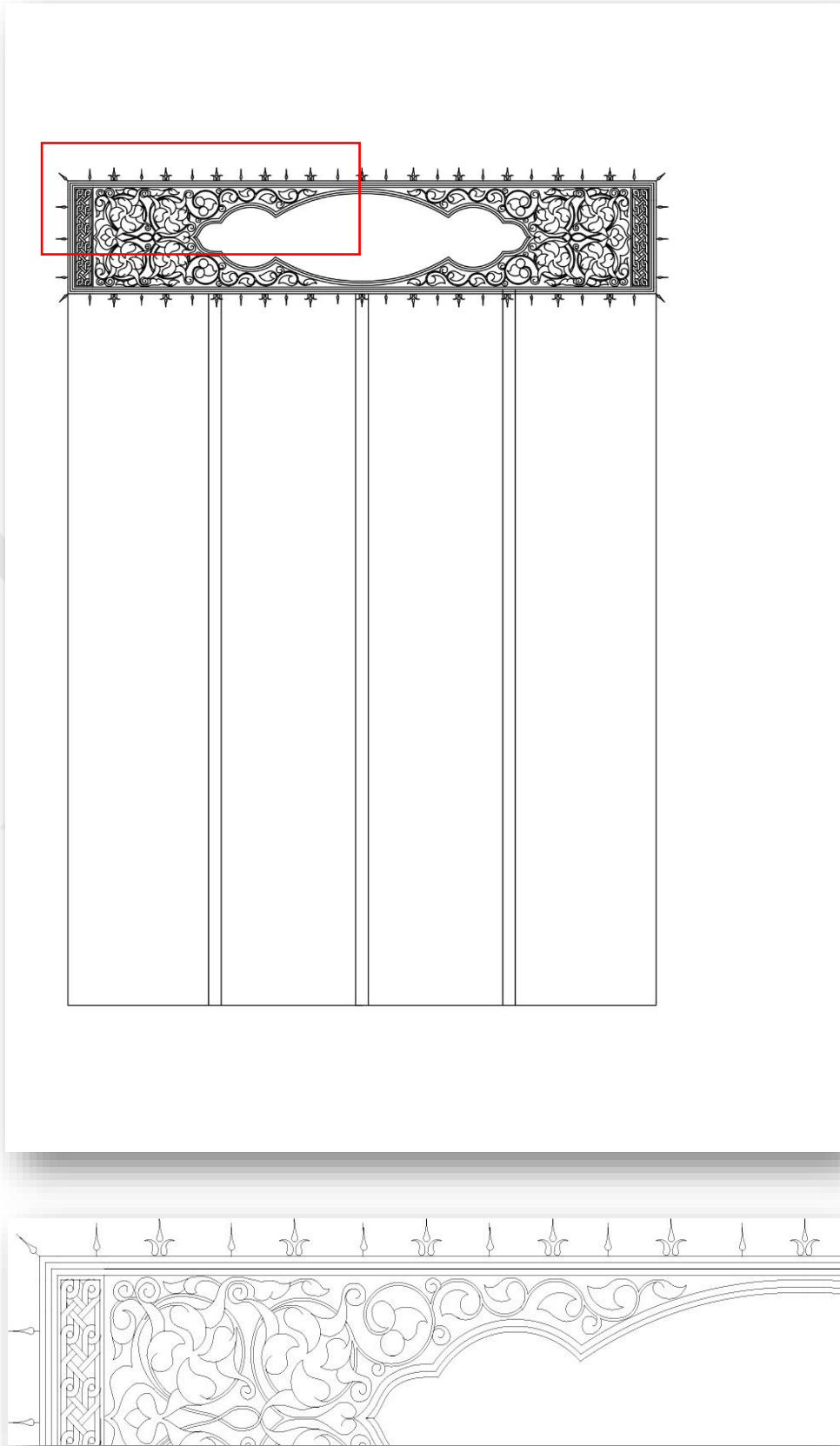
Desen 55: KMM no 51, 6. Bölüm, Serlevha genel görünüş ve bordür detayı, 268 b





Resim 111: KMM no 51, 6. Bölüm, Başlık sayfası, 270 b

Tezhipli son sayfası ve başlık sayfası olarak yazmada konumlanır. Yazı için ayrılmış denden dışında diğer başlıklardan renk ve motif yönüyle bir farklılık görülmez.



**Desen 56:** KMM no 51, 6. Bölüm, Başlık sayfası genel görünüş ve detay, 270 b

Muhlis bin Abdullah el Hindî'nin iki yazmada da ismi geçer ve üçüncü yazmada üslup benzerliği görülmektedir. Kur'ân-ı Kerîm ve Mesnevînin tarihleri birbirine çok yakındır. 1278 yıllarında tezhiplenen, ancak üslubunu benzettiğimiz 1205 tarihli Süleymaniye kütüphanesinde ve Fatih 315 numarada kayıtlı olan yazmanın renk ve motif benzerliği görülür. Bu tarihler iki noktaya işaret eder. Ya bir talebesinin çalışmasıdır, ki işçiliği diğerlerinden çok daha kalitelidir. Ya da müzehhibin bir ihtimal daha genç yaşlarda yaptığı tezhiplerdendir.

Müzehhib tekrar eden bir birim üretilip, bunu mümkün olan her yerde kullanmıştır. Renkli zeminleri, cetvel ve geometrik zencerekler ile sınırladığı bordürleri, sayfaya derinlik ve renk katmak için kullanmıştır.

Mesnevî Şerîf'teki tezhiplerde benzer desenleri farklı alanlara uygulayarak ve planlamaları az sayıda ve inceli-kalın yapılarak sayfalara zenginlik katmıştır. İşçiliğinin ince olmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Ancak leke etkisi ile tamamladığı sayfa zeminleri, tercih ettiği bir tekniktir.

Zencerek çeşitlerini ve kalınlığını sayfada bırakmak istediği etkiye göre tercih etmiştir. Tüm renk desen ve motif tercihlerini belli bir sayıda sınırlı kullanmıştır. Bu da bölümler arasında geçişleri izlenebilir yapmıştır.

Müzehhibin üslubunu yorumlarken, özellikle daire içinde sağdan sola dönen dördü rûmîler, adeta yeryüzünün dört unsurunu işaret eder. Dikdörtgen sayfanın ululuk etkisi ile mekik formunun “manevi göz” tanımlanması tasarımların rastgele yapılmadığının bir işareti olarak düşünülebilir.

Belirlenen ve birkaçı geçmeyen simetrisi olan desenler birim değerinde bütünü sakladığını söyleyebiliriz. Müzehhib, aslında mesnevînin manevi etkisini “birlikte çokluğu, çoklukta birliği” gösteren tezhip desenleri ile göstermektedir denilebilir.



### 3.2.3. Kur'ân-ı Kerîm TİEM 437, 438, 439

#### 3.2.3.1 Kitap Hakkında Genel Bilgi

Envanter No	: TİEM 437(1-10 cüz) -438 (10-20 cüz)-438 (20-30cüz)
Adı	: Kur'ân-ı Kerîm
Hattatı/ Müzehhib/mücellit	: Mahmud bin Ramadan <sup>126</sup>
Konu	: Dini / Kur'ân-ı Kerîm
Tarih	: M.1280 <sup>127</sup>
Yazı Türü	: Muhakkak-5 satır
Ölçüleri	: 35,5 X 46,5cm
Cilt ve Sayfa Sayısı	: TİEM-437/369 yprk, 438/373yprk, 439 /388 yprk
Dil	: Arapça
Tezhipli sayfaları 437	: 1a,1b, 2a, 2b, 3a, 3b, 4a, 4b, 5a, 368a.
Tezhipli sayfaları 438	: 5a, 5b, 6a, 8b, 30b, 184b, 234b, 426b, 535a, 664b, 695a,748b
Tezhipli sayfaları 439	: 2b, 3a, 3b, 21b, 22a, 76b, 77a, 100b, 143a, 242b, 243a, 268b, 298a, 306b, 322a, 336b, 337a, 388b, 389a, 389b, 390a, 391a

Kur'ân-ı Kerîm'de krem rengi aharlı kâğıt kullanılmıştır. Genellikle siyah mürekkeple beş satır olarak yazılmıştır. Hatlar siyah mürekkep ile yazılmıştır. Ancak başlıklar altın ile yazılıp kontürlenmiştir. Ayrıca 5 a sayfasında beyaz ile (üstübeç olabilir) yazılıp kontürlenmiştir. Bu üç cilt halindeki Kur'ân-ı Kerîmden farklı tasarımları olan tezhipli sayfalar, güller, duraklar seçilerek incelenmiştir. Anadolu Selçuklu tezhibinin özelliklerini gösteren tezhibiyle tasarım ilkeleri ve renkleriyle incelemeye değer rahle Kur'ân-ı Kerîm'dir. Yazmanın sanat açısından değerli olması, sadece dini kitap olması değildir. Müzehhibin bakış açısı tezhibini oldukça etkilemiş, nitelikli özel hale getirmiştir. Belki de hattat, müzehhib ve mücellitin aynı kişi olması sebebiyle bu eser, tezhip tarihinde önemli bir yazma eser olmaktadır. Buradaki incelememizde, her cilt kendi envanter numarası başlığı altında ve tezhipli sayfası ile ele alınmıştır. Sûre başlarında, durak ve güllerde ise farklılık gösteren desenlerin analizi yapılmıştır.

<sup>126</sup> Zeren Tanındı, “Kur'an Sanatı”, Sf. 183, 438 numarada kayıtlı olduğu belirtilir.

<sup>127</sup> Zeren Tanındı, age. Sf. 42

No.437



1a



2a

1b



3a

2b



4a

3b

No.438



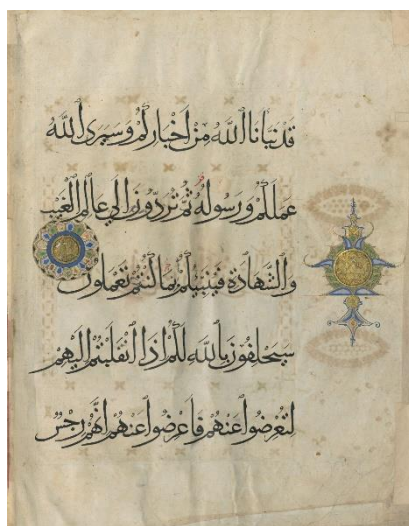
5a



6a

5b





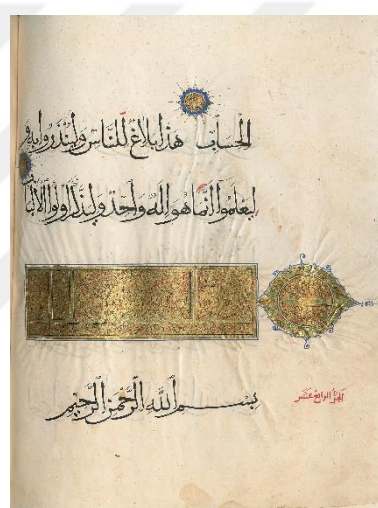
6b



30b



184b



234b



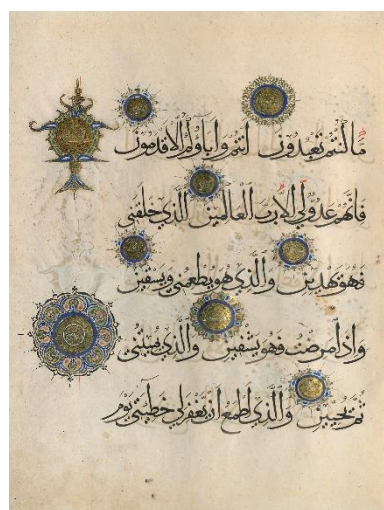
431a



426b



535a



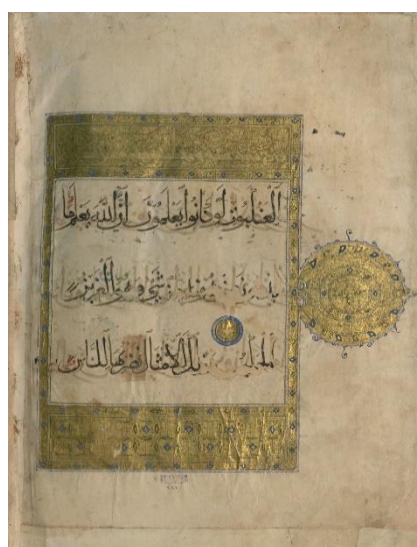
641b



664b



694b



748b



No 439



3a

2b



4b



22a

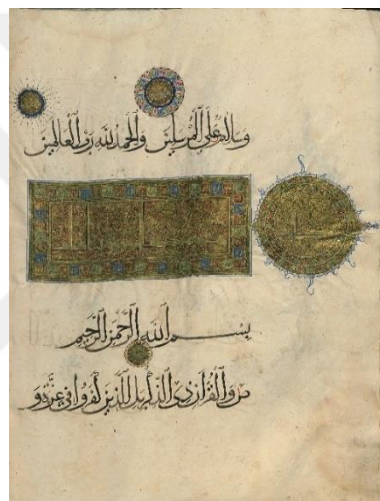
21b



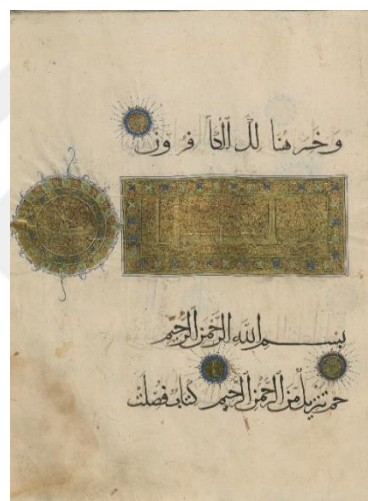


77a

76b



100b



143a



243a

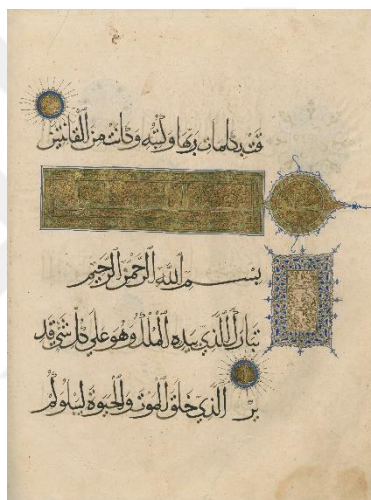
242b



268b



298a



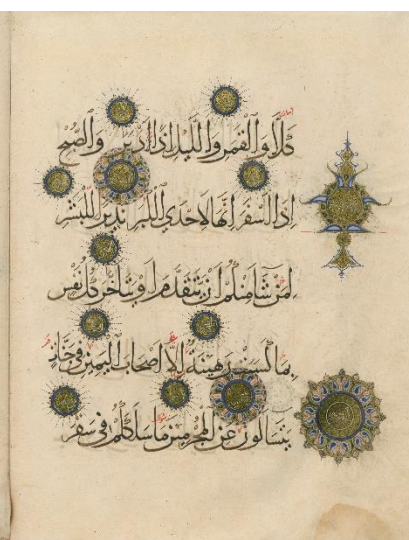
306b



322a

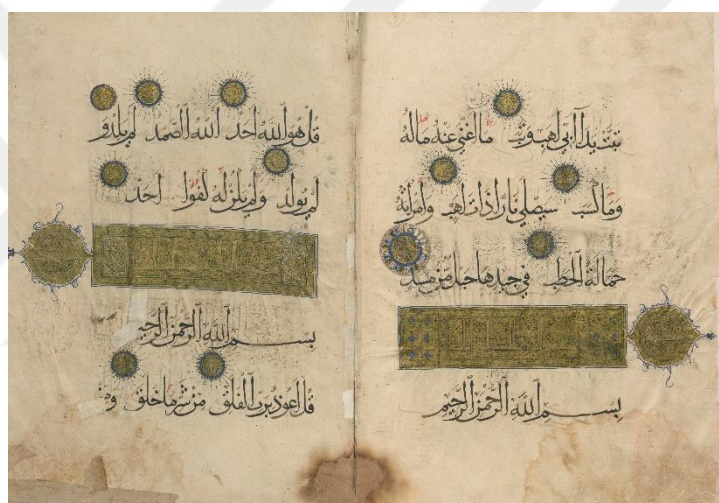


337a



336b







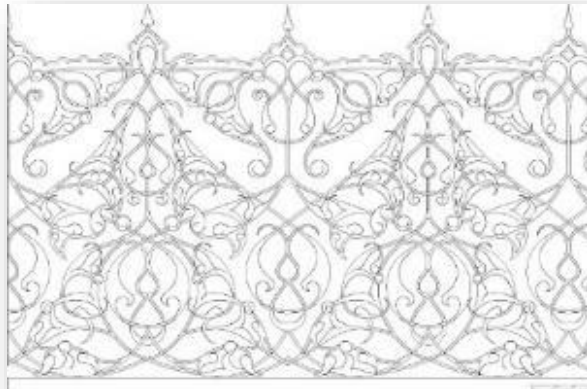
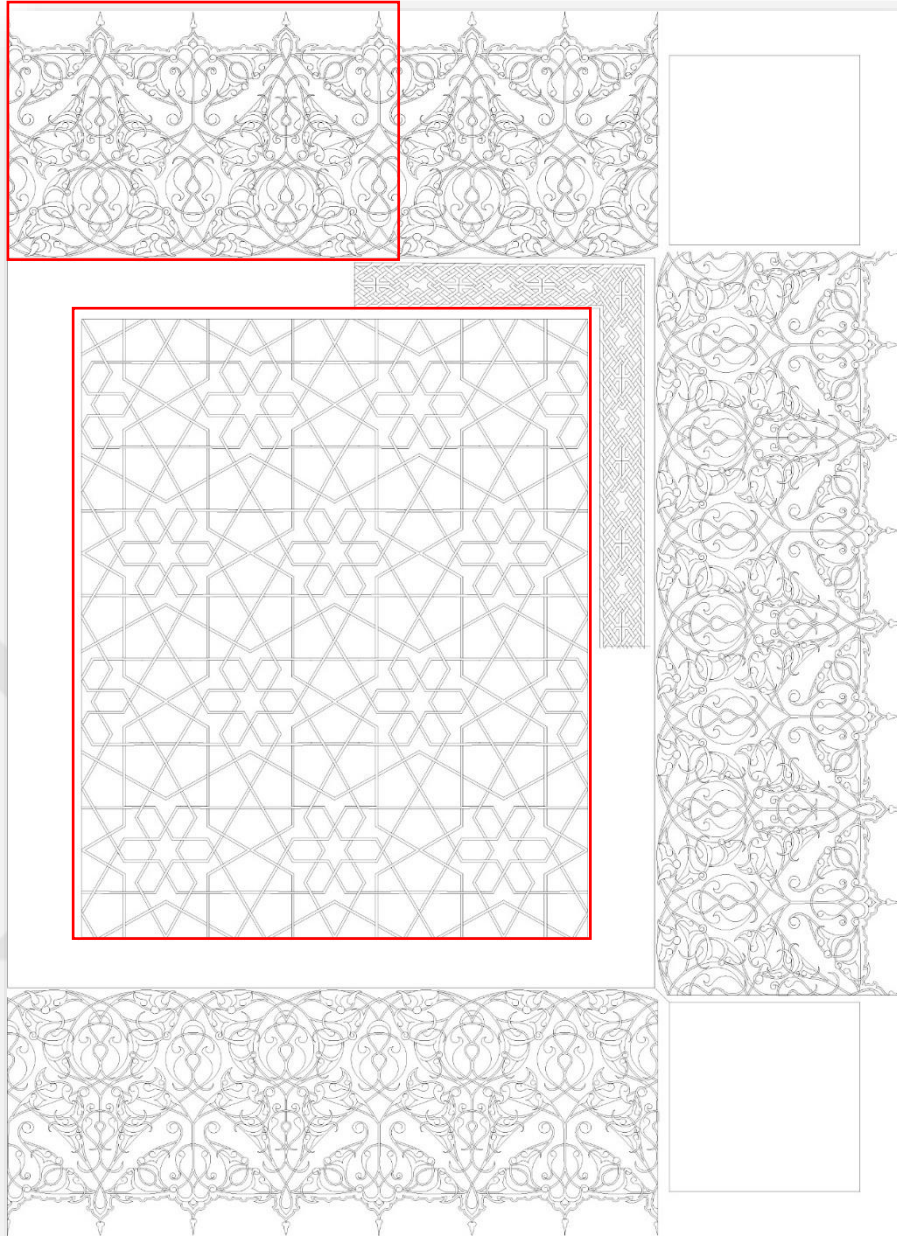
### 3.2.3.2. Sayfa Düzeni Ve Desen Analizi

#### NO 437: Zahriye Sayfası Analizi



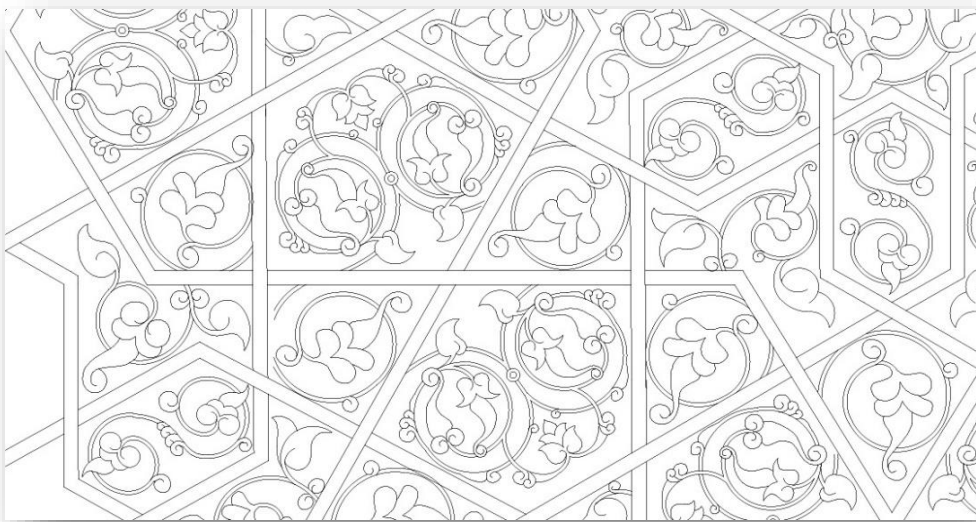
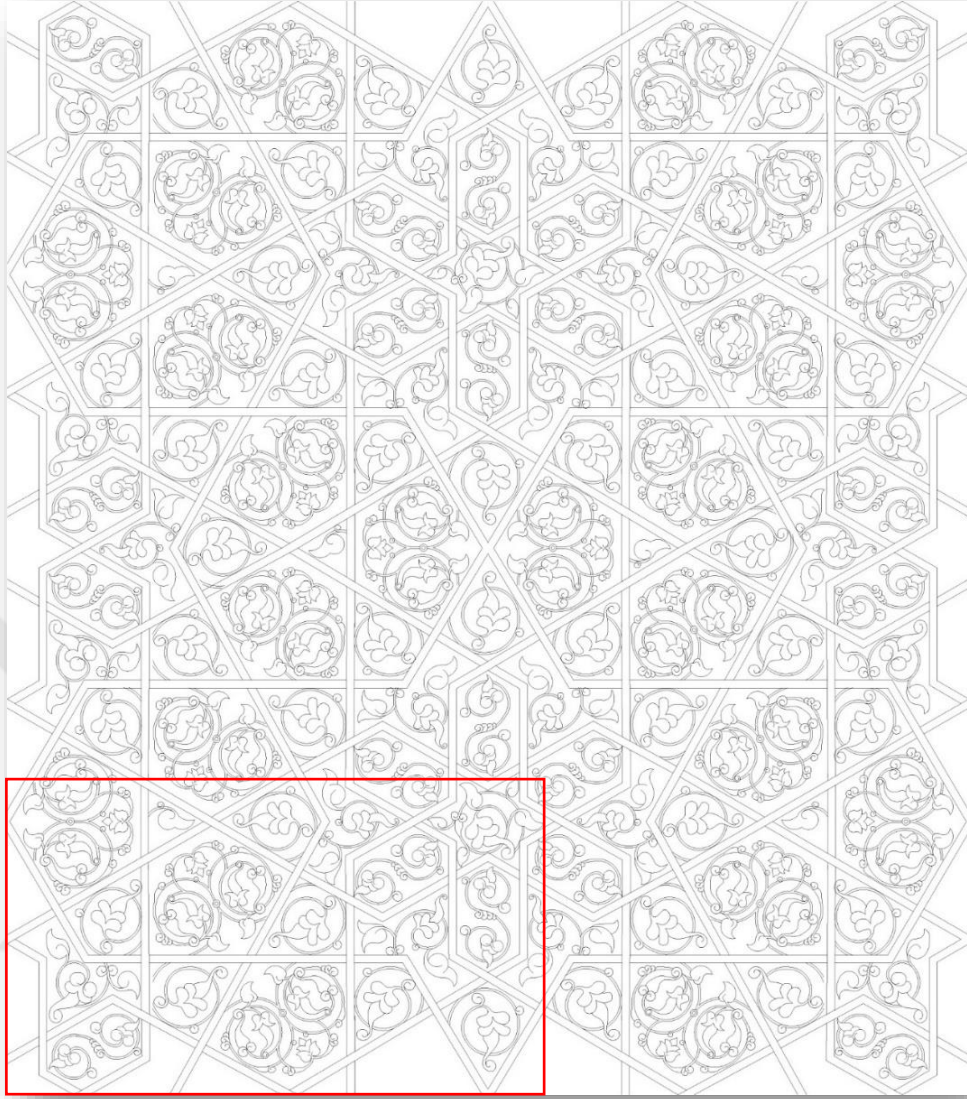
**Resim 112:** TİEM 437, Kur'ân-ı Kerîm, Zahriye sayfası, 1 a

Karşılıklı tezhiplenmiş zahriye sayfalarında altın ve mavinin tonları kullanılmıştır. Orta alanda 6 kollu yıldızlar ile oluşturulmuş geometrik sistem oluşturulmuştur. Yıldızların içi ve yıldız aralarındaki zeminlerde rûmîler, boşluğa uygun tasarlanmıştır. Geniş ve zemini boyalı olan zencereklerde “Allah” lafzı altın ve mavi zemin üzerinde alternatifli yer alır. Zencereğin dışında üç tarafı çerçeveleyen hurde rûmîlerden oluşan kompozisyon köşelerde altın içinde ibare yazılı karenin kenarına dayanır. Dış kenar kağıt üzerine çalışılmış hatta kağıt zemini renk gibi kullanılmış, sadece altın ile hurdelenmiş rûmîlerin zemini mavi renkle boyanmıştır.



**Desen 58 :** TIEM 437, Kur'ân-ı Kerîm, Zahriye sayfası genel görünüş, 1 a





**Desen 59:** TiEM 437, Kur'ân-ı Kerîm, Zahriye sayfasından detay, 1 a



## 1. Serlevha Sayfası Analizi

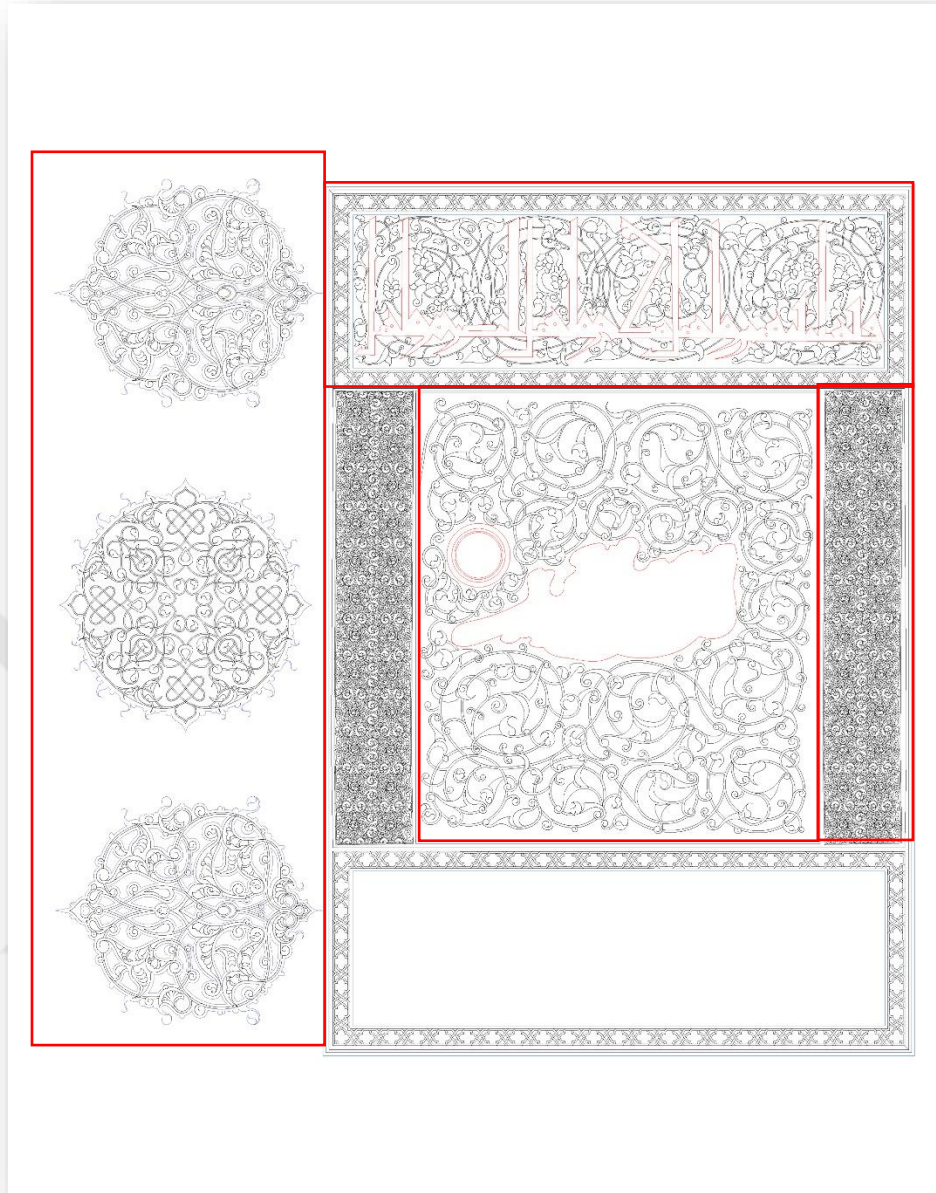


**Resim 113:** TIEM 437, Kur'ân-ı Kerîm serlevhası, 2 a

İhtişamlı bir başlangıç yapan müzehhib, “Besmele-i Şerîfi” iki sayfaya bölerek ve yazı bölümünde yer vererek bir serlevha tasarlamıştır. Beyne’s-sütur olarak kullanılan rûmî dalları altınla çalışılmıştır. Zeminin kağıt rengi bırakılması, sayfaya bir derinlik katmaktadır.

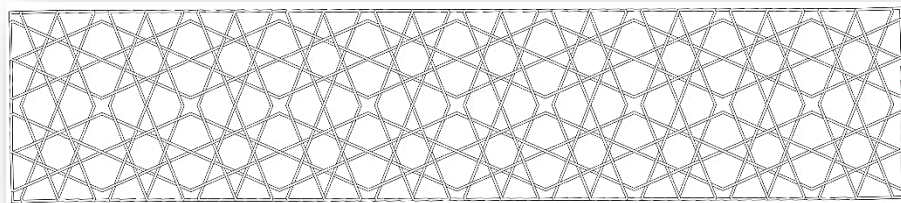
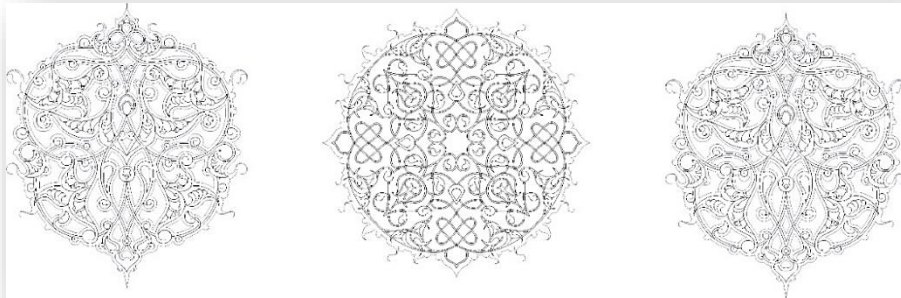
Sayfanın alt ve üst kısmında, başlık formundaki dikdörtgenler içinde, rûmî deseni ve ibare yer alır. Bu dikdörtgenleri iki yandan ince uzun koltukların içinde geometrik sistem yer alır.

Sayfa, lacivert altın renk dengesini korur. Ayrıca, sayfayı çevirme yönündeki serlevha gülleri de tek başına bile farkındalık oluşturur. Üç iri gülün ikisi aynı desende hazırlanmıştır.



**Desen 60:** TİEM 437, Kur'ân-ı Kerîm, serlevha sayfasının detayları, 2 a





**Desen 61:** TİEM 437, Kur'ân-ı Kerîmi, Serlevha sayfası, orta alan desen detayı ve serlevha gülleri, 2 a

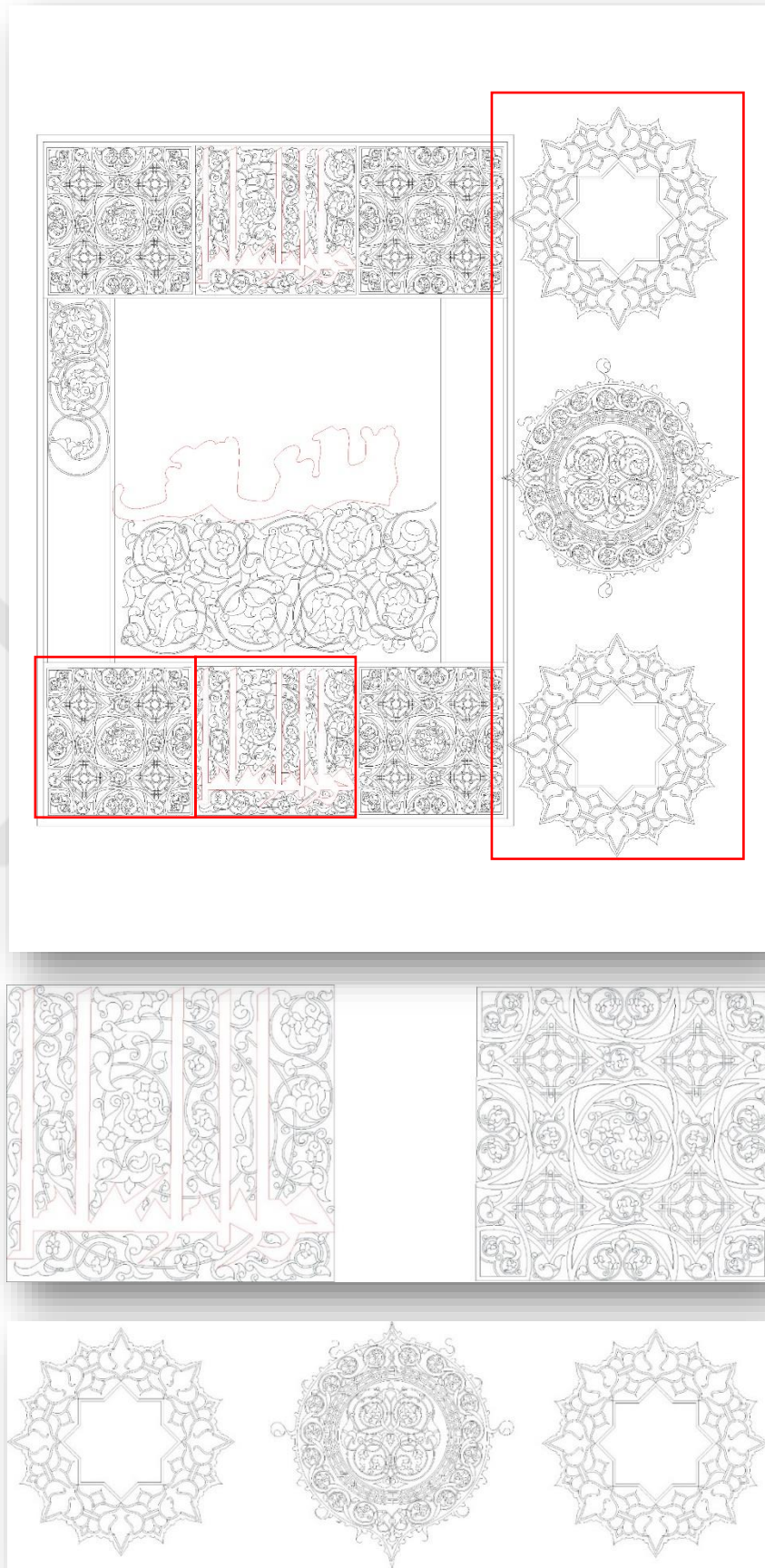


## 2. Serlevha Sayfası Analizi



**Resim 114:** TiEM 437, Kur'ân-ı Kerîm, 2. Serlevha sayfası, 3 a

“Fatiha Sûresi’nin ilk iki ayeti karşılıklı sayfalarda yazı bölümünde kullanılmıştır. Bu kısımda 1. serlevha sayfasından farklı beyne’s-süturlarda kullanılan rûmîler, leke etkisiyle iki mavi tonda kullanılarak renklilik sağlanmıştır. Sayfanın alt ve üst kısmında yer alan dikdörtgen alan üç bölüme ayrılmıştır. Orta alan yazı ve zeminde fon oluşturan rûmî kompozisyonu görülür. Bu alanın sağ ve solunda ise basit geometrik sistem kullanılmış, geometrik alanlara lacivert zemin girilerek sayfayı belirginleştirmiştir. Alt ve üst başlıkları ise sağ ve solunda yer alan tezhipli ince uzun koltuklar yer alır. İkisi aynı desen ortadaki farklı olan iri serlevha gülleri ise sayfaya bakan için ilk fark edilendir. Sayfa çevirme yönünde yer alan güller kendi içinde tamamlanmış ve dengelidir. Bunlar, sayfadan ayırdığımızda da kendi başlarına güzel gözükmektedir.



Desen 62: TİEM 437, Kur'ân-ı Kerîm, serlevha sayfa detayı ve serlevha gülleri, 3 a

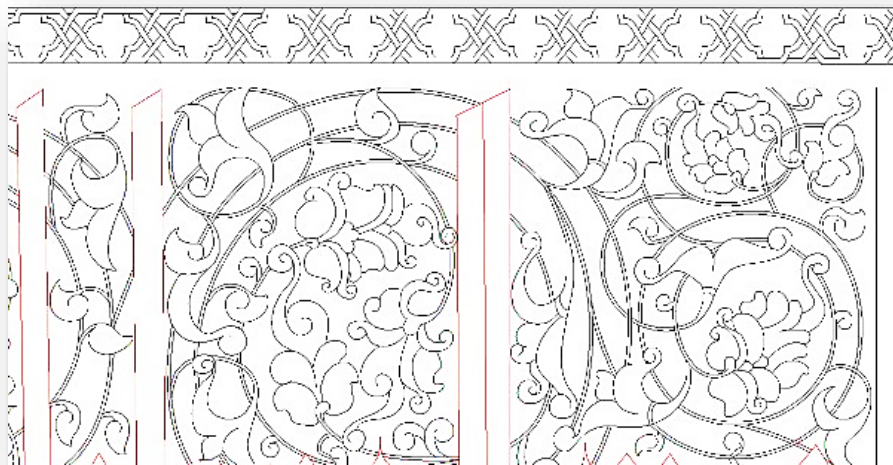
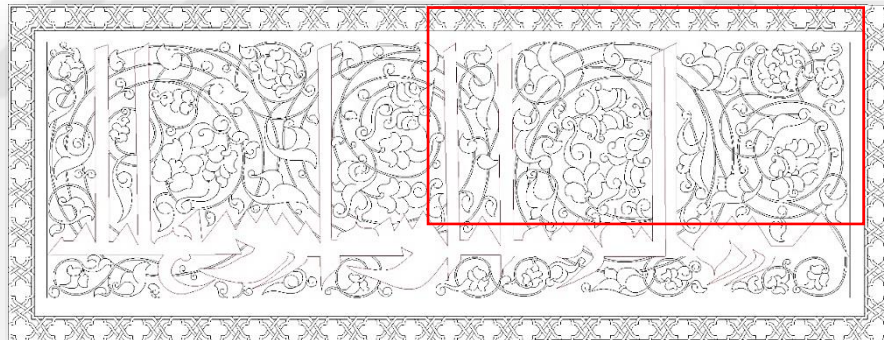


### Sûrebaşı Sayfası Analizi



**Resim 115:** TIEM 437, Kur'ân-ı Kerîm, Sûre başı, 4 a

Sûrebaşı alana kufî hattla yazılmış, yazının arka planında üç helezon oluşturacak şekilde rûmî deseni kompozisyonu oluşturmuştur. Sûre gülleri ise dönemin özelliğidir. Ancak bu yazmada güller gösterişli ve çoğunlukla altın zemin üzerine kontürle uygulanmıştır. Gül de üç ayrı alan ayrılarak tasarlanmıştır.



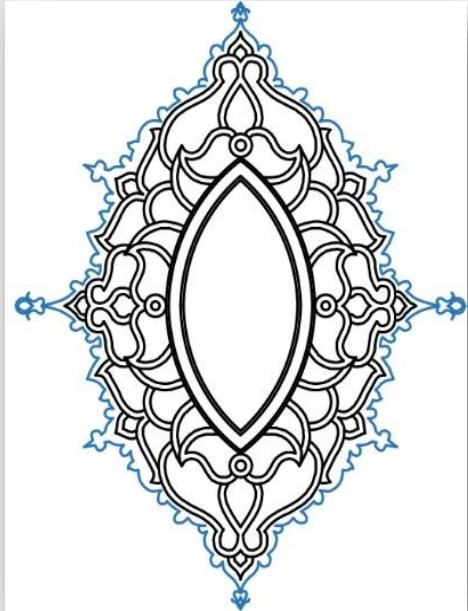
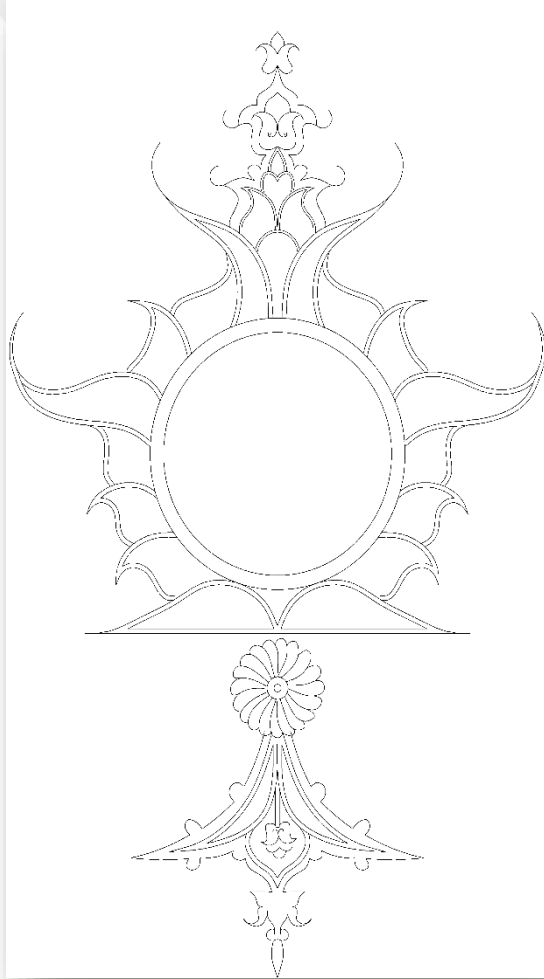
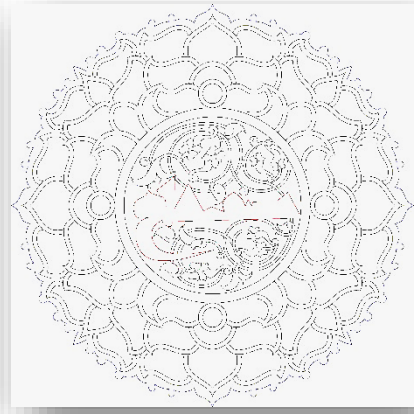
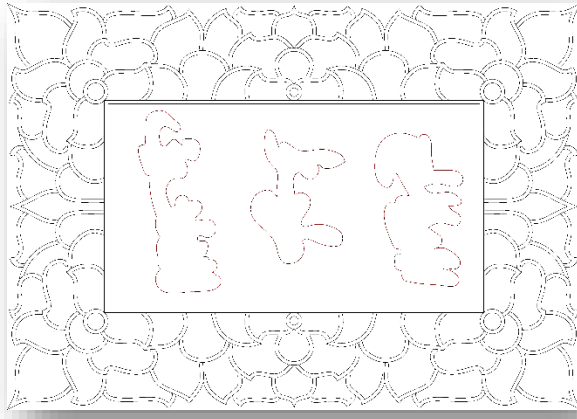
**Desen 63:** TIEM 437, Kur'ân-ı Kerîm, Sûre başı deseni ve detayı , 4 a



### Durak ve Güllerin Desen Analizi



Resim 116: TiEM 437, Kur'an-ı Kerim, durak ve güller



**Desen 64:** TIEM 437, Kur'ân-ı Kerîm, sayfalarda tekrar eden durak ve gül desenleri.



### 3.2.4. Kur'ân-ı Kerîm TİEM No 438

#### 3.2.4.1. Sayfa Düzeni ve Desen Analizi

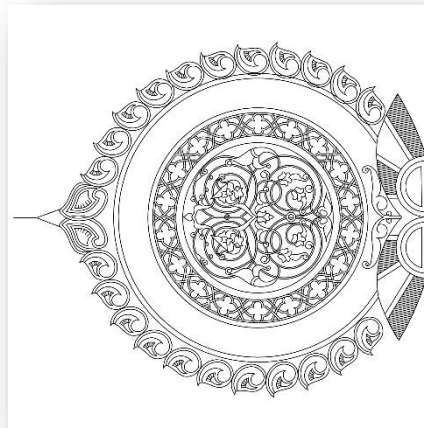
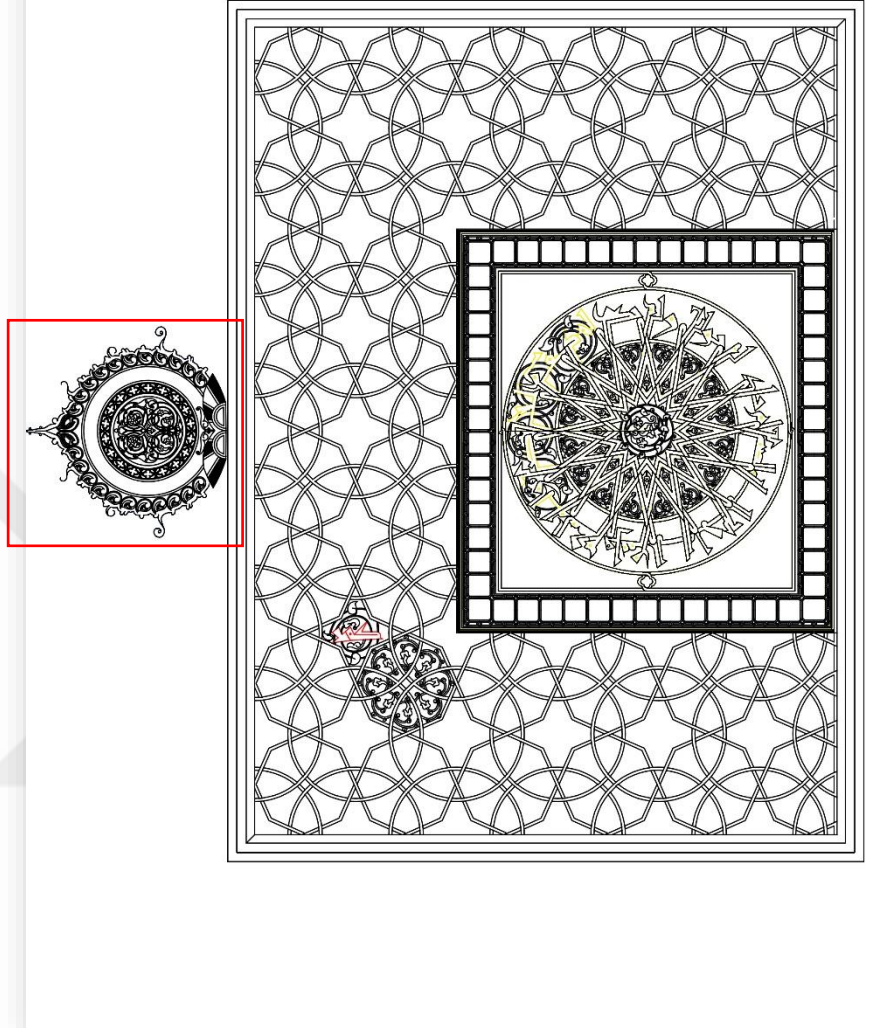
##### Zahriye Sayfası Analizi



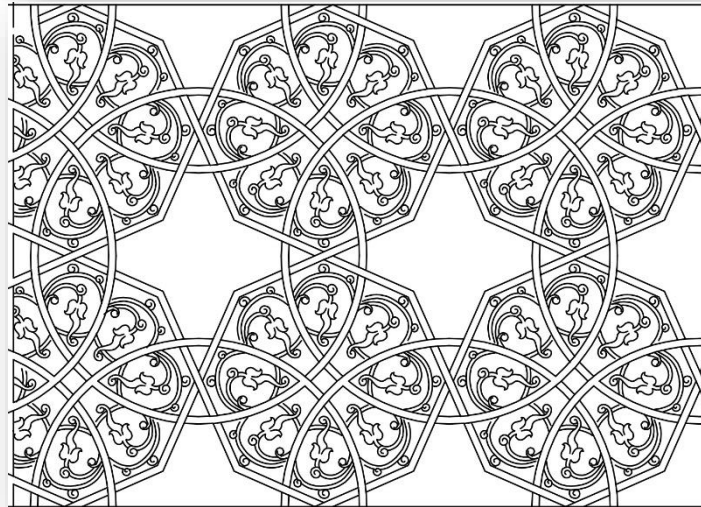
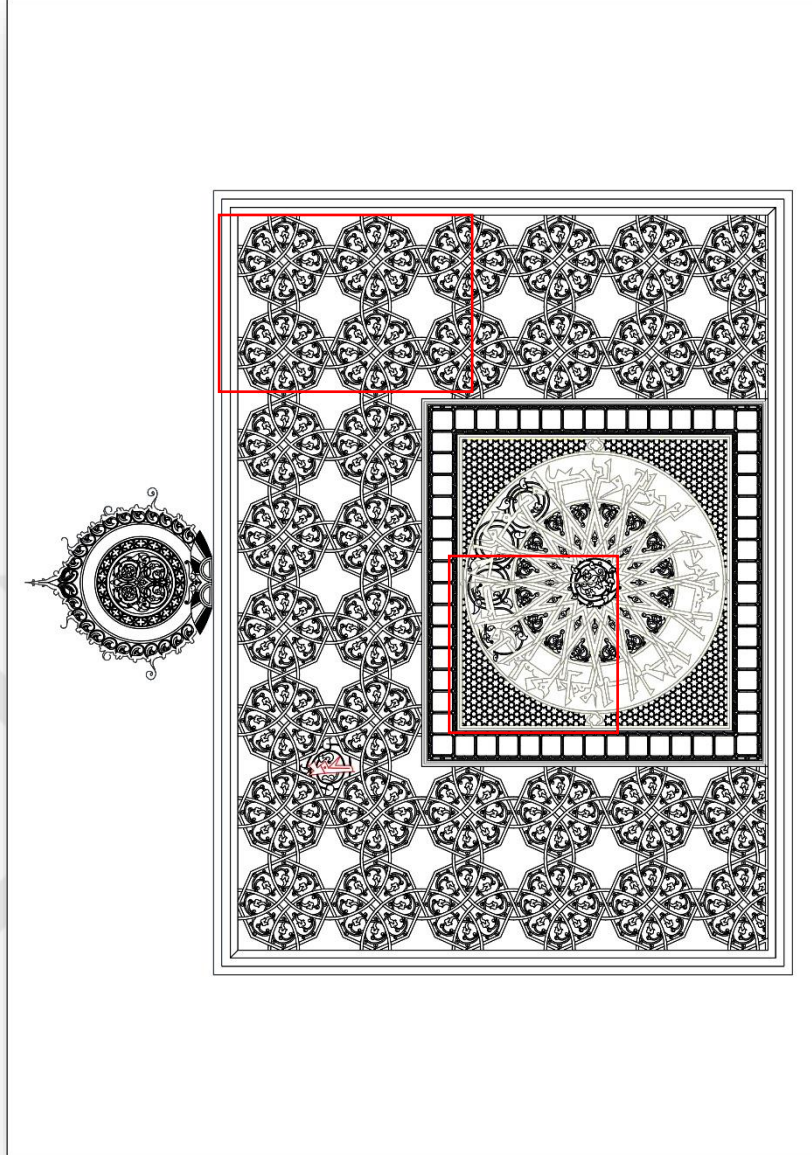
**Resim 117:** TİEM 438, Kur'ân-ı Kerîm, Zahriye sayfası, 5a

Zahriye sayfasının orta kısmında dıştan daire, iç kısımda ise 16 kollu yıldız dönüşen kufi hatlı “İhlas Sûresi” yer almaktadır. Kareye tamamlayan cetvellerde ise alternatifli zencereğin oluşturduğu geçme ve “Allah” lafzı yer alır. Daire ile kare cetvel arasında ise altı kollu yıldızlardan oluşan arka plan olacak şekilde geçme yer alır. Lacivert ve altın ana renkler olsa da altın üzerine transparant kırmızı kullanılmıştır. Dış bordürde ise sekizgen ve dairenin kesişmesiyle oluşan geçmenin oluşturduğu sistemin boşluklarında rûmî deseni yer alır. Lacivert zemin sekizgenleri ortaya çıkaracak şekilde kullanılmıştır. Zahriye gülü oldukça iri ve tektir. Gülün boyutu sayfanın uzunluğunun  $\frac{1}{4}$  kadardır.



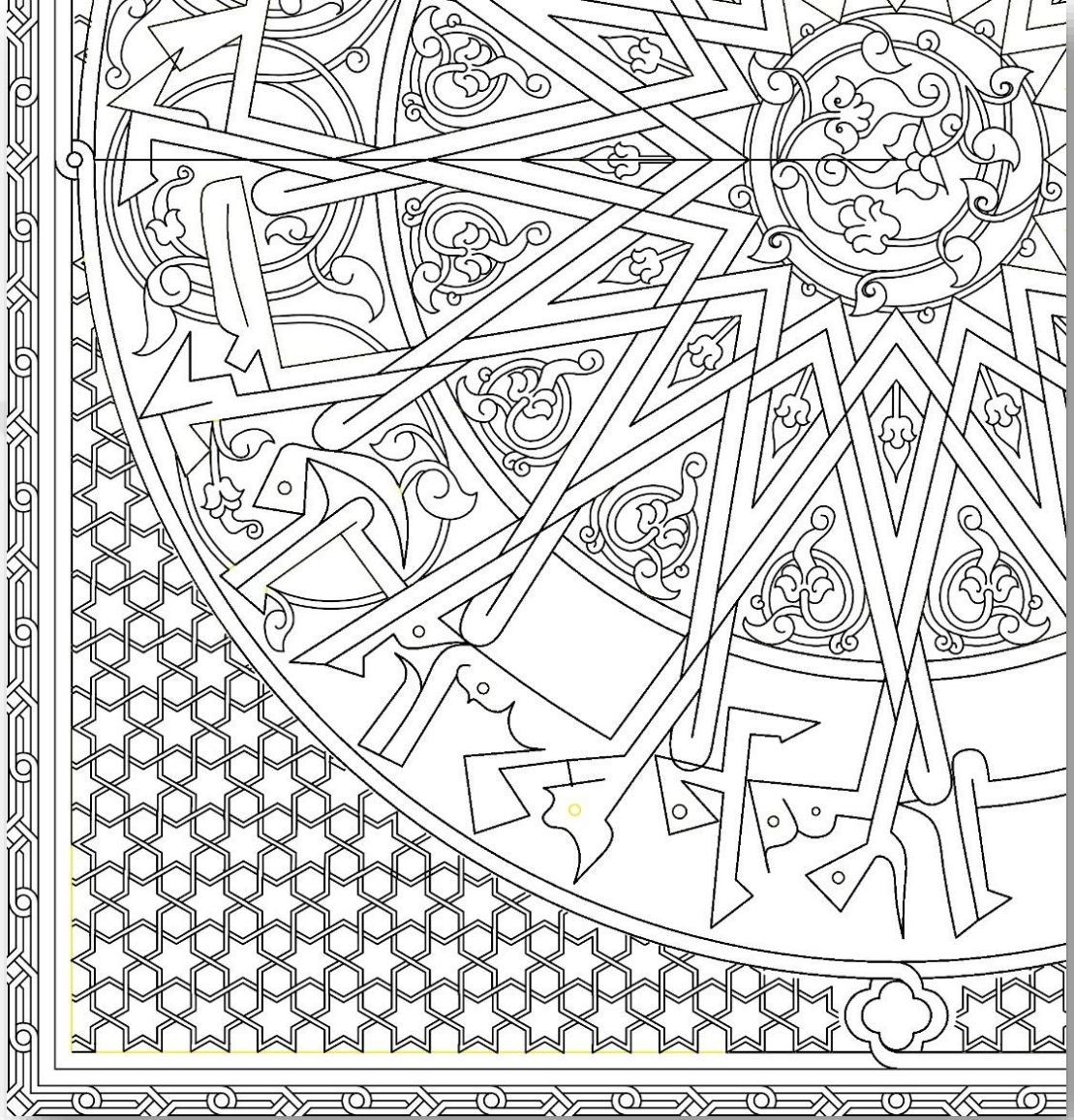


**Desen 65:** TİEM 438, Kur'ân-ı Kerîm, Zahriye sayfası genel tasarımı ve zahriye gül detayı, 5 a



**Desen 66:** TiEM 438, Kur'ân-ı Kerîm zahriye sayfası genel görünüş ve dış kenar geometrik sistem detayı, 5 a





**Desen 67:** TİEM 438, Kur'ân-ı Kerîm, Zahriye sayfası detayı, 5 a

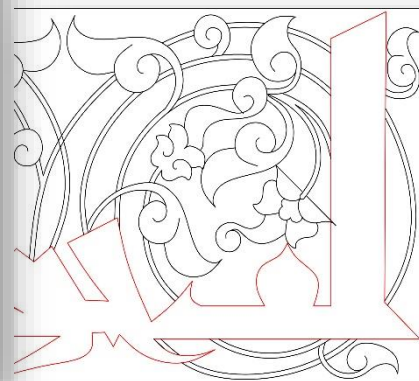
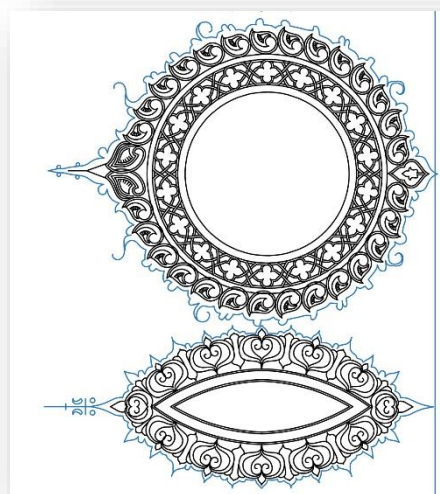
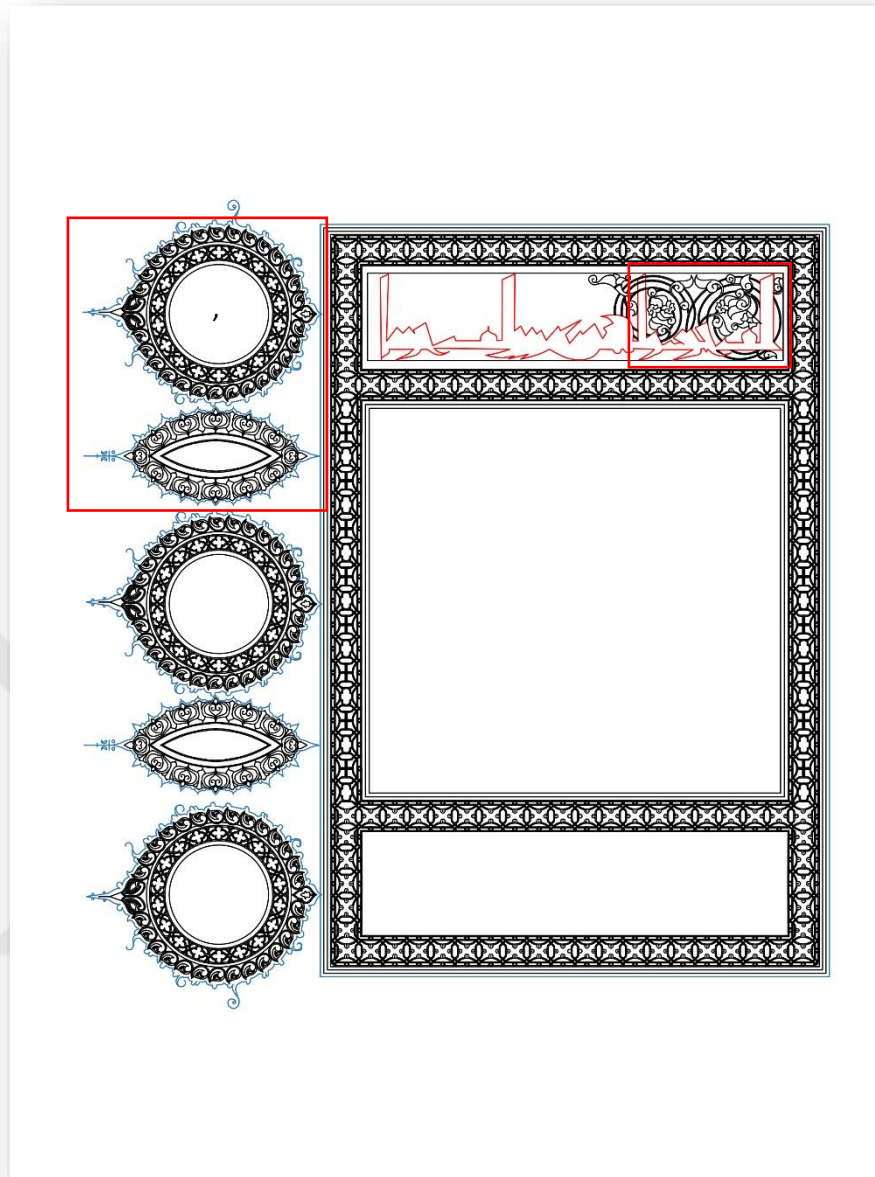


### Serlevha Sayfası Analizi



**Resim 118:** TİEM 438, Kur'ân-ı Kerîm serlevhası sayfası, resim detayı, 5 b

Serlevha sayfasında en dikkati çeken tezhipli kısmı, serlevha gülleridir. Sayfanın uzun kenarında, üç daire, iki mekik ve gül yer alır ki, aralarında mesafe bırakılmamıştır. Yazının arka planında desenli zemin oluşturan rûmî desenli beyne's-sütur az da olsa renklendirir. Desen hazırlandıktan sonra yazı üzerine yazılmıştır. Sayfanın alt ve üst kısmında dikdörtgen yazı alanı yer alır ki, bunları kalın bir zencerek bir araya getirir. Kompozisyon genel itibariyle oldukça sadedir.

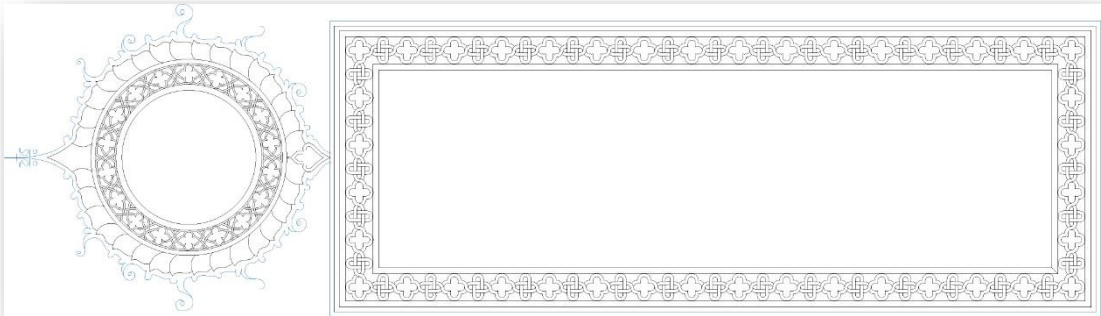


**Desen 68:** TIEM 438, Kur'ân-ı Kerîm, Serlevha sayfası, 5 b.



**Resim 119:** TİEM 438, Kur'ân-ı Kerîm, Sûre başı, 627 a

Sûre başlarında genellikle benzer desenlere sahiptir. En çok kullanılan rûmî dalları helezonlar şeklinde yazı arkasında devam eder. Deseni ve yazıyı ortaya çıkarmak için şeffaf kırmızı renk ile altın zemin üzeri boyanmıştır. Her sûre başının gülü vardır. Bunlar iç içe dairelerin sınırladığı cetveller, zencerek ve iç dairede rûmî kompozisyonu helezon şeklinde arka planda yer alır. Bu örnekte olduğu gibi sûrenin başladığını sayfada etkin bir biçimde belirler.



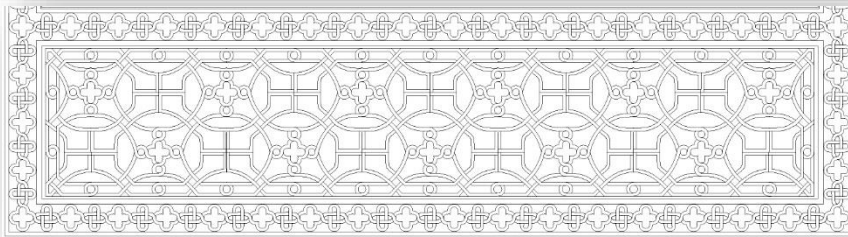
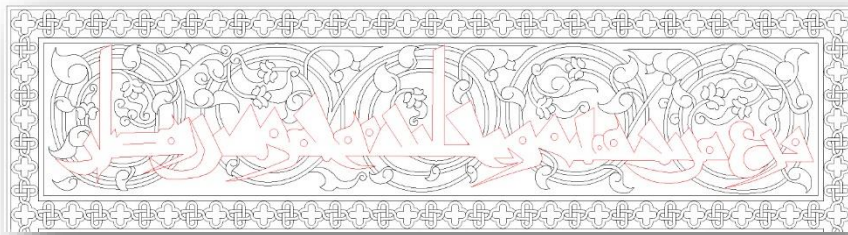
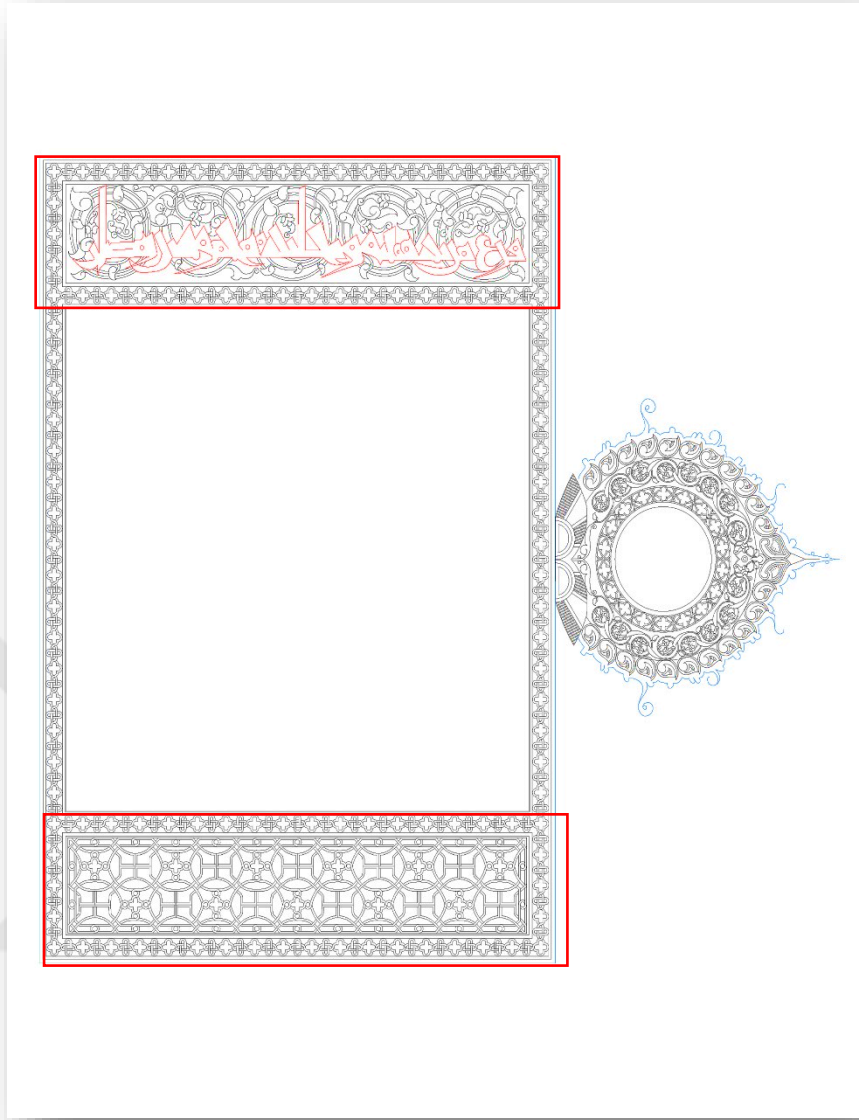
**Desen 69:** TİEM 438, Kur'ân-ı Kerîm Sûre başı deseni, 627 a





**Resim 120:** TiEM 438, Kur'an-ı Kerim, 2. cilt son sayfa tezhibi, 748 a

Yukarıdaki örnek, daha öncede bahsettiğimiz gibi üç ciltten oluşan rahle Kur'an-ı Kerim'in 438 numaraya kayıtlı ikinci cildinin son sayfasıdır. Müzehhib bu sayfaya da serlevhalarında gördüğümüz özeni göstermiştir. Bu sayfaya özel tasarlanmış olan sayfa düzeninde üslup aynı olup, son bölümündeki dikdörtgen geometrik sistem sayfanın sonu olduğuna işaret eder. Sayfayı iri son sayfa gülü takip eder ve sayfanın çevirme yönünü belirtir. Bu desen bir bitişi belirtirken, aynı zaman da yeni bir başlangıca da yönlendirir.



Desen 70: TiEM 438, Kur'ân-ı Kerîm, 2. cilt son sayfası, genel görünüş ve detayları, 748 a.



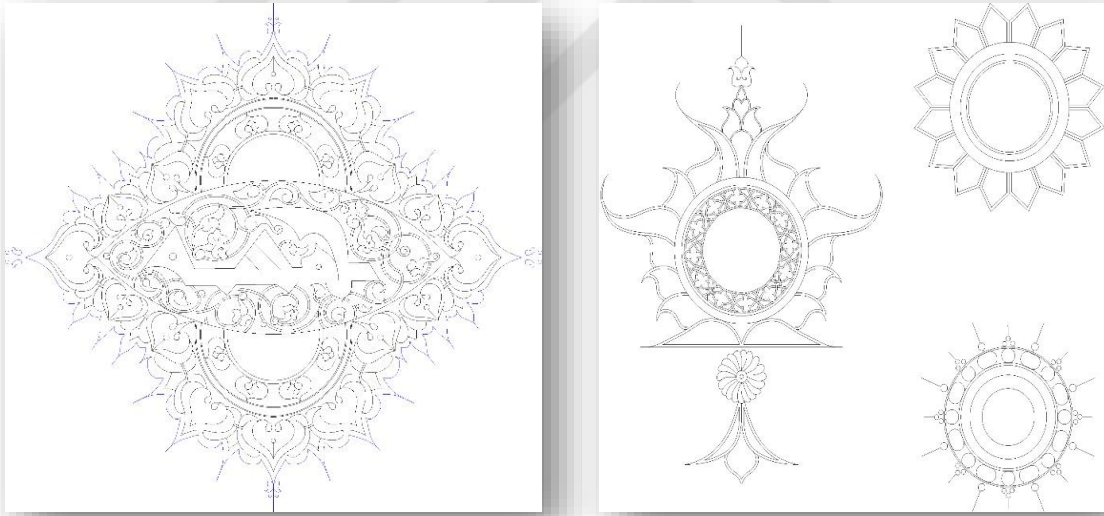
## Nokta ve Güller







**Resim 121:** TIEM 438 , Kur'ân-ı Kerîm, Nokta ve güller



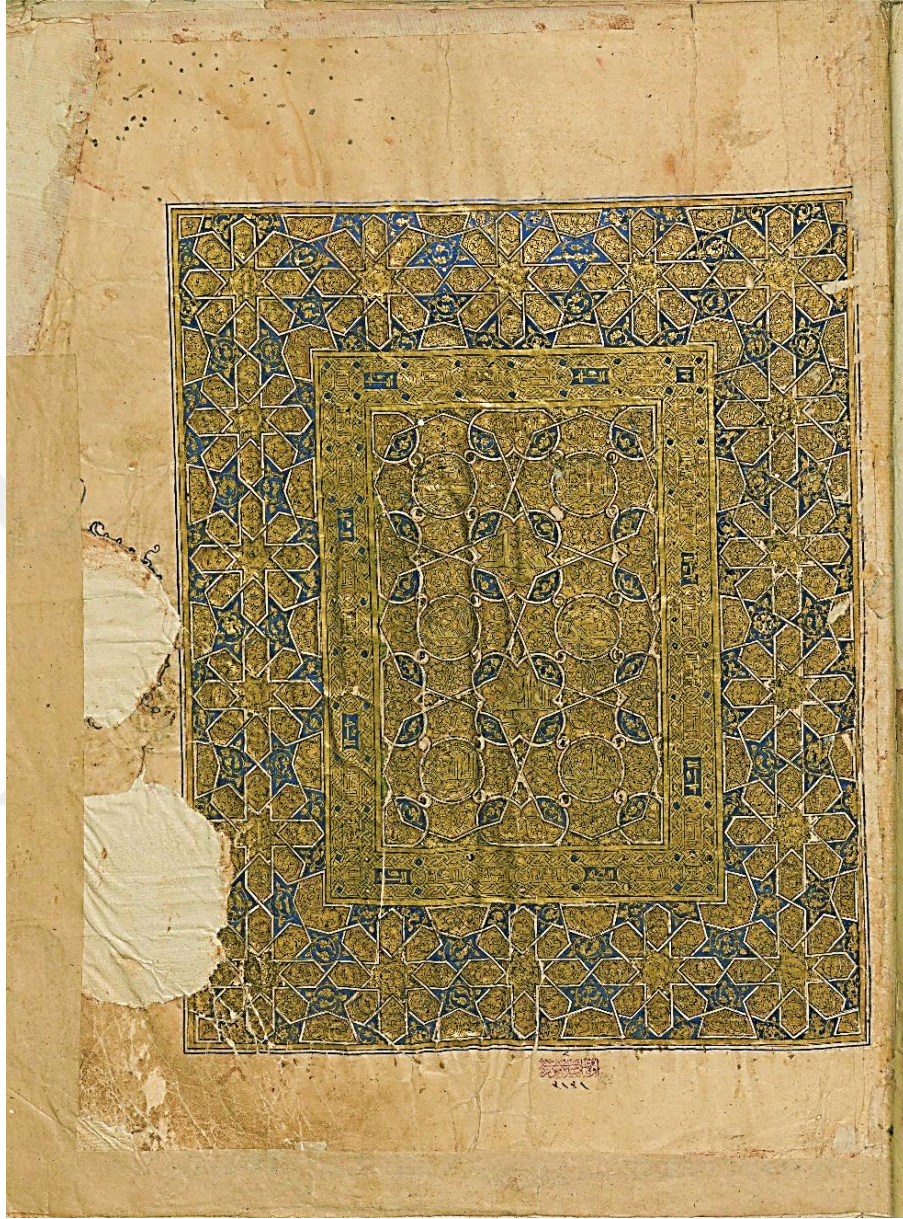
**Desen 71:** TIEM 438, Kur'ân-ı Kerîm, nokta ve gülleri

Duraklar ve güller, 1. cilt 437 gibi tasarlanmış ve uygulanmıştır. Çeşitliliği renkler ile sağlamış olduğu için sadece resimlerine yer verilmiştir. Bazılarında biçim olarak farklılık görülmektedir. Analizlerde bu örneklere de yer verilmiştir. Yine rûmî, münhanî ve geometrik geçme veya biçimler kullanıştır. Bunların kombinasyonu sonucu, farklı tasarım ve desenler oluşmuştur.

### 3.2.5. Kur'ân-ı Kerîm TIEM 439

#### 3.2.5.1. Sayfa Düzeni ve Desen Analizi

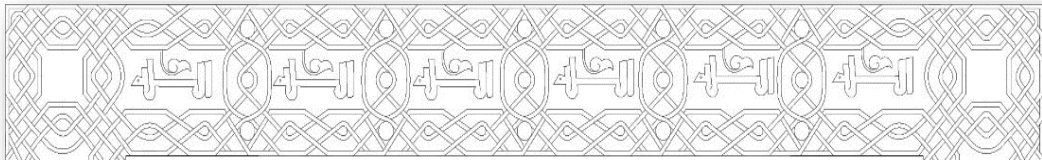
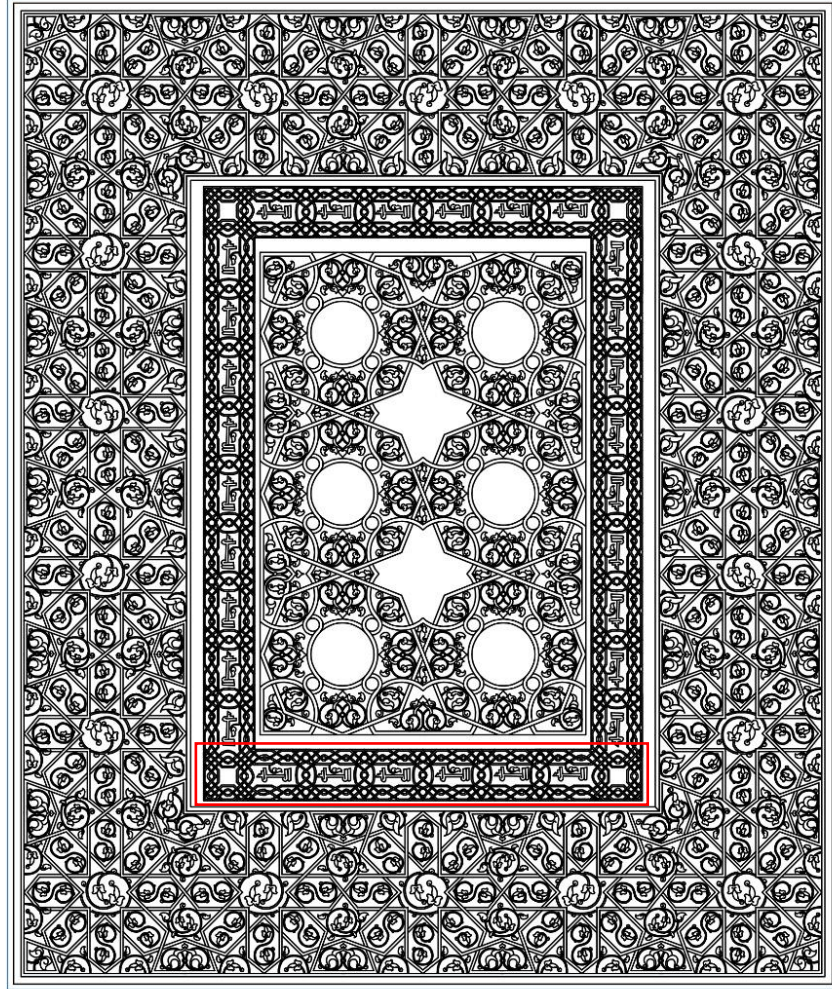
##### Zahriye Sayfası Analizi



**Resim 122:** TIEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, Zahriye sayfası, 3 a

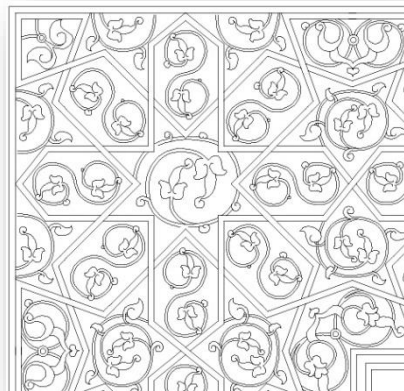
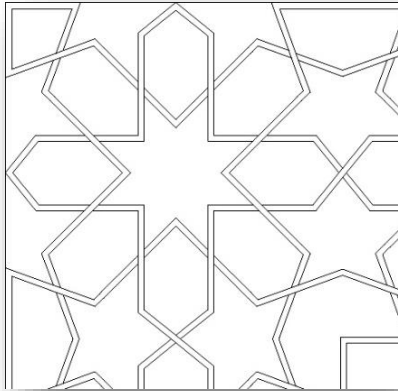
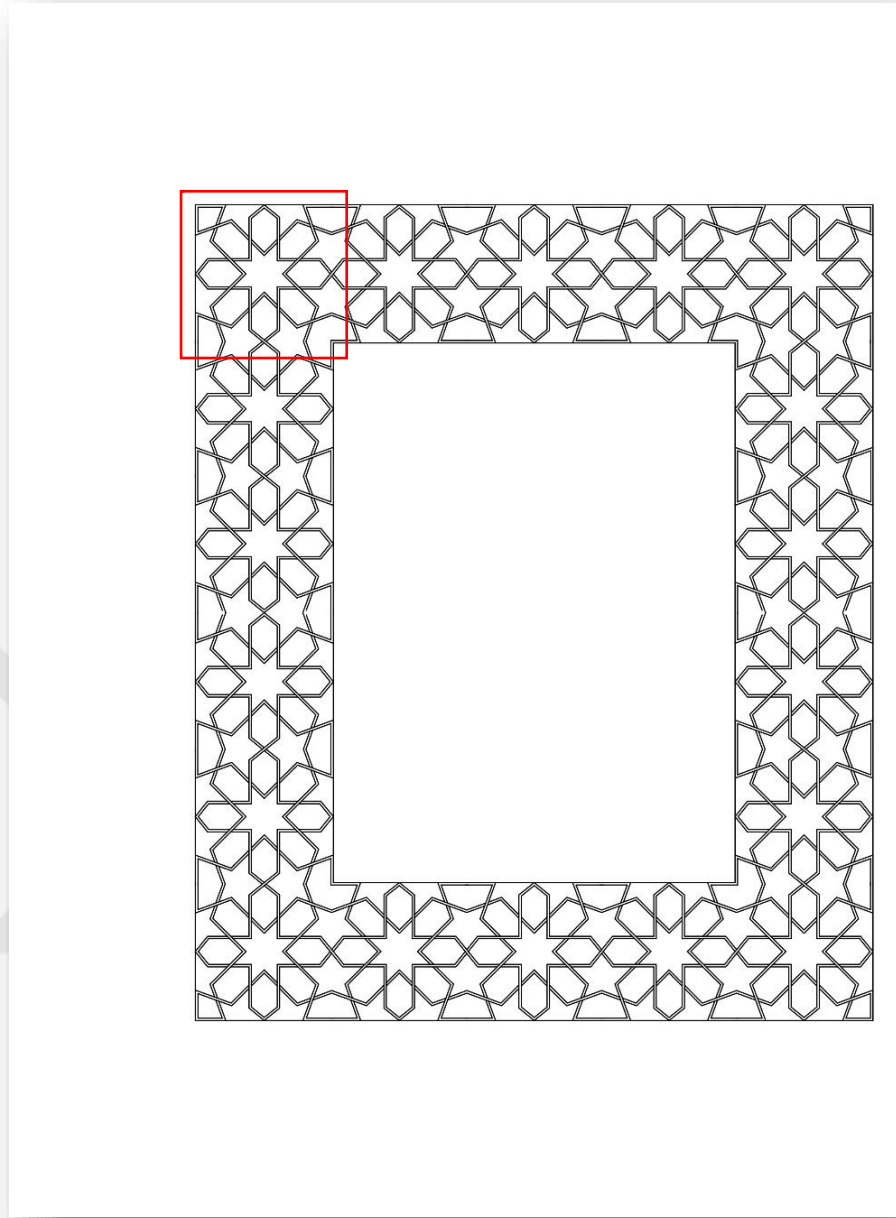
Zahriye sayfası, orta alanda sekizgen ve daire biçimlerinin kesişmesiyle oluşan geometrik sistemin içinde, rûmî deseni ve ibarelerin yer aldığı kompozisyon, altın ağırlıklı renklendirilmiştir. Bu dikdörtgenin dışında ise geniş bir zencerek yine “Allah” lafzı ve geçme alternatifli bir sıralanışla zencereği tamamlar. Bu alanın dışında ise sekiz kollu yıldız ard arda sıralanarak bordür oluşturur. Yıldız içi ve diğer boşluklarda ise rûmî deseni yer alır. Zahriye gülünün varlığını resimden anlıyoruz. Ancak tahrip olduğu ve kötü restorasyonu yüzünden desenini tahmin edemiyoruz. Lacivert zemin rengi, yıldızları ortaya çıkaracak şekilde zeminlerde kullanılmıştır.



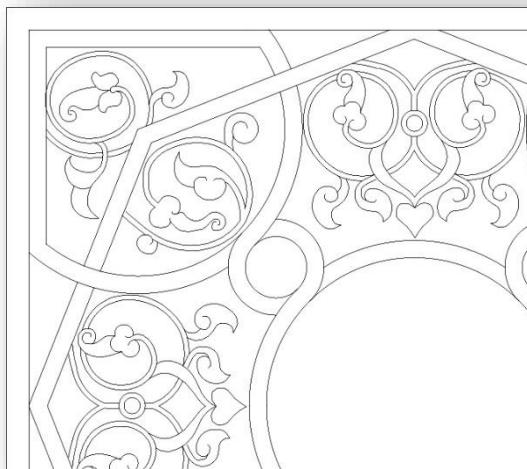
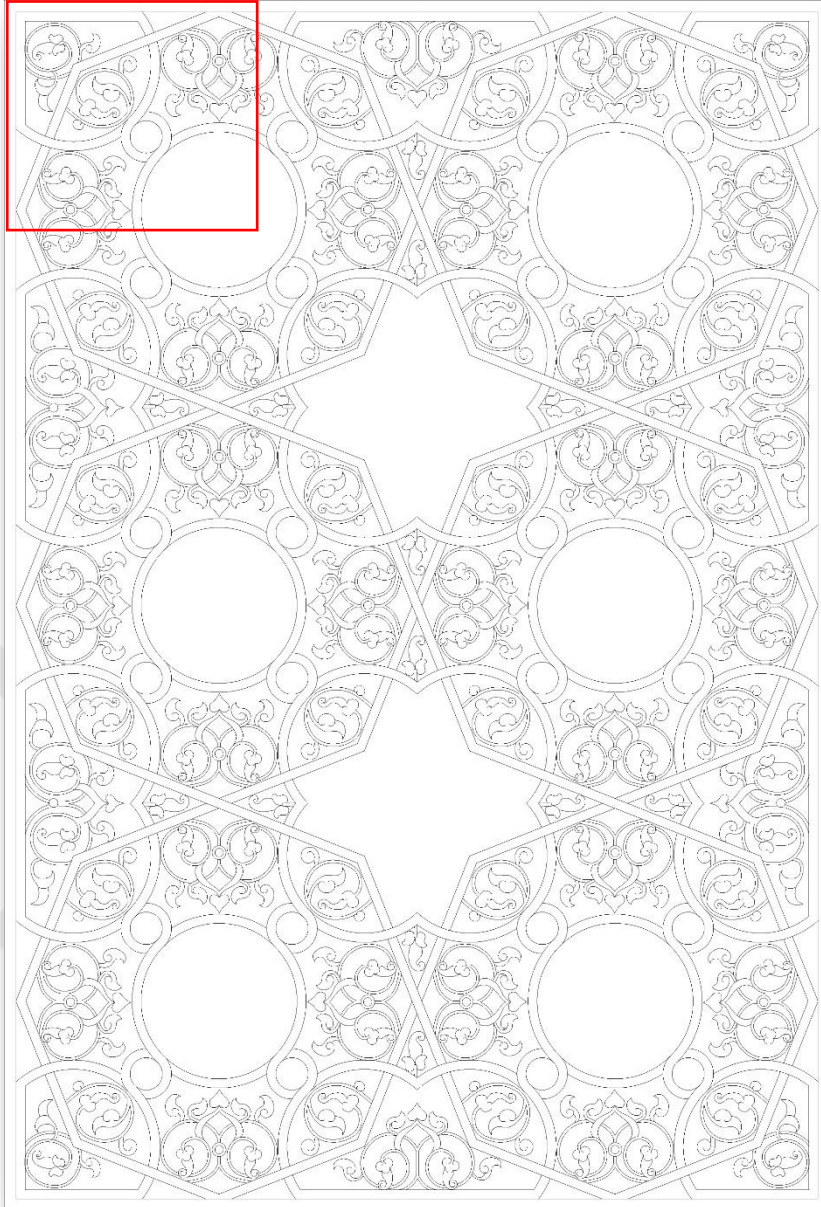


**Desen 72:** TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, zahriye sayfa genel görünüş ve zencerek detayı, 3 a





**Desen 73:** T İEM 439, Zahriye sayfası geometrik sistemi ve detayları, 3 a



**Desen 74:** TIEM 439, Zahriye sayfası orta desen detayları, 3 a



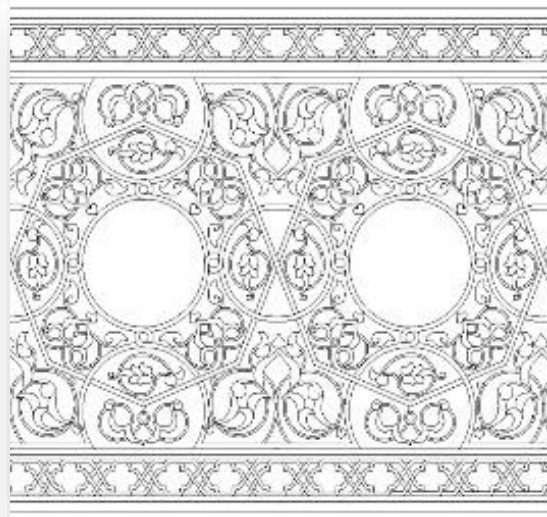
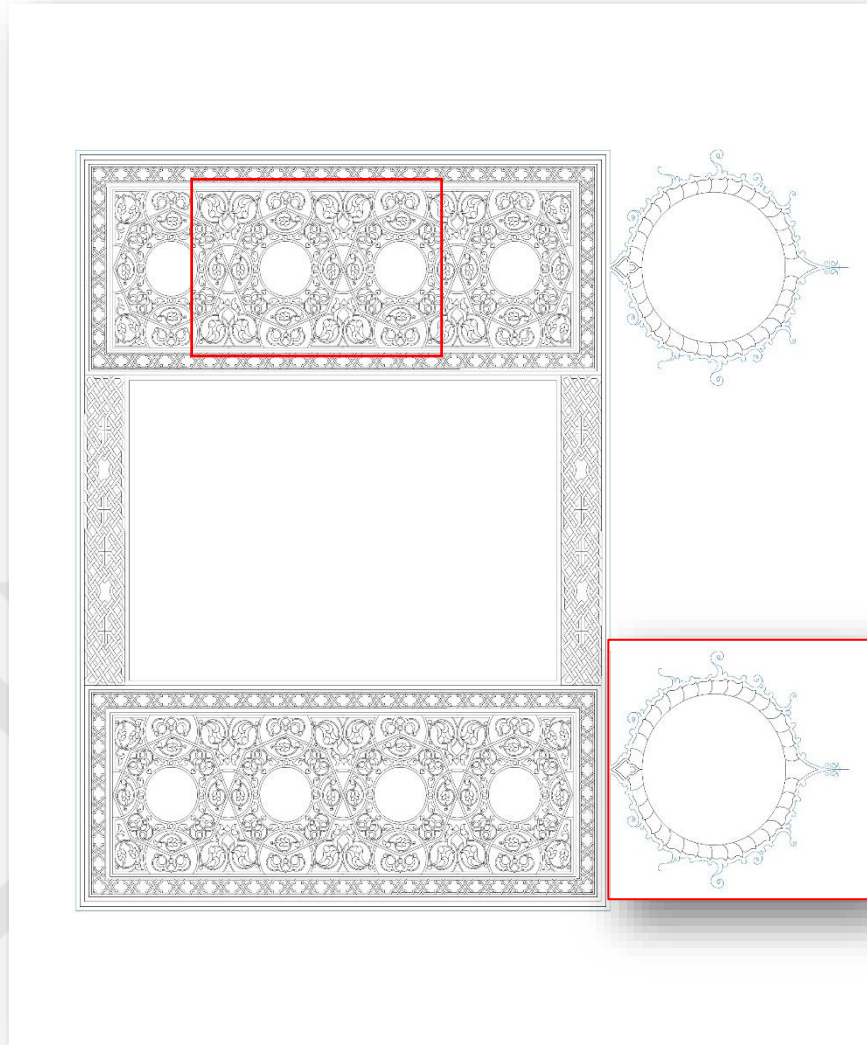
### Serlevha Sayfanın Analizi.



**Resim 123:** TiEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, serlevha formundaki sayfası, 3 b

Her cilt başlangıcında olduğu gibi 439'da da zahriye ve serlevhaları yer alır. Yazı alanında, rûmî helezon deseni beyne's-sütur olarak altınla çalışılmıştır. Yazının alt ve üst kısmında, dikdörtgen alanda ise basit geometrik sistem ve rûmî desenini zencerek birbirine bağlar. Bu dikdörtgen tezhipli sayfa düzeni aslında 4 alandan oluşmuştur. Bunlarda sayfadaki ölçülere göre birim değerlerde tekrar ederek bütünü sağlar. Serlevhanın üç gülünün ikisi tahrip edilmiştir. Baştaki ve sondaki güller yazmanın genel tasarımı gereği tekrar etmektedir. Buna göre ortadaki gülün desen olarak farklı olduğu da söylenebilir.



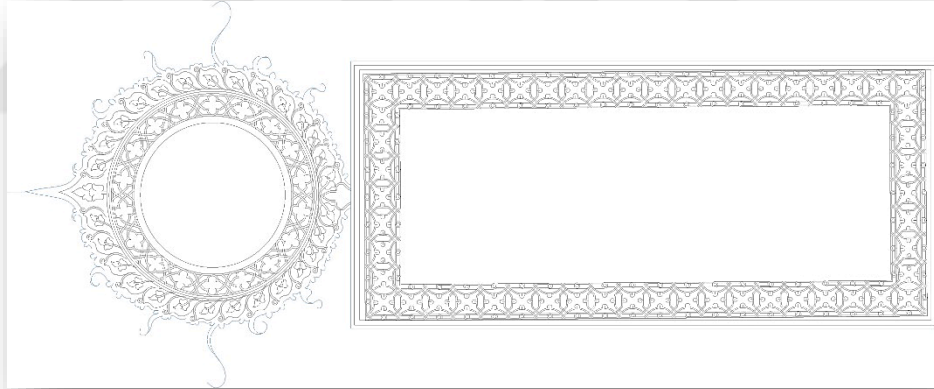


**Desen 75:** TiEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, serlevha formunda sayfa genel görünüşü ve detay desenleri, 3 b



**Resim 124:** TIEM 439, Sûre başı, 143 a

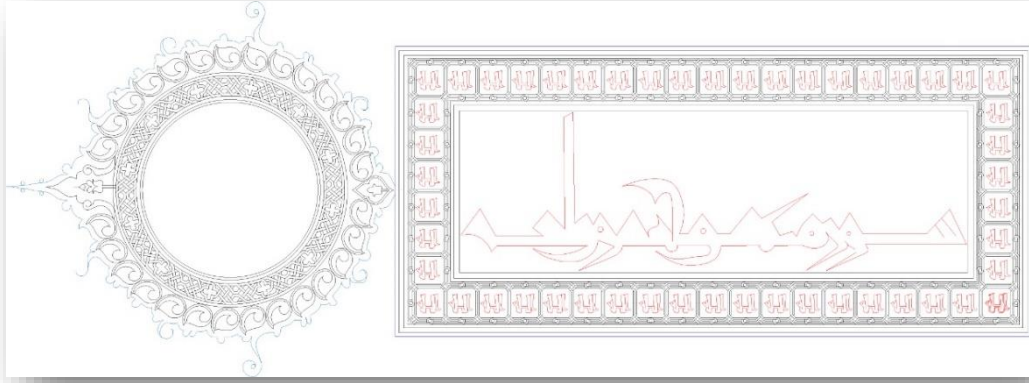
Sûre başlarından 143 a, gül ve renklendirmesi yönüyle farklılık gösterir. Orta alan daha önce gördüğümüz gibi altın üzerine desen ve yazı ile çalışılmış olup, desen ve yazı dışında kalan zemin şeffaf kırmızı renk ile boyanmıştır. Malahit yeşili, lacivert leke etkisinde zemin boyamalarda görülür. Güllerin, dikdörtgen başlık eni kadar büyük çaplı dairelerden oluşması ise desenin sayfadaki belirleyici etkisini ortaya koyar.



**Desen 76:** TIEM 439, Sûre başı deseni, 143 a



**Resim 125:** TIEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, Sûre başı tezhibi, 154 a

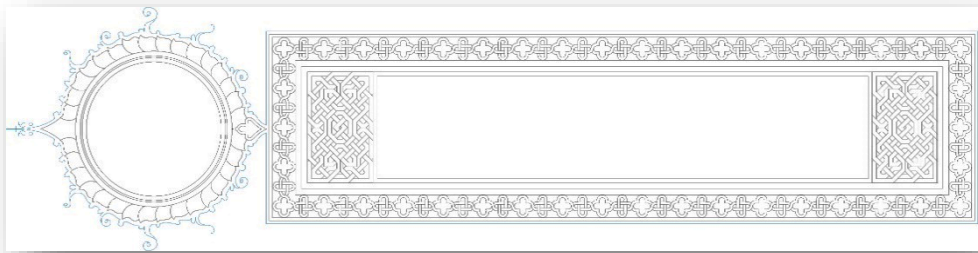


**Desen 77:** TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, Sûre başı deseni, 154 a

Buradaki farklılık, zencerekte "Allah" lafzının 48 defa tekrar edilmesidir.



**Resim 126 :** TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, Sûre başı, 322 a

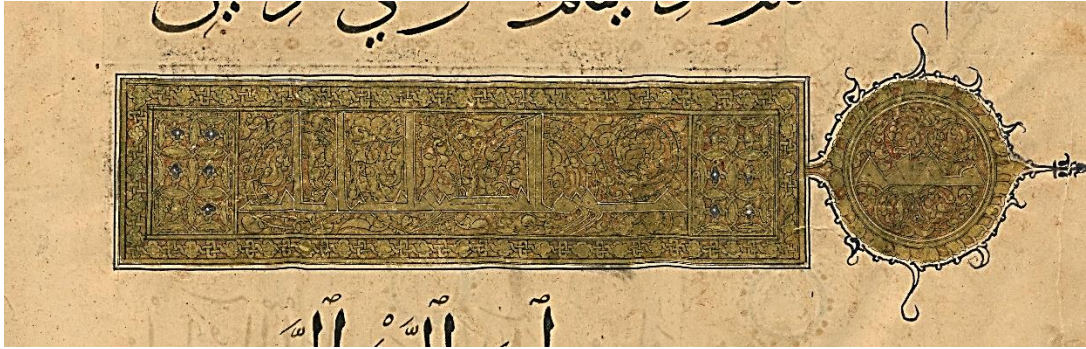


**Desen 78:** TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, Sûre başı deseni ve detayı, 322 a

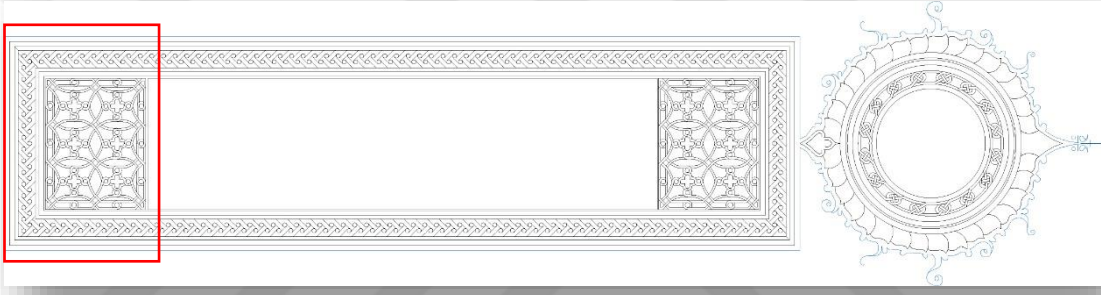
322 a sayfasındaki Sûre başının iki tarafında koltuk yerinde basit geometrik geçme kullanılmıştır. Altınla çalışılmış olup, zencereğin hatlarını renkli ince çizgiler ile belirlemişlerdir.



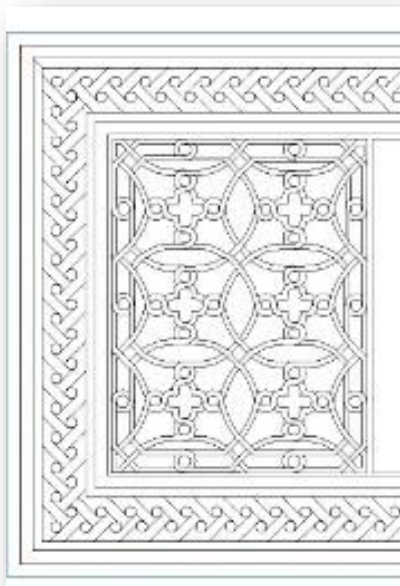




**Resim 127:** TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, Sûre başı, 388 a



**Desen 78:** TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, Sûre başı deseni ve detayı, 388 a



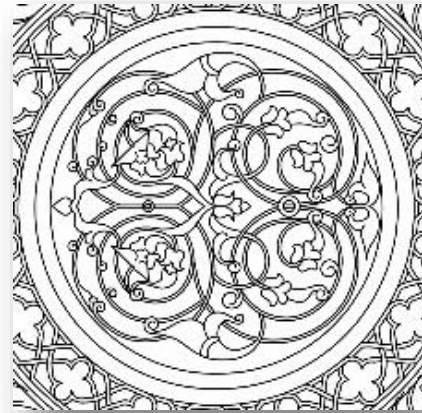
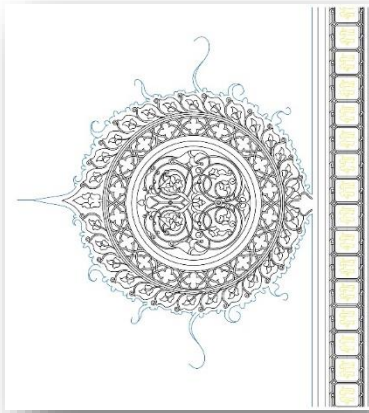
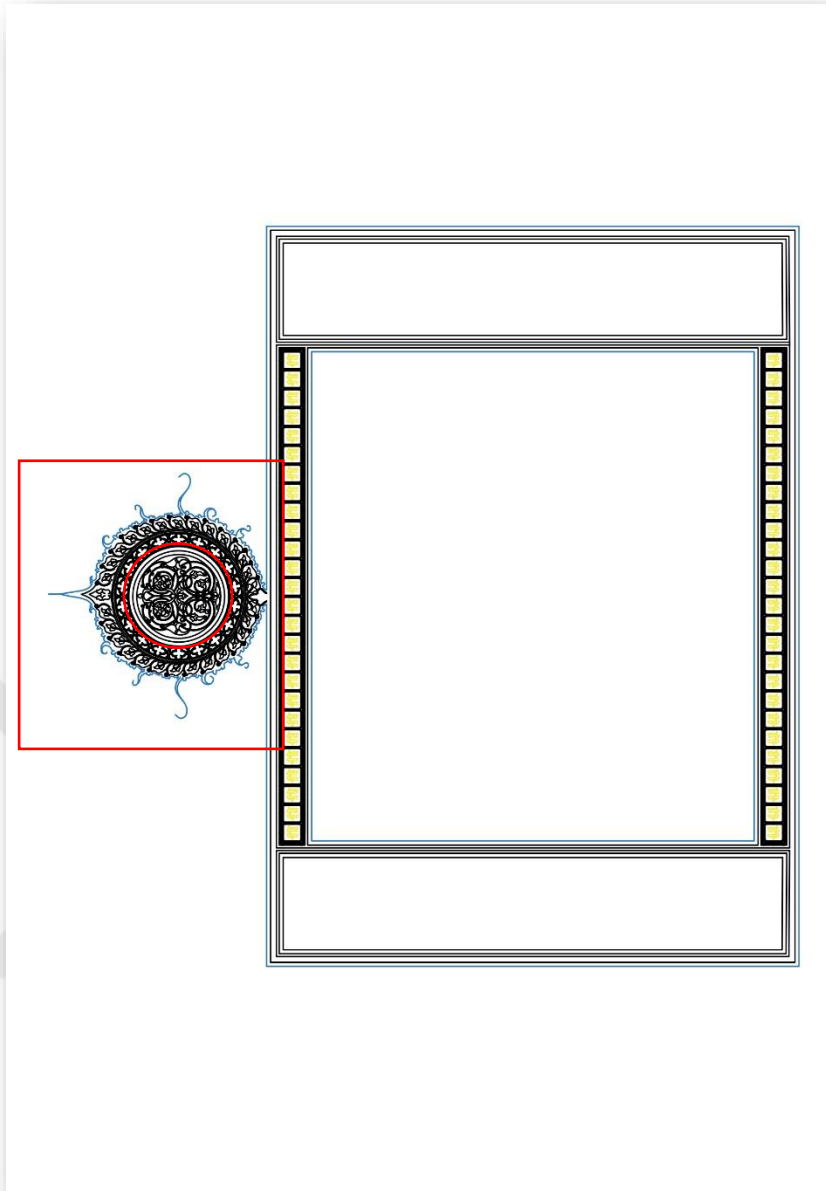
Hasır zencerekle çevrelenen Sûre başının koltuk yerlerinde, farklı bir geometrik geçme kullanılmıştır. Lacivert ve malahit yeşili ile leke etkisinde renklendirme yapılmıştır.





Resim 128: TiEM 439 Kur'ân-ı Kerîm'in son sayfası 391 a

“Nâs” sûresinin son ayetlerinin yer aldığı sayfada serlevhanın sayfa düzenini kullanmış olan müzehhib, anlaşılan Kur'ân-ı Kerîmin tezhibini sade bir sûre başı ile tamamlamak istememiştir. Alt ve üst dikdörtgenlerde kufi hattın arka planında rûmî deseni helezonlar şeklinde alanı kaplar. Altın zemin üzerine çalışılmış ve siyah renk ile kontürlenmiştir. Sayfa gülü ise sadece uzun kenarın orta kısmındadır.

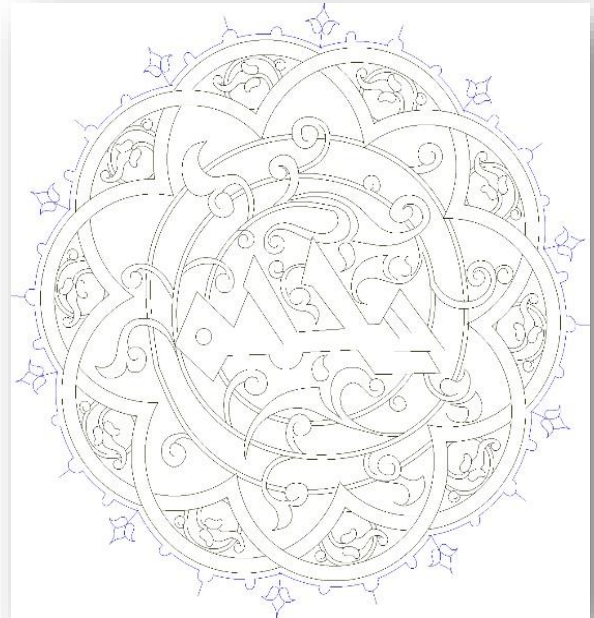
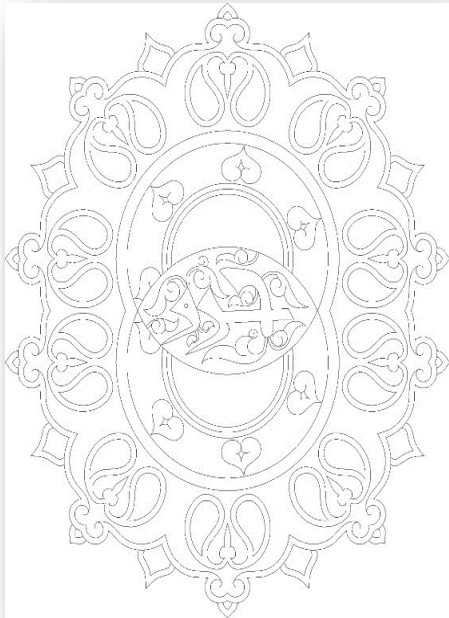


**Desen 79:** TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, son sayfa deseni ve detayları, 391 a





**Resim 129:** TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm durak ve gülleri



**Desen 80:** TİEM 439, Kur'ân-ı Kerîm, durak ve güller.

## Eser Tezhibi

439 nolu ciltte de bir çok durak ve gül kullanılmıştır. Daha önce 437-438 ciltlerinde de incelediğimiz gül ve duraklardan farklı olan iki tanesine yer verdik. Bunlarda dönemin özelliği olan münhanî, rûmî ve geometrik sistemi görürüz. Sayfalarda renk kullanılan yerler değişiklikler yapılarak çeşitlilik sağlanmıştır.

Yazmanın genel tezhip üslubunu düşünürsek, altın ve lavacertin ağırlıklı kullandığı renklere leke etkisinde malahit yeşili ve beyazı da ilave edebiliriz. Şeffaf kırmızı rengin, altın zeminlerinin üzerine ikinci bir kat uygulanması sayfalardaki dikdörtgen alanlara derinlik kazandırmıştır.

Müzehhib, sûre başları durak ve güllerde çeşitlilik yakalamış ve bunları sayfalara göre daha renkli kullanmıştır. Tam sayfa tezhipleri her bir cildi ihtişamlı bir hale getirir ki, bunu yazmanın boyutları da desteklemektedir.

Ele aldığımız bu örnek ilk bakışta sade olan fakat incelendikçe zengin desenler ile matematik ve geometrinin en güzel şekilde uygulandığı yazmalardandır. Bunu, müzehhibin kullandığı her bir desenin köşe ve tekrar eden desenlerin ise birleşme yerlerinde görmek mümkündür.

### 3.2.6. Sonuç

Anadolu Selçuklu dönemi tezhip sanatının örneklerinden sadece ikisi Kur'ân-ı Kerîm, biri ise Mesnevîdir. Bunlar Dublin'de Chester Beatty müzesinde kayıtlı 1466 nolu yazma ve Türk İslâm Eserleri Müzesi'nde kayıtlı 437, 438 ve 439 numaralardaki üç ciltlik rahle Kur'ân-ı Kerîmi ve Konya Mevlânâ Müzesindeki 51 numarada kayıtlı kadim nüshadır. Bu yazmalar dönemin karakteristik özelliklerini taşıdıkları gibi asıl olarak müzehhibleri ismen bilindiği için konumuz açısından önem taşımaktadır.

Muhlis ibn Abdullah el Hindî ile Mahmud bin Ramadan tezhip üslubları, renk ve motif çizimleri açısından farklı olsa da dönemin karakteristiği olan geometrik sistemler zencerekler, münhanîler ve rûmileri ile dönemin özelliklerini taşımaktadır.

Bu eserlerin, sayfa düzenleri ve içerikleri farklı kitaplar olsa da -bizim konumuz açısından bakıldığında- zahriye, serlevha, başlık, hatime sayfaları nokta durak ve gülleriyle incelenebilecek değere sahip oldukları anlaşılmaktadır.

Müzehhib olarak Muhlis ibn Abdullah el Hindî daha renkli çalışmıştır. Mahmud bin Ramazan ise az renk kullanmıştır fakat tasarımları daha zengin bir çeşitlilik göstermektedir.

Her iki müzehhib de geometri ile rûmi desenlerini dengeli harmanlamıştır. Bu harmanları etkili veya farkedilir kılan ise inceli-kalın, zeminli-zeminsiz kullandıkları zencerekleridir. Bunu çok sayıda cetveller çekerek değil, boş dolu dengesini gözeterek yapmışlardır.

Ayrıca rengi çoğunlukla leke etkisinde kullanmaları ile ana rengin altın olması da dikkat çekicidir. Bu konuda Mesnevî Şerîf tezhibinin renkliliği ile konumuz olan diğer yazmalardan farklıdır. Ayrıca sayfa düzenlerine baktığımızda da Mesnevî yine biçimsel olarak çeşitlilik gösterir. Bu çeşitlilik, altı bölümde benzer biçimlerde tekrar etse de renkleri ile yine altı bölüm birbirinden ayrılmıştır. Kur'ân-ı Kerîmler farklı boyutlarda da olsalar, benzer sayfa düzenleri görülür. Sayfalarını çevirdikçe, her biri kendi içinde davetkâr bir mimari esere adım adım yaklaşma duygusu uyandırmaktadır.

Bu çalışmamız esnasında, incelediğimiz konular ve eserlerden ilham alarak günümüz anlayışı ile yaptığımız üç uygulamanın arka planı bir sonraki kısımda anlatılmaktadır. Çalışmanın adeta tamamını özetleyen bazı ana cümleler ise "Genel Değerlendirme" kısmında bir liste halinde ayrıca yazılmıştır. (Bkz. s. 269)



#### 4. GÜNÜMÜZ ANLAYIŞI İLE YORUM

(SANATTA YETERLİK ÇALIŞMALARI- ÜÇ ADET)

Anadolu Selçuklu döneminde Konya'da yapıldığı tespit edilen beş yazmanın tezhip yönüyle incelenmesi yanında, dönemin siyasi, tarihi, sanat ve kültür ortamı, felsefi yaklaşımlarını inceledik. O dönemde oluşmuş ve her zaman geçerli olan değerleri günümüze yine tezhip yoluyla taşımak ve değişen değerlere rağmen bu yüzyılda da karşılığının olabileceği ve sadece bu üç eserle de sınırlı olmayacağını bilmek tezin amacına ulaştığını göstermektedir.

Selçuklu tezhibini günümüze taşıırken dikkat çekici olan matematik ve geometriyi iyi kullanabilmek gerekiyor. Bunları kullanırken de anlamlarını bilmek ve bir hikâye altında bir araya getirmek gerekli. Sadece ince bir işçilikten ibaret olmayan, gösterişten uzak ama anlamlı tezhipleri bu dönemde görüyoruz. Rûmînin belki de en az üsluplaşmış haliyle kullanıldığı, çok titiz bir çalışma olmadan ince detaylar ile zenginleştiği motifin geçmişi ile ilgili inceleme ve araştırmalar yapılmaktadır.

Bir tezhip uygulamasında geometrinin alana hakimiyeti ise apayrı bir sistem kurmak anlamındadır. Bağımsız ve ciddi kuralları olan sistemler örgüsü olması sebebiyle geometriyi motif olarak ele almak konuyu daraltmak olacaktır. Zencerekler ise tam anlamıyla geometrinin en uygulanabilir, kullanılabilir kısmıdır. Tarih boyunca tezhipte bir şekilde sayfalarda sınırlayıcı olarak yer almıştır.

Münhanîler ise yine rûmî ile birbirine benzeyen ve karışmayan özelliği ile ayrılır. Akıcı ve bir başka desenle harmanlanamayacak kadar statükocudur. Rûmî bu özelliği ile diğer bütün desenlerden ayrılır. Selçuklu tezhibinde çiçek dallarının olmaması tasarımları yapanlar için oldukça zorlayıcıdır.

Takip eden sayfalarda sırayla tasarım hikâyesi ile ele alacağımız üç eser, tüm bu değer ve niteliklerle hazırlanmıştır. Her sanatçının dili ve üslubu elbette eserinde saklıdır. Bütün hikâyeyi sözlü olarak kâğıda dökmek mümkün değildir. Bu eserleri bilen anlar, anlayanlar da kendi düşüncelerini belki sanatçıyla paylaşırlar.

Bir şiiri anlatmak ne kadar mümkünse, görsel sanatlardaki eserleri de sözle anlatmak da o kadar mümkündür. Her sanat eseri, adeta kendi dilini kurar ve onunla konuşur.

#### 4.1. Hilye-i Şerîfe (Tasarım Aşamaları ve Uygulama)

Hâkânî Memet Bey'in 1599 yılında manzum şeklinde yazdığı eser, Hâfız Osman'ın (vefatı 1698) şekillendirdiği levha, Peygamber Efendimize duyulan sevgi ve muhabbetin etkisiyle ülkemizde çok sevilmiştir. Halen aynı duygular ile her evde olması arzu edilen hilye-i şerîfelerin hat ve tezhibi günümüze kadar çeşitli üsluplarda yapılmıştır. Bu konuyla ilgili kıymetli yayınlar da mevcuttur.<sup>128</sup>

Sanat hayatım boyunca 40'tan fazla Hilye-i Şerîf tezhibi yapmamın getirdiği farkındalık ile form, biçim ve renklerde değişiklik yaparak seyredilebilir olmasına özen gösteririm. Selçuklu döneminde bu levha formuna rastlanmaz. Günümüzde de Selçuklu tezhip üslubunda çok az sayıda Hilye-i Şerîf tezhibi vardır.

Selçuklu dönemi tezhip tekniği ve üslubuna baktığımızda, bu dönemde çiçek ve dallarının kullanılmadığını görüyoruz. Yard. Doç. Dr. Ülkü Gezer hocamız 16. yüzyılda Osmanlı kumaşlarındaki motiflerin sembolik yönden incelediği sanatta yeterlilik tezinde belirttiği gibi halıda 12. yüzyıldan sonra çiçek motifi görülür. Ancak bunun tezhip alanında 13. yüzyıl sonunda başladığını görüyoruz.

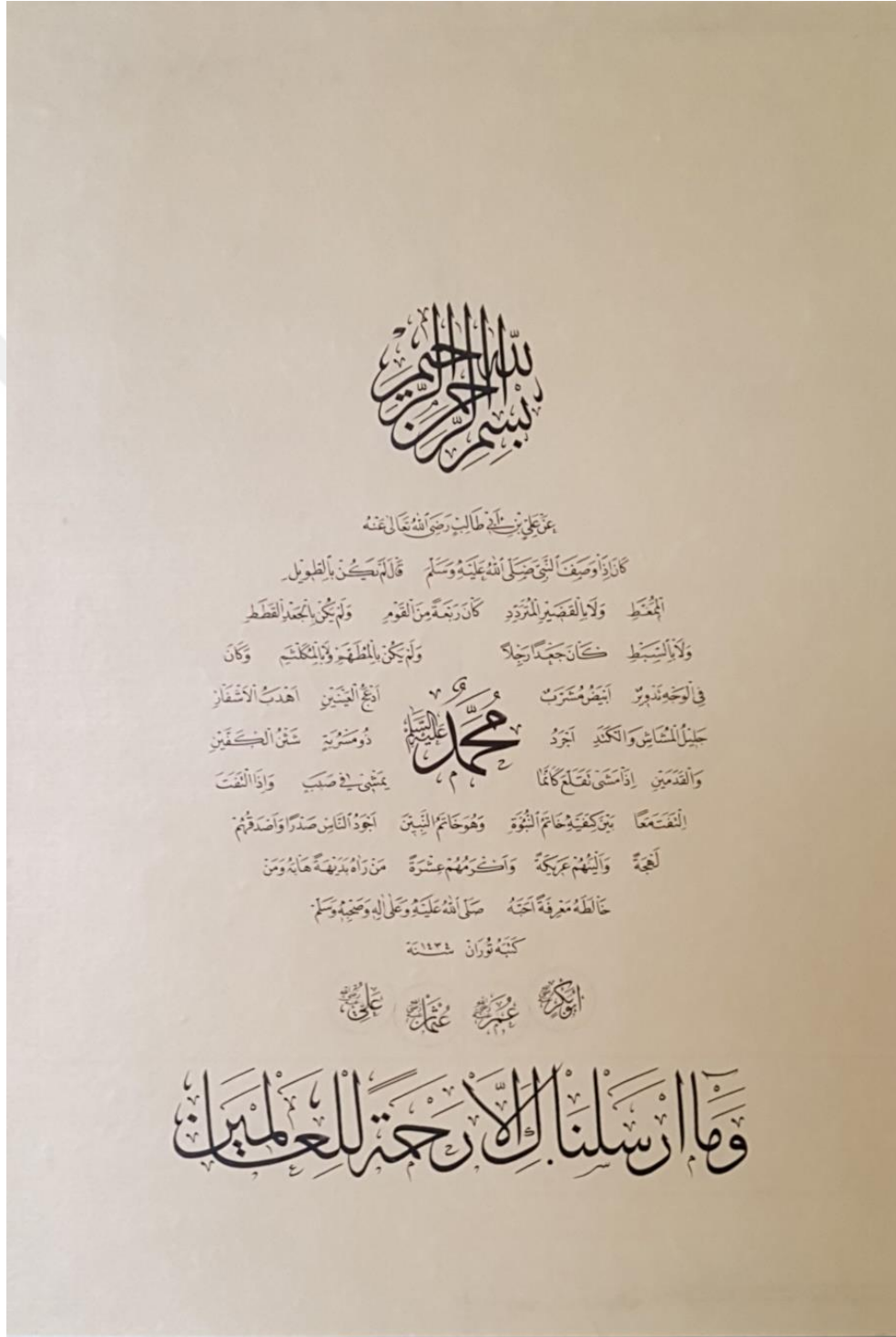
Çiçek dalları her zaman için tezhibe bir canlılık ve cazibe katmış, zengin cennet bahçelerini hatırlatan zeminleri oluşturmuştur. Ancak Anadolu Selçuklu tezhibini günümüz anlayışı ile tasarlarırken geometrik biçimler, motif ve renk dengeleri daha dikkat istemektedir.

Onların taşıdığı sembolleri düşünerek kullanmak doğru olurdu. Bu yüzden klasik hilye-i şerîfe formu üzerine, Selçuklu tezhip üslubunu giydirmek, zihinsel ve biçimsel kargaşaya neden olmaktadır. Bu nedenle ilk ele aldığım yorum, Selçuklu tezhip üslubunda, halen sevilen hilye-i şerîfe formunu kullanmak oldu. Tasarıma başlarken tezhip üslup ve günümüz zevkini taşıyabileceği bir form arayışına girdim. Hilye-i şerîfe formu olarak seçtiğim yazı hattat Turan Sevgili'ye ait olup, ikinci kez farklı bir üslupta tezhibini tasarlamak istedim. (Bkz. Resim, 4.1.2 / s. 241)

Böylece, düşünceleriniz, baktığınız ve gördüğünüz nokta ve birikimleriniz değiştiğinde, uygulamada nelerin değişebildiğini görmüş oldum. Takip eden sayfadaki ham tasarımı ilk uyguladığımda, hayal dünyamda tamamen doğada olduğum ve hilâli en yalın hali ile gördüğüm duygu ve düşüncesinden yola çıkarak tasarladım.

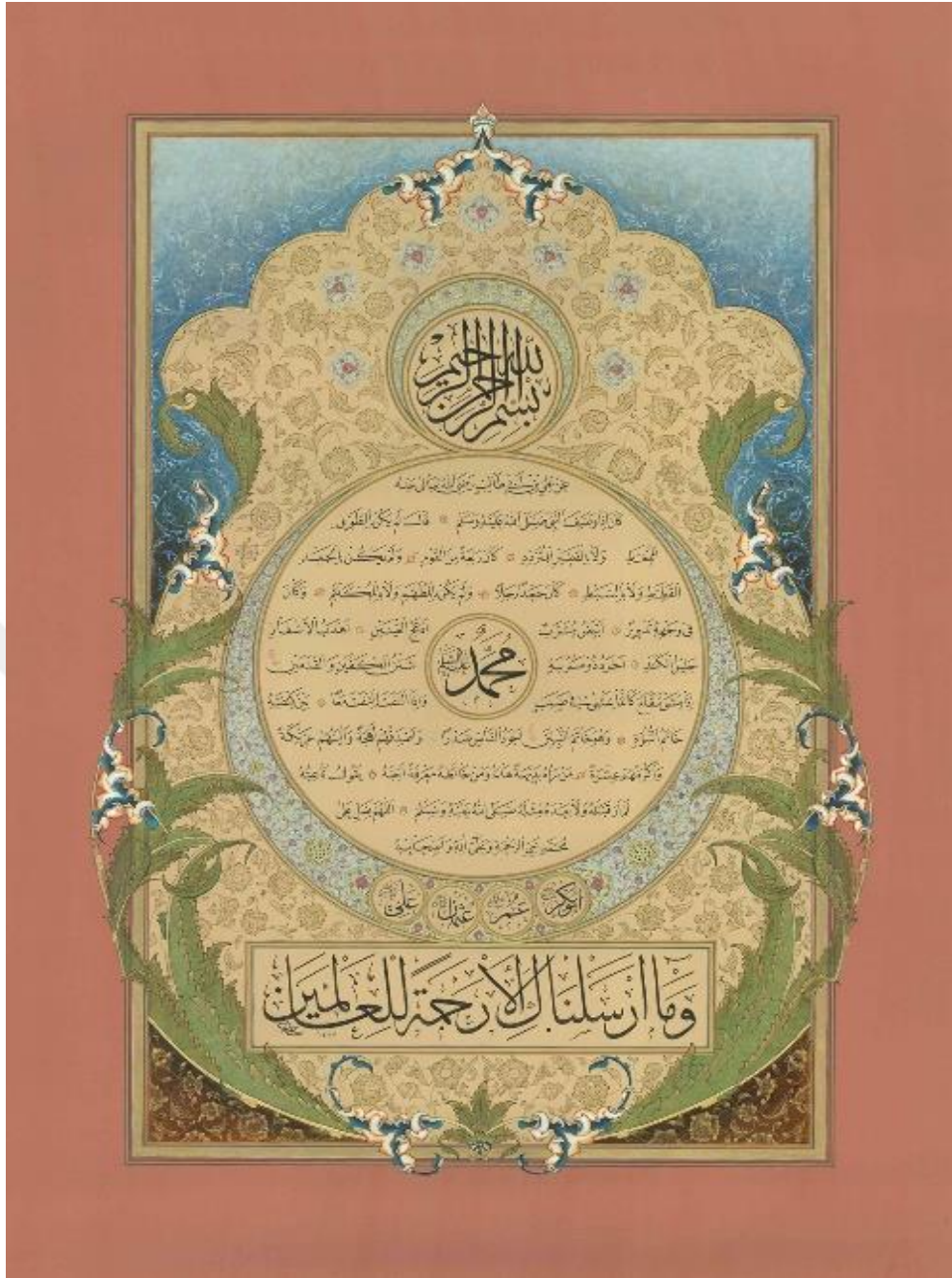
<sup>128</sup> Bkz. Hüseyin Gündüz, Faruk Taşkale, **Hilye-i Şerîfe**, 2006 İstanbul

Elbette bir eserin doğuşu ve tamamlanmasında (alttaki örnekte olduğu gibi) hattat ile müzehhib arasında adeta özel bir etkileşim ve iletişim ortaya çıkar. Yazısıyla hattat müzehhibe adeta ne istediğini söyler gibidir. Böylece daha önce de söylediğimiz gibi hattatın yazısıyla “**tasdik**” ettiği manayı, müzehhib kendi sanatı ile “**takdis**” eder.



Resim 4-1 1: Hilye-i Şerîfe yazısı

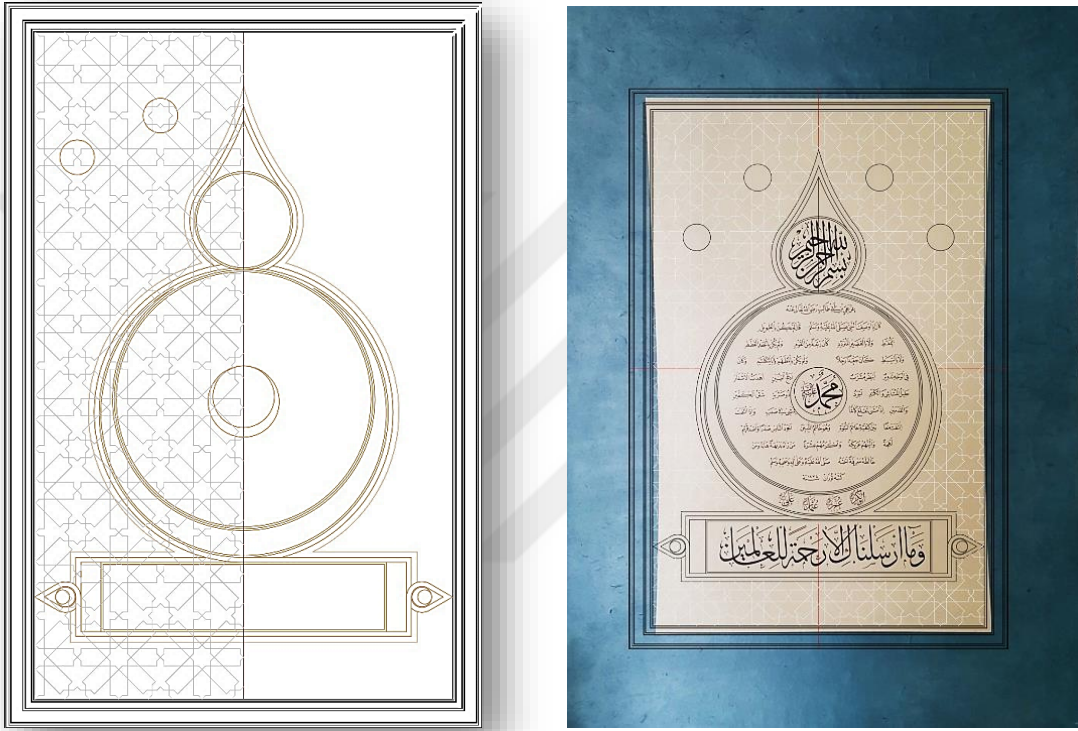




**Resim 4-1-2:** Hilye-i Şerife örneği (başka bir özel çalışma)

Tez harici özel çalışmalarım içinde yukarıda kopya resmini verdiğim çalışma, bu duyguyu en iyi yansıtan 16. yüzyıl üslubunun yenilikçi bir yorumudur. Tasarımım temel malzeme ve değerleri ise; sazyolu yapraklar, sarılma rûmîler ile geniş alanları kolaylıkla geçmek, dış hattında lale formunu oluşturdum ki ebced hesabında 66 “Allah” lafzını simgesel olarak levhayı çevrelemesiydi. Yukarıdaki çalışmam 2008 yılında yapılmıştı. 2019 yılında ise (tez kapsamında) aynı formda tasarlanmış bir Hilye-i şerifenin Selçuklu tasarım anlayışı ile yorumlanabileceğini düşünerek nispeten yeni bir tarz denemiş oldum. Böylece birinci eser ortaya çıkmış oldu.

Sanatta yeterlik için belirlenen tez konusu kapsamında üretilecek eserin sembol ve simgeleri taşıması gerektiğini düşünerek çalışmalara devam edildi. Önceki bölümlerde anlattığımız üzere, özellikle Anadolu Selçuklu sanatında tasavvufun etkileri her yerde görülür. Bundan dolayı, tasarımına çalıştığım Hilye-i şerîfe, Selçuklu üslubunda bir önceki tasarımdan (Bkz. Resim 4-1-2, s. 241) tamamen farklı tasarımları çağrıştırdı. Böylece, tasavvufi ve felsefi esintiler taşıyan bir tasarım ortaya çıktı.



**Resim 4-1-3:** Tasarım aşamaları

Ortaya çıkan tasarım, muhteşem Selçuklu zahriye, serlevha güllerini veya sûre başları ve güllerini düşündürürken, arka planda geometri olmalıydı. Böylece Hilye-i şerîfede hem hattın planında hem de tezhibin üslubunda birlik sağlamalıydı. Zihnimde uçşan biçim renk ve motifler, ancak taslakları çizmeye başladığımda ortaya çıkmaya başladı. Cennet bahçesi çiçeklerin yerine, cennetin sekiz kapısını simgeleyen sekiz kollu yıldızı kullanmak anlam bütünlüğü sağlayacaktı. Ancak hem Selçuklu yıldızı hem de sekiz kollu yıldızın kombinasyonunu oluşturup kullanılması, dönemi vurgulamak için daha uygundu. Geometrik sistemlerde tasarım zorluğu sistemi tam tekrar edecek şekilde yerleştirmektir. Bir diğer zorluk, levhanızın kağıt ölçülerini değiştirememektir. Burada görülen yıldızlar alana dört yönde de tekrar edecek biçimde yerleştirildi.

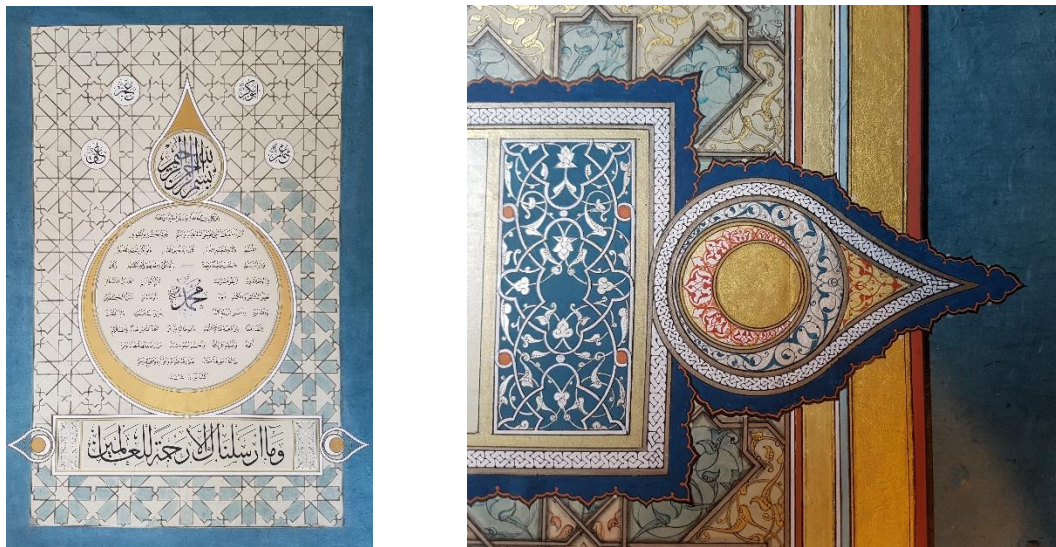




**Resim 4-1-4:** Tasarım detayları

Daha sonra, eskiz ve eskizin dijital ortamda orijinal levhada görünümü elde edildi. Böylece geometrik geçmeler, devamlılık esasına uygun olarak yerleştirildi. Aynı zamanda düzgün simetrik hatların kullanılması geri planda zihinsel sakinliği de sağladı. Her bir yıldızın kesişmesiyle oluşan alanlarda ise rûmî desenine yer verildi.

Hilal biçimi hemen hemen her gülde yer almış ve hatta günümüze kadar simgesel anlamını korumuştur. Böylece, üç ayrı yerde hilâl formunu kullanarak, âyet-i kerîmenin bulunduğu dikdörtgen alanı, bütüne hâkim ve hatta tasarımın temellendiği yer olarak belirledim. Desenlerin çizilip, doğru alanlara getirilmesinden sonraki en önemli kısım elbetteki renklendirmedir. Desenler, tezhibin dilidir. Renkler ise tezhibin adeta melodisini oluşturur. Bunların hepsi beraber senfonik bir bütün oluştururlar.

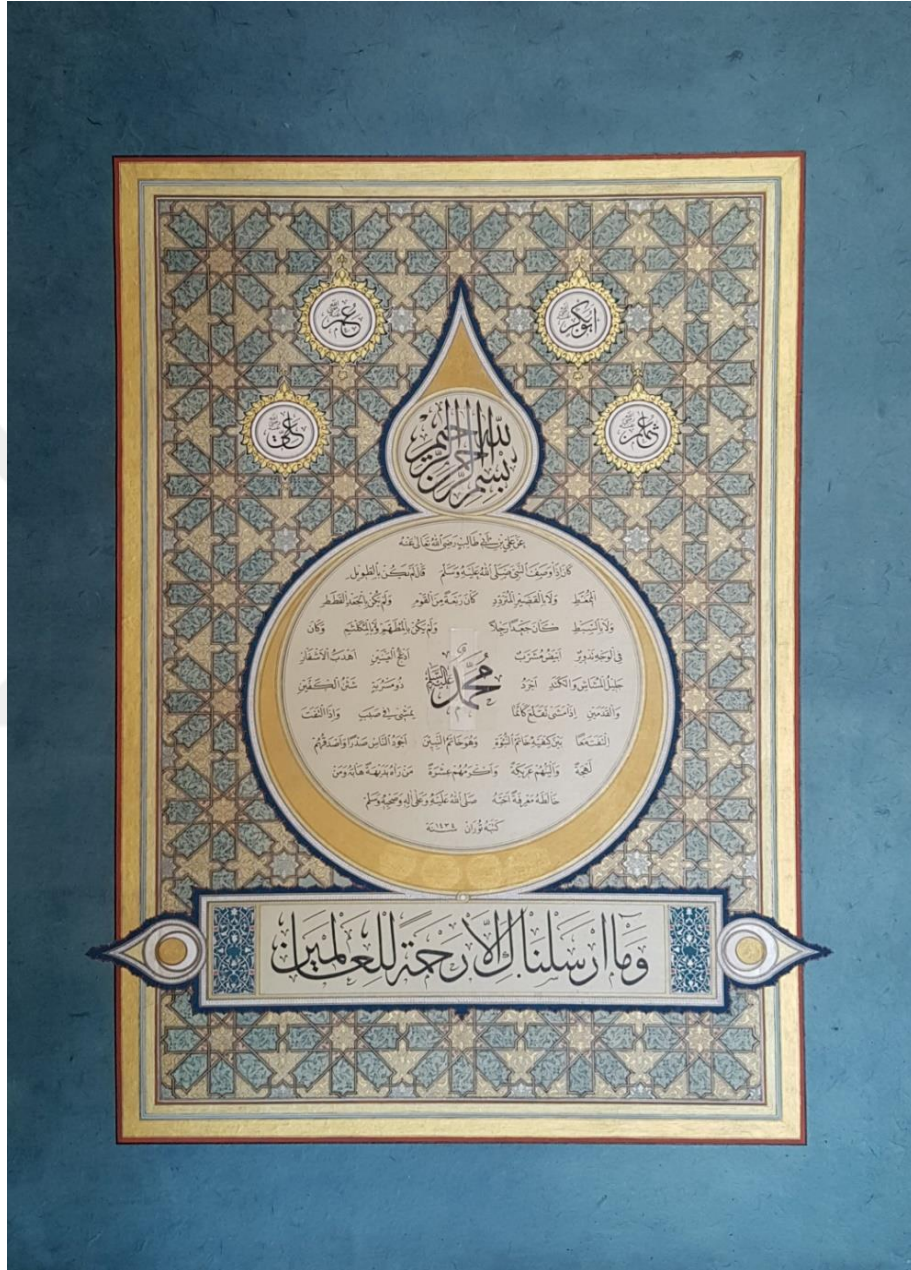


**Resim 4-1-5:** Tasarım ve renkli detaylar





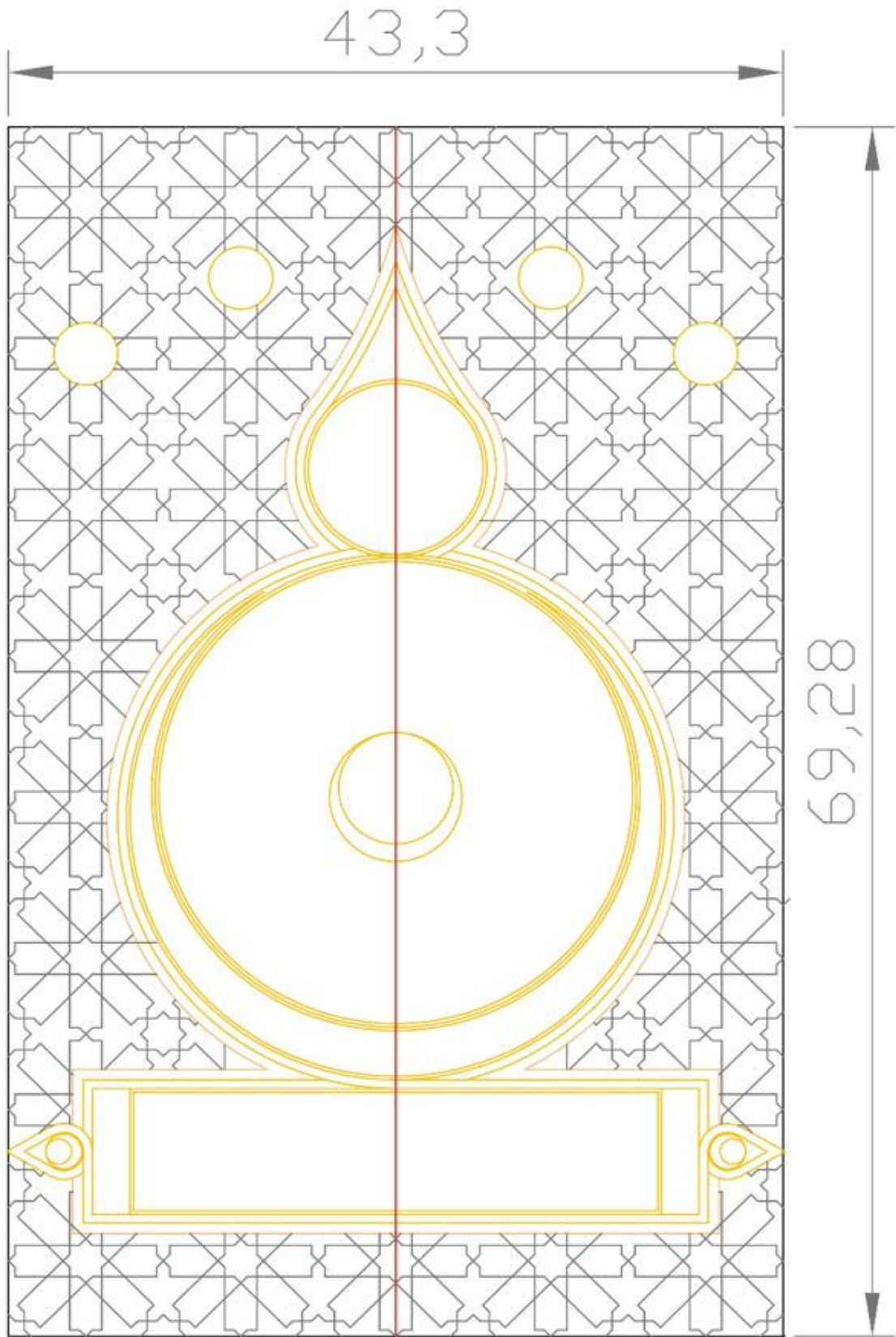
Anadolu Selçuklu üslubunda zeminde görülen geometri ve sade rûmîler, bu tasarımda da yerini aldı. Çerçeve ve derinlik katan çift zencerek ile iç dış alan ayırımı yapıldı. Asıl etkili kısmı ise yazının yoğun olduğu alan olmalıydı. İç kısımdaki yazı alanını çevreleyen lacivert zeminli dendanlı ince alan, görsel etkisini birinci plana taşıdı.



Resim 4-1 7: Çalışmanın son aşaması

Hilâl ve üst kısmındaki damla formundaki altın alanlara kırmızının iki tonu girildiğinde, ortaya çıkan levha Anadolu Selçuklu tezhibini modern bir yorum ile günümüze taşımış oldu. Yukarıdaki kopya resmin daha büyük ölçeklisi, ilişikteki katlamalı sayfada verilmektedir.





**Resim 4-1-8:** Çalışmanın geometrik arka planı



## UYGULAMA 1: HİLYE-İ ŞERİFE



Original ebatı: 70 x 97 cm.

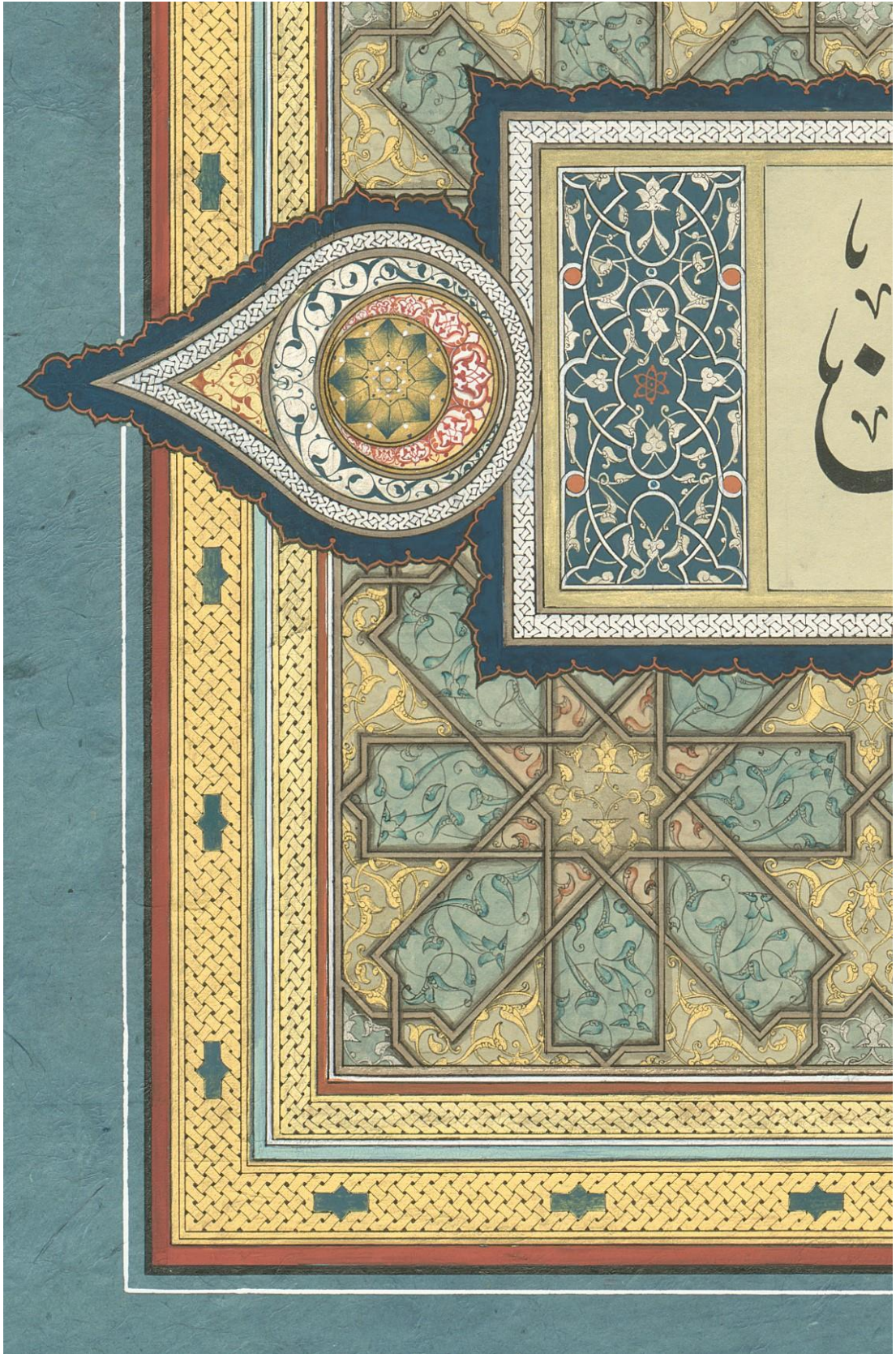


## HİLYE-İ ŞERİFE: Kesit 1





## HİLYE-İ ŞERİFE: Kesit 2





## HİLYE-İ ŞERİFE: Kesit 3

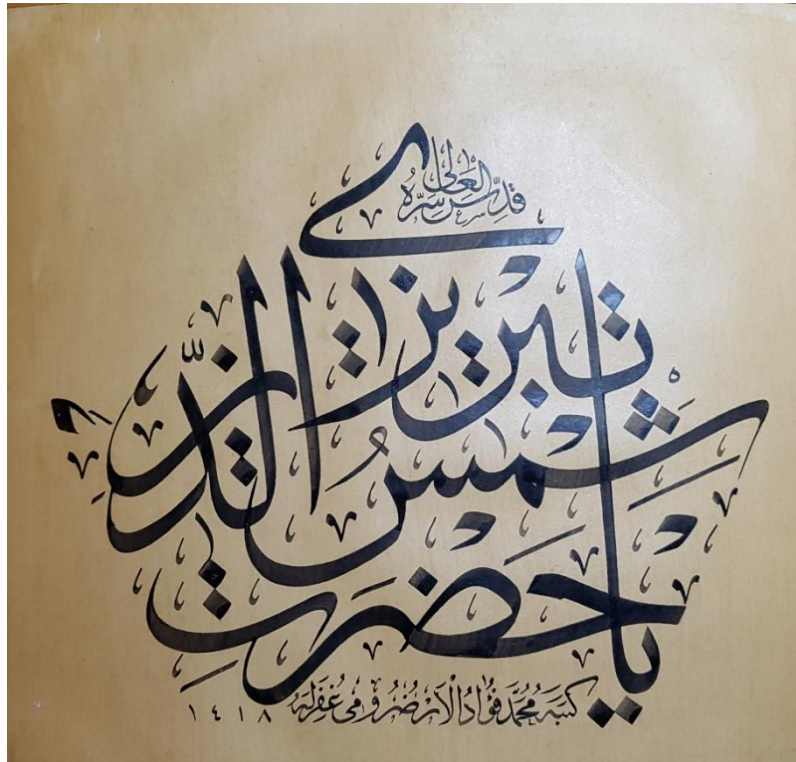


#### 4-2. Siyahın Sırrı (Tasarım Aşamaları ve Uygulama)

Anadolu Selçuklu döneminde yaşamış olan mutasavvıfların, dünyada halen etkilerini sürdürdükleri görülmektedir. Haklarında sayısız kitaplar yayınlanmış ve sanat eserlerine konu olmuştur. Hz. Mevlanâ'nın hayatı ve eserlerine bakıldığında; insan, evren ve yaradan konusunda özgün fikirleri olduğu görülür. Her kim olursak olalım aradığımızı bulabileceğimiz bir deryayı, bir sanat eseri ile anlatmak elbette mümkün değildir. Ancak onun fikirlerini hatırlatan bir levha tasarlamak mümkün olabilir.

“Siyahın Sırrı” isminden de anlaşılacağı gibi, gözle görülemeyen ama varlığı bilinen bir sırrı anlatır. Siyah, adeta tüm renklerin “birlik” halidir. Ayrıca siyah, örten ve sırlayan bir renktir. Sır sembolü için en doğru seçim siyahtır. Bir başka yönüyle siyah en az beyaz kadar temiz ve titiz çalışılması gereken bir renktir. Çünkü üzerindeki her detayı gösterir. Bu anlamda, Hz. Mevlanâ'nın İslâm ve insan anlayışını sembolize edebilir. Siyah, aynı zamanda Mevlânâ'nın bilinmeyen sırlarını da saklamaktadır.

Levhamda kullandığım hat Fuat Başar'a aittir. Şemsi Tebrizi'nin külahı ise ayrı bir sembolik önem taşır. Bilindiği üzere, Hz. Mevlanâ'nın manevi gelişimi ve düşünsel serüveni içinde Şemsi Tebrizi'nin çok önemli bir yeri vardır. Bu nedenle levhadaki tasarımda, Şemsî Tebrizi'nin külahı, ana çerçeve olarak düşünülmüştür.



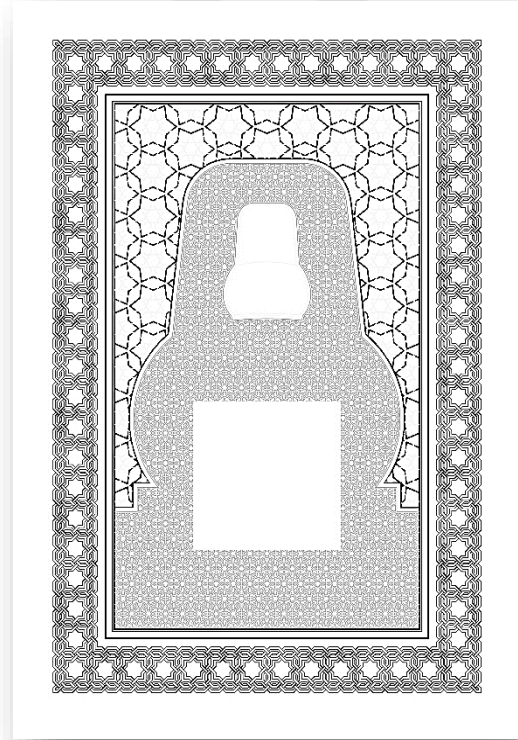
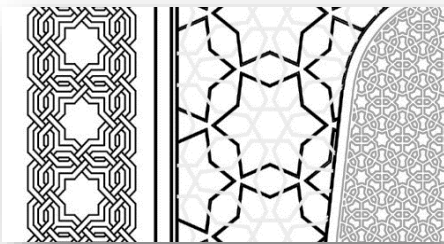
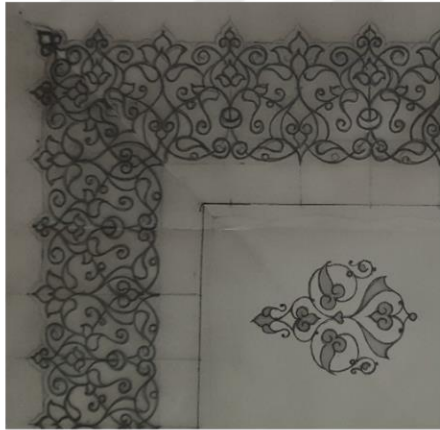
Resim 4-2-1 Şems-i Tebrizî'nin külahı (Hattat Fuat Başar)



Tebrizi'nin külâhı ancak Mevleviliğin simgeleri ile bir araya gelebilirdi. Bu nedenle elimdeki renk biçim ve yazıyı, (altta kopyası verilen taslaklardaki) resim içinde görüldüğü gibi tasarladım. Ancak her detayda değişiklikler yapılacaktı. Siyahın tonlarını kullanmak ve tasarımda derinlik kazandırmak için renk ve kâğıt kalınlıklarını kullanmak gerekiyordu. Belirlediğim malzeme üzerinde, çizimlerime başladım. İç içe geçen Mevlevî sikkesi ve onları da çevreleyen siyah bordür kullandım. Bordürde 66 adet Selçuklu yıldızı yer alır ki, daha öncede belirttiğimiz gibi cennetin 8 kapısını simgeler. Bu da Hz. Mevlanâ'nın Selçuklu döneminde yaşadığını anlatır. Aynı zamanda “Allah” lafzının 66 adet yıldız çevrelediği iç alandaki anlamı da destekler.

Mevlevî sikkesi formu üzerinde ise altıgenlerden oluşan geometrik sistemi kullandım. İki altıgenden üretilen farklı biçim kesişmesiyle oluşan kompleks sistem, Destâr-1 şerîf olarak da bilinen Mevlevî sikkesi formuna doku kazandırmış ve rengi biraz daha açmış oldu. İç kısımdaki altıgenler ise yoğun bir biçimde orta kısımda yer alırken, zeminde grilik oluşturarak geri plana atılmış oldu. (Resim4-2 -3) Böylece adım adım renk ve biçim bir araya gelmeye başladı.

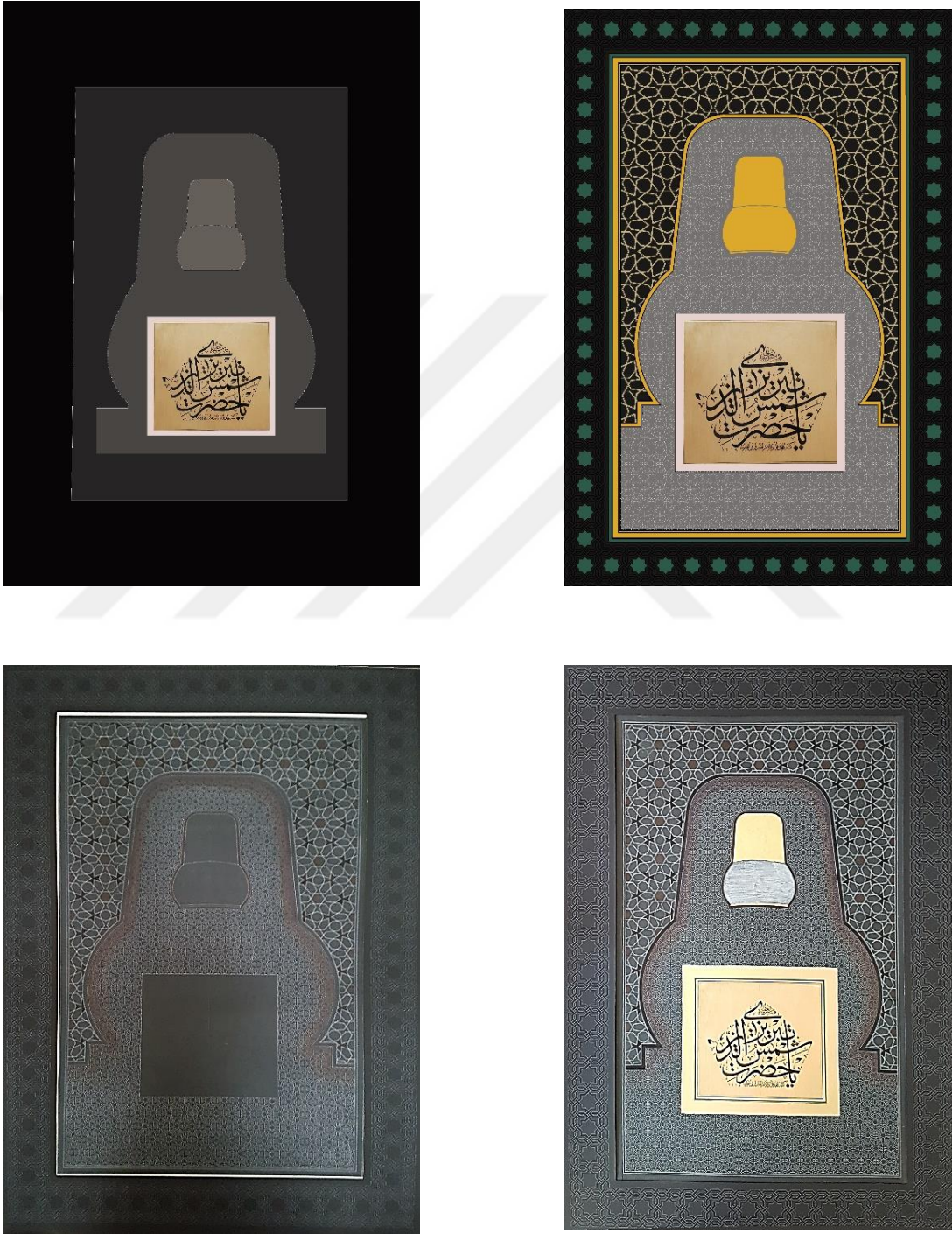
**Mevlevî sikkesi formu**



**Resim 4-2-2** Tasarım aşamasında desenlerin yerlerinin ve biçimlerin yerlerinin belirlenmesi.



İç alandaki Mevlevî sikke formuna renk girilerek, yazı ile beraber ön plana alındı. Bu levhada mat-parlak altın ve yeşil rengi kullanarak, toplamda siyah-gri, mat-parlak altın ve yeşil renk kullanıldı. Uygulama aşamasında mümkün olduğunca az renk kullanılmıştır. Siyah ve siyaha yakın renklerin tonlar seçilerek sadelik korunmuştur.



**Resim 4-2-3** Tasarım ve uygulamaya geçiş aşamaları.

Hayal ettiğiniz bir tasarımın çeşitli çizim programlarıyla sonunda neye benzeyeceğini büyük merak ve heyecanla görmeye çalışsak da hiçbir zaman uygulamanın getirdiği değişiklikleri ve yenilikleri ön göremeyiz. Bu nedenle tezhip, adım adım ilerleyen bir serüvendir. Tezhip, ortaya çıkan aşamalar ve oluşan yeni değerlerin ilk verilen karara/tasarıma uygun olup olmadığına dikkat edilerek ilerleyen dinamik bir sürece sahiptir. Her tezhip uygulaması, kendi hikâyesini adeta kendisi yazar diyebiliriz.

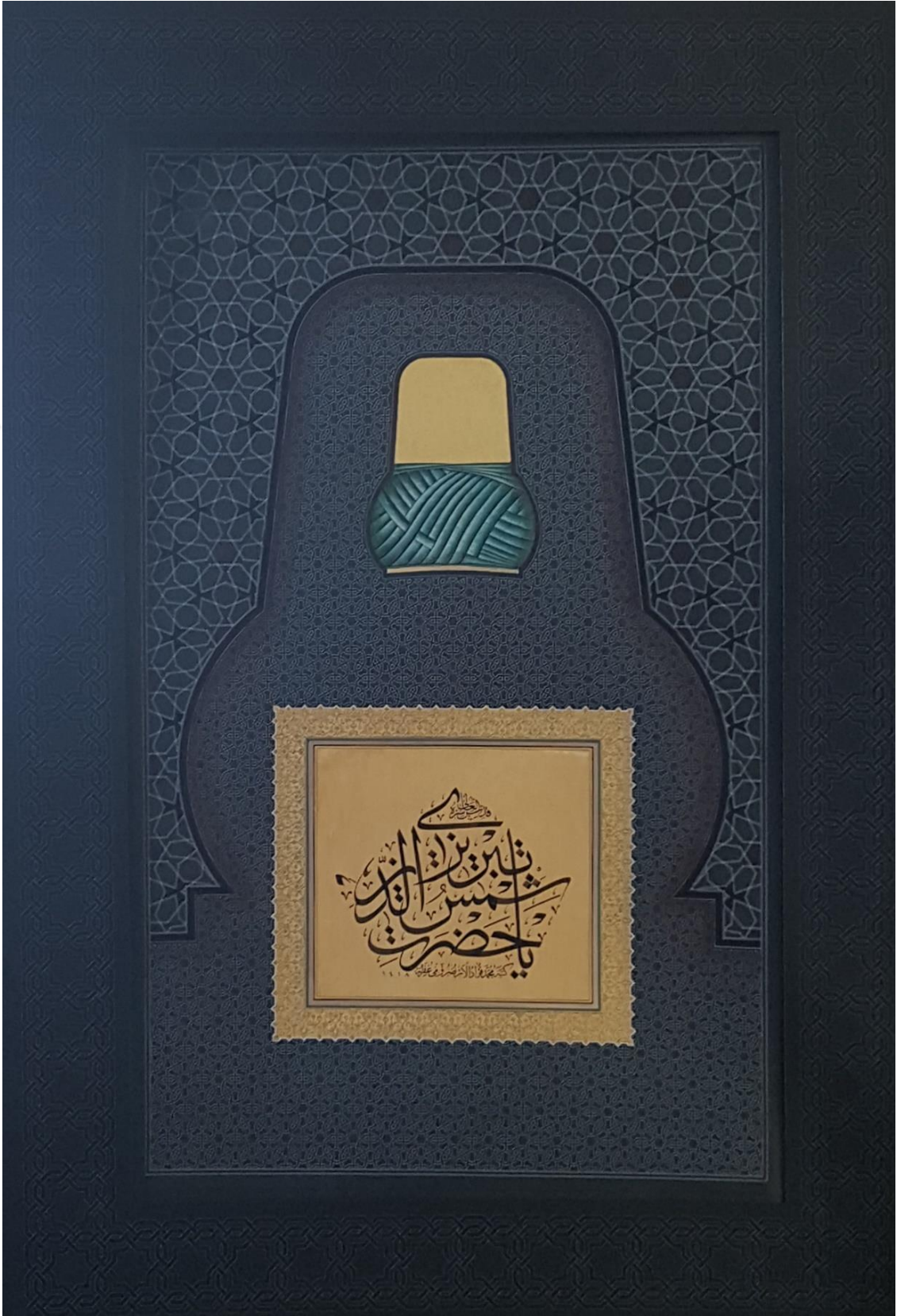
Günümüz anlayışı ile yorumlarda ise bu dinamik süreç ve eserin doğum süresi biraz daha uzun zaman alabilir. Çünkü aslında bilmediğiniz bir yere yolculuk gibi uygulamanızın her adımını ve her aşamasını tekrar tekrar tartarak, gelinen aşamayı ölçüp ve yeniden düşünmek mecburiyeti ortaya çıkar. Bu renkten biçime kadar uzanır. Belki de klasik çalışmalardan daha fazla aralıklı seyretmeniz gereken bir levha olur.

Bahsettiğimiz bu zorlu süreçleri; meselâ, geometrik desenleri çizerken mükemmele yakın çizim programı kullansak bile yaşadığımızı söyleyebilirim. Bu anlamda, istediğiniz etkiyi bırakacak çizgi ve oranı defalarca gözden geçirdik. Bu aşamalardan sonra, tasarımları geleneksel uygulama teknikleriyle uygulama aşamasına aktardık.



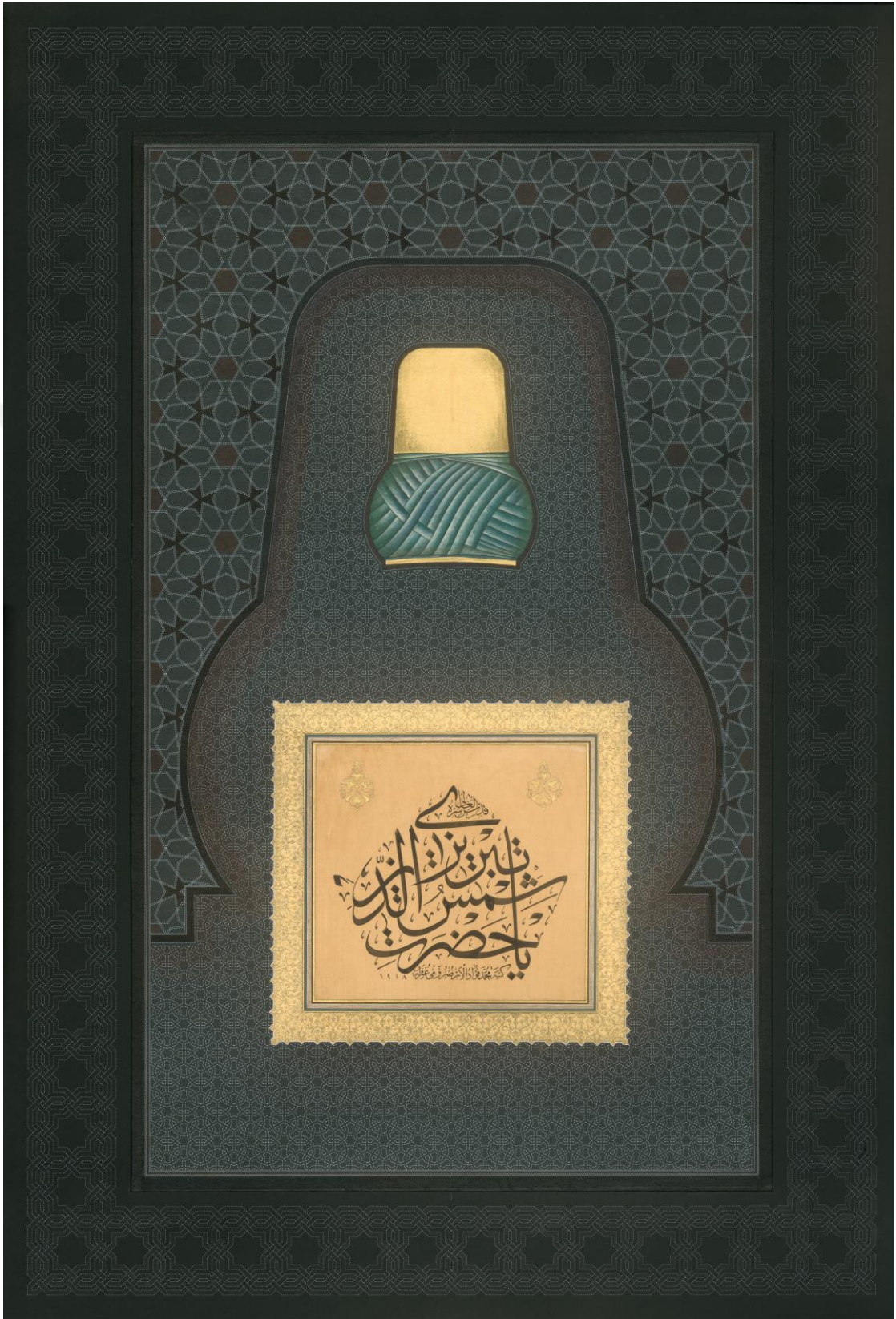
**Resim 4-2-4** Levhadaki Destâr- Şerîf (Mevlevî Sarığı)





**Resim 4-2-5. Siyahın Sırrı (Son halinden bir önceki aşaması)**



**UYGULAMA 2: SİYAHIN SIRRI**

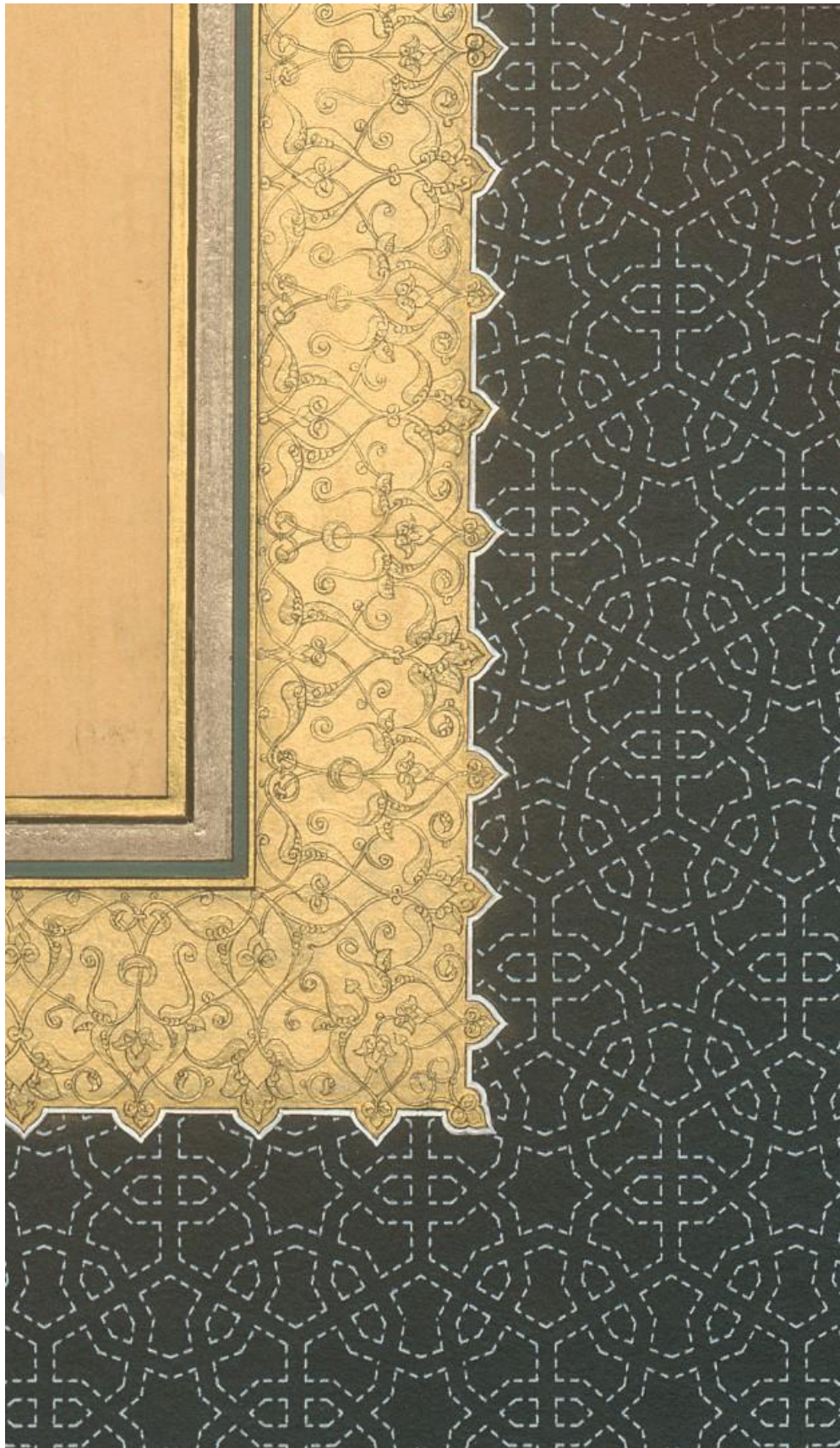
**Original ebatı: 78 x 112 cm.**



**SİYAHIN SIRRI:** Kesit 1

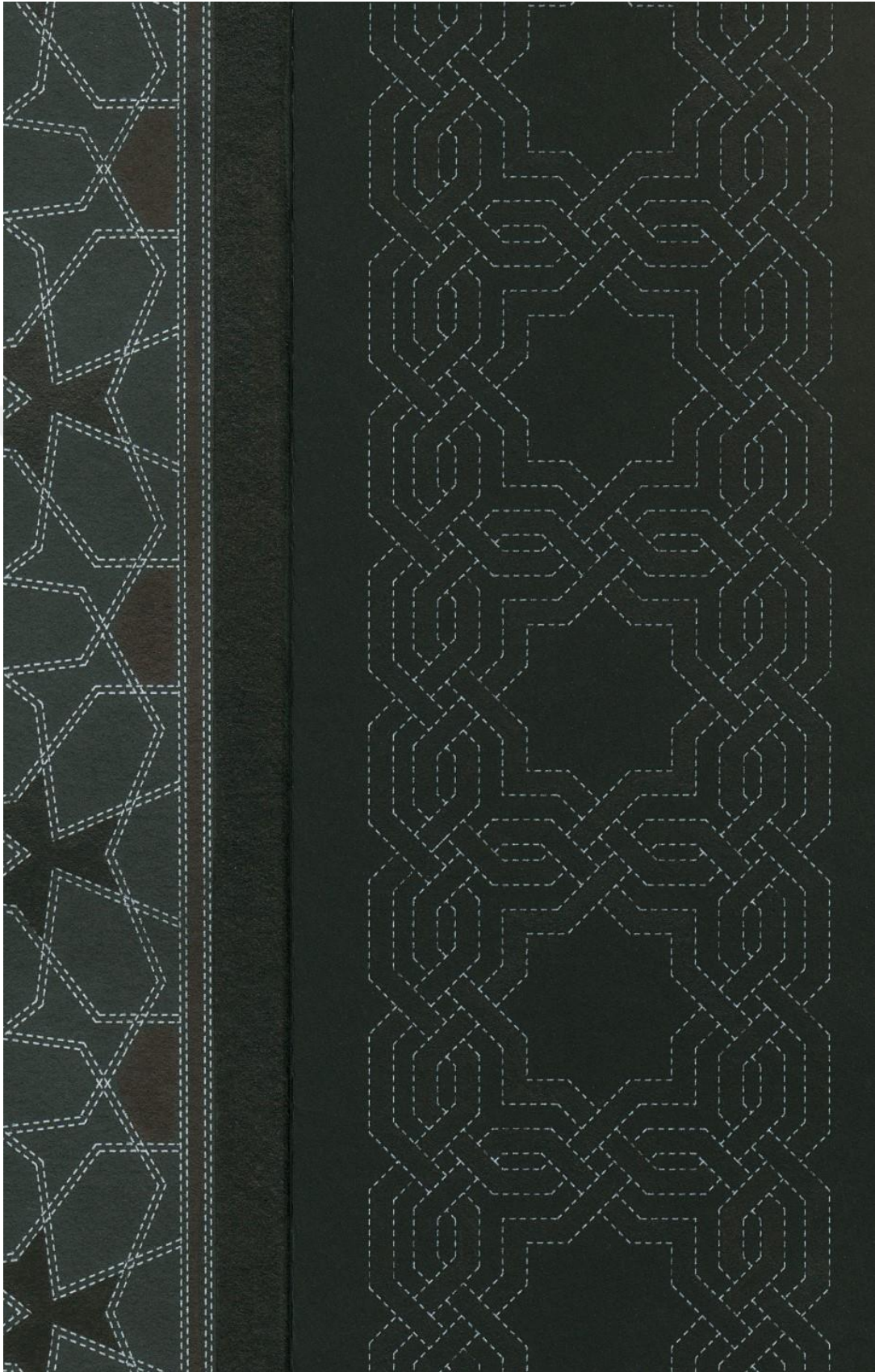


## SİYAHIN SIRRI: Kesit 2





## SİYAHIN SIRRI: Kesit 3



### 4-3 Sayıların Gizemi (Tasarım Aşamaları ve Uygulama)

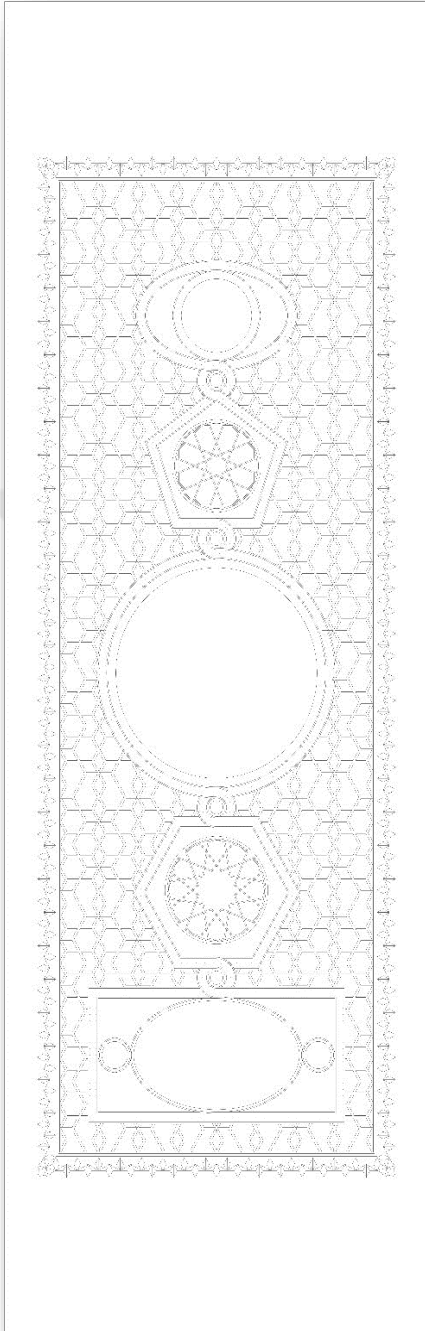
Bu tezin 2. bölümünde “Anadolu Selçuklu Dönemine Ait Biçim-Kavram İlişkisinde Filozof ve Mutasavvıflar” başlığı ile ele aldığımız felsefi konuların, uygulama olarak ortaya çıkacağı “Sayıların Gizemi” çalışmamız kısmen yeni sayılabilecek bir teknik içermektedir. Yenilik olarak mesela, pleksi zemine ipek kumaş ve onun üzerine ise el yapımı kağıt, klasik yöntemle yapıştırılmıştır. Daha sonra dijital baskı ile çalışmanın temel tasarımı kağıt üzerine aktarılmıştır. Klasik yöntem ile dijital tekniğin buluştuğu bu tasarımın kalan uygulaması da klasik yöntemle yapılmıştır.

Ortaya çıkan çalışma son derece yenilikçi gözükmemektedir. Ancak dayandığı düşünce ve ilham aldığı kaynak, bu çalışmanın 2. bölümünde geniş olarak ele aldığımız konulara dayanmaktadır. Böylece antik Yunan filozoflar ve Anadolu Selçuklu dönemi mutasavvıflarının fikirleri, desen ve renklerle adeta yeniden yorumlanmış olmaktadır.

Tez kapsamında tarihi arka plan anlatımı ve arkasından oldukça ağır felsefi konuların ele alınması, sanatta yeterlik kapsamında sunulması gereken eserler ve eser metinleri çerçevesini ilk bakışta belki biraz aşmaktadır. Ancak uygulama aşamasına gelindiğinde, Pisagor, Mevlânâ, İbn Arabî gibi tüm isimlerin yazıp söyledikleri olağanüstü bir ilham kaynağı olmuş ve bir tarih dönemi adeta günümüze taşınmıştır.

Her ne kadar farklı bir anlatım yöntemi ve dili olsa da “Sayıların Gizemi” isimli çalışmamız, bu düşünürlerin fikirlerini yansıtmaktadır. Mesela, eserin iç kısmındaki altıgen sistemler gökyüzü ve semayı simgelemektedir. Sekizgenler cenneti ve onikigenler ise oniki ay ve diğer sayısal ilişkileri anlatmaktadır. Diğer taraftan tesbih sayısı olan 33 ve 99 ile diğer sayısal veriler ve tüm bunların bir oran veya ölçü içinde birbiri ile ilişkili hale gelmesi, matematik ve geometrinin tezhip lisanı ile ortaya çıkması gibi bir etki sağlamaktadır. İbn Arabî tarzında söylersek; “matematik, geometri ve tezhip” bir bütünlük içinde “vahdet” (birlik) oluşturmaktadır.

Özet olarak, tezimizin 2.1.4. kısmında ele aldığımız felsefi konular, aslında burada tezhip diline ve dünyasına aktarılmıştır. Filozoflar kelimeler ve kavramlar ile konuşup yazmaktadırlar. “Sayıların Gizemi” çalışması ise aynı konuları desenler ve renkler ile anlatmanın mümkün olduğunu göstermektedir. Anlatmak ve anlamak için sadece kelimeler ve kavramların kullanılması bazen yetmeyebilir. Yazı ve söz dili olduğu gibi başka diller de vardır. Müzik bir dildir. Matematik bir dildir. Bu anlamda; renkler, desenler, ölçüler ve oranların da *özel bir anlatım dili* oluşturduğunu söyleyebiliriz.

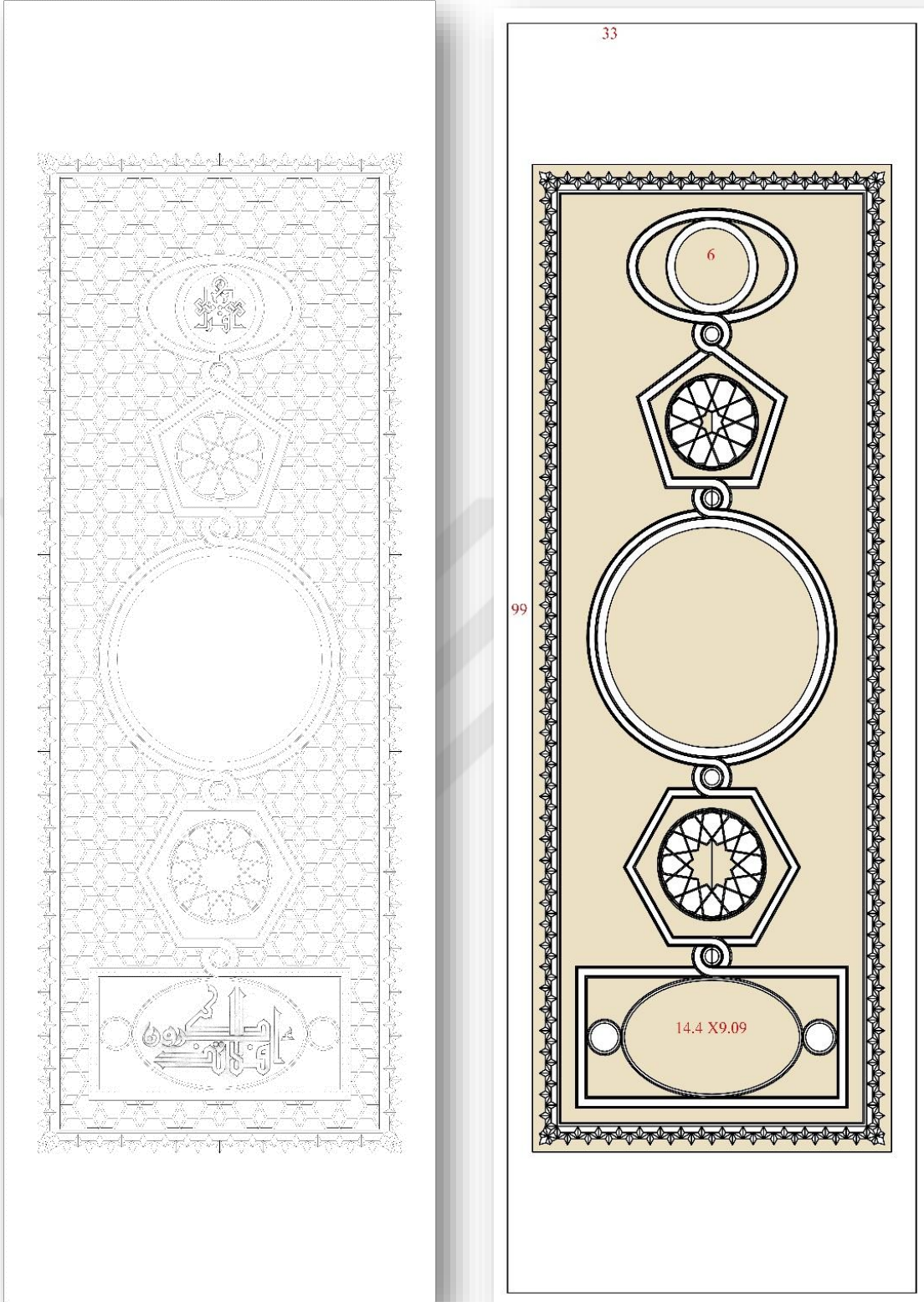


Annemarie Schimmel'in kitabının ismi olan "Sayıların Gizemi" ekteki tasarım için çok anlamlıydı. Tasarıma ilham kaynağı oldu. Tasarıma dünyadaki varlığımızın anlamı ve bunu nasıl öğreneceğime dair basit, ama önemli bir soruyla başladım. Aynı zamanda Anadolu Selçuklu kültür ve sanat hayatını etkileyen sorulardan biridir. Dönemin ilim sanat anlayışını günümüz teknolojisini ve malzemesini kullanarak, levhanda bir kez daha görmek istedim.

Kufi hattıyla "İkra" (yani oku) ayeti ile başlayan tasarım, beşgen ile devam eder. Ayet daire içinde yer alır ki, bu evreni okumak olarak düşünülmüştür. Daha sonra gelen beşgen, İslâm'ın beş şartını, içindeki sekiz kollu yıldız ise cennetin sekiz kapısını simgeler. Bir sonraki büyük daire ise 23 dilimli olup, Kur'ân-ı Kerîm'in 23 yılda indiği (tamamlandığını) gösterir. Daire içine alınmasının bir başka amacı ise evren ve varlığı en iyi anlatan bir sembol olarak daire formunu vurgulamaktır. Her geometrik biçim ondan üretilmiştir. Bir sonraki altıgen ise gökyüzünü simgeler ve içindeki 12 kollu yıldız ise ay ve dünyanın hareketi anlatır.

12 ay sembolü, doğum ve ölümü yani hayatımızın tarihlenerek anlatılabildiği değiştirilemez bir düzeni anlatır. Bir sonraki kufi hattın olduğu alanda ise Kur'ân-ı Kerîm'de ayet sonlarında çokça rastlanan "Efelâ tezekkerûn" (siz hiç düşünmez misiniz) ibâresi vardır. Levhadaki geometrik şekilleri birbirine bağlayan ve sonsuzu ifade eden zencerek çevrelemektedir.





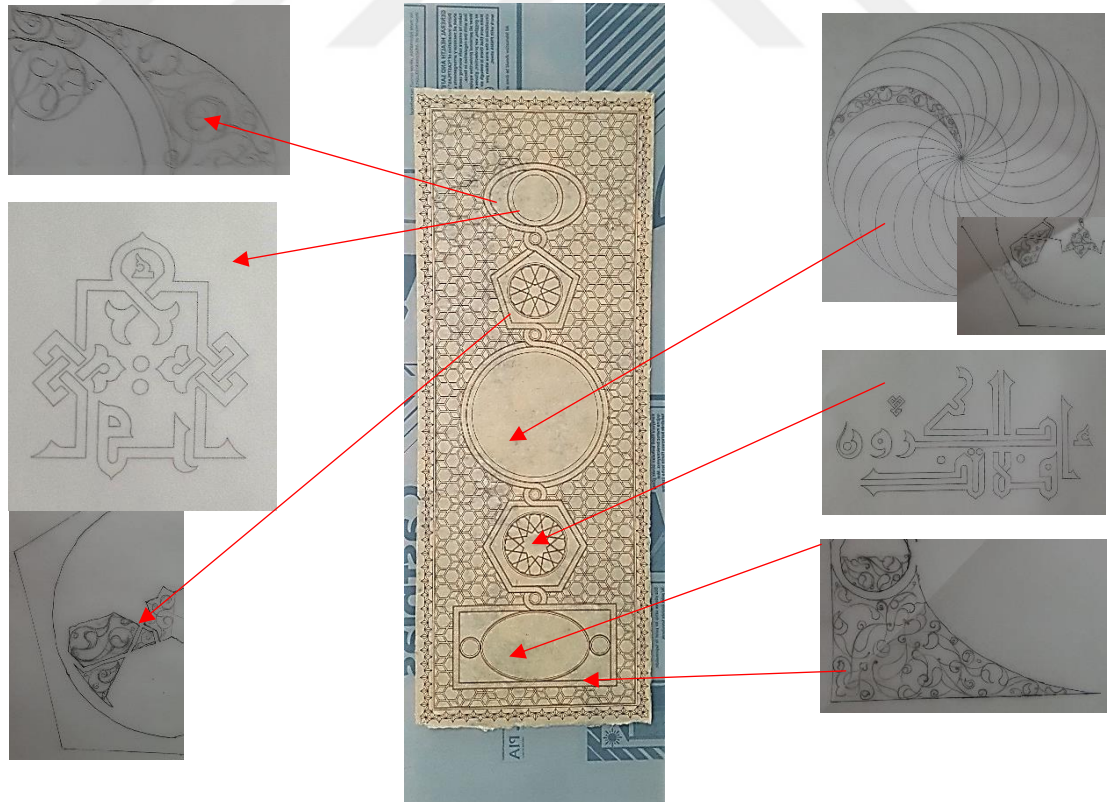
**Resim 4-3-1:** Sayıların Gizemi çalışmasının tasarım aşamaları

Tasarımın ana teması dışında kalan geometrik zemin ise altıgenler ve altı kollu yıldızlar ile gökyüzü veya uzay boşluğuna işaret etmektedir.

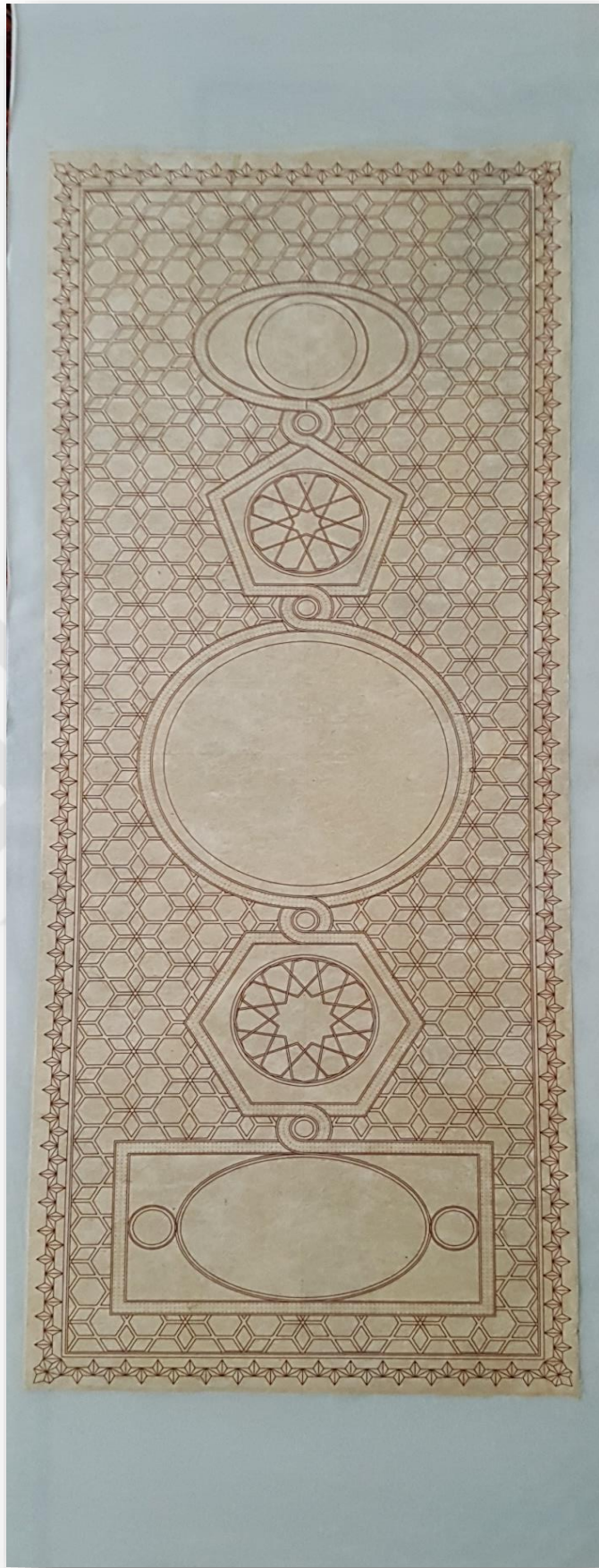


Uygulamada, ipek kumaş üzerine el yapımı kâğıt yapıştırdıktan sonra, şeffaf etkisini bozmamak için pleksi üzerine yapıştırılmıştır. Bu uygulama tekniği ile çerçeve gibi bir sınırlayıcının etrafında olması yerine, geçmişten gelen bir parçanın geleceğe aktarımını, bir müze parçası etkisi oluşturarak vermek istedim. Çünkü modern yaşamda, (neye nasıl inanırsak inanalım) tasarımda konu edilen değerlerin farkındalığının azaldığı söylenebilir. Bu değerlerin dünyamıza yeniden girmesi yerine, pratikte sadece kurallara uyma şeklinde yorumlanması yaygınlaşmıştır.

Tasarımı boyutlandırırken ise tesbih sayılarını esas aldım. “Dünya üzerinde canlı ve cansız ne varsa O’nu tesbih eder” düşüncesiyle, eserin enini 33, boyunu ise 99 olarak belirledim. Böyle bir anlam yükleyerek kullandığım sayılar, ölçüler ve şekiller ile tasarımın bütünü ve bitmiş haline “Sayıların Gizemi” ismini vermeyi uygun buldum.

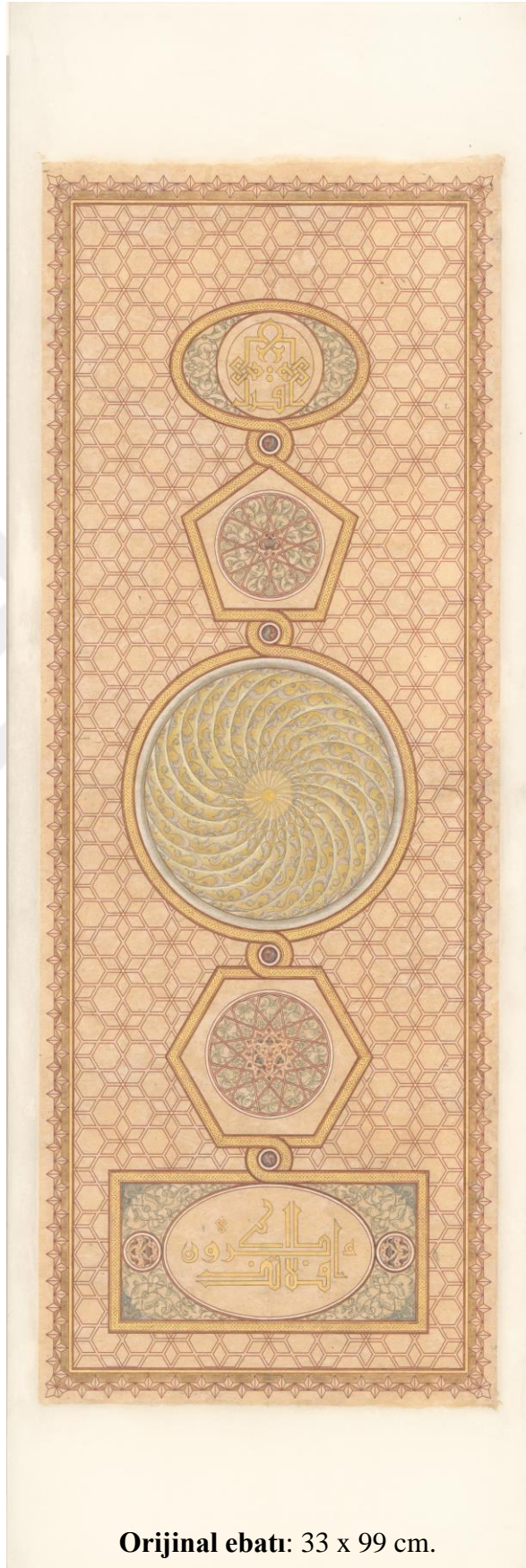


**Resim 4-3-2:** Sayıların Gizemi çalışmasının tasarım detayları



**Resim 4-3-3:** Sayıların Gizemi çalışmasının genel tasarım aşaması

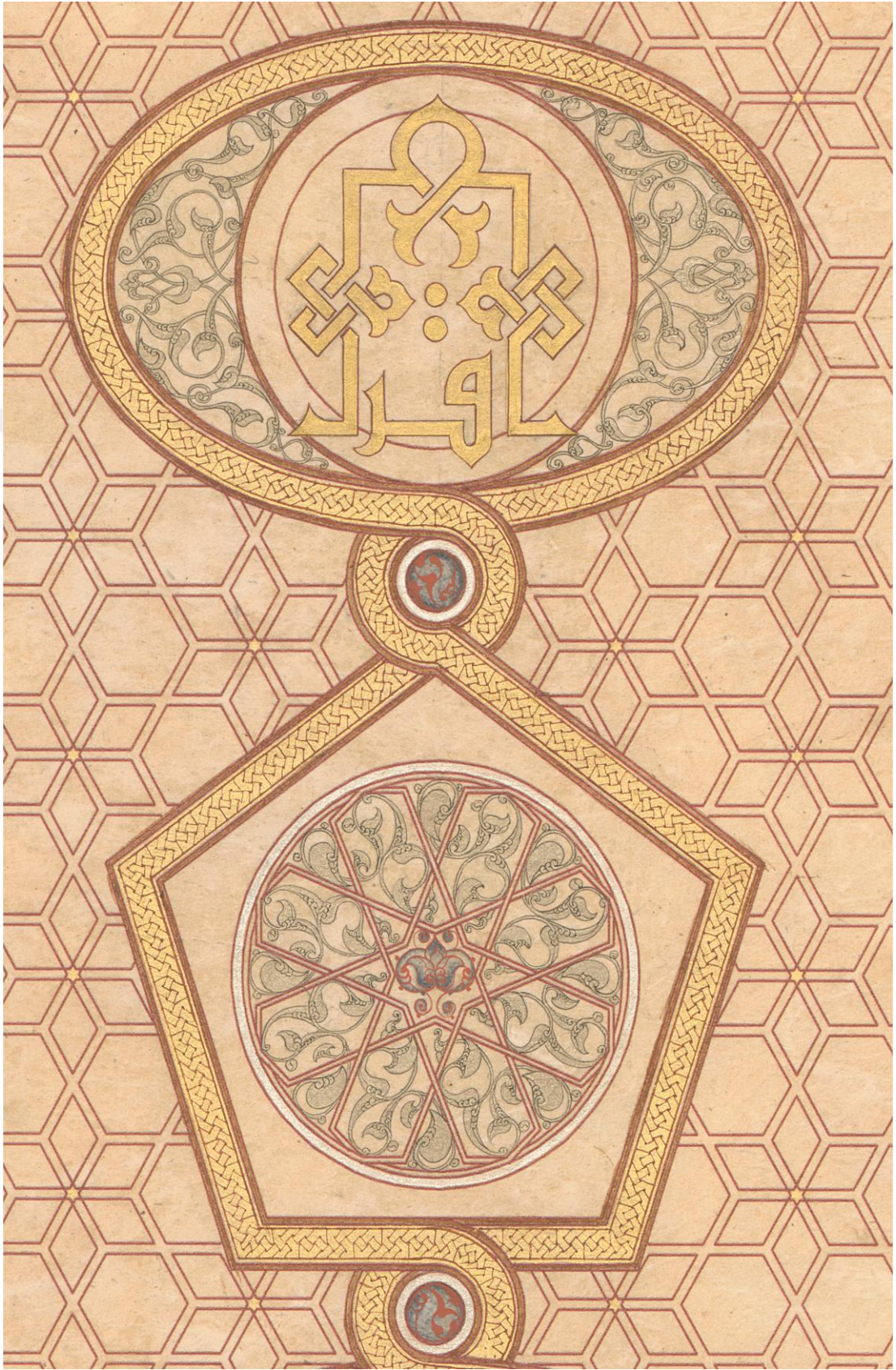


**UYGULAMA 3: SAYILARIN GİZEMİ**

**Orijinal ebatı: 33 x 99 cm.**

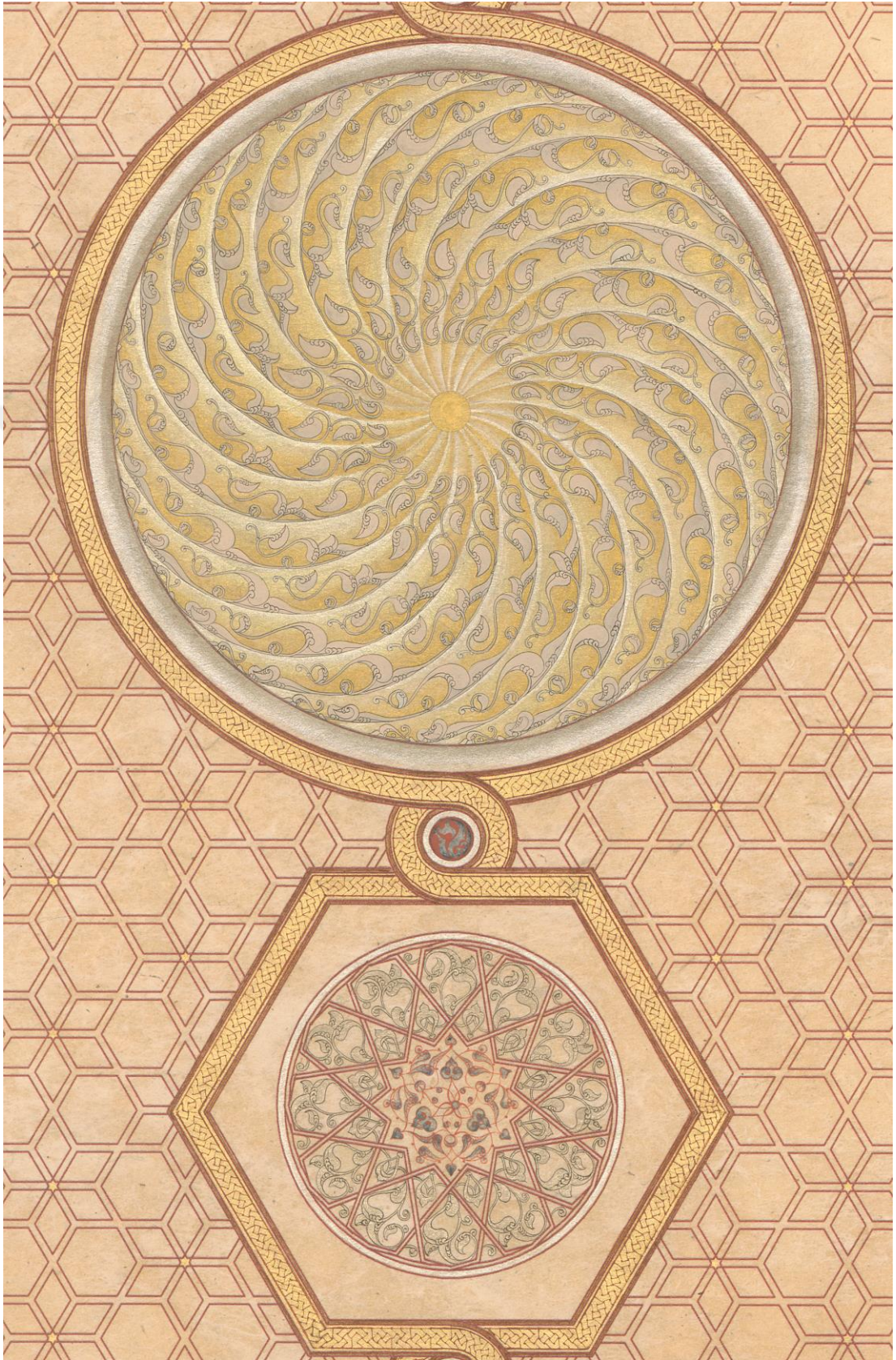


## SAYILARIN GİZEMİ: Kesit 1





## SAYILARIN GİZEMİ: Kesit 2





## SAYILARIN GİZEMİ: Kesit 3



## 5- SONUÇ VE GENEL DEĞERLENDİRME

Bu kısımda, uygulamalarımıza ilham veren fikirler ile tezimizin genelinde ele alınan ana konulardan çıkartılan sonuçlar kısa cümleler halinde özetlenmektedir.

1. Sanat, bir yoldur ve bitmeyen bir yolculuktur.
2. Sanatçı için sanat, bir yaşam tarzıdır.
3. Sanat, varlık dünyası ile kurulan zarif bir ilişki tarzının adıdır.
4. Sanat; hayata, zamana ve tarihe tanıklık etmek demektir.
5. Her sanatın belli kültürel kökleri ve tarihsel gelenekleri vardır.
6. Sanat eserleri, içinde üretildikleri tarih dönemini yansıtır ve anlatırlar.
7. Bir tarih dönemini tam olarak anlamak için dönemin sanat eserleri önemlidir.
8. Sanat bir zenginliktir ve tarihin zenginlik dönemlerinde daha üretken olur.
9. Sanat ve sanatçı kırılımandır. İltifat görmediği yerde kendisini göstermez.
10. Sanat ve düşünce (felsefe) ikiz kardeş gibidirler.
11. Fikirler sanat eserlerini ve sanat eserleri de elbette fikirleri etkilerler.
12. Evrene ve evrensel olana ilişkin sanatın, siyasî sınırları yoktur.
13. Sanat başka dünyaları etkilediği gibi kendisi de her türlü etkileşime açıktır.
14. Sanat evrensel bir dildir. Sözcüklerin ve sözlüklerin anlatamadığını anlatır.
15. Hat sanatı, manayı “tasdik” eder. Tezhip ise manayı “takdis” eden bir sanattır.
16. Tezhip; matematik ve geometrinin desenler ve renkler ile tezahür etmesidir.
17. Tezhip, derin bir sabır ve sebat ile evrensel ölçülere sadakat yoludur.
18. Her sanat dalı gibi tezhip de her aşamasında derin bir tefekkür gerektirir.
19. Her sanat eseri, sanatçının ruhundaki ışığı yansıtan bir tecelli durumudur.
20. Sanat, ince ruhlu insanların dilidir.

## 6- KAYNAKÇA

- AFFİFÎ Ebu'l Ala, (1999), **Muhyiddin İbnü'l Arabî'de Tasavvuf Felsefesi**, Kırkambar Kitapevi, İstanbul
- AKAN Adnan, (2016), **Tiamious Dialogunun Etik-Politik Okuması**, makale, Ethosfelsefe.com
- ALGAÇ Şeyda, (2003), **Anadolu Selçukluları ve Beylikleri Döneminde Kütüphaneler, Kitap Koleksiyonları ve Telif Edilen eserlere Kısa Bir Bakış**, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi dergisi, Ankara
- AŞIÇI Seher, (2012), **Hat ve Tezhip Sanatı**, Kültür Bakanlığı, Ankara
- BAYAT Ali Haydar, (1991), **Anadolu Selçuklu Hastane Vakfiyelerinin Tek Örneği Olarak Sivas Darüşşifası Vakfiyesi**, Türk Kültürü, XXIX/333, Ankara
- BAYRAM Mikail, (2009), **Danışment Oğullarının Devleti'nin Bilimsel ve Kültürel Mirası**, Ünimat Offset, Konya
- BİLİCİ Kenan, **Anadolu Selçuklu Sanat Ortamı**, www.tarihtarih.com.
- CAN Şefik, (1995), **Mevlana**, Ötüken Neşriyat, İstanbul
- COWDRY Anita, (2016), **Kişisel Ders Notları**, Londra
- CRITCHLOW Keith, (1992), **Islamic Patterns: An Analytical and Cosmological Approach**, Thames&Hudson,
- ÇELEBİ Mustafa N., (2003), **“Fatih Sultan Mehmet İçin Hazırlanmış Kitapların Tezhip Sanatı Açısından İncelenmesi ve Diğer Özellikleri”**, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Doktora Tezi, Erzurum.
- ÇETİNKAYA Bayram Ali, (2008) **Sayıların Gizemi ve Tasavvufun Dinamikleri, İhvân-ı Safâ Modeli**, İnsan Yay., İstanbul
- ÇIRAK Bekir, YÖRÜK Abdülkadir, (2015), **Mekatronik Biliminin Öncüsü İsmail El – Cezerî**, Siirt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 4, Hermes ofset
- COŞKUN İbrahim, (2008), **“Muhyiddin İbn Arabî'nin Felsefesinde ‘Allah’ Mefhumu”**, Tasavvuf İlim ve Akademik Araştırma Dergisi, İbnü'l-Arabî özel sayısı:1, Süf yay., Ankara
- ÇORUHLU Yaşar, **“Türk Sanatında görülen Hayvan Figürlerine "Gök ve Yer" Sembolizmi Açısından Bir Bakış”**, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, Türk Dünyası Araştırmaları, İstanbul, Sayı: 87
- DAĞLI Şemsettin, BAŞBUĞ Fatih, (2007), **Türk Hat Sanatı'nda Yazı Resimler ve Mevlevilik**, Türk İslam Medeniyeti Araştırmaları Dergisi, Sayı 4, Türk İslam Medeniyeti Yay., Konya
- DEMİRCİ Cahide, (2006), **İbn Arabi ve Spnoza'da Tanrı Anlayışı**, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilimdalı Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır
- DEMİRLİ Ekrem, (2012), **Vahdet-i Vücûd**, İslam Ansiklopedisi, cilt 42, İstanbul
- DENKNALBANT Ayşe / ÇOBANOĞLU Ahmet Vefa, (2012) **“Selçuklular”** İslam Ansiklopedisi, cilt 36, Türk Diyanet Vakfı Yay. 2012
- DERMAN Çiçek, (2012), **Hat Ve Tezhip Sanatı**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara
- DÖNMEZ Gürsel, (2016), **Kozmik Mesele/ Devlet ve İstihbarat Metodolojisine Giriş**, Ötüken Yay., İstanbul



- ERASLAN Alev, **Ortaçağ Türk Mimarlığında Eyvan Kullanımında Mekan-İşlev İlişkisi**, megaranjournal.com, cilt 7, sayı 3
- ESİNER ÖZEN, Mine, (2003), **Türk Tezhip Sanatı**, Gözen Kitap Ve Yayınevi, İstanbul
- FİRUZANFER Bedü'z-Zeman, (1963), **Mevlânâ Celâleddin**, (çev. F. Nafiz Uzluk), Şark İslâm Klasikleri İçin Yardımcı Eserler: 2, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- GEZER Ülkü, (2012), **16. YY. Osmanlı Kumaşlarındaki Motiflerin Sembolik Yönden İncelenmesi ve Günümüze Yansımaları**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, Halı-Kilim ve Kumaş Desenleri Programı, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul
- GÖKBERK Macit, (1999), **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- GÜLER Cengiz, (2018), **Anadolu Selçuklu ve Beylikler Döneminde Çeviri**, İncir Çekirdeği Dergisi Yıl 4, sayı 41
- İbnu'î Kemal İlyas b. Ahmed, (1981), **Anadolu'da İlk Telif edilen İlk Eser**, çev. BAYRAM, Mikail, Hayra Hizmet Vakfı yay., Konya
- İbn-i Bibi, (1941), **Anadolu Selçuklu Devleti Tarihi**, (tercüme M. Nuri Gençosman), Uzluk Basımevi, Ankara
- İBN-ÜL ARABİ Muhyiddin, , **Fena Risalesi**, (çev.: Mahmut Kanık), İz yay., İstanbul 2004
- İBN-ÜL ARABİ Muhyiddin, (2006-2009) **Fûtuhat-ı Mekkiye**, Çeviren: Ekrem Demirli, Litera yay., İstanbul
- JAMES David, (1980), **Qur'ans and Bindings**, from Chester Beatty Library
- JACKSON Caliah, (2016), **The Elevent İslamic Manuscript Conference: Manuscript Culture**, (TIM University of Cambridge 13-15 sept. 2016)
- JACKSON Cailah, (2016), **Regionality Looking For The Local In The Arts Of Islam**, Historians of Islamic Art Association, Fifth Biennial Symposium, 20 - 22 October, 2016 The Courtauld Institute of Art, University of London.
- KARPUZ Haşim, (2002), **Mimari**, İslam Ansiklopedisi, cilt 26, Diyanet Vakfı Yay. Ankara
- KÂŞGARLI Mahmud, (1992), **Dîvânü lügâti't-Türk** (trc. Besim Atalay), TDK Yay. Ankara
- KAYA Mahmut, (2006), "**Mürekkep**" maddesi, İslam Ansiklopedisi, Cilt 32, Türk Diyanet Vakfı yay., Ankara
- KAZAN Hilal, (2007), **15. ve 16. Asırlarda Osmanlı Sarayının Sanatı Himayesi**, Tez. MÜ-SBE- Türk İslam Sanatları ve Tarihi Programı, İstanbul
- KESİK Muharrem, (2018) **Türkiye Selçukluları ve Anadolu Beylikleri Tarihi**, İstanbul Üniversitesi, UEP. Kitabı
- KESİK Muharrem, (2012), **Anadolu Selçuklu Devlet Adamları**, İslam Ansiklopedisi, Cilt 35, Türk Diyanet Vakfı, Ankara 2012
- KESİK Muharrem, (2004) **Muhyiddin Süleyman Pervâne**, İslam Ansiklopedisi, Cilt 31, Türk Diyanet Vakfı, Ankara
- KOCA Salim, (2016), **Türkiye Selçuklu Devletini'nin Temel İç Ve Dış Politikaları ve Sultan I. Gıyâseddin Keyhüsrev**, Usad, Güz 2016; (5): Issn: 2548-015, dergipark.org.tr
- KOCA Salim, (2015), **Kösedağı Bozgunu**, Selçuklu Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, sayı 37, SÜ. Yay., Konya
- KOÇAK Ahmet Yaşar, (2003), **Türkiye Selçukluları Devrinde Şehirli Tasavvufi Düşünce Yahut Mevlânâ'yı Yetiştiren Ortam**, III.Uluslararası Mevlana Kongresi, Konya
- KONUK Ahmed Avnî, (2004), **Mesnevî-i Şerif Şerhi**, Cilt I, Gelenek Yay., İstanbul

- KORKMAZ Zeynep, (1995) **Anadolu’da Türkçe’nin Yazı Dili Oluşu ve İlk Öncüleri**, Türk Dili Üzerine Araştırmalar, Cilt. 1, TDK Yay. 629, Ankara
- KORKUTATA Yusuf, TOPRAK Z. Fuat, (2013), **El Cezerî ile İlgili Yapılan Çalışmaların Değerlendirilmesi**, Mühendislik dergisi, Cilt 4, sayı 1, Dicle Üniversitesi Mühendislik Fakültesi, Nisan 2013, dergipark.org.tr
- KÜÇÜK Osman Nuri, (2009), **İbnü’l Arabî Düşüncesinde Varlığın Tasavvufi Yorumunun Sayı Metafiziğine Uzanan Yansımaları**, Tasavvuf I. İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi, İbnü’l-Arabî Özel Sayısı sayı: 2, İstanbul Tasavvuf Araştırmaları Merkezi, İstanbul
- KÜPELİ Gülnihal, (2012), **Hat ve Tezhip Sanatı**, Kültür Bakanlığı, Ankara
- MAHİR Banu, (1986), **Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şahkulu ve Eserleri**, Topkapı Sarayı Müzesi, Yıllık 1, Topkapı Sarayı Müzesi Yay., İstanbul
- MENGÜŞOĞLU Takiyettin, (2017), **Felsefeye Giriş**, Doğu Batı Yay., İstanbul
- MİRZAYAN Gayane, Vordan Karmir, (2008), **Ağrı Kırmızı Böceği**, Yerevan Magazin, sayı 3, Kasım, 2008
- MÜLAYİM Selçuk, **Süslemeden Tezyinata**, Kişisel yay., İstanbul 2008
- MÜLAYİM Selçuk, (1982), **“Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler-Selçuklu Çağı”**, Kültür ve Turizm Bakanlığı yay., Ankara
- MÜLAYİM Selçuk, (1999), **“Değişimin Tanıkları, Orta çağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi”** Kaknüs yay., İstanbul
- OCAK Ahmet Yaşar, (1993), **“Danişmendnâme”** İslam Ansiklopedisi, Türk Diyanet Vakfı Yay., Cilt. 8, İstanbul
- ODABAŞI Zehra, **Celâleddin Karatay’ın Hayatı ve Siyasi Kariyeri**, <https://www.selcuk.edu.tr/dosyalar/files/303/46>
- OKÇU Abdülmecit, (2007), **“Kur’ân’da Renkler”**, Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 28, Erzurum 2007
- ORNA Marry Virginia, (2013) **“Artists’ Pigments in Illuminated Medieval Manuscripts: Tracing Artistic Influences and Connections”**, Archaeological Chemistry VIII, chapter IV. ACS publication, Washington DC.
- ÖGKE Ahmet, (2009), **“İbnü’l- Arabî’nin Fusûsu’l-Hikem’de Ayna Metaforu”**, Tasavvuf İlim ve Akademik Araştırma Dergisi, İbnü’l-Arabî özel sayısı: 2, Süs Yay. Ankara
- ÖNEY Gönül, (1978), **Anadolu Selçuklu Sanatı**, Türkiye İş Bankası Yay., Ankara
- ÖNGÜL Ali, (2014), **Selçuklular Tarihi**, Çamlıca Yay., İstanbul
- ÖĞEL Semra, (1986), **Anadolu Çehresi**, II. Bölüm, Akbank Kültür Yay., İstanbul
- ÖĞEL Semra, (1986), **Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler**, Matbaa Teknisyenleri Basımevi, İstanbul
- PETTIG Simon, (2018), **Kur’ân-ı Kerîm Sanatı, “Allah’ın Kelâmını Şekillendirmek”**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul
- SCHİMMELE Anna Maria, (2016), **Sayıların Gizemi**, Kabalcı Yay., İstanbul
- SÜMER Faruk, **İslam Ansiklopedisi**, Cilt 29, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ankara 2004
- ŞEMİN Nihat, (2017), **Artuklu Beyliği**, Doğu-Batı Ekseni Dergisi, Cilt 1, Sayı 3, Doğu-Batı Yay.
- TANINDI Zeren, (2009), **Hat ve Tezhip Sanatı, “Başlangıcından Osmanlıya Tezhip Sanatı”**, Kültür Bakanlığı yay., Ankara
- TANINDI Zeren, (2010), **1400. Yılında Kur’ân-ı Kerîm, “Başlangıcından Osmanlıya Tezhip Sanatı”**, Antik A.Ş. Yay., İstanbul

- TANINDI Zeren, (2001), “**Anadolu Selçuklu Sanatında Tezhip, Müzehhip Abdullah el Hindî ve Halefleri**”, Yıldız Demiriz’e Armağan, Simurg Yay., İstanbul
- TAŞKALE Faruk, (2015), **Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatına Bir Yolculuk**, İsmek Dergisi, Sayı 9, İBB Yay., Mayıs 2015
- TAŞKALE Faruk, GÜNDÜZ Hüseyin; (2006-2011), **Hilye-i Şerîfe**, İstanbul
- TAŞKALE Faruk, (1994), “**Tezhip Sanatının Kullanım Alanları**” Sanatta Yeterlik Tezi, MSÜ. SBE. GTES, Tezhip Programı, İstanbul
- TURABİ Ahmet Hakkı, (2002), **el Kindi maddesi**, İslam Ansiklopedisi, Türk Diyanet Vakfı, Cilt 26, Ankara
- TURAN Osman, (1947), **Selçuklu Devri Vakfiyeleri, Şemseddin Altun-Aba Vakfiyesi ve Hayatı**, TTK Belleten XI, Sayı 42, Nisan 1947
- TURAN Osman, (2013), “**Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti**” Ötüken Yay., İstanbul
- T.M.P Dugan, **Geleneksel Dizaynın Dili**, makale, ww. akademi.edu.com
- T.M.T Duggan, (2015), “**The Inscriptional Program of the Karatay Madrasa, Konya.**” LIBRI vol.II 1-62, Cambridge University Press
- ÜÇER Münevver, (1994), “**16 ve 18. Yüzyıllarda Türk Tezhip Sanatında Ekol Olmuş Sanatçıların Karşılaştırılması**” Sanatta Yeterlik Tezi, MSÜ.SBE, Tezhip Programı, İstanbul
- WEBER Alfred, (1998), **Felsefe Tarihi**, (çev. H. Vehbi Eralp), Sosyal Yay, İstanbul
- WRIGHT Elain, (2009), **İSLAM : Faith, Art, Culture**, Manuscripts of the Chester Beatty Library, Scala Publisher
- YILMAZ Abdülkadir, (2004), **Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları**, Damla Yay. İstanbul

### **DİĞER KAYNAKLAR**

- Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı 4, 2003
- EN-NECCÂRÎ Ebû Bekir, Kitâbu'l-Hidâye fi't-tîb, Süleymaniye Ktp., Fatih, nr. 3646, vr. 1a.
- Mesnevî, Kültür Bakanlığı yayınları, 1967, Türk Klasikleri Dizisi 43
- mugaranjournal.com, 2012
- Paris Milli Kütüphanesi, bib. nat. persan 174
- <http://tarihvemedenyet.org/2009/09/haritali-genel-tarih-kronolojsi-3.html>
- The Walters Art Müzesi ve J.P. Getty Müzesi yayınları
- TSMK E.H 209 envanter numaradaki Kur’ân-ı Kerîm.
- Türk-İslam Eserleri Müzesi no. 1845-1881 3. Cilt
- Türk-İslam Eserleri Müzesi no. 1845-1881 kayıtlı yazma
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü, BSTS / Kitaplık Kilim Terimleri Sözlüğü 1974
- Türkçe Bilim Terimleri Sözlüğü



## 7- ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL ÖZET BİLGİLER (Güncelleme: 11 Haziran 2020)	
Adı ve Soyadı	Asiye KAFALIER DÖNMEZ
Doğum Tarihi ve Yeri	23.02.1966 – Eskişehir
Medeni Hali	Evli
Yabancı Dil	İngilizce (Akıcı konuşma ve akademik düzey)
İletişim	0537 392 20 29 / asiyekafalierdonmez@gmail.com
Adres	Bağlıca mah. 1260. Sk. 17/17 Etimesgut -ANKARA

**1987** yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Tezhip Bölümünden mezun oldu. 1989 yılında aynı bölümde yüksek lisansını tamamladı. Tez konusu; “*16. Yüzyıl Osmanlı Dönemi İlmî ve Dini Eserlerdeki Süsleme Farklılıkları*”.

**1991-92** arasında İngilizce öğrenmek için İngiltere Bristol’de Abon Language School’da eğitim gördü. 2010 yılında aynı üniversite ve bölümde *sanatta yeterlik* eğitimine başladı. Tez ve eser konusu; “*Anadolu Selçuklu Döneminde Konya’da Yapıldığı Tespit Edilen Beş Yazma Eserin Tezhip Yönüyle İncelenmesi ve Günümüz Anlayışı İle Yorumu*”.

**1987-1990** arasında İstanbul’da kurucularından biri olarak Atölye Sûfi’de çalıştı. Türk kitap sanatlarının klasik ve modern uygulamalarını tasarladı ve uyguladı. Tezhip, minyatür, ebru teknikleri klasik ve farklı materyaller üzerine uygulandı.

**1994-2000** yılları arasında Kahire merkezli Mashareq İç Dekorasyon ve Mobilya Firması’nın Türkiye temsilcisi ve tasarımcısı olarak çalıştı.

**1995-2000** tarihleri arasında Türk İslam Araştırmaları Vakfı’nda Tezhip Sanatı Eğitmeni olarak çalıştı. Birçok ulusal ve uluslararası aktivitelerde ve sergilerde yer aldı.

**2001-2003** Viyana’da *ArtOnWorks* firmasını kurdu ve tasarımcısı olarak görev aldı.

**2003-2004** yıllarında İstanbul (Beyoğlu) Kültür Merkezi’nde sanat koordinatörü olarak çalıştı.

**2005** yılında önce İstanbul’da ve daha sonra Şubat 2014 tarihinde Ankara’da **mim-art** atölyesini kurdu. Türk-İslam sanatlarının imkanlarını farklı uygulama alanlarında kullanmaya başladı. Tezhip çalışmaları ve eğitimi dışında iç dekorasyona hazırladığı detaylar ile uluslararası projelerde yer almaya başladı.

**2008** yılından beri Klasik Türk Sanatları Vakfı’nda ve kendi atölyelerinde ders vermektedir.

**2016** yılında İstanbul Tasarım Merkezi’nde geometri ve tezhip konusunda uygulamalı ders verdi.

**2017-18** eğitim-öğretim yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı / Tezhip Programı kapsamında uygulamalı tezhip dersleri verdi.

**2019-2020** Sanatta yeterlik tez çalışmasının yanı sıra diğer sanat faaliyetlerine devam etti.

**Nisan 2020** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Tezhip Programı kapsamında, Sanatta Yeterlik çalışmasını başarı ile bitirip mezun oldu.