Geleneksel Sanatlarda Güncel Yaklaşımlar



Editör
Ali Fuat BAYSAL

PALET YAYINLARI

Geleneksel Sanatlarda Güncel Yaklaşımlar

Editör: Prof. Dr. Ali Fuat BAYSAL

PALET YAYINLARI ®

T.C. KÜLTÜR ve TURİZM BAKANLIĞI SERTİFİKA NO: 44040
ISBN: 978-625-8552-22-5

Geleneksel Sanatlarda Güncel Yaklaşımlar

Editör: Prof. Dr. Ali Fuat BAYSAL

Ekim 2025

www.paletyayinlari.com
bilgi@paletyayinlari.com
Mimar Muzaffer Mah. Rampalı Çarşı No: 42 Meram / Konya
Tel: (0332) 353 62 27

Kapak Tasarımı: Davut Bektaş
Tasarım: Palet Grafik

Bu kitapta yer alan yazıların etik, bilimsel ve hukukî sorumluluğu yazar(lar)a aittir.

Baskı: Sebat Ofset
Fevzi Çakmak Mah. Hacı Bayram Cad. No: 57 Karatay / Konya
Sertifika Numarası: 74481

Geleneksel Sanatlarda Güncel Yaklaşımlar

Editör: Prof. Dr. Ali Fuat BAYSAL

YAYINLARI

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ 7

HAT SANATINDA ÇAĞDAŞ YORUMLAR 9
Dr. Ali Rıza ÖZCAN

DÜNDEN BUGÜNE TEZHİP SANATI VE ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR 29
Dr. Ayşe Zehra SAYIN

GELENEKLİ SANATLARDA ÇAĞDAŞ DEVAMLILIKLAR VE GELENEKLİ OLANIN ZAMANSIZLIĞI 59
Dr. Büşra BULADI

MİNYATÜR SANATININ TARİHİ VE GÜNÜMÜZ ÇAĞDAŞ YORUMLARININ ANALİZİ 91
Dr. Rıdvan AK

MİMARİ YAPILARDA MA'KILİ YAZININ DİJİTAL TEKNOLOJİLER IŞIĞINDA YENİDEN YORUMLANMASI 159
Dr. Şerife ÇAKIR

21. YÜZYIL HAT SANATINDA GÜNCEL YAKLAŞIMLAR 199
Dr. Yunus Emre ÇELİK

ÖN SÖZ

Geleneksel sanatların tarihsel süreç içerisindeki serüveni, salt bir biçimsel tekrardan ibaret değildir. Her dönemin sosyokültürel dinamikleriyle yeniden şekillenen ve özünü muhafaza ederek tekâmül eden canlı bir organizma hüviyetindedir. Her bir sanat dalı, neşet ettiği zaman ve mekânın ruhunu yansıtmakla birlikte, süreç içerisinde kendine has geleneklerini, usullerini ve estetik ilkelerini oluşturarak gelişimini tamamlamıştır. Ancak modern zamanlara gelindiğinde, teknolojik gelişmeler ve değişen estetik algılar, bu köklü disiplinler için yeni karşılaşma alanları ve öncelikli ihtiyaçlar doğurmuştur. Sanatın tarihi akışı içinde bu durum, bazen gelenekten kopuş, bazen savunmacı bir tavır, bazen de –bu çalışmada odaklanıldığı üzere– köklere bağlı kalarak yeni ve özgün açılımlara yöneliş şeklinde tezahür etmiştir.

Bu hakikatten hareketle hazırlanan bu eser, geleneksel sanatların "zamansızlığı" perspektifinden yola çıkarak, bu disiplinlerin 21. yüzyıldaki serencamını ve modernite ile kurdukları etkileşimi bütüncül bir bakışla ele almaktadır. Çalışma kapsamında; minyatür ve tezhip sanatının dünden bugüne geçirdiği evrim ve güncel yorumları irdelenirken, hat sanatının çağdaş uygulamalarla bugünün dünyasında nasıl bir karşılık bulduğu değerlendirilmektedir. Bilhassa mimari uygulamalarda kullanılan ma'kılı yazı gibi spesifik alanların, dijital teknolojiler ışığında nasıl yeniden yorumlandığı ve klasik formların dijital imkânlarla yeni bir ifade diline kavuştuğu meselesi, sanatın durağan değil yaşayan bir süreç olduğunu göstermesi bakımından önem arz etmektedir.

Alanında uzman öğretim elemanlarımızın kendi ihtisas alanlarındaki birikimlerini ve geleceğe dönük öngörülerini muhtasar şekilde kaleme aldıkları bu metinler, geleneksel olanın çağdaş dünyadaki devamlılığını gözler önüne sermektedir. Amacımız, hem öğrencilerimizin hem de sanata ilgi duyan okurlarımızın, geleneksel sanatlarımızın bugünkü konumu ve dönüşümü hakkında derli toplu ve yetkin bilgiye ulaşmalarını sağlamaktır. Bu kıymetli akademik birikimin bir araya gelerek neşredilmesini sağlayan Palet Yayınları'na ve esere, alanlarına yönelik analizlerini detaylı şekilde yansıtan, yazılarıyla kitaba katkı sunan tüm değerli hocalarımıza teşekkür ediyorum.

Prof. Dr. Ali Fuat BAYSAL
Aralık 2025

HAT SANATINDA ÇAĞDAŞ YORUMLAR

Dr. Ali Rıza ÖZCAN*

Yazı; ister sanatlı olsun veya sıradan çizgilerle ifade edilsin bir anlam, bir mesaj taşır. Muhatabına bir şeyler söyler. Bilgi verir, ikaz eder, yönlendirir, yasaklar. Yazıyı yazanla okuyan arasında zamanı ve zemini aşan bir irtibat, bağ vardır. Yazanla okuyan aynı zaman diliminde olmasa da "yazı" kâtip ile kariyi birbirinden haberdar eder. Aralarındaki bağ yazıdır. Bu durum zamanın herhangi bir diliminde gerçekleşebilir. 16. yüzyılda yazılmış bir yazı 21. yüzyılda kendine bir okuyucu/kârî bulabilir. Böyle olunca metin/güzel yazı insanlar arasında sadece bilgi aktarımı sağlamıyor bunun yanında güzellik ve estetik aktarım için de önemli bir yer tutuyor.

Hat sanatı, insan ruhuna hitap eden latif çizgileriyle estetik bir yapıya sahiptir. Tarihi seyri içinde her geçen gün güzelleşen biçimlerin, zarafet dolu görünüşleri yanında zaman zaman hareketlenen ve yer yer sükûnet telkin eden şekilleri, taşınan mesajın aktarılması yolundaki en etkili unsurlardır. Hz. Peygamber'e vahyedilen Kur'an'ın sözlerini görünür hale getirmesinden dolayı İslam sanatlarının en şereflilerinden kabul edilen "hat sanatı"nın muhatabı da mahlûkatın en şereflisi olan "insan"dır.

Bu sanat, konuşulan dil gibi canlı bir organizmadır. Hat sanatı, zaman içerisinde devrinin ihtiyaçlarına ve anlayışına göre değişti, gelişti ve çeşitlendi. Bu sebeple zaman içerisinde her geçen gün bir önceki güne nazaran daha da güzelleşti. Zira Kufi yazı devrinde en güzel yazıydı. Yâkût-ı Musta'sımî, Şeyh Hamdullah, Hafız Osman devirlerinde zamanlarının yegâneleriydi. Geçen zaman hat sanatına farklı bakış açıları ve arayışlar, yeni açılımlar ve boyutlar kattı. Onların hedefi yaptıkları işi, sanatı aşk ve ibadet şuuruyla bihakkın yapmak idi. "İnnallahe

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, ali.riza.ozcan@msgsu.edu.tr, 0000-0002-4847-7196

cemîlün yuhibbu'l-cemâl" sözü onların günümüz ifadesiyle mottosuydu.

İnsanların ihtiyaçlarına uygun şekilde hayatın içinde ve her zaman kullanılan yazı; cami kubbelerinden çeşme kitabelerine, fermanlardan levhalara, kitaplardan çini yüzeylere kadar hemen her yere uygulandı. Bu uygulamalar ise tesadüfi yapılmadı. Kubbeye yazılan metnin muhtevasıyla mezar taşına yazılan ibare yer ve pozisyonuna göre seçildi ve uygulandı. Kuşak yazısı ve kapı kitabesi insan boyunun ve gözünün seçebileceği şekilde ve büyüklükteki mesafeye yazıldı. Dış mekânlara yazılan yazılar kalıcı olması düşüncesiyle çiniyle uygulandı, mermere yahut taşa hakkedildi.

Hat sanatının muhatabı insan olduğu için seçilen ifadelerin hep en güzel ve en sanatlı metinler olmasına çalışılmıştır. En mahir şairlerimizin söyledikleri şiirler, nesirler, düşürdükleri tarihler, söyledikleri beyitler hattatlarımızca şiiri şekle dönüştüren en uygun yazı çeşidi seçilerek ve yazılmış uygulanmıştır. Yazı, yukarıda bahsettiğimiz gibi ulvî bir gayeye matuf yazılmıştır, yazılmaktadır. Bu sebeple hattatlar yazdıkları metinlerin okunabilir olması için teşrifatına özellikle dikkat ederler. Bunun yanında tarihi seyri içerisinde harekelerin, mühmel harflerin ve tezyini işaretlerin her geçen gün daha estetik hale geldiği bilinmektedir. Hat sanatında muhtevanın biçimsiz harflere kurban edilmesi yazının muhtevasız olması kadar acıdır.

Hat sanatı ve insan ilişkisi incelendiğinde şöyle bir durum ortaya çıkar:

1. Hat sanatı – hattat ilişkisi
2. Hat sanatı – fert ilişkisi
3. Hat sanatı – toplum ilişkisi[1]

Yazan ile yazı arasındaki ilişki, yazının hem muhtevası hem de estetiği açısından önemlidir. Bir talebenin bir hat ustasından bu işi hakkıyla öğrenmesi için uzun yıllar alan çalışma ve gayret gereklidir. Yazının incelikleri, sanatın edebi yıllar süren tecrübeler hocadan talebeye aktarılırken feyiz adı verilen manevi bir münasebet muhataplarını etle tırnak gibi birbirine yakınlaştırır. Bu muhabbetli ilişki yazıların ketebelerinde

[1] Ali Rıza Özcan, "Hat Sanatı", Hüsn-i Hat Buluşması, s. 172.

dua ifadeleriyle nazara verilir. Bu ilişki ikisi de ölünceye kadar devam eder.

Yazıyla onu okuyan arasındaki ilişki ise önce fert bazında daha sonra fertlerin meydana getirdiği toplum bazında gerçekleşir. Zira seçilen metinler; yazıldığında o metni/eseri toplumun malı haline getirir böylece eser kültür ve medeniyetin bir parçası olur. Bu açıdan yazılan metin ve ibarelerin toplumu şekillendirmesi söz konusudur. Kitabelerle şehrin çeşme, yapı, mezar taşı gibi muhtelif yerlerinde, levhalar ve çini, kalem işi Edirnekârî örnekleriyle iç mekânlarda, kitaplarla kütüphane ve müzelerde karşımıza çıkar. Bu nadide örnekler ruh dünyamızı güzellikleriyle tezyin ve tenvir ederler.

Yine hat sanatında bu sanatın birkaç farklı boyutuyla karşılaşıyoruz:

1. Mesaj/tebliğ (anlam) boyutu
2. Estetik (sanat) boyutu
3. Psikolojik boyutu
4. Sosyolojik boyutu

Hüsn-i hat sanatın en önemli özelliği ve ayırt edici vasıflarının başında insanlığa söylenmiş sözlerin en kıymetlisini, en celâllisini, en merhametlisini, en çok ikaz edeni, en çok müjdeleyeni ve bu en'lerin en faydalı ve güzeli Halîk-ı kevneyn olan ilâhî gücün sözlerinin yazılması gelir. İlâhî kelâmı en güzel şekilde yazma gayreti var olmuştur ve hep olacaktır. Hattatlar tarafından yazılan metnin özü "mukaddes" olunca sanatın da ona yaraşır şekilde olması istenir. İlahi kelâma yakışan özelliklerin başında onun aşk ile yazılması gerekir, edeb gerekir, âdâb gerekir, sebat, gayret, tevazu… hâsılı yaraşan, yakışan her şey… fazlası istenir, azı asla… Mimari eserlerin ve abidelerin ruhları onları tezyin eden objeler, süslemeler ve hatlardır. Muhteşem Süleymaniye kubbesine devrin büyük sanatkârı Hasan Halife tarafından yazılan müdevver ayetler, kubbeyi tezyîn eden, kubbeye ruh veren ayetler, mimarinin mütemmim cüzü mesabesindedir.

Hat sanatı metinleri incelendiğinde merkeze kutsal kitabımızın en fazla yazılan metin olduğu görülmektedir. Bunun yanında Kur'an'dan seçilen ayetler özellikle celî olarak mekanlar üzerine tatbik edilmiştir. Mimaride en çok dini yapılarda İslâm'ın ilk yıllarından günümüze kadar yazının kullanıldığına şahit oluyoruz.

Hat sanatının soyut sanatla yakınlığı batılı ressam ve sanatçıları da etkilemiştir. Son yıllarda hat sanatıyla ilgilenen farklı sanat disiplinlerinden sanatçılar mevcuttur. Bu sanatçılardan bazıları yazıyı eserlerinde dekoratif bir unsur olarak kullanmaktadır.

Sanat-toplum ilişkisi; geleneksel sanatlar bağlamında ele alındığında, toplumun değerler bütünü içinde geleneksel sanatlar önemli bir yer işgal eder. Zira adı geçen sanatlar toplumun kültüründen dünya görüşünden geleneklerinden derin izler taşır. Bu perspektiften bakıldığında hat sanatı topluma nasıl bir mesaj vermeyi amaçlar? Böyle bir zaviyesi var mıdır, olmuş mudur hattatların? Yahut yazılı olmayan kurallar bütününde olduğu gibi hocasından ne gördüyse onu yaşatma gayretinde olmaya çalışan biri midir hattat? Yüz yıllar içerisinde yazılan metinler incelendiğinde nasıl bir durum söz konusudur? Bu soruların cevaplarına ulaşmak için araştırmalar gerekir. Mesela 18. yüzyıl yahut 19. yüzyılda hattatların yazmak için seçtikleri ibareler mercek altına alınmalı, metinler incelenmelidir. Bu vesileyle yüzyıl içerisinde talep edilen yahut ihtiyaca cevap veren ayet ve sözler tespit edilebilir.

Tarihi süreçte; kitap ve kitabın etrafında gelişen sanat dalları ve bu sanatlarla uğraşan insanlar/meslek erbabı değerlendirildiğinde günümüzde nasıl bir durumla karşı karşıya olduğumuz bu sahada çalışanlar tarafından bilinmektedir. Ancak çoğunlukla herkes kendi perspektifinden değerlendirme yapmaktadır. Mesela malzeme üreticileri açısından bakıldığında sanat için harcanan malzeme miktarı üretilen eserlerin çokluğuna delil sayılabilir. Bunun yanında yıl içerisinde açılan sergiler, sanat faaliyetleri ve yapılan neşriyat da aynı şekilde kabul edilebilir. Bütün bunlar üretimin ve üretilen ortaya konan eserlere alâkanın arttığına delil sayılabilir. Eser üretiminin çoğalması ve talebin artması sanatın niteliğinin artmasının bir işareti olabilir mi? Üretilen, ortaya konan eserlerin kalite ve niteliği de ayrıca değerlendirilmesi gereken başka bir kriter olarak karşımıza çıkıyor. Mesela yakın tarihte bir cami avlusunda 1001 eserle geleneksel sanatlar sergisi açılmış, workshoplar yapılmaktadır[2]. Üst üste çerçeveler her türlü zevk ve anlayışın bir araya geldiği kermes anlayışı ile ele alınan bu sergilerin neye hizmet ettiği zaman

[2] 1001 Eser Sergisi, İstanbul / Üsküdar – Valide-i Cedid Camii Avlusu. Sergi Süresi: 11 Temmuz – 30 Ağustos 2025.

geçtikten sonra daha net anlaşılacaktır. Bu tür organizasyonları tertip edenlerin hedefi geleneksel sanatları yaygınlaştırmak, toplumu bilinçlendirmek ve nihayetinde adı geçen sanatları gündemde tutmak ise bu çabalar takdire şayan çabalardır. Lakin organizasyonlar; gündemde kalmak, ticarî kaygılar, şahısları yahut kurumları tanıtmak amacı ile yapılıyor ise bu tür faaliyetler neye, niçin, nasıl fayda sağlar sorgulanmalıdır. Nitelikli ve kaliteli eser üretme çabası ayrı bir bakış açısı, yaygınlaşsın mantığı ile yapılan faaliyetler ayrı bir anlayıştır. Sanat kalitesi nasıl artar ve arttırılır? Cevabı erbabınca malum sorular olmasına rağmen bu tür sorular zaman zaman sorulup cevaplandırılmalı buna bağlı olarak kemiyet ve keyfiyet anlayışı sık sık gözden geçirilmelidir.

Sanatkârlar ile sanat eserlerine talip olanların sanat ve kültür seviyeleri arasında doğrudan bir ilişki vardır. Toplumun estetik zevkinin seviyesini üretimlerin kalitesi ve eserlere talip olanların bilgi ve zevk seviyesi belirler. Bilgi ve estetik zevkin seviyesi yükseldikçe ortaya konan eserlerin kalitesi, arz-talep dengesine bağlı olarak artar. Toplum, kendisine arz edilen sanat eserleri ve ürünleriyle ruhunu besleme ve manevi tatmin peşindedir.

Gelenek; malzeme, teknik ve konuya bağlı olarak ele alınır ise is mürekkebi kullanılmadan yazılan yazılar yahut kitre yerine onun yerini tutan farklı bir malzeme kullanılarak yapılan ebru örneklerini geleneğe aykırı, gelenek dışı mı saymak gerekir? Kamış kalem yerine metal uçlu kalemlerle yazılan hatlar, toprak boyalar yerine sentetik boyalarla yapılan tezhipler, eskiden kullanılan malzemeler yerine kullanılan daha çağdaş malzemeleri kullanarak yapılan sanat eserleri geleneksel malzemeler kullanılmadığı için hat, tezhip, ebru sanatına ait değil midir?

Gelenek ve gelenekçiliği iyi sorgulamak gerekir. "Eski" den yapılmış örneklere takılıp kalarak körü körüne tekrardan vazgeçmeyerek sabit fikirli gelenekçi olmak nasıl sakıncalı ise sadece "yeni" diye bazı zevksiz uygulamaları çağdaş/modern/güncel sanat olarak kabul etmek de o kadar sakıncalıdır. Gelenek ve gelenekçilik ile ilgili Jaroslav Pelikan (1923-2006) tarafından söylenmiş güzel bir söz vardır[3]: **"Gelenek, ölülerin yaşayan ruhu; gelenekçilik ise yaşayanların ölmüş ruhudur."** Bu söz

[3] U.S. News & World Report dergisinde "The Vindication of Tradition" kitabı üzerine yapılan mülakattan alıntı (July 26, 1989).

merkeze alınarak düşünüldüğünde geçmişten beslenen ancak günün ihtiyaç, anlayış ve gelişmelerinin de değerlendirildiği bir yenilik kavramı geliştirilemiyorsa sadece geçmiş tekrar edilir ve sanat dalı her neyse bundan ileri gitmez/gidemez.

Klasik olsun çağdaş olsun sanat dalları, yaşayan insanların ihtiyaçlarına cevap vermelidir. Geleneğin hâkim olduğu sanatlarda kurallar büyük bir çoğunlukla katıdır. Kaidelere sıkı sıkıya bağlılık sanatkârlara daha dar alan bırakır. Tarihî seyri içinde öncü isimler sanatın temel yasalarını kurallara uygun olarak değiştirmiş, yön vermiş ve genişletmişlerdir. Bu açılım, sanatın genel kaideleri içinde dar alanda ve çok özel çözümlerle gerçekleşmiştir. Bu çözümlerin/çözümlemelerin detayları ancak sanatla çok yakından meşgul olanlar tarafından ayırt edilebilmektedir.

Sanatın bütünü ve detaylar hakkında bilgilenme gayreti ile sanat ehlinin çözümlere nasıl ulaştığını görmeye çalışmak için merak ve bilgi gerekmektedir. Meselenin arka planını analiz edebilmek için öncesi ve sonrası arasındaki ilişkiyi doğru ve sağlam kurabilmek sanatta ilerlemenin gereklerindendir. Geleneğe bağlı olmak demek önceden var olan bilgilerle mücehhez olmayı ve beraberinde avantajları ve dezavantajları da birlikte kabul etmeyi gerektirir.

Yüzyıllar içinde çoğunluk tarafından kabul görmüş ve sürmekte olan sanatlar bünyelerinde o kültür ve sanata dair birçok şeyi barındırırlar. Süregelen bilgi aktarımı ve bu aktarımın hangi yollarla nasıl yapılacağı zaman içerisinde tecrübe edilerek tespit edilmiştir. Usta-çırak ilişkisi adıyla bilinen bu aktarım sadece bilgi ve muhtevanın aktarımından ibaret değildir. Davranış biçimleri, bakış açıları yorumlama ve değerlendirmeye dair her şey bu aktarımın öznesidir. Maneviyatın sanatın aktarımında bir "hal" olarak kişiyi müspet yönde değiştirmesi ve eserlerinin bu sayede daha fazla etkili olacağı kabul edilir. Mevcut durum süreç içerisinde tecrübe edilmiş ve hala güncelliğini koruyan bir sistemdir.

Günümüzde Hat Sanatında Çağdaş Tasarımlar ve Yaklaşımlar

Geleneksel sanatların en özgün olanlarından biri olan hat sanatını birkaç noktadan ele alabiliriz. Bunlara kısaca bakacak olursak;

1. Konu
2. Malzeme

3. Teknik

Bu başlık altında ele alacağımız konulara daha yakından bakıldığında, hat sanatında konu seçiminde daima Kur'an-ı Kerîm'den ayetler, hadis-i şerifler, kelâm-ı kibarların önemli bir yer teşkil ettiği herkesçe malumdur. Yazılacak metinlerin seçiminde hattatın tercihi kadar bazen talibin de tercihi belirleyicidir. Hat sanatında belirleyici metinler yüzyıllar boyunca değişmemiş, hattatlar hüsn-i hat metinleri olarak ilâhî kelam ve Hz. Peygamberin sözlerini yazmışlardır. Yazıların ölçüleri, yazılacak metin bir mekân için hazırlanacaksa önem arz etmektedir ve sanat eserini belirleyici olmaktadır. Ayrıca hattatlar yazacakları metne göre hat türü tercihi yaparlar.

Hat sanatında kullanılan malzemeler herkesin malumu üzere kamış kalem, mürekkep ve kâğıt üçlüsünden meydana gelir. Bu üçü dünyanın en güzel sanatlarından birini meydana getirmek için kâfidir. Ancak bu az sayıdaki malzemeler ile ortaya konan sanatın, hattın/yazının künhüne yani özüne vukûfiyet aranır. Harflerin bünyeleri, ortaya çıkan istifler ve yazıların vazgeçilmez unsurlarından biri olan teşrifatın öğrenilme süreci sabır ve çalışma gerektirir.

Çırak ustasından meşk ederek sanatı öğrenir. Meşk için hemen herkesin kabul ettiği bir gerçek vardır; sanatı sevmek, yazıyı sevmek. Zira "aşk olmayınca meşk olmaz" sözü bu gerçeğe vurgu yapar. Hat sanatında yazı çoğunlukla aharlı kâğıt üzerine is mürekkebi kullanılarak yazılır. Hat sanatında malzeme seçimi aşağı-yukarı bellidir. Yazının yazılacağı kâğıdın rengi celî yahut hurde yazıma göre değişse de belirleyici olan hattattın kendi zevk anlayışıdır. Günümüzde hattatlar farklı malzemeleri deneme de oldukça şanslıdırlar. Zira günümüzde her türlü malzemeye ulaşmak kolaylaşmıştır.

Hat sanatında kullanılan teknikler ele alındığında malzemede olduğu gibi aslında zengin bir yelpaze ile karşılaşılmaz. Zira hat sanatının tariflerinden biri "cismanî aletler ile meydana getirilen ruhanî bir hendese" şeklindedir. Ruhanî hendesenin ortaya konması için gereken malzeme olan kalem-kâğıt ve mürekkep üçlüsü günümüze kadar bu sanatın ana malzeme taşıyıcısı olmuştur. Bunun yanında yazı kalıplarının hazırlanmasında siyah renkli kâğıtlar üzerine zırnık yahut üstübeç mürek-

kebi kullanılarak yazılan yazılar da mevcuttur. Ayrıca zerendûd adı verilen koyu renkli zeminler üzerine altın uygulanarak da levhalar hazırlanmaktadır. Bu işlem çoğunlukla hattatlar tarafından yapılmaz. Zerendûd levhaları müzehhipler hazırlar.

Hat sanatında metin açısından klasik anlayışın dışında bazı ibarelerin de yazıldığı görülmektedir. Hat sanatının ele alınış biçimi esere/ürüne yansır. Bir hattat, eserini planlarken eserin malzemesinden konusuna, teşrifatından tasarımına ve dahi tezyinatına kadar düşünmek zorundadır. Metne uygun yazı türü seçiminden metin şekil/form seçimine kâğıt renginden mürekkebin parlaklığına kadar bütün seçimler hattattın karar vermesi gereken konulardır. Eser bütün bu seçimlerin neticesinde özgün bir hale bürünür. Bu yüzden biricik/ünik bir eser ortaya koymak isteyen her hattat bu noktalara özen gösterir.

Günümüzde hat sanatına ait eserlere alaka her geçen gün artmaktadır. Allah'ın kelamını estetikle buluşturma, estetik olarak ifade etme meselesi olan yazıyı, çizgilerin şahı olarak kabul eder Bedri Rahmi Eyüboğlu[4]. Türklerin dünyaya çizgi ihracatı yaptığını; "Yüzyıllar boyunca Arap'a, Acem'e, Hint'e biz hattatlar göndermişiz ve her seferinde alnımızın akıyla çıkmışız" sözleriyle ifade eder[5]. Günümüz hattatlarından bazılarının mevcut devam eden hat anlayışının dışında farklı tavırlarda eserler verdiklerine de şahit oluyoruz. Bu anlayışla eser veren hattatların tasarım anlayışlarını eski dönemlerde kullanılan daha serbest ve özgür kullanıma dayandırdıkları ve günümüz anlayışından farklı anlayışla yazdıkları görülmektedir.

Bu anlayış farkı güncel konular ile teknolojik imkânları daha serbest kullanma özgürlüğünün birleşmesiyle farklı mecralara doğru yönelmektedir. Bir yönden hat sanatı daha geniş çevrelere yayılırken diğer yandan hat sanatın iç dinamikleri olan edep, sorumluluk, hassasiyet gibi manevi duyguların göz ardı edilmeden dengeli bir şekilde arz edilmesi gerekmektedir. İcazet müessesesinin bu durumlar için ne kadar gerekli olduğu ortaya çıkmaktadır. "Geleneğe bağlı sanatlarımızı ayrı bir bütün olarak ele alarak değerlendirmek, yenilik yapmak adına kurallarını boz-

---

4 Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Resme Başlarken,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2005 s. 380.

5 Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Resme Başlarken,* s. 381.

mamak, gelişimini doğal seyri içerisinde devam ettirmek gerekmektedir”[6].

Hat sanatında Dijital Programların Kullanımı:

Günümüz hattatları Photoshop, AI, Corel Draw gibi programları tasarım konusunda oldukça yaygın kullanmaktadırlar. Bir görselin istenilen ölçülerde bozulmadan ve orantılı bir biçimde büyütülüp küçültülmesine imkân tanıyan grafik kayıt biçimi olan vektörel çizim programları günümüzde hattatların ve geleneksel sanatlarla uğraşanların çokça kullandıkları çizim ve tasarım konusunda ve arşivlemede kullandıkları yazılımlardır ve sanatkârlara büyük kolaylıklar sağlamaktadır.

Hattatlar vektörel programları kullanarak oluşturdukları harflerle daha kısa sürede ve çok fazla alternatifli olarak kompozisyonlar yapabilmektedir. Bu programlar; harf alternatifleri, harflere teknik ve estetik müdahale gibi teknik taraflarının yanında, bir harfi tasarımın tamamında aynı şekilde kullanabilmeyi, zemin renklerinin seçimi, ölçülendirmenin sınırsızlığı, doku kullanımı, veri bankası oluşturma gibi sanatkâra çok fazla imkân tanıyan programlardır. Özel yazılımlarla kalem hareketlerini gösteren programlar kâğıt-kalem-mürekkep üçlüsünü en azından tasarım sürecinde devre dışına itmiştir. Her geçen gün bu programları kullanan sanatçı sayısında artış olmaktadır.

Ancak bu durum beraberinde bazı farklı durumlara da sebebiyet vermektedir. Zira hattatların büyük bir kısmı günümüzde en çok kabul gören hattatların yazılarını kendilerine örnek olarak almakta ve hatta bu harfleri birebir kullanma yönüne de gitmektedirler. Mesela celi sülüste ve celî talik yazıda Sami Efendi’nin harflerini vektörel olarak çizerek olduğu gibi kendi kompozisyonlarına transfer etmektedirler. Bu durum güzel harf örneklerinin kopyalanması açısından güzel göründe de hakikatte hat sanatında zenginliği ortadan kaldırarak tek bir güzel anlayışına doğru sevk etmektedir.

Sanatta ayırt edici bazı izler sanatçıyı diğerlerinden ayırır ve sanat dünyasında farklı bir iz olarak tanımlar ve kabul eder. Bu hangi sanat disiplininde olursa olsun sanatçıyı tanımada ve tanımlama da önemli bir

---

[6] Belgin Pekpelvan, “Türkiye’de Gelenekli ve Çağdaş Sanatta Anlatım Biçimi Olarak İslam Yazısının Kullanımı”, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2,* 2009, s.79.

kriter teşkil eder. Usta bir sanatçıyı harflerine varıncaya kadar birebir kopyalamaya çalışmak özelde sanatçıya zarar verdiği gibi genelde de sanat disiplinine zarar vermektedir. Yine bir ustanın sanatından ve etkilenmek onu kendine fahri üstat kabul etmek ayrı bir şeydir, üstadın harflerini ve kompozisyon özelliklerini birebir kopyalama yoluna gitmek başka bir şeydir. Bu durum kopyalama şeklinde devam ettiği sürece zevkler aynı yönde kısır bir yola girer ve sanat zenginliğini kaybeder. Zenginlik, hat sanatının özünün yani temel kurgusunun ve ruhunun meşkler sayesinde sindirilmesi ve geçmiş örnekleri incelenerek daha ileriye götürülmesi çabası olmalıdır.

Günümüzde yaygınlaşan vektörel kullanımı hat sanatıyla uğraşanlar için ciddi kolaylık sağlamaktadır. Ancak teknolojik imkânlardan fayda sağlamanın ölçüsü nerede başlar nerde biter bunun alt üst sınırı nasıl olmalıdır konusu önemlidir. Zira vektörel kullanımı sanata estetik bir güzellik sağlarken doğal güzelliği tırpanlamaktadır. Doğal olan güzellik ile müdahale görmüş güzel arasında muhakkak bir fark mevcuttur. Bu sadece sanat noktasında değil hayatın başka alanlarında da karşımıza çıkmaktadır. Otomobillerin daha hızlı gidebilmeleri için yapılan aerodinamik hesaplar, tasarlanan araba modellerinin gittikçe birbirine benzemesine sebep olmaktadır. Bir zamanların geniş ve süspansiyonlu oldukça estetik otomobilleri artık yerini sadece hız ve güvenliği ön planda tutan gittikçe minimalleşen otomobil modellerine bırakmaya başlamıştır.

Hat sanatında da çoğunluk hattatın kendine örnek aldığı sülüs yazıda Sami Efendi, nesih için Şevki Efendi ve ta'lîk yazıda yine Sami Efendi'nin harflerinin ve yazı anlayışlarının vektörel programlar kullanılarak hızlıca yaygınlaştığını görmek mümkündür. Makıli için de vektörel kullanımı tasarımlarda büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Vektörel kullanımı ve internet kullanımı sayesinde herkes birbirinin yaptığı tasarımlardan çok kısa sürede haberdar olmakta ve bu durum çok hızlı üretim ve tüketime sebep olmaktadır. Hız çağı her an kendini doyasıya hissettirmektedir. Kalem, kâğıt ve mürekkep kullanarak yapılan karalamalar taslak tasarımlar artık soyutlaşarak sanal tasarımlara dönüşüyor. Vektörel programlarla neredeyse aynı harflerin kopyalanarak oluşturul-

duğu tasarımlar ferdi özellikleri ortadan kaldırarak otomobil modellerinin birbirine benzemesi gibi gittikçe birbirine benzeyen tasarımlar olarak karşımıza çıkıyor. Teknolojik imkânlar sanata farkında olmadan bir sınır mı getiriyor? Bu durumun da ayrıca sorgulanması gerekir. Talebi, arz edilen eserler belirleyince teknik ve işçilik olarak mükemmel ürünler ancak mağaza mankenleri gibi doğal güzelliğini kaybetmiş estetik mükemmele dönüşmüş ruhsuz ve stabil, statik istiflerle karşı karşıya kalmak kaçınılmaz oluyor. Mekanik olmak cazibeyi ortadan kaldırıyor. Bütün oranları düzgün, mükemmel tasarımlar doğallığını ve buna bağlı olarak duygusunu kaybediyor. El örgüsü kazak ile triko kazak arasındaki fark gibi makine üretimi ağırlıklı ürünlere dönüşüyor. İnsan ruhunu okşayan hoş duygular bırakan eski üstatların doğallığı yakalayan dest-i hatları ile günümüzün vektörel tasarımlarının arasında muhakkak erbabınca fark olduğu görülecektir. Kabul etmeliyiz ki dünya hızla değişiyor. Hâl'e ayak uyduramayan kendini güncelleyemeyenler de doğal ayıklanmaya maruz kalacaklardır. Yine kabul edilmelidir ki geçmişte kalmak nasıl yalnızlaşmaya sebep olacaksa geçmişten haberdar olmamak ta köksüzlüğe sebep olacaktır. Bu dönüşüm de kriter sanatın temel yasalarının insan ruhunun, duygularının aynı formatta kopyalanması ve geçmişten geleceğe taşınması noktasında örselenmeden bağı koparmadan adaptasyonu önem arz etmektedir.

Tasarımlarda vektörel program desteği ile hızlı bir şekilde eser üreten sanatçılar uygulamada da teknik imkânlar kullanarak üretimlerini hızlıca gerçekleştirebilmektedirler. 2000li yıllardan önce açılan geleneksel sanatlar sergileri sayıca çok az iken günümüzde yapılan sergiler, bienaller, çalıştaylar, workshoplarla eser üretiminin zirvesini zorlamaktadır.

Hat sanatına talebin her geçen gün arttığına şahit oluyoruz. Koleksiyonerlerin sayısının da artması sevindiricidir. Hat koleksiyonerlerinin eski hattatların eserleri kadar günümüz hattatlarının eserlerini de koleksiyonlarına dâhil etmeleri sevindiricidir.

Kanuni Devri'nin ekol sahibi büyük usta Ahmed Karahisarî tarafından yazmaya başlanıp evlatlığı Hasan Halife tarafından tamamlanmış olan Topkapı Sarayı'nın kıymetli eserlerinden biri olan büyük boy

Kur'an-ı Kerîm'in tıpkıbasımının yapılarak yayınlanması hattatlara dönemin hat anlayışı ve muhakkak-reyhânî yazının örneklerini görmeleri açısından büyük bir fayda sağlamıştır. 16. yüzyıldan sonra yaygın kullanımını kaybetmiş olan muhakkak ve reyhânî hatlara bu vesileyle yeniden alâka duyulmuş ve bu yazı çeşitleriyle eserler verilmiş, verilmektedir. Muhakkak ve reyhani hatla levhalar yazılmaktadır artık.

Hat sanatında karalamalar ayrı bir yer tutar. Hattatların el melekelerini kaybetmemek üzere yazı yazmadıkları boş vakitlerde yaptıkları bir nevi egzersizler günümüzde bir levha mantığıyla gündeme gelmektedir. Eskiden küçük kâğıtlara planlanmadan ve harfleri bazen üst üste yazarak bazen kâğıda farklı yönlerde kalem ağzı farklı kalemler kullanılarak yazılan karalama örnekleri günümüzde daha büyük ölçülerdeki kâğıtlara ve kâğıdın tamamı tasarlanarak hatta farklı renkte mürekkepler kullanarak yazılmaktadır.

Yine son yıllarda hat sanatıyla uğraşan hattatlar yeni arayışlara yöneliyorlar. Bunlardan biri de Nesih yazının celî şekliyle ve renkli mürekkepler kullanılarak levha halinde yazılmasıdır. Çok ince kalemle yazılan nesih vektörel programlarla çokça büyütülerek en ince detaylarına kadar tashih edilerek ve farklı renk varyasyonları denenerek celî bir levha haline getirilmektedir. Bu durum kitap metni yazmak için tasarlanmış olan bir yazı cinsinin fonksiyonunu farklı bir alanda kullanıma aldığınızda harflerin bünyesine bağlı olarak bazı müşkilleri de beraberinde getirmektedir. Yazılan örneklerin kabul görmesi zamana bağlı olarak netleşecektir.

Yazılan ibarelerde geleneğin devam ettiği yani ayetlerin hadislerin ve kelâm-ı kibarların aynı şekilde yazıldığına şahit olunmaktadır. Önceden yazılmış ibarelerin yeniden yorumlanarak yazılması da çokça tercih edilen bir yoldur. Önceden yazılmış bir metnin farklı yazı çeşitleriyle denendiği de vakidir. Bunun yanında farklı metinlerin de yazıldığı örnekleri az da olsa görmek mümkündür.

Hat sanatı ile yapılan yayınların da memnuniyet verici olduğu söylenebilir. Üniversitelerde yapılan yüksek lisans, sanatta yeterlik ve doktora tezleri bu sahada çalışmaların yoğunlaştığını göstermektedir. Yayınlanan makaleler, sunulan tebliğler son yıllarda bu sahada çalışanların

arttığının işaretidir. Her geçen yıl yapılan çalışmaların artması ve nitelikli çalışmalar, çalışmaların çeşitlenmesi, inceleme alanının genişlemesini ve yapılan çalışmalarla kayıt altına alındığını gösterir.

Hat sanatı teknolojik imkanlar sayesinde online olarak yahut video kayıtlar ile hoca talebe arasındaki zaman ve mekân meselesine de çözüm olmaktadır. Uzak mesafelerden meşk kolaylığı sağlayan sistemler hem hoca hem talebe açısından tercih edilmektedir. Hocaların önceden kaydettikleri dersler sanat hakkındaki talebe tarafından sanat hakkındaki incelikleri kavrama noktasında çokça izlenerek pekiştirmeye yardımcı olmaktadır. Hocasına sormaya çekindiği noktaların izahı noktasında ayrıntılı bilgilere ulaşabilmektedir.

Sanat galerilerinde yıllar içerisinde hat sanatı sergilerinin daha sık olarak açıldığı izlenmektedir. Sanata yön verme ve günün sanat anlayışlarını sergileme açısından önemli bir yer tutan sanat galerinin artması sanata yönelen insanlara yeni pencereler açmaktadır. Sanatın geniş kitlelere yayılması ve sanat eseri ile koleksiyoneri buluşturan sergiler sanat ekonomisinde belirleyici bir role sahiptir.

Hat sanatıyla alakalı eserlerin piyasaya arz edildiği ve el değiştirdiği ortamlar olan müzayedelerde son yıllarda özellikle berhayat hattatların eserlerine sıklıkla rastlanmaktadır. Koleksiyonerler ve alınıp satılan eserler, hat piyasasının ekonomik olarak nabzını da tutmaktadır. Bu çerçevede basılan ve arşiv değeri taşıyan müzayede katalogları hat sanatı ile uğraşanlar için önemli kaynaklara dönüşmektedir. Hattatlar, eserleri ve ekonomik ederleri açısından meraklıları için önemli bir müracaat kaynağı olmaktadır.

21. yüzyılda sosyal medya sanat eserlerinin paylaşıldığı en geniş platformlardan biri haline gelmiştir. Sanat eserleri ve sanatçılar hakkında bilgiye ulaşmak şimdiye kadar hiç bu kadar kolay olmamıştı. Sanal âlem bütün dünyayı kuşatarak bilgiye ulaşmayı bir tuş kadar yakınımıza getirmiştir. Sanat bugün çok daha güçlü bir silaha dönmüştür. Kültürlerin sanat eserleri kanalıyla çok geniş çevrelere ulaşması kolaylaşmıştır.

Sanatın bütün dallarındaki eserler ve ürünler çok daha geniş alana ve daha hızlı bir şekilde arz etme imkânına sahiptir.

Sanat eserlerini barındıran müze, kütüphane ve arşivlere ulaşmak artık çok kolaydır.

Hat sanatı, sadece teknik bir beceri olmanın ötesinde, sanatkârın ruh halini ve ifade gücünü yansıtan, derin bir kültürel ve manevi boyuta sahip bir sanat dalıdır.

Sonuç olarak, hat sanatı, İslami medeniyetin görsel ve entelektüel kimliğini şekillendiren, dini metinlerin korunmasından resmi yazışmalara, ilmi eserlerin çoğaltılmasından mimari süslemelere kadar geniş bir yelpazede hem işlevsel hem de estetik bir rol oynamış, köklü bir kültürel mirasın taşıyıcısı olmuştur. Üstlendiği bu görevin değişen zaman ve şartlara bağlı olarak güncellenerek yenilenmesi onun bu hamil/taşıyıcı vasfını yerine getirmede önemli bir yer tutacaktır.

KAYNAKÇA

Eyüboğlu Bedri Rahmi, Resme Başlarken, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2005.

Jaroslav Pelikan, U.S. News & World Report dergisinde "The Vindication of Tradition" kitabı üzerine yapılan mülakattan alıntı (July 26, 1989).

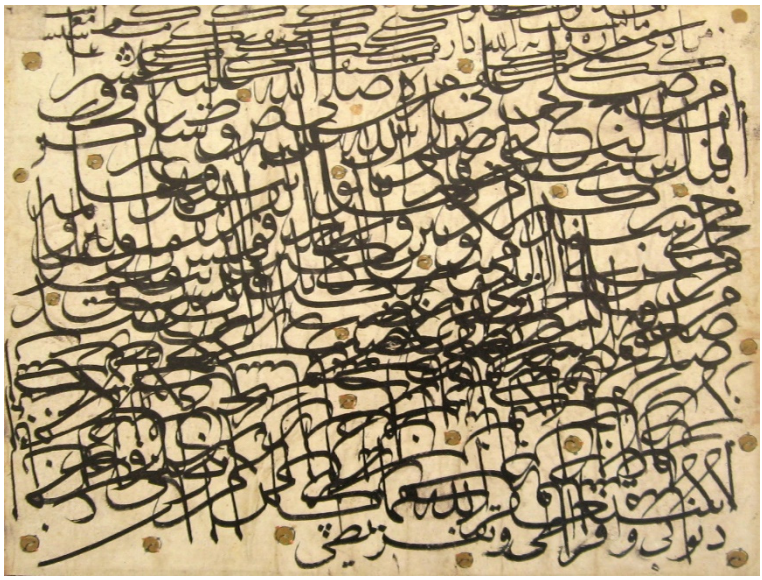
Özcan Ali Rıza, "Hat Sanatı", *Hüsn-i Hat Buluşması,* s. 172-175.

Pekpelvan Belgin. Türkiye'de Gelenekli ve Çağdaş Sanatta Anlatım Biçimi Olarak İslam Yazısının Kullanımı, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 2, 2009, s. 66-82.

FOTOĞRAFLAR



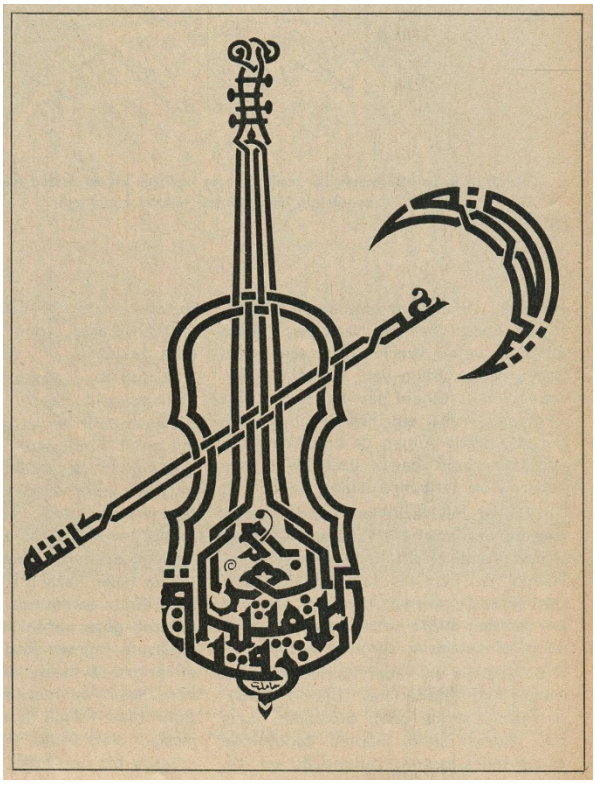
Resim 1: Eski bir karalama örneği



Resim 2: Eski bir karalama örneği



Resim 3: Hattat Mehmet Özçay'a ait bir karalama



Resim 4: Hattat Hamid Aytaç'ın keman şeklinde tasarladığı bir yazı



Resim 5: Hattat Hamid Aytaç'ın celî sülüs ile yazdığı ait bir ayet (Bakara 153)



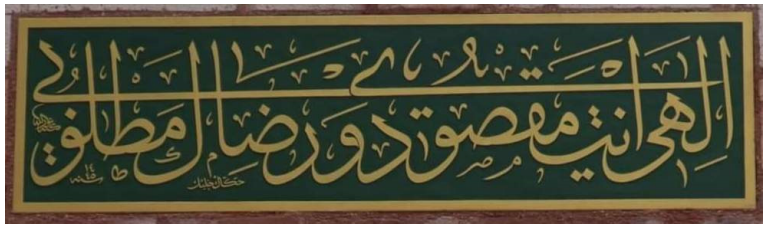
Resim 6: Hattat Ali Toy tarafından yazılmış celî ta'lîk ayet (Hud 112)



Resim 7: Hattat Davut Bektaş'ın celi rik'a yazısı "Hiç"



Resim 8: Hattat Mehmet Özçay'a ait bir celi nesih yazı örneği



Resim 9: Hattat Nurullah Özdem'e ait bir dua cümlesi



Resim 10: Hattat Ali Rıza Özcan'a ait celî ta'lik ayet (İsra 84)

DÜNDEN BUGÜNE TEZHİP SANATI VE ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR

Dr. Ayşe Zehra SAYIN*

Tezhip Sanatı

Tezhip kelimesi, Arapça "z-h-b" kökünden türemekte olup "altınlamak" anlamına gelmektedir. Ana malzemesi altın olan bu sanat, üslûplaştırılmış motiflerin altın ve çeşitli renklerle uygulanması suretiyle ortaya konulan bir kitap sanatı olarak tanımlanır[1]. Genellikle yazma eserlerin sayfa kenarları, başlıkları veya hat levhalarının etrafını bezemek amacıyla uygulanmaktadır[2]. Tezhip edilen esere müzehhep, bu işi yapan erkek sanatkâra müzehhip, bayan sanatkâra ise müzehhibe denilmektedir.

İslâm sanatları içerisinde önemli bir yer teşkil eden tezhip sanatı yüzyıllar boyunca farklı coğrafyalarda gelişimini sürdürmüştür. Bu gelişim, her dönemin tezhip sanatına özgü üslûp özelliklerinin ortaya çıkmasını sağlamış ve dönemsel ayrımların yapılmasını kolaylaştırmıştır. Söz konusu sanatın bilinen en erken örneklerine, Uygurlar Dönemi'nden günümüze ulaşan eserlerde rastlanmaktadır. Türklerin İslâmiyet'i kabulüyle birlikte Karahanlı Dönemi'nden başlayarak, Gazneli, Selçuklu, İlhanlı, Timurlu ve Osmanlı Dönemlerinde çok sayıda tezhipli eser hazırlanmıştır[3]. Bu devletlerin kurucuları ilme ve kitaba büyük önem vermiş, çeşitli kütüphaneler kurmuşlardır. Bu kütüphaneler için başta Kur'an-ı Kerîm nüshaları olmak üzere, çok sayıda ilmî ve edebî eser tezhiplenmiştir. Bu eserler, aynı zamanda devletin sanata ve bilgiye verdiği önemi de yansıtmaktadır.

* Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, azsayin@erbakan.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8574-3994.

1 Fatma Çiçek Derman, "Osmanlılar'da Tezhip Sanatı", *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*, ed. Ekmeleddin İhsanoğlu, C.2 (İstanbul: IRCICA, 1994), 487.

2 Celal Esat Arseven, "Tezhib", *Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1952), 4/1982.

3 Ali Fuat Baysal, "Tezhip Sanatı", *Türk İslam Sanatları Tarihi El Kitabı*, ed. Abdülkadir Dündar, (Ankara: Grafiker Yayınları, 2019), 433.

Tezhip sanatı, Anadolu coğrafyasında Osmanlı Devleti'nin on altıncı yüzyılında klasik dönemine ulaşmıştır. Ancak on yedinci yüzyıldan itibaren dünya düzenindeki değişimler ve Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu siyasî koşulların etkisiyle tezhip sanatında Batı etkileri hissedilmeye başlanmıştır[4]. Cumhuriyet Dönemine geçiş sürecinde ise tezhip sanatı, belirgin bir duraklama ve gerileme dönemine girmiştir. Buna karşın Cumhuriyet sonrası süreçte, klasik dönem üslûpları esas alınarak yapılan çağdaş uygulamalar öne çıkmış, pek çok sanatkâr bu sanatı klasik kurallar çerçevesinde icra etmeye devam etmiştir.

1. Tezhip Sanatının Tarihi

Tezhip sanatının bilinen en erken örnekleri, sanat alanına önemli katkılar sunan Uygurlar Dönemi'ne kadar uzanmaktadır. Mani alfabesiyle yazılmış eserlerde yer alan bitkisel motifler, kullanılan renkler ve teknikler, tezhip sanatının prototip örneklerini teşkil etmektedir. Bu eserlerdeki süsleme anlayışı, ilerleyen dönemlerde İslâmî tezhip anlayışının temelini oluşturmaktadır[5]. İslâmiyet'in kabulüyle birlikte, özellikle Kur'an-ı Kerîm nüshaları başta olmak üzere pek çok dini eserde tezhip sanatı gelişim göstermeye başlamıştır.

Erken İslam dönemi olarak adlandırılan Emevi Dönemi yazmalarında görülen tezhip örnekleri genellikle sûre başlarını belirten yatay dikdörtgen süsleme alanları ve bu alanların devamında yer alan gül motifleri biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Bu tezhiplerde yalnızca altın kullanılarak oluşturulan dikdörtgen sûre başlıkları, farklı genişliklerdeki şeritlerin ve geçmelerin hareketli düzenlemeleriyle dikkat çekmektedir[6]. Bu kompozisyon anlayışı, daha sonraki dönemlerde klasik olarak uygulanacak tezhip tasarımlarının oluşmasını sağlamıştır.

1.1. Anadolu Selçuklu Dönemi Tezhip Sanatı

Türklerin Anadolu'ya yerleşmelerinin ardından, Konya merkezli sanat faaliyetlerinin başladığı bilinmektedir. On ikinci yüzyılın sonlarına

---

4 Gülnur Duran, "18. Yüzyıl Tezhip Sanatı", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009), 397-398.

5 Şehnaz Biçer Özcan, *Uygur Yazmalarında Sayfa Düzeni*, (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010), 263.

6 Ali Fuat Baysal, "Mushaf Tezyinatının Tarihî İçindeki Gelişimi", *Marife* 10/3 (2010): 366–368.

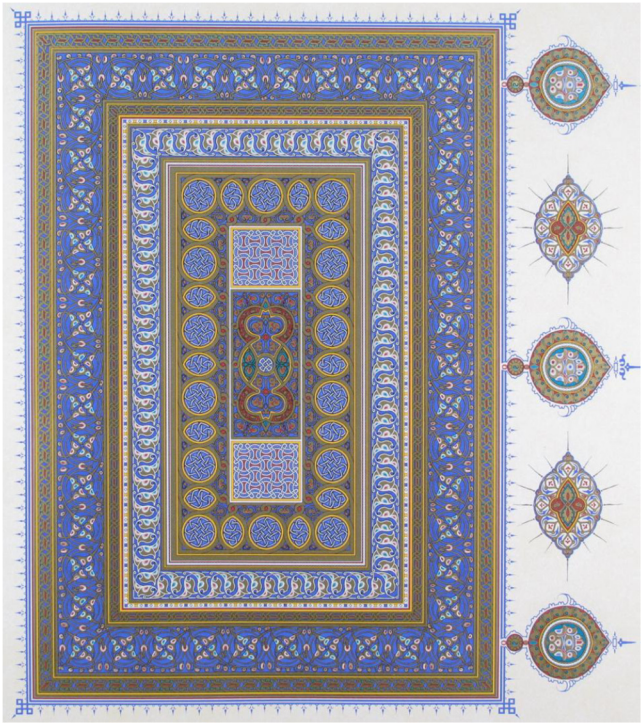
doğru maden ve ahşap gibi çeşitli sanat alanlarında ürünler ortaya konulurken, on üçüncü yüzyılın başlarından itibaren kitap sanatlarına önem ve destek verilmiş; bu alanda çok sayıda eser hazırlanmıştır[7].

Selçuklu Devleti'nin başkenti ve aynı zamanda önemli bir sanat merkezi olan Konya'da, dönemin sanatkârları tarafından yüksek nitelikli tezhipli eserler hazırlanmıştır. Bu eserlerde bölgenin üslûp özellikleri görülmektedir. Örneğin, Mevlâna'nın Mesnevî'sinin temize çekilmiş ilk nüshası, 677 (1278) yılında Muhammed b. Abdullah el-Konevî el-Veled tarafından yazılmış, dönemin önemli sanatkârı Muhlis b. Abdullah el-Hindî tarafından tezhiplenmiştir. Müzehhip el-Hindî, bu eserin her bölümünün ilk dört sayfasında farklı tezhip tasarımları uygulamış; geometrik düzenlemeler ile rûmî motifleri ön planda kullanmıştır. Zemin renklendirmesinde altın ile kırmızı, mavi, lacivert, yeşil ve kahverengi gibi renkler tercih edilmiştir. Tezhipli alanların dış kenarlarında, Kur'an-ı Kerîm tezhiplerinde olduğu gibi iri gül motifleri yer almıştır[8] (Resim 1).

---

7 Zeren Tanındı, "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009), 246.

8 Zeren Tanındı, "Mevlâna Celâleddin Rûmî'nin ve Sultan Veled'in Konya Mevlâna Müzesindeki Eserlerinin Tezhipli İlk Örnekleri" *Mevlâna Ocağı. Mevlâna'nın Doğumunun 800. Yılına Armağan*, haz. Mehmet Bayyiğit (Konya: Kombassan Vakfı, 2007), 163-164.



Resim 1: Mevlâna Müzesi 51, Mesnevi, 1278[9]

Dönemin en fazla tercih edilen motiflerinin başında, farklı biçimde uygulanan rûmî motifleri gelmektedir. Ayrıca eğri çizgi anlamındaki münhani motifi de Selçuklu tezhiplerinde fazlaca tercih edilmiştir. Desenlerde geometrik geçme ve zencerek tasarımlarına çokça yer verilmiş ve bu motifler dönemin sembolü olmuştur. Beş, altı, sekiz, on iki dilimli yıldız merkezli geometrik desenlerin içerisi rûmî motifleri ile doldurulmuştur[10].

Tezhipli alanların hem motiflerinde hem de zeminlerinde en fazla tercih edilen malzeme altın olmuştur. Altın, ezilerek boya kıvamında hazırlanarak sürüldüğü gibi varak halinde alana göre kesilip yapıştırılarak da kullanılmıştır. Altının yanı sıra lapis (lacivert) renk çoğunlukla tercih edilirken mavi, kahverengi, kiremit kırmızısı ve yeşil dönemin renkleri içerisindedir[11].

---

9 Necmi Tuna, *Mevlânâ Dergâhı'ndaki Tezhipli Mesnevîler*, (Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2015), 42.

10 Yılmaz Özcan, "Türk Tezhip Sanatı", *Türkler*, C.12 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 300.

11 Ali Fuat Baysal, "Tezhip Sanatı", 442.

Yazma içerisinde zahriye sayfaları tek veya karşılıklı çift sayfa olarak hazırlanmıştır. Bu sayfalar, kimi zaman tam sayfa tezhip edilmiş; kimi zaman ise mekik, madalyon ya da dikdörtgen çerçeve şeklinde de tasarlanmıştır. Tam sayfa zahriye sayfası tezhiplerinin iç kısmı geometrik bir düzenlemeye sahip olmuş ve bu geometrik alanların içerisi çoğunlukla rûmî motifleri ile bezenmiştir. Bu alanın etrafını zencerek ve cedvel sınırlamaktadır. Serlevha sayfaları karşılıklı tam sayfa tezhiplidir. Yazılı alanda yazı aralarına beyne's-sutûr tezhibi yapılmıştır. Sûre başı ve bölüm başı ise dikdörtgen alan olarak sınırlandırılmış ve tezhiplenmiştir[12].

Döneme ait yazma eserlerde, metin başlıkları esas yazıya göre daha iri yazılmıştır. Bu başlık yazısı iri yazılmasının yanı sıra çoğu zaman altın olup siyah mürekkeple tahrirlenmiştir. Başlık yazılarının dışında ise genellikle Selçuklu Dönemine özgü sülüs yazı türü tercih edilmiştir [13].

1.2. Beylikler Dönemi Tezhip Sanatı

Beylikler Döneminde kitap sanatlarını destekleyen ve sanatkârları himaye eden Karamanlı ve Germiyanlı Beyler olmuşlardır[14]. Bu süreçte hazırlanmış tezhipli eserler, Selçuklu üslûbunun devamı olmakla birlikte çağdaşı olan güçlü devletlerden İlhanlı ve Memlûk sanatının da etkisiyle şekillenerek, Beylikler Dönemi tezhip üslûbunun oluşmasını sağlamıştır[15]. Bu tezhip sanatındaki gelişim Osmanlı Dönemi için hazırlık aşaması niteliğindedir.

Dönemi önemli tezhipli eseri Konya Mevlâna Müzesi, 12 numaraya kayıtlı Karaman Beyi Halîl b. Mahmûd Karamâni emriyle hazırlanan 714 (1314) tarihli Kur'an-ı Kerîm'dir. Bu eserin müzehhibi Ya'kûb b. Gâzî el-Konevi'dir[16]. Tam sayfa zahriye ve serlevha tezhibi içerisi geometrik desen, zencerek ve rûmî motifleriyle bezelidir (Resim 2).

---

12 Hatice Aksu, *Anadolu Selçuklu Tezhip Sanatı ve Osmanlı (Klâsik Dönem) Tezhip Sanatının Mukayesesi*, (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1992), 50–51.

13 Yıldız Demiriz, "Anadolu Türk Sanatında Süsleme ve Küçük Sanatlar", *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, C.5 (İstanbul: Millet Yayınları, 1982), 924.

14 Zeren Tanındı, "Kitap ve Tezhibi", *Osmanlı Uygarlığı 2* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2004), 871.

15 Zeynep Demircan Aksoy, *XIV. Yüzyıl Anadolu Türk Tezhip Sanatı Tasarımları*, (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010), 447.

16 Fatma Çiçek Derman, "Tezhip" *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.41 (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 66.



Resim 2: Mevlâna Müzesi 12, Kur'an-ı Kerîm, 714 (1314)[17]

Beylikler Dönemi eserlerinin tezhiplerinde geometrik düzenleme, zencerek, rûmî ve münhani motifi yoğun tercih edilmiştir. Dönemin önemli özelliği Moğolların da etkisiyle Anadolu tezyini sanatlarında 1270 yılından itibaren yoğun tercih edilen bitkisel süslemelerin eklenmesidir. On dördüncü yüzyıl eserlerinde geometrik düzenlemeli pafta içleri rûmî motifi yanı sıra hatâyî grubu motifleriyle de bezenmiştir. Tezhipli alanlarda altın ve lacivert yanında kırmızı, mavi, siyah, pembe, turuncu ve beyaz renkler kullanılmıştır[18]. Serlevha tezhibinde yazı aralarına beyne's-sutûr tezhibi yapılması geleneği devam edilmiştir. Bu dönemin Konya'da üretilmiş eserlerin çoğunluğunun bir başka önemli özelliği ise büyük boyutlu olarak hazırlanmasıdır[19].

---

17 Şennur Atalay Varol, "Konya Mevlânâ Müzesi'nde Bulunan "12" Envanter numaralı Kur'an-ı Kerim'in Tezhip Açısından Değerlendirilmesi", *Kalemişi*, 4/8 (2016): 129.

18 Zeren Tanındı, "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı", 247.

19 Ayşe Zehra Sayın-Naci Bakırcı, "Selçuklu Emiri Celâleddin Karatay Adına Hazırlanan Kur'an-ı Kerîmler ve
Tezhipleri", *Selçuklu Emiri Celâleddin Karatay Araştırmaları*, ed. Ahmet Çaycı ve Ahmet Yavuzyılmaz (Konya: NEÜ PRESS, 2024), 499.

1.3. Erken Osmanlı Dönemi Tezhip Sanatı

Osmanlı Dönemi bütün sanat dallarında olduğu gibi tezhip sanatı açısından da oldukça önemli bir yükselişin olduğu dönemdir. Önceki yüzyıllardan gelen birikim, Osmanlı Dönemi nakkaşhanesinde çalışan sanatkârlar tarafından tezhip sanatının hep ileri götürülmesi çabası ile yükselmiştir. Başka bir deyişle bu dönem içerisinde sanata ve ilme verilen değer ile sanatkârlar desteklenmiş ve klasik Osmanlı tezhip sanatının oluşması sağlanmıştır.



Resim 3: Süleymaniye Kütüphanesi 1025, En- Nihaye fi Garaibi'l-Hadis[20]

Osmanlı tezhip üslûbunun oluşmasında ilk önemli isim Fatih Sultan Mehmed'dir. Sanata büyük önem veren Fatih, müzeyyen eser üretiminin belli bir kalitede olabilmesi için Topkapı Sarayı'nda kurmuş olduğu nakkaşhaneye dönemin en iyi sanatkârları buraya toplamıştır. Nakkaşhanenin başına Özbek asıllı Baba Nakkaş'ı atamış ve kendi özel kütüphanesi için önemli hattatların eserlerinin tezhibini yaptırmıştır. Döne-

[20] Seher Aşıcı, *Fatih Devri Tezhip Üslûbu*, (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, 2007), 110.

min yazma kitaplarında zahriye, başlık ve hâtime sayfaları tezhiplenmiştir[21]. Zahriye tezhiplerinde mekik ve dairevi formlu tasarımlar tek başına kullanılmışken, tam sayfa dikdörtgen form içerisinde de yer almıştır.

Fatih Dönemi tezhiplerinde Baba Nakkaş üslûbunun yanı sıra "Naif" olarak adlandırılan üslûp ve Timurî Herat üslûbu izleri de görülmektedir[22]. Baba Nakkaş üslûbu özellikleri başında iri hatâyî motifleri gelir. Kıvrık dallar üzerindeki bu hatâyî motiflerinde kendi üstüne katlanan taç yaprakları, üç boyutlu görüntü hissi verir[23]. Naif üslûbu, altın veya boya kullanılarak sade ve küçük bitkisel motiflerin kâğıt veya boyalı zemin üzerine uygulanmasıdır. Zeren Tanındı, bu üslûbun Muzafferîler Döneminde Fars'da hazırlanan tezhiplerde ortaya çıktığını belirtir[24]. Timurî üslûbu ise rûmî motifi ağırlıklı tezyinattır. Dış pervazda klasik tezhip uygulanmış rûmî motifli tasarımların içerisinde beyaz renk iplik uygulanması bu üslûbun önemli özelliğidir. Bu üslupta desenler oldukça küçük ve işçilik incedir.

Dönemin tezhiplerinde çoğunlukla klasik tezhip tekniği uygulanmıştır. Bu tekniğe uygun üretilen tezhiplerde dönemin özelliği çivit mavisi kullanılmıştır. Öyle ki altın, çivit mavisi renkten sonra dikkat çekmektedir. Ayrıca parlak tonlardaki kırmızı, pembe, yeşil, beyaz ve kahverengi renkler tezhipler içerisinde yer almıştır[25](Resim 3).

Fatih Sultan Mehmed'den sonra padişah olan ve 1481-1512 yılları arasında hüküm süren Sultan II. Bayezid döneminde de tezhipte yenilikler devam etmiştir[26]. Bu dönemde hem Fatih Devri tezhip özelliklerinin devam ettiği hem de Amasya'dan gelen sanatkârlar etkisiyle Türkmen üslûbu eserlerin hazırlandığı dikkat çeker. Türkmen üslûbu etkisi ile hazırlanan eserlerde sadelik ön planda olup altın daha fazla tercih edilmiştir[27].

---

21 Ali Fuat Baysal, "Tezhip Sanatı", 443.

22 Seher Aşıcı, "Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009), 306.

23 Fatma Çiçek Derman, "Tezhip", 66.

24 Zeren Tanındı, "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı", 253.

25 Seher Aşıcı, "Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih", 313.

26 Bânu Mahir, "II. Bayezid Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları", *Türkiyemiz*, S.60 (1990): 4.

27 Gülnihal Küpeli, "Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları: II. Bayezid Dönemi", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009), 330.

Klasik devrin başlangıcı olarak kabul edilen II. Bayezid Dönemi tezhiplerinde, Fatih Döneminden farklı olarak geometrik düzenlemenin arttığı ve simetrik tasarımların tekrar etmesi dikkati çeker. Desen sadeleşmiş ancak motifler yine iri ve yuvarlak uygulanmıştır. Altın ve lacivert renk kullanımı ise dengelenmiştir[28].

1.4. Klasik Osmanlı Dönemi Tezhip Sanatı

Klasik üslûbun en parlak dönemi Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) zamanında olmuştur. Bu dönemde nakkaşhanenin başına Tebriz'den Amasya'ya gönderilen Bağdat'lı sanatçı Şahkulu getirilmiş ve bu sanatkâr saz üslûbunu ortaya çıkarmıştır. Saz üslûbu eserlerde sivri uçlu motifler ve hançeri yapraklar, nar gibi meyveler, efsanevi ve tabiat kaynaklı hayvanlar yer almaktadır. Bu motifler sayfa içerisinde tek olarak resimlendiği gibi fazlaca motifin yoğun bir şekilde kullanımıyla da tasarlanmıştır[29].

Yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı bezeme sanatına yön veren sanatkâr Şahkulu'nun öğrencisi olduğu bilinen Karamemi'dir. Karamemi, saray bahçelerinin zengin rengarenk görüntüsü karşısında derinden etkilenmiş ve tabiattan aldığı ilhamla bahçe çiçeklerini üslûplaştırarak kâğıda aktarmıştır. Bahar dalları, güller, karanfiller, laleler, sümbüller tezhip sanatı içerisinde yaygın kullanım alanı bulmuştur[30] (Resim 4).

Osmanlı klasik döneminde Kur'an-ı Kerîmler başta olmak üzere[31] ilmî ve edebî eserler ile fermanlar nakkaşhanede müşterek bir çalışma ile tezhiplenmiştir. Nakkaşhanede Acem ve Türkmen sanatkârlar Türk sanat geleneğini koruyarak söz konusu eserleri klasik üslûpta hazırlamışlardır[32]. Eserin önemine binaen içerisindeki tezhipli sayfa sayılarında artış olmuş, aynı tasarımların tekrarından kaçınılmıştır[33]. Bir

---

28 Gülnihal Küpeli, "Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları: II. Bayezid Dönemi", 331.

29 Banu Mahir, "Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009), 378-383.

30 A. Süheyl Ünver, *Müzehhib Karamemi* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayını, 1951), 5-6; Gülnur Duran, "Kara Memi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2001), 24/362-363.

31 Çiğdem Önkol Ertunç-İclal Beştav, "Fransız Milli Kütüphanesinde Bulunan 482 Envanter Numaralı Mushafın Tezyini Açıdan Değerlendirmesi", *Konya Sanat Dergisi* 3 (2020), 51.

32 Büşra Ayaz, *Tarih-i Nigâristân: 16.Yüzyıl Safevîsinde Kitap,* (Ankara: Sonçağ Akademi, 2025), 29.

33 Fatma Çiçek Derman, "Osmanlıda Klasik Dönem Kanunî Sultan Süleyman (1520-1566) Türk Tezhip Sanatının Muhteşem Çağı: 16. Yüzyıl", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009), 344-347.

yazma eserin içerisi zahriye, serlevha, unvan, koltuk, muska ve hâtime tezhibi yapılmış, Kur'an-ı Kerîm tezhibinde ise zahriye ve serlevha sayfalarından sonra sûre başı, durak ve gül tezhibi uygulanmıştır.



Resim 4: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T. 5467, Muhibbî Dîvânı, Tıpkıbasım

Osmanlı klasik dönem tezhiplerinde desenlerde denge ve nispet hem pafta hem de motif içerisinde yazıyla uyumlu hale gelmiştir. Erken dönemden itibaren kullanılan rûmî motifi sarılma ve hurde rûmî motifleri çeşitleri eklenerek yoğun kullanım alanı bulmuştur. Bu motif grubu hatâyî grubu ile büyüklük açısından dengeli bir şekilde tasarımlar içerisinde kendi helezonları üzerinde yer almıştır[34]. Ayrıca Anadolu'da ilk örneklerini erken Osmanlı Döneminde gördüğümüz bulut motifi, desen içerisinde önemli bir seviyeye gelmiş, en güzel örneklerini sergilemiştir[35].

[34] İnci Ayan Birol, *Türk Tezyini sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2008), 45.

[35] Aziz Doğanay, "Bulut Motifi ve Osmanlı Sanatındaki İlk Örnekleri", *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 6 (1999): 225-234.



Resim 5: Süleymaniye Kütüphanesi Laleli 16, Kur'an-ı Kerîm[36]

On altıncı yüzyıl tezhiplerinde altın ana malzeme olma özelliğini korumuştur. Farklı tonlardaki varak altınlar mat ve parlak olarak uygulanmıştır. Lapis lazuli taşından elde edilen lacivert renk bu yüzyıl içerisinde altına en yakışan tonu ile kullanılmıştır[37]. Bu dönem tezyinatında denge ve nispet düşüncesi renk kullanımına da yansıyarak zeminde altın ve lacivert renk neredeyse eşit bir kullanım alanı bulmuştur. Ayrıca motifler sarı, kırmızı, turuncu, pembe, mavi gibi renk paletinin neredeyse bütün renkleri ile bezenmiştir. Limonküfü ve domates kırmızısı renkler, Osmanlı Dönemi milli renkleri olarak kabul edilmiş özellikle cetvellerde iplik rengi olarak kullanılmıştır[38].

Dönemin motifleri lacivert zeminde klasik tezhip tekniğinde, altın üzerine altın olarak zerenderzer tekniğinde ve söz konusu yüzyılda kullanılmaya başlanılan negatif tekniğinde uygulama alanı bulmuştur. Ay-

36 Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, "Yazma Eserler" (Erişim 29 Ağustos 2025).

37 Fatma Çiçek Derman, "Türk Tezhip Sanatının Muhteşem Çağı: 16. Yüzyıl", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009), 343.

38 Ali Fuat Baysal, "Tezhip Sanatı", 444.

rıca yüzyılın ortasından itibaren yoğun tercih edilen farklı renk sulu altının gölgelendirmesi ile yapılan halkâr tezhibi de çokça tercih edilmiştir[39].

On yedinci yüzyıl, tezhip sanatında yenilik görülmeyen bir devirdir. Özellikle ilk yarısında üretilen tezhiplerde on altıncı yüzyıl anlayışı devam etmiştir. Yüzyılın ortalarından itibaren ise devletin içinde bulunduğu siyasi durum tezhip sanatına da yansımış, işçilik kalitesi ve renk parlaklığında değişim yaşanmaya başlanmıştır. Altın, yoğun kullanım alanı bulmuştur. Lacivert renk ise eski parlaklığını kaybetmiş, daha soluk olarak uygulanmıştır. Yoğun tasarımlar yerini daha seyrek motiflerin devam ettiği desenlere bırakmıştır[40].

1.5. Geç Osmanlı Dönemi Tezhip Sanatı

On altıncı yüzyılın sonu itibariyle başlayan siyasi duraklama süreci devamında, on yedinci yüzyılın sonunda Osmanlı devleti ilk defa büyük toprak kaybı yaşamış, idarede ıslahat harekâtı başlatılmıştır. III. Ahmed döneminde Sadrazam İbrahim Paşa, Avrupa'ya elçiler göndermiş, Osmanlı ve Batı arasındaki yakınlaşma[41] tezhip sanatına Batı tesirinin girmesiyle neticelenmiştir.

On sekizinci yüzyılın başında klasik üslûpta eserler üretilmeye devam etmiştir. Bu dönemde on yedinci yüzyıl üslûbu özensiz olarak uygulanmıştır. Desen içerisinde motifler sadeleşmiş ve aynı motifler art arda dizilerek devam ederek tasarım içerisinde yer almıştır. Kalite olarak düşüş gösteren farklı ton altınlar neredeyse tüm sayfa zemininde kullanılmış ve altın üzerine yoğun iğne perdahı uygulanmıştır. Duraklar ayrıntılı ve büyük olarak tasarlanmıştır. Serlevha tezhibinde sayfa düzeni devam etmiş ancak serlevha sayfasından önce gelen zahriye tezhibi yapılma geleneği kalkmıştır[42]. Karamemi tarafından tezhip sanatına kazandırılan çiçek motifleri bu dönemde boyutlu boyanarak tasarımlar içerisinde yoğun kullanım alanı bulmuştur.

---

39 Fatma Çiçek Derman, "Halkârî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1997), 15/365-366.

40 Zeren Tanındı, "Kitap ve Tezhibi", 887-890.

41 Rıfat Önsoy, Osmanlı Batılılaşma Hareketleri ve Atatürk İnkılâpları", *ERDEM* 5/14 (1989): 366-367.

42 Zeren Tanındı, "Kur'ân-ı Kerîm Nüshalarının Ciltleri ve Tezhipleri", *1400. Yılında Kur'ân-ı Kerîm*, ed. Müjde Unustası vd. (İstanbul: Antik A.Ş., 2010), 116-117.



Resim 6: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H.918, 25b-26a[43]

Yüzyılın ilerleyen yıllarında Batı sanatı etkisi artmış ve barok-rokoko üslûbu tezhip sanatına girmiştir. Gerçeğe yakın resmedilmiş çiçekler üç boyutlu boyama tekniğinde canlı renkler ile boyanmıştır. Vazo, saksı veya sepet içerisine yerleştirilmiş çiçeklerin yanı sıra kurdele ile bağlanmış çiçeklerin gövde ve yaprakları barok ve rokoko özelliği olan C veya S biçimleri ile şekillenmiştir[44] (Resim 6). Ayrıca yüzyılın ikinci yarısı, Şûkûfe tarzında tek veya buket halinde çiçek kompozisyonların kaba bir işçilikle uygulanması ile oluşan Edirnekâri tezyinat dönemi olmuştur. Bu üslupta kitap kapları, kubur kalemdanlar, yazı takımları ve çekmece gibi çeşitli eserler üretilmiştir. Bu dönemde Şahkulu ve Karamemi sanat üslûbunun takipçisi Ali Üsküdârî tezyinat içerisinde önemli katkılarda

43 Ayşegül Durmuş, "XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Tezhip Sanatında Osmanlı Modernleşmesinin İzleri: Osmanlı Sarayında Türk Rokokosu Üslûbu ve Ser-Mücellidân-ı Hassa Hezargradlı Zâde Es-Seyyid Ahmed Atâullah", *Milli Saraylar* 22 (2022): 95.

44 Şule Aksoy, "Kitap Süslemelerinde Türk Barok ve Rokoko Üslubu", *Sanat Dergisi* 6 (1977), 126-139.

bulunmuştur. Üsküdârî, çiçek resimleri ve saz yolu yaprakları ile Osmanlı geç dönemi içerisinde çok sayıda eser hazırlamıştır[45].

On sekizinci yüzyılda başlayan barok-rokoko üslûbu on dokuzuncu yüzyılda devam etmiştir[46]. Dönemin önemli sanatkârı Atâullah Efendi rokoko üslûbuna Osmanlı karakterini kazandırmıştır[47]. Çiçek desenlerini tarama yöntemiyle canlı renklerle uygulamıştır (Resim 6).

1.6. Cumhuriyet Dönemi Tezhip Sanatı

Osmanlı Devleti'nin yıkılmasıyla birlikte yirminci yüzyılın başında tezhip sanatında durgunluk ve kargaşa yaşanmıştır. Sanatın yeniden öğretilmesi ve uygulanması adına 1914 yılında *Medresetü'l-Hattâtin* kurulmuş ve ülkenin en iyi sanatkârları hoca olarak burada göreve başlamıştır. Tezhip derslerini vermek için Bahaddin Efendi ve Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer görevlendirilmiştir. Cumhuriyetin ilanından sonra *Şark Tezyinî Sanatlar Mektebi* adı altında bir süre eğitime devam edilmiş, 1936 yılında *Devlet Güzel Sanatlar Akademisi* bünyesinde Türk Tezyînî Sanatlar Şubesi adıyla açılmıştır. Prof. Dr. Ahmet Süheyl Ünver, Feyzullah Dayıgil ve sonrasında bölüme katılan Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt gibi sanatçılar ile Akademide tezhip sanatında klasik anlayış yeniden başlamıştır. Bölümün bir dönem kapatılmasının ardından 1976 yılında Geleneksel Türk Sanatları Kürsüsü kurulmuş ve bölüm 1982 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi içinde yer almıştır[48].

---

45 Ahmet Süheyl Ünver, *Müzehhip ve Çiçek Ressamı Üsküdarlı Ali ve Eserleri* (İstanbul: Tege Laboratuvarı, 1954), 20-29; Gülnur Duran, *Ali Üsküdârî Tezhip ve Ruganî Üstâdı, Çiçek Ressamı* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2008), 18.

46 Sadi Bayram, "XIV–XIX. Yüzyıl Vakfiyelerinde Türk Tezhip Sanatının Gelişimi, Batı Tesirleri ve Günümüzde Yorumlayanlar" *Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı), 105.

47 Fatma Çiçek Derman, "Tezhip (Atâ Yolu)", 66-67.

48 Fatma Çiçek Derman, "Cumhuriyet Devrinde Tezhip Sanatı", *Yeni Türkiye* 4/23-24 (1998): 3177; Faruk Taşkale, "20. Yüzyıl Tezhip Sanatı", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2009), 417; Yunus Emre Çelik, "Halim Efendinin Dârülelhan Külliyatında Yer Alan Celî Dîvânî Yazılarının Analizi", İSTEM 23/45 (2025), 515-516.



Resim 7: Kıt'a, Hat: Nuri Korman-Tezhip: Muhsin Demironat[49]

Dönemin tezhip sanatında, yukarıda adı geçen sanatkâr ve hocaların çabalarıyla klasik Osmanlı tezhip üslûbunun yeniden algılanması hedeflenmiş ve bu anlayış doğrultusunda eserler hazırlanmıştır. Bu anlayış ile İstanbul'un fethinin 500. yıldönümü münasebetiyle hazırlanan *Fatih Dîvânı*,[50] dönemin sanat anlayışını yansıtan önemli bir çalışma olarak öne çıkmaktadır. Eserin tezhip tasarımlarında, on altıncı yüzyıl klasik Osmanlı tezhip sanatının temel usulleri esas alınmış; desenler zemini boyalı klasik tezhip ve halkâri tekniklerinde uygulanmıştır.

Cumhuriyet Dönemi ile birlikte yazma eser geleneğinin yerini büyük ölçüde matbu eserlerin alması, tezhip sanatının uygulama alanlarında da belirgin bir dönüşüme yol açmıştır. Bu süreçte, daha önce yazma eserler içerisinde yer alan zahriye, serlevha ve unvan sayfaları gibi tezhipli bölümler, geleneksel sanatların devamı niteliğinde levha tezhibi olarak ele alınmaya başlanmıştır. Aynı dönemde ayet ve hadis metinlerinin yanı sıra Peygamber Efendimiz (sav)'in fiziksel ve ahlâkî

49 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, "Sanal Sergiler" (Erişim Tarihi: 22 Haziran 2025).

50 Fatma Çiçek Derman, "Cumhuriyet Devrinde Tezhip Sanatı", 3179; Faruk Taşkale, "20. Yüzyıl Tezhip Sanatı", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2009), 429-431.

özelliklerini konu alan hilye tasarımları da yoğun bir şekilde hazırlanmış ve tezhiplenmiştir.[51] (Resim 7).

2. Tezhip Sanatında Çağdaş Yaklaşımlar

Çağdaş kelimesi, "bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan; çağcıl, uygarca, asri, modern"[52] olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımlama ile çağdaş sanatın tarifi, kendinden önce gelen geleneksel biçim ve tekniğe sahip sanat uygulamalarına karşı tepki olarak ifade edilmektedir. Geleneksel ise "geleneğe dayanan, gelenekle ilgili olan"[53] yani gelenek köküne baktığımız zaman "yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar"[54] olarak tanımlanır. Bu doğrultuda, çağdaş sanatın en büyük özelliği tamamen yeniye yöneliş olarak kabul görülse de geleneksel sanatlarımız içerisinde çağdaş uygulamalarda bu durum kabul edilemez. Çağdaş yaklaşımlarda uygulama alanı geleneksel sanatlarımız olduğu zaman, geçmişe ait birikimin içinde bulunduğu çağın şartlarına bağlı kalınarak yeniden yorumlanması gerekmektedir. Başka bir deyişle, tarihsel izler ve çağdaş yaklaşımlar arasındaki bağlantının devam etmesi önemlidir.

Çağdaş sanatın ortaya çıktığı düşünsel zemini anlayabilmek için sanatın temellendirildiği anlama da bakmak gerekir. Hristiyanlık ve İslamiyet'in sanatsal anlatım biçiminde belirgin farklar vardır. Bu durum "çağdaş sanat" yorumunda olası farklılığı ortaya çıkarmaktadır. Hristiyan sanatında, en soyut ve metafizik düşünceler dahi çoğunlukla somut gerçeklik üzerinden aktarılmaktadır. Kilise merkezli gelişen bu sanat anlayışında, önemli olan öğeler insan merkezli bir bakışla elle tutulur ve gözle görülür biçimde tasvir edilmiş[55]; özellikle katedrallerdeki azametli mimari düzenlemeler, ikonografik programlar, freskler ve heykeller aracılığıyla kutsal olan, bilinçli bir şekilde sanatsal anlatıma yedirilmiştir.[56] Bu açıdan Hristiyan sanatında anlatılmak istenenin doğrudan sunulması, kutsalın anlaşılır kılınmasının bir yolu olarak görülmüştür.

---

51 M. Uğur Derman, "Hilye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (İstanbul: TDV Yayınları, 1998), 18/47-51.

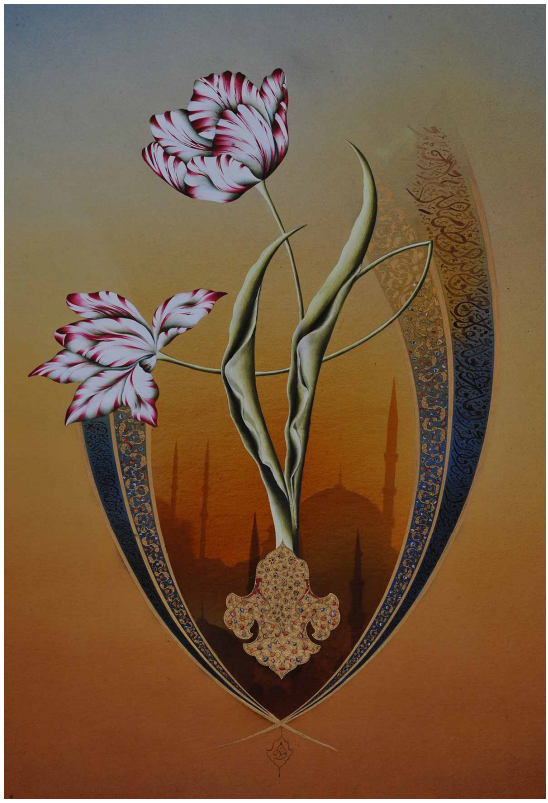
52 *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*, "Çağdaş" (Erişim 18 Haziran 2025).

53 *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*, "Gelenek" (Erişim 18 Haziran 2025).

54 *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*, "Geleneksel" (Erişim 18 Haziran 2025).

55 Mazhar Ş. İpşiroğlu, *İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), 10.

56 İsmet Eşmeli, "Hıristiyanlık Tarihinde Kilise ve "Kilise" için Kullanılan Metaforlar", *Turkish Studies*, 9/5 (2014), 957-964.



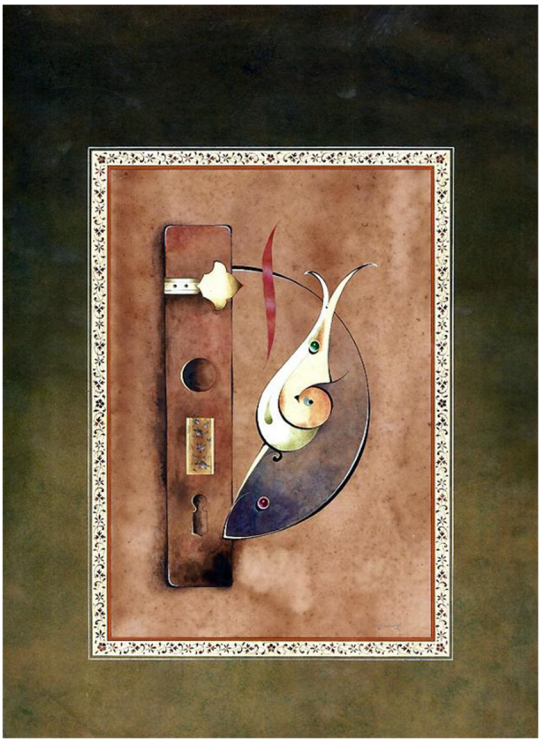
Resim 8: Lale-i Hümayun, Münevver Üçer [57]

İslam sanatında ise bu yaklaşımın tam aksine kutsal olanın somutlaştırılması reddedilmiştir. İslamiyet merkezli gelişen sanatsal anlayışta, önemli olanın maddi formlar aracılığıyla temsil edilmesinden kaçınılmış ve sanatçı soyutlama yolunu tercih ederek gerçeği birebir taklit eden unsurları bilinçli olarak ortadan kaldırmıştır. Bu yönelim, tevhid inancının bir yansıması olarak,[58] kutsalın doğrudan gösterilmesi yerine sembollerle ifade edilmesini esas alır. Tezhip sanatına bakıldığında, kompozisyon düzenlemeleri ve motifler bu anlayışın somut örneklerini figüratif anlam yerine sembolik bir anlatım ile "Hakikat"i, yani Allah'ı bize hatırlatma işlevi üstlenmektedir[59]. Dolayısıyla İslam sanatı, insanı tefekküre yönlendiren soyut bir anlatım üzerine şekillenmiştir.

---

57 Üsküdar Kültür Sanat, "Ardından İz Bırakanlar Sergisi" (Erişim 25 Haziran 2025).
58 Latif Tokat, "Kutsal ve Sanat", *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 16/2 (2016), 13.
59 Mazhar Ş. İpşiroğlu, *İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları*, 10.

Yirminci yüzyılın başından itibaren Batı dünyası teknik, bilim, endüstri ve felsefe gibi alanlarda belirgin biçimde değişim yaşamıştır. Bu değişim ile Batı'da çağın önemli iki temel unsuru ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri teknolojinin insanı egemenliği altına alması, diğeri ise insanın kendini, kendi bireyselliğini ve düşünme özgürlüğünü koruma çabasıdır. Bu öğeler çağdaş sanata yön vermiştir[60]. Ancak Batı düşünce sisteminin Türkiye (İslamiyet)'de farklı şekilde yansıması, sanat içerisinde aynı şekilde ilerlemediğini göstermektedir. Öyle ki geleneksel sanatlarımız ve özelde tezhip sanatında besin kaynağını kültürel öğeler oluşturmuştur.



Resim 9: Nefs, Gülnihal Küpeli[61]

Günümüz tezhip sanatının çağdaş yaklaşım veya yorumlarına baktığımız zaman farklı başlıklar içerisinde değişim veya yenilik eğilimleri

60 Halil Akdeniz, *Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma*, (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1990), 5.

61 Oktay Hatipoğlu-Celalettin Karataş, "Tezhip Sanatında Günümüz Arayışları", *Sanat Dergisi* 24 (2014): 60.

dikkat çekmektedir. Bu eğilimleri belirlerken temelde klasik tezhip eğitimi almış sanatkârların yeni uygulama arayışları üzerinden tespitler ortaya konulacaktır. Bu eğilimlerden ilk dikkat çeken tezhip sanatında anlam değişimidir. Tezhip sanatı, matbaanın kullanılmaya başlanılmasına kadar yazma eserlerin içerisinde zahriye, serlevha, unvan, hâtime gibi sayfalarda yer almıştır. Başka bir deyişle tarihsel süreç içerisinde söz konusu sanat, metni ön plana çıkaran, metne eşlik eden ve ona hizmet eden bir süsleme biçimi olarak kullanılmıştır. Kitap sanatları içerisinde yer alan bu sanat, on dokuzuncu yüzyıl itibariyle levha olarak hazırlanmaya başlanılmış ve duvarlarda yerini almıştır. Çağdaş uygulamalara baktığımız zaman tezhip sanatı, bağımsız bir anlatı aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Öyle ki zahriye, serlevha gibi tezhipli alanlar, yazı kenarları veya tek başına motif temelli tasarımlar birer sembol haline gelmiştir. Bir diğer bakılması gereken husus tarihi süreç içerisinde kolektif bir çalışmanın ürünü olan söz konusu sanatta tasarımları yapan, tahrirleri çeken, cetvelleri çeken ve zemin dolduran kişilerin farklı olduğu bilinmektedir. Çağdaş dönemin çalışmalarında ise çoğunlukla sanatkâr her aşamasıyla tek başına eser üretmektedir. Bu değişim sanatkarın eserine yüklediği veya anlatmak istediği anlamı ortaya koymaktadır. Örneğin, Şehnaz Biçer tarafından tezhibi yapılmış levha tezhibi, yazının anlamı ve önemiyle klasik tezhip anlayışından farklı daha sembolik bir kurguya sahiptir. Levha içerisinde yazılı olan *Lâ Tahzen İnnallâhe Meanâ*[62] ayeti kerimesinin anlamı *"Üzülme, Allah bizimledir"*. Peygamberimiz Hz. Muhammet (s.a.v), Medine'ye hicret ederken Sevr Mağarasında bulundukları sırada yanında bulunan dostu Hz. Ebubekir'e bu ayeti söylemiştir. İşte bu ayetin anlam ve muhteviyatı sanatkârın ruhunda şekillenerek tasarıma dönüşmüş ve fırçasıyla şekil bulmuştur (Resim 9).

62 Diyanet İşleri Başkanlığı, "Kur'an Yolu" (Erişim 3 Temmuz 2025).



Resim 10: La Tahzen, Şehnaz Biçer[63]

Tezhip sanatı tarihi süreç içerisinde daha önce bahsedildiği üzere kitap sanatları içerisinde yer almaktadır. Tanımı yapılırken ise kâğıt üzerine uygulan bir sanat olduğu vurgulanmaktadır. Günümüz çağdaş uygulamalarında teknoloji ve farklı malzeme alternatiflerinin çıkması sonucu söz konusu sanatta yüzey ve malzeme deneyleri uygulanmaktadır. Tezhip sanatının levha olarak hazırlanmaya başlaması ile beraber murakka gerilmesi ve uygulanacak kâğıdın geleneksel usulde nişasta ile yapıştırılması gerekmektedir. Bugün klasik anlayışta eser üreten Üniversite bünyesindeki bölümler ve sanatkârlar bu uygulamayı devam ettirmektedir. Bu aşamada kâğıt boyamada geleneksel usulü teşkil eden nohudî rengin yanı sıra doğada bulunan çeşitli bitkiler (gelincik, ceviz kabuğu, papatya, çay vb.) ile açık ve koyu renkli tonlar elde edilmiş ve üzerine tezhip uygulaması yapılmıştır. Bu uygulamanın yanı sıra küçük boyutlarda tasarlanmış boya makinası (AirBrush) ile kontrollü bir kâğıt renklendirme de gerçekleştirilmektedir. Çağdaş uygulamalarda gördü-

63 Şehnaz Biçer Arşivi.

ğümüz bu boyama tekniği sayesinde boyanın istenen yüzeye püskürtülmesi ile tasarımda zemin rengi, renkleri veya kalıp ile desen hazırlanabilmektedir. Bir diğer günümüz yüzey kullanımı ise tuval üzerine tasarımın uygulanmasıdır. Farklı ölçülere sahip tuvaller üzerine müzehhip veya müzehhibe, denge ve ritim unsurlarını sağladığı, simgesel anlamlar yüklediği tasarımı aktarmaktadır. Bu aşamada zemin renklendirmesinde klasik olarak doğada bulunan bitkilerden farklı olarak çok çeşitli yeni denemelerin yapıldığı malzemeler (sulu veya akrilik boya, alçı, nişasta vb.) tercih edilmektedir.

Teknolojinin ilerlemesi ile tezhip tasarımları, vektörel çizim programlarına aktarılmaktadır. Bu süreç, tasarımın eskiz halinin vektörel çizime aktarılması veya doğrudan bilgisayar ortamında tasarım yapılması olarak uygulanmaktadır. Bilgisayar ortamında hazır olan desenler UV veya CNC makinasına aktarılarak uygulama aşamasını en az süreye indirmektedir. Bu cihazlar ile istenilen uygun bir malzeme üzerine desenin çizimi, renklendirilmesi yapılabilmektedir.



Resim 11: Ahlal, Dilek Yerlikaya[64]

Tarihi süreç içerisinde Kur'an-ı Kerîm başta olmak üzere ilmî ve edebî eserler içerisinde yer alan tezhip sanatı hem teknik hem de sembolik bakımdan zengindir. Klasik tezhipli alanlarda motiflerin simetrik olarak düzen içerisinde helezonlar üzerinde yer alması İslam düşüncesindeki kozmik denge ve birlik ilkesini yansıtmaktadır. Yirminci yüzyılın sonlarından itibaren özellikle bireysel sanat üretimlerinin ve çağdaş sanat pratiklerinin yaygınlaşmasıyla birlikte tezhip sanatı da yeni anlam katmanları kazanmıştır. Sanatkâr çağdaş yorum içerisinde günümüz estetik anlayışı ve kültürel birikimle tek bir motifi veya çeşitli motifleri (hataî, rûmî, çintemani, lale vb.) yeniden şekillendirmektedir. Burada önemli olan sanatçı, kullandığı motifi sadece bir süsleme öğesi olarak kullanmadan aynı zamanda bireysel bir anlatım aracına dönüştürmesidir. Çağdaş tezhip sanatçıları, tasarımda kullandığı motif veya motifleri

64 Dilek Yerlikaya Arşivi.

kültürel anlam ile harmanlayarak anlatmak istediğini izleyiciye sunmaktadır. Anlatılmak istenen düşünce içerisinde motif, minimalist veya daha da soyut forma bürünerek yeniden anlam kazanmaktadır.



Resim 12: Muhammed Mustafa, Hat: Hüseyin Gündüz-Tezhip: Faruk Taşkale[65]

Tezhip sanatının çağdaş uygulanmasındaki bir diğer yenilik ise disiplinler arası uygulama olarak belirtilebilir. Tezhip çalışması sadece klasik uygulama ile sınırlı kalmayıp grafik tasarım, video sanatı, dijital medya gibi farklı alanlarla da kullanılmaktadır. Klasik motifler veya kompozisyonlar günümüz Resim kültür unsurlarında yer almaktadır. Aynı şekilde bazı tasarımcılar tezhipli alanı tekstil ve moda alanına taşımaktadır. Böylece hem sanat değeri taşıyan eserlerin üretilmesiyle beraber hem de modern tüketim kültürüne taşıma çabası da söz konusu olmaktadır. Bu uygulamalar ile tezhip sanatı çağdaş kültürün bir parçası haline getiren dinamik bir sanat formu olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca günümüzde çağdaş yorumlar ile tezhip tasarımları cam, metal gibi performans yüzeyine de taşınmaktadır.

---

65 Faruk Taşkale-Hüseyin Gündüz, *Hat ve Tezhip Sanatlarında Esmâü'ün-Nebî*, *Lale Dergisi* 1/1 (2020), 68.

Tezhip sanatında çağdaş eğilim ve değişimlerin görüldüğü klasik tezhip eğitimi almış sanatkârlar bugün nitelikli çalışmalar hazırlamaktadır. İsimlerini atlamamak için tek tek zikretmediğimiz kıymetli sanatkârlar bulunmaktadır. Günümüzde çağdaş uygulamalarda bireysel çalışmalardan farklı olarak kolektif bir üretimin yapıldığı, günümüz teknolojisinden faydalanılan bir örnek olarak ulusal bir proje kapsamında hazırlanan "İstanbul Mushafı" yakın zamanda şahsımın da katkıda bulunduğu tamamlanmış önemli bir eserdir. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın himayesinde Hattat Hüseyin Kutlu önderliğinde hazırlanan Kur'an-ı Kerîm, 66 kişilik ekip ile 8 yılda tamamlanmıştır. 1500 yıllık İslâm medeniyeti içerisinde Mushaf sanatlarını temsil eden çalışma olarak tarif edilen eser, 10 ciltten oluşmaktadır. Emevi, Abbasi, Eyyübî, Fâtımî, Selçuklu, Memlük, Endülüs, İlhanlı, Türkmen, Timur, Babür, Safevi ve Osmanlı Dönemlerini temsil eden çalışmada her dönem kendi süsleme tarzı ve kurallarına sadık kalınarak tasarlanmıştır. Bu çalışma içerisindeki önemli olan konu, çağımız teknolojilerinden faydalanılmasıdır. Klasik olarak hazırlanan bir eserin dışında, vektörel çizimleri yapılan tasarımların kâğıt üzerine son teknoloji malzemeler ile aktarımı yapılmıştır. Her dönemin tezhip kuralları uygulanan eserde çağdaş yaklaşımlar kısmı tasarım ve uygulama aşamasında teknolojiden faydalanarak sağlanmıştır. Klasik teknik ve öğretilerin günümüz bilgi ve teknolojisinde uygulanması olarak ifade edilebilir.



Resim 13: Mâil Kıta Tezhibi, Orhan Dağlı[66]

Tabiidir ki bu bahsedilen çağdaş yorumların nitelikli uygulamaları olduğu gibi niteliksiz çalışmaları da bulunmaktadır. Yanlış veya estetik durmayan uygulamalarda temel ölçütün motif ve tasarım bilgisi olduğu düşünülmektedir. Klasik olarak temel eğitimin sağlam bir şekilde alınması, özümsenmesi oldukça mühimdir. Söz konusu bilgi birikimi ve temel sanat eğitimi unsurların bir arada olması ile nitelikli olarak ifade edebileceğimiz çalışmalar ortaya çıkacaktır. Bu aşamada Üniversiteler içerisindeki Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, kamu kurum ve kuruluşların desteklediği sanat atölyeleri veya serbest atölyelerin eğitiminde geleneksel usulde eğitimin verilmesi ve sonrasında çağdaş uygulamaların desteklenmesi önemlidir.

Günümüz teknolojisi ile bilgiye veya görsele ulaşım oldukça kolaydır. Öyle ki yapay zekâ, istediğiniz anlamın tasarımda anlatıldığı ve size sizin istekleriniz doğrultusunda yine istediğiniz form ve ölçüde tasarımlar sunmaktadır. Bugün geleneksel sanatlarımız için bu durum çok mümkün olmasa da önümüzdeki yıllarda yapay zekânın daha da gelişimi ile uygulamaların yapılacağı mümkün görünmektedir. Ancak bir eserin tasarımı yapılırken veya uygulama aşamasında önemli olan unsur sanatkârın ruhudur. Ruh varsa eseri seyreden eserde verilmek istenen anlamı hisseder. Tezhibe bu açıdan bakıldığı zaman estetik temellere

66 Türkiye'nin Ustaları, "Orhan Dağlı" (Erişim 29 Eylül 2025).

bağlı tasarımlarda uygulanacak yüzey, kullanılan renk ve fırça hareketleri bir bütün olarak sanat eserinin anlam ve his boyutunu artırmaktadır.

Değerlendirme ve Sonuç

Kitap sanatları içerisinde yer alan tezhip sanatı, Uygurlar Dönemi'nden itibaren güçlü devletlerin himayesinde her dönem gelişme kaydetmiştir. Orta Asya'dan İran'a, oradan da Anadolu topraklarına uzanan bu sanat, Selçuklular, Beylikler ve nihayetinde Osmanlı Dönemi'nde başta Kur'an-ı Kerîm nüshaları olmak üzere içerik olarak farklı çok sayıda eserde kendine yer bulmuştur. Tezhip sanatı, en parlak dönemini Osmanlı Devleti'nin siyasi açıdan en güçlü olduğu Kanuni Sultan Süleyman Döneminde yaşamıştır. On yedinci yüzyıldan itibaren yaşanan siyasi gerileme, tezhip sanatına da kademeli olarak yansımış; Cumhuriyet Döneminde duraklama hatta gerileme sürecine girmiştir. Ancak Cumhuriyet sonrasında dönemde, kıymetli sanatkârların çabalarıyla klasik kaidelerin benimsendiği çalışmalar yapılmış ve tabiri caizse tezhip sanatında bir canlanma süreci başlamıştır. Günümüzde ise klasik kuralları bilen ve buna hâkim olan sanatkârlar sayesinde, değişim ve yenilik eğilimleri çerçevesinde anlam boyutu olan eserler hazırlanmaktadır.

Çağdaş sanatın geleneksel sanatlara yansıması, Batı'daki çıkış kaynağı ile örtüşmemektedir. Çağdaş sanat, çoğu zaman kendinden önce gelen geleneksel biçim ve tekniklere karşı bir duruş sergiler. Geleneksel kavramı ise kültüre ve geleneğe dayanan bir üretim biçimini ifade eder. Bu açıdan geleneksel sanatlarımız içinde tamamen "yeniye dönüş" anlayışı kabul edilemez. Batı merkezli çağdaş sanatın İslâm sanatlarına yansımasında, temel ayrımlar dikkate alınmalıdır. İslâm sanatının temelinde "mutlak güzeli arayış" yer alır ve bu süreçte sembollerin rolü büyüktür. Tezhip sanatının beslendiği kaynaklar, din temelli kültürel öğelerdir. Bu nedenle çağdaş sanat içindeki tezhip uygulamaları da söz konusu temeller doğrultusunda şekillenmektedir.

Günümüzde tezhip sanatında çağdaş yaklaşımlar; anlam değişimi, yüzey ve malzeme deneyleri ile farklı disiplinler içinde yer alması şeklinde uygulama alanı bulmaktadır. Anlam değişiminin temelinde, yazma eserlerdeki tezhibin matbaanın icadıyla birlikte zamanla levha

formunda hazırlanmasıdır. Bu süreçte, yazıya eşlik eden tezhip uygulamaları daha çok birer sembol haline gelmiştir. Bir diğer yaklaşım çağın sunduğu teknolojik imkanlar ve farklı malzeme alternatifleri sayesinde tasarım uygulanacak zeminde veya tasarımda, yüzey ve malzeme deneyleri yapılmasıdır. Bu durum sanatkârların geleneksel uygulamaların dışında özgün denemeler yapmasına imkân sağlamaktadır. Ayrıca teknolojinin gelişimiyle birlikte kullanılan alternatif makineler hem tasarım hem de uygulama aşamalarında yenilikçi imkânlar sunmaktadır. Günümüzde bilgiye kolay ulaşılabilir olması, çağın gerektirdiği hız ve tüketim kültürü, tezhip sanatının disiplinler arası uygulamalarla yeni alanlarda uygulanmasına yol açmıştır. Başka bir deyişle, klasik olarak kâğıt üzerine uygulanan söz konusu sanat; grafik tasarım, tekstil, cam, metal ve hatta dijital medya gibi farklı yüzeylerde yer almaya başlamıştır. Bu uygulamalar ile tezhip sanatı tasarım öğeleri veya motifleri dinamik bir sanat formu olarak ön plana çıkmaktadır.

Tezhip sanatının çağdaş sanat uygulamalarında desteklenmesi gereken temel unsur, klasik tezhip eğitimi almış müzehhip veya müzehhibelerin uygulamalarıdır. Bugün klasik kaideleri bilen ve bu temeller üzerine tezhip üreten sanatkârların eserleri olduğu gibi ne yazık ki motif veya teknik bilgiden yoksun çalışmalar da bulunmaktadır. Çağımızın içinde bulunduğu bilgiye kolay erişim imkânı nitelikli bilgi kadar niteliksiz bilgi veya görsellere de maruz kalma riskini doğurmaktadır. Bu aşamada geleneksel usulde eğitim almak ve tezhip sanatının klasik temellerine hâkim olmak önemlidir. Bu temelin üzerine inşa edilen birikimle hazırlanan tasarımlarda ise çağdaş yansımaların yer alması doğaldır ve gereklidir.

Kaynakça

Akdeniz, Halil. *Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1990.

Aksoy, Şule. "Kitap Süslemelerinde Türk Barok ve Rokoko Üslubu". *Sanat Dergisi* 6 (1977): 126-139.

Aksoy, Zeynep Demircan. *XIV. Yüzyıl Anadolu Türk Tezhip Sanatı Tasarımları*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010.

Aksu, Hatice. *Anadolu Selçuklu Tezhip Sanatı ve Osmanlı (Klâsik Dönem) Tezhip Sanatının Mukayesesi*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1992.

Arseven, Celal Esat. "Tezhib". *Sanat Ansiklopedisi*. 4: 1982-1986. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1952.

Aşıcı, Seher. *Fatih Devri Tezhip Üslûbu*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, 2007.

Aşıcı, Seher. "Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih". *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 301-319. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009.

Ayaz, Büşra. *Tarih-i Nigâristân: 16.Yüzyıl Safevîsinde Kitap.* Ankara: Sonçağ Akademi, 1. Baskı., 2025.

Bayram, Sadi. "XIV–XIX. Yüzyıl Vakfiyelerinde Türk Tezhip Sanatının Gelişimi, Batı Tesirleri ve Günümüzde Yorumlayanlar". *Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü*. 103-108. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 1997.

Baysal, Ali Fuat. "Mushaf Tezyinatının Tarihî İçindeki Gelişimi". *Marife* 10/3 (2010): 366-368.

Baysal, Ali Fuat. "Tezhip Sanatı". *Türk İslam Sanatları Tarihi El Kitabı*. ed. Abdülkadir Dündar. 433-446. Ankara: Grafiker Yayınları, 2019.

Birol, İnci Ayan. *Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2008.

Çelik, Yunus Emre. "Halim Efendi'nin Dârülelhan Külliyatında Yer Alan Celî Dîvânî Yazılarının Analizi". *İSTEM* 23/45 (2025): 509-536.

Demiriz, Yıldız. "Anadolu Türk Sanatında Süsleme ve Küçük Sanatlar". *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*. 5: 924. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1982.

Derman, Fatma Çiçek. "Osmanlılar'da Tezhip Sanatı". *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*. Ed. Ekmeleddin İhsanoğlu. C.2, 487-491. İstanbul: IRCICA, 1994.

Derman, Fatma Çiçek. "Cumhuriyet Devrinde Tezhip Sanatı". *Yeni Türkiye* 4/23-24 (1998): 3177-3180.

Derman, Fatma Çiçek. "Halkârî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 15: 365-367. İstanbul: TDV Yayınları, 1997.

Derman, Fatma Çiçek. "Osmanlı'da Klasik Dönem Kanunî Sultan Süleyman (1520-1566): Türk Tezhip Sanatının Muhteşem Çağı: 16. Yüzyıl". *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 343-359. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2009.

Derman, Fatma Çiçek. "Tezhip". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 41: 65-68. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.

Derman, M. Uğur. "Hilye". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 18: 47-51. İstanbul: TDV Yayınları, 1998.

Doğanay, Aziz. "Bulut Motifi ve Osmanlı Sanatındaki İlk Örnekleri". *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi* 6 (1999): 225-234.

Duran, Gülnur. "18. Yüzyıl Tezhip Sanatı". *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 397-415. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009.

Duran, Gülnur. *Ali Üsküdârî Tezhip ve Ruganî Üstâdı, Çiçek Ressamı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2008.

Duran, Gülnur. "Kara Memi". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 24: 362-363. İstanbul: TDV Yayınları, 2001.

Durmuş, Ayşegül. "XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Tezhip Sanatında Osmanlı Modernleşmesinin İzleri: Osmanlı Sarayında Türk Rokokosu Üslûbu ve Ser-Mücellidân-ı Hassa Hezargradlı Zâde Es-Seyyid Ahmed Atâullah". *Milli Saraylar* 22 (2022): 80-99.

Ertunç, Çiğdem Önkol - Beştav, İclal. "Fransız Milli Kütüphanesinde Bulunan 482 Envanter Numaralı Mushafın Tezyini Açıdan Değerlendirmesi". *Konya Sanat Dergisi* 3 (2020): 49-63.

Eşmeli, İsmet. "Hıristiyanlık Tarihinde Kilise ve "Kilise" için Kullanılan Metaforlar". *Turkish Studies* 9/5 (2014): 953-966.

Hatipoğlu, Oktay - Karataş, Celalettin. "Tezhip Sanatında Günümüz Arayışları". *Sanat Dergisi* 24 (2014): 53-62.

İpşiroğlu, Mazhar Ş. *İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Küpeli, Gülnihal. "Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları: II. Bayezid Dönemi". *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 321-341. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009.

Mahir, Bânu. "II. Bayezid Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları". *Türkiyemiz* 60 (1990): 4-13.

Mahir, Bânu. "Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu". *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 379-395. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009.

Önsoy, Rıfat. "Osmanlı Batılılaşma Hareketleri ve Atatürk İnkılâpları". *ERDEM* 5/14 (1989): 365-368.

Özcan, Şehnaz Biçer. *Uygur Yazmalarında Sayfa Düzeni*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010.

Özcan, Yılmaz. "Türk Tezhip Sanatı". *Türkler*. 12: 300-307. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.

Sayın, Ayşe Zehra-Bakırcı, Naci. "Selçuklu Emiri Celâleddin Karatay Adına Hazırlanan Kur'an-ı Kerîmler ve Tezhipleri". *Selçuklu Emiri Celâleddin Karatay Araştırmaları*. ed. Ahmet Çaycı-Ahmet Yavuzyılmaz. 477-502. Konya: NEÜ PRESS, 2024.

Tanındı, Zeren. "Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı". *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 243-281. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009.

Tanındı, Zeren. "Kitap ve Tezhibi". *Osmanlı Uygarlığı*. 2: 865-891. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2004.

Tanındı, Zeren. "Kur'ân-ı Kerîm Nüshalarının Ciltleri ve Tezhipleri". *1400. Yılında Kur'ân-ı Kerîm*. ed. Müjde Unustası vd. 90-121. İstanbul: Antik A.Ş., 2010.

Tanındı, Zeren. "Mevlâna Celâleddin Rûmî'nin ve Sultan Veled'in Konya Mevlâna Müzesindeki Eserlerinin Tezhipli İlk Örnekleri". *Mevlâna Ocağı: Mevlâna'nın Doğumunun 800. Yılına Armağan*. haz. M. Bayyiğit. 163-177. Konya: Kombassan Vakfı, 2007.

Taşkale, Faruk. "20. Yüzyıl Tezhip Sanatı". *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 417-435. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2009.

Taşkale, Faruk - Gündüz, Hüseyin. "Hat ve Tezhip Sanatlarında Esmâü'ün-Nebî". *Lale Dergisi* 1/1 (2020): 64-72.

Tokat, Latif. "Kutsal ve Sanat". *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi* 16/2 (2016): 9-22.

Tuna, Necmi. *Mevlânâ Dergâhı'ndaki Tezhipli Mesnevîler*. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2015.

Ünver, A. Süheyl. *Müzehhib Karamemi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayını, 1951.

Ünver, A. Süheyl. *Müzehhip ve Çiçek Ressamı Üsküdarlı Ali ve Eserleri*. İstanbul: Tege Laboratuvarı, 1954.

Varol, Şennur Atalay. "Konya Mevlânâ Müzesi'nde Bulunan "12" Envanter numralı Kur'an-ı Kerim'in Tezhip Açısından Değerlendirilmesi". *Kalemişi* 4/8 (2016): 107-140.

İnternet Kaynakları

Diyanet İşleri Başkanlığı. "Kur'ân Yolu". Erişim 3 Temmuz 2025. https://kuran.diyanet.gov.tr.

Muhsin Demironat Sanal Sergisi. "Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi". Erişim 29 Haziran 2025. https://sanal-sergi.msgsu.edu.tr/muhsin-demironat/.

Türk Dil Kurumu. "Güncel Türkçe Sözlük". Erişim 18 Haziran 2025. https://sozluk.gov.tr/.

Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı. "Yazma Eserler". Erişim 29 Ağustos 2025. https://yazmanadir.yek.gov.tr/Home/ShowLink?LINK_CODE=155.

Türkiyenin Ustaları. "Orhan Dağlı". Erişim 29 Eylül 2025. https://turkiyeninustalari.org/tr/ustalar/tezhip-sanati/orhan-dagli.

Üsküdar Kültür Sanat. "Ardından iz Bırakanlar Sergisi: Münevver Üçer". Erişim 25 Haziran 2025. https://www.uskudarkultursanat.com/sergilerimiz/ardinda-iz-birakanlar/tezhib/munevver-ucer.

GELENEKLİ SANATLARDA ÇAĞDAŞ DEVAMLILIKLAR VE GELENEKLİ OLANIN ZAMANSIZLIĞI

Dr. Büşra BULADI*

"Gelenek küllere tapmak değil, ateşi canlı tutmaktır."
Prof. Dr. Uğur Derman[1]

Sanat, geleneksel ilke ve değerlerin ifadesi olarak kendini ortaya koyan bir alandır. Sanat görsel ve işitsel üretim biçimlerini kapsar. Sanat bunların yanı sıra toplumsal bağlamda duygu ve anlamın dışavurumu olarak da değerlendirilebilir. Geleneksel sanatlar oldukça geniş bir yelpazeye sahiptir. Mimari, şiir, giyim, tasvir, tezhip, hat ve gündelik yaşam objeleri gibi farklı alanları içerir. Sanat, soyut ve bağımsız bir etkinlik olmanın ötesinde, yaşamın anlam boyutuna doğrudan hitap eder. Sanat, yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda bireysel ve kolektif tecrübenin mekânsal ve kültürel olarak somutlaşmış bir biçimi olarak ortaya çıkar. Biçimsel güzellik arayışı, ontolojik ve kozmik düzeylerle güçlü bir ilişki kurar. Sanat, prestijli bir estetik mirasın taşıyıcılığı işlevini üstlenir.[2]

Gelenekli sanatlar, ortaya çıktıkları toplumun yaşamına ve düzenine uyum sağlar. Her medeniyetin kendi estetik anlayışı vardır ve sanat bu anlayışa göre şekillenir. Sanat yalnızca nesneleri güzelleştirmekle kalmaz; hayatın her yönünde hissedilen bir atmosferi ve deneyimi de yansıtır. Bu nedenle, gelenekli sanat, kültürel bellek ile estetik kuralların birlikte üretildiği bir yapı olarak tanımlanabilir. Osmanlı'da Hassa Mimarlar Ocağı ve Cemaat-i Nakkaşân gibi sanatçı topluluklarında benimsenen anlayış ve aktarılan uygulamalar, dönemin estetik anlayışının temelini oluşturur. Usta-çırak ilişkisine dayanan eğitim sistemi, zamanla ortak bir üslup oluşmasını ve yerel üretimin merkezi estetik kurallarla uyum içinde gelişmesini sağlar. Üretim süreci yalnızca teknik bilgi ve

* İstanbul Medeniyet Üniversitesi, ben.busraayaz@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1905-7598

1 Uğur Derman, *Sanatta Gelenek–Gelenekte Sanat Sempozyumu*, 12–13 Ekim 2016, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Edebiyat Fakültesi–Güzel Sanatlar Fakültesi ve Ümraniye Belediyesi, İstanbul.

2 Victor Danner, "Din ve Gelenek," *Kutsalın Peşinde*, ed. Seyyid Hüseyin Nasr ve Katherine O'Brien, çev. Süleyman Erol Gündüz (İstanbul: İnsan Yayınları, 1995), 28.

beceriyi aktarmakla kalmaz; aynı zamanda bir toplumun veya kültürün bakış açısını, değerlerini ve estetik anlayışını da yansıtır. Bu sayede teknik ustalık ile kültürel kimlik iç içe geçer ve estetik miras "sürekli ve zamansız" bir nitelik kazanır[3]; yani sadece belli bir döneme ait olmayıp, farklı zamanlarda da anlamını koruyan bir değer ortaya çıkar. Zamansızlık iki boyutta kendini gösterir: biçimsel ve sembolik.

Biçimsel süreklilik, gelenekli sanatlarda tekrar eden geometrik desenler, motiflerin evrensel yapısı ve tekniklerin korunmasıyla ortaya çıkar. Bu süreklilik, zaman içinde değişmeyen bir estetik ilke haline gelir. Diğer yandan, sürekliliğin sembolik boyutu, sanatın anlam yüklü yanını ifade eder. Gelenekli sanat, evrenle simgesel bir bağ kurar ve ritüel bir deneyim yaratır. Bu süreçte hem görsel hem de düşünsel katmanlar oluşur; izleyici, yani sanatı deneyimleyen kişi, zamanın ötesinde bir deneyim yaşar. Biçimsel ve sembolik yönler birbirini tamamlayarak, günümüz sanatçılarına ilham verir ve zamana karşı koyan estetik bir evrenin oluşmasını sağlar.

Gelenekli sanatın kapsamını ve sınırlarını netleştirmek amacıyla Nasr'ın ontolojik-yaşam odaklı tanımlaması ile Schuon'un kozmik düzen ve biçimler dünyasındaki somutlaşma yorumunu anlamak önemlidir. Seyyid Hüseyin Nasr'a göre[4] geleneksel sanat, ilahi kökenli ilke ve ölçütlerin rehberliğinde mimariden şiire, giyim kuşamdan gündelik eşya üretimine kadar uzanan geniş bir yelpazede ortaya konan faaliyetler bütünüdür. Geleneksel toplum yapılarında sanat ile zanaat arasında keskin bir ayrım ya da çatışma söz konusu değildir. Başka bir deyişle, geleneksel yaşam biçiminde her eylem kutsal ilkeler doğrultusunda gerçekleştiği için sanat da bu bütünsel yapının ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilir. Bu bağlamda sanat, kendisi için yapılan soyut bir etkinlik değil; doğrudan yaşamın içkin ve anlam yüklü bir yönüdür.

Frithjof Schuon'a göre[5] geleneksel sanat, evren düzenin ve evrensel hakikatlerin biçimler dünyasında somutlaşmasıdır; bu somutlaşma ise ait olduğu medeniyetin kendine özgü üslubu çerçevesinde gerçekleşir. Bu yaklaşım doğrultusunda geleneksel sanat, yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda varoluşun tüm boyutlarını kuşatan bir tecrübe

---

3 Aziz Doğanay, "Geleneksel Sanatlarda Gelenek ve Gelecek," *Prof. Dr. Selçuk Mülayim Armağanı* içinde (İstanbul: Lale Kitabevi, 2015), 285.

4 Seyyid Hüseyin Nasr, *Makaleler 2*, çev. Şehabettin Yalçın (İstanbul: İnsan Yayınları, 1997), 25.

5 Frithjof Schuon, *Dinlerin Aşkın Birliği*, çev. Yavuz Keskin (İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları, 1992), 71.

alanıdır. Sanat, böyle bir dünyada sadece belli nesnelerde değil, hayatın tüm katmanlarında hissedilen ve yaşanan bir atmosfer olarak ortaya çıkar.

Seyyid Hüseyin Nasr ve Frithjof Schuon, sanata benzer bir perspektifle yaklaşsalar da üzerinde durdukları nüanslar farklıdır. Nasr, geleneksel sanatın ilham kaynağının ilahi olduğunu savunur ve bu nedenle sanatın hayatın her alanına (mimari, müzik, resim ve gündelik yaşama) yansıdığını vurgular. Schuon ise sanatı, evrenin düzenini ve estetiğini yansıtan bir ayna olarak görür; ancak sanatın yalnızca güzel şeyleri ifade etmediğini, aynı zamanda hayatı deneyimlemenin bir yolu olduğunu belirtir. Her iki düşünür için de bu deneyimleme biçimi farklı şekillerde gerçekleşir ve sanatın anlamını derinleştirir.

Geleneksel sanatın nesilden nesile aktarılması ise usta-çırak ilişkisiyle olur. Bir sanatçı, kendisinden öncekilerin bilgisini öğrenir, onun üzerine kendi yorumunu katar ve bu bilgiyi bir sonraki kuşağa aktarır. Bu sayede kültürel hafıza ve sanat birikimi korunur. Bu bakış açısı, geleneksel sanat ile modern sanat arasındaki ilişkiyi anlamamıza da yardımcı olur. Geleneksel olanla modern olan arasındaki bu etkileşim, günümüz sanatı için yeni fikirler ve imkanlar sunar. Özetle, sanat sadece güzel görüntüler yaratmak değil, aynı zamanda bir hayat görüşünü, inancı ve kültürü ifade etme biçimidir.

Seyyid Hüseyin Nasr, geleneksel sanatın ilahi kökenli ilke ve ölçütlerin rehberliğinde geniş bir yaşam alanını kapsayan bir insan etkinliği olarak konumlandırır[6]; Frithjof Schuon ise bu estetik üretimin kozmik düzenin biçimler dünyasındaki somutlaşmasını vurgular.[7] Ortak payda olarak, her iki yaklaşım da sanatın yalnızca estetik üretim olmadığını, aynı zamanda varoluşun tüm boyutlarını kuşatan bir tecrübe alanı olduğunu öne sürer. Farklılıklar ise, bu deneyimin hangi ölçütler ve kurumsallaşmalar üzerinden ifadelendiğine dair odaklarda kendini gösterir. Bu bağlamda kültürel bellek ve sürdürülebilir estetik miras kavramları, ustalık-çırak geleneği, üslup bütünlüğü ve arşivleşme süreçleri aracılığıyla korunur. Bu çerçeve, gelenek ile modernizm arasındaki gerilim ve etkileşimi de sorgulayarak, çağdaş döneme açılan kavramsal ve görsel olanakları tartışmaya olanak verir.

---

6 Nasr, *Makaleler 2,* 25.

7 Schuon, *Dinlerin Aşkın Birliği*, 71.

Gelenekli sanatlar, belirli bir döneme ait olsalar da taşıdıkları anlam ve biçim zenginliği sayesinde zamansız bir karakter kazanır. Bu sanatlar, hem biçimsel süreklilikleri hem de kültürel ve ruhsal boyutlarıyla çağdaş sanatın ilham aldığı temel kaynaklar arasında yer alır. Gelenek, sanatın değerlerini, estetik kurallarını ve anlamını belirleyen bir çerçeve sunar; aynı zamanda geçmişle olan bağın korunmasına ve sanatın çağlara taşınmasına imkân verir.

Sanat, bu köklü zemin üzerinde kutsallıkla ilişkisini koparmadan çağdaş zamanı yorumlayabilir ve geleceğe yönelir. Böylece gelenekli sanatlar, hem köklerini korur hem de her dönemin ruhuna uyum sağlayarak estetik bir süreklilik ve zamansızlık kazanır. Bu zamansızlık yalnızca biçimsel tekrar anlamına gelmez; anlamın, estetiğin ve ruhun nesiller boyu aktarılmasının bir göstergesidir. Örneğin, gelenekli sanatlarda kullanılan geometrik desenler, zamana dirençli bir düzen ve anlam bütünlüğü oluşturur. Bu sanatlar, çeşitlilik ve sonsuzluk içinde birliği temel alır; çoklukta birliği (kesrette vahdeti) öne çıkarır ve harmonik bir yapı kurar. Dolayısıyla hem biçimsel hem de anlam açısından zamana meydan okuyan bir düzen ortaya koyar ve evrensel değerlerini her döneme taşır.

1.1. Küresel Akışlar ve Sanatın Zamansızlığı

Günümüzde modernleşme ve küreselleşme etkisiyle geleneksel sanatlar farklı şekillerde karşımıza çıkıyor. Homi K. Bhabha'nın kültürel melezleşme kuramı, bunun sadece eski ve yeni unsurların karışması değil, aynı zamanda güç ilişkilerinin değiştiği bir süreç olduğunu gösterir. Sanat pratiklerinde bu durum, sürekli bir karşılaşma ve yeniden yorumlama süreci yaratır; tarih ve dünya görüşleri bu süreçte bir araya gelir. Bu bağlamda kuramsal çerçeve, melezleşme ile hakikat arasındaki diyalog üzerine kuruludur. Bhabha'nın "üçüncü mekan"[8] ve geçişken kimlik kavramları, sanatta yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasını ve tarih ile farklı dünya görüşlerinin birlikte işlenmesini mümkün kılar.[9] Martin Heidegger ise sanatı, varlığın gerçekliğini ortaya çıkaran ve zamansız bir açılım sunan bir alan olarak görür; bu sayede sanat sadece geçmişin

---

8 Homi Kharshedji Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), 223–225.

9 Oya Akovalı, *Metropol Kentte Kültürel Melezleşmenin Mekânsal Yansımalarını İstanbul–Sapanbağları Mahallesi Üzerinden Okumak* (Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2021), 31.

bir mirası olarak kalmaz, aynı zamanda zaman ötesi yeni olanaklar yaratabilir. [10] Bu iki yaklaşım, düşünürler arasında bir köprü oluşturur: Mesele melezleşme ile geçmişi yeniden üretirken, hakikatin açılımı izleyici ve toplumsal pratiklerle birlikte çoğalır. Böylece geleneksel formlar ile çağdaş uygulamalar arasındaki gerilim, yalnızca bir çatışma değil, ortak üretim ve diyalog için bir fırsat anlamına gelir. [11] Böylece hem farklı kültürel etkiler hem de varlığın hakikati, sanat yoluyla hem estetik hem de anlam açısından yeniden keşfedilmiş olur.

Düşünürler arasındaki bu tartışma, Benjamin'in 'aura' kavramı üzerinden ele alınarak, teknolojik yeniden üretim çağında uygulamalı bir köprü kurulmasına olanak tanır. Benjamin'e göre, sanat eserlerinin çoğaltılabilmesi ve mekanik olarak üretilebilmesi, onların özgünlüğünden uzaklaşmasına yol açar. Ancak bu durum, eserlerin daha fazla insan tarafından görülmesini sağlar ve sanatın toplumsal ve politik rollerini yeniden şekillendirir. Farklı kültürlerin ve dijital ortamların etkisiyle ortaya çıkan bu süreç, yeni görsel tarzların ve performans biçimlerinin doğmasına zemin hazırlar; böylece eserler, farklı katmanlar ve anlamlarla zenginleşir.

Heidegger'in hakikatin açığa çıkması fikri ile Benjamin'in eserlerin çoğaltılabilirliği yaklaşımı karşılaştırıldığında, tekil ve çoğaltılabilir eserler arasındaki farkın sadece estetik değil, toplumsal ve politik boyutları da olduğu görülür. Böylece sanat, varlığın ortaya çıkmasını sürdürürken, teknolojinin getirdiği yeni alanlarda farklılıkların ve çeşitliliğin görünür olmasını sağlar. [12]

Bu bağlamda, Gadamer'in "ufukların kaynaşması" fikri, farklı kültürel ve tarihsel bakış açıları arasındaki etkileşimin sanatın anlamını yaratmada ne kadar önemli olduğunu gösterir.[13] Anlama süreci, geçmiş geleneklerle farklı bakış açıları arasındaki diyalog sayesinde derinleşir ve bu da sanat eserinin izleyiciyle kurduğu bağı güçlendirir. Bhabha'nın

---

10 Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, çev. Julian Young ve Kenneth Haynes (London: Routledge, 2002), 76.

11 Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer und der ersten Fassung des Textes (Frankfurt am Main: Klostermann, 2012), 34-43.

12 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations* içinde, çev. Harry Zohn (New York: Schocken, 1968), 92.

13 Feysel Taşçıer, "Gadamer'in Diyalektik Hermeneutiği," *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 4, no. 2 (2017): 37-52.

"üçüncü alan" fikriyle uyumlu olarak, bu tür bir diyalog farklı bakış açılarını bir araya getirir ve anlamların yeniden oluşmasına imkân tanır. İzleyici ile eser arasındaki bu ilişki, sabit bir hakikatten çok, sürekli değişen ve gelişen bir süreçtir. Melezleşme burada yalnızca bir tarz değişikliği değildir; izleyicinin katılımını artırır, iletişimi güçlendirir ve farklı bakış açılarını bir araya getirerek ortak anlamı çoğaltır. Sonuç olarak, eski ve yeni sanat biçimlerinin etkileşimi, eserin anlamını genişletir ve sanatın hayatla kurduğu bağı derinleştirir.

Küreselleşme, bu tartışmayı farklı bir boyuta taşır. Arjun Appadurai'nin *Modernity at Large* adlı çalışmasında, kültürel akışların ve kimliklerin nasıl çok katmanlı ve hareketli olduğunu açıklamak için ethnoscapes, mediascapes, technoscapes, finanscapes ve ideoscapes kavramları kullanılır.[14] Diaspora hareketleri ve medya akışları, farklı kültür ve uygulamaların bir araya geldiği ve melezleşmenin günlük hayatta görünür hâle geldiği alanlar yaratır.

Bu durum, Bhabha'nın fikirlerini küresel ölçekte destekler; geleneksel sanat biçimleri ile çağdaş uygulamalar arasındaki geçişler sadece estetik değil, aynı zamanda politik ve sosyal etkiler de taşır. Bourriaud'nin *relational aesthetics* yaklaşımıyla birlikte düşünüldüğünde, sanatın toplumsal ilişkiler içinde nasıl çalıştığı ve izleyici ile sanatçı arasındaki etkileşimin eserin anlamını nasıl şekillendirdiği daha net anlaşılır. Böylece melezleşme, sanatın üretim süreçlerinde çok katmanlı bir hakikat açılımı üretir; bu süreçte geleneksel formlar, katılımcı ve ortak üretim pratikleriyle yeniden anlam kazanır.

Bu küresel etkileşimler ve kültürel akışlar, kimliklerin sabit olmadığını ve sürekli olarak yeniden şekillendiğini gösterir; işte bu yüzden Stuart Hall'un kimlik anlayışı, sanatın çok katmanlı ve değişken doğasını anlamada önemli bir perspektif sunar. Stuart Hall'un çalışmalarına göre kimlikler sabit değildir; zamanla ve bulunduğumuz koşullara göre değişir ve çok yönlüdür. Bu nedenle sanat, sadece tek bir kültüre ait olarak görülmemelidir. Kimlikler sürekli olarak tartışılır ve yeniden şekillenir. Göçmen ve farklı kökenlere sahip insanların kimlikleri düşünüldüğünde, sanat da farklılıkları ortaya çıkaran ve sürekli değişen bir alan olarak anlaşılabilir. Bu bakış açısı, geleneksel sanat biçimleri ile modern uygulamalar arasında yeni bağlantılar kurmamıza yardımcı olur

---

14 Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 22.

ve sanatın, insanların kimliklerini ve toplumsal ilişkilerini ifade etmede önemli bir rol oynadığını gösterir. [15]

Geleneksel formlar, zaman ve mekânlar karşısında direnir görünebilir; ancak bu direniş, melezleşmenin ve küresel diyalogun taşıdığı yaratıcı potansiyeli boşa çıkarmaz. Heidegger'in varlık açılımı ile Bhabha'nın melezleşmesi arasındaki diyalog, sanatın yalnızca "geçmişin mirası" olarak kalmaması gerektiğini gösterir; aynı zamanda geçmişin ve geleneklerin, çağdaş pratikler üzerinden sürekli yeniden kurulmasıdır. Benjamin'in üretim biçimi ile Gadamer'in diyalog temelli anlama süreci birlikte ele alındığında, çoğaltılan üretimin toplumsal ufukları nasıl genişlettiği ve bu ufukların yeniden nasıl birleştiği anlaşılır.[16] Appadurai'nin küresel akışları ve Bourriaud'nin relational aesthetics'i, sanatın toplumsal ve politik yaşamla kurduğu ilişkileri görünür kılar; Hall'un kimlik dinamikleri ise bu ilişkilerin hangi kimlik konfigürasyonları üzerinden anlam kazandığını gösterir. Böylece sanat, geleneksel formların zamana direnci ile çağdaş pratiklerin çoğul yapanacıklarını bir araya getirir.

Tüm bu küresel ve kültürel etkileşimler, sanatın sadece geçmişten devralınan bir miras olmadığını; aynı zamanda çağdaş pratikler ve toplumsal ilişkiler üzerinden sürekli olarak yeniden üretildiğini gösterir. İşte bu noktada, geleneksel formların zamana direnci ile melezleşmenin yaratıcı potansiyeli arasında kurulan diyalog, sanatın anlam ve işlevini derinleştiren temel bir köprü oluşturur.

'Gelenekli Sanatlarda Çağdaş Devamlılıklar ve Gelenekli Olanın Zamansızlığı' Bu çok katmanlı kuramsal birleşim, temel bir sonuç üretir: Geleneksel sanatlar, modernleşme ve küreselleşmenin etkisiyle yalnızca geçmişin tekrarı değil, aynı zamanda geleceğin yeni kapasitelere dönüştürdüğü bir süreklilik alanıdır. Bhabha'nın melezleşmesi, geleneksel formların farklı dünyalarla karşılaşmasıyla yeniden üretildiğini gösterirken, Heidegger'in varlığın hakikati açığa çıkaran alanı, bu sürekliliğin zamansız bir açılım da sunabileceğini ima eder. Benjamin'in mekanik yeniden üretim karşısında "aura"nın değişimi, çoğaltılabilirliğin estetik ve politik etkilerini pratikleştirme yolları sağlar; Gadamer'in ufuklar

---

15 Akovalı, *Metropol kentte kültürel melezleşmenin mekânsal yansımalarını İstanbul*, 38.

16 Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, çev. Joel Weinsheimer ve Donald G. Marshall (New York: Continuum, 1989), 179.

kaynaşması ise bu değişimi, diyalog ve anlama süreçlerinin ortak üretimine dönüştürür. Appadurai'nin küresel akışları[17] ve Bourriaud'nin relational aesthetics'i[18], sanatın toplumsal ilişkiler içindeki üretimini ve paylaşımını ön plana çıkarırken Hall'un kimlik dinamikleri[19], bu üretimin hangi toplumsal kimliklerin sahnesinde şekillendiğini gösterir.

Sonuç olarak, geleneksel olanın zamansızlığı ile çağdaş devamlılıklar arasındaki gerilimin aslında bir uyum ve ortak üretim alanı oluşturduğunu görürüz. Gelenekler, yalnızca geçmişe saplanmış kalmaktan çıkıp, farklı kültürler, teknolojiler ve toplumsal pratiklerle temas kurduğunda hakikatin daimi açılımını yeniden kuran dinamikler haline gelir. Böylece modernleşmenin ve küreselleşmenin yöntemleriyle beslenen bir geleneksel sanat pratiği, zamansızlığı taşıyan bir açılım alanı olarak yeniden kurulabilir. Bu, hem estetik hem etik boyutları kapsayan bir süreçtir ve sanatı, yalnızca geçmişe bağlayan bir köprü değil, geleceğe uzanan bir diyalog sahnesi hâline getirir.

1.2. Geleneksel Sanatın Formunun Yeniden Üretilmesi

Geleneksel sanatlar, kendi dönemlerindeki kültürel, dini ve estetik işlevleriyle biçimlenmiş olsa da, günümüzde bu işlevleri yeniden kazanma ve dönüştürme süreçlerinin içinde yaşatılmaya devam etmektedir. Geleneksel sanat ve tasarım biçimleri, çağdaş sanat, mimarlık ve tasarım uygulamalarıyla etkileşime girerek sadece geçmişten kalan bir miras olarak kalmaz. Yeni anlamlar, farklı kullanım biçimleri ve modern teknolojilerle yeniden üretilerek sürekli değişen ve gelişen bir süreç oluşturur. Bu süreç, geleneksel formun yeniden üretimini bir tür süreklilik sağlama olarak mı sürdürür, yoksa kopuşlar mı yaratır sorusunu ön plana çıkarır; hangi göstergeler bu ikili yönelim arasındaki dengeyi belirler?

Geleneksel sanatların çağdaş bağlamlarda nasıl yeniden şekillendiğini ve bu sürecin neyi etkilediğini ancak sanat eserleri üzerinden anlamak mümkündür. Bu dönüşüm sadece teknik bir yeniden üretim değil; aynı zamanda hafıza, kimlik ve güç ilişkilerinin yeniden düzenlenmesiyle bağlantılıdır. Günümüzde "yaşayan miras" anlayışıyla, geleneksel

---

17 Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 45.

18 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Dijon: Les Presses du Réel, 2002), 128.

19 Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora," *Identity: Community, Culture, Difference* içinde, ed. Jonathan Rutherford (London: Lawrence & Wishart, 1990), 50-55.

sanatlar sadece müze objesi olarak kalmayıp, üretim süreçleri aracılığıyla toplumsal yaşamla sürekli bir ilişki içinde olur.

Bu bağlamda, geleneksel formların günümüzde hangi değişimlerden geçtiğini anlamak için dört farklı yaklaşımı kullanıyoruz: ikonografi ve semiyoloji, sömürge sonrası bakış açısı, kültürel miras çalışmaları ve dijital estetik. Amaç, form ve içeriğin, yerel ve küresel etkilerin, gelenek ve yeniliğin nasıl bir araya geldiğini belirli sorular üzerinden incelemektir.

Resim Sanatı: Henri Matisse



Resim 1: Zorah on the Terracei, Henri Matisse

Matisse'in *Zorah on the Terrace* adlı eseri, Kuzey Afrika'nın mekânını ve İslam sanatının motiflerini Batı modernizminin diliyle bir araya getiren dinamik bir yapıt olarak öne çıkar. Resimde Zorah'ın kıyafeti, Fas ya da Cezayir'e özgü geleneksel giyimin ögelerini andırır: bol kumaşlar, başörtüsü ve şalvar benzeri kesimler, giysi üzerinde tekrarlanan geometrik desenler. Bu öğeler doğrudan bir betimlemeden çok, estetik bir desenleşme olarak sunulur. Matisse, geleneksel giyimi ayrıntılı değil, sadeleştirilmiş ve soyutlayıcı bir dille yüzeylere taşır. Sonuçta figür, egzotik bir atmosferin taşıyıcısı olmanın ötesinde, resmin merkezindeki zarafetli kavramsal duruşu kurar.

Matisse, fovist yaklaşımın dinamik renk kullanımıyla İslam sanatının yüzeysel süslemeciliğini bir arada düşünür. Desenler, derinlik kurmaksızın alanı belirler ve figüre karşılık gelen bir ritim yaratır. Zorah'ın ifadesi ve duruşu da bu iki eğilimin birleşimini taşır. Yüz ifadesi sakin ve içkin olup, bakışları doğrudan izleyiciyle kurulur; bu, egzotik bir

"öteki" tasvirinden çok, figürün içsel dünyasına bir kapı aralarken izleyiciyle kurulan görsel iletişimi güçlendirir. Giysi ve yüz hatlarındaki kaba ve temiz çizgiler, desenlerle kurulan ritmi bozmadan, karşıtlık oluşturmadan uyum sağlar. Böylece tablo, geleneksel ögeleri ayrıntıya sapmadan, onların özünü yakalayan bir sadeleşme halinde sunar.

Gelenekten esinlenme niyeti, eserin estetik dildir, ancak o kadar da doğrudan bir "doğulu egzotizm" tablosu değildir. Matisse, Doğu'nun zengin desenlerini ve öğelerini birer dekor olarak göstermekten öte, kendi biçimsel dilinde yeniden yaratır; renk alanlarını ve biçimsel bloklarıyla iki ayrı kültürü yeni bir görünümda birleştirir. Bu, esere çağdaş bir estetik dille yeni bir anlam katar. Doğulu referanslar, Batı moderne sanatının düzleştirilmiş yüzeyinde yeniden kurulmuş ve bu birleşim, izleyicide Doğu-Batı ilişkisine dair eleştirel veya belirli bir yargı içermeyen, daha çok deneysel ve zarif bir etki bırakır.

Zorah on the Terrace, hem İslam sanatının görsel mirasının sadeleştirilmiş ve yüzeysel bir yorumu olarak işlev görür hem de Fovist renk ve biçim anlayışını, mekânsal geleneklerle uyumlu bir şekilde yeniden kurar. Eserde geleneksel motifler doğrudan kopyalanmaz; desenler soyutlanır, renkler saf ve dinamik bir şekilde kullanılarak, modern bir estetik dil yaratılır. Böylece Matisse, gelenekten ilham alırken aynı zamanda özgün bir ifade arayışına girer ve izleyiciye Kuzey Afrika atmosferini çağdaş bir görsel deneyim olarak sunar.

Hüsn-i Hat ve Kaligrafi: eL Seed ve Şirin Neshat:



Resim 2: El Seed. (2016). *Algı [Sanat eseri]*. Afrika[20]

Tunus kökenli Fransız sanatçı eL Seed**,** çağdaş bir yaklaşımla geleneksel İslam hat sanatını sokak sanatıyla buluşturur. 2016 yılında Kahire'de gerçekleştirdiği "Perception" (Algı) adlı proje, bu birleşimin en çarpıcı örneklerinden biridir.

Perception çalışması, geleneksel İslam hat sanatını kamusal alanda yeniden konumlandırarak Arap hat sanatının estetik potansiyelini sokak sanatıyla buluşturur. eL Seed bu projeyi, Kahire'nin Manshiyat Naser semtinde, çoğu zaman şehrin geri kalanı tarafından önyargıyla bakılan bir topluluğun yaşadığı bölgede gerçekleştirir. Sanatçının oluşturduğu devasa hat kompozisyonu yalnızca estetik bir müdahale değil, aynı zamanda toplumu ve mekânı birlikte okumaya davet eden bir diyalog niteliği taşır. eL Seed, bu eser aracılığıyla söz konusu semtte yaşayan topluluğa yönelik önyargıları görünür kılmayı ve bunları dönüştürmeyi amaçlar.

Eserin tamamı ancak izleyicinin şehir manzarasında belirli bir yüksek noktadan bakınca okunabilir. Kaligrafik biçimler, geleneksel Arap hattının çağdaş bir estetikle yorumlanmasıdır. Çalışma duyguyu ve görsel etkiyi ön plana çıkarır. İslam hat sanatının klasik sınırlarını aşarak

---

[20] Institute for Public Art, "Perception," *Case Studies*, Institute for Public Art, erişim 17 Temmuz 2025, https://www.instituteforpublicart.org/case-studies/perception/.

onu kamusal, sosyal ve eleştirel bir araca dönüştürür. Perception yalnızca bir sokak sanatı uygulaması değil, toplum, gelenek, mekân ve sanat arasında kurulan güçlü bir diyalogun ifadesidir. eL Seed'in çalışması Manshiyat Naser'in dışlanmış mahallelerinde yaşayan toplulukların gündelik emeği ve mekânsal bağlarıyla ilgili önyargıları kırma çabasıyla topluma ayna tutulmasına hizmet eder. Devasa hat kompozisyonunun mekâna yayılması, izleyicileri pasif bir şekilde bakmaya bırakmayıp mekâna katılım ve etkileşim yoluyla toplumsal bağlantıları görünür kılar. Bu yönüyle eser, mekânı aktive eden ve şehir belleğini yazıya dönüştüren bir alan yaratır. Bu süreç, perspektif değişiminin yalnızca görsel bir fenomen olmadığını, aynı zamanda toplumsal algıları dönüştüren bir süreç olduğunu gösterir. Böylece geçmiş ile günümüz arasında köprü kuran bir diyalog alanı oluşturur. Eleştirel bakış açısıyla bazı kaygılar da vardır. Hat sanatının kutsallığı ve derinliğinin kamusal alanda yeniden yorumlanırken ne ölçüde korunduğu konusunda çeşitli soru işaretleri ortaya çıkabilir. Ayrıca temsil edilen toplulukların sürece gerçek anlamda katılıp katılmadığı ve eserlerin uzun vadeli korunma ile kalıcılık sorunlarının nasıl ele alınacağı da tartışılması gereken diğer konulardır. Buna rağmen *Perception,* gelenek ile modernliği ve sanat ile kamusal alan arasındaki sınırları bulanıklaştıran bir çalışma olarak görülebilir. Aynı zamanda izleyiciyi bakış açısını değiştirmeye çağırarak toplumsal algıları dönüştürmeyi amaçlayan bir model sunar. Böylece kaligrafi ve sokak sanatını bir araya getirerek kamusal sanatta hat sanatının yenilikçi bir ifade biçimi olarak yeniden tanımlanmasına hizmet eder.



Resim 3: Kaligrafi (detay), Şirin Neşhat, *İsyankar Sessizlik, Allah'ın Kadınları serisi* , 1994, mürekkep ve siyah beyaz baskı, RC kağıt üzerine[21]

Shirin Neshat'ın *Allah'ın Kadınları* "Women of Allah" başlıklı serisinde yer alan *İsyankâr Sessizlik*, siyah çarşaf giymiş bir kadının önden çekilmiş portresini sunar. Kadının yüzü doğrudan izleyiciye dönüktür ve göz teması eserin en güçlü unsurlarından biridir. Portreyi tam ortasından bölen bir tüfek namlusu ile yüz ve ellere mürekkeple yazılmıştır. Farsça metinler, eserin dikkat çeken sembolik ögeleridir. Bu metinler çoğunlukla modern İranlı kadın şairlerin şiirlerinden alıntılanmıştır. Eserin siyah-beyaz olması, hem geleneksel fotoğraf estetiğine göndermede bulunur hem de görsel kontrastı artırarak izleyicinin dikkatini bedenin bir ifade yüzeyine dönüşümüne çeker.

İsyankâr Sessizlik, geleneksel İran hat sanatını çağdaş sanat bağlamında yeniden yorumlayan önemli örneklerden biridir. Bu yorumlama üç temel dönüşüm üzerinden gerçekleşir. İlk olarak, taşıyıcı yüzey dönüşmüştür. Geleneksel olarak cami duvarlarında, kitaplarda veya seramiklerde yer alan hat yazısı burada bir insan bedeninde, doğrudan cilt üzerinde karşımıza çıkar. Bu durum, yazının fiziksel mekândan insan mekânına taşınmasını simgeler. İkinci olarak, içeriksel bir dönüşüm söz konusudur. Kullanılan metinler kutsal kitaplardan değil, çağdaş kadın

[21] Smarthistory, "Shirin Neshat, *Rebellious Silence*, *Women of Allah* Series," Smarthistory, erişim 17 Temmuz 2025, https://smarthistory.org/shirin-neshat-rebellious-silence-women-of-allah-series/.

şairlerin şiirlerinden alınmıştır. Bu sayede geleneksel form, güncel ve bireysel içeriklerle bir araya getirilmiştir. Üçüncü olarak ise, ifade amacında bir genişleme göze çarpar. Klasik hat sanatı estetik ve dini bir işlev taşırken, bu eserde toplumsal cinsiyet, kimlik ve bireysel ifade gibi meselelerle ilişkilendirilmiştir. Silah, çarşaf ve hat yazısı gibi simgesel öğeler hem bireysel hem de politik katmanlar barındıran anlamlar üretir. Doğu estetiğiyle biçimlenen bu söylem, modern ve evrensel konularla kesişir. Bu bağlamda *İsyankâr Sessizlik*, geleneksel hat sanatının sadece geçmişe ait bir süsleme biçimi olmadığını, çağdaş meselelerin görselleştirilmesinde de etkin bir ifade dili olabileceğini ortaya koyar. Shirin Neshat'ın bu eseri, hat sanatını yaşayan, dönüşen ve çağdaş sanatta anlam üreten bir araç olarak konumlandırır.

Mimari: Zaha Hadid ve Emre Arolat



Resim 4: Heydar Aliyev Kültür Merkezi, Zaha Hadid, Bakü, Azerbeycan, 2013 (101 bin m2)[22]

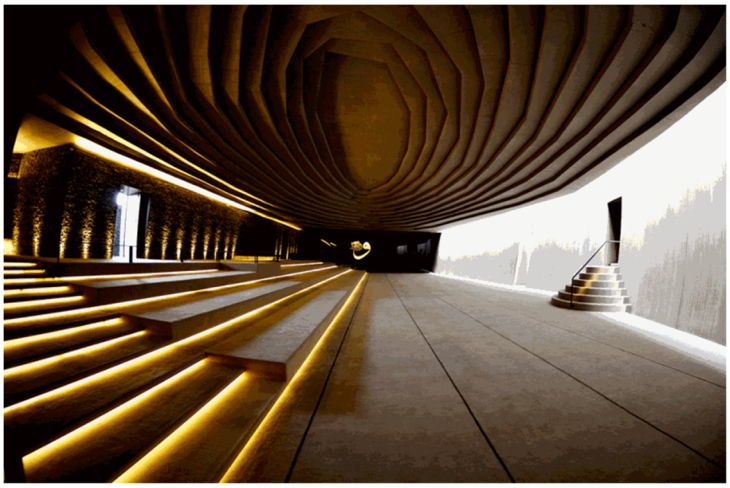
Zaha Hadid'in tasarladığı Heydar Aliyev Kültür Merkezi (2013), yalnızca bir kültür yapısı değil; aynı zamanda form, kimlik ve hafızanın mimari bir yorumudur. Irak asıllı İngiliz mimar Hadid, bu yapıda İslam sanatının akıcı ve ritmik formlarını dijital çağın ileri mühendislik çözümleriyle birleştirerek adeta "hareket eden bir yüzey" yaratır.[23] Yapının dış cephesinde kullanılan sürekli kıvrılan hatlar ve kesintisiz geçişler, İslam sanatında sıkça karşılaşılan tezyinatın ve hat sanatının son-

[22] ArchDaily, "Heydar Aliyev Center / Zaha Hadid Architects," *ArchDaily*, erişim 19 Temmuz 2025, https://www.archdaily.com/448774/heydar-aliyev-center-zaha-hadid-architects.

[23] Kaya Bekiroğlu, "Heydar Aliyev Center," *World Architecture and Society: From Stonehenge to One World Trade Center*, 2 cilt (2021), 228.

suzluk hissi veren estetik anlayışıyla doğrudan ilişkilidir. Hadid'in "formun sonsuz bir devinimi"[24] olarak tanımladığı bu yaklaşım, klasik İslam mimarisindeki süsleme anlayışının soyutlanarak mimari forma dönüşmesidir. Dolayısıyla bu yapı, geleneksel estetikten kopmadan, onu çağdaş malzemeler ve parametrik tasarım yöntemleriyle yeniden üretir. Zeminle yapının sınırlarının belirsizleştiği bu akıcı form, aynı zamanda toplumsal yaşamla mimari mekân arasında geçişken bir bağ kurar.

Zaha Hadid'in yenilikçi mimari yaklaşımı, uluslararası düzeyde birçok prestijli ödülle onurlandırılmıştır.[25] 2004 yılında, mimarlık dünyasının en saygın ödüllerinden biri olan Pritzker Mimarlık Ödülü'nü kazanan ilk kadın mimar olmuştur. Bu ödül, Hadid'in biçimsel cesareti, mimari mekâna getirdiği yenilikçi bakış açısı ve çağdaş mimarlığa yaptığı güçlü katkılar nedeniyle verilmiştir. [26]



Resim 5: Sancaktar Camii, Emre Arolat, Büyükçekmece, İstanbul, 2013[27]

Emre Arolat'ın tasarladığı Sancaklar Camii (2013), geleneksel cami mimarisinin alışılagelmiş sembollerinden ve ikonik öğelerinden uzak, özgün bir yaklaşımı temsil etmektedir. Yapıda klasik camilerin simgesel

---

24 "Heydar Aliyev Center Wins Designs of the Year 2014 in the Architecture Category," Zaha-Hadid.com, erişim 19 Temmuz 2025, https://www.zaha-hadid.com/2014/04/23/heydar-aliyev-center-wins-designs-of-the-year-2014-in-the-architecture-category/.

25 Gordana Fontana-Giusti, "Zaha Hadid: 1950–2016," *arq: Architectural Research Quarterly* 20, no. 2 (2016): 95-98.

26 Jane Pavitt, "Making the Zaha Hadid Foundation," *Women and Architectural History* içinde (London: Routledge, 2024), 112-128.

27 Teknevia, "Sancaklar Camii Rehberi," *Teknevia*, erişim 19 Temmuz 2025, https://www.teknevia.com/blog/sancaklar-camii-rehberi

bileşenleri olan minare, kubbe ya da tipik avlu düzeni yer almamaktadır. Bunun yerine, yapı çevresindeki doğal araziye yerleştirilmiş, adeta peyzajın içine gömülmüş bir biçimde varlık kazanmıştır. Bu yerleşim biçimi, hem çevresiyle kurduğu uyum hem de kutsal mekâna yüklenen anlamın yeniden yorumlanması açısından dikkat çekici bir mimari dil sunar. Sancaklar Camii, İslam mimarisinin geleneksel biçimsel kodlarını bilinçli şekilde terk ederek, ibadet mekânını simgelerle değil, mekânsal deneyimle şekillendiren bir anlayışla inşa edilmiştir.[28]

Arolat'ın bu tasarımı, mimarideki yalınlığı sadece biçimsel bir seçim olarak değil, aynı zamanda dini mekân anlayışına yönelik düşünsel bir sorgulama olarak ele alır. Caminin içine doğru iniş sağlayan basamaklar ve geçişli düzenlemeler, ziyaretçiyi gündelik yaşamın dışına çıkararak içsel bir yolculuğa davet eder. İç mekânda ışığın kullanımı özel bir duyarlılıkla planlanmıştır; doğrudan gelen sert ışık yerine, süzülerek mekâna yayılan yumuşak aydınlık tercih edilmiş ve böylece mekâna mistik bir atmosfer kazandırılmıştır. Bu ışık düzenlemesi, İslam düşüncesinde yer alan "nur" yani ilahi ışık kavramını çağrıştıran bir anlam taşır. Sancaklar Camii, yalnızca çağdaş bir ibadet alanı değil; aynı zamanda mimarinin kutsallıkla olan ilişkisini yeniden kurmayı amaçlayan deneysel bir yapı olarak değerlendirilebilir.[29] Sancaklar Camii, Emre Arolat'a 2015 yılında ArchDaily Yılın Dini Yapısı Ödülü ve 2018'de Aga Khan Mimarlık Ödülü adaylığı gibi birçok uluslararası takdir kazandırmıştır.[30]

Bu cami, biçimsel olarak geleneksel cami tipolojilerinden bilinçli bir şekilde uzak durur. Buna rağmen kavramsal düzeyde, İslam sanatının özündeki ruhsal derinliği ve manevi atmosferi çağdaş bir dille yeniden üretmeyi hedefler. Böylece alışılmış mimari biçimlerden kopsa da, İslam sanatının taşıdığı anlamı farklı bir estetik anlayışla sürdürmeye çalışır.

Geleneksel İslam sanatında ışık, "nur" kavramıyla birlikte Allah'ın varlığını ve ilahi hakikati temsil eden sembolik bir unsurdur. Emre Arolat, bu düşünsel zemini Sancaklar Camii'nin iç mekânında soyut ve çağdaş bir estetik anlayışla yeniden yorumlar. Doğrudan gelen sert ışık yerine, mekâna kırılarak ve süzülerek giren yumuşak ışık, içeriye dingin

---

28 Eda Gecikmez, "Kentsel Dönüşüm ve Güncel Sanat: İstanbul'da Yaşanan Kentsel Dönüşümü Sanat Eserleri Üzerinden Okumak," *Tasarım+Kuram* 17, no. 32 (2021): 160–176.

29 Gecikmez, Kentsel Dönüşüm ve Güncel Sanat, 165.

30 Hasan Basri Kahraman, Elif Süyük Makaklı, Kamil Özkartal ve Handan Güreli, "Mütevelli Heyeti Başkan V. Mimar Kamil Özkartal, 46 Yıllık Mimarlık Tecrübesini Anlatıyor" (2020), 7.

ve derinlikli bir atmosfer kazandırır. Bu özel ışık kullanımı, yalnızca fiziksel mekânı aydınlatmakla kalmaz; aynı zamanda o mekâna manevi bir boyut ekler. Böylece, geleneksel sanatın sembolik ve mistik yönü, çağdaş mimarlıkta madde dışı ögeler (ışık, boşluk ve sadelik) aracılığıyla yaşatılmış olur.

Bu noktada açıkça görülür ki Sancaklar Camii, biçimsel olarak geleneksel mimarinin alışılmış unsurlarını (kubbe, minare, süslemeler) kullanmaz. Ancak buna rağmen, geleneksel İslam sanatının ruhu, anlam dünyası ve felsefesi yapı üzerinde derin bir etkiye sahiptir. Bu yönüyle cami, biçimsel sadelik ile manevi derinliği bir araya getirir. Geleneksel olanın çağdaş yapıya yansıması yalnızca görsel imgelerle ya da biçimsel alıntılarla sınırlı değildir. Mekânın taşıdığı anlam, deneyim ve hissiyat düzeyinde de bu bağ güçlü bir şekilde hissedilir. Sancaklar Camii, bu yönüyle geçmişten sadece şekil değil, öz alarak bugüne seslenen örnek bir mimari tavır sergiler.

Dokuma: Faig Ahmed ve Yasin Tütüncü



Resim 6: Liquid Carpet, *Faig Ahmed*[31]

Azerbaycanlı sanatçı Faig Ahmed, klasik Azerbaycan halı motiflerini bozarak dijital estetikle yeniden şekillendirir. Örneğin "Liquid Carpet" adlı eserinde geleneksel halının formu adeta "eriyerek" bozulur, bu da kültürel kimlik ve modern kaos arasındaki gerilimi gösterir.

Ahmed'in halıları, geleneksel Azerbaycan halı dokuma tekniklerine sadık kalınarak üretilmektedir. Sanatçı, tüm ipliklerin yün ya da ipekten

31 "Modern Melting Carpets," *Chelsea Cleaning*, erişim 19 Temmuz 2025, https://www.chelseacleaning.co.za/blog/modern-melting-carpets/.

olup doğal boyalarla renklendirildiğini ve dokuma sürecinin 300 yıl öncesiyle aynı olduğunu vurgular. Bu da geleneğin yalnızca biçimsel değil, teknik olarak da sürdürüldüğünü gösterir. Ahmed, desenleri önce bilgisayarda dijital olarak tasarlamaktadır. Daha sonra bu tasarımları "nokta nokta" mühendislik kâğıdına aktararak ustalara iletir. Böylece geleneksel zanaat ile çağdaş sanat ve teknolojiyi bir araya getirir. Bu yaklaşım, geleneğin çağdaş yorumlarla devamlılığını sağlayan melez bir estetik yaratır. [32]

Liquid Carpet'te, sanatçı halının fiziksel formunu eriyormuş gibi bozarken, desen dili ve dokuma biçimiyle geleneği muhafaza eder. Böylece, en kadim ve değişmez görünen bir medyum olan halıyı yeniden yorumlar; halının zamansal sabitliğine müdahale eder. Ahmed bu durumu şu sözlerle açıklar:

"Benim rakibim istikrarın kendisiydi ve bu istikrar geleneğin içinde yer alıyordu. Halılar bu geleneğin tam merkezinde duruyordu."[33]

Sanatçı, halıya yalnızca estetik değil, kavramsal bir müdahalede bulunur. Gelenekli olanın sarsılmaz niteliğini sorgular, onu zaman dışına taşımaya, akışkanlaştırmaya çalışır. Bu da geleneğin sadece geçmişe ait olmadığını, her dönemde yeniden biçimlenebileceğini gösterir.

Ahmed'in eserleri, gelenek ile çağdaşlık arasındaki karşıtlığı görünür kılar. Çocukluğunda halı desenlerini hayal gücüyle değiştirdiğini, bir gün halıyı keserek desenlerini yerinden oynattığını anlatan sanatçı, bu erken deneyimi halıya yönelik kavramsal sorgulamanın temeli olarak görür.

"Halılar bölgemde sarsılmaz geleneğin sembolleridir. Ben ise hep ölü, katı ve köhne olanla savaştım. Bu yüzden halıları ilk düşmanlarım olarak seçtim."[34]

Ancak bu düşmanlık zamanla yaratıcı bir dönüşüme evrilir. Liquid Carpet, bu dönüşümün Resim bir metaforudur: gelenekselin modern teknolojiyle bozunması, ama yine de tanınabilir kalması.

Ahmed'in halıları artık yalnızca yere serilen iki boyutlu nesneler değil; üç boyutlu, kavramsal sanat eserleridir. Sanatçı, dokunma duyusunu da sürece dahil ederek izleyiciyi görsel ve duyusal düzeyde çatışmaya sürükler. *Liquid Carpet*, geleneksel halı sanatının biçimsel, teknik

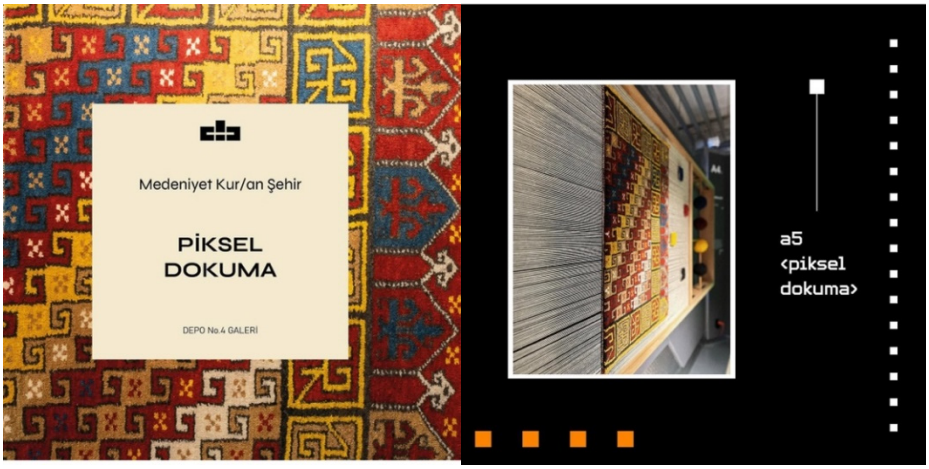
---

32 Sue Jones, "Interview 3. Faig Ahmed—Rethinking the Concept of Azeri Pile Carpets as Art, Azerbaijan," *TEXTILE* 17, no. 2 (2019): 194–199, 195.

33 Jones, Interview 3. Faig Ahmed, 194.

34 Jones, Interview 3. Faig Ahmed, 196.

ve kavramsal bir süreklilik içinde çağdaş sanatla nasıl yeniden üretilebileceğini gösteren güçlü bir örnektir. Eser, hem gelenekli sanatlarda çağdaş devamlılıkların, hem de geleneğin zamansızlığının etkileyici bir temsilidir.



Resim 7: Yasin Tütüncü, Depo No:4'teki "Medeniyet Kuran Şehir" sergisinde yer alan "Piksel Dokuma" enstalasyonu, 2024, Konya

Depo No:4'te yer alan "Medeniyet Kuran Şehir" sergisi, tarihsel kültürel hafızanın çağdaş bir perspektifle yeniden ele alındığı sağlam bir kuramsal ve estetik çerçeve sunar. Sergide öne çıkan "Piksel Dokuma" adlı enstalasyon ise, geleneksel dokuma sanatının dijital çağ bağlamında nasıl yeniden yorumlanabileceğini gösteren önemli bir örnektir.

Eser, klasik el dokumalarının simetrik ve ritmik yapısını andıran bir görsel düzene sahiptir. Fakat bu düzen, artık yalnızca iplikten değil, piksellerden, ekran ışığından ve dijital kodlardan örülmektedir. Görselde yer alan halı dokumasının yalnızca bir kısmı fiziksel olarak var olurken, geri kalan bölümü dijital bir ekran aracılığıyla tamamlanmaktadır. Bu geçiş, hem teknik hem kavramsal bir eşik yaratmaktadır. Böylelikle gelenekli olan ile çağdaş olan arasındaki sınır ortadan kalkar; fiziksel ve dijital olan iç içe geçerek yeni bir anlatı alanı açar.

"Piksel Dokuma", yalnızca bir sanat objesi değil, aynı zamanda kültürel bir hafıza taşıyıcısıdır. Geleneksel dokuma, burada sadece geçmişin bir temsili değil, aynı zamanda bugünün estetik ve teknolojik diliyle yeniden yazılan bir hafıza alanıdır. Piksel dokular, geleneksel motifleri

çağdaş bir görsel dile çevirirken, izleyiciye hem geçmişle bir bağ kurma hem de bu bağı yeniden yorumlama imkânı sunar.

Eser, yalnızca görsel değil, düşünsel düzlemde de bir dokumadır. Katman katman inşa edilmiş bir düşünce yapısı olarak karşımıza çıkar. İplik yerine dijital bilgi, tezgâh yerine ekran, zanaat yerine algoritmik yer alır. Ancak bu dönüşümde öz korunur. Zira "Piksel Dokuma", geleneksel olanın yüzeyini değil, özünü çağdaş dile taşır.

Eserin içinde yer aldığı *Medeniyet Kuran Şehir* teması da bu dönüşümü pekiştirir. Medeniyetin yalnızca taş ve harçla değil, kültürel imgelerle, motiflerle ve estetik sürekliliklerle kurulduğu fikrini taşır. Bu bağlamda *Piksel Dokuma*, şehirsel belleğin görsel bir metaforuna dönüşür: Geçmişin kültürel kodları bugünün dijital ekranında yeniden örülür.

Tezyinat: Refik Anadol



Resim 8: Enstelasyon Çalışması, Refik Anadol [35]

Dijital sanatın öncü isimlerinden Refik Anadol, sanat üretiminde veri, yapay zekâ ve algoritmalar gibi çağdaş teknolojileri kullanarak, izleyiciye çok katmanlı bir görsel deneyim sunar. Sanatçının "Machine Hallucination" serisi kapsamında geliştirdiği enstalasyon çalışmaları,

35 Dezeen, "Refik Anadol: *AITOPIA* Interview," *Dezeen*, erişim 19 Temmuz 2025, https://www.dezeen.com/2023/07/19/refik-anadol-aitopia-interview/

özellikle mimari mekâna yayılan ve izleyiciyi çevreleyen dijital desenleriyle dikkat çeker. Bu projelerde Anadol, Osmanlı ve İslam sanatındaki geleneksel süsleme mantığını (tezyinat) yalnızca görsel olarak değil, yapay zekânın öğrenme biçimiyle de yeniden üretir. Böylece geçmişin estetik birikimini geleceğin diliyle yorumlayarak zamansız bir anlatı ortaya koyar.

Refik Anadol'un bu enstalasyonu, geleneksel sanatın biçim ve düşünce dünyasını dijital ortamda yeniden canlandırır. Desenlerin akışkan yapısı ve mekâna yayılan görsel organizma, İslam sanatının tezyinat anlayışına göndermeler içerir. Ancak bu göndermeler doğrudan bir taklitten ziyade, algoritmik hafızada yeniden yorumlanmış motifsel sürekliliker şeklinde karşımıza çıkar. Formların durağanlıktan uzaklaşarak hareket hâlinde olması, geleneksel sanatın zihinsel yapısını çağdaş sanatın veri temelli doğasıyla buluşturur. Bu durum, zamansal sınırlamalardan kopan gelenekli olanın, sürekli dönüşen bir estetik hafıza hâline gelmesini sağlar.

Eserin içinde barındırdığı geleneksel sanat esintileri birçok düzeyde okunabilir. Zeminde ve duvarlarda görülen görsel dokular, Osmanlı çini ve halı sanatındaki ritmik tekrarların çağdaş bir versiyonu gibidir. Yapay zekâ tarafından sürekli yeniden "hayal edilen" bu desenler, sabit değil; akışkan ve dönüşkendir. Bu akışkanlık, İslam sanatının sonsuzluk fikrine dijital bir karşılık sunar. Aynı zamanda geleneksel geometrik soyutlamalar, bu eserde veri estetiği ile yeniden şekillenir. Simetriye sadık kalmak yerine, onun algoritmik yorumunu sunan desenler, klasik estetiği bozmaz; aksine onun temel ilkelerini çağdaş biçimlerde yeniden üretir. Anadol'un geliştirdiği bu yapay zekâ sistemleri, binlerce geleneksel sanat eserinin dijital verisini analiz ederek, yeni ve özgün kompozisyonlar oluşturur. Bu yaklaşım, klasik motiflerin stilize edilmiş bir hayali gibi düşünülebilecek "algoritmik tezyinat" kavramını gündeme getirir.

Sanatçının enstalasyonu, yalnızca görsel bir deneyim sunmaz; aynı zamanda mekânsal bir bütünlük içinde izleyiciyi sarar ve içine çeker. Bu durum, gelenekli sanatların mimariye entegre olma biçimini hatırlatır. Özellikle cami, türbe ve saray gibi yapılar, duvarlarında ve tavanlarında yer alan desenlerle izleyiciyi bir tefekkür hâline davet eder[36]. Anadol'un

[36] Arkın Ongan-Ayşe Zehra Sayın-Ali Fuat Baysal, "Emre Köyü Carullah Bin Süleyman Camii Kalemişleri", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 56 (2022), 443-447.

bu çalışması da benzer şekilde, mekânı bir anlam evrenine dönüştürerek çağdaş izleyiciyi çok duyulu bir deneyim alanına taşır. Böylece gelenekli sanatın işlevsel boyutu, dijital çağın duyusal imkanlarıyla yeniden ortaya konur.

Sonuç olarak Refik Anadol'un bu yapıtı, geleneksel sanatın zamansızlığını ve motifsel devamlılığını çağdaş dijital araçlarla yeniden var eder. Geçmişin formları, bugünün algoritmalarıyla harmanlanır ve kültürel belleğin yeni bir ifade düzleminde sürdürülmesini sağlar. Bu çalışma, sanatın yalnızca geçmişin izlerini taşıyan bir temsil biçimi olmadığını; aynı zamanda geleneksel estetik anlayışın dijital çağda nasıl evrilebileceğine dair güçlü bir örnek sunduğunu gösterir.

Müzik: Mercan Dede

Sanatta gelenek, sadece korumakla yetinilen bir miras değil; aynı zamanda yeniden üretilen, dönüştürülen ve çağdaş dile uyarlanan yaşayan bir kaynaktır. İşte bu yaklaşım, Mercan Dede gibi sanatçılarda somut bir karşılık bulur.

Mercan Dede, klasik sufi müziğinin temel enstrümanları olan ney, bendir ve kudüm gibi araçları alır; fakat bunları tarihsel bağlamlarına sıkışmış haliyle değil, çağdaş elektronik altyapılarla yeniden kurgulanmış bir biçimde dinleyiciyle buluşturur. Özellikle "Su" (2004) ve "800" (2007) albümlerinde, Mevlana'nın öğretilerini elektronik müzik estetiğiyle iç içe geçirerek evrensel bir müzik dili kurar. Bu müzik ne tamamen gelenekseldir, ne de sadece modern... Bu müzik, zamansızdır.

Tasvir: Murat Palta ve Shahzia Sikander



Resim 9: *Murat Palta, Matrix Minyatürü*

Bu minyatür, Murat Palta'nın geleneksel sanat tekniklerini nasıl dönüştürdüğünü ve zamanlar ötesi bir görsel dil yarattığını çarpıcı şekilde ortaya koyar. İlk bakışta klasik bir Osmanlı, Safevi ya da Timurlu minyatürünü andıran bu kompozisyon, biçimsel anlamda geleneksel bir estetik sunar: İki boyutlu mekân algısı, süslemeye dayalı yoğun ayrıntılar, iç mekânlar ve mimari öğelerle çerçevelenmiş figürler. Ancak içerik itibariyle bu dünyaya ait olmayan bir anlatıyı, modern sinemanın kült yapımlarından biri olan *Matrix*'i taşır. Neo, Morpheus ve Trinity gibi karakterler, 17. yüzyıl İran sarayındaki gibi resmedilmiş, bu figürler geleneksel sanatın estetik kodlarıyla yeniden yorumlanmıştır. İşte tam bu noktada "Gelenekli Sanatlarda Çağdaş Devamlılıklar" ve "Gelenekli Olanın Zamansızlığı" kavramları üzerinden anlam üretmeye başlarız.

Bu eser, geleneğin yalnızca geçmişe ait sabit bir forma indirgenemeyeceğini; aksine formu koruyarak içeriği güncelleyebileceğini gösterir. Minyatür burada, gelenekli olanın zamanlar üstü formudur. Mekânsal olarak Batı perspektifiyle inşa edilmemiştir, derinlik yerine yüzey, hacim yerine desenle konuşur. Giysilerdeki kumaş desenleri, mimari bezemeler, renk paleti ve figür yerleşimi klasik minyatür formunu çağrıştırsa da, hikâye tamamen çağdaştır. Geleneksel biçim, modern içerikle birleşerek hem geçmişin estetiğini hem bugünün anlatısını aynı anda taşır.

Ancak bu eseri yalnızca biçimsel dönüşüm üzerinden okumak eksik kalır. Murat Palta'nın pozisyonu, bu minyatürü daha da anlamlı kılar: O, klasik anlamda "geleneksel sanatçı" olarak minyatürün kural ve kodlarını bilen, tarihsel estetiği büyük bir titizlikle icra eden bir isimdir. Fakat aynı zamanda bir "bugünün insanı" olarak çağdaş kültürle yetişmiş, sinema, dijital teknoloji ve küresel anlatılarla biçimlenmiş bir bilinçle üretim yapar. Onun sanatında bu iki kimlik yan yana durur: Gelenekten gelen ustalıklı form bilgisi ve bugünün dijitalleşmiş, değişken dünyası. Bu iki yön, eserlerinde doğal bir bütünlük içinde birlikte var olur. Palta için Matrix, popüler kültürün sıradan bir ürünü olmaktan çok, çağımızın varoluşa dair sorularını ve simgesel dünyasını içinde barındıran bir anlatı niteliğindedir. Minyatürü yalnızca bir "süsleme" olarak değil, hikâyeyi taşıyan bir ifade aracı olarak ele alması ise onu klasik üsluptan ayıran modern yaklaşımının açık bir göstergesidir.

Bu bağlamda eser, görsel bir zaman çakışması yaratır. Murat Palta'nın sanatsal yaklaşımında Batı'nın dijital ütopyası, Doğu'nun nakşî dünyasına entegre edilir. Matrix'in dijital distopyası, bu minyatürde sonsuz zaman döngüsüyle birleşerek yeni bir anlam katmanı oluşturur. Neo'nun gerçekliği sorgulayan varoluşsal yolculuğu, burada neredeyse Mevlânâvari bir arayışa dönüşür. Morpheus'un kırmızı hap önerisi, tasavvufi uyanış metaforuyla örtüşür. Böylece karakterler sadece Hollywood'un dijital kahramanları olarak kalmaz, aynı zamanda doğulu bir metafizik anlam kazanır ve kültürel ile zamansal sınırların ötesine taşınır.

Bu tür işler, gelenekli sanatla çağdaş yaklaşım arasında yalnızca bir melezleşme değil, daha derin bir yeniden anlamlandırma ilişkisinin kurulabileceğini gösterir. Aşağıda yer alan Shahzia Sikander'ın figürsel yaklaşımlarındaki kavramsal derinlik ve Palta'nın Batı popüler kültürünü Osmanlı estetik çerçevesine yerleştirme pratiği, gelenekli sanatta

yeniliğin sadece biçimsel değil, düşünsel bir dönüşümle mümkün olabileceğini ortaya koyar. Bu minyatür ne geleneğe dogmatik biçimde bağlı kalır ne de çağdaşlığı yıkıcı bir müdahale olarak görür. Her iki unsuru da dönüştürerek kendi özgün anlatısını kurar. Böylece gelenek, yalnızca tarihin değil, bugünün ve yarının da anlatı taşıyıcısı haline gelir.

Bu anlatıda "zamansızlık" teması özellikle dikkat çekicidir. Minyatür zaten döngüsel zamanın sanatıdır. Olaylar yalnızca bir anı değil, bütün bir hikâyeyi temsil eder. Buna karşın sinema, doğası gereği lineer bir zaman yapısına sahiptir. Bu minyatür, her iki zaman algısını çarpıştırır.

Bu eser, bize gelenekli olanın sadece bir biçim değil, bir anlatı disiplini olduğunu hatırlatır. Geleneğe sadakat, biçimi taklit etmekten çok, onun ruhunu çağımıza tercüme edebilmekle ilgilidir. Bu minyatür, Matrix'in mitolojik kodlarıyla Doğu'nun görsel hafızasını buluşturarak, çağdaş sanatın en derin sorularından birine yanıt verir: Gelenek devam eder, çünkü her seferinde yeniden anlam bulabilir.



Resim 10: Shahzia Sikander, Reinventing the Dislocation, 1997, Whitney Museum of American Art

Shahzia Sikander'ın "Reinventing the Dislocation" (Yerinden Edilişi Yeniden Yorumlamak) adlı eseri, Avrupa modernizminin parçalanmış formlarını ve görsel kopukluklarını kullanır. Sanatçı bu unsurları minyatür resim sanatının özgün alanına taşır ve esere çağdaş gerçeklik öğelerini de dahil eder. Böylece geleneksel minyatür sanatını modern ve güncel bir bağlamla buluşturur. Eser bazı yönleriyle gelenekseldir. Sanatçı, kendi hazırladığı kâğıt üzerine, bitkilerden ve minerallerden elde ettiği pigmentleri kullanmıştır. Eserde, geleneksel Pers kıyafetleri giymiş olarak oturan sanatçının figürü resmedilir. Ancak bazı unsurlar çağdaştır. Örneğin, Houston'un en yoksul mahallelerinden birinde bir topluluk sanat merkezi kuran Afrikalı Amerikalı sanatçı Rick Lowe'un portresi, baş aşağı biçimde, sanatçının başının üzerinde yüzüyormuş gibi tasvir edilmiştir. Sikander ve Lowe, kendi alanlarında izole görünüyor olsalar da, ince siyah çizgilerden oluşan bir ağ ve onları çevreleyen beyaz, bulutsu bir form aracılığıyla birbirine bağlanırlar.[37]

Sikander, antik bir sanat geleneğini güncelleyerek minyatür resme yeni ve tamamen çağdaş bir boyut kazandırır. Aynı zamanda eser, sanatçının kişisel tarihine de atıfta bulunur. Ona göre, bu çalışma "yabancı bir ülkede yaşayan Pakistanlı bir kadın olarak kimliğimin bir ifadesidir; karşıt ve karmaşık kültürel etkilerle baş etmeye çalışan birinin ifadesi" olarak değerlendirilir. [38]

[37] Whitney Museum of American Art, *Untitled (Work ID 11430)*, Whitney Museum of American Art Collection, erişim 6 Haziran 2025, https://whitney.org/collection/works/11430

[38] Whitney Museum of American Art, *Untitled (Work ID 11430)*, Whitney Museum of American Art Collection, erişim 6 Haziran 2025, https://whitney.org/collection/works/11430

Seramik: Füreya Koral



Resim 11: Füreya Koral, Eski Ziraat Bankası Harbiye Şubesi Seramik Pano[39]

Cumhuriyet sonrası dönemde Türkiye'de sanatın birçok alanında olduğu gibi seramik sanatında da önemli bir çağdaşlaşma süreci başlamıştır. Bu dönüşümün öncüsü olarak kabul edilen sanatçılardan biri, kuşkusuz Füreya Koral'dır. Koral, geleneksel çinicilik mirasını sadece korumakla kalmamış, aynı zamanda onu modern mimarlık ve sanat anlayışıyla buluşturarak seramiği çağdaş bir sanat formuna dönüştürmüştür. Koral, gelenekten ilham alarak yeni bir sanat dili kurmuş; geleneksel form ve teknikleri güncel estetik anlayışlarla birleştirmiştir.[40]

Sanat kariyerine Paris ve Lozan'da aldığı eğitimlerle yön veren Füreya Koral, Türkiye'ye döndükten sonra ülkenin ilk özel seramik atölyesini açarak, genç kuşak sanatçılar için bir yol açmıştır.[41]

---

39 "Eski Ziraat Bankası Harbiye Şubesi Seramik Panoları," *Kültür Envanteri*, 21 Ocak 2025, https://kulturenvanteri.com/yer/?p=137361.

40 Sıdıka Sevim ve Öznur Yıldırım, "Çağdaş Türk Seramik Sanatında Resimsel Anlatım," *Sanat ve Tasarım Dergisi* 7, no. 7 (2014): 61-74.

41 Pınar Genç, *Türkiye'de Soyut Seramik Sanatının İncelenmesi ve Bazı Sorunlarının Değerlendirilmesi* (Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, 1992), 9-10.

1950'li yıllardan itibaren yaptığı seramik panolar, Türkiye Büyük Millet Meclisi, Ziraat Bankası, Hilton ve Sheraton Otelleri gibi pek çok kamu ve özel yapının iç ve dış mekânlarını süsleyen büyük ölçekli sanat eserlerine dönüşmüştür. Koral'ın amacı, zengin çinicilik geleneğine bağlı kalarak, çiniciliği günümüz mimarisi ile bağdaştırmak ve yaşatmaktır. Bu yaklaşımıyla, geleneksel süsleme sanatlarını kamusal mekânlara taşıyarak, onları çağdaş yaşamın parçası haline getirmiştir.

1970'li yıllardan sonra, mimar ve sanatçı işbirliklerinin arttığı, mozaik ve seramik panoların mimari yapılarda öne çıktığı bir dönem başlamıştır. Bu üretken dönemde Füreya Koral, Sadi Diren, Jale Yılmabaşar, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hamiye Çolakoğlu gibi isimler, mimariyle bütünleşen sanat eserleri üretmişlerdir.[42] Koral'ın panoları, sanatın mimaride dekoratif değil; anlatı taşıyan bir öğe olarak kullanılmasının önünü açmıştır.

Füreya Koral, sadece biçimsel değil, aynı zamanda düşünsel olarak da yenilikçidir. Erman (2010), onun sanatı için *"yaşadığımız çağa ait disiplinleri yaşam, düşünüş ve üretim biçimlerimize göre yeniden dönüştürürken, sanatını farklı bakış açılarıyla da beslemiştir"* ifadesini kullanır. Koral'ın sanatındaki dönüşüm, çizgi, renk ve form açısından zaman içinde değişse de, sanatının özündeki süreklilik hiç değişmemiştir. Doğu ile Batı geleneklerini sentezleyerek, kendine özgü bir anlatım dili oluşturmuştur.

Bu anlamda Füreya Koral'ın çalışmaları, gelenekli olanın çağdaş sanatla nasıl bütünleşebileceğinin öncül örnekleridir. Koral, Türk seramik sanatında yalnızca teknik ustalığıyla öne çıkmaz. Aynı zamanda eserlerinde anlam katmanları, mekânla kurduğu ilişki ve geleneğe getirdiği çağdaş yorumla iz bırakır.[43] Onun sanatı, "gelenek" kavramının süreklilik içinde yenilenebileceğini kanıtlar. Böylece hem geçmişi hem de geleceği içinde taşıyan bir zamansızlık alanı açar. Bu yönüyle Füreya Koral, gelenekli sanatlarda çağdaş devamlılıklar meselesini yalnızca temsil etmekle kalmaz; bizzat yaşatarak örnekler.

Tüm bu örnekler göstermektedir ki geleneksel sanatlar, çağdaş yaşamla kurdukları diyaloglar sayesinde canlılığını korur. Hat, mimari, minyatür, tezyinat ve dokuma gibi alanlarda bu sanatlar dinamik bir

---

42 Hikmet Serdar Mutlu, "Çağdaş Kent Mimarisinde Seramik Panolar ve İnönü Üniversitesi Kongre ve Kültür Merkezi Uygulaması," *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* 6, no. 14 (2016): 1-12.

43 Deniz Onur Erman, "Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatının Çağdaşlaşma Süreci," *Sanat ve Tasarım Dergisi* 1, no. 6 (2010): 77–93.

süreklilik gösterir. Bu çerçeve, geleneksel olanı yalnızca statik bir miras olarak görmemeyi önerir. Bunun yerine, güncel toplumsal bağlamlarda işlevsel ve kapsayıcı bir şekilde varlığını sürdüren, dinamik bir referans olarak düşünülmelidir. Zamansızlık artık geçmişin yalnızca bir kalıntısı değildir. Güncel teknolojiyle kurulan sürekli diyalog içinde yeniden üretilen yaşayan bir süreçtir. Aynı zamanda çağdaş dünyayı anlamlandıran üretken bir referans alanı hâline gelir.

Bu dinamik sürekliliği besleyen ana örnekler, kavramsal ve görsel çerçevenin birbirini desteklediğini gösterir. eL Seed'in *Perception* projesi, hat yazısını kamusal alanın dili hâline getirir. Bu sayede toplumsal diyaloğu güçlendirir. Hat yazısının mekânsal bir yazı alanına dönüşmesi, kamu belleğinin yazıya dönüşmesini sağlayan bir modele işaret eder.

Shirin Neshat'ın *İsyankâr Sessizlik* eseri, hat sanatını yalnızca görsel miras olarak bırakmaz. Beden üzerinden yeniden biçimlendirir ve hat aracılığıyla bireysel kimlik ile toplumsal cinsiyet gibi çağdaş konuları eleştirel bir söyleme dönüştürür.

Zaha Hadid'in Heydar Aliyev Merkezi, akıcı hatlar ve ileri mühendislik olanaklarıyla geleneksel estetiğin dinamik formunu çağdaş mimari dile taşır. Ortaya hareketli bir yüzey çıkar. Emre Arolat'ın Sancaklar Camii tasarımı ise kutsalı kavramsal olarak mekânsal deneyime dönüştürür. Bu tasarım, geleneksel ikonları aşan yeni bir ibadet deneyimi sunar. Bu örnekler, mimari form ile ruhsal deneyim arasındaki bağın güçlenmesini sağlar. Aynı zamanda gelenek ile çağdaşlığın duygusal ve kavramsal düzeyde yeni bir bütünlük içinde yan yana durmasını mümkün kılar.

Eklenen diğer örnekler, dinamik sürekliliğin kapsamını daha da genişletir. Faig Ahmed, klasik halı motiflerini bozarak dijital estetikle yeniden şekillendirir. *Liquid Carpet* serisinde halının formunu eriyen bir görünümle bozar. Bu, kültürel kimlik ile modern kaos arasındaki gerilimi görsel bir dille ortaya koyar. Depo No:4'teki sergilerde yer alan *Piksel Dokuma* gibi projeler, geleneksel dokumaların dijital çağda yeniden yazılmasını sağlar ve ritmik el dokumaları ile piksel ve dijital kodlar arasında sınırları bulanıklaştırır. Refik Anadol'un çalışmaları ise veri, yapay zekâ ve algoritmalar aracılığıyla Osmanlı ve İslam sanatı tezyinatını yeniden üretir. Desenler algoritmik hafızada canlandırılır ve geleneksel motifler sabit kalmak yerine akışkan ve dönüşkendir. Bu yaklaşım, zamansızlığın dijital bir yorumu olarak öne çıkar ve gelenek ile çağdaşlığı kaynaştıran yeni bir söylem üretir. Murat Palta ve Shahzia Sikander'ın

çalışmaları da bu akışı pekiştirir. Palta, minyatürü geleneksel biçiminin sınırlarını koruyarak çağdaş içeriklerle buluşturur. Sikander ise diasporanın kimlik ve bellek temalarını minyatür geleneği içinde çağdaş bir dille işler. Bu ortaklıklar, geleneksel formların çağdaş anlamlarla otomatik olarak yeniden kurulamayacağını, ancak etik ve katılımcı süreçlerle daha kapsayıcı ve sürdürülebilir hâle getirilebileceğini gösterir.

Eleştirel farkındalık ise bu dönüşümü destekler nitelikte olsa da kaygıları beraberinde getirir: hat sanatının kutsallığının kamusal alanda nasıl korunacağı, temsilin gerçekten topluluk seslerini kapsayıp kapsamadığı ve uzun vadeli bakım/kalıcılık konularının nasıl güvence altına alınacağı gibi meseleler önemlidir. Ancak eleştirel farkındalık, geleneksel formların çağdaş anlamlarla yeniden kurulamayacağını savunmaktan çok, etik ve katılımcı süreçlerle bu dönüşümün daha kapsayıcı ve sürdürülebilir hâle getirilebileceğini göstermektedir. Böylece gelenekli sanatlar özlerini korurken yenilerini inşa eder; gelenek ile çağdaşlık arasındaki gerilimi üretken bir diyalog halinde sürdürür ve zamansızlığı dinamik bir sürekliliğe dönüştürür.

KAYNAKÇA

Akovalı, Oya. *Metropol Kentte Kültürel Melezleşmenin Mekânsal Yansımalarını İstanbul–Sapanbağları Mahallesi Üzerinden Okumak*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2021.

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Bekiroğlu, Kaya. "Heydar Aliyev Center". *World Architecture and Society: From Stonehenge to One World Trade Center*. ed. Peter Louis Bonfitto. 2: Santa Barbara: ABC-Clio, 2021.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". *Illuminations*. çev. Harry Zohn. New York: Schocken, 1968.

Bhabha, Homi Kharshedji. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel, 2002.

Danner, Victor. "Din ve Gelenek". *Kutsalın Peşinde*. ed. Seyyid Hüseyin Nasr - Katherine O'Brien. çev. Süleyman Erol Gündüz. İstanbul: İnsan Yayınları, 1995.

Derman, Uğur. "Sanatta Gelenek – Gelenekte Sanat". *Sanatta Gelenek – Gelenekte Sanat Sempozyumu (12–13 Ekim 2016)*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi - Ümraniye Belediyesi, 2016.

Doğanay, Aziz. "Geleneksel Sanatlarda Gelenek ve Gelecek". *Prof. Dr. Selçuk Mülayim Armağanı*. İstanbul: Lale Kitabevi, 2015.

Erman, Deniz Onur. "Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatının Çağdaşlaşma Süreci". *Sanat ve Tasarım Dergisi* 1/6 (2010): 77–93.

Fontana-Giusti, Gordana. "Zaha Hadid: 1950–2016". *arq: Architectural Research Quarterly* 20/2 (2016): 95–98.

Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. çev. Joel Weinsheimer - Donald G. Marshall. New York: Continuum, 1989.

Gecikmez, Eda. "Kentsel Dönüşüm ve Güncel Sanat: İstanbul'da Yaşanan Kentsel Dönüşümü Sanat Eserleri Üzerinden Okumak". *Tasarım+Kuram* 17/32 (2021): 160–176.

Genç, Pınar. *Türkiye'de Soyut Seramik Sanatının İncelenmesi ve Bazı Sorunlarının Değerlendirilmesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1992.

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". *Identity: Community, Culture, Difference*. ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1990.

Heidegger, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Frankfurt am Main: Klostermann, 2012.

Heidegger, Martin. *The Origin of the Work of Art*. çev. Julian Young - Kenneth Haynes. London: Routledge, 2002.

Jones, Sue. "Interview 3. Faig Ahmed—Rethinking the Concept of Azeri Pile Carpets as Art, Azerbaijan". *TEXTILE* 17/2 (2019): 194–199.

Kahraman, Hasan Basri - Süyük Makaklı, Elif - Özkartal, Kamil - Güreli, Handan. "Mütevelli Heyeti Başkan V. Mimar Kamil Özkartal, 46 Yıllık Mimarlık Tecrübesini Anlatıyor". (2020).

Mutlu, Hikmet Serdar. "Çağdaş Kent Mimarisinde Seramik Panolar ve İnönü Üniversitesi Kongre ve Kültür Merkezi Uygulaması". *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* 6/14 (2016): 1–12.

Nasr, Seyyid Hüseyin. *Makaleler 2*. çev. Şehabettin Yalçın. İstanbul: İnsan Yayınları, 1997.

Ongan, Arkın - Sayın, Ayşe Zehra - Baysal, Ali Fuat. "Emre Köyü Carullah Bin Süleyman Camii Kalemişleri". *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 56 (2022): 427-451.

Pavitt, Jane. "Making the Zaha Hadid Foundation". *Women and Architectural History*. London: Routledge, 2024.

Schuon, Frithjof. *Dinlerin Aşkın Birliği*. çev. Yavuz Keskin. İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları, 1992.

Sevim, Sıdıka - Yıldırım, Öznur. "Çağdaş Türk Seramik Sanatında Resimsel Anlatım". *Sanat ve Tasarım Dergisi* 7/7 (2014): 61–74.

Taşçıer, Feysel. "Gadamer'in Diyalektik Hermeneutiği". *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 4/2 (2017): 37–52.

İnternet Kaynakları

Chelsea Cleaning. "Modern Melting Carpets." Erişim 19 Temmuz 2025. https://www.chelseacleaning.co.za/blog/modern-melting-carpets/.

Dezeen. "Refik Anadol: AITOPIA Interview." Erişim 19 Temmuz 2025. https://www.dezeen.com/2023/07/19/refik-anadol-aitopia-interview/.

Eski Ziraat Bankası Harbiye Şubesi Seramik Panoları. *Kültür Envanteri*. 21 Ocak 2025. https://kulturenvanteri.com/yer/?p=137361.

Institute for Public Art. "Perception." *Case Studies*. Erişim 17 Temmuz 2025. https://www.instituteforpublicart.org/case-studies/perception/.

Smarthistory. “Shirin Neshat, Rebellious Silence, Women of Allah Series.” Erişim 17 Temmuz 2025. https://smarthistory.org/shirin-neshat-rebellious-silence-women-of-allah-series/.

Teknevia. “Sancaklar Camii Rehberi.” Erişim 19 Temmuz 2025. https://www.teknevia.com/blog/sancaklar-camii-rehberi.

Whitney Museum of American Art. *Untitled (Work ID 11430)*. Whitney Museum of American Art Collection. Erişim 6 Haziran 2025. https://whitney.org/collection/works/11430.

MİNYATÜR SANATININ TARİHİ VE GÜNÜMÜZ ÇAĞDAŞ YORUMLARININ ANALİZİ

Dr. Rıdvan AK*

Minyatür kelime kökeni açısından Avrupa'da hazırlanan yazmalardaki kızıl-turuncu minium (Sülyen rengi) ile yapılan bezemelere verilen miniatura kelimesinden türemiştir. Yapılan işlerin küçük olması dolayısıyla Avrupa'daki isimlendirmesi olan minör kelimesinin zamanla değişime uğrayarak küçük yapılan resimler anlamında "Minyatür" ismi ile anılmıştır.

İslam sanat dünyasında yazma eserlerin anlatımlarını açıklamak için yapılmış resimlere "Tasvir" ismi verilmiştir. Bu resimleri yapan kişiler ise, "Musavvir" ya da "Nakkaş" şeklinde isimlendirilmiştir. Günümüz Türkçesinde ise, tasvir ismi kullanılmasının yanında "Resim" kelimesi de kullanılmaktadır.

Geleneksel sanatlar içerisinde bulunan minyatür sanatı, sadece görsel bir ifade biçimi değil; aynı zamanda edebî, tarihî ve dinî metinlerin anlamını güçlendiren bir araçtır. Yapılan tasvirler bu tür kitaplar haricinde Kur'an-ı Kerim içerisinde kullanılmamıştır. Uygulamanın yapıldığı malzeme dönemlere göre kumaş, papirüs, parşömen, kâğıt vb. çeşitlilik göstermektedir. Boyama malzemesi olarak toprak boyalar ile altın çeşitleri (kırmızı, sarı, yeşil, beyaz) tercih edilmiştir.

Minyatür, batı sanatında görülen perspektif, ışık-gölge ya da boyut gibi kavramlardan münezzehtir. Tasvirleri yaparken kendi içerisinde belirli kuralları ve farklı bir görsel dili vardır. Tasvirlerde batı sanatından farklı olarak tek nokta ya da çift noktadan yapılan perspektif yoktur. Tasarım içerisinde öne çıkarmak istenilen öğe (yapı, insan ya da diğer motiflerden herhangi biri), diğer objelerden daha büyük ya da daha küçük yapılabilir. Bu durum tasvir sanatının kendi içerisindeki tasarım ritmi olarak değerlendirilmektedir. Ayrıntıların detaylı anlatımları da tasvirlerin vazgeçilmez öğelerindendir.

* Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, ridvanakk@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0636-5126

Geleneksel tasvirlerde bir diğer özellik ise kolektif üretime dayalı olmasıdır. Musavvirler müzehhip, hattat ve mücellidlerle birlikte çalışmaktadır. Yapılan resimlerde kullanılan figürlerin duruş açıları, kıyafetleri, bulunduğu yer gibi detaylar görsel anlatımın detaylandırılması ve estetik kurgu ile bütünleşmesini sağlamaktadır.

Tasvir sanatı, içerisinde yer aldığı kitapları görselleştirilmesiyle birlikte kolektif bir anlatımın birleşimidir. Aynı zamanda dönemlerden özellikler taşıdığından tarihsel bir görsel kayıttır. Sonuç olarak kitapların içerisindeki tasvirler sadece görsel şölen değil aynı zamanda tarihi bir tutanaktır. İnsanların yaşadığı dönemleri, kıyafetlerini, yaşam biçimini, kullandıkları eşyalar gibi detayları günümüze aktarmaktadır.

1. UYGURLAR:

İlk dönemlerden günümüze kadar gelişme gösteren tasvir sanatının en erken örnekleri Uygurlar dönemindedir. Yapılan kazılar ve araştırmalarda Uygurlar öncesinde Hunlar ve Göktürkler dönemlerinde de özellikle at koşum takımları, kilim, halı, kullanım eşyaları ve vücuttaki dövmelerde üsluplaştırılmış hayvan, insan ve doğa elemanları görülmektedir. Günümüze ulaşan bu örnekler minyatür sanatı içerisinde değerlendirilebilecek örnekler değildir. Fakat çeşitli objelerin üzerine yapılmış tasvirlerin muhtemelen kâğıt, kumaş ya da diğer malzemeler üzerine yapılmış olması da muhtemeldir. Bu malzemeler dayanıklı olmadığından araştırmalar ve kazılarda bulunmamış olması hiç yapılmamış olduğu anlamına da gelmemektedir. Bu husus gelişen teknoloji ile yapılacak keşifler ile netleşecektir. Çünkü tasvir sanatı, o zamana kadar hiç ortada yokken birdenbire gelişmiş ve özellikleri olan bir üslup haline gelmemiştir.

Uygurlar, Orta Asya'da, günümüzde Çin devletinin sınırları içerisinde olan Doğu Türkistan bölgesinde MS. 744-847 yılları arasında yaşamış olan Türk devletidir. Göktürklerin zayıflayıp yıkılması ile kurulan Uygurlar ilk dönemlerde komşusu Çinliler ile görünürde dostça yaşamışlardır. Sonraki zamanlarda Çinlilerin entrikaları ve oyunları ile zayıflayıp yıkılmışlardır[1].

[1] Gülçin Çandarlıoğlu, "Uygurlar", *TDVİA.* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 42/242.



Resim 1: Uygur dönemi yazmalarına bir örnek[2].

Turfan ve Hoço bölgesi Uygur hakimiyetine girmeden öncesinde sanatsal alt yapıya sahiptir. Orta Asya resim geleneği ile Çin etkisinde gelişen tasvir sanatı dini eserlerin çoğaltılması sırasında gelişmesini sağlamış ve özgün bir üsluba kavuşmuştur[3]. Bu üslup ve sanatkârlar yaklaşık 11. Yüzyıla kadar birçok devri ve dönemi etkilemiştir. Bu etkiyle birlikte her dönemde yeni ve farklı üslupların doğması sağlanmıştır[4].

Kendisi de ressam olan Mani, dini öğretilerini öğretmek ve yaymak için "Erjenk" isimli bir kitap yazmıştır. Kitabın içerisine yazının yanında anlatıları güçlendirmek için tasvirlerde yapılmıştır. Uygurlar resmi din olarak Maniheizm'i seçtikten sonra üstatları gibi ressam olan Mani rahipleri tarafından bu kitap çoğaltılmıştır[5]. Hazırlanan kitaplar, dini öğretilerin yayılmasını sağlamak için Orta Asya'nın çeşitli bölgelerine dağıtılmıştır. Bu durum da Uygur resim üslubunun yayılarak çoğalmasına sebep olmuştur.

Uygur döneminde özellikle Turfan, Bezeklik, Sorçuk ve Hoço'daki duvar resimleri en eski Türk resimleri olarak bilinmektedir. Duvar ve tavanlara uygulanan resimlerdeki Uygur rahipleri, vakıfçılar, erkek ve kadın müzisyenler, Uygur prensleri ve farklı etnik grupları belirten figürler portrecilik sanatının geliştiğini göstermektedir[6]. Bu durum Uy-

---

2 Şehnaz Biçer Özcan, Uygur Yazmalarında Sayfa Düzeni (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Doktora Tezi, 2010), 72.

3 Ruyin Pakbaz, نقاشی ایران اذ دیرباز تاامروز - Antik Çağlardan Günümüze İran Resmi (Tahran: Pikan Matbaası, 1400), 41.

4 Biçer Özcan, Uygur Yazmalarında Sayfa Düzeni, 36.

5 Biçer Özcan, Uygur Yazmalarında Sayfa Düzeni, 36.

6 İsmet Binark, Eski Kitapçılık Sanatlarımız (Ankara: Kazan Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği Yayınları, 1975), 39.

gur resminin geniş yelpazesini ve çeşitliliğini ortaya koymaktadır. Figürlerin yuvarlak yüzleri, ince kaşları, çekik gözleri ve ince dudakları Uygur tasvirlerinin belirtecidir. Uygurlardan sonraki dönemlerde özellikle Selçuklu, Timur, Osmanlı ve Safevi gibi farklı üsluplarda dahi bu etkinin yansımasını görmek mümkündür.



Resim 2: Uygur dönemine ait yazmalardaki resimlere bir örnek[7].

Uygurlu nakkaşların oluşturduğu üslupla dönemde ya da sonrasında devlet bünyesindeki nakkaşhanelerde bu sanatkârlar istihdam edilmiştir. Özellikle İslamiyet sonrasında bu sanatkârlar asıl isimlerinden çok

7 Biçer Özcan, Uygur Yazmalarında Sayfa Düzeni, 87.

Müslüman isimleri ile imzalar atmıştır. Bu sebeple çoğu Uygur kökenli sanatkâr Türk, Acem ya da Arap sanılmaktadır[8].

2. EMEVİLER:

Adını kurucusu olan Muâviye bin Ebû Süfyan'ın kabilesi olan Benî Ümeyye (Ümeyyeoğulları, Emevîler) den almıştır. Suriye merkezli olan devletin başkenti Dımaşk (günümüzde Şam)'dır[9].

Emeviler dönemi İslam sanatlarının temellerinin atıldığı özellikle mimari yapıların ve kullanılan detayların belirginleştiği dönemdir. Dönemde oluşturulan İslam sanatlarının esasları sonraki devirlerde de uygulanmaya devam etmiştir[10]. Bu dönemde tasvir sanatı daha çok duvar resimlerinde görülmektedir. Yapılan tasvirler devletin kurulduğu bölgede mevcut etkin kültür olan Bizans (Hellenistik) kültürden çokça etkilenmiştir. Özellikle "Akantus" yaprakları, üzüm salkımları ve mozaik uygulama gibi detaylar tasvirlerde etkin durumdadır.

İslam kültüründe yapılarda kullanılan tasvir anlayışı sadece Emeviler döneminde VII. ve VIII. Yüzyıllar arasında uygulanmıştır. Bu dönemde fethedilen topraklardaki kültürler Emevi sanatında etkilerini fazlaca hissettirmiştir. Bu etkilerin en güzel örneklerini Kubbetu's Sahra, Şam Emeviye Camii ve Kusyr-i Amra gibi dini ve sivil mimari yapılarında görmek mümkündür. Bu yapılarda Hellenistik ve Sasani[11] sanatı etkilerini yansıtan natüralist tasvirler mevcuttur[12].

İslamiyet'in ortaya çıkması ile kurulan ilk devletlerden olan Emevilerde sanat henüz İslam etkilerini taşımıyordu. İslam sanat kültürünün oluşması zamanla oluşacağından Şam merkezli yeni devleti, bölgedeki hâkim sanat kültürlerini (Hellenistik ve Sasani vb.) benimsemiş ve onları harmanlamıştır. Sonuçta devlet bünyesindeki sanatkarların içerisinde Müslüman olmayan ve kendi kültürlerinin sanatlarını devam ettirenlerde mevcuttu. Bu sebeple İslam sanat kültürünün gelişme hızı erken dönemlerde çok yavaştır.

---

8 Binark, Eski Kitapçılık Sanatlarımız, 42.

9 İsmail Yiğit, "Emevîler", *TDVİA*. (İstanbul: TDV Yayınları, 1995), 11/87.

10 Engin Beksaç, "Emevîler - Sanat", *TDVİA.* (İstanbul: TDV Yayınları, 1995), 11/104.

11 Bazı yorumlarda Helenistik etkiden çok Sasani etkisinden bahsedilse de her iki kültürden de etkiler görülmektedir. Bakınız: Pakbaz, نقاشی ایران اذ دیرباز تاامروز - Antik Çağlardan Günümüze İran Resmi, 45.

12 Banu Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005), 16; Maurice Svan Dimand, A Handbook of Mohammedan Decorative Arts (Newyork: The Metropolitan Museum Of Art, 1930), 17.



Resim 3: Hırbetü'l-mefcer adlı Emevî sarayının mozaik süslemelerine bir örnek – Filistin[13]

Emevi hükümdarları, İslam'ın kısıtlamaları konusunda dikkate değer bir kayıtsızlık gösterdiler. Bu bazen şaraba, kadınlara ve şarkılara yönelik yönelim olduğu gibi bazen de mimari ortamlar için kullanılan abartılı lüksler şeklinde olmuştur. Özellikle sivil mimari yapılarındaki abartılı "Dans eden kadın" gibi figürlü tasvirler bu etkiyi açıkça ortaya koymaktadır[14]. Özel hayatlarında bu şekilde yaşamalarına karşın dini mimaride hiçbir şekilde figüratif motifler kullanılmamıştır.

3. ABBASİLER:

İslam tarihinde önemli değişikliklerin başladığı bir dönem olan Abbasiler devrinde Emevilerin hakimiyetinin sonlanması ile başkent olan Şam yerine Bağdat seçilmiştir[15]. Bu düzenleme siyasi gerekçelerden çok kültür-sanat bakımından da büyük değişikliğe sebep olmuştur.

Abbâsîler, İslâm kültür ve sanatının yeni merkezi olarak Dicle Nehri kıyısında kurdukları Bağdat şehri ile tarihsel bir dönüşüm başlatmışlardır. 8. yüzyılın ortalarında kurulan bu başkent, kısa sürede yalnızca siyasi bir merkez değil, ilim, sanat ve felsefe alanında da dünyanın en gelişmiş şehirlerinden biri hâline gelmiştir. Halife Harun er-Reşîd (ö. 809) döneminde doruk noktasına ulaşan bu gelişme, Binbir Gece Masalları

13 https://islamansiklopedisi.org.tr/emeviler(11.07.2025)
14 Brend, Barbara, Islamic Art, s.20.
15 Şerare Yetkin, "Abbâsîler - Sanat", *TDVİA.* (İstanbul: TDV Yayınları, 1988), 1/49.

gibi kültürel hafızada derin izler bırakan anlatılarla da pekişmiştir. Abbâsî hilafeti, özellikle Halife Me'mun (ö. 833) döneminde bilimsel ve felsefî çevirilere önem vermiş; Yunan felsefesi, tıp ve matematik alanlarındaki pek çok eser Arapçaya çevrilmiştir. Bu çeviri hareketleri, 830 yılında kurulan ve "Bilgelik Evi" (Bayt'ül-Hikme) olarak bilinen akademik kompleks etrafında yoğunlaşmıştır. Bayt'ül-Hikme bünyesinde bir rasathane, geniş kapsamlı bir kütüphane ve çeşitli bilim adamlarının görev aldığı çeviri atölyeleri yer almıştır[16].Özellikle kütüphanede eski Yunan alimlerinin eserlerinin çevirilerinin yapılması, İslam dünyası kültürel gelişiminde çok önemli katkılar sağlamıştır.

836 yılında Halife Mu'tasım tarafından kurulan Samarra şehri, Abbâsî başkentinin yeni adresi olmuş; burada hem siyasi düzenin hem de sanatsal üretimin farklı biçimlerde geliştiği gözlemlenmiştir. Halife, Samarra'daki imar faaliyetleri kapsamında, Orta Asya'daki Uygur bölgesinden getirilen Türk savaşçıların yanı sıra, sanat ve zanaat erbabını da bölgede iskân ettirmiştir. Bu hareketlilik yalnızca askerî güç dengelerini değil, sanatı da etkilemiştir. Samarra'da inşa edilen en dikkat çekici yapılardan biri olan Cevsaku'l-Hâkanî Sarayı, dönemin mimari ve süsleme sanatının önemli bir örneğidir. Sarayın duvarları, fresk tekniğiyle işlenmiş insan ve hayvan figürleri ile üst kısımlarda yer alan bitkisel motiflerle bezenmiştir. Bu süslemeler, İslâm tasvir sanatında figüratif bezemenin varlığına dair erken örnekler arasında sayılmaktadır[17].

Abbâsîler döneminde Bağdat ve Samarra yalnızca politik merkezler değil, aynı zamanda önemli ticaret merkezleri hâline gelmiştir. 10. yüzyılın ortalarında bölgeyi ziyaret eden seyyah Mes'ûdî, 944 yılında verdiği bilgilerde Basra ve Dicle bölgesinin büyük birer ticaret ağına dönüştüğünü belirtmektedir. Bu ağ içerisinde Çinli tüccarların aktif biçimde yer aldığı; Hürmüz, Aden ve Basra Körfezi üzerinden bölgeye çok sayıda Çin menşeli ürün ve zanaatkârın geldiği aktarılmaktadır. Söz konusu yoğun ticari ve kültürel etkileşim, İslâm sanatında Çin motiflerinin ve tekniklerinin görülmeye başlanmasında etkili olmuştur[18].

Samarra, Abbâsî döneminde yalnızca bir siyasi merkez değil, aynı zamanda kültürel ve sanatsal açıdan çok katmanlı bir yapının temsilcisi

16 Dimand, A Handbook of Mohammedan Decorative Arts, 6.
17 Yetkin, "Abbâsîler - Sanat", 1/51.
18 Fredrik Robert Martin, The Miniature Painting And Painters of Persia, India And Turkey From The 8th to The 18th Century. Vol-I (London: London, B. Quaritch, 1912), 5.

hâline gelmiştir. Burada gelişen mimari ve süsleme anlayışı, İslâmî ilimlerin yanı sıra, Antik Yunan-Helenistik formlar, Çin kaynaklı motifler ve Orta Asya Türk kavimlerinin gelenekleriyle sentezlenmiş karma bir üslubu ortaya koymuştur. Bu bütüncül yapı, Abbâsî coğrafyasını çok kültürlü bir sanat merkezine dönüştürmüş; İslam dünyasında estetik ifade biçimlerinin çeşitlenmesine imkân tanımıştır.

Samarra saraylarında yer alan duvar bezemeleri, farklı üslupların aynı yapıda nasıl iç içe geçtiğini göstermesi bakımından oldukça dikkat çekicidir. Bu süslemelerde üç temel stil öne çıkar:

1. Natüralist Üslup (Hellenistik Etki): Suriye taşından işlenmiş ve asma yaprakları gibi doğadan esinlenen motiflerle bezenmiş bu süsleme tarzı, klasik Greko-Romen sanatının etkilerini yansıtır. Doğal formların gerçekçi şekilde yorumlandığı bu stil, Abbâsî sanatının Helenistik mirası nasıl özümsediğini ortaya koyar.

2. Stilize Bezemeler: Figüratif ayrıntılardan arındırılmış, ritmik ve simetrik desenlerin tekrarlandığı bu bezemeler, İslam tasvir sanatının soyutlama eğilimini temsil eder. Özellikle geometrik ve bitkisel formların idealize edildiği bu üslup, Abbâsîlerin özgün süsleme anlayışına işaret eder.

3. Eğri Kesim Tekniği (Orta Asya Türk Etkisi): Duvar yüzeylerinde Orta Asya menşeli Türk kavimlerinden aktarılan ve *eğimli kesim* olarak da bilinen eğri kesim bezemeler yer alır. Bu teknik, Uygur ve Göktürk dönemlerinde rastlanan, dinamik formların oyma yüzeyler aracılığıyla elde edildiği bir yöntemdir. Motiflerin hafif açılarla zeminden ayrıldığı bu yaklaşım, plastik hacim ve ışık-gölge etkisi bakımından ileri düzeydedir[19].

Samarra'da Halife Mu'tasım tarafından yaptırılan sarayın duvarlarında bu üç stilin bir arada kullanılması, Abbâsî sanatının çok katmanlı yapısına örnek teşkil etmektedir. Döneme ait kaynaklar, bu duvarlarda yalnızca mimari bezemelerin değil, aynı zamanda **duvar resimlerinin** de bulunduğunu bildirmektedir. Söz konusu fresklerde insan ve hayvan figürlerinin yer aldığı, bu figürlerde ise detaylandırmanın **kalem-i siyahî** tekniğiyle gerçekleştirildiği ifade edilmektedir. Bu bilgi, kalem-i siyahî tekniğinin yalnızca yazma eserlerde değil, **duvar resimlerinde de** erken dönemde uygulanmaya başladığını göstermesi bakımından

[19] Martin, The Miniature Painting And Painters of Persia, India And Turkey From The 8th to The 18th Century. Vol-I, 3.

dikkat çekicidir. Aynı şekilde Halife Harun er-Reşîd'in Bağdat'taki bahçe evinde yer alan resimli mekânların, "resim salonu" olarak adlandırılması; bu yapının da Orta Asya etkili duvar resimleriyle süslendiğini ve söz konusu figüratif resimlerin saray kültürünün ayrılmaz bir parçası olduğunu göstermektedir.



Resim 4: Samarra evlerinin alçı panel üzerinde eğri kesim tekniği ile yapılmış süslemelerinden bir örnek[20].

Abbasi devrinde yazılmış olan kitaplar antik kaynaklardan derlenmiş ya da doğrudan çevirisi yapılmış eserlerde mevcuttur[21]. Eserler tıp, botanik, astronomi ve mühendislik gibi çeşitli alanları kapsamaktadır. Bu eserlerde Bizans (Hellenistik) etkisi hissedilse de İslam tasvir sanatlarının özgün üslubunu oluşturmaya başlaması açısından önemlidir[22]. Abbasi devri kitap resimleri kitap kenarlarında bitkisel-hayvansal desenler şeklinde olup, basit ve perspektif olmadan uygulanmıştır[23].

Sonuç olarak Abbasi dönemi tasvir sanatı halihazırda devlet sınırları içerisinde bulunan Emevî kökenli sanatkârlar ile Orta Asya'dan gelen Türk sanatkarların birlikte oluşturduğu bir üsluptur. Bu üslupta Hellenistik etki ile Uygur tasvirlerinin etkisi belirgindir.

---

20 https://islamansiklopedisi.org.tr/abbasiler (11.07.2025)

21 Güner İnal, Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar) (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1976), 16.

22 Filiz Çağman - Zeren Tanındı, Topkapı Sarayı İslâm Minyatürleri (İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları I, 1979), 9.

23 Negin Derakhshan - Ali Akyol, "İran'da Kâğıt Üzerine Resmin Tarihçesi", Sanat ve Tasarım Dergisi 25 (10 Haziran 2020), 134.

4. SELÇUKLULAR:

Oğuzların Kınık boyundan olan Selçuklular adını devletin ilk kurucusu olan Selçuk Bey'den almaktadır[24]. Orta Asya'dan Anadolu'nun içlerine kadar büyük bir bölgede hakimiyet kuran Selçuklular, kendi tasvir üslubunu oluşturmuştur.

Selçuklu devleti Türk hanedanlarının bir geleneği olarak oğullar arasında paylaşılmıştır. Yönetim olarak ana devlete bağlı iken kendi içlerinde özerk bir yönetime sahiplerdir. Bu sebeple Büyük Selçuklu devleti bünyesinde Kirman Selçukluları, Anadolu Selçukluları, Suriye Selçukluları ve Irak Selçuklular şeklinde yönetimler mevcuttur[25].

Selçuklular döneminde eğitim faaliyeti şehirlerde bulunan medreselerde yapılmaktaydı. Merv, Nîşâbur, Bağdat, İsfahan, Rey gibi şehirlerde çok sayıda medrese ve büyük kütüphaneler vardı. Ayrıca Selçuklu sultanlarının saraylarında da özel kütüphanelerin olduğu bilinmektedir. Günümüzde İran edebiyatının seçkin simaları Selçuklu sultanlarının himayesi sayesinde eserler vermiştir[26].

XI. yüzyılın ikinci yarısından 1258'deki Moğol istilasına kadar İslam dünyasında siyasi ve kültürel üstünlük Selçuklu Türklerine geçmiştir. Bu dönemde Bağdat'ta kurulan ilk İslam minyatür mektebi de Selçukluların öncülüğünde gerçekleşmiş, söz konusu sanat okulunun gelişiminde Uygur kökenli Türk kâtip ve nakkaşlar belirleyici bir rol oynamıştır. Dolayısıyla Selçuklu minyatür sanatı, yalnızca İslam coğrafyasındaki klasik biçimleri değil, Uygur sanatçıların taşıdığı Orta Asya kökenli geleneklerle de harmanlanmıştır[27].

Türk-İslam minyatürlü yazmalarından zamanımıza gelen en eski örnekler bu devirden ve bu geniş bölgeden gelmektedir. Eserlerin bir kısmında nerede, kimin tarafından ve kimin için yapıldığına dair kayıtlar bulunmakla beraber, büyük bir çoğunluğun yapıldığı merkez belli değildir. Bu açıdan hepsini "Selçuklu resim okulu" adı altında toplamak doğru olacaktır. Selçuklu dönemi minyatürlü yazmaları konuları açısından "İlim ve Fen konulu eserler ve Edebi konulu eserler" adı altında iki grupta incelenebilir[28].

---

24 Faruk Sümer, "Selçuklular", *TDVİA.* (İstanbul: TDV Yayınları, 2009), 36/365.

25 Sümer, "Selçuklular", 36/377-387.

26 Osman Gazi Özgüdenli, "Selçuklular - Sosyoekonomik ve Kültürel Hayat", *TDVİA.* (İstanbul: TDV Yayınları, 2009), 36/374.

27 Binark, Eski Kitapçılık Sanatlarımız, 42.

28 İnal, Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar), 16.



Resim 5: Nasreddin Sivasi'nin Tezkiresi, Paris BN (Persian, 174), 1272-1273[29].

Selçuklu döneminden günümüze ulaşan en eski eser Süryanice'den Arapçaya çevrilen Dioskorides'in şifalı otlar hakkındaki "Kitâbü'l Haşâ'iş"dir. Bu eserin tasvirlerinde Bizans etkisi görülmesine karşın Selçuklu üslubundadır. Dönemde ilmi eserlerin yanında "Kelîle ve Dimne", Harîrî'nin "el- Makamât" isimli eserlerde görülmektedir. Selçuklu döneminden bir diğer eser de 13. yüzyılın başlarında Konya'da "Hoylu Abdulmumin bin Muhammed" adlı nakkaş tarafından hazırlandığı anlaşılan "Varka ve Gülşah" (TSMK H.841) adlı mesnevidir. Bu eserde yer alan figürler ise Selçuklu resim üslubunun başlıca örneklerini teşkil eder. Selçuklu minyatürlü yazmalarının özellikle figür tiplerinde, Uygur

[29] Kübra Karabulut, Anadolu Selçuklu Döneminden Resimli Bir El Yazması: Nasreddin Sivasi'nin Tezkiresi (Paris Bn, Persian 174) (Çanakkale Onseki Mart Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2019), 159.

minyatürlerinin açık etkisi görülürken, figürler dini yapılarda da rahatlıkla kullanılmıştır. Anadolu Selçukluları kendisinden sonraki Osmanlı kültürünün kaynağı ve öncüsü olması açısından da büyük önem taşır[30].

Hariri'nin Makamat adlı eserinin Paris Ulusal Kütüphanesinde korunan resimli bir nüshası (Arabe 3929) Artuklu Sarayı için hazırlanmış eserlerden kabul edilir. Bu dönemde hazırlanmış bir diğer eser, Sufi'nin 965 yılında yazdığı yıldız bilimi ve burçlarla ilgili Ṣuveri'l-kevâkibi's-ṣâbite adlı kitabının 1135'te Mardin'de hazırlanmış kopyasıdır (SK, Fatih 3422). Eserin siyah mürekkeple kalem-i siyahi tekniğiyle yapılıp renklendirilmemiş tasvirleri Selçuklu resim üslubu özelliklerini taşır[31].

Anadolu Selçuklularından günümüze ulaşan son minyatürlü yazma Nasreddin Sivasi'nin Tezkere'sidir (PBN, Persan 174) (Nouveau 899) Eser üç bölümden oluşur: Kitabın ilk bölümü astroloji ve sihirle ilgilidir. Daka'ik ul-Haha'ik adlı ikinci bölüm 1271'de Aksaray'da yazılmıştır. Eserin 1272'de Kayseri'de yazılmış üçüncü bolümüyse Mu'nis u'l Havdid adını taşır ve Selçuklu sultanı III. Giyaseddin Keyhüsrev'e ithaf edilmiştir[32].

Selçuklu figürlü tasvirlerinde yuvarlak ve dolgun "ay yüzler", minik ağızlar, çekik gözler gibi detaylar Orta Asya tasvir geleneği ile önemli benzerlikler taşımaktadır[33]. Dönemin kitaplarında Uygur kökenli Selçuklu tiplerinin yanı sıra gündelik yaşamı canlandıran tasvirler de yer almaya başlamış, böylelikle Bizans etkilerini azalmış ve yeni bir resim üslubu doğmuştur.

Selçuklular devrinden günümüze gelen minyatürlü elyazmaları genellikle İmparatorluğun dağılmasıyla ortaya çıkan Mezopotamya ve çevresindeki bölgesel hükümetlerin ve Anadolu Selçuklu devletinin egemen olduğu yörelerde hazırlanmıştır. Bağdat'tan Anadolu'nun içlerine kadar uzanan geniş bir alan içinde kalan Konya, Diyarbakır, Musul ve Bağdat gibi şehirler bu dönem minyatür sanatının korunduğu önemli sanat merkezleri olmuştur[34].

Selçuklu döneminde tasvir yapan kişiler hakkında çok bilgi bulunmamaktadır. 1177-1194 yılları arasında hüküm süren Selçuklu prensi

---

30 Şehnaz Biçer Özcan, "Minyatür Sanatının Tarihi Seyri ve Önemli Sanat Merkezleri", Minyatürde Yüzleşme (İstanbul: Pendik Belediyesi, 2016), 6.

31 Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı, 34.

32 Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı, 34-35.

33 Ronald W. Ferrier, The Arts of Persia (Ahmedabad: Mapin Publishing, 1989), 201; Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı, 34.

34 Çağman - Tanındı, Topkapı Sarayı İslâm Minyatürleri, 9.

Tuğrul Bey'in kendi yazdığı şiirlerinin portrelerini yapması için "Cemal" isimli sanatkarı görevlendirmiştir[35].

Selçuklu dönemi İslam dünyasında Türk sanatının önemli rolü olduğunu kanıtlayan bir dönemdir. Bu dönemde Hamse-i Nizami yazılmış, metal işçiliği ve çömlekçilik zirve noktalarına ulaşmıştır. Daha birçok sanat dallarında gelişme yaşanmış olsa da günümüze maalesef birkaç duvar resmi ve tasvirli kitap ulaşmıştır.

5. MOĞOLLAR - İLHANLILAR:

13. yüzyılda, Kuzey Çin ve İç Asya'da Timuçin önderliğinde kurulan Moğollar, Cengiz Han döneminde Çin'in kuzey bölgelerini hâkimiyeti altına alarak bölgedeki siyasi dengeleri derinden etkilemişlerdir. Cengiz'in halefi Ögeday döneminde ise, Çin'in büyük bir bölümü Moğol denetimine girmiştir. Aynı süreçte, İran coğrafyasına hâkim olan Harzemşahlar ile girişilen savaşlar sonucunda Harzemşahlar mağlup edilmiş; Güney İran dışında kalan tüm atabeylikler yıkıma uğratılmış ve şehirler büyük ölçüde tahrip edilmiştir[36].

Moğollar, konum olarak Orta Asya kökenli Türk kabileleri ile Çin arasında yer alsalar da kısa sürede Asya ve Orta Doğu'nun önemli bir bölümüne hâkim olmuşlardır. Ancak bu yayılma süreci yalnızca siyasi bir başarı değil, aynı zamanda yıkım getiren bir istilaya da dönüşmüştür. Özellikle İslam coğrafyasında, kitap sanatları ve mimari bezeme örnekleri gibi kültürel mirasın önemli bir kısmı, bu tahribat nedeniyle günümüze ulaşamamıştır.

Moğolların ilk istilaları, Maveraünnehir ve Horasan şehirlerinin büyük ölçüde yok olmasına ve sanatkârların dağılmasına sebep olmuştur. Bu yıkım süreci sanat üretimini neredeyse tamamen durdurmuştur[37]. Moğolların sebep olduğu bu kitlesel göçler neticesinde, birçok sanatkâr batıya, özellikle Anadolu'ya yönelmiştir. Bu gelişmeler, İranlı ve Türkmen sanatçıların Anadolu'daki sanat üretimine önemli etkilerde bulunmasına imkân tanımıştır[38].

---

35 Martin, The Miniature Painting And Painters of Persia, India And Turkey From The 8th to The 18th Century. Vol-I, 10; Ya'qūb Azhand, مکتب نگارگری اصفهان - Isfahan Illustration School (Tahran: Sazmân-i Châp va Intisharât, Vizârat-i Farhang va Irshâd-i Islâmī, 1385), 122.

36 Osman Gazi Özgüdenli, "Moğollar", *TDVİA.* (Ankara: TDV Yayınları, 2020), 30/225-226.

37 Pakbaz, نقاشی ایران اذ دیرباز تاامروز - Antik Çağlardan Günümüze İran Resmi, 74.

38 Özgüdenli, "Moğollar", 30/226.



Resim 6: Khalili Collection, MSS 727, Tarih 1314-15[39]

13 ve 14. yüzyıllarda İran'da siyasi hâkimiyet Moğolların elinde olduğundan, bu dönemde Moğol resim sanatının bölgede yayılması doğaldır. Moğolların Çin'deki kültürel bağları sebebiyle, Çinli sanatkârlar da İran'a gelmiştir[40]. Nitekim Sung Hanedanı'nı yıkan Moğollar, bu hanedana bağlı sanatçı ve edebiyatçıları kendi saraylarında toplamışlardır[41]. Hakimiyetleri altındaki Tebriz ile Çin arasında kurulan ticaret ilişkileri, yalnızca ekonomik değil, sanatsal aktarımı da beraberinde getirmiştir. Bu temaslar sonucunda İran'daki resim geleneği, Moğol-Çin üslubuyla birleşerek özgün bir senteze dönüşmüştür[42]. Bu sürecin öncülerinden biri, Çinli ressam Gong Kai olarak bilinmektedir[43]. Çin etkisi, özellikle ejder, Simurg, nilüfer ve bulut motiflerinin İran sanatında yer almasıyla gözlemlenmektedir[44].

---

39 Rıdvan Ak, Safevi Dönemi Kalem-i Siyahi Minyatürleri (Necmettin Erbakan Üniversitesi, Doktora Tezi, 2024), 108.

40 Samina Zia Sheikh, "Chinese Influence in Persian Manuscript Illustrations", International Journal of Multidisciplinary Current Research Vol.5 (Ağustos 2017), 859.

41 Laurence Binyon vd., Persian Miniature Painting: Including a Critical And Descriptive Catalogue of The Miniatures Exhibited at Burlington House Ocak - Mart 1931 (Newyork: Dover Publications, Inc., 1971), 30.

42 Sevay Atılgan Okay, "XV. Yüzyılda İran ve Çevresinde Gelişen Minyatür Üslupları ve Sorunları Üzerine Bir Etüt" (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, İCANAS 38 (International Congress of Asian and North African Studies), Ankara, 2007), 349.

43 Nancy Shatzman Steinhardt, "Siyah Qalem And Gong Kai: An Istanbul Painter And a Chinese Painter of The Mongolian Period", ed. Oleg Grabar, Muqarnas IV/4 (1987), 59.

44 Yuka Kadoi, Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009), 237.

Çin üslubunun etkisiyle yüz, giysi, dağ, bulut ve efsanevi yaratık betimlemeleri İran resmine girmiştir[45]. Bu motifler doğrudan kopyalanmamış, yerel unsurlarla harmanlanarak özgün bir üslup oluşturulmuştur[46]. Bu etki yalnızca yazma eserlerde değil, seramik, kumaş gibi diğer sanat alanlarında da gözlemlenmektedir.



Resim 7: TSMK H.2153'te bulunan İlhanlı dönemi tasvir örneği[47].

1242 yılında Kubilay Han'ın Çin'den Wang ve Liu Ping Chung adlı danışmanları davet etmesiyle, Moğol tarih yazımının temelleri atılmıştır. Bu tarih yazımı süreci, Çin'deki Hanlin Akademisi'ne devredilmiş; daha sonra Câmiü't-Tevârîh adlı büyük tarih ansiklopedisi, İlhanlı ve komşu bölgelerin tarihini de kapsayacak şekilde tamamlanmıştır[48].

1253 yılında Mengü Han'ın kardeşi Hülâgû'yu Batı seferleriyle görevlendirmesi sonucunda, İran'da başkenti Tebriz olan ve 1295'ten

---

45 Pakbaz, نقاشی ایران اذ دیرباز تاامروز - Antik Çağlardan Günümüze İran Resmi, 77; Ralph H. Pinder-Wilson, Islamic Art, One Hundred Plates in Colour, With an Introductory Essay on Islamic Art (New York: The Macmillian Company, 1957), 18.

46 Kadoi, Islamic Chinoiserie, 27.

47 Ak, Safevi Dönemi Kalem-i Siyahi Minyatürleri, 109.

48 Abolala Soudavar, "The Han-Lin Academy And The Persian Royal Library", History And Historiography of Post-Mongol Central Asia And The Middle East Studies in Honor of John E. Woods, ed. Judith Pfeiffer - Sholeh A. Quinn (Wiesbaden: Harrassowitz GmbH & Co, 2006), 475.

sonra bağımsızlaşan İlhanlı Devleti kurulmuştur[49]. İlk dönemlerde Budist olan hanlar, Gazan Han'ın 1295 yılında Müslüman olmasıyla birlikte İslamiyet'i kabul etmişlerdir. Bu dönüşümle birlikte yaklaşık 100.000 Moğol askeri de İslam'a geçmiştir[50].

Gazan Han'ın veziri Reşidüddin Fazlullah-ı Hemedânî, Tebriz yakınlarında Rab'-ı Reşîdî adlı büyük bir külliye inşa ettirmiştir[51]. Bu külliye içerisinde Çinli bilginler de tarih yazım faaliyetlerinde bulunmuş; atölyeler, sanatçılar, bilim insanları ve yazarlar burada bir araya gelmiştir[52]. Reşidüddin'in oğlu Celaleddin'e yazdığı mektuplar, bu merkeze verilen önemi ve dünyanın dört bir yanından âlimlerin buraya davet edildiğini ortaya koymaktadır[53]. Söz konusu mektuplarda 24 kervansaray, 1500 dükkân, 30.000 ev, hamam, bahçe, değirmen, kumaş dokuma, kâğıt yapım atölyeleri, boya fabrikaları ve darphanelerden söz edilmektedir[54].

Çin etkisinin İlhanlı sanatında bu denli güçlü olması, Gazan Han'a yakın olan Bolad Chengziang gibi Moğol kökenli figürlerin kültürel eğilimleriyle de ilişkilidir[55]. İlhanlı döneminde ilk üretilen resimli eser, Gazan Han'ın isteğiyle Arapçadan Farsçaya çevrilen "Menafiü'l-Hayevan" adlı zooloji kitabı olmuştur. Bugün bu eser, New York Pierpont Morgan Library'de MS M.500 numarasıyla muhafaza edilmektedir[56].

İlhanlı döneminde resimlenen önemli yazmalardan biri de Firdevsî'nin "Şehname"sidir. İslam öncesi dönemi anlatan bu kahramanlık destanı, Moğollar tarafından kendi kimliklerini meşrulaştırmak amacıyla seçilmiş ve resimlendirilmiştir[57]. Bu bağlamda, 14. yüzyıl başlarında ortaya çıkan "Demotte Şehnamesi", dramatik etkisi ve benzersiz görselliğiyle dikkat çeker. Eserin farklı üsluplarda yapılmış resimleri,

---

49 Abdülkadir Yuvalı, "İlhanlılar", *TDVİA.* (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 22/102.

50 Abolala Soudavar - Milo Cleveland Beach, *Art of the Persian Courts: Selections From the Art and History Trust Collection* (New York: Rizzoli, 1992), 29; Basil Gray (ed.), *Persian Painting* (Genève: Skira [u.a.], 1977), 25; Abdülkadir Yuvalı, "Gazân Han", *TDVİA.* (İstanbul: TDV Yayınları, 1996), 13/429.

51 Osman Gazi Özgüdenli, "Reşîdüddin Fazlullah-ı Hemedânî", *TDVİA.* (İstanbul: TDV Yayınları, 2008), 35/20.

52 Gray, Persian Painting, 19.

53 Henri Stierlin, Persian Art & Architecture (Thames & Hudson, 2012), 143.

54 Jonathan Bloom, "Paper I. Paper in The Iranian World Prior to Printing", Encyclopedia Iranica, 2017; İnal, Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar), 55.

55 Persis Berlekamp vd., "Administering Art, History, and Science in The Mongol Empire Rashid al-Din And Bolad Chengxiang", In Pearls on a String: Art in The Age of Great Islamic Empires (Washington: University of Washington Press, 2015), 53.

56 Stefano Carboni, "Il-Khanids III. Book Illustrations", Encyclopedia Iranica, 2012.

57 Mazhar Ş. İpşiroğlu, İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), 37.

onun çeşitli eller tarafından üretildiğini göstermektedir. Zamanla yazmanın sayfaları parçalanmış ve bütünlüğü bozulmuştur. Günümüzde ne yazık ki bu tahribatı yapan kişinin adı ile anılmaktadır. Demotte Şehnamesi, bugüne dek İran sanatında üretilmiş en dikkat çekici eserlerden biri olarak kabul edilmektedir.

İlhanlı resim sanatı, Çin etkisiyle beslenen ancak İran'ın geleneksel Sasanî ve Part üsluplarını da barındıran melez bir karakter taşır. Bu tarz, 14. yüzyılda özellikle Ebu Said döneminde zirveye ulaşmış; dönemin en yetkin sanatçılarından biri olarak tanınan Ahmed Musa, sultan adına resimlediği eserlerle bu dönemin üslubunu belirleyen isim olmuştur.

6. ORTA ASYA (SİYAH KALEM):

14. yüzyıl sonları ve 15. yüzyıl başlarına gelindiğinde, Orta Asya (özellikle Türkistan – Maveraünnehir) coğrafyasında ortaya çıktığı düşünülen ve tekniğe de adını veren sanatkâr Üstad Mehmed Siyah Kalem'e ait eserler görülmeye başlanmıştır. Sanatçının kimliği ve yaşamına dair bilgiler oldukça sınırlıdır. Bazı resimlerin üzerine "Kâr-ı Üstad Mehmed Siyah Kalem" ibaresinin düşülmüş olması, onun sanat çevresinde bir üstad olarak tanındığını göstermektedir. Ancak bu ismin doğrudan sanatçının kendisi tarafından mı, yoksa eserlerine değer atfeden bir çevre tarafından mı yazıldığı kesinlik kazanmamıştır[58].

"Mehmed Siyah Kalem" adının kökenine dair de kesin veriler bulunmamaktadır. Türk kültüründe "siyah" kelimesi yön olarak kuzeyi ifade etmenin yanı sıra, mitolojik olarak şiddet, yoğunluk, gizem ve kötücül güçlerin temsili gibi anlamlar da taşımaktadır[59]. Bu bağlamda, sanatçının kullandığı keskin, güçlü ve dramatik üslubun etkisini vurgulamak amacıyla bu ismin kullanılmış olması muhtemeldir.

---

58 Mazhar Ş. İpşiroğlu, Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020), 11.

59 Zeki Velidi Togan, On The Miniatures in Istanbul Libraries (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları N.1034, 1963), 15; Emel Esin, "The Bakshi in The 14th to 16th Centruies", The Arts of The Book in Central Asia, ed. Basil Gray (London: Unesco Publishing, 1979), 286; Yaşar Çoruhlu, Türk Mitolojisinin Ana Hatları (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010), 205.



Resim 8: Mehmet Siyah Kalem'e atfedilen TSMK H.2160'da bulunan tasvir örneği[60].

Zeki Velidî Togan, Mehmed Siyah Kalem'in Çin-Uygur sanatı etkisinde, Altın Orda ve Özbek döneminde gelişen bir sanatsal çizgide yer aldığını ifade eder. Togan'a göre sanatçı, Akkoyunlu hükümdarı Yakub Bey'in himayesinde çalışmış, Kıpçak geleneklerinden izler taşımış ve Timurlu dönemi baş nakkaşları ile aynı sanat çevresinde yetişmiştir[61]. Bazı kaynaklarda "Hacı Muhammed Bahşi" ismiyle de anılan sanatçının Uygur kökenli olduğu ve Bediüzzaman'ın hizmetinde bulunduğu, bir dönem Irak'a gitmiş olsa da sonrasında Herat'a dönerek 1507 yılında burada vefat ettiği belirtilmektedir[62]. Siyah Kalem'in eserlerinde Bâtınî inançlara ya da Şamanist ritüellere dair detaylara rastlanması, onun sanatının İslâmî geleneklerden çok Orta Asya inanç sistemleriyle bağlantılı olduğunu düşündürmektedir.

Sanatçının eserleri ağırlıklı olarak göçebe yaşamdan sahneler, iblis (demon) figürleri, hayvan betimleri ve insan-hayvan ilişkilerini içeren

60 Ak, Safevi Dönemi Kalem-i Siyahi Minyatürleri, 113.

61 Zeki Velidi Togan, "Topkapı Sarayındaki Dört Cönk", İslam Tetkikleri Dergisi 0/1 (1953), 80.

62 Emel Esin, Cinlere Ayna Tutan Nakkaş, Mehmed Siyah Kalem (İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2019), 12; Beyhan Karamağaralı, "Muhammed Siyah Kalem İmzalı Minyatürler Hakkında", Yıllık Araştırmalar Dergisi 3/1 (1981), 186.

kompozisyonlardan oluşur. 15. yüzyılda üretilmiş bu resimler, daha sonraki dönemlerde üslup değiştirerek yalnızca tahrire dayalı biçimde sürdürülmüştür. Bu dönüşüm, muhtemelen resimlerin Şaman inanç sistemiyle ilişkilendirilmiş olması ve bu inanç sisteminin zamanla etkisini kaybetmiş olmasıyla ilgilidir[63].

TSMK Hazine 2153 numaralı albümde yer alan resimlerde Uzak Doğu – Çin ve İran sanatının etkileri açıkça gözlemlenir. Albümdeki kompozisyonlarda insanlar, hayvanlar ve hayali varlıklar (iblis figürleri) yer almaktadır. Herhangi bir yazı bulunmayan bu sahnelerde, tarama, tonlama ve gölgelendirme gibi teknikler kullanılmıştır. Özellikle dış hatlara çekilen siyah veya renkli nüanslı tahrirler, Çin yazmalarındaki tekniklere benzerlik göstermektedir.

Mehmed Siyah Kalem'in üslubu, kendisinin İslâm kültüründen ziyade, Orta Asya'daki yerli inanç ve geleneklerle ilişkili bir sanat anlayışına sahip olduğunu gösterir. Eserlerin hiçbiri bir yazma içinde yer almamakta, tek sayfalar hâlindedir. Yazısız olmaları, sahnelerin içeriği hakkında doğrudan bilgi edinmeyi güçleştirse de görsellerdeki simgeler üzerinden dönemin sosyo-kültürel yapısına dair yorumlar yapılabilmektedir.



Resim 9: Mehmet Siyah Kalem'e atfedilen TSMK H.2160'da bulunan tasvir örneği[64].

Mehmed Siyah Kalem'in çalışmaları, Doğu sanat anlayışındaki gerçekçilikle örtüşmektedir. O dönemde sanatçılar için kültürel sınırlar net çizgilerle belirlenmemiştir; Müslüman bir sanatkâr Avrupa'da, Bizanslı bir sanatkâr ise İslam coğrafyasında rahatlıkla çalışabilmekteydi. Bu durum, Siyah Kalem'in sanatında hem Çin, hem İran, hem de Orta Asya

63 Ferit Edgü, "'Siyah Kalem' Üstüne Prof. M.Ş. İpşiroğlu İle Bir Görüşme", Türkiyemiz 24 (Şubat 1978), 27.

64 Ak, Safevi Dönemi Kalem-i Siyahi Minyatürleri, 115.

göçebe geleneklerinin harmanlandığı çok katmanlı bir görsel dilin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır[65].

Mehmed Siyah Kalem, yaşadığı dönemin sanat anlayışından belirgin şekilde ayrılan, özgün biçim ve içeriklerle dikkat çeken bir üslup geliştirmiştir. Kullandığı siyah mürekkep ve tonlamaya dayalı ifade dili, zamanla onun hem mahlası hem de teknik adı hâline gelmiş; bu nedenle eserleri "Siyah Kalem" imzasıyla, uyguladığı yöntem ise "Kalem-i Siyahî" olarak anılmıştır. Geleneksel minyatür sanatında hâkim olan çok renkli ve bezemeci yaklaşıma karşın, Siyah Kalem'in figür merkezli, sınırlı renk kullanımıyla tanımlanan tarzı; sonraki yüzyıllarda ortaya çıkan tek renkli ya da renksiz çizimlerin de aynı adla anılmasına neden olmuştur. Böylece Kalem-i Siyahî, yalnızca bir teknik değil, Orta Asya ve İslam sanatının kesişiminde doğmuş, kültürel bir estetik tavrın da adı hâline gelmiştir.

7. CELAYİRLİLER:

İlhanlıların zayıflamaya başladığı 14. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, İran coğrafyası çeşitli hanedanların mücadele sahnesi hâline gelmiştir. Bu dönemde İlhanlıların halefi olarak farklı bölgelerde bir dizi devlet ortaya çıkmıştır. Fars bölgesine öncelikle İncular hâkim olmuş, ancak 1353 yılında Muzafferîler tarafından yerlerinden edilmişlerdir.

Celâyirliler aslen Moğol kökenli olup, Irak ve kuzeybatı İran'da İlhanlıların yerini almıştır. Moğol kökenlerinden sıyrılıp İslamiyet'i kabul ettiklerinden sonra siyasi ve kültürel alanda etkinlik göstermişlerdir. Devletin kurucusu, Emir Hüseyin'in oğlu Hasan Bey olup 1340 yılında Celâyirli hanedanını tesis etmiştir. En güçlü dönemlerini ise, Sultan Ahmed Celâyir'in yönetiminde yaşamışlardır. Sultan Ahmed Celâyir, 1382'de iktidara gelmiş ve 1410'da Karakoyunlularla yaptığı savaşı kaybederek hayatını yitirmiştir[66]. Tüm siyasi çalkantılara rağmen, Sultan Ahmed güçlü bir sanat hamisi olmuş; sanatkârları himaye etmekle kalmayıp gittiği her yere onları da beraberinde götürmüştür. Onun sanatkârlara olan ilgisi ve koruyuculuğu, Celâyirliler döneminde kitap sanatlarının büyük bir gelişim göstermesine zemin hazırlamıştır.

---

65 Mazhar Şevket İpşiroğlu - Sabahattin Eyüpoğlu, Fatih Albümüne Bir Bakış (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Maarif Basımevi, 1955), 6-11.

66 Muzaffer Ürekli, "Celâyirliler", *TDVİA.* (İstanbul: TDV Yayınları, 1993), 7/264-265.



Resim 10: Celayirli dönemi tasvir örneği, Bibliothèque nationale de France Supplement Persan 332[67].

Celâyirliler döneminde resim üslubu, erken aşamada Moğol estetik anlayışını sürdürmüştür. Ancak Sultan Ahmed dönemine gelindiğinde bu üslup hem teknik hem de içerik bakımından önemli değişimlere uğramış ve Timurlu dönemi resim anlayışının temellerini oluşturacak biçimde özgünleşmiştir[68]. Bu dönemde üretilen eserler, yüksek işçilik kalitesi ve yenilikçi düzenlemeleriyle dikkat çeker. Saray çevresinde oluşan sanat ortamında, Ahmed Musa'nın öğrencilerinden biri olan Şemseddin'in de dâhil olduğu önemli sanatçılar görev almıştır[69]. Sultan Ahmed'in yalnızca bir sanat hamisi değil, aynı zamanda resim sanatıyla doğrudan ilgilenen bir figür olduğu; Abdülhayy adlı sanatkârdan resim eğitimi aldığı da bilinmektedir[70].

Celâyirli dönemi, özellikle Tebriz ve Bağdat merkezlerinde gelişen resim üsluplarının şekillenmesinde belirleyici rol oynamıştır[71]. Bu iki

67 Ak, Safevi Dönemi Kalem-i Siyahi Minyatürleri, 118.
68 Massumeh Farhad vd., "The Divan of Sultan Ahmad Jalayir And Diez And Istanbul Albums", The Deiz Albums Contexts And Contents, Islamic Manuscripts And Books, Volume II (Leiden: Brill NV, 2017), 511.
69 Esin Atıl, The Brush Of The Masters, Drawings From Iran and India (Washington: Smithsonian Institution, 1978), 14.
70 Sheila R. Canby, Persian Painting (New York: Thames and Hudson, 1993), 42.
71 İnal, Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar), 144.

sanat merkezinin yanında, Şiraz'da da zengin motif repertuvarı, canlı renk paleti ve zarif figür anlayışı ile yazma eser üretimi kesintisiz biçimde sürdürülmüştür[72]. Moğol döneminin hâkim görsel karakteri olan siyah tonlu ağaç ve kaya tasvirleri, Celâyirli üslubunda yerini daha parlak ve doygun renklere bırakmıştır.

Celâyirlilerden önceki dönemlerde insan figürleri ve doğa öğeleri benzer boyutlarda resmedilirken, bu döneminde anlayış değişmiş; doğa unsurlarının ön plana çıkarıldığı, insan figürlerinin ise küçültüldüğü yeni bir sahneleme biçimi benimsenmiştir. Figürlerdeki yüz özellikleri ise hâlâ Uzak Doğu etkilerini yansıtmaktadır: çekik gözler, küçük ağızlar ve ince yüz hatları dönemin karakteristik unsurlarındandır.

Celâyirli resimlerinde insan figürleri uzun, narin ve belirgin şekilde tasvir edilmiştir. Başlık ve türbanlar uzatılmış, genellikle aşağı doğru sarkıtılmıştır. At figürlerinde vücut-kafa oranı dikkate değer biçimde bozulmuş; atların başları küçültülerek uygulanmıştır. Bunun yanında doğa unsurları oldukça çeşitlenmiş; av sahneleri ve hayvan dövüşleri gibi dinamik kompozisyonlar yaygın biçimde tercih edilmiştir[73]. Bu dönemde özellikle Nizâmî'nin Hamse adlı eserinin resimlendirilmesi dikkat çekmektedir[74]. Kitapların boyutunun küçülmesiyle birlikte minyatür alanları da daralmış; buna bağlı olarak küçük figürlü, süngerimsi kayalıklarla çevrili ve sade bitki örtüsüne sahip kompozisyonlar gelişmiştir. Resimler artık metinle daha doğrudan ilişkilendirilmiş; klasik İslam kitap süsleme sistemine uygun şekilde metin aralarına entegre edilmiştir[75].

Sultan Ahmed Celâyir dönemine ait, Bağdat'ta 1388 yılında tamamlanmış olan Acâibü'l-Mahlûkât adlı yazma eser, dönemin üslup özelliklerini yansıtan en eski örneklerden biridir. Günümüzde Fransa Ulusal Kütüphanesi'nde (BnF Supplément Persan 332) kayıtlı olan bu yazma, hem ikonografik hem de teknik açıdan Celâyirli sanatını belgelemesi bakımından önem taşır. Ayrıca British Museum'da muhafaza edilen ve

---

72 Atılgan Okay, "XV. Yüzyılda İran ve Çevresinde Gelişen Minyatür Üslupları ve Sorunları Üzerine Bir Etüt", 352.

73 Marie Lukens Swietochowski, "Drawing", Encyclopedia Iranica, 2013.

74 Çağman - Tanındı, Topkapı Sarayı İslâm Minyatürleri, 18-19.

75 Menizeh Bageri, Türk ve İran Minyatür Sanatının İncelenmesi İle Grafik Eğitiminde Minyatürün Önemi Üzerine Bir Araştırma (Ankara: Gazi Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2004), 22-23.

Şemseddin'in öğrencisi Cüneyd tarafından 1396'da yapılmış başka bir yazma da bu dönemin görsel özelliklerini taşır[76].

Cüneyd ve çağdaşı sanatçılar tarafından geliştirilen yeni resim anlayışı; figürlerin inceltilmesi, ufuk çizgisinin yükseltilmesi, yüzlerin ovalleşmesi, başların hafifçe yana eğilmesi ve metinle görselin iç içe geçmesi gibi özellikler taşır[77]. Figür gruplarının doğa unsurlarına kıyasla daha küçük boyutlarda betimlenmesi, bitki örtüsünün kompozisyonlarda öne çıkmasını sağlamış ve bu yaklaşım dönemin ayırt edici üslubuna dönüşmüştür[78]. Atların başlarının küçültülmesi, buna karşılık insan figürlerinin başlarının büyütülmesi de bu yeni görsel dilin belirgin yönlerinden biridir. Dönemin modası olarak, küçük ağızlı, parlak gözlü, ince bıyıklı figür tipleri yaygınlık kazanmıştır. Bu şekilde tasarım ve uygulama özellikleri bakımından Celâyirli tasvirleri Timur döneminin hazırlayıcısı konumundadır.

8. KARAKOYUNLULAR

Karakoyunlu Türkmenleri, 14. yüzyılın sonlarından 15. yüzyıl ortalarına kadar Doğu Anadolu, Azerbaycan ve İran'ın batı kesimlerinde hüküm süren bir Türk hanedanıdır. Kültürel açıdan Timurî ve İlhanlı geleneklerinin etkisinde kalarak kendi özgün sanat anlayışlarını geliştirmişlerdir[79]. Karakoyunlu dönemi, özellikle Tebriz merkezli kültürel yapılanma ve saray çevresinde şekillenen sanatsal faaliyetlerle dikkat çeker. Bu bağlamda, Karakoyunlu resim sanatı, klasik İslam minyatür geleneği ile Türkmen estetik anlayışının kesiştiği bir döneme işaret eder.

Karakoyunluların sanat hamiliği, özellikle Cihan Şah (h. 1435–1467) döneminde belirginleşmiş; bu dönemde Tebriz'de yazma eser üretimi, mimari süsleme ve görsel sanatlar belirli bir ivme kazanmıştır[80]. Bu gelişime en büyük katkı İlhanlılar ve Celâyirlilerden miras alınan atölye sistemlerinin sürdürülmesidir. İlhanlı döneminde başlayan resimli el yazmaları üretimi, Celâyirliler döneminde zenginleşmiş ve

---

76 B. W. Robinson, Persian Drawings From The 14th Through The 19th Century (Boston: Little, Brown, 1976), 18.

77 Sheila Blair vd., *The Art And Architecture of Islam 1250-1800* (Newyork: Yale University Press, 1994), 58.

78 Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı, 40.

79 Faruk Sümer, "Karakoyunlular", *TDVİA.* (İstanbul: TDV Yayınları, 2001), 24/434-435.

80 David J. Roxburgh, Prefacing The Image: The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran (Leiden - Boston - Köln: Brill NV, 2001), 68.

Karakoyunlular döneminde özellikle astroloji, tıp, hikâye ve destan konulu eserlerle devam ettirilmiştir[81].

Bu döneme ait günümüze ulaşan minyatürlü yazmalar sınırlı sayıdadır; ancak en dikkat çeken örneklerden biri, Karakoyunlu saray çevresinde üretildiği düşünülen "Kitâb-ı 'Acâ'ibü'l-Mahlûkât" nüshalarıdır. Figürler genellikle simetrik düzende yerleştirilmiş, doğa üstü varlıklar canlı renklerle bezenmiş ve mimari unsurlar ise geometrik şemalara dayalı olarak betimlenmiştir[82]. Bu yaklaşım, hem İlhanlı dönemi Çin etkili şematik anlatım geleneğini sürdürmekte hem de Türkmen estetiğinde önemli olan süslemeci yapıyı korumaktadır.

Karakoyunlu resim sanatı üslubunun bir diğer önemli özelliği figürlerin stilize edilişidir. Figürlerde abartılı yüz hatları, uzun badem gözler ve iri baş-gövde oranları dikkat çeker. Bu özellikler, daha sonra Akkoyunlu ve erken Safevî dönemlerinde klasikleşecek olan Tebriz üslubunun habercisi niteliğindedir[83]. Özellikle "Kalem-i siyahî" tekniğinin öncülleri sayılabilecek karakalem desenler ve eskizlerin bu döneme ait yazmalarda görülmesi, Karakoyunlu saray çevresinde bir tasarım ve nakkaşlık kültürünün oluştuğunu göstermektedir.

Karakoyunlu döneminde resim sanatını etkileyen başlıca kültürel unsurlar arasında İlhanlı estetiği, Moğol ikonografisi ve İslami kozmoloji yer almaktadır[84]. Karakoyunlu sanat ortamı, Akkoyunlulara geçiş sürecinde gerekli olan birikimi doğrudan devretmiş ve erken Safevî sanatının çekirdeğini oluşturmuştur. Nitekim 15. yüzyılın sonlarında Tebriz'de faaliyet gösteren sanatkârların büyük bir kısmı hem Akkoyunlu hem de Safevî himayesinde üretimlerini sürdürmüş, bu süreklilik resim üsluplarının evrimini doğrudan etkilemiştir[85].

Sonuç olarak, Karakoyunlu resim sanatı, sayıca sınırlı belgeyle temsil edilmesine rağmen, Timurî öncesi İran-Türk resim sanatı tarihinde önemli bir geçiş evresi olarak değerlendirilmelidir. Bu dönemde oluşan figür anlayışı, mimari tasvir dili ve kozmolojik tasarımlar hem Akkoyunlu hem de Safevî minyatür sanatının biçimlenmesinde belirleyici rol

---

81 Oleg Grabar, The Illustrations of The Maqamat (Princeton: Princeton University Press, 1984), 112-113.

82 Canby, Persian Painting, 57.

83 Binyon vd., Persian Miniature Painting: Including a Critical And Descriptive Catalogue of The Miniatures Exhibited at Burlington House Ocak - Mart 1931, 32-33.

84 Roxburgh, Prefacing The Image: The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran, 112-115.

85 Canby, Persian Painting, 41.

oynamış; böylece Tebriz merkezli klasikleşen resim ekolünün temelleri Karakoyunlu hanedanı döneminde atılmıştır.

9. AKKOYUNLULAR:

Akkoyunlular, Oğuzların Bayındır boyuna mensup olup, Anadolu'ya göç ettikten sonra Diyarbakır'ın Ergani bölgesine yerleşmişlerdir. İlk olarak Tur Ali Bey liderliğinde, Artuklular'a tâbi bir beylik olarak tarih sahnesine çıkan Akkoyunlular, Karayülük Osman Bey döneminde bağımsız bir siyasi güç hâline gelmiş, Erzurum'dan Kemah ve Harput'a, Erzincan'dan Mardin'e kadar uzanan geniş bir coğrafyada hâkimiyet kurmuşlardır[86].

Akkoyunlu sarayının görsel kültürüne dair bilgiler, dönemin Batılı seyyahlarının anlatımlarıyla teyit edilmektedir. İspanya kralı adına Akkoyunlu sarayını ziyaret eden elçi Ruy González de Clavijo'nun seyahatnamesinde, özellikle saray duvarlarında İtalyan stilinde kadın figürlerinin yer aldığı, kahramanlık ve av sahnelerinin resmedildiği; altın ve lacivert renklerin hâkim olduğu kompozisyonlara rastlandığı bildirilmektedir. Her ne kadar bu eserler günümüze ulaşmamış olsa da yazılı kaynaklar bu tür bezemelerin varlığını doğrulamaktadır[87].

Akkoyunlu döneminin sanatsal etkisi yalnızca İran sınırlarında kalmamıştır. Uzun Hasan'ın oğlu Uğurlu Mehmed'in Fatih Sultan Mehmed'in kızıyla evlenip Osmanlılara sığınmasıyla birlikte, beraberindeki sanatkârlar da İstanbul'a göç etmişlerdir[88]. Bu göç dalgası içerisinde yalnızca minyatür ustaları değil, astronomi ve ilim adamları da yer almış; bunlardan biri de ünlü bilgin Ali Kuşçu olmuştur. Bu sanatkârların Osmanlı sarayında özellikle II. Bayezid devrindeki minyatür üslubunun oluşumuna katkı sağladıkları; 1526 tarihli Ehl-i Hiref defterlerinden anlaşılmaktadır[89].

1469 yılında Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'ın Timurlulara karşı kazandığı Karabağ zaferinin ardından, Heratlı bazı sanatkâr ve ilim adamlarının Şiraz'daki sanat atölyelerinde toplandığı tahmin edilmektedir[90]. Akkoyunlu saray çevresinde özellikle Sultan Halil'in hâkimiyeti

---

[86] Faruk Sümer, "Akkoyunlular", *TDVİA.* (İstanbul: TDV Yayınları, 1989), 2/485.

[87] Bahman Raziolyaei, XVII. - XVIII. Yüzyıl İran Resim Sanatında Batı Etkileri (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Doktora Tezi, 2016), 146-148.

[88] Zeren Tanındı, Türk Minyatür Sanatı (Ankara: Türkiye iş Bankası, 1996), 12-13.

[89] Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı, 47.

[90] Togan, "Topkapı Sarayındaki Dört Cönk", 83.

altındaki Şiraz'da minyatür sanatı önemli gelişmeler göstermiştir[91]. Bu üslup kısmen Herat etkisi taşımakta; sanat üretimi Sultan Halil'in ölümünden sonra da Tebriz'de Yakub Bey himayesinde devam etmektedir. Tebriz saray çevresindeki bu sanatsal devamlılık, muhtemelen Şiraz'dan gelen sanatkârlar aracılığıyla şekillenmiş ve çeşitlenmiştir[92].

Akkoyunlu dönemi Tebriz-Şiraz sanat atölyelerinde iki farklı minyatür üslubu gelişmiştir. Bunlardan ilki; saraya yönelik, son derece süslü, renkli ve dekoratif unsurların baskın olduğu bir "saray üslubu"dur. İkincisi ise daha sade, tekrar eden kompozisyonlar üzerine kurulmuş, hikâye anlatımında belirli kalıpların hâkim olduğu, manzara ve figürlerin benzer biçimde tekrarlandığı bir anlatı üslubudur. Bu ikili yapı, dönemin minyatür sanatına hem estetik çeşitlilik hem de anlatı zenginliği kazandırmıştır[93].

Akkoyunlu ve Karakoyunlu dönemleri, Timur, Safevi ve Osmanlı tasvir sanatlarının gelişmesine doğrudan ya da dolaylı olarak katkı sağlamıştır. Onların bünyesinde sanatkârların yer değiştirmesi ya da savaş ganimeti olarak alınması gibi durumlar gelişmenin en etkin unsurlarındandır.

10. TİMURLULAR:

Cengiz Han soyundan gelen Timur, 1370 yılında Maveraünnehir'e hâkim olarak Semerkant'ta tahta çıkmış ve burada güçlü bir siyasî merkez inşa etmiştir. Altın Orda, Memlûkler ve Osmanlılar gibi büyük güçlerle mücadele etmiş; Azerbaycan, Irak, Suriye ve Anadolu'nun bir kısmını hâkimiyeti altına alarak geniş bir coğrafyada egemenlik kurmuştur. Ancak Timur sonrası taht mücadeleleri nedeniyle siyasi birlik bozulmuş, yaklaşık bir asır sonra Timurlu Devleti tarih sahnesinden çekilmiştir[94]. Büyük bir askerî lider olmasına rağmen Timur aynı zamanda sanata ve sanatkârlara derin bir değer atfetmiştir. Fethettiği bölgelerdeki hattat, müzehhip, nakkaş, mücellit ve mimar gibi sanat erbabını başkent Semerkant'a davet etmiş; onlara cömertçe destek vermiştir. Timur'un sanata yaklaşımı, sadece hamilikle sınırlı kalmamış, sanatkârları himaye ederek onları entelektüel ve estetik kaygısıyla sanat üretimin merkezinde konumlandırmıştır.

---

[91] Büşra Ayaz, *Tarih-i Nigâristân: 16.Yüzyıl Safevîsinde Kitap,* (Ankara: Sonçağ Akademi, 2025), 46.
[92] Çağman - Tanındı, Topkapı Sarayı İslâm Minyatürleri, 26.
[93] İnal, Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar), 133-134.
[94] İsmail Aka, "Timurlular", *TDVİA.* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 41/177.

Doğulu bazı kaynaklarda, Timur devri resim sanatının kurucusu olarak Çin kökenli bir sanatçı olan Abdal Üstad Yung gösterilir. "Yazarların en seçkini" olarak anılan Üstad Yung'un öğrencisi Ustad Cihangir ise "ressamların direği" şeklinde tanımlanır. Ustad Cihangir, Tebrizli Pir Ahmed'in öğrencisidir ve bu silsile Timur devrinin ünlü ressamı Bihzâd'a kadar uzanır. Bu bağ, Timur dönemi resminin üslup aktarımında hem Çin etkisinin hem de yerel sanat geleneklerinin birlikte değerlendirildiğini göstermektedir[95].

Timurluların sanat alanındaki hamiliği yalnızca Timur ile sınırlı kalmamış; onu takip eden Şahruh, Baysungur, İskender Sultan, Uluğ Bey ve Hüseyin Baykara gibi hükümdarlar da bu geleneği sürdürmüştür. Özellikle hat sanatına özel bir ilgi duyan bu hanedan üyeleri arasında Sultan Baysungur ve İbrahim Sultan'ın bizzat hattatlık yaptığı da bilinmektedir[96]. XIV. yüzyıl sonunda Tebriz, Şiraz ve Bağdat gibi kültür merkezlerinin ele geçirilmesiyle birlikte, buradaki sanatkârların Semerkant'a taşınması, şehrin önemli bir sanat ve kitap üretim merkezi hâline gelmesini sağlamıştır. Timur'un 1405 yılında ölümüyle birlikte Herat başkent yapılmış ve sanatkârlar bu yeni merkeze yönlendirilmiştir[97].

Celayirlilerle olan mücadele sürecinde, dönemin tanınmış sanatkârlarından Şemseddin'in öğrencisi ve Sultan Ahmed'in resim hocası olan Hâce Abdülhay da Timurluların himayesine geçmiştir. Bağdat'ın ele geçirilmesinin ardından (1393), Abdülhay Semerkant'a götürülmüştür[98]. Her ne kadar bu sanatçının Timurlu başkentinde ürettiği yazmalar günümüze ulaşmamış olsa da onun etkisiyle şekillenen Herat ekolü, daha sonraki dönemlerde etkili olmuştur[99].

---

95 Ernst Kühnel, Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1952), 28.

96 Engin Beksaç, "Timurlu Sanatı", *TDVİA.* (Istanbul: TDV Yayınları, 2012), 41/180-181.

97 Çağman - Tanındı, Topkapı Sarayı İslâm Minyatürleri, 18.

98 Ferrier, The Arts of Persia, 862; Kad-ı Ahmed Kumî - Ahmed Süheylî-yi Hânsâri, گلستان هنر - Gülistân-ı Hüner (Tahran: Farhang İran Vakfı Yayınları, 1352), 32.

99 Abd-ol-Majid Hosseini Râd, Masterpieces of Persian Painting - Tehran Museum of Contemporary Art, ed. Mostafa Naderloo (Tahran: Tehran Museum of Contemporary Art, 2011), 19.



Resim 11: Timur dönemi tasvir örneği, Divan-ı Hafız, New York Metropolitan Art Museum. Env. No: 17.81.4[100].

Timur'un sanatsal politikası Moğollarınkinden farklılık göstermiştir. Askerî düzenini Moğol geleneğine göre organize etmesine rağmen, sanat anlayışında daha bütüncül ve himayeci bir yaklaşım benimsemiştir. Özellikle yaşlılar, çocuklar, sanatkârlar ve zanaatkârların savaşlarda esir edilmemesi yönünde orduya talimat vermesi, sanata verdiği önemin bir göstergesidir. Ne var ki tüm bu korumacılığa rağmen Timur'un doğrudan sipariş ettiği hiçbir eser günümüze ulaşmamıştır[101].

Sultan Baysungur, babası Şahruh tarafından Tebriz'in alınması için görevlendirildiğinde dönemin önemli hattatlarından Cafer el-Tebrizi ile

[100] Nilüfer Ersoy, Timurlu Dönemi Sanatında Kemal'üd Din Bihzad (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2021), 165.

[101] Thomas W. Lentz - Glenn D. Lowry, Timur And The Pricely Vision Persian ARt And Culture in The Fifteenth Century, ed. Jonathan Rabinovitz - Mitch Tuchman (Los Angeles: Smithsonian Institution, 1989), 52.

tanışmış; onu Semerkant'taki kütüphanesine kazandırmıştır[102]. Şam, İsfahan, Harezm, Delhi ve Anadolu gibi farklı coğrafyalardan sanatkârlar Timur sarayına davet edilmiş; bu kişilere üretim yapmaları için elverişli ortam sağlanmıştır[103].



Resim 12: Timur dönemi tasvir örneği, Nizami- Hamse, British Library, Or. 6810 f.144v.

İslam dünyasında murakkaaların ilk örnekleri de bu döneme, yani 14. yüzyıl sonu ve 15. yüzyıl başlarına tarihlenmektedir[104]. Timur'un

[102] Gray, Persian Painting, 53-55.
[103] Biçer Özcan, "Minyatür Sanatının Tarihi Seyri ve Önemli Sanat Merkezleri", 7.
[104] Karamağaralı, "Muhammed Siyah Kalem İmzalı Minyatürler Hakkında", 188; Emine Fetvacı vd., "Painting, From Royal to Urban Patronage", A Companion to Islamic Art And Architecture (Wiley-Blackwell, 2017), 889.

oğlu Şahruh tarafından Çin'e gönderilen elçilik heyetleri sayesinde Çin el sanatlarına dair örnekler, özellikle Mescid-i Mukatta gibi yapılarda uygulanmaya başlanmıştır. Bu elçilik heyetlerinde sanatkârların da bulunması, murakkaa tekniklerinin Çin menşeli olduğuna dair önemli bir ipucu sunmaktadır[105]. Nitekim Şahruh'un elçisi Hoca Gıyaseddin'e, Çin yolculuğu boyunca gördüklerini kaydetmesi emredilmiş; dönüşte kaleme alınan Acaibü'l-Letâif adlı eser hem Çin'in kültürel özelliklerini belgelemekte hem de dönemin sanat anlayışına dair veriler sunmaktadır. Bu seyahatle birlikte Çin'den çeşitli sanat eserlerinin de hediye olarak getirildiği anlaşılmaktadır[106].

Timur'un torunu Gıyaseddin Baysungur Bahadır Han, yalnızca siyasî bir figür değil, aynı zamanda dönemin en önemli sanat hamilerinden biridir. Kendisinin hattat olması, kitap sanatlarına olan ilgisini artırmış; Herat'ta kurduğu kütüphane sayesinde şehir, Timur Devri'nin en önemli sanat ve kültür merkezlerinden biri hâline gelmiştir.

Orta Asya'da Moğol döneminden sonra kurulan ilk büyük sanat kütüphanesi olan Baysungur'un kütüphanesi, hat, tezhip, minyatür ve cilt sanatlarında uzman sanatkârların toplandığı bir merkez olmuştur. Kırk kadar müstensihin kadim eserleri istinsah ettiği bu yapı, aynı zamanda bir sanat akademisi niteliğindedir[107]. Şehzade himayesiyle kurulan bu yapıdaki eserler, yüksek nitelikli ve seçkin örnekler olması bakımından son derece kıymetlidir[108].

Bu kütüphanede görev yapan hattatlar arasında Cafer-i Tebrîzî, Şemseddin Muhammed b. Hüsâm el-Herevî (Şems-i Baysungurî), Pîr Hüseyin Kâtib ve Abdurrahman Kâtib gibi dönemin önde gelen isimleri yer almaktadır. Bu sanatkârlar, Baysungurî Şehnâme (838/1435), Gülistân (830/1427), Hâcû-yi Kirmânî'nin Hümâ vü Hümâyûn (831/1428), Dîvân-ı Ḫüsrev-i Dihlevî (820/1417) ve İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan Dîvân-ı Hâfız gibi önemli eserleri istinsah etmişlerdir. Bu yazmalarda Mevlânâ Halil (Emir Halil) minyatür sanatında öne çıkarken, Gıyaseddin Nakkaş Hümâ vü Hümâyûn'un resimlerini

---

105 İnal, Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar), 19.

106 Chuanyi Lei, Akkoyunlu-Türkmen Yakub Bey Albümlerindeki Kalem-i Siyahî Resimlerinde Çin Etkisi (Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2018), 1-2.

107 S. Frederick Starr, Kayıp Aydınlanma Arap Fetihlerinden Timur'a Orta Asya'nın Altın Çağı, çev. Yusuf Selman İnanç (İstanbul: Kronik Kitap, 2021), 604.

108 Lentz - Lowry, Timur And The Pricely Vision Persian ARt And Culture in The Fifteenth Century, 50.

yapmıştır. Üstad Veliyyüddin, Sîmî-i Nîşâbûrî, Seyfeddin Nakkaş, Hacı Ali Musavvir ve Tebrizli Seyyid Ahmed Nakkaş da dönemin önde gelen müzehhip ve nakkaşları arasında sayılır[109].

Baysungur'un Tebriz, Şiraz ve Bağdat'tan Herat'a getirdiği sanatçılar sayesinde burada benzersiz bir saray üslubu doğmuştur[110]. Farklı bölgelerden gelen sanat anlayışları Herat'ta sentezlenmiş ve böylece çeşitli sanat akımları tek bir çatı altında buluşmuştur. Baysungur'un ölümünün ardından bu gelenek, Muhammed Cûkî, Uluğ Bey ve Ebu Said gibi şehzadeler tarafından sürdürülmüştür[111].

Baysungur dönemine ait minyatürlerde figürlerdeki detay zenginliği ve hareketlilik öne çıkmaktadır. Tek tip figür anlayışı terk edilerek figürler farklı açılardan tasvir edilmiştir. Gökyüzü genellikle tek renkle sıvanmış, zeminle belirgin bir kontrast oluşturacak şekilde renk tercihi yapılmıştır. Koyu zemin üzerine açık, açık zemin üzerine koyu renk kullanımı sıktır. Arka planlarda doğa unsurları bolca kullanılmış; büyük yapraklı ağaçlar ve canlı bitki örtüsü dönemin estetik anlayışını yansıtmıştır[112].

İskender Sultan, 1409–1414 yılları arasında Şiraz valiliği yapmış, sanat hamiliğiyle Timurlu üslubunun Şiraz ayağını şekillendirmiştir. Ahmed Celâyir'in kızıyla evlenmiş ve onun mirasıyla gelen hattatları (Mir Haydar vb.) koruma altına almıştır[113]. İskender Sultan astronomi ile tıbba ilgi duyduğundan dolayı bu tarz kitapların üretimini teşvik etmiştir. Edebi tarzda eserler kütüphanesinde biraz daha az yer kaplamaktadır[114].Celâyir okulunun gelenekleri, Şiraz'daki Muzafferî sanatçılar ile harmanlanarak yeni bir senteze dönüşmüştür. Özellikle sivri bıyıklar, yüksek ufuk çizgisi, parlak gökyüzü ve süngerimsi kayalık motifleri bu dönemin özgün imgeleridir[115].

---

109 Ali Alparslan, "Gıyâseddin Baysungur", *TDVİA.* (İstanbul: TDV Yayınları, 1992), 5/276.

110 Râd, Masterpieces of Persian Painting - Tehran Museum of Contemporary Art, 20.

111 David J. Roxburgh, "5 - The Timurids And Turkman The Timurid And Turkmen Dynasty of Iran, Afghanistan And Central Asia, 1370-1596", Turks, A Journey of a Thousand Years, 600-1600 (London: Royal Academy Publications, 2005), 198; Atılgan Okay, "XV. Yüzyılda İran ve Çevresinde Gelişen Minyatür Üslupları ve Sorunları Üzerine Bir Etüt", 353.

112 Sabriye Hilal Arpacıoğlu, Timur Devri Baysungur Dönemi Minyatürlerinde Tasarım Çözümlemeleri (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sanatta Yeterlilik, 2019), 293-294.

113 Gray, Persian Painting, 69.

114 يعقوب آژند, Shiraz School of Painting - مکتب نگارگری شراز (Tahran: تهران فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران, 2007), 192.

115 Canby, Persian Painting, 53; Pakbaz, نقاشی ایران اذ دیرباز تاامروز - Antik Çağlardan Günümüze İran Resmi, 86.

İskender Sultan'dan sonra yerine geçen İbrahim Sultan, yazma üretimini sürdürmüş; bazı sanatçıların Herat'a gitmesine engel olmuştur. Bununla birlikte sanatçılar kraliyet dışı çevreler için de üretimde bulunmuş, bu da sanatın sosyo-politik sınırlarını aşmasına olanak sağlamıştır[116].

Hüseyin Baykara'nın 38 yıl süren yönetimi, Herat'ta sanat ve edebiyatın altın çağını başlatmıştır. Baykara'nın Ali Şîr Nevaî gibi bir vezire sahip olması, sanatkârların korunması ve desteklenmesini sağlamıştır. Bu dönemde Molla Câmî, Sultan Ali Meşhedî ve Bihzâd gibi isimler yetişmiştir. Bihzâd'ın ustası ve üvey babası olarak bilinen Mirek Usta, Timurlu sanatının gelişmesinde kritik bir rol oynamıştır. Bihzâd'ın eserleri (örneğin TSMK H.2165, 27'a) dönemin minyatür anlayışının zirvesini temsil etmektedir. 1507'de Herat Özbekler tarafından ele geçirildiğinde, Bediüzzaman Mirza birçok sanatçıyla birlikte Şah I. İsmail'e sığınmıştır. Ardından bu sanatçılar ve eserler Osmanlı başkentine taşınmıştır. Böylece Timurlu sanatı, Safevî ve Osmanlı üsluplarının doğuşuna katkıda bulunmuştur[117].

Herat, Şiraz ve Semerkand arasında dolaşan sanatkârlar sayesinde XV. yüzyılda Timurlu üslubu uluslararası bir karakter kazanmıştır[118]. Çin, İran ve Orta Asya öğelerinin birleştiği bu sentez; Hindistan'dan Anadolu'ya kadar geniş bir coğrafyada etkili olmuştur. Bu nedenle bazı araştırmacılar bu dönemi "Uluslararası Timur Tarzı" olarak adlandırmaktadır.

Resimlerin tam sayfa olarak yazmanın başında sunulması, altın zemin ve lapis mavisi kullanımı, bitki örtüsünün kompozisyondaki hakimiyeti ve gümüş nehir gibi unsurlar, bu dönemin resim üslubunu karakterize etmektedir. Çin ile olan temaslar ve Anadolu'ya taşınan sanatçılar sayesinde bu estetik anlayış, Bursa ve Edirne gibi Osmanlı şehirlerinde de etkisini göstermiştir.

11. OSMANLILAR:

Osmanlı Devleti, Selçuklu uç beyliği kimliğiyle Anadolu'da tarih sahnesine çıkmış, Osman Bey ve ardından gelen Orhan Bey ile I. Murad

---

116 Canby, Persian Painting, 53-54.

117 Gray, *Persian Painting*, 109-115; Maurice Svan Dimand, *Persian Miniatures, A Picture Book The Metropolitan Museum Of Art* (New York: The Metropolitan Museum Of Art, 1940), 4; Filiz Çağman, "Bihzâd", *TDVİA.* (Istanbul: TDV Yayınları, 1992), 6/148.

118 Canby, Persian Painting, 58.

dönemlerinde devletleşme sürecini tamamlamıştır. Özellikle 1453'te İstanbul'un fethiyle birlikte Osmanlılar, imparatorluk vasfı kazanarak kültürel ve sanatsal alanlarda da ciddi bir dönüşüm yaşamıştır. Bu bağlamda, Osmanlı resim sanatı XV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren teşekkül etmeye başlamış, kısa sürede bağımsız ve özgün bir üsluba kavuşmuştur[119].

Osmanlı minyatür sanatının ilk örnekleri, Edirne ve Bursa gibi erken başkentlerde üretilmiştir. II. Murad ve Fatih Sultan Mehmed dönemlerinde, özellikle Bursalı Hüsamzade Sunullah gibi sanatkârların isimlerine kaynaklarda rastlanmakta ve bu kişilerin Edirne kütüphanesinde çalıştığı tahmin edilmektedir. Erken döneme ait resimli eserler arasında Dilsûznâme, Külliyât-ı Kâtibî ve İskendernâme yer almakta; bu eserlerdeki resimleme faaliyetlerinin, Timur döneminde Şiraz'dan gelen sanatçılarla bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır[120].

Fatih devri sanat ortamında öne çıkan kişi Baba Nakkaş'tır. Özbek kökenli olduğu düşünülen bu sanatkâr, sarayın baş ressamı olarak görev yapmış ve Timurlu-Türkmen sanatını Osmanlı'ya adapte etmede büyük rol oynamıştır. Evliya Çelebi'nin aktardığına göre, bizzat Fatih'in teşvikiyle devşirme öğrenciler Baba Nakkaş'a verilmiş ve böylece klasik Osmanlı resminin temelleri atılmıştır[121]. Bu dönemde ayrıca Gentile Bellini'nin Fatih'in portresini yapmasıyla portrecilik geleneği Osmanlı sarayına girmiştir. Sinan Bey ve öğrencisi Şiblîzâde Ahmed'in bu tarzda eserler üretmesi, Batı etkisinin Osmanlı sanatında nasıl kabul gördüğünün işaretidir[122].

Fatih'in damadı Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'ın oğlu Uğurlu Mehmed'in Osmanlı sarayına sığınmasıyla birlikte, Tebriz, Şiraz ve İsfahan'dan gelen sanatkârların İstanbul'a taşındığı ve saray bünyesinde faaliyet göstermeye başladıkları bilinmektedir. II. Bayezid devrinde bu sanatkârların etkisiyle Osmanlı minyatürü, Akkoyunlu ve Timurlu sanat geleneklerinin izlerini taşımıştır. Ehl-i Hiref defterlerinde isimleri kayıtlı olan Hasan bin Mehmed, Melek Ahmed-i Tebrîzî ve Hasan bin

---

119 Feridun Emecan, "Osmanlılar I. Siyasi Tarih a) Klasik Dönem (1300-1774)", *TDVİA.* (İstanbul: TDV Yayınları, 2007), 33/487.

120 Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, 39; F. Banu Mahir, "Minyatür", *TDVİA.* (Ankara: TDV Yayınları, 2020), 30/121.

121 Filiz Çağman, "Baba Nakkaş", *TDVİA.* (İstanbul: TDV Yayınları, 1991), 4/369.

122 Uluç, Lale, "Onaltıncı Yüzyılda Osmanlı-Safevi Kültürel İlişkileri Çerçevesinde Nakkaşhanenin Önemi", *Doğu-Batı Düşünce Dergisi* Osmanlılar IV/54 (Ekim 2010), 37; Mahir, "Minyatür", 30/121.

Abdülcelîl gibi sanatçılar bu dönemde sarayda üretim faaliyetinde bulunmuşlardır[123]. II. Bayezid'in sanata olan ilgisi, özellikle şehzadelik dönemi Amasya'da oluşturduğu sanat çevresiyle başlamış ve padişahlığında da devam etmiştir.

II. Bayezid döneminde kağıt üzerine yapılan resimler haricinde Konya Mevlana Türbesinin duvarlarına yapılan resimler de mevcuttur[124]. Osmanlı devrinde çok görülmeyen bu uygulama dönemde yapılan resimlerin farklı malzemeler üzerine uygulanışı açısından da dikkat çekicidir.

Yavuz Sultan Selim'in 1514 Çaldıran Seferi sonrasında Tebriz'e girmesi, Osmanlı resim sanatında kırılma noktası olmuştur. Safevî başkenti olan Tebriz'deki kütüphane ve sanatkârlar İstanbul'a taşınmış, bu kişiler İstanbul, Edirne ve Bursa gibi merkezlere yerleştirilmiştir. Bu göç hareketi, Osmanlı minyatür sanatının karakterini dönüştürerek, Timurî ve Safevî etkilerle zenginleşmesini sağlamıştır. Aynı dönemde, Mısır ve Suriye'nin Osmanlı hâkimiyetine girmesiyle Memlûk sarayına ait nadide yazmalar ve hatlar da İstanbul'a getirilmiştir. Tebriz'den gelen yazmaların etkisi, Topkapı Sarayı'ndaki resimli yazmalarda uzun yıllar boyunca hissedilmiştir[125].

---

123 Serpil Bağcı vd., Osmanlı Resim Sanatı (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006), 281; Rıfkı Melûl Meric, Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları I Vesîkalar (Ankara: Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Türk ve İslâm San'atları Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1953), 4.

124 Ali Fuat Baysal - Çiğdem Önkol Ertunç, "Mevlânâ Türbesi Kalemişlerinde Ortaya Çıkartılan Resimlerin Eflatun ve İşrakilik Bağlamında Bir Analiz Denemesi", *Art-Sanat Dergisi* 15 (2021), 35-60.

125 Tanındı, Türk Minyatür Sanatı, 18; Metin And, Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür (İstanbul: Türkiye iş Bankasi, 2004), 39-41.



Resim 13: Osmanlı tasvirlerine bir örnek, Sultan Mehmet III ve Ordusunun Haçova Meydan Savaşı Tasviri. (Şehnâme-i Sultan Mehmet III veya Eğri Fetihnâmesi, TSM, H.1609, 50b-51'a)[126].

Kanuni Sultan Süleyman devri, Osmanlı minyatür sanatının kurumsallaştığı ve klasik üslubun oluştuğu dönemdir. Bu dönemde sanatkâr koruyuculuğu üst düzeye çıkmış; Matrakçı Nasuh'un topografik şehir tasvirleri içeren Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn adlı eseri ve Piri Reis'in Kitab-ı Bahriyye'si en önemli yazmalar arasına girmiştir. Ayrıca, Mantıku't-Tayr gibi eserlerin XV. yüzyıl Herat minyatürleriyle benzerlik göstermesi, Tebriz'den gelen sanatkârların Osmanlı üslubuna etkisinin sürdüğünü göstermektedir[127].

Osmanlı sarayına sadece İran ve Mısır'dan değil, Balkanlar'dan ve Avrupa'dan da sanatkârlar gelmiş; Boşnak, Macar, Arnavut ve Avusturyalı ressamların eserleriyle Osmanlı sanat ortamı çok kültürlü bir yapı kazanmıştır. Yine bu dönemde Selimnâme, Hünernâme ve Surname

---

126 Yasin Urhan, Klasik Osmanlı Minyatüründe Nakkaş Hasan ve Yeri (Bursa Uludağ Üniversitesi, Doktora Tezi, 2024), 97.

127 Hüseyin Gazi Yurdaydın, "Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn", *TDVİA.* (İstanbul: TDV Yayınları, 1992), 6/27; Fikret Sarıcaoğlu, "Kitâb-ı Bahriyye", *TDVİA.* (Ankara: TDV Yayınları, 2002), 26/72-73.

gibi tarihî eserlerin resimlendirilmesinde Nakkaş Osman gibi sanatçılar ön plana çıkmıştır[128].



Resim 14: Osmanlı tasvir örneği, Topkapı Sarayı Avluda Tören. (Tercüme-i Miftah Cifr el Cami, ÜK, T. 6624, .8)[129]

Kanuni Sernakkaş'ı Acem kökenli Şahkulu'nun ortaya koyduğu "Saz Yolu" üslubu Timur ve Safevi kalem-i siyahi örneklerine benzeyen fakat farklılıkları bulunan bir tavırdır. Aslen İran ve Orta Asya kökenli olan bu üslup, Acem sanatkârlar vasıtasıyla Osmanlı coğrafyasında da etkisini göstermiştir.

Osmanlı minyatür sanatı, klasikleşmesini tamamladıktan sonra, portre ve halk yaşamı temalarının da işlendiği daha özgün bir yapıya kavuşmuştur. Şehnâme-i Âl-i Osman gibi büyük projelerde Nakkaş Osman ve ekibi tarihî olayları belgeleyici bir anlayışla resmetmişlerdir. Bunun yanında Kalender Paşa tarafından Sultan I. Ahmed için hazırlatılan albümde halkın gündelik yaşamı da konu edinilmiş; bu, resmî-halk sanatının bir arada görüldüğü ilk örneklerden biri olmuştur[130].

---

128 Biçer Özcan, "Minyatür Sanatının Tarihi Seyri ve Önemli Sanat Merkezleri", 9.
129 Urhan, Klasik Osmanlı Minyatüründe Nakkaş Hasan ve Yeri, 101.
130 Tahsin Yazıcı, "Ârifî Fethullah Çelebi", *TDVİA.* (İstanbul: TDV Yayınları, 1991), 3/372.



Resim 15: Şah Kulu'na ait tasvir örneği, Cleveland Museum 1944.492[131].

XVII. yüzyılda Ahmed Nakşî ile başlayan Batı etkileri, Edirne sarayındaki Musavvir Hüseyin ve XVIII. yüzyılın başında Levnî ile devam etmiş; bu süreçte minyatür sanatında yüzey süslemelerinden arındırılmış, daha sade, batı perspektifine açık ve gündelik yaşama dair betimlemeler artmıştır[132].

Osmanlının son dönemlerinde tasvirler batı sanatının etkisi ile yapılmaya başlanmış ve klasik üsluptan uzaklaşılmıştır. Özellikle Barok ve Rokoko sanatının etkisi ile yapılan üç boyutlu resimler klasik tasvirlerden çok Avrupa resimleri görünümündedir.

12. SAFEVİLER:

Osmanlı karşısında askeri başarısızlığa uğramasına rağmen, Şah I. İsmail Safevîler döneminde önemli bir siyasi ve kültürel güç oluşturmayı başarmıştır. Afgan topraklarının büyük kısmı, Amuderya Nehri

131 Ak, Safevi Dönemi Kalem-i Siyahi Minyatürleri, 145.
132 Mahir, "Minyatür", 30/122-123.

çevresi ve Aras Nehri'nin kuzey bölgeleri gibi geniş alanları kontrol altına alarak, selefleri olan Timurlular ve Türkmen hanedanlarından daha büyük bir coğrafyaya hükmetmiştir. Bu geniş hâkimiyet alanı, zengin hazine kaynaklarını beraberinde getirmiş, sanat ile sanatkârların desteklenmesini mümkün kılmıştır[133]. Bu çerçevede Tebriz'de kurduğu saray kütüphanesi ve sanat atölyeleri, dönemin sanat üretiminin merkezi hâline gelmiştir. Özellikle Şah İsmail'in Timur sarayında yetişmiş olan usta ressam Bihzâd'ı kütüphane başkanlığına getirmesi bu teşkilatın prestijini artırmıştır.

Şah İsmail dönemine ait doğrudan Tebriz'de hazırlanmış yazmalar günümüze ulaşmamıştır. Ancak bazı eserler, örneğin Topkapı Sarayı'ndaki H.762 numaralı Nizâmî Hamse'sinde, üslup özellikleri Tebriz okuluna ait minyatürlerle benzerlik göstermektedir[134]. Bu durum, söz konusu eserlerin en azından bir bölümünün Tebriz'de üretildiğini düşündürmektedir. Minyatürlerdeki hükümdar atıflarının eksikliği, Osmanlı-Safevî savaşları neticesinde Tebriz'in elden çıkmasıyla ilişkilendirilmektedir. Yarım kalan eserlerin, başka merkezlerde (Kazvin, İstanbul vb.) tamamlanmış olması, tek yazmada birden fazla bölgesel üslubun bulunmasını açıklamaktadır.

Şah İsmail, Akkoyunlu ve Timurlu mirasını sahiplenerek Tebriz'i başkent yapmış, burada merkezi bir saray kütüphanesi kurmuş ve farklı bölgelerden sanatkârları bir araya getirmiştir. Özellikle Akkoyunlu sanatçıların ellerindeki yarım kalmış projeleri tamamlamaları teşvik edilmiş ve böylelikle yeni bir resim üslubu gelişmiştir[135]. 1510 yılında Horasan ve Herat'ın fethedilmesiyle birlikte, bu merkezlerden gelen sanatkârlar Tebriz'e taşınmış ve yeni kurulan saray atölyelerinde görev almışlardır. Bihzâd, Agamiri İsfahânî, Hacı Muhammed, Kasım Ali ve Mir Mansur bu dönemde saraya katılan önde gelen sanatkârlar arasında yer almaktadır[136].

---

133 Robert Hillenbrand - Çiğdem Kafescioğlu, İslam Sanatı ve Mimarlığı, ed. Betül Avunç (İstanbul: Homer Kitabevi, 2005), 243.

134 Lale Uluç, Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar XVI. Yüzyıl Şiraz El Yazmaları (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006), 57.

135 Ya'qūb Azhand, مکتب نیگارکاری تبریز و قزوین - مشهد - Tabriz And Qazvin-Mashhad Painting School (Tahran: Tahran: İran İslam Cumhuriyeti Sanat Akademisi, 1394), 9; Uluç, Lale, "Onaltıncı Yüzyılda Osmanlı-Safevi Kültürel İlişkileri Çerçevesinde Nakkaşhanenin Önemi", 36.

136 Azhand, مکتب نیگارکاری تبریز و قزوین - مشهد - Tabriz And Qazvin-Mashhad Painting School, 82.

Şah İsmail, sanata sadece teorik bir destek sunmakla kalmamış, dönemin önemli sanatkârlarından bizzat eğitim almıştır[137]. Şeriat ve tasavvuf alanındaki ilmi eğitiminin yanında Şah Mahmud Nişaburî ve Ali Herevî'den hat sanatı, Sultan Muhammed Mansur, Üstad Bihzâd, Mirek İsfahanî ve Mir Mansur'dan resim eğitimi aldığı bilinmektedir. Budak Münşî, bu sanatçılara ek olarak İskender Bek ve Mir Musavvir gibi sanatkârların da Şah'a ders verdiğini bildirmektedir[138].

Şah İsmail, sanat eğitimine verdiği önemi çocuklarının yetiştirilmesinde de göstermiştir. Oğlu Tahmasb, Herat valiliği sırasında Sultan Muhammed ve diğer âlimlerle birlikte sanatsal eğitim almıştır. Tahmasb'ın doğrudan Bihzâd'dan resim ve tezhip dersleri aldığı ve bu konularda yetkinlik kazandığı bilinmektedir. 1522 yılında Tahmasb'ın Tebriz'e gelerek devletin başına geçmesiyle Herat ekolünün ileri gelen sanatçıları da Tebriz'e taşınmıştır[139]. Aynı yıl 4 Mayıs 1522'de yayınlanan bir fermanla Bihzâd resmî olarak saray kütüphanesinin başına getirilmiştir. Tebriz kütüphanesi ve sanat atölyeleri sadece yerli sanatkârların değil, Herat, Şiraz ve Meşhed gibi şehirlerden gelen sanatçıların da katkısıyla zenginleşmiş ve üretim kapasitesi artmıştır[140].

[137] Azhand, مکتب نیگارکاری تبریز و قزوین - مشهد - Tabriz And Qazvin-Mashhad Painting School, 22.
[138] Raziolyaei, XVII. - XVIII. Yüzyıl İran Resim Sanatında Batı Etkileri, 9-10.
[139] Azhand, مکتب نیگارکاری تبریز و قزوین - مشهد - Tabriz And Qazvin-Mashhad Painting School, 40.
[140] Azhand, مکتب نیگارکاری تبریز و قزوین - مشهد - Tabriz And Qazvin-Mashhad Painting School, 81.



Resim 16: Safevi tasvir örneği, Şapur, Şirin'e Hüsrev Portreleri Hakkında Açıklama Yapıyor. Or. 2265, 48b, British Library[141].

Bu yapı ilerleyen yıllarda başkentin değişimiyle yeni şehir Kazvin'e taşınmış ve faaliyetlerine devam etmiştir. Kazvin'deki bu yeni merkezde sanat üretiminin canlandırılması amacıyla çeşitli şehirlerden sanatçılar davet edilmiş ve yeni bir Şehnâme hazırlanması emredilmiştir[142]. Bu eser, daha sonra Şah Tahmasb Şehnâmesi veya Houghton Şehnâmesi olarak adlandırılacak olan meşhur yazmadır.

Tebriz üslubu, erken dönem Timurlu resim geleneğiyle benzerlik gösterse de Safevî kimliğini yansıtan unsurlar, özellikle Tac-ı Haydarî

[141] İkbal Zeynep Dursunoğlu, The Changing Iconography of Nizami Manuscripts in Ottoman, Safavid and Mughal Book Cultures (Boğaziçi Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2016), 91.
[142] Râd, Masterpieces of Persian Painting - Tehran Museum of Contemporary Art, 27.

olarak bilinen sarık tipiyle belirginleşmiştir. Bu ikonografik öge, 16. yüzyılın başlarında kullanılmaya başlanmış ve sonraki yüzyıllarda da etkisini sürdürmüştür[143]. Tebriz'de başlayan bu üslup anlayışı, Şah I. Abbas dönemine kadar kullanılmış ve sonrasında başlık formlarında değişim yaşanmıştır.

Tebriz Saray Kütüphanesi, dönemin en üretken sanat merkezlerinden biri hâline gelmiş, Türkmen ve Herat kökenli sanatkârların kaynaşması sonucu Tebriz üslubu oluşmuştur. Aynı üslup Şah I. Tahmasb döneminde doruk noktasına ulaşmıştır. Bu üslupta dikkat çeken unsurlar; zengin renkler, yoğun süslemecilik, gösterişli kompozisyonlar ve detaylara verilen özendir[144]. Özellikle Herat kökenli sanatkârların Tebriz'deki eserlerinde, Herat'a nazaran daha canlı ve gösterişli görsellik dikkat çekmektedir. Bu durum, Tebriz'in sosyal ve maddi refahının bir yansıması olarak değerlendirilmiştir[145].

Tebriz okulunun en önemli eserlerinden biri olan ve Şah İsmail için başlatılıp Tahmasb döneminde tamamlanan Nizami Hamsesi (1539–1542), Şah Mahmud Nişaburî tarafından kaleme alınmış, Agamirek, Sultan Muhammed, Mir Said Ali, Mir Mansur, Mirza Ali ve Muzaffer Ali gibi sanatkârlar tarafından resimlenmiştir. Teknik ve estetik açıdan dönemin en yüksek nitelikli örneklerinden biri olan bu yazma, Tebriz resim okulunun kapanışını simgeleyen önemli bir üretimdir[146].

Şah Tahmasb'ın sanat meyli, sadece kendisiyle sınırlı kalmamış, kardeşleri Sam Mirza ve Behram Mirza gibi saray mensuplarını da etkilemiştir. Bu isimler kendi kütüphanelerini kurarak sanatkârlara ev sahipliği yapmış ve yazma üretimini desteklemiştir. Behram Mirza'nın oğlu İbrahim Mirza, bu geleneği devam ettirmiş; Meşhed valiliği sırasında sarayında yazma üretimini teşvik etmiştir[147].

---

[143] Robinson, Persian Drawings From The 14th Through The 19th Century, 22.

[144] Çağman - Tanındı, Topkapı Sarayı İslâm Minyatürleri, 42.

[145] محمد ابراهیم زارعی - مریم دولتی, "A Comperative Study of Battle Clothing Based on Painting of Manuscripts in The Schools of Herat And Tabriz - بررسی تطبیقی پوشای رزم براساس مطالغه نگاره های نسسغ خطی در مکاتب هرات و تبریز", Journal of Faculty of Art Shahed University 44 (K 2016), 80.

[146] Azhand, مکتب نیگارکاری تبریز و قزوین - مشهد - Tabriz And Qazvin-Mashhad Painting School, 96.

[147] Barbara Brend, Islamic Art (Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1991), 160-164.



Resim 17: Safevi tasvir örneği, Müzisyeni dinleyen Hüsrev, Or. 2265, 77b, British Library[148].

Şah Tahmasb yönetimini sırasında gördüğü bir rüya sonrası sanat çalışmalarına son vermiştir. Kendi hayatından sanatı uzaklaştırmasının ardından bir tövbe kararnamesi çıkarmıştır. Tövbe kararnamesi ile başkentin Kazvin'e taşınması, sanata olan ilgisinin azalmasına yol açmış; saray kütüphanesindeki hattat, müzehhib ve mücellit sayısı azaltılmış, birçok sanatkâr saraydan ayrılmıştır.

Bu dönemin zirve eseri, 1525-1535 yılları arasında hazırlanan ve bugün "Houghton Şehnamesi" olarak bilinen Şah Tahmasb Şehnamesi'dir. Aslen Şah I. İsmail tarafından oğlu Tahmasb'a armağan edilmek üzere

148 Dursunoğlu, The Changing Iconography of Nizami Manuscripts in Ottoman, Safavid and Mughal Book Cultures, 95.

yapımına başlanan eser, toplam 759 yaprak ve 258 minyatür içermektedir[149]. Yazma, Sultan Muhammed, Mir Musavvir, Agamirek, Mir Seyyid Ali, Mirza Ali ve Muzaffer Ali gibi sanatkârların katkılarıyla tamamlanmış[150]; eserin ilk bölümleri Sultan Muhammed, sonraki kısımları Agamirek öncülüğünde resimlenmiştir. "Kayumers'in Meclisi" sahnesi ise İran minyatür sanatının zirvesi kabul edilir[151]. Eser, Şah tarafından II. Selim'e diplomatik bir armağan olarak gönderilmiş, 18. yüzyıl sonlarına kadar Osmanlı sarayında kalmıştır. 1903'te Paris'teki İslam sanatları sergisine götürülen eser, Cumhuriyetin ilk dönemlerinde saray koleksiyonundan kaçırılarak satılmıştır. Arthur Houghton tarafından satın alınan yazma bölünerek parçalar hâlinde satılmıştır[152]. Günümüzde çoğunluk sayfalrı İran devleti tarafından satın alınan eserin, diğer bölümleri ise Metropolitan Müzesinde yer almaktadır.

Şah Tahmasb'ın döneminde yalnızca Şahnameler değil, Nizami Hamsesi, Reşideddin'in Câmiʿu't-tevârîh'i ve Molla Câmî'nin Heft Evreng'i gibi yazmalarda yüksek sanat anlayışıyla bezenmiş; Kazvin saray kütüphanesi dönemin önemli sanatkârlarını bünyesinde toplamıştır. Bu isimler arasında Üstad Bihzâd, Sultan Muhammed, Mir Masur, Sadeki Bey Afşar, Muzaffer Ali, Siyavuş Bey Gürci, Agamirek İsfahanî, Dost Divane, Mevlâna Abdullah Şirazî, Mir Nakkaş İsfahanî ve daha birçok usta yer almıştır[153].

1544 yılında İran'a sığınan Babürlü veliaht Hümayun, Şah Tahmasb'ın sarayında Safevî sanatkârlarının yetkinliğinden etkilenmiş ve Kabil'e dönüşünde bazı sanatkârları kendi sarayına davet etmiştir. Bu daveti kabul eden Abdülsamed, Mir Seyyid Ali ve Mir Mansur gibi isimler Hindistan'a geçmiş[154]; sonraki dönemlerde Mevlâna, Dost Mansur, Devrîş Muhammed, Üstad Yusuf ve Üstad Yunus gibi sanatçılar da onları takip etmiştir[155]. Hindistan'a gitmeyen sanatkârların bir kısmı İbra-

---

149 Sheila R. Canby, "The Safavids", Treasures of The Aga Khan Museum Masterpieces of Islamic Art, ed. Verena Daiber - Benoit Junod (Slovakia: Bild 1 Drickh, Berlin, 2010), 203.

150 B. W. Robinson, Persian Paintings in The John Rylands Library (New Jersey: Sotheby Parke Bernet, 1980), 118.

151 Raziolyaei, XVII. - XVIII. Yüzyıl İran Resim Sanatında Batı Etkileri, 11.

152 Râd, Masterpieces of Persian Painting - Tehran Museum of Contemporary Art, 26.

153 Azhand, مکتب نیگارکاری تبریز و قزوین - مشهد - Tabriz And Qazvin-Mashhad Painting School, 25.

154 Soudavar - Beach, Art of the Persian Courts, 173; Pakbaz, نقاشی ایران اذ دیرباز تاامروز - Antik Çağlardan Günümüze İran Resmi, 102.

155 Kumî - Hânsâri, کلستان هنر - Gülistân-ı Hüner, 42.

him Mirza'nın Meşhed'deki himayesinde eser üretmeyi sürdürmüştür[156]. Bu gelişme, Safevî sanatının Babür sanatı üzerindeki etkisinin başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

Kazvin resim okulunun kuruluşuyla birlikte, saray atölyeleri Kazvin'de yeniden şekillenmiş, başlangıçta Tebriz üslubunu devam ettiren bu çevre zamanla özgün bir ifade biçimi geliştirmiştir. Kazvin üslubunun karakteristikleri arasında, sahne sınırlarını aşan doğa öğeleri, ince yapılı uzun figürler, yuvarlak yüzler ve detaylı ağaç betimlemeleri yer almaktadır. Figürlerdeki çekik gözler, ince boyunlar, küçük el ve ayak oranları dikkat çekerken, kıyafetler ile başlıklar da dönemin sosyal ve siyasi tercihlerine göre evrilmiştir. Özellikle kadın başörtülerinin enseye doğru uzaması, erkek başlıklarının sadeleşmesi bu dönüşümün göstergeleri arasında yer alır. Arka plandaki mor dağlar ve anlatım dışı unsurların kompozisyonlara dâhil edilmesi, Kazvin üslubunun belirgin özelliklerinden biridir[157]. Her ne kadar erkek başlıkları sadeleşmiş olsa da tac-ı haydari kullanımı şah I. Abbas dönemine kadar devam etmiştir.

Şahın sanattan uzaklaşması ve saray desteğinin kesilmesiyle birlikte sanatkârlar Osmanlı, Babür, Deccan ve Buhara saraylarına yönelmiş; kimi sanatçılar da Tebriz, Meşhed ve İsfahan gibi şehirlerde özel atölyeler kurarak geçimlerini sağlamıştır. Bu süreçte, yüksek teknik beceriye sahip olan sanatkârlar, daha hızlı üretim imkânı tanıyan yöntemlere yönelmiş; kalem-i siyahî tekniği bu anlamda öne çıkmıştır. Bu teknikle üretilen tek yapraklı resimler, saray himayesinden bağımsız olarak hem yerel halk hem de Avrupalı seyyah ve koleksiyonerler tarafından talep görmüş ve ticarileşmiştir.

Safevî resim sanatında II. İsmail'in kısa süren saltanatı, saray kütüphanesinin yeniden yapılandırılması ve resim üretiminin canlandırılması açısından dikkat çekicidir. II. İsmail, Tebriz, Meşhed ve Şiraz'dan sanatçıları Kazvin'e davet ederek kendi adına bir Şehname hazırlanmasını emretmiş[158], ancak bu eser günümüze bütün halinde ulaşamamıştır. Eldeki verilere göre, bu yazmada Ali Aşgar Kaşhanî, Murad Deylamî, Sâdık-î Bey Afşar ve Siyavuş Gürcü gibi sanatkârlar görev almıştır[159]. Şah

---

156 Canby, Persian Painting, 85.

157 İnal, Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar), 135; Pakbaz, نقاشی ایران اذ دیرباز تاامروز - Antik Çağlardan Günümüze İran Resmi, 104.

158 Anthony Welch - Stuart Cary Welch, Arts of The Islamic Book The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan (London & Newyork: Cornell University Press, 1982), 45.

159 Pakbaz, نقاشی ایران اذ دیرباز تاامروز - Antik Çağlardan Günümüze İran Resmi, 104; Azhand, مکتب نیگارکاری تبریز و قزوین - مشهد - Tabriz And Qazvin-Mashhad Painting School, 147; Binyon

İsmail, diplomatik bir jest olarak Osmanlı sarayına elli adet el yazması eser göndermiştir[160]. Ancak, onun adına hazırlanan Şehname tamamlanmadan ömrü son bulmuştur.

II. İsmail, sarayın mimari ve sanatsal boyutlarını geliştirme arzusuyla çeşitli inşaatlar başlatmış; özellikle İbrahim Mirza'nın koleksiyonuna duyduğu ilgiyle onu saraya çekmek istemiştir. Fakat bu siyasi manevralar sonucunda İbrahim Mirza'nın öldürülmesi ve eşi Güher Sultan Begüm'ün koleksiyonu tahrip ederek yazmaları nehre atarak yok etmesi, saray çevresindeki sanatçılar arasında büyük bir güvensizlik oluşturmuştur[161].

Onun ardından tahta çıkan Şah Muhammed Hüdabende'nin görme engeli, saray himayesinin zayıflamasına neden olmuş, sanat hamiliğini ise kısmen oğlu Hamza Mirza üstlenmiştir[162]. Hüdabende döneminde sanatçılar Safevî valilerinin saraylarına dağılmış ve bazıları bağımsız olarak üretimlerine devam etmiştir[163].

Bu iki hükümdarlık döneminde yaşanan siyasi istikrarsızlık ve kurumsal zayıflama, sanatkârları farklı geçim yolları aramaya itmiş; bu süreçte özellikle tek yaprak kalem-i siyahî tekniğiyle yapılan tasvirlerin üretimi artmıştır. Sanatçılar, bu eserleri hem yerel müşterilere hem de Hindistan ve Osmanlı gibi dış merkezlere pazarlamışlardır. Bazı sanatkârlar, Meşhed ve Kum gibi dini merkezlerdeki türbelerde çalışarak geçimlerini sürdürmüşlerdir.

Ticaretin gelişimiyle birlikte Safevî sanatına duyulan ilgi artmış; Çin üslubunu taşıyan mavi-beyaz seramiklerin üretimi teşvik edilmiş ve Çin'den çömlek ustaları getirtilmiştir. Bu ticari gelişme, özellikle kalem-i siyahî tekniğindeki resimlerin Avrupalı gezginler ve koleksiyon-

---

vd., Persian Miniature Painting: Including a Critical And Descriptive Catalogue of The Miniatures Exhibited at Burlington House Ocak - Mart 1931, 117.

160 Abolala Soudavar, Reassessing Early Safavid Art and History Thirty Five Years After Dickson & Welch 1981 (Houston: Bridgeman Art Library Corp., 2016), 30.

161 Sheila R. Canby (ed.), The Golden Age of Persian Art: 1501 - 1722 (London: The British Museum Press, 2002), 84; Markus Hattstein - Peter Delius, İslam Sanatı ve Mimarisi (Istanbul: Literatür, 2007), 524.

162 Râd, Masterpieces of Persian Painting - Tehran Museum of Contemporary Art, 28.

163 Oleg Akimushkin vd., History Of Civilizations Of Central Asia Volume V: Development in Contrast: From The Sixteenth to The Mid-Nineteenth Century, ed. Chahryar Adle vd. (Paris: Unesco Publishing, 2003), 567; Azhand, مکتب نیگارکاری تبریز و قزوین - مشهد - Tabriz And Qazvin-Mashhad Painting School, 35.

cular tarafından talep edilmesini sağlamıştır. Söz konusu eserler, yalnızca ekonomik kazanç aracı değil, aynı zamanda Safevî kültürünün uluslararası düzeyde tanınmasına vesile olmuştur[164].

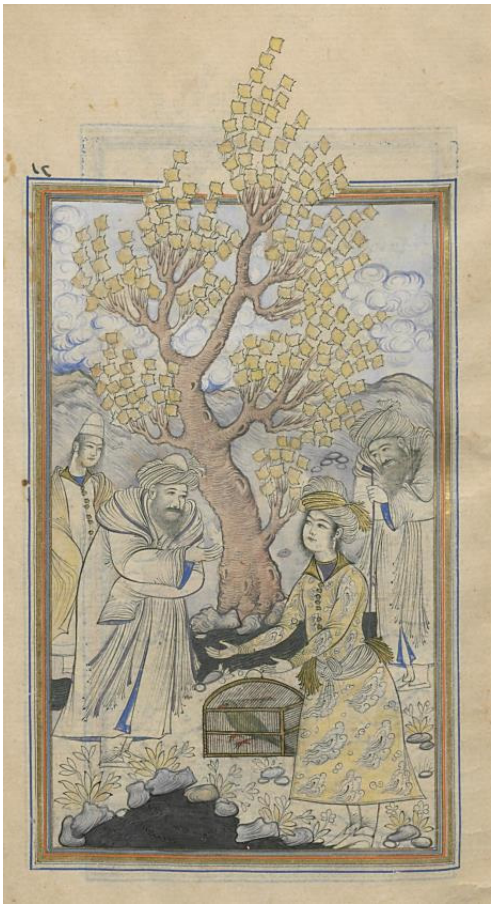
Şah I. Abbas'ın tahta geçmesiyle birlikte sanat yeniden kurumsallaşmış, özellikle Avrupalı sanatçıların ve eserlerin İran'a gelişiyle Ferengî Sazî ve Gül ü Murg gibi yeni üsluplar oluşmuştur. Felemenk sanatçılar Philips van Angel, Jan Van Hasselt ve John Holland, Safevî sarayında çalışmış ve Mazandaran'daki Eşref Sarayı'nda Avrupa etkili duvar resimleri yapmışlardır[165]. Bu etkiler, Avrupa'nın resim tekniklerinin Safevî sanatına entegrasyonunu başlatmıştır.

Şah Abbas, ilk gençlik döneminden sonra kitap sanatlarına mesafeli durmuş; bu da saray dışı sanat üretimlerinin artmasına ve sanatçıların kalem-i siyahî gibi daha ticari tekniklere yönelmesine yol açmıştır. Bu dönemde Avrupa tarzında gündelik yaşamı konu alan resimlerin yanı sıra, sanatkârlar kendi atölyelerini kurarak daha bağımsız üretimler gerçekleştirmişlerdir.

---

164 Stuart Cary Welch vd., From Mind, Heart, And Hand: Persian, Turkish, And Indian Drawings From the Stuart Cary Welch Collection (New Haven ; London : Cambridge, Mass: Yale University Press ; Harvard University Art Museums, 2004), 525.

165 Raziolyaei, XVII. - XVIII. Yüzyıl İran Resim Sanatında Batı Etkileri, 109; Azhand, مکتب نیگارکاری تبریز و قزوین - مشهد - Tabriz And Qazvin-Mashhad Painting School, 34-35.



Resim 18: Safevi kalem-i siyahi tasvir örneği, TSMK H.1010[166].

Bu dönemin öne çıkan isimlerinden biri olan Rızâ-yi Abbâsî, hem teknik ustalığı hem de figüratif zarafetiyle dikkat çekmiş; kalem-i siyahî tekniğiyle yaptığı resimler büyük takdir toplamıştır. Saraydan ayrıldığı ikinci evresinde ise, daha sade konuları ele almış, halktan figürleri betimlemiştir. Sanatkarın sonraki dönemlerde figüratif anlatımı sertleşmiş, çizgiler kaba bir hâl almıştır. Yaşadığı ekonomik sıkıntılar onu yeniden saraya dönmeye mecbur bırakmıştır.

Rızâ'nın tasarımlarında Doğu geleneklerine bağlılık görülmekle birlikte Avrupa etkileri de açık biçimde sezilmektedir. Avrupa'dan gelen yağlı boya tablolar ve gravürler, onun konularına ve betimleme tarzına yansımış; bu etki onun resimlerinin diğer sanatçılarca da taklit edilmesine neden olmuştur. Hatta Evliya Çelebi, Osmanlı atölyelerinde Rızâ

166 Ak, Safevi Dönemi Kalem-i Siyahi Minyatürleri, 440.

imzalı eserlerin[167] sergilendiğini kaydederek onun etkisinin İran dışına taştığını belirtmiştir. 17. yüzyıla doğru bu eserler albümler hâlinde toplanmış ve ilerleyen yıllarda ortaya çıkacak olan kıyafet albümlerine ilham kaynağı olmuştur[168]. Rızâ-yi Abbâsî'nin İsfahan'da şekillendirdiği bu resim üslubu sadece İran ve Osmanlı dünyasında değil, Orta Asya'daki Özbek bölgelerinde, Hindistan'da ve hatta Avrupa'da da etkili olmuştur.

Bu bağlamda, Rızâ-yi Abbâsî yalnızca Safevî sarayının değil, aynı zamanda bölge genelinde geleneksel ve modern çizgiler arasında köprü kuran bir figür olarak değerlendirilmelidir. Rızâ'nın üslubu Avrupa etkili saray dışı resim anlayışının oluşmasında öncü bir rol oynamış; onun resimleri Osmanlı, Orta Asya ve Hint sanatında da yansımalarını bulmuştur.

İsfahan Resim Okulu gelişimini üç aşamada sürdürmüştür. İlk evre, Sâdık-î Bey Afşar'ın yönlendirdiği dönemdir ve Rızâ-yi Abbâsî, Efdal Hüseynî ve Muin Musavvir gibi sanatçılar bu evrede etkin olmuştur. Bu dönemde geleneksel teknikler ön planda tutulmuştur. İkinci aşamada ise, Rızâ'nın izinden giden ancak tarzını çeşitlendiren Muhammed Kasım, Muhammed Yusuf ve Muhammed Ali gibi sanatçılar görülür. Son evre ise Ali Kuli Cübbedar ve Muhammed Zaman gibi isimlerin katkısıyla batı etkilerini geleneksel unsurlarla birleştiren eklektik bir yapı sergilemektedir[169].

İsfahan Okulu'nun resim anlayışı, önceki dönemlerdeki (Tebriz ve Kazvin) edebi metinlerle sıkı ilişki kuran minyatür geleneğinden ayrılarak daha bağımsız ve bireysel yönelimlere sahiptir. Bu dönemde tek yaprak hâlindeki kalem-i siyahî çalışmalarda çoğunlukla doğa tasvirleri, tekil ya da çok figürlü sahneler, halktan bireyler ve hayvan mücadeleleri resmedilmiştir. Edebi eser temelli örnekler azınlıktadır.

17. yüzyılda Safevî tasvirleri içinde farklı üsluplar gelişmiştir. Bunlar:

- İsfahan Resim Üslubu
- Gül ü Murg Üslubu
- Ferengî Sazî Üslubu

---

167 Zeren Tanındı, "Topkapı Sarayı Kitap Hazinesi'nin Nadide Eserlerinden Bir Diğeri, Hazine 2166 Numaralı Safevî Albümü Hakkında", Sanat Tarihi Yıllığı 25 (21 Mart 2016), 203.

168 Filiz Adıgüzel Toprak, "1618 Tarihli 'Peter Mundy' Albümü: Figürler Üzerine Bir İnceleme", Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi 0/22 (03 Nisan 2013), 70.

169 Alireza Akrami Hassankiadeh, "A Study on Drawing in Isfahan And Its Artists", Intenational Journal of Arts And Commerce Vol.6/7 (Ekim 2017), 30.

- Lake Resimler
- Duvar Resimleri ve Portreler[170]

İsfahan Resim Üslubu, saray ve özel atölyelerde gelişmiş; kalem-i siyahî tekniği bu dönemin belirleyici öğesi olmuştur. Geleneksel ustalıkla, serbest üretimin buluştuğu bu akım, İsfahan okulunun özgün karakterini oluşturmuştur.

Gül ü Murg Üslubu, adını Farsça "gül" (çiçek) ve "murg" (kuş) kelimelerinden almaktadır. 17. yüzyılda çoğunlukla yapılan bu üslub tarama tekniğiyle yapılmış realist çiçek ve kuş betimlemelerini içerir. Bu kompozisyonlar hem kâğıt üzerine hem de lake yüzeylerde uygulanmıştır.

Ferengî Sazî Üslubu, Batı tarzı resimleri ifade etmektedir. Klasik İran resim anlayışını Avrupa etkileriyle birleştiren bu teknik ilk kez Sâdık-î Bek tarafından uygulanmış, sonrasında Ali Kuli Cübbedar tarafından geliştirilmiştir[171].

Lake Resimler, çoğunlukla Gül ü Murg ve Ferengî Sazî üsluplarında işlenmiş desenlerin kalemlik, kutu, çekmece gibi nesneler üzerine uygulanmasıyla oluşur. Timur döneminden beri bilinen bu teknik, Safevîler devrinde yaygın kullanım alanına sahiptir.

Duvar resimleri ve portreler, özellikle Avrupa'dan gelen gravür ve ressamlar etkisiyle İsfahan saraylarında ve Culfa'daki kiliselerde uygulanmaya başlamıştır. Şah I. Abbas döneminde bu uygulamalar yoğunlaşmış; İtalya'da eğitim almış Muhammed Zaman gibi sanatçılar, bu üslubun öncüsü olmuştur.

Şah II. Abbas döneminde öne çıkan sanatsal gelişmelerden biri, Avrupa etkisinde şekillenen Ferengî Sazî tarzının yaygınlaşmasıdır. Bu akımın başlıca temsilcisi Muhammed Zaman'dır. Sanatçının Avrupa manzara geleneğiyle harmanladığı eserleri büyük ilgi görmüş ve bu başarı, saray çevresinde geleneksel tarzdan uzaklaşma eğilimini hızlandırmıştır. Flaman ressamların doğa betimlemelerini andıran kompozisyonlarında, manzara öğeleri Avrupa estetiğine yakın olmakla birlikte figürler İranlıların yerel giyim-kuşam unsurlarıyla temsil edilmiştir[172]. Muhammed Zaman'ın bu melez tekniği, İtalya'da aldığı resim eğitimiyle ilişkilendirilmekte, bazı kaynaklarda sanatçının Hristiyan olduğu ve Paolo

[170] Raziolyaei, XVII. - XVIII. Yüzyıl İran Resim Sanatında Batı Etkileri, 21.
[171] Raziolyaei, XVII. - XVIII. Yüzyıl İran Resim Sanatında Batı Etkileri, 146-147.
[172] Bahman Raziolyaei, "17. Yüzyıl'da Avrupa Görsel Sanat Eserlerinin İran'ın Geleneksel Resmine Etkisi", Sanat Tarihi Yıllığı 27 (2018), 237.

adını aldığı öne sürülse de bu bilgiyi doğrulayan kesin kanıtlar bulunmamaktadır[173].

Bu dönemde geleneksel üslupta eser vermeye devam eden Muîn Musavvir, Muhammed Kasım, Muhammed Yusuf, Şâfî Abbâsî ve Afzal el-Hüseynî gibi sanatçılar da önemli rol oynamıştır. Bu durum, Şah'ın Avrupa kaynaklı sanatlara duyduğu ilgiyi sürdürürken klasik anlayışı tümüyle terk etmediğini göstermektedir[174].

Şah II. Abbas'tan sonraki süreçte İran'da toplumsal beğeninin yön değiştirdiği ve Batı tarzı resimlerin daha çok rağbet gördüğü anlaşılmaktadır. 17. yüzyıl boyunca sulu boya ağırlıklı üretilen resimler, saray çevresinin geleneksel minyatürden uzaklaşmasıyla yerini daha yoğun biçimde yağlı boya kullanımıyla yapılan eserlere bırakmıştır.

Şah Safî döneminde ise 1639 yılında saray kütüphanesinin başına Ali Kulu Cübbedar getirilmiştir. Babası da sarayda çeşitli görevlerde bulunmuş olan Ali Kulu, birçok devlet adamı için portre ve sahne tasvirleri üretmiştir. İsfahan'daki Bethlehem Kilisesi'nde yer alan duvar resimleri ile Hindistan kaynaklı bazı murakkaalarda adı geçen sanatçı, Ferengî Sazî alanında çalışmış olsa da bu eserler, genellikle Avrupa örneklerinin doğrudan kopyaları olmanın ötesine geçememiştir[175].

Safevî resminde dikkate değer bir unsur da kullanılan renklerin sembolik anlamlarıdır. Özellikle figürlerin giyim kuşamında tercih edilen renkler, kişilerin sosyal statülerine veya manevi konumlarını işaret etmektedir. Örneğin, saflığın ve yüceliğin rengi olan beyaz hem peygamber tasvirlerinde hem de mutasavvıfların kıyafetlerinde sıkça tercih edilmiştir. Turuncu renk ise tevazu sahibi değerli kimseleri ve hizmetkârları simgelerken, mavi, açık mor ve yeşil tonları devlet görevlilerinde ve tasavvuf ehli kimselerde görülür. Bu tercihler, renklerin sembolik kullanımıyla toplumsal hiyerarşiyi resimlere yansıtma geleneğini ortaya koymaktadır[176].

Safevî döneminde özellikle tek yaprak halinde tasarlanan kalem-i siyahî tekniğindeki resimlerde imza geleneği gelişmiştir. Sanatkârlar, eserlerine çoğunlukla görünür yerlere yerleştirilen imzalarla kimliklerini belirtmişler, kimi zaman da usta-çırak ilişkisine gönderme yapan

---

173 Gray, Persian Painting, 170; Oleg Grabar, Masterpieces of Islamic Art: The Decorated Page From The 8th to The 17th Century (Munich ; New York: Prestel, 2009), 45.

174 Azhand, مکتب نیگارکاری تبریز و قزوین - مشهد - Tabriz And Qazvin-Mashhad Painting School, 38.

175 Pakbaz, نقاشی ایران اذ دیرباز تاامروز - Antik Çağlardan Günümüze İran Resmi, 166.

176 بررسی رابطه جایگاه اجتماعی و انتخاب رنگ البسه در نگاره های دوره ی صفویه", دو فصلنامه " ,.vd بهزاد محبی هنرهای صناعی اسلامی 1 (2017), 136-134.

beyitlerle hocalarına atıfta bulunmuşlardır. Bununla birlikte, dönem içinde sahte imzalarla karşılaşmak da mümkündür. Özellikle Mehmed Siyah Kalem ve Rızâ-yi Abbâsî gibi ünlü sanatçılara aitmiş gibi sunulan taklit eserler, birçok müzenin koleksiyonunda görülmektedir. Bu durum, dönemin sanat piyasasında hem tanınırlığın hem de ticari kaygıların etkili olduğunu göstermektedir.

13. BABÜRLER:

Bâbürlüler hânedanının kurucusu ve ilk hükümdarı, Çağatay Türklerinden gelen Zâhirüddîn Muhammed Bâbür, 1526 yılında gerçekleşen Pânîpet Meydan Muharebesi'nde Lûdîler karşısında kazandığı zaferle Delhi Sultanlığı'na son vermiş ve böylece Hindistan'da Bâbürlüler Devleti'nin temellerini atmıştır. Ertesi yıl, Mart 1527'de Kânvâ Muharebesi'nde Racpût savaşçılarına karşı önemli bir zafer daha elde etmiştir. Racpûtlar, özellikle savaş kabiliyetleriyle bölgede ün salmış bir gruptu; ancak bu savaşta Çitor Racası Rânâ Sangâ önderliğindeki birlikler ağır kayıplar yaşamıştır. Bu başarının ardından Bâbürlülerin Hindistan'daki siyasî ve askerî hâkimiyetleri pekişmiş ve kalıcı bir yapı kazanmıştır.[177].

Bâbürlüler, mimari sahada kendilerine özgü bir üslup geliştirerek, hüküm sürdükleri coğrafyada pek çok dikkat çekici yapı inşa etmişlerdir. Başkent olarak kullandıkları Kâbil, Lahor, Delhi, Agra ve Fetihpûr Sikri gibi şehirler; cami, türbe, köşk, bahçe, köprü ve su yolları gibi pek çok mimari unsurla donatılmıştır. Bu mimari mirasın en seçkin örneği ise, Agra'da inşa edilen ve dünya mimarlık tarihinde özel bir yere sahip olan Tac Mahal'dir. Bu yapı, Bâbürlülerin ulaştığı yüksek medeniyet seviyesinin somut bir göstergesi olarak kabul edilmektedir.

Bâbürlü döneminin öne çıkan tarihî eserleri arasında, kurucu hükümdar Bâbür'ün otobiyografisi olan Bâbürnâme, kızı Gülbeden Begüm tarafından kaleme alınan Hümâyunnâme, Ebü'l-Fazl el-Allâmî'nin eseri Ekbernâme, Nizâmeddin Ahmed Herevî'nin kapsamlı tarih çalışması Ṭabaḳāt-ı Ekberî ve Firişte'nin Gülşen-i İbrâhîmî adlı eseri özellikle dikkat çekicidir. Bu eserler, Bâbürlü tarihçiliğinin hem saray çevresinde hem de ilmî gelenek içinde nasıl sistemli bir gelişim gösterdiğini ortaya koymaktadır[178].

Babürlü resim sanatı, 16. yüzyılın başlarında Hindistan'da temelleri atılan Babür İmparatorluğu'nun saray kültürü içerisinde gelişmiş ve

[177] Enver Konukçu, "Bâbürlüler", *TDVİA.* (Istanbul: TDV Yayınları, 1991), 4/400.
[178] Konukçu, "Bâbürlüler", 4/404.

Hindistan alt kıtasında İslam sanatının en rafine örneklerinden biri hâline gelmiştir. Timur'un torunu Zâhirüddin Muhammed Bâbür tarafından kurulan bu imparatorluk hem siyasi hem de kültürel mirasını Orta Asya'dan almış; ancak coğrafi ve kültürel etkileşimler neticesinde Hint, Fars ve yerel geleneklerin senteziyle kendine özgü bir sanat üslubu oluşturmuştur[179]. Babürlü resim sanatı, bu bağlamda yalnızca bir minyatür ekolü değil, aynı zamanda çok katmanlı bir estetik söylemin görsel dili olarak değerlendirilmelidir.

Babürlü resim sanatının kökleri, Timurlu ve Herat minyatür ekollerine kadar uzanır. Babür Şah'ın gençlik yıllarını geçirdiği Fergana, Semerkand ve Kabil gibi merkezlerde gelişen Timurlu kültür çevresi, onun sanata ve özellikle kitâbî resme olan ilgisini derinden etkilemiştir[180]. Herat ekolünün önde gelen temsilcilerinden Behzâd'ın estetik anlayışı, Babür'ün zevkini biçimlendirmiş; bu da daha sonraları resmî saray atölyelerinin kurulmasına zemin hazırlamıştır[181].

179 Annemarie Schimmel, The Empire of The Great Mughals Historie, Art And Culture (London: Reaktion Books, 2004), 30-42; Milo Cleveland Beach, The Imperial Image: Paintings For The Mughal Court (Washington: Freer Gallery of Art, 1981), 12-18.

180 Milo Cleveland Beach, "Rewiew Work: Mughal Painting During Jahangir's Time by Asok Kumar Das", Artibus Asiae 42/1 (1980), 119-121.

181 Beach, The Imperial Image: Paintings For The Mughal Court, 14-17.



Resim 19: Babür dönemi tasvir örneği, Or. 12208, 82'a, British Library[182].

Babür Şah'ın hayatı boyunca büyük bir resim atölyesi kurduğu yönünde açık kanıtlar bulunmamaktadır. Onun döneminde resim sanatı daha çok bireysel uğraşlar düzeyinde sürdürülmüş, Farsça kaleme aldığı Bâbürnâme adlı otobiyografik eserine bazı minyatürlerin eklenmesi şeklindedir[183]. Asıl kurumsal gelişim, oğlu Hümâyûn'un İran'daki Safevî sarayında geçirdiği sürgün yıllarının ardından başlamıştır.

[182] Dursunoğlu, The Changing Iconography of Nizami Manuscripts in Ottoman, Safavid and Mughal Book Cultures, 186.

[183] Barbara Brend, Indian Miniature Paintings (London: British Library Publishing, 2004), 58-60.

Hümâyûn'un, Şah Tahmasb'ın sarayında tanıştığı ve ülkesine dönüşünde beraberinde getirdiği ressamlar Abdüssamed ve Mir Seyyid Ali, Babürlü resim sanatının temellerini atan ustalar olmuşlardır[184].

Babürlü resim sanatı, özellikle Ekber Şah (1556–1605) döneminde kurumsallaşmış ve sistematik bir üretim sürecine girmiştir. Ekber, sarayında büyük bir kitâbhâne ve resim atölyesi (nakkaşhâne) kurarak, yüzlerce sanatkârı himayesi altına almıştır[185]. Bu sanatkârlar arasında Fars, Türk, Keşmirli ve Râjput asıllı ressamlar yer almakta olup, bu çeşitlilik doğrudan üslup zenginliğine yansımıştır. Böylece Babürlü resmi, İran minyatürünün simgesel anlatım geleneği ile Hint sanatının figüratif gerçekçiliğini bir araya getiren, benzersiz bir sentez ortaya koymuştur[186].

Bu dönemde üretilen eserler arasında en dikkat çekici olanlardan biri Hamzanâme serisidir. Hikâyeleri Hz. Hamza'nın kahramanlıklarına dayanan bu devasa resimli kitap, yaklaşık 1.400 kadar büyük boy resim içermektedir[187]. Her biri 60 x 75 cm ölçülerinde olan bu yapraklar, klasik minyatür formatının ötesinde bir tablo anlayışını yansıtmaktadır. Ekber Şah'ın politik birliğin temsili olarak yorumlanan bu eserde, resimler hem estetik hem de ideolojik bir araç olarak kullanılmıştır[188].

Babürlü resim sanatının üslup özellikleri arasında detaylara verilen önem, figürlerin bireysel karakteristikleriyle betimlenmesi, mimari ve peyzaj unsurlarının sahneye bütünlük katacak biçimde yerleştirilmesi bulunmaktadır[189]. İran minyatüründeki idealize edilmiş figürlerin yerini, Babürlü resminde portre özelliği taşıyan daha gerçekçi tasvirler almıştır. Özellikle Ekber ve Cihangir dönemlerinde bireysel portreciliğin geliştiği, hükümdarların yaşlılık, gençlik, zafer ve inziva hâllerini belgeleyen resimlerle anlatıldığı görülmektedir[190]. Resimlerin konuları arasında saray yaşamı, savaş sahneleri, av sahneleri, tarihî olaylar, hayvan

184 Ebba Koch, Mughal Art And Imperial Ideology Collected Essays (India: Oxford University Press, 2001), 45-50; Brend, Indian Miniature Paintings, 60-65.

185 Beach, The Imperial Image: Paintings For The Mughal Court, 65-70.

186 Susan Stronge (ed.), The Arts of The Sikh Kingdoms (England: V&A Publications, 1999), 38-42; Beach, "Rewiew Work: Mughal Painting During Jahangir's Time by Asok Kumar Das".

187 Beach, The Imperial Image: Paintings For The Mughal Court, 71-90.

188 Koch, Mughal Art And Imperial Ideology Collected Essays, 55-60; Stronge, The Arts of The Sikh Kingdoms, 44-49.

189 Brend, Indian Miniature Paintings, 70-88.

190 B.N. Goswamy - Usha Bhatia (ed.), Indian Paintings: Essays in Honour of Karl J. Khandalavala (New Delhi: Lalit Kala Akademi, 1995); Beach, The Imperial Image: Paintings For The Mughal Court, 92-95.

betimleri ve doğa gözlemleri öne çıkar. Babürlü resimlerinde ayrıca kronolojik anlatım dikkati çeker; bu da onları kitap resmi geleneği içinde tarihî bir belge işlevine yaklaştırır[191].



Resim 20: Babür dönemi tasvir örneği, Kandahar Rahibesi, İskender'den bir putu bağışlamasını rica ediyor, Or. 12208, 318'a, British Library[192].

[191] Schimmel, The Empire of The Great Mughals Historie, Art And Culture, 82-87; Koch, Mughal Art And Imperial Ideology Collected Essays, 67-72.

[192] Dursunoğlu, The Changing Iconography of Nizami Manuscripts in Ottoman, Safavid and Mughal Book Cultures, 190.

Babürlü resim sanatı, Cihangir (1605–1627) ve Şah Cihan (1628–1658) dönemlerinde teknik olgunluğa ulaşmış, zarafet ve estetik dengesi bakımından klasikleşmiştir[193]. Cihangir, özellikle portre ressamlığına büyük önem vermiş; sanatçılara bireysel üsluplar geliştirmeleri için fırsat tanımıştır. Bu dönemde Bishandas, Manohar, Abu'l Hasan gibi sanatçılar öne çıkmıştır[194]. Renk kullanımı daha saflaşmış, figür kompozisyonları doğayla daha uyumlu hâle gelmiştir.

Şah Cihan döneminde ise mimari ile resim arasında bir bütünlük gözetilmiş; resim sanatında detaycı bir gözlemcilik hâkim olmuştur. Tac Mahal'in inşasına paralel olarak resimlerde de ideal güzelliğe vurgu artmıştır[195].

Evrengzib döneminden (1658–1707) itibaren resim sanatına olan saray desteği azalmış, dinî muhafazakârlığın etkisiyle figüratif sanatlara mesafeli bir tutum benimsenmiştir[196]. Bu durum resim üretimini tamamen sona erdirmemekle birlikte, saray himayesinin zayıflaması, sanatçıların bölgesel hanedanlara ya da mahallî atölyelere yönelmesine neden olmuştur. Bu süreçte Babürlü üslubu, Râjput, Dekkan ve Pencap gibi yerel ekolleri etkileyerek daha küçük ölçekli üretimlerde varlığını sürdürmüştür[197].

Babürlü resim sanatı, zamanla Avrupa gravürleri, Çin resim anlayışı ve yerel halk sanatları ile karışarak yeni biçimler ve teknikler kazanmıştır. Bu geçiş dönemi ürünlerinde perspektif kullanımı artmış, figürlerin hacim kazanmasına yönelik deneysel arayışlar gözlenmiştir[198].

Babürlü resim sanatı, yalnızca bir görsel anlatım biçimi olarak değil, aynı zamanda siyasal ve kültürel bir temsil aracı olarak değerlendirilmelidir. Timurlu mirası ile Hint coğrafyasının zengin kültürel mozaiğini birleştiren bu sanat anlayışı, İslam resim geleneği içinde özgün bir yere sahiptir[199]. Fars estetiği, yerli Hint dokusu, bireysel portreciliğin geli-

193 Koch, Mughal Art And Imperial Ideology Collected Essays, 80-105; Beach, The Imperial Image: Paintings For The Mughal Court, 100-115.
194 Beach, "Rewiew Work: Mughal Painting During Jahangir's Time by Asok Kumar Das".
195 Schimmel, The Empire of The Great Mughals Historie, Art And Culture, 90-96.
196 Beach, The Imperial Image: Paintings For The Mughal Court, 120-125; Schimmel, The Empire of The Great Mughals Historie, Art And Culture, 97-102.
197 Stronge, The Arts of The Sikh Kingdoms.
198 Brend, Indian Miniature Paintings, 90-95.
199 Koch, Mughal Art And Imperial Ideology Collected Essays; Schimmel, The Empire of The Great Mughals Historie, Art And Culture.

şimi ve tarih yazımının görsel karşılığı olarak minyatür, Babürlü sarayında hayat bulmuş ve uzun vadede Güney Asya'nın sanat tarihinde silinmez izler bırakmıştır.

14. ZEND VE KAÇAR DÖNEMLERİ

İran sanat tarihinde, 18. yüzyılın ikinci yarısıyla 20. yüzyıl başları arasını kapsayan Zend (1750–1794) ve Kaçar (1796–1925) dönemleri, minyatür geleneğinden kopmadan gelişen yeni bir resim anlayışının şekillendiği geçiş evresidir. Bu süreçte İran resmi hem saray estetiği hem de toplumsal temsil biçimleri bakımından batılı imgelerle tanışmış, klasik Timurî ve Safevî minyatür geleneğiyle Batı resminin teknik ve ikonografik etkilerini birleştiren özgün bir stil geliştirmiştir[200].

Zend hanedanı, kısa ömürlü olmasına rağmen özellikle Kerim Han Zend döneminde Şiraz'da sanat ve mimarlık alanında dikkate değer bir canlanmaya sahne olmuştur. Bu dönemde resim sanatında, klasik Safevî üsluplarına olan bağlılığın korunmasıyla birlikte figürlerin boyutlandırılmasında ve kompozisyonlarında bir özgürleşme gözlemlenir. Zend sarayında yapılan duvar resimleri, özellikle Kerim Han'ın portreleri, büyük boyutlu figür tasvirleri ve daha gerçekçi yüz ifadeleri ile dikkat çeker[201].

Zend döneminde minyatür tekniği giderek büyük boyutlu tuvaller ve duvar panolarına uyarlanmış, figürler daha hacimli bir şekilde ele alınmıştır. Gölgelendirme ve yüzlerdeki ışık-gölge modellemesi, geleneksel İran resmindeki düzlemsel estetikten farklılaşmanın ilk belirtilerindendir[202].

Kaçar hanedanı döneminde, özellikle Feth Ali Şah (h. 1797–1834) ve Nâsıreddin Şah (h. 1848–1896) zamanlarında resim sanatı ciddi bir dönüşüm geçirmiştir. Kaçar hükümdarları, kendilerini hem İran geleneği içinde birer "Şehinşah" hem de Batılı normlara göre çağdaş hükümdarlar olarak sunmak istemiş, bu da sanatsal temsilde ikili bir anlatının doğmasına neden olmuştur[203].

---

200 Sheila R. Canby, Shah Abbas And The Art of Isfahan (London: British Museum Press, 2009), 152.

201 Layla S. Diba - Maryam D. Ekhtiar (ed.), Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925 (Newyork / London: Brooklyn Museum of Art / I.B. Tauris, 1998), 45-46.

202 Gruber, Christiane J., "Qajar", ed. Jane Turner, Grove Art Online, (2015), 181.

203 Rose Issa - Vali Mahlouji Sayyah (ed.), Iran: New Voices (London: Booth-Clibborn Editions, 1999), 27.

Bu dönemde saray himayesiyle çalışan sanatçılar (nakkaşlar), portrelerde Batılı natüralizm ile İranlı süslemeci anlayışı bir arada uygulamışlardır. Özellikle Feth Ali Şah'ın gösterişli portreleri, uzun sakalı, değerli taşlarla süslü tacı ve ince bıyığı ile ideal hükümdar imgesi yaratmaya çalışmışlardır[204]. Uygulanan figürler cepheden resmedilmiş, altın yaldızlı kumaşlar ve ayrıntılı yüz betimlemeleri ile ihtişam ön plana çıkarılmıştır.

19. yüzyılda Batılı ressamların İran'a gelişi ve fotoğraf sanatının etkisi, İran resminde daha gerçekçi ve perspektifli sahnelerin oluşmasına neden olmuştur. Bu etki, özellikle Nâsıreddin Şah döneminde daha görünür hâle gelmektedir. Fotoğrafın portre sanatına girmesiyle birlikte bazı ressamlar, fotoğraflardan esinlenerek figürleri tuvale aktarmış, bu da Kaçar döneminin sonlarına doğru realizmin öne çıkmasına neden olmuştur[205].

Zend ve Kaçar dönemlerinin ortak özelliklerinden biri, figürün ön plana çıkması, arka planın sadeliği, altın yaldız ve dekoratif motiflerle zenginleştirme uygulamalarıdır. Ancak Safevî dönemine göre mimari arka planlar ve doğa unsurları ikinci plana itilmiştir. Kaçar döneminde minyatür formu, yerini büyük ebatlı tuval resimlerine, duvar panolarına ve seramik dekorasyonlara bırakmıştır. Özellikle Lâhîcân, Kaşan ve Tahran gibi merkezlerde seramik üzeri resim sanatı gelişmiştir[206].

Zend ve Kaçar dönemlerinde resim sanatı, geleneksel minyatür üslubunun temel kodlarını koruyarak, batılı teknikleri ve simgeleri de sanatlarına entegre ederek benzersiz bir evrim geçirmiştir. Bu dönem, bir yandan portre sanatının kurumsallaştığı, diğer yandan görsel melezliğin yükseldiği bir sürece işaret etmaktedir. Özellikle Kaçarlar döneminde saray himayesindeki resim sanatı hem İran'ın siyasi söylemini yansıtmış hem de batı ile görsel bir diyaloğun kurulduğu platform işlevi görmüştür.

SONUÇ:

Minyatür sanatı, İslam görsel kültürünün çok katmanlı ifade biçimlerinden biri olarak yüzyıllar boyunca gelişmiş; siyasal, kültürel ve estetik ortamlarda hem süreklilik hem de dönüşüm göstermiştir. Uygurların Maniheist duvar resimlerinden beslenen ilk Türk resim anlayışı,

[204] Diba - Ekhtiar, Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925, 58.
[205] Gruber, Christiane J., "Qajar", 183.
[206] Canby, Shah Abbas And The Art of Isfahan, 154.

Emevi ve Abbâsî dönemlerinde kitap resmine evrilerek Arap-İslam görsel kültürüne entegre olmuş; bu temel, Büyük Selçuklularla birlikte İran platosuna taşınarak nihayetinde İlhanlılar ve Moğol hakimiyeti altında olgunlaşmıştır. Özellikle İlhanlılar döneminde (1256–1335) Çin etkisiyle birleşen yeni kompozisyon anlayışı, figüratif temsilde doğuya özgü simgeselliği ve anlatımcılığı İslam bakışı ile harmanlamış ve daha sonra Celayirli, Karakoyunlu, Akkoyunlu ve nihayetinde Timurlu sanatına uzanan görsel bir dilin inşasına katkı sağlamıştır.

Orta Asya'daki Siyah Kalem ekolü, geleneksel minyatür anlatısından ayrılarak özellikle dini ve yöresel unsurlar taşıyan figüratif sahneleriyle dikkat çekmiş, merkezî saray estetiğinden bağımsız bir görsel anlatı türü geliştirmiştir. Siyah Kalem tarzı, klasik minyatürün zarif ve idealize edici üslubuna karşıt olarak daha doğrudan, hatta yer yer karikatürize edilmiş insan ve cin figürleriyle halk kültürünün bir yansıması olarak görülmektedir. Bu çeşitlenme, minyatür sanatının tek biçimli değil, çok merkezli bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Safevîler (1501–1736) ve Timurlular (1370–1507) dönemleri, minyatür sanatının zirveye ulaştığı dönemler olarak kabul edilir. Herat ve Tebriz atölyeleri, özellikle Bihzâd gibi ustalarla birlikte klasikleşmiş üsluplar ortaya koymuştur. Usta sanatkarların emekleri ve tasarım kuvvetleri ile gelişen bu gelenek, aynı zamanda Osmanlı ve Babür saraylarına da ihraç edilmiştir. Bu bağlamda, minyatür sanatı sadece estetik değil, saray kültürünün ve siyasi meşruiyetin bir aracı hâline gelmiştir.

Osmanlılar (1299–1922), özellikle 16. yüzyıldan itibaren minyatürü bir tarih yazım aracı olarak benimsemiş, nakkaşhaneler aracılığıyla önemli eserler üretmişlerdir. Nakkaş Osman ve Matrakçı Nasuh gibi sanatçılar, topografik betimlemelerle, fetih sahneleriyle veya gündelik hayat tasvirleriyle bu sanatı hem belgeleyici hem de süsleyici bir boyuta taşımışlardır. Son dönemlerde Levni'nin figürleri de Orta Asya'da gelişen murakka albümlerinin Osmanlı sarayına yansımaları şeklindedir.

Babürlüler ise İranlı, Hindistanlı ve yerel ressamların ortak çalışmalarıyla oluşan eklektik bir üslup geliştirerek minyatür sanatını Güney Asya görsel kültürüyle buluşturmuştur. Zend ve Kaçar dönemlerinde ise klasik üslubun yerini giderek portre ağırlıklı, daha natüralist ve Batı etkili bir anlatı biçimi almıştır. Özellikle Kaçar sarayında yapılan büyük ölçekli tuval portreleri, minyatürün geleneksel ölçek ve anlatı sınırlarının dışına taşmaya başladığının bir göstergesidir.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren geleneksel sanatların yeniden keşfedilmesi ve çağdaş sanat ortamında farklı ifade biçimlerinin aranması, minyatür sanatını da kaçınılmaz olarak dönüştürmüştür. Bu dönüşüm, hem klasik tekniklerin korunması ve yeniden öğretilmesi yönünde bir canlanma, hem de eleştirel ve kavramsal sanat içinde minyatürün bir "araç" olarak yeniden yorumlanması şeklinde iki ana eğilimde gelişmiştir. Günümüzde İran, Türkiye, Hindistan, Özbekistan ve Orta doğu gibi coğrafyalarda, minyatür geleneği hâlen hem eğitim kurumlarında öğretilmekte hem de bireysel sanatçıların çağdaş ifadelerine ilham kaynağı olmaktadır.

Modern dönemde bazı sanatçılar ve kurumlar, klasik minyatür sanatını bir zanaat geleneği olarak yaşatmayı temel hedef edinmiştir. Türkiye'de genelinde akademilerde Geleneksel Türk Sanatları bölümleri, İran'da fakülteler bünyesinde Pers resim sanatı yada Geleneksel Sanatlar bölümleri, Hindistan ve Pakistan'da ise Lahor, Delhi ve Haydarabad gibi merkezlerde minyatür sanatı, klasik formlarıyla öğrenilmeye devam etmektedir. Bu kurumlar genellikle, klasik motifler, malzeme kullanımı (toz boya, altın varak, aharlı kâğıt), stilize figürler ve kitap sanatı içinde yer alma gibi geleneksel çerçeveleri esas alır.

Ancak bu yaklaşım, kimi zaman sanatçının özgün yaratıcılığını sınırlayan, sadece geçmişin tekrarı niteliğinde kalan üretimlere neden olabilir. Özellikle serbest kompozisyon ve kavramsal derinlik arayışına yönelen genç sanatçılar için bu tür geleneksel çerçeveleri bağlayıcı ve kısıtlayıcı bir sınır olarak görülebilir. Fakat bu tamamen haksız bir düşüncenin ürünüdür. Bir sanatın klasik teknikleri ve üslupları öğrenilmeden yeni tasarımların yapılamayacağı da aşikardır.

Öte yandan, 21. yüzyılın başından itibaren minyatür sanatı, çağdaş sanatın malzeme ve düşünce dünyasıyla birleşerek yeni anlamlar ve biçimler kazanmıştır. Burada önemli olan bir konu da minyatür sanatının grafik sanatının bünyesinde olan illüstrasyon sanatı ile harmanlamasıdır. Günümüzde yapılan birçok esere bakıldığında minyatür teknikleri ile yapılan illüstrasyon resmi şeklindedir. Burada atlanmaması gereken husus, minyatür sanatının resim sanatındaki perspektif anlayışından farklı, kendi içerisinde ona özel bir anlatımı olduğudur. Bunun yanında ön-arka plan ilişkisinin dengeli olması da öne çıkan hususlardan biridir. Önemli olan yapılan eserin "minyatür mü" yoksa "illüstrasyon" resmi mi olduğudur? Aradaki dengenin ayrımının kurulabilmesi için eser üreten sanatkarların klasik minyatür tasarımlarını daha iyi gözlemlemesi

ve üzerinde ciddi etütler yapması gerekmektedir. Bu durumda sanatın asıl manasından uzaklaşıp farklılaşmasına sebep olacak ve sonlanmasını hızlandıracaktır. Örneğin; 19. Yüzyılda yapılan minyatürlerin Avrupa resminin etkisi ile yapılması sonucu, minyatürden çok resim özelliği göstermesidir. Zamanında yapılmış bu hatanın fark edilmesi ile yanlıştan dönülerek klasik tarzda eserler üretilmiş ve günümüze kadar bu şekilde gelmiştir.

Çağdaş sanatın disiplinler arası yapısı içinde, minyatür sanatı da artık sadece "kâğıt üzerindeki resim" olarak değil; animasyon, video, yerleştirme "installation" ve performans gibi formlarla birlikte kurgulanmaktadır. Bu tür üretimler, geleneksel minyatürün zamanla kâğıt üzerindeki görünümünden uzaklaşarak, dijital mecralarda çağdaş anlatımın içerisinde nasıl uygulanabilir olduğunu göstermesi bakımından önemli örneklerdir.

Minyatür sanatı, yalnızca İslam sanat tarihinin bir ürünü değil, aynı zamanda görsel düşünce tarihinin önemli bir parçasıdır. Günümüzde bu sanatımız geçmişin sanatı olarak görülmek yerine, farklı coğrafyalarda yeni anlamlarla yeniden yazılan bir görsel alfabe hâline gelmiştir. Çağdaş minyatür, figüratif temsilin sınırlarını yeniden çizerken, aynı zamanda geçmişin sembolik yükünü geleceğe taşıyabilecek güçlü bir araç olduğunu da kanıtlamaktadır.

Dolayısıyla günümüz minyatür sanatçısı, ne yalnızca bir "Nakkaş" ne de yalnızca bir "Çağdaş Sanatçı'dır; aksine, bu iki kimliği birleştirerek hem kültürel hafızanın koruyucusu hem de yeniden üslup oluşturucusudur. Bu anlamda minyatür, geçmişle gelecek arasında kurulan bir estetik köprü olarak hem sanat hem de düşünce dünyamızda varlığını sürdürmeye devam edecektir.

KAYNAKÇA

Adıgüzel Toprak, Filiz. "1618 Tarihli 'Peter Mundy' Albümü: Figürler Üzerine Bir İnceleme". *Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi* 0/22 (03 Nisan 2013), 69-83.

Ak, Rıdvan. *Safevi Dönemi Kalem-i Siyahi Minyatürleri*. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Doktora Tezi, 2024.

Aka, İsmail. "Timurlular". *TDVİA*. 41/177-180. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.

Akimushkin, Oleg vd. *History Of Civilizations Of Central Asia Volume V: Development in Contrast: From The Sixteenth to The Mid-Nineteenth Century*. ed. Chahryar Adle vd. Paris: Unesco Publishing, 1.Baskı., 2003.

Alparslan, Ali. "Gıyâseddin Baysungur". *TDVİA*. 5/276-277. İstanbul: TDV Yayınları, 1992.

And, Metin. *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür*. İstanbul: Türkiye iş Bankasi, 2004.

Arpacıoğlu, Sabriye Hilal. *Timur Devri Baysungur Dönemi Minyatürlerinde Tasarım Çözümlemeleri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sanatta Yeterlilik, 2019.

Atıl, Esin. *The Brush Of The Masters, Drawings From Iran and India*. Washington: Smithsonian Institution, 1.Baskı., 1978.

Atılgan Okay, Sevay. "XV. Yüzyılda İran ve Çevresinde Gelişen Minyatür Üslupları ve Sorunları Üzerine Bir Etüt". Ankara, 2007.

Ayaz, Büşra. *Tarih-i Nigâristân: 16.Yüzyıl Safevîsinde Kitap.* Ankara: Sonçağ Akademi, 1. Baskı., 2025.

Azhand, Ya'qūb. *مکتب نگارگری اصفهان - Isfahan Illustration School*. Tahran: Sazmâni Châp va Intisharât, Vizârat-i Farhang va Irshâd-i Islâmī, 1385.

Azhand, Ya'qūb. *مکتب نیگارکاری تبریز و قزوین - مشهد - Tabriz And Qazvin-Mashhad Painting School*. Tahran: Tahran: İran İslam Cumhuriyeti Sanat Akademisi, 2.Baskı., 1394.

Bageri, Menizeh. *Türk ve İran Minyatür Sanatının İncelenmesi İle Grafik Eğitiminde Minyatürün Önemi Üzerine Bir Araştırma*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2004.

Bağcı, Serpil vd. *Osmanlı Resim Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006.

Baysal, Ali Fuat - Önkol Ertunç, Çiğdem. "Mevlânâ Türbesi Kalemişlerinde Ortaya Çıkartılan Resimlerin Eflatun ve İşrakilik Bağlamında Bir Analiz Denemesi". *Art-Sanat Dergisi* 15 (2021), 35-60.

Beach, Milo Cleveland. "Rewiew Work: Mughal Painting During Jahangir's Time by Asok Kumar Das". *Artibus Asiae* 42/1 (1980), 119-121.

Beach, Milo Cleveland. *The Imperial Image: Paintings For The Mughal Court*. Washington: Freer Gallery of Art, 1981.

Beksaç, Engin. "Emevîler - Sanat". *TDVİA*. 11/104-108. İstanbul: TDV Yayınları, 1995.

Beksaç, Engin. "Timurlu Sanatı". *TDVİA*. 41/180-184. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.

Berlekamp, Persis vd. "Administering Art, History, and Science in The Mongol Empire Rashid al-Din And Bolad Chengxiang". *In Pearls on a String: Art in The Age of Great Islamic Empires*. 256. Washington: University of Washington Press, 1.Baskı., 2015.

Biçer Özcan, Şehnaz. "Minyatür Sanatının Tarihi Seyri ve Önemli Sanat Merkezleri". *Minyatürde Yüzleşme*. 94. İstanbul: Pendik Belediyesi, 1.Baskı., 2016.

Biçer Özcan, Şehnaz. *Uygur Yazmalarında Sayfa Düzeni*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Doktora Tezi, 2010.

Binark, İsmet. *Eski Kitapçılık Sanatlarımız*. Ankara: Kazan Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği Yayınları, 1975.

Binyon, Laurence vd. *Persian Miniature Painting: Including a Critical And Descriptive Catalogue of The Miniatures Exhibited at Burlington House Ocak - Mart 1931*. Newyork: Dover Publications, Inc., 1.Baskı., 1971.

Blair, Sheila vd. *The Art And Architecture of Islam 1250-1800*. Newyork: Yale University Press, 1.Baskı., 1994.

Bloom, Jonathan. "Paper I. Paper in The Iranian World Prior to Printing". *Encyclopedia Iranica* (Çevrimiçi Baskı), 2017. https://www.iranicaonline.org/articles/paper-iran-prior-printing

Brend, Barbara. *Indian Miniature Paintings*. London: British Library Publishing, 2004.

Brend, Barbara. *Islamic Art*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1.Baskı., 1991.

Canby, Sheila R. *Persian Painting*. New York: Thames and Hudson, 1993.

Canby, Sheila R. *Shah Abbas And The Art of Isfahan*. London: British Museum Press, 2009.

Canby, Sheila R. (ed.). *The Golden Age of Persian Art: 1501 - 1722*. London: The British Museum Press, 1. Baskı., 2002.

Canby, Sheila R. "The Safavids". *Treasures of The Aga Khan Museum Masterpieces of Islamic Art*. ed. Verena Daiber - Benoit Junod. 288. Slovakia: Bild 1 Drickh, Berlin, 1. Baskı., 2010.

Carboni, Stefano. "Il-Khanids III. Book Illustrations". *Encyclopedia Iranica* (Çevrimiçi Baskı). C. XII, 2012. https://www.iranicaonline.org/articles/il-khanids-iii-book-illustration

Çağman, Filiz. "Baba Nakkaş". *TDVİA*. 4/369-370. İstanbul: TDV Yayınları, 1991.

Çağman, Filiz. "Bihzâd". *TDVİA*. 6/147-149. İstanbul: TDV Yayınları, 1992.

Çağman, Filiz - Tanındı, Zeren. *Topkapı Sarayı İslâm Minyatürleri*. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları I, 1.Baskı., 1979.

Çandarlıoğlu, Gülçin. "Uygurlar". *TDVİA*. 42/242-244. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.

Çoruhlu, Yaşar. *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 3. Baskı., 2010.

Derakhshan, Negin - Akyol, Ali. "İran'da Kâğıt Üzerine Resmin Tarihçesi". *Sanat ve Tasarım Dergisi* 25 (10 Haziran 2020), 131-151. https://doi.org/0000-0001-8131-3049,%25200000-0002-4174-575X

Diba, Layla S. - Maryam D. Ekhtiar (ed.). *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925*. Newyork / London: Brooklyn Museum of Art / I.B. Tauris, 1998.

Dimand, Maurice Svan. *A Handbook of Mohammedan Decorative Arts*. Newyork: The Metropolitan Museum Of Art, 1.Baskı., 1930.

Dimand, Maurice Svan. *Persian Miniatures, A Picture Book The Metropolitan Museum Of Art*. New York: The Metropolitan Museum Of Art, 1940.

Dursunoğlu, İkbal Zeynep. *The Changing Iconography of Nizami Manuscripts in Ottoman, Safavid and Mughal Book Cultures*. Boğaziçi Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2016.

Edgü, Ferit. "'Siyah Kalem' Üstüne Prof. M.Ş. İpşiroğlu İle Bir Görüşme". *Türkiyemiz* 24 (Şubat 1978), 21-27.

Emecan, Feridun. "Osmanlılar I. Siyasi Tarih a) Klasik Dönem (1300-1774)". *TDVİA*. 33/486-496. İstanbul: TDV Yayınları, 2007.

Ersoy, Nilüfer. *Timurlu Dönemi Sanatında Kemal'üd Din Bihzad*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2021.

Esin, Emel. *Cinlere Ayna Tutan Nakkaş, Mehmed Siyah Kalem*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 1. Baskı., 2019.

Esin, Emel. "The Bakshi in The 14th to 16th Centruies". *The Arts of The Book in Central Asia*. ed. Basil Gray. 314. London: Unesco Publishing, 1.Baskı., 1979.

Farhad, Massumeh vd. "The Divan of Sultan Ahmad Jalayir And Diez And Istanbul Albums". *The Deiz Albums Contexts And Contents*. 485-512. Islamic Manuscripts And Books, Volume II. Leiden: Brill NV, 2017.

Ferrier, Ronald W. *The Arts of Persia*. Ahmedabad: Mapin Publishing, 1.Baskı., 1989.

Fetvacı, Emine vd. "Painting, From Royal to Urban Patronage". *A Companion to Islamic Art And Architecture*. 1448. Wiley-Blackwell, 1.Baskı., 2017.

Goswamy, B.N. - Usha Bhatia (ed.). *Indian Paintings: Essays in Honour of Karl J. Khandalavala*. New Delhi: Lalit Kala Akademi, 1995.

Grabar, Oleg. *Masterpieces of Islamic Art: The Decorated Page From The 8th to The 17th Century*. Munich ; New York: Prestel, 2009.

Grabar, Oleg. *The Illustrations of The Maqamat*. Princeton: Princeton University Press, 1984.

Gray, Basil (ed.). *Persian Painting*. Genève: Skira [u.a.], 1977.

Gruber, Christiane J. "Qajar". ed. Jane Turner. *Grove Art Online*, 180-185.

Hassankiadeh, Alireza Akrami. "A Study on Drawing in Isfahan And Its Artists". *Intenational Journal of Arts And Commerce* Vol.6/7 (Ekim 2017), 26-44.

Hattstein, Markus - Delius, Peter. *İslam Sanatı ve Mimarisi*. Istanbul: Literatür, 1.Baskı., 2007.

Hillenbrand, Robert - Kafescioğlu, Çiğdem. *İslam Sanatı ve Mimarlığı*. ed. Betül Avunç. İstanbul: Homer Kitabevi, 2005.

İnal, Güner. *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1.Baskı., 1976.

İpşiroğlu, Mazhar Ş. *Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı., 2020.

İpşiroğlu, Mazhar Ş. *İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı., 2005.

İpşiroğlu, Mazhar Şevket - Eyüpoğlu, Sabahattin. *Fatih Albümüne Bir Bakış*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Maarif Basımevi, İstanbul., 1955.

Issa, Rose - Vali Mahlouji Sayyah (ed.). *Iran: New Voices*. London: Booth-Clibborn Editions, 1999.

Kadoi, Yuka. *Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

Karabulut, Kübra. *Anadolu Selçuklu Döneminden Resimli Bir El Yazması: Nasreddin Sivasi'nin Tezkiresi (Paris Bn, Persian 174)*. Çanakkale Onseki Mart Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2019.

Karamağaralı, Beyhan. "Muhammed Siyah Kalem İmzalı Minyatürler Hakkında". *Yıllık Araştırmalar Dergisi* 3/1 (1981), 179-220.

Koch, Ebba. *Mughal Art And Imperial Ideology Collected Essays*. India: Oxford University Press, 2001.

Konukçu, Enver. "Bâbürlüler". *TDVİA*. 4/400-404. Istanbul: TDV Yayınları, 1991.

Kumî, Kad-ı Ahmed - Hânsâri, Ahmed Süheylî-yi. *گلستان هنر - Gülistân-ı Hüner*. Tahran: Farhang İran Vakfı Yayınları, 1352.

Kühnel, Ernst. *Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1952.

Lei, Chuanyi. *Akkoyunlu-Türkmen Yakub Bey Albümlerindeki Kalem-i Siyahî Resimlerinde Çin Etkisi*. Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2018.

Lentz, Thomas W. - Lowry, Glenn D. *Timur And The Pricely Vision Persian ARt And Culture in The Fifteenth Century*. ed. Jonathan Rabinovitz - Mitch Tuchman. Los Angeles: Smithsonian Institution, 1.baskı., 1989.

Mahir, Banu. *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1. Baskı., 2005.

Mahir, F. Banu. "Minyatür". *TDVİA*. 30/118-123. Ankara: TDV Yayınları, 2020.

Martin, Fredrik Robert. *The Miniature Painting And Painters of Persia, India And Turkey From The 8th to The 18th Century. Vol-I*. London: London, B. Quaritch, 1.Baskı., 1912.

Meric, Rıfkı Melûl. *Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları I Vesîkalar*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Türk ve İslâm San'atları Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1953.

Özgüdenli, Osman Gazi. "Moğollar". *TDVİA*. 30/225-229. Ankara: TDV Yayınları, 2020.

Özgüdenli, Osman Gazi. "Reşîdüddin Fazlullah-ı Hemedânî". *TDVİA*. 35/19-21. İstanbul: TDV Yayınları,, 2008.

Özgüdenli, Osman Gazi. "Selçuklular - Sosyoekonomik ve Kültürel Hayat". *TDVİA*. 36/371-375. İstanbul: TDV Yayınları,, 2009.

Pakbaz, Ruyin. *نقاشی ایران از دیرباز تاامروز - Antik Çağlardan Günümüze İran Resmi*. Tahran: Pikan Matbaası, 3.Baskı., 1400.

Pinder-Wilson, Ralph H. *Islamic Art, One Hundred Plates in Colour, With an Introductory Essay on Islamic Art*. New York: The Macmillian Company, 1.Baskı., 1957.

Râd, Abd-ol-Majid Hosseini. *Masterpieces of Persian Painting - Tehran Museum of Contemporary Art*. ed. Mostafa Naderloo. Tahran: Tehran Museum of Contemporary Art, 2.Baskı., 2011.

Raziolyaei, Bahman. "17. Yüzyıl'da Avrupa Görsel Sanat Eserlerinin İran'ın Geleneksel Resmine Etkisi". *Sanat Tarihi Yıllığı* 27 (2018), 217-274.

Raziolyaei, Bahman. *XVII. - XVIII. Yüzyıl İran Resim Sanatında Batı Etkileri*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Doktora Tezi, 2016.

Robinson, B. W. *Persian Drawings From The 14th Through The 19th Century*. Boston: Little, Brown, 1976.

Robinson, B. W. *Persian Paintings in The John Rylands Library*. New Jersey: Sotheby Parke Bernet, 1.Baskı., 1980.

Roxburgh, David J. "5 - The Timurids And Turkman The Timurid And Turkmen Dynasty of Iran, Afghanistan And Central Asia, 1370-1596". *Turks, A Journey of a Thousand Years, 600-1600*. 494. London: Royal Academy Publications, 1.Baskı., 2005.

Roxburgh, David J. *Prefacing The Image: The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran*. Leiden - Boston - Köln: Brill NV, 2001.

Sarıcaoğlu, Fikret. "Kitâb-ı Bahriyye". *TDVİA*. 26/72-75. Ankara: TDV Yayınları, 2002.

Schimmel, Annemarie. *The Empire of The Great Mughals Historie, Art And Culture*. London: Reaktion Books, 1.Baskı., 2004.

Sheikh, Samina Zia. "Chinese Influence in Persian Manuscript Illustrations". *International Journal of Multidisciplinary Current Research* Vol.5 (Ağustos 2017), 856-864.

Soudavar, Abolala. *Reassessing Early Safavid Art and History Thirty Five Years After Dickson & Welch 1981*. Houston: Bridgeman Art Library Corp., 2016.

Soudavar, Abolala. "The Han-Lin Academy And The Persian Royal Library". *History And Historiography of Post-Mongol Central Asia And The Middle East Studies in Honor of John E. Woods*. ed. Judith Pfeiffer - Sholeh A. Quinn. 467-484. Wiesbaden: Harrassowitz GmbH & Co, 1.Baskı., 2006.

Soudavar, Abolala - Beach, Milo Cleveland. *Art of the Persian Courts: Selections From the Art and History Trust Collection*. New York: Rizzoli, 1992.

Starr, S. Frederick. *Kayıp Aydınlanma Arap Fetihlerinden Timur'a Orta Asya'nın Altın Çağı*. çev. Yusuf Selman İnanç. İstanbul: Kronik Kitap, 7.Baskı., 2021.

Steinhardt, Nancy Shatzman. "Siyah Qalem And Gong Kai: An Istanbul Painter And a Chinese Painter of The Mongolian Period". ed. Oleg Grabar. *Muqarnas* IV/4 (1987), 59-71.

Stierlin, Henri. *Persian Art & Architecture*. Thames & Hudson, 1.Baskı., 2012.

Stronge, Susan (ed.). *The Arts of The Sikh Kingdoms*. England: V&A Publications, 1999.

Sümer, Faruk. "Akkoyunlular". *TDVİA*. 2/270-274. İstanbul: TDV Yayınları, 1989.

Sümer, Faruk. "Karakoyunlular". *TDVİA*. 24/434-438. İstanbul: TDV Yayınları, 2001.

Sümer, Faruk. "Selçuklular". *TDVİA*. 36/365-371. İstanbul: TDV Yayınları, 2009.

Swietochowski, Marie Lukens. "Drawing". *Encyclopedia Iranica* (Çevrimiçi Baskı). C. VII, 2013. https://www.iranicaonline.org/articles/drawing

Tanındı, Zeren. "Topkapı Sarayı Kitap Hazinesi'nin Nadide Eserlerinden Bir Diğeri, Hazine 2166 Numaralı Safevî Albümü Hakkında". *Sanat Tarihi Yıllığı* 25 (21 Mart 2016), 187-238.

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

Togan, Zeki Velidi. *On The Miniatures in Istanbul Libraries*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları N.1034, 1.Baskı., 1963.

Togan, Zeki Velidi. "Topkapı Sarayındaki Dört Cönk". *İslam Tetkikleri Dergisi* 0/1 (1953), 73-89.

Uluç, Lale. "Onaltıncı Yüzyılda Osmanlı-Safevi Kültürel İlişkileri Çerçevesinde Nakkaşhanenin Önemi". *Doğu-Batı Düşünce Dergisi* Osmanlılar IV/54 (Ekim 2010), 24-60.

Uluç, Lale. *Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar XVI. Yüzyıl Şiraz El Yazmaları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1.Baskı., 2006.

Urhan, Yasin. *Klasik Osmanlı Minyatüründe Nakkaş Hasan ve Yeri*. Bursa Uludağ Üniversitesi, Doktora Tezi, 2024.

Ürekli, Muzaffer. "Celâyirliler". *TDVİA*. 7/264-265. İstanbul: TDV Yayınları, 1993.

Welch, Anthony - Welch, Stuart Cary. *Arts of The Islamic Book The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan*. London & Newyork: Cornell University Press, 1.Baskı., 1982.

Welch, Stuart Cary vd. *From Mind, Heart, And Hand: Persian, Turkish, And Indian Drawings From the Stuart Cary Welch Collection*. New Haven ; London : Cambridge, Mass: Yale University Press ; Harvard University Art Museums, 2004.

Yazıcı, Tahsin. "Ârifî Fethullah Çelebi". *TDVİA*. 3/371-373. İstanbul: TDV Yayınları, 1991.

Yetkin, Şerare. "Abbâsîler - Sanat". *TDVİA*. 1/49-56. İstanbul: TDV Yayınları, 1988.

Yiğit, İsmail. "Emevîler". *TDVİA*. 11/87-104. İstanbul: TDV Yayınları, 1995.

Yurdaydın, Hüseyin Gazi. "Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn". *TDVİA*. 6/27-28. İstanbul: TDV Yayınları, 1992.

Yuvalı, Abdülkadir. "Gazân Han". *TDVİA*. 13/429-431. İstanbul: TDV Yayınları, 1996.

Yuvalı, Abdülkadir. "İlhanlılar". *TDVİA*. 22/102-105. İstanbul: TDV Yayınları, 2000.

آژند, یعقوب. *Shiraz School of Painting - مکتب نگارگری شراز*. Tahran: تهران فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.Baskı., 2007.1 ,

زارعی, محمد ابراهیم - دولتی, مریم. "A Comperative Study of Battle Clothing Based on Painting of Manuscripts in The Schools of Herat And Tabriz - بررسی تطبیقی پوشای رزم براساس مطالغه نگاره های نسسغ خطی در مکاتب هرات و تبریز". *Journal of Faculty of Art Shahed University* 44 (K 2016), 71-84.

محبی, بهزاد vd. " بررسی رابطه جایگاه اجتماعی و انتخاب رنگ البسه در نگاره های دوره ی صفویه".دو فصلنامه *هنرهای صناعی اسلامی* 1 (2017), 127-139.

MİMARİ YAPILARDA MA'KILİ YAZININ

DİJİTAL TEKNOLOJİLER IŞIĞINDA YENİDEN YORUMLANMASI

Dr. Şerife ÇAKIR*

Giriş

İslam sanatının temel unsurlarından biri olan hat sanatı, farklı coğrafya ve dönemlerde çeşitli yazı çeşitleriyle gelişim göstermiştir. Bu sanat dalı hem estetik bir ifade biçimi hem de dini bir anlam taşıyan bir iletişim aracı olarak önem taşımaktadır. Ma'kılı yazı, geometrik formlara dayalı yapısı ile bilinen bir yazı türüdür. Dik ve yatay çizgilerin belirgin hâkimiyetiyle öne çıkan ma'kılı yazı, özellikle mimari yapılarda taş, mermer, çini ve alçı süslemelerinde kullanılmıştır.

Ma'kılı yazı, hat sanatının özgün karakteri ve estetik açıdan dikkat çekici özellikleriyle öne çıkan yazı üsluplarından biridir. Bu yazı türü, yapısal olarak geometrik formlara ve tamamen köşeli çizgilere dayanan bir düzen anlayışıyla şekillenir. Sert hatlara ve düz çizgilere sahip olan ma'kılı yazı, simetrik kompozisyonlar ve düzenli yapısıyla estetik bir denge sunmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde özellikle mimari yapılarda, parşömenlerde ve çeşitli yazma eserlerde yaygın olarak kullanılmıştır. Ma'kılı yazının hat sanatındaki önemi, yalnızca görsel estetikle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda işlevsel bir süsleme unsuru olarak da ortaya çıkmaktadır. Bu yazı üslubu, hat sanatının zenginliğini ve çeşitliliğini yansıtarak, İslam sanatının temel estetik ilkeleriyle uyumlu bir biçimde gelişimini sürdürmüştür.

Ma'kılı yazının belirgin geometrik yapısı, mimari süslemelerde sağladığı simetrik düzen ve dengeyle dikkat çeker. Özellikle cami, medrese, külliye gibi dini yapılarda görülen ma'kılı yazı örnekleri, sanatçının hem teknik ustalığını hem de estetik anlayışını yansıtmaktadır.

Ma'kılı yazının Tarihsel Gelişimi

Ma'kılı yazı, kökeni erken İslam sanatına dayanan, geometrik ve köşeli hatlardan oluşan bir yazı çeşididir. Dik ve yatay çizgilerden oluşan

* Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, serifecakir@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8202-8079.

yapısıyla, geleneksel hat sanatının yuvarlak ve kıvrımlı formlarından ayrılır. İslam sanatı ve mimarisinde estetik ve işlevsellik açısından büyük bir öneme sahiptir.

Ma'kılı yazının en belirgin özelliği, harflerin belirli bir matematiksel düzen ve ritmik tekrar içinde olmasıdır. Bu yönüyle hem süsleme hem de yazının anlamını vurgulama açısından mimari ile mükemmel bir uyum sağlar. Erken İslam döneminden itibaren gelişim göstererek, özellikle Selçuklu, Memluk ve Osmanlı mimarisinde önemli bir yer edinmiştir. Köşeli ve düz yapısıyla genellikle süsleme ve mimari bezemelerde kullanılmış olup, düzgün hatlı yapısıyla taş, ahşap, çini ve metal gibi farklı malzemelere kolaylıkla uygulanabilmiştir. Özellikle cami cepheleri, mihraplar, minberler, medreseler ve türbelerde sıkça görülmektedir. Geometrik yapısı nedeniyle hat sanatının mimari uygulamalarında önemli bir rol oynamış, belirli bir sistem içinde ele alınarak yapı yüzeylerinde simetrik kompozisyonlar oluşturulmasına imkân tanımıştır.

Ma'kılı yazı, İslam hat sanatının köklü ve özgün yazı üsluplarından biri olarak kabul edilmektedir. Geometrik ve köşeli yapısıyla dikkat çeken bu yazı türü, İslam sanatında mimari süslemelerde, el yazmalarında ve anıtsal yapılarda yaygın bir biçimde kullanılmıştır. Ma'kılı yazı, estetik ve işlevsel bir ifade biçimi olarak değerlendirilmiş olup, sade geometrik formu ve simetrik düzeniyle hat sanatının zenginliğini yansıtan önemli bir unsurdur.

Ma'kılı yazının kökeni kesin olarak bilinmemekle birlikte, İslam sanatının erken dönemlerinde geliştiği düşünülmektedir. Etimolojik olarak Arapçada "kale" veya "sığınak" anlamına gelen *ma'kıl* kelimesinden türediği varsayılan yazı, sağlam ve korunaklı bir yapıyı ifade eder. Bu anlam, yazının sert, düz ve düzenli geometrik formuyla da uyum içerisindedir.[1]

Ma'kılı yazı, literatürde *El-Kûfiyyü'l-Murabba'*, *bennâî*, *satrancî* gibi isimlerle de anılmakta olup, sade ve köşeli yapısıyla diğer Kûfî yazı türlerinden ayrılır. Farsça konuşulan bölgelerde *benna'i* (inşaatçı tekniği) veya *hezar baf* terimleriyle tanımlanması, yazının mimari alandaki önemini vurgular.[2]

---

[1] Mahmud Bedreddin Yazır, ***Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli***, C, I–II. Ankara 1981, s. 78.

[2] Mahmud Bedreddin Yazır, **age**. 1981, s.78.

Yazının geometrik hatları ve düzenli dizilim kuralları, onu İslam mimarisinde tercih edilen bir süsleme unsuru haline getirmiştir. Ma'kılı yazının iç içe geçen, labirenti andıran yapısı ve modüler düzeni, mekânlara ritmik bir estetik kazandırırken, yazının sembolik gücünü de pekiştirmektedir. Bu yazı türü, hat sanatında düz, köşeli ve sert çizgileriyle sembolik anlamlar taşıyan bir ifade aracı olarak kullanılmakta olup, özellikle mimari yapıların dış cephelerini kaplayan bir süsleme üslubu olarak dikkat çekici görsel unsurlarda tercih edilmiştir. Bu tercih, yazının sade ancak görsel olarak vurucu estetik yapısından kaynaklanmaktadır.

Kökeni Üzerine Görüşler

Ma'kılı yazının kökeni ve gelişimi üzerine çeşitli araştırmalar ve görüşler bulunmaktadır. Enveroğlu'nun belirttiği görüşe göre, ma'kılı yazı İslam öncesi dönemden bilinen yazı türlerinden farklı, özgün bir formdur ve bu döneme ait benzer örneklerine rastlanmamaktadır. Her ne kadar köşeli ve yarı köşeli yazı formları eski çağlardan itibaren bilinmekte olsa da ma'kılı yazıya benzer bir üsluba Arap Yarımadası ve çevresindeki örnekler arasında rastlanmamıştır. Bu durum, söz konusu bölgede ma'kılı yazıya dair doğrudan arkeolojik kanıtların bulunmamasıyla da desteklenmektedir. Ayrıca, ma'kılı yazının erken İslam dönemi ya da öncesinde yaygın biçimde kullanılan bir abide yazısı olduğunu kanıtlayan mimari yapıların bulunmaması veya var olmuşsa da günümüze ulaşmamış olma ihtimali, bu görüşü güçlendirmektedir. Böylece, ma'kılı yazının İslam öncesinden ziyade erken İslam döneminde özgün bir şekilde ortaya çıktığını savunan yaklaşım literatürde önemli bir teori olarak öne çıkmaktadır.[3]

Bir diğer görüşte ise, ma'kılı yazının biçimsel özelliklerinin Orta Asya Türk kültürüne ait eski damga ve sembollerden türediğini ileri sürülmektedir. Buna göre, Türklerin tarih boyunca kullandıkları damga ve mühürlerdeki geometrik estetik anlayışın, zaman içinde yazı formuna dönüşerek veyahut esinlenilerek ma'kılî yazının kareli ve geometrik yapısını oluşturduğu ifade edilir.[4]

---

[3] İlham Enveroğlu, "Ma'kılı Yazıların Tasarım Özelliklerine Yapısalcı Yaklaşım". *VII. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/Sanat Etkinlikleri,* 26-29 Haziran. Bakü-Azerbaycan: Anka Basım-Yayım 2013, s. 265-271.

[4] Hacali Necefoğlu, Azize Necefoğlu, "Batman ve Yöresi Mimari Anıtlarında Kristalografik Motifler." *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi,* 2012, C.1, S.1, s.578.

Faklı bir görüş ise, yazının oluşumunda coğrafi ve kültürel etkileşimleri ön plana çıkarır. Bu çerçevede, özellikle Çin ve Uygur yazılarının, ayrıca Moğollar döneminde yaygınlaşan Pags-pa alfabesinin geometrik form ve stil açısından Ma'kılî yazı üzerinde etkili olduğu savunulur. Bu yaklaşımda, kültürler arası etkileşimin ve iletişimin, yazı biçiminin şekillenmesinde önemli bir rol oynadığı belirtilmektedir. Çin ve Uygur yazı sistemleriyle olan olası bağlantılar da İpek Yolu üzerinde gelişen kültürel etkileşimler çerçevesinde değerlendirilmektedir. Özellikle Çin mühür yazısının köşeli ve dikdörtgen formu ile ma'kılı yazının geometrik yapısı arasında benzerlikler dikkat çekmektedir.[5]

Bir diğer görüş de ma'kılı yazının doğrudan mimari unsurlar ve malzeme kullanımından türediğini iddia eder. Bu görüşe göre ma'kılî yazı, özellikle tuğla gibi inşaat malzemelerinin düzenli ve geometrik dizilişinden ilham alınarak geliştirilmiştir. Harflerin kareli ve dik açılı formlarının, yapı malzemesinin uygulanış mantığıyla örtüştüğü ve yazının estetik olarak yapı yüzeyleriyle bütünleştiği vurgulanmaktadır.[6]

Bahsi geçen görüşlerin ortaya çıkmasındaki temel nedenlerden biri, kûfî yazının ortaya çıkışından sonraki dönmelerde ortaya çıkması, ilk ma'kılî yazı örneklerinin 10. yüzyıl itibarıyla mimari yapılarda görülmesi ve kâğıt üzerine uygulanan örneklerin ise yaklaşık 14. yüzyılda ortaya çıkmasıdır. Bu durum, yazının kökeniyle ilgili farklı varsayımların oluşmasına ve yazının başlangıçtaki kullanım alanının belirlenmesinde önemli bir faktör olarak kabul edilmektedir. Bu görüşlerin tamamı, ma'kılî yazının gelişiminin çok boyutlu ve çok kültürlü bir süreç olduğunu ortaya koymakta; söz konusu yazının tarihî, kültürel ve sanatsal çerçevedeki konumunu zenginleştirmektedir.

Ma'kılı yazının Kullanımında Uygulama Esasları

Ma'kılı yazı, tamamen düz çizgiler ve köşeli hatlardan oluşan bir kompozisyon yapısına sahiptir. Harfler genellikle kare veya dikdörtgen form içinde düzenlenir, her harf dört temel hareketle oluşturulur ve harfler arasında belirli boşluklar bırakılır. Bu yapısal düzen, yazının sadeliğine rağmen görsel olarak etkileyici ve ritmik bir estetik sunar.

Ma'kılı yazının mimari yapılarla uyum içinde kullanılabilmesi, yalnızca yazının görsel niteliğine değil, aynı zamanda uygulama sürecinde

---

5 Alper Altın, "Hat sanatında Ma'kılî Yazının Tanımı ve Tipolojisi: Yeni Bir Yaklaşım". *Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Kitabı.* 2024, s. 892.

6 İlham Enveroğlu, ***agm.*** 2013, s. 265-271.

dikkate alınan ölçü, orantı ve kompozisyon gibi temel tasarım prensiplerine bağlıdır. Yazının mimari bütünlükle uyum sağlaması için uygulayıcı sanatçının hem estetik hem de yapısal duyarlılığa sahip olması gerekir. Bu bakımdan ma'kılı yazının mimarideki uygulanabilirliğini sağlayan başlıca esaslar şu şekildedir:

Kompozisyon ve Yerleşim

Ma'kılı yazı, mimari yüzeyin fiziksel sınırlarına ve yapının işlevsel bütünlüğüne göre belirli bir plan dâhilinde yerleştirilmelidir. Portal, alınlık, kemer, mihrap veya duvar yüzeyleri gibi alanlarda yazının uygulanmasında, mimari ritim ve simetri ilkeleriyle uyumlu olmalıdır. Harflerin istifleniş biçimi, yazı bloğunun yönü (dikey, yatay veya çapraz), boşluk-doluluk dengesi gibi unsurlar yazının genel kompozisyonunu etkiler. Yazı sadece dekoratif bir unsur değil, aynı zamanda yapının anlatı gücünü taşıyan bir bileşendir. Bu nedenle, yazının yerleşimi mimari öğeleri bütünleyen bir tasarım mantığıyla ele alınmalıdır.

Ölçü ve Oran

Ma'kılı yazının uygulanmasında ölçü ve orantı büyük önem taşır. Yazının temel yapısı genellikle kare ya da dikdörtgen bir ızgara sistemine dayandığından, harflerin yüksekliği, genişliği, harf aralıkları ve boşluk düzenlemeleri önceden belirlenmiş matematiksel ilkelere göre şekillendirilir. Özellikle tuğla ya da taş dizilimiyle oluşturulan yazılarda bu oranlar, yapının modüler sistemine uyumlu hale getirilir. Tek sayı modülasyonu (örneğin 5x5, 7x7 gibi) yazının simetrik ve bütüncül görünümünü desteklerken, çift sayılar kompozisyonda boşluk ve ritim sorunlarına yol açabilir. Bu nedenle uygulayıcı sanatçı, yüzeyin ölçeğini dikkate alarak yazının orantı sistemini mekâna uygun şekilde belirlemelidir.

Ma'kılı yazı, yapısal olarak hat sanatı ile geometri arasında doğrudan bir ilişki kurar. Harfler, köşeli, düz çizgilerden ve 90° açılardan oluştuğu için, kare, dikdörtgen ve benzeri geometrik formlarla kolayca bütünleştirilebilir. Bu yazı türünün karakteristik yapısı, yüzeysel desenlerle iç içe geçerek hem görsel bir dinamizm oluşturur hem de yazının soyut bir estetik öğeye dönüşmesini sağlar. Özellikle Selçuklu mimarîsinde görülen yazı-örgü uygulamaları, ma'kılı yazının geometriyle kurduğu yapısal ilişkinin en gelişmiş örneklerindendir.

Ma'kılı yazının Mimari Kullanımı

Ma'kılı yazı, dini ve anıtsal yapılarda estetik ve fonksiyonel bir unsur olarak kullanılmıştır. Anıtlarda, camilerde, medreselerde ve mezar taşlarında hem dekoratif hem de mesaj iletici bir işlevi olmuştur. Geometrik formu, yapının genel tasarımıyla uyumlu bir şekilde uygulanmış, özellikle cephe süslemelerinde ve kubbe yazılarında yoğun olarak tercih edilmiştir.

- Ma'kılı yazı, özellikle dini mimaride tercih edilen bir yazı türüdür. Camiler, medreseler, türbeler gibi dini yapıların süslemelerinde yaygın olarak kullanılan ma'kılı yazı, köşeli, modüler yapısıyla mimari yüzeylerde düzenli ve ritmik kompozisyonlara olanak tanır.
- Yazı kompozisyonları yapıların dış cephelerinde geniş alanlara uygulanarak anıtsal bir etki yaratır. Bu yazılar, yapıların tüm dış yüzeyini kaplayacak şekilde ya da yalnızca taç kapı, kemer alınlığı, minare gövdesi gibi belirli mimari bölgelere uygulanarak mimaride hiyerarşi ve vurgu oluşturur.
- Estetik değer ve sembolik anlam taşıyan yazılar, yapının kimliğini pekiştirir. Ma'kılı yazı sadece süsleme unsuru değil; aynı zamanda yapıların kutsal, siyasi ya da kültürel işlevini simgeleyen metinsel bir öğe olarak da öne çıkar.
- İslam dünyasının geniş coğrafyasına yayılan ma'kılı yazı, bölgesel çeşitlenmelerle birlikte kullanılmaya devam etmiştir. Özellikle Orta Asya, İran, Irak ve Anadolu üzerinden Arap yarımadası, Kuzey Afrika ve Endonezya'ya kadar yayılan bu yazı stili, hem yerel hem evrensel bir form kazanmıştır.
- Bu yazı biçimi, Özbekistan, Azerbaycan, İran, Irak, Kazakistan, Ürdün ve Endonezya gibi ülkelerdeki mimari yapılarda zengin örneklerle temsil edilir. Bahsi geçen ülkelerdeki cami, türbe ve medreselerde ma'kılı yazı bordürleri, mihrap çevresi kuşak yazıları ve dış cephe bezemeleri şeklinde karşımıza çıkar.
- Ma'kılı yazı uygulamalarında sıklıkla sade pişmiş tuğlalar veya renkli sırlı tuğlalar kullanılmıştır. Tuğlaların geometrik formları, yazının köşeli karakteriyle uyum içinde olup uygulamada hem teknik kolaylık hem de görsel denge sağlamıştır.
- Sırlı tuğlalarda koyu mavi, lacivert ve turkuaz tonları ön plandadır. Bu renkler, özellikle yazı zemini ile metin arasında kontrast oluşturarak yazının okunabilirliğini ve görsel vurgusunu artırmak amacıyla tercih edilmiştir.

- Yazı, modüler düzenleme prensibine uygun biçimde tuğlaların yatay, dikey ve eğik istiflenmesiyle oluşturulmuştur. Tuğlaların farklı yönlerde yerleştirilmesiyle yazılar geometrik bir düzende oluşturulmuş, böylece yapıya hareketli ve sistemli bir görünüm kazandırılmıştır.
- Ma'kılı yazı, yerel mimari üsluplarla uyumlu olarak uygulanmış; ancak biçimsel yapısıyla İslam sanatında evrensel bir kimlik kazanmıştır. Bölgesel malzeme farklılıklarına rağmen yazının matematiksel ve geometrik temelli yapısı, tüm İslam coğrafyasında ortak bir sanat dili oluşturmuştur.

Sanatın uygulama alanları çerçevesinde bütün dallarının oluşumunda, gelişiminde ve devamlılığında malzeme, belirleyici bir yapı sergiler. Türk ve İslâm mimarîsinde kullanılan yazı türlerinin gelişimi de dönemin estetik anlayışı, ihtiyaçlar ve inşâ malzemelerinin çeşitliliği gibi birçok faktörün etkisiyle şekillenmiştir. Yazının bir sanat unsuru olarak kullanıldığı mimarî yapılarda, yazı malzemesinin farklılığı ve sanatkârların estetik tercihlerinin bu süreci belirlediği görülmektedir. Ayrıca, mimarî eserlerin fizikî büyüklüğü yazıların uzaktan okunabilir olmasını gerekli kılmış, bu da genellikle iri (celî) yazı türlerinin tercih edilmesine neden olmuştur.[7]

Türk ve İslâm mimarisinde kullanılan yazı türleri arasında, Ma'kılî yazı, mimarî yapılarla bütünleşen ve kendine özgü karakteristik özellikleriyle dikkat çeken bir üslup olarak öne çıkmaktadır. Geometrik bir düzen içinde yer alan hatları ve simetrik yapısı, Ma'kılî yazının mimarî unsurlarla uyum içinde kullanılmasını sağlamıştır. Bu yazı türü, özellikle cami, medrese ve türbe gibi yapıların bezemelerinde, taş işçiliğinde ve çini süslemelerinde yaygın olarak tercih edilmiştir.

Tarihi Mimari Yapılarda Ma'kılı Yazı Uygulamaları

Tarihi mimari yapılarda ma'kılı yazının uygulanmasında kullanılan malzemeler, dönemin teknik imkanları ve zanaatkarlık geleneği doğrultusunda tuğla, taş, çini, ahşap gibi doğal ve yerel yapı malzemeleriyle sınırlıydı. Özellikle Selçuklu ve Memluk mimarisinde tuğla, yazının kare modüllere dayalı geometrik yapısıyla doğrudan uyum sağlayan en temel malzeme olarak kullanılmış; harf formları, tuğlanın yatay-dikey dizilim

[7] Abdülhamid Tüfekçioğlu, "Türk Mimarisinde Yazı", *Türkler Ansiklopedisi,* C. 6, Ankara 2002, s. 106-119; Çelik, Yunus Emre. Hat Sanatının Siyah Güzeli, Geçmişten Günümüze İs Mürekkepleri: Uygulamalar ve Sonuçları, Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 34, 2025, 56.

olanaklarıyla doğrudan kurgulanmıştır. Çini, bu yazıların renk kontrastı ve vurgu ihtiyacını karşılamak için devreye girerek minare, taç kapı ve alınlıklarda Ma'kılı yazının görsel etkisini güçlendirmiştir. Taş ise kabartma ve oyma teknikleri sayesinde yazıya derinlik, gölge ve plastiklik kazandırmış; özellikle iç mekan unsurlarında (mihrap, minber, kitabe) Ma'kılı yazıya kalıcı ve etkili bir ifade alanı sunmuştur.

Günümüzde ise mimari üretim süreçlerinin dijitalleşmesiyle birlikte Ma'kılı yazı metal paneller (alüminyum, çelik), kompozit yüzeyler, cam paneller, lazer kesim paneller ve 3B baskı beton elemanlar gibi çağdaş malzemelerle uygulanmaktadır. Bu malzemeler, hem yazının geometrik yapısını milimetrik hassasiyetle üretmeye hem de çeşitli işlevsel özellikler kazandırmaya (güneş kırıcı, ışık filtresi, akustik panel, havalandırma yüzeyi v.b.) olanak tanır. Böylece Ma'kılı yazı, tarihi dönemlerde yalnızca estetik bir öğe iken; günümüzde modern malzemeler ve dijital üretim teknolojileri sayesinde hem estetik hem performatif bir mimari bileşen haline dönüşmüştür.

Tarihi yapılarda tuğla, taş, çini ve ahşap gibi malzemeler Ma'kılı yazıyı yüzeyin asli bir parçası haline getirirken; çağdaş mimaride kullanılan metal, cam, kompozit ce 3B baskı malzemeleri Ma'kılı yazının geometrik modül sistemini yeni bir teknik, estetik ve işlevsel perspektifle yeniden yorumlamaya imkân sağlamaktadır.

Günümüzde ise Ma'kılı yazı, mimari yapılarda yalnızca geleneksel bir süsleme unsuru olarak değil, aynı zamanda çağdaş mimarlığın estetik ve teknik gereksinimlerine uyum sağlayan yenilikçi bir yüzey tasarım unsuru olarak yeniden değerlendirilmektedir. Dijital tasarım araçlarının sunduğu imkanlar, Ma'kılı yazının geometrik ve modüler yapısını ölçeklenebilir ve fonksiyonel formlara dönüştürülmesine olanak sağlamaktadır. Bu özelliği kalemişi sanatında görebiliriz. Türk tezyînât geleneğinin temel unsurlarından biri olarak, özellikle dinî ve sivil mimarinin iç mekân süslemelerinde önemli yer tutar.[8] Kalemişi sanatın kökeni Uygur duvar resimlerine dayanır. İslamiyet'in kabulüyle birlikte figürlü anlatımlar yerini zamanla stilize ve soyut motiflere bırakmıştır. Karahanlı, Gazneli ve Selçuklu dönemlerinden itibaren gelişen bu süreç, Osmanlı klasik döneminde figürsüz bir süsleme anlayışına evrilmiş; rûmî, hatâî ve bulut gibi motifler ile geometrik desenler tezyinatın ana

[8] Arkın Ongan-Ayşe Zehra Sayın-Ali Fuat Baysal, "Emre Köyü Carullah Bin Süleyman Camii Kalemişleri", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.56, Konya 2022, s. 429.

karakterini oluşturmuştur.[9] Bu sanat dalı, çeşitli motiflerin yanı sıra hat sanatının farklı yazı üsluplarını da içeren zengin bir görsel dil sunar. Bu bakımdan ma'kılı yazı, kalemişi süslemelerinde tercih edilen yazı türlerinden biri olarak öne çıkar. Sert, köşeli hatlara ve geometrik bir düzene sahip olan ma'kılı yazı, kalemişi sanatında özellikle simetrik ve modüler kompozisyonlar oluşturmak için ideal bir estetik unsur olarak değerlendirilir. Sıva, ahşap, taş, bez ve deri gibi yüzeyler üzerine ince fırçalarla yapılan süslemeler günümüzde bilgisayar teknolojisi ile de yapılmaktadır[10]. Söz konusu süslemelerde ma'kılı yazı, çoğunlukla geometrik desenlerle uyumlu bir bütünlük içerisinde tasarlanır. Yazının köşeli karakteri, yıldız, sekizgen, çokgen gibi İslam sanatına özgü geometrik motiflerle başarılı bir şekilde harmanlanarak güçlü bir görsel etki oluşturur. Bu yazı üslubu, dekoratif işlevinin yanı sıra mekâna ruhani bir derinlik kazandırma amacı da taşır. Uygulamalarda tercih edilen renk paleti, genellikle kırmızı, mavi, yeşil ve altın yaldız gibi canlı tonlardan oluşur. Bu renkler, ma'kılı yazının belirgin hatlarını vurgularken aynı zamanda mekânın estetik atmosferini zenginleştirir.

Ma'kılı yazının Mimariye Uygulanma Teknikleri

- **Malzeme Seçimi (Taş, Seramik, Ahşap, Metal, Alçı vb.)**

Ma'kılı yazının mimariye uygulanmasında kullanılan malzemeler, yapının genel estetik anlayışı, coğrafi bölge şartları ve iklim koşullarıyla doğrudan ilişkilidir. Taş ve tuğla, özellikle dış cephe uygulamalarında tercih edilirken; seramik ve alçı gibi malzemeler iç mekânlarda detaylı yazı bezemelerine imkân tanır. Ahşap ve metal ise daha çok mihrap, minber gibi mimari elemanlar üzerinde kullanılır.

- **Ma'kılı yazının Malzemeyle Etkileşimi**

Anadolu'da mimaride taş ve tuğla gibi malzemelerin kullanımında coğrafi ve ekonomik etkenler belirleyici olmuş; bu durum doğrudan yüzey bezeme anlayışını ve yazı uygulamalarını da şekillendirmiştir. Özellikle Selçuklu döneminde hem taş hem de tuğlanın bir arada kullanılması, mimari süslemede ma'kılı yazının farklı tekniklerde uygulanabilmesine olanak tanımıştır.

Ma'kılı yazının köşeli, modüler yapısı, özellikle tuğla ve sırlı tuğla yüzeylerde ritmik tekrarlarla uyumlu bir şekilde inşa edilebilmesine

---

[9] Çiğdem Önkol Ertunç, "Anadolu Selçuklu Dönemi Taç kapıları Süsleme Şeritlerinde Tezyinat", *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* Denizli 2006, S.5, s.115.

[10] Ali Fuat Baysal, "Kalem İşi Sanatında Yeni Tasarım ve Teknikler-Ahmet Hamdi Akseki Camii Örneği", *İstem*, S.31, Konya 2018, s. 21-33.

imkân sağlamıştır. İran menşeli tuğla geleneğinin taşındığı Anadolu'da, ma'kılı yazı genellikle yapı cephelerinde, taç kapılarda ve minarelerde tuğlaların farklı yönlerde dizilmesiyle oluşan derzli düzenlemelerle uygulanmıştır. Bu yazılar aynı zamanda estetik olduğu kadar yapı elemanlarını bölümlendiren ve yönlendiren mimari öğelere de dönüşmüştür.

Taş yüzeylerde ise ma'kılı yazı, oyma veya kabartma teknikleriyle işlenmiş; yazının geometrik yapısı, taşın sert ve düzgün yüzeyinde daha net formlarla ifade bulmuştur. Özellikle sert kalker ve bazalt gibi taş türlerinde, hatların keskinliği ve modülerliği daha kolay sağlanabilmiş, yazının mimari ile bütünleşen yönü daha da belirginleşmiştir. Bu tür taş işçiliğinde ma'kılı yazılar genellikle yüksek anıtsal etki bırakmayı hedefleyen taç kapı kitabelerinde ya da mihrap ve minare çevrelerinde kullanılmıştır.

Ma'kılı yazı sadece bir yazı biçimi değil, aynı zamanda seçilen malzemenin fiziksel özelliklerine göre şekillenen bir yüzey tasarım unsuru olarak mimariyle bütünleşmiştir. Tuğla, sırlı çini ve taş gibi malzemelere göre farklı tekniklerle uygulanması, bu yazı türünün hem fonksiyonel hem de estetik çok yönlülüğünü ortaya koymaktadır.

Ma'kılı yazının uygulanacağı yüzey ve malzeme seçimi, yazının estetik etkisi kadar teknik uygulanabilirliğini de belirler. Yazının geometrik karakteri, özellikle düz ve keskin hatlara sahip malzemeler üzerinde daha etkileyici bir biçimde ortaya çıkar. Bu nedenle ma'kılı yazının uygulanmasında kullanılan malzemeler, yapının mimari üslubu, dönemi ve bulunduğu coğrafyanın malzeme imkanları doğrultusunda çeşitlilik göstermektedir. Aşağıda ma'kılı yazı için tercih edilen başlıca uygulama teknikleri ve malzeme türleri açıklanmıştır:

Uygulama Teknikleri

Ma'kılı yazı, mimari süsleme sanatında farklı malzeme türleriyle etkileşim hâlindedir. Yazının köşeli ve modüler yapısı, uygulanacağı yüzeye göre şekillendirilir ve teknik farklılıklar gösterir. Her bir malzeme, yazının estetik ifadesi ve görsel etkisini doğrudan etkiler. Uygulamada en çok karşılaşılan teknikler aşağıda sıralanmıştır:

- **Tuğla ve Sırlı Tuğla Üzerinde Uygulamalar:**

Tuğlaların yönlü dizilimiyle harflerin oluşturulduğu bu teknikte, Ma'kılı yazının mimaride modül sistemine dayanması temel ilkedir. Yazılar genellikle cephelerde ya da minare kuşaklarında yer alır. Tuğla, mimaride hem yapı hem de süsleme unsuru olarak kullanılan en yaygın malzemelerden biridir. Kullanım biçimi, tuğlanın geometrik formu ve

dizilim tekniklerine göre şekillenir. Mimari uygulamalarda tuğlalar, kullanılacakları alana göre "tam", "yarım" ve "minare tuğlası" olmak üzere üç farklı şekilde hazırlanır. Tam tuğlalar kare formunda, yarım tuğlalar dikdörtgen formunda, minare tuğlaları ise ön yüzü dış bükey kavisli olarak üretilmektedir. Bu farklı formlar, mimaride özellikle yüzey tasarımı ve yazı istifinde belirleyici rol oynar.[11]

Tuğlaların farklı istif yöntemiyle örülmesi, duvar yüzeylerinde geometrik düzenlemelere imkân tanır. Ma'kılı yazının modüler yapısı, bu diziliş sistemlerine son derece uygun bir kurguya sahiptir. Yazının köşeli ve ritmik yapısı, tuğlaların örgü mantığıyla doğrudan uyumludur. Özellikle tam ve yarım tuğlalar kullanılarak oluşturulan düzenlemeler, ma'kılı yazının geometrik bütünlüğünü destekler niteliktedir.[12]

Tuğla mimarisinde üç temel uygulama tekniği bulunmaktadır. Bunlar; Yatay diziliş, Yatay ve dikey diziliş, Eğik (çapraz) diziliş şeklindedir. Bu teknikler, tuğlaların birbiriyle olan konumlarına ve derz aralıklarının genişliğine göre çeşitlenmektedir. Bazı uygulamalarda tuğlalar arasında boşluk bırakılarak yazı formu oluşturulurken; bazen bitişik örülerek harfler doğrudan tuğla modülleriyle inşa edilir. Ayrıca sırlı veya sırsız tuğlaların tercih edilmesi, yazının estetik algısını etkiler. Örneğin, sırsız düz tuğlalarla yatay yerleştirme yapılan yüzeylerde yazı tasarımı, sadece aralıklı dizilim yöntemiyle oluşturulur. Bu uygulamalarda genellikle renk kullanılmaz, dolayısıyla yazı yakından seçilebilirken uzaktan algılanması zorlaşabilir.[13]

Tuğla yüzeyler, ma'kılı yazının hem yapısal hem de görsel bütünlüğünü taşıyabilecek esnek ve modüler bir zemin oluşturur. Bu yazı türünün geometrik düzeni, kare veya dikdörtgen biçimli birimlerden meydana gelen tuğla dizilimleriyle doğal bir uyum içindedir. Harflerin biçimlenişinde ve kompozisyonun bütünlüğünde belirleyici olan unsur, tuğlanın yüzey üzerindeki yerleşim biçimidir. Bu dizilim hem yazının okunabilirliğini hem de mimariyle kurduğu estetik dengeyi doğrudan etkiler. Dolayısıyla ma'kılı yazı, yalnızca yüzeye uygulanan bir süsleme değil, aynı zamanda yapının strüktürel kimliğini şekillendiren bir unsur olarak da değerlendirilebilir. Tuğlaların yatay ve dikey yönlerdeki ritmik

---

11 Ömür Bakırer, "Kûfî Yazıda Geometrik Yorumlar", *Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi,1*, İzmir 1982, 1-3.

12 Ömür Bakırer, *agm,* 1982, 5-7.

13 Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1992, s.36.

yerleşimi, yazının köşeli karakterini güçlendirirken, aynı zamanda mimari yüzeye düzenli ve dengeli bir hareket kazandırır.



Resim 1: Sultan III. Mesud Minaresi – Gazne[14]

Afganistan'ın Gazne şehrinde yer alan ve 12. yüzyıla tarihlenen Sultan III. Mesud Minaresi, ma'kılı yazının bilinen en erken mimari örneklerinden biridir. Yazı, tuğlaların yatay ve dikey eksenlerde sistemli biçimde yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu düzen, harf formlarının yüzey üzerine sonradan işlenmesi yerine, doğrudan yapı malzemesinin kendisi aracılığıyla meydana gelmesini sağlamıştır.

Sekizgen gövde formuna sahip olan yapı, panolar hâlinde düzenlenmiş yüzeyleriyle dikkat çeker. Gövde boyunca geometrik, bitkisel ve yazısal bezemeler belirli bir hiyerarşi içinde yerleştirilmiştir: en üst kısımda tezyini kûfî yazılar, orta bölümlerde karmaşık geometrik motifler, alt kısımlarda ise kare formlu Ma'kılı yazılar bulunmaktadır.

Tuğla malzemeden inşa edilen minarede yazı, yüzeye sonradan işlenmiş bir süsleme olarak değil, doğrudan malzemenin yapısal düzeniyle oluşturulmuştur. Renksiz tuğlaların yatay ve dikey biçimde istif-

[14] https://turkmaarifansiklopedisi.org.tr/gazneliler (21.11.2025)

lenmesiyle meydana gelen bu kare ma'kılı kompozisyonlar, yazının geometrik kurgusunu hem malzeme hem de mimari bütünlük açısından güçlendirmektedir.

Bu panolarda yer alan yazılar şu ifadelerden oluşmaktadır:

Okunuşu ve Metni:[15]

Bismillāh er-Rahmān er-Rahīm (بسم الله الرحمن الرحيم)
Es-sultānü'l-a'zam (السلطان الاعظم)
Meliku'l-İslām 'alā ed-devle (ملك الاسلام على الدولة)
Ebū Sa'd Mes'ūd bin Zāhiri'd-Devle (ابو سعد مسعود بن ظاهر الدولة)
Ebī Muzaffar İbrāhīm Nāsır (ابي مظفر ابر هيم ناصر)
Halīfetullāh Emīrü'l-Mü'minīn (خليفة الله امير المؤمنين)
Halleda'llāhu mülkehu (خلد الله ملكه)

Türkçe Anlamı:

Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın adıyla.
En büyük sultan,
Devletin başındaki İslam meliki,
Muzaffer İbrahim Nasır'ın babası,
Zahiru'd-Devle'nin oğlu Ebu Sa'd Mes'ud.
Allah'ın halifesi, müminlerin emiri,
Allah mülkünü sonsuz kılsın.

Sultan III. Mesud Minaresindeki bu kompozisyon, ma'kılı yazının mimari malzemeyle bütünleşen hem estetik hem de sembolik bir anlam taşıdığı özgün örneklerden biridir. Yazı, yapı yüzeyinin bir parçası hâline gelerek hem sultanın meşruiyetini vurgulamakta hem de İslam mimarisinde yazı–mimari ilişkisinin erken bir örneğini sunmaktadır. Böylece yapı ile yazı arasındaki ilişki yüzeysel bir süsleme anlayışından ziyade, malzemenin doğrudan yazıya dönüşmesi şeklinde özgün bir mimari bütünlük kazanmıştır.

[15] Bu çalışmada Sultan III. Mes'ud Minaresi üzerinde yer alan Ma'kılı yazılara ait Arapça metin, *Tehnyat Majeed* tarafından Oxford Üniversitesi'nde 2006 yılında hazırlanan *"The Phenomenon of the Square Kufic Script: The Cases of Ilkhanid Isfahan and Bahri Mamluk Cairo"* başlıklı doktora tezinden alınmış, Türkçe çevirisi tarafımızca yapılmıştır.



Resim 2: Konya Sahip Ata Camii – Ma'kılı yazı Uygulaması[16]

Konya'da yer alan Sahip Ata Camii, Anadolu Selçuklu döneminin (1277) mimari estetiğini ve bezeme anlayışını bir arada yansıtan en özgün örneklerden biridir. Cami iç mekânında, kemer altına yerleştirilmiş olan bu pano, sırlı ve sırsız tuğla tekniklerinin bir arada kullanıldığı ma'kılı kompozisyonu ile dikkat çeker. Duvar örgüsünde kullanılan sırlı tuğlalar, yazının hem yapısal hem de estetik vurgusunu belirleyen temel unsurdur.

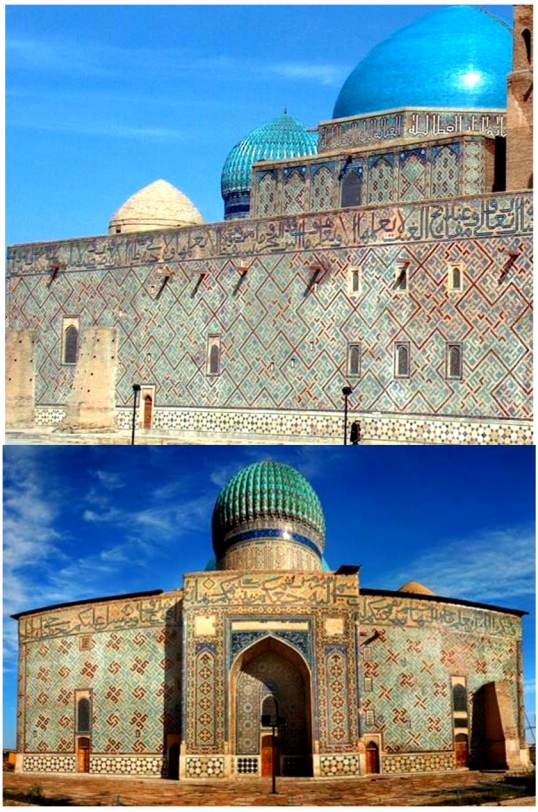
Bu kompozisyonda, tuğlaların yatay ve dikey doğrultularda istiflenmesiyle "Ali" isminin dörtlü formda bir istifi oluşturulmuştur. Siyah, firuze ve açık kahverengi tonlarındaki sırlı tuğlalar, yazı ile zemin arasında güçlü bir kontrast meydana getirerek yüzeyde belirgin bir görsel hiyerarşi oluşturur. Kemer altına yerleştirilen bu düzenleme, hem yazının mimari öğe olarak yapı ile bütünleşmesini hem de mekâna ritmik bir hareket kazandırmasını sağlar. Harfler arasındaki boşluklar dahi simetrik ve modüler bir düzen içinde kurgulanmış olup, bu yönüyle pano, ma'kılı yazının geometri ve malzeme birlikteliğini en dengeli biçimde ortaya koyan örneklerinden biridir.

Selçuklu mimarisinde sıkça karşılaşılan bu yöntem, yazı-mimari ilişkisini dekoratif değil, yapısal bir unsur olarak değerlendiren anlayışı yansıtır. Konya Sahip Ata Camii'ndeki bu örnek, Anadolu'daki Ma'kılı

---

16 Şerife Çakır, Ma'kılı Yazının Tasarım Özellikleri ve Kullanım Alanları, *Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi,* Konya 2018, s.156.

yazı kullanımının erken ve özgün örneklerinden biri olarak önem taşımaktadır.



Resim 3: Hoca Ahmed Yesevî Külliyesi Ma'kılı yazı Kuşağı[17]

Türkistan'da yer alan Hoca Ahmed Yesevî Külliyesi (1389–1405), Timurlu dönem mimarisinin önemli örneklerinden biridir. Külliyenin anıtsal yapısının tüm duvarlarında yer alan Ma'kılı yazılar, sırlı tuğla ve çini malzemelerle uygulanmıştır. Yazı kuşağı, yapının cepheleri boyunca devam eden bir bant şeklinde düzenlenmiş; tuğlaların yatay ve dikey dizilimleriyle yazının modüler yapısı yüzeye dengeli bir biçimde yerleştirilmiştir.

Harfler, koyu mavi ve firuze tonlarındaki sırlı çinilerle zeminle kontrast oluşturacak şekilde uygulanmış, bu sayede hem okunabilirlik hem de estetik etki güçlendirilmiştir. Derz araları, harflerin konturlarını belirleyen çizgisel sınırlar gibi işlev görmüş; her bir harf bloğu belirli bir

[17] Şerife Çakır, age, 2018, s.173-174.

modül içinde tasarlanarak yüzeyle bütünleşmiştir. Bu uygulama, yazının mimari yüzeye doğrudan dâhil olduğu hem anlam hem de biçim yönünden güçlü bir bütünlük kazandığı örneklerden biridir.

Doğu duvarında bulunan Ma'kılî yazı:
سُبْحَانَ اللهِ وَالْحَمْدُ للهِ - اللهُ أَكْبَرُ
Okunuşu:
"Sübhanallâhi ve'lhamdülillâhi - Allâhu ekber"
Türkçe anlamı:
Allah, her türlü noksandan uzaktır. Hamd Allah'a mahsustur.- Allah en büyüktür.

Yapının batı duvarında yer alan ma'kılı yazı kuşağında *"Allah Rabbî Muhammed Nebiyyî"* ibaresi, kuzey duvarında ise *"el-'abd yudebbîr"* tesbihâtı kompozisyonu görülmektedir. Batı cephesinde bu ibareler, duvar yüzeyini bütünüyle kaplayacak şekilde modüler bir düzen içinde istiflenmiştir. Kuzey cephesinde ise solda *"el-'abd yudebbîr",* sağda *"vallāhu yukaddîr"* ifadeleri yer almakta; her iki yazı da yüzey boyunca kesintisiz biçimde devam eden bir bant hâlinde tasarlanmıştır.

- **Taş Üzeri Oyma ve Kabartma Teknikleri:**

Sert kalker, mermer veya bazalt gibi taş türleri, Ma'kılı yazının modüler yapısının oyma veya kabartma yöntemiyle açık biçimde ortaya konmasına olanak tanımıştır. Yazılar genellikle minareler, taç kapılar, mihrap çevreleri ve alınlık kısımlarında yer alır. Oyma tekniğiyle derinlik kazandırılan harfler, yüzeyin ışıkla etkileşimini artırır.[18]

Taş yüzeylere oyularak veya kabartma tekniğiyle işlenen ma'kılı yazılar, genellikle cami, medrese ve türbe gibi dini yapıların cephelerinde, taç kapılarında veya minare duvarlarında karşımıza çıkar. Bu teknik, yazının kalıcılığını sağlarken, yüzeyde gölge ve ışık oyunlarıyla estetik bir derinlik kazandırır. Selçuklu ve Anadolu Beylikleri dönemi taş işçiliğinde Ma'kılı yazının bu tür uygulamaları yaygındır. Özellikle yazının hacimli ve simetrik yapısı, taş gibi sert malzemelerde net bir biçimde ortaya konulabilir.[19]

Ma'kılı yazının mimari yüzeylere uygulanmasında kullanılan oyma ve kakma teknikleri, yazının malzeme ile olan ilişkisini belirleyen başlıca işleme yöntemleridir. Bu teknikler sayesinde yazı yalnızca bir görsel

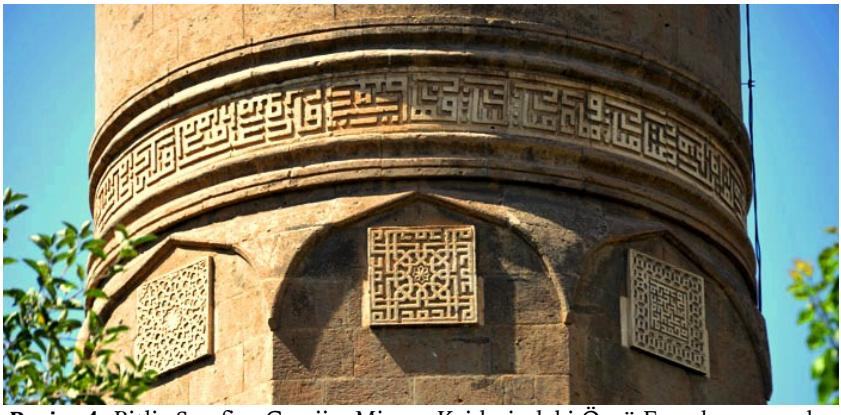
---

18 Yıldıray Özbek, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme,* Ankara 2002, s. 508-509.
19 Oluş Arık, "Baslangıç Devri Anadolu Türk Mimari Tezyinatının Karakteri", *Malazgirt Armağanı,* Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1972, s. 173-174.

unsur değil, aynı zamanda dokunsal bir deneyime de dönüşmektedir. Oyma ve kakma uygulamaları, dönemin sanat anlayışı, estetik beğenisi ve zanaatkârlık düzeyini yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda yazının mekânla kurduğu fiziksel ve sembolik bağları da derinleştirir.

Mimaride taş oyma, ma'kılı yazının dış yüzeylerde uygulanmasına olanak tanıyan önemli bir tekniktir. Derin oyma yöntemi, yazı formunun taş yüzeye belirgin ve derin şekilde işlenmesini sağlar. Bu yöntem, özellikle dış cephelerdeki yazı kuşaklarında, taç kapılarda ve minare çevresi gibi kutsal alanlarda tercih edilmiştir. Derinlik kazandırılan harf formları, hem yazının uzun ömürlü olmasını sağlar hem de ışık-gölge etkileriyle yazının okunabilirliğini artırır. Selçuklu ve İlhanlı mimarisinde sıkça rastlanan bu uygulama, yazının yalnızca bir süsleme unsuru değil, aynı zamanda mimari yapının ayrılmaz bir parçası hâline gelmesini sağlamaktadır.

Taş oyma tekniği ile uygulanan yüzeysel kabartma, yazının yüzeyden hafifçe yükseltilerek oluşturulması esasına dayanır. Bu teknik, özellikle iç mekânlarda ya da dış etkilere daha az maruz kalan cephelerde uygulanır. Kabartma yöntemiyle yazı, yapı yüzeyinden hafifçe ayrılarak görsel bir dinamizm kazanır; bu da yazının hem estetik açıdan ön plana çıkmasını hem de daha kolay algılanmasını sağlar. Kabartmalar genellikle sütun başlıkları, kemer alınlıkları ve pencere çevreleri gibi mimari detaylarda uygulanır. ma'kılı yazının köşeli ve geometrik karakteri, bu teknikle yüzeye dengeli ve modüler bir biçimde yerleşerek yapının kompozisyon bütünlüğünü destekler.



Resim 4: Bitlis Şerefiye Camii – Minare Kaidesindeki Örgü Formlu ve yazı kuşağı şeklinde Ma'kılı yazı[20]

[20] https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=40151&sessionid=bictiok9jeieve20tl5k4r59h7 (13.11.2025)

Bitlis'te 1529 tarihli bir yapının minare kaidesinde yer alan ma'kılı yazı, taş yüzey üzerine kabartma tekniğiyle uygulanmıştır. Yazıda "Elhamdülillah" ibaresi ma'kılı formda işlenmiş olup, harflerin modüler yapısı ve yatay-dikey düzeni, yazının mimari kütleyle uyum içinde tasarlandığını göstermektedir. Harfler arasındaki boşluklar, kompozisyonun bütünlüğünü koruyacak şekilde geometrik istiflerle tamamlanmış; bu sayede yazı, yüzeyle tam bir görsel uyum kazanmıştır.

Harflerin köşeli yapıları ve modül temelli düzeni, yazının sadece bir süsleme unsuru değil, aynı zamanda yapının ritmik ve sistematik bir parçası hâline geldiğini gösterir. Harfler arasında kalan boşluklar, kompozisyonun dengesini koruyacak şekilde dikdörtgen biçimli geometrik formlarla tamamlanmıştır. Kabartmanın derinliği, taşın doğal dokusuyla uyumlu olacak şekilde belirlenmiş, böylece gün ışığıyla birlikte yazının yüzeyde oluşturduğu ışık-gölge farklı saat dilimlerinde değişken görsel etkiler meydana getirmiştir. Bu dinamik etki, yazının yalnızca mimari unsura eklenmiş bir unsur değil, zaman içinde değişkenlik gösteren canlı bir yüzey elemanı hâline gelmesini sağlamaktadır.

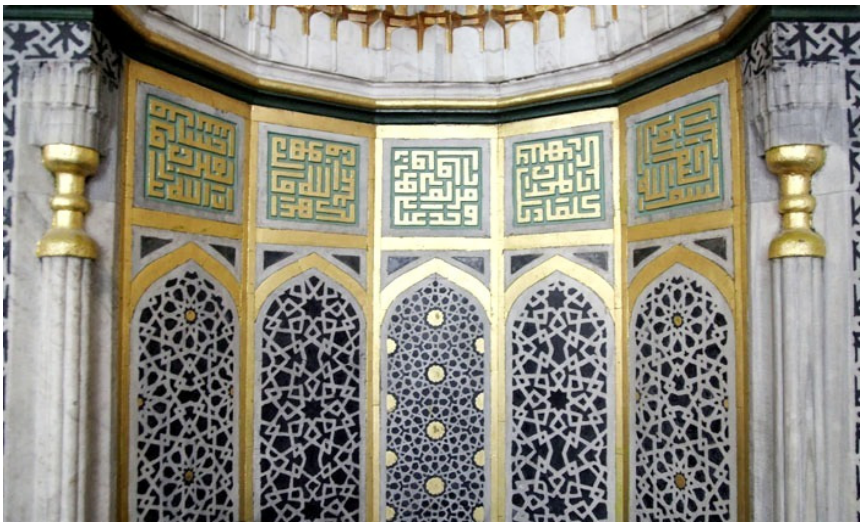


Resim 5: Mardin Ulu Camii minare kaidesi[21]

[21] https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/mardin/gezilecekyer/ulu-cami104232 (17.11.2025)

Mardin'de yer alan Ulu Camii'nin minare kaidesinde bulunan bu yazı, 1176 yılına tarihlenmekte olup ma'kılı formda "Kelime-i Tevhid" ifadesini içermektedir. Yazı, taş yüzey üzerine kabartma tekniğiyle uygulanmış; harfler, zeminle aynı malzemeden işlenerek yüzeyde belirgin bir derinlik etkisi oluşturmuştur. ma'kılı yazının modüler yapısı, taş blokların yatay ve dikey yerleşim düzenine uyumlu şekilde istiflenmiş, böylece yazı doğrudan mimari strüktürün bir parçası hâline gelmiştir.

Yazının düzenli blok yapısı, minarenin kütlesel formuyla bütünleşmiş; köşeli ve simetrik çizgileri sayesinde hem okunabilirlik hem de estetik bir denge sağlamıştır. Kabartma uygulaması, yüzeydeki ışık–gölge etkilerini güçlendirerek yazının farklı açılardan okunabilirliğini artırmıştır. Bu özellikleriyle Mardin Ulu Camii'ndeki bu örnek, Artuklu dönemi taş mimarisinde yazı ile yapı formu arasındaki uyumun başarılı bir yansıması olarak değerlendirilebilir.



Resim 6: Gebze Çoban Mustafa Paşa Camii – Mermer Mihrapta Ma'kılı yazı Uygulaması[22]

Gebze'de yer alan Çoban Mustafa Paşa Camii, Osmanlı Klasik Dönemi'nin (16. yüzyıl başları) özgün örneklerinden biridir. Caminin mermerden yapılmış mihrabı, dönemin taş işçiliği ve bezeme anlayışını yansıtan dikkat çekici bir kompozisyona sahiptir. Mihrabın üst kısmında yer alan beş panellik yazı kuşağında, ma'kılı yazı tarzında işlenmiş Âli

[22] http://www.gebze.gov.tr/coban-mustafa-pasa-camii-ve-turbesi (24.10.2025)

İmrân Sûresi'nin 37. ayeti bulunmaktadır. Yazılar, oyma tekniğiyle işlenmiş olup altın yaldızla renklendirilerek yüzeyde belirgin bir şekilde öne çıkarılmıştır.

Panoların geometrik ve modüler düzeni, ma'kılı yazının karakteristik yapısını korurken, mihrap nişinin kemerli formuyla uyumlu bir bütünlük oluşturmuştur. Alt kısımdaki geometrik taş oyma süslemelerle birlikte değerlendirildiğinde, yazı ve bezeme arasında güçlü bir görsel denge ortaya çıkar. Yazının kare formlu kurgusu, mihraptaki diğer süsleme elemanlarıyla simetrik bir ilişki kurarak hem düzen hem de ritim duygusunu pekiştirir. Bu uygulama, Osmanlı mimarisinde ma'kılı yazının mimari unsurlarla nasıl zarif biçimde bütünleştiğini gösteren seçkin örneklerden biridir.

- **Ahşap Kakma ve Oymacılık**

Ahşap, iç mekân mimarisinde kullanılan bir diğer önemli malzemedir. Ma'kılı yazı, mihrap, minber, kapı ve pencere kanatlarında oyma veya kakma tekniğiyle uygulanmıştır. Bu teknik, özellikle Osmanlı dönemi ahşap işçiliğinde gelişmiş bir sanat formu olarak öne çıkar. Yazının köşeli yapısı, ahşabın dokusuyla uyumlu bir biçimde işlenebilir, bu da hem estetik hem de teknik açıdan yazıya uygun bir ortam sağlar.



Resim 7: Eşrefoğlu Camii – Minber Kapısı Üzerinde Çehâr-ı Yâr-i Güzin İsimleri

Konya'nın Beyşehir ilçesinde yer alan Eşrefoğlu Camii (1299), Anadolu Selçuklu döneminin ahşap mimarisinde öne çıkan en önemli yapılardan biridir. Caminin minberinin üst bölümünde yer alan Ma'kılı yazılar, ahşap malzeme üzerine oyma (kabartma) tekniğiyle işlenmiştir. Pano da "Allah", "Muhammed", "Ebû Bekir", "Ömer", "Osman" ve "Ali" isimleri ma'kılı formda, kare kompozisyon düzeninde tasarlanmıştır.

Harfler, ma'kılı yazının karakteristik özelliğini oluşturan yatay ve dikey modüllerle biçimlendirilmiş; açık renkli ahşapla oluşturulan yazılar, koyu renkli zemin üzerine yerleştirilerek güçlü bir kontrast etkisi sağlanmıştır. Bu renk ve malzeme ilişkisi, yazının yüzeyle bütünleşmesini ve görsel vurgusunun artmasını sağlamıştır. Ahşabın doğal dokusu, kabartma formlara yumuşak geçişler kazandırmış; ışık ve gölgenin etkisiyle yazılar yüzeyde derinlik ve hareket duygusu oluşturmuştur. Minberi çevreleyen bu ma'kılı yazı kuşağı, yalnızca süsleme amacı taşımamakta; aynı zamanda ahşabın mimari estetikle bütünleştiği zarif bir örnek olarak değerlendirilmektedir.

- **Çini ve Mozaik Uygulamaları:**

Sırlı çiniler üzerine işlenen ma'kılı yazılar, özellikle iç mekânda (kubbe kasnağı, pandantif çevresi gibi) kullanılmıştır. Yazı zemin-kontrast ilişkisi sayesinde yüksek görünürlük sağlar. Selçuklu ve Osmanlı mimarisinde çini sanatının gelişmesiyle birlikte ma'kılı yazı, renkli sır altı teknikleriyle çini panolar üzerine işlenmiştir. Özellikle mihrap, iç mekân duvarları ve revak kemerlerinde karşımıza çıkan bu uygulamalar, yazının hem estetik hem de dekoratif yönünü ön plana çıkarır.



Resim 8: Konya Karatay Medresesi – Kubbe Pandantiflerinde Çini Süslemesi

Konya'da yer alan Karatay Medresesi (1251), Anadolu Selçuklu döneminde çini süsleme sanatının ulaştığı yüksek teknik ve estetik düzeyi temsil eden önemli yapılardan biridir. Yapının kubbe geçişinde yer alan pandantif yüzeyleri, üçgen formundaki alanlar olarak değerlendirilmiş ve bu yüzeyler ma'kılı yazı kuşaklarıyla kaplanmıştır.

Sırlı mozaik çini tekniğiyle oluşturulan yazılar, koyu mavi-yeşil zemin üzerine siyah renkli harflerle işlenmiştir. Harflerin geometrik biçimlerde düzenlenmesi, ma'kılı yazının mimari yüzeyle kurduğu görsel ilişkiyi güçlendirmiştir. Yazının bu dar ve üçgen yüzeylere uyumla yerleştirilmesi hem estetik hem de teknik açıdan dikkat çekici bir uygulamadır.

Pandantiflerde yer alan bu yazı kuşakları genellikle "Çehâr-ı Yâr-i Güzin" (Dört Halife) isimlerini içermekte olup, yazı formları kubbe geçişindeki mekânsal dengeye uyum sağlayacak biçimde tasarlanmıştır. Bu örnek, Anadolu Selçuklularının çini süsleme sanatında yazıyı yalnızca metinsel bir unsur olarak değil, aynı zamanda mimari mekânla bütünleşen bir estetik öğe olarak ele aldıklarını açık biçimde göstermektedir.



Resim 9: Edirne Selimiye Camii – Hünkâr Mahfili Doğu Duvarı Çini Panoları[23]

Edirne'de yer alan ve Mimar Sinan tarafından inşa edilen Selimiye Camii, II. Selim dönemine (16. yüzyıl) ait olup Osmanlı mimarisinin,

[23] http://www.edirnetarihi.com/selimiye-camiinde-carkifelek-motifi-hakan-akinci-sanat-tarihci.html (01.10.2025)

hat ve çini sanatının ulaştığı en yüksek seviyeyi temsil eder. Sinan'ın "ustalık eserim" olarak tanımladığı bu yapı, mimari mükemmeliyetinin yanı sıra bezeme ve yazı sanatındaki zarif uygulamalarıyla da dikkat çeker. Görselde yer alan kompozisyon, Hünkâr Mahfili'nin doğu duvarında bulunan çini panoları göstermektedir. Ma'kılı yazı formlarının her iki kare kompozisyonda da dört kez tekrarlanan "Ali (k.v)" ve "Muhammed (s.a.v)" isimleri ma'kılı formda istiflenmiştir. Bu düzenleme, yazının simetrik yapısını güçlendirirken aynı zamanda kompozisyona ritmik bir denge kazandırmıştır.

Bu alanda yer alan ma'kılı hatlı çini panolar, pencere aralıklarının üst bölümüne yerleştirilmiş olup, mekânın kutsal ve seçkin niteliğini vurgular. Mavi zemin üzerine beyaz çinilerle işlenen yazılar, ma'kılı yazının karakteristik sert ve köşeli formunu yansıtırken; geometrik düzeniyle kompozisyona dengeli bir ritim kazandırmıştır. Yazının modüler yapısı, çini panonun yüzeyine kusursuz biçimde uyum sağlamış, bu da hem görsel bütünlüğü hem de yüzeydeki derinlik etkisini güçlendirmiştir.

Bu örnek, ma'kılı yazının Osmanlı çini sanatıyla birleştiğinde nasıl ruhani bir atmosfer oluşturduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Hünkâr Mahfilindeki bu uygulama, yazının sadece dekoratif bir unsur olmadığını; aynı zamanda mekânın anlamını ve kutsiyetini yücelten estetik ve sembolik bir unsur olarak değerlendirildiğini açıkça ortaya koymaktadır.



Resim 10: Şeyh Lütfullah Camii – Pandantifte Ma'kılı Yazı İle Yazılmış Ayet[24]

[24] http://majidabediphotography.com/portfolio/#gallery/941903324aa48fb8be28022 45075e 269/75 (20.10.2017)

İran'ın İsfahan şehrinde yer alan Şeyh Lütfullah Camii (1603–1619), Safevî döneminin en zarif ve dengeli mimari örneklerinden biridir. Caminin iç mekânında, kubbe kasnağını taşıyan pandantif yüzeylerinde yer alan ma'kılı yazı kuşağı, mozaik çini tekniğiyle büyük bir ustalıkla uygulanmıştır. Bu kompozisyonda Tîn Suresi'nin 95. ayeti, kare formunda düzenlenmiş ve kubbenin eğimli mimari yüzeyine tam uyum sağlayacak biçimde yerleştirilmiştir.

Yazı, pandantifin üçgenimsi ve kavisli formuna rağmen modüler sistem esas alınarak inşa edilmiştir. Harfler, lacivert tonlardaki sırlı çinilerle işlenmiş; beyaz zeminle oluşturulan kontrast sayesinde yazının hem okunabilirliği hem de görsel etkisi güçlendirilmiştir. Bu renk düzeni, caminin ışık alma sistemiyle bütünleşerek yazının farklı saatlerde değişen bir parlaklık ve derinlik kazanmasını sağlamıştır.

Mozaik çini yerleştirme tekniği, çinilerin harf biçiminde tek tek kesilip birleştirilmesiyle uygulanmış; böylece ma'kılı yazının köşeli ve modüler yapısı hiçbir biçimde bozulmadan yüzeye aktarılmıştır. Bu uygulama, yazının mimari mekânla tam bir bütünlük içinde ele alındığını gösterirken, aynı zamanda Safevî estetiğinin geometri, simetri ve matematiksel düzen anlayışını da en üst düzeyde yansıtmaktadır.

Modern Uygulama Teknikleri

Teknolojik gelişmelerin sanat ve zanaat alanlarına etkisi, geleneksel yazı sanatlarında da yeni üretim biçimlerinin doğmasına olanak tanımıştır. Ma'kılı yazı, yapısal olarak geometrik ve modüler bir sistem sunduğu için dijital ortamda yeniden üretime en elverişli yazı türlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Özellikle modern mimaride işlevsel, dekoratif ve kavramsal yönleriyle kullanılmakta; bu kullanımda çağdaş teknolojiler yazının hem estetik hem de yapısal potansiyelini daha ileri bir boyuta taşımaktadır.

Lazer kesim yöntemi, cami, kültürel merkez, müze gibi modern yapılar başta olmak üzere pek çok mimari projede ma'kılı yazının metal, ahşap, pleksi, mermer ya da cam gibi malzemeler üzerine yüksek hassasiyetle uygulanmasını mümkün kılar. Lazer teknolojisi, yazının simetrik yapısına uygun olarak temiz kenarlı ve ince detaylara sahip kesimler üretir. Bu teknik sayesinde yazı, panel, duvar kaplaması, tavan dekorasyonu gibi farklı mimari elemanlara uygulanabilir. Ayrıca CNC destekli makinelerle seri üretime de uygun hale getirilerek geniş ölçekli projelerde kullanılabilir. Lazerle kesilmiş ma'kılı yazılar, geleneksel estetiği korurken modern bir görsellik sunmaktadır.

Dijital Teknoloji ile Yeni Yorumlar

Ma'kılı yazının matematiksel temelli yapısı, dijital tasarım ortamlarıyla son derece uyumludur. Bilgisayar destekli tasarım (CAD) programları ve vektör tabanlı grafik yazılımları, bu yazı türünün ızgara sistemine dayalı kurgusunu modellemeyi kolaylaştırır. Ayrıca, grafik tasarım araçları kullanılarak ma'kılı yazılar interaktif veya tepkisel yüzeylere dönüştürülebilmekte; yazının geometrik yapısı mekânın ışık, ses veya hareket gibi dışsal etkenlere göre değişebilen dinamik bileşenlerine uyarlanmaktadır. Bu anlayışla ma'kılı yazı, yalnızca geleneksel bir yazı sistemi değil, aynı zamanda dijital çağın sanat diliyle bütünleşen çağdaş bir grafik unsura dönüşmektedir.

Modern Uygulamalar:

1. Döküm Yöntemi

Döküm tekniği, özellikle metal ve alüminyum gibi dayanıklı malzemelerin kullanıldığı modern mimari yazı uygulamalarında önemli bir yöntemdir. Bu süreçte yazı tasarımı bilgisayar ortamında vektörel olarak hazırlanır ve elde edilen çizimler döküm kalıplarına aktarılır. Eritilen metal veya alüminyum, söz konusu kalıplara dökülerek yazının üç boyutlu formu oluşturulur. Ardından yüzeyler tesviye edilip parlatılır ya da patine işlemleriyle estetik bir görünüm kazandırılır.

Avantajları arasında uzun ömürlü ve dayanıklı olması, dış mekân koşullarına karşı yüksek direnç göstermesi ve yazının köşeli-geometrik formunu net bir biçimde yansıtabilmesi yer alır. Bu yöntem genellikle cami giriş kapıları, avlu kitabeleri, minare kaideleri ve dış cephe süslemelerinde tercih edilmektedir.

2. Kalıp Yöntemi

Kalıp yöntemi, modern uygulamalarla birlikte geleneksel tekniklerle de uyum sağlayan esnek bir uygulama biçimidir. Yazı, modüler parçalar hâlinde hazırlanarak silikon, kauçuk veya metal kalıplar aracılığıyla yüzeylere aktarılır. Ardından çimento, alçı, seramik hamuru ya da özel kompozit malzemeler kalıp içine dökülerek yazının formu oluşturulur. Elde edilen yazı elemanları, duvar, mihrap veya kubbe gibi mimari yüzeylere monte edilmektedir.

Bu yöntemin avantajları arasında seri üretime olanak sağlaması, farklı malzeme türlerinin kullanılabilmesi ve hem iç mekânlarda (mihrap, kubbe içi süslemeler) hem de dış mekânlarda (cephe panoları, kitabeler) uygulanabilmesi bulunmaktadır. Özellikle modern camilerde

mihrap süslemeleri, çini panolar ve kitabelerde yaygın şekilde kullanılmaktadır.

3. Lazer kesim (CNC) ve Dijital Uygulamalar

Günümüzde metal, beton ya da modern tuğla bloklara CNC yöntemiyle yapılan kesimler sayesinde ma'kılı yazılar çağdaş mimaride yeniden yorumlanmaktadır. Bu teknik, özellikle anıtsal cephelerde etkileyici sonuçlar vermektedir.

Ma'kılı yazının rasyonel ve matematiksel temele dayanan yapısı, dijital tasarım ortamlarıyla uyum içerisinde çalışabilmesini mümkün kılmaktadır. Vektör tabanlı grafik yazılımlar, bilgisayar destekli çizim (CAD) programları, CNC kesim makineleri ve 3D baskı teknolojileri ile yazının tasarımı ve uygulaması son derece hassas ve çoğaltılabilir bir hale gelmektedir.[25]

Dijital üretim teknolojilerinin sağladığı bu esneklik, yazı uygulamalarında sadece estetik değil; aynı zamanda fonksiyonel, yapısal ve sürdürülebilir bir yaklaşımın benimsenmesine imkân tanır. Ma'kılı yazının mimaride taşıdığı düzen, ritim ve orantı gibi temel kavramlar; dijital üretim süreciyle yeniden modellenerek çağdaş yorumlara açık hâle gelmektedir.[26]

Dijital üretim süreçlerinde kullanılan başlıca malzemeler ve bu malzemelerin işlenme biçimleri şu şekildedir:[27]

- **Ahşap ve MDF Türevleri:** Lazer kesim ve CNC uygulamaları sayesinde geleneksel yazı tasarımları hassas biçimde uygulanabilir. Doğal malzeme olması, özellikle iç mekânlarda sıcaklık ve estetik hissi kazandırır.
- **Metal Levhalar (Alüminyum, Çelik):** Dış cephe yazı uygulamalarında sıklıkla tercih edilir. Lazerle kesilebilen bu malzemeler, yüksek dayanım ve dış hava koşullarına karşı dirençlidir
- **Beton ve Kompozit Harçlar:** Kalıcı yazı elemanlarının üretiminde kalıplama veya robotik püskürtme gibi tekniklerle biçimlendirilir. Ma'kılı yazının blok karakteriyle doğrudan ilişkilenebilecek şekilde uygulanabilir.

---

25 Mehmet Karagöz, Dijital Tasarım ve Üretim Sürecinde Yeni Araçlar ve Yöntemler, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2014, s.90-94.

26 Erdem Yılmaz, Dijital Tasarım ve Üretim: Mimarlıkta Yeni Araçlarla Gelişen Yapım Süreci, *Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü,* İstanbul 2021, s.68.

27 Mehmet Karagöz, *age,* s. 90-94.

- **Tuğla ve Beton Bloklar:** Robotik örme sistemleriyle geleneksel yapı malzemelerine çağdaş üretim teknikleri uygulanmaktadır. Bu yöntem, ma'kılı yazının modüler yapısına uygunluk göstererek, yapının kendisini bir yazı yüzeyine dönüştürür.

Dijital üretim sistemlerinin mimari yazılara uyumlu kullanılan teknolojik araçlar;[28]

- **CAD/CAM Yazılımları:** İllüstratör, Corel Draw, Rhino, Grasshopper, AutoCAD gibi yazılımlar ile yazı modülleri parametrik olarak modellenebilir ve doğrudan üretime aktarılabilir.
- **CNC Frezeleme:** Yüzeysel veya derin oyma teknikleriyle yazı karakterlerinin sert malzemelere uygulanmasına olanak tanır.
- **Lazer Kesim Cihazları:** Yazının ince detaylarını yüksek hassasiyetle üretir. Özellikle MDF, pleksi ve metal malzemelerde tercih edilir.

Dijital tasarım araçları ve üretim teknolojileriyle geliştirilen bu uygulamalar, geleneksel yazı sanatını mimarlık disiplini içinde yeniden tanımlamaktadır. Özellikle ma'kılı yazının modüler ve ızgara temelli yapısı, dijital üretimin doğasına uygun bir altlık sunar. Böylece hem estetik değerler korunur hem de çağdaş mimariyle bütünleşen yeni ifade biçimleri oluşturulabilir.

Çağdaş Mimaride Ma'kılı yazı Uygulamaları

Ma'kılı yazı, köklü tarihî geçmişine rağmen günümüzde de hem geleneksel sanat anlayışının bir devamı olarak hem de çağdaş tasarım projelerinde etkin bir biçimde kullanılmaktadır. Bu yazı üslubu, özellikle İslam sanatının klasik estetik özelliklerini yansıtan restorasyon çalışmalarında önemli bir rol oynamaktadır. Tarihi cami, medrese, türbe ve benzeri yapılarda gerçekleştirilen restorasyon projelerinde ma'kılı yazı, aslına uygun biçimde yeniden üretilerek kültürel mirasın korunmasına önemli katkılar sunmaktadır. Bu süreçte yazının geleneksel formu, geometrik düzeni ve karakteristik köşeli hatları titizlikle korunmuş; böylece hem estetik bütünlük hem de tarihî süreklilik sağlamıştır

Öte yandan, ma'kılı yazı modern hat sanatı sergilerinde ve çağdaş sanat projelerinde de yeni yorumlarla karşımıza çıkmaktadır. Çağdaş sanatçılar ve hatta korunmuştur. Ma'kılı yazının özgün geometrik yapısını

---

[28] Meltem Ezel Çırpı, Dilan Öner, "Mimarlıkta Bilgisayar Destekli Fabrikasyon Teknolojileri ve Kullanım Yaklaşımları", *Düzce Üniversitesi Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 9, 2021, s. 943–945.

korurken, onu modern tasarım anlayışlarıyla harmanlayarak farklı disiplinlerde yenilikçi estetik yaklaşımlar geliştirmektedir. Grafik tasarım, endüstriyel tasarım, dijital sanat ve iç mekân dekorasyonu gibi alanlarda ma'kılı yazı, soyut kompozisyonlarla ve estetik anlayışlarla yeniden yorumlanmaktadır. Bu durum, ma'kılı yazının yalnızca geleneksel bir yazı türü olmanın ötesinde, zamansız bir tasarım unsuru olarak varlığını sürdürdüğünü göstermektedir.

Dikkat çekici olan bir diğer husus ise ma'kılı yazının tarihsel süreç içerisinde temel yapısal özelliklerini büyük ölçüde değiştirmemiş olmasıdır. Yazının ilk ortaya çıktığı dönemden günümüze kadar geçen süre zarfında, formu, geometrik düzeni ve uygulama teknikleri aynı doğrultuda korunmuş; bu da yazının kendine has modern bir estetik görünümle geçmişten günümüze süreklilik arz etmesini sağlamıştır. Ma'kılı yazı, tarihî yapılarda olduğu gibi günümüz mimarisinde de köşeli hatları ve modüler yapısı ile duvar yüzeylerini kaplayan dekoratif bir unsur olarak kullanılmakta; böylece geçmişle gelecek arasında bir estetik köprü kurmaktadır. Bu yönüyle ma'kılı yazı, İslam sanatının dinamik yapısını ve kültürel sürekliliğini yansıtan önemli bir sanat formu olma niteliğini günümüzde de sürdürmektedir.[29]

Günümüzde cami mimarisi, geleneksel ögeleri çağdaş tasarım anlayışıyla harmanlama eğilimindedir. Bu çerçevede ma'kılı yazı, sade ve geometrik yapısıyla modern cami projelerinde hem estetik hem de sembolik bir unsur olarak yeniden değerlendirilmektedir. Klasik hat yazılarının akışkan formlarına kıyasla daha düz ve köşeli bir karaktere sahip olan ma'kılı yazı, modern mimaride tercih edilen yalın çizgilerle doğal bir uyum içindedir.

Modern uygulamalar ile çağdaş cami örneklerinde yazının mimarinin bir parçası hâline gelerek mekânla bütünleştiği görülmektedir. Yazı, çoğu zaman mekânda yönlendirme, ibadet alanlarının ayrımı ya da manevi vurgular oluşturmak amacıyla tavan, mihrap duvarı veya avlu panellerine entegre edilir. Bu yaklaşım, ma'kılı yazının tarihî kapsamını koruyarak çağdaş yorumlara açık bir zemin oluşturur.

---

[29] Şinasi Acar, *Osmanlıdan Bugüne Gözümüzden Kaçanlar*, İstanbul 2013, s.44.

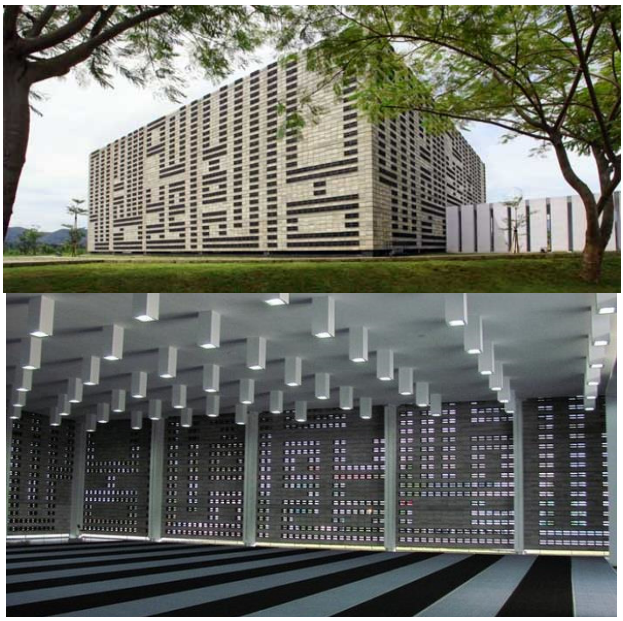


Resim 11: Gebze GOSB Camii – Cephe Yazısında Ma'kılı yazı[30]

Kocaeli'nin Gebze ilçesinde yer alan GOSB Camii (2015), modern mimari anlayışla geleneksel hat estetiğini bir araya getiren özgün yapılardan biridir. Cami ana cephesinde yer alan ma'kılı formdaki "Kelime-i Tevhid" ibaresi, paslanmaz çelik levha üzerine lazer kesim tekniğiyle uygulanmıştır. Bu tasarımda, geleneksel ma'kılı yazının dikey ve yatay modüler yapısı korunmuş; ancak biçimsel kurgusu dijital çizim programları aracılığıyla yeniden yorumlanarak çağdaş bir estetikle mimariye uyumu sağlanmıştır.

Yazının işlendiği metal panel, cephede yüzeyden hafif ayrık biçimde yerleştirilmiş ve bu sayede geçirgenlik ve gölge etkisi oluşturacak bir düzen kurgulanmıştır. Gün ışığıyla birlikte yüzeyde değişen gölge oyunları, yazının dinamik bir karakter kazanmasını sağlamaktadır. Bu yönüyle yazı, yalnızca dekoratif bir unsur değil; aynı zamanda iç ve dış mekân arasında bir ışık filtresi ve anlam perdesi olarak işlev görmektedir. GOSB Camii'nin bu uygulaması, ma'kılı yazının dijital üretim teknikleriyle buluştuğu ve çağdaş mimaride "yazı ile cephe bütünleşmesi" anlayışının güçlü bir örneğini sunmaktadır.

[30] https://www.gosb.com.tr/tesisler/gosb-camii (21.09.2024)



Resim 12: El-İrşad Camii – Bandung, Endonezya [31]

Endonezya'nın Bandung kentinde 2010 yılında inşa edilen El-İrşad Camii, geleneksel ma'kılı yazı anlayışını çağdaş mimari dille yorumlayan dikkat çekici bir örnektir. Yapının cephesinde yer alan kelime-i Tevhid ibaresi, ma'kılı yazı prensiplerine göre düzenlenmiş bir modüler cephe örgüsü biçiminde uygulanmıştır.

Cephe, gri tonlardaki taş bloklar veya yüksek yoğunluklu modüler tuğla elemanlarının belirli bir düzende yerleştirilmesiyle inşa edilmiştir. Farklı derinliklerde konumlandırılan bloklar hem yazı formunu hem de yüzeyde gölge ve ışık etkisini oluşturmuştur. Bu düzen, ma'kılı yazının ızgara temelli yapısını koruyarak, cephe boyunca bütüncül bir ritim yaratmaktadır.

Yazı formu yalnızca estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda iklimsel bir işlev de üstlenmiştir. Bloklar arasındaki boşluklar, yazı formunu meydana getirirken iç mekâna doğal ışığın süzülmesini sağlamaktadır. Bu yönüyle cephe hem sembolik hem de işlevsel bir anlam taşır. El-İrşad Camii, dijital üretim kullanılmadan, yalnızca malzemenin fiziksel yerleştirme teknikleriyle oluşturulmuş çağdaş bir ma'kılı yazı uygulaması olarak, modern mimariyle geleneğin birleşimini güçlü biçimde yansıtmaktadır.

---

31 https://www.archdaily.com/87587/al-irsyad-mosque-urbane / 29.09.2016



Resim 13: Mescid Raya, Bandung, Endonezya[32]

Endonezya'nın Bandung şehrinde 2013 yılında inşa edilen Mescid Raya Camii, çağdaş İslam mimarisinde geleneksel yazı estetiğini modern malzeme ve teknolojiyle buluşturan özgün yapılardan biridir. Cami, dış cephesini tamamen kaplayan modüler yazı panelleriyle dikkat çekmektedir. Bu paneller, Allah'ın 99 ismini (Esmaü'l Hüsna) temsil edecek biçimde düzenlenmiş olup, her bir isim ma'kılı yazı prensiplerine dayalı geometrik bir form anlayışıyla tasarlanmıştır.

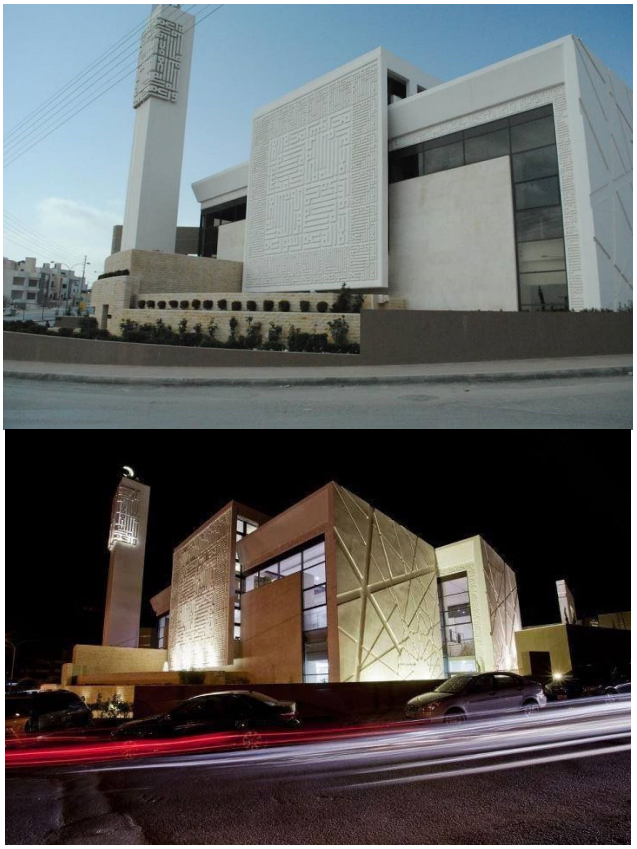
Cephede kullanılan kompozit prekast paneller, yeşil ve beyaz tonlarda boyanarak hem yapının renk dengesini hem de yazının vurgusunu güçlendirmiştir. Her panel, ma'kılı yazıya özgü yatay ve dikey çizgilerden oluşan modüler bir sistem içinde konumlandırılmış; bu düzen hem estetik bir bütünlük hem de yüzeyde ritmik bir tekrar duygusu oluşturmuştur.

Bu uygulama, yazının mimari cepheyle tam bir yapısal bütünlük oluşturduğu bir tasarım anlayışını yansıtır. Panellerin geometrik yerleşimi, cepheye hem görsel derinlik hem de hareket etkisi kazandırırken, Esma'ü'l Hüsna'nın düzenli biçimde istiflenmesi yapıya sembolik bir anlam katmanı ekler.

Mimari açıdan bakıldığında, Mescid Raya Camii; ma'kılı yazının modern malzeme, renk ve modüler sistemlerle birleştiği, geleneksel sanatın çağdaş yorumunu temsil eden önemli bir örnektir. Bu bütünlük, yazının yalnızca süsleme unsuru olarak değil, aynı zamanda inanç, kimlik

32 http://regional.liputan6.com/read/2530226/ridwan-kamil-pamer-masjid-masjid-unik-Rancangannya (10.11.2017)

ve estetik arasında köprü kuran mimari bir dil olarak kullanıldığını açıkça ortaya koymaktadır.



Resim 14: Al-Hamshari Camii – Amman, Ürdün (2012)[33]

Ürdün'ün başkenti Amman'da yer alan Al-Hamshari Camii (2012), çağdaş mimariyi geleneksel İslam yazı sanatının sade estetiğiyle birleştiren özgün bir örnektir. Caminin cephe ve minare yüzeylerinde kullanılan ma'kılı yazı kuşakları, yapının mimari formuna doğrudan uygulanmış; böylece yazı, sonradan eklenmiş bir süsleme unsuru olmaktan çıkıp yapısal bir bileşen hâline gelmiştir.

Cephe, paneller üzerine uygulanmış alçı esaslı yüzey kaplamasıyla tasarlanmış; ma'kılı yazı formu bu yüzeylerde kabartma-oyma derinlikleriyle belirginleştirilmiştir. Özellikle cephenin merkezinde yer alan büyük yazı paneli, simetrik bir ızgara düzeni içinde geometrik olarak kurgulanmış ve tamamen tek renk (beyaz) panelle bütünleştirilmiştir. Ton

33 https://www.archdaily.com/87587/al-irsyad-mosque-urbane / 29.09.2016

farkı kullanılmadan yalnızca ışık ve gölge etkileriyle öne çıkan yazı, yüzeyde sade ama etkileyici bir görsellik oluşturur.

Minarede tekrarlanan ma'kılı modüller, yapının dikey mimari ögeleriyle bütünleşerek caminin kimliğini güçlendirir. Bu tasarım yaklaşımı, geleneksel hat sanatıyla çağdaş mimariyi birleştirirken, ma'kılı yazının modüler ve geometrik yapısını mimari yüzeyle tek bir estetik sistem içinde yeniden yorumlamaktadır. Al-Hamshari Camii bu yönüyle, yazının yalnızca anlam taşıyıcısı değil, aynı zamanda mimarinin ritmik, ölçülü ve geometrisini tanımlayan bir unsur olarak kullanıldığı çağdaş örneklerden biridir.

Tarihi ve Modern Yapı Malzemeleri Bakımından Ma'kılı Yazı Uygulamaları

Ma'kılı yazının mimari yüzeylerdeki uygulama biçimi, doğrudan kullanılan malzemelerin teknik özelliklerine, dayanıklılık kapasitesine, üretim yöntemlerine ve yüzey performansına bağlı olarak değişmektedir. Bu nedenle tarihi dönemlerde kullanılan tuğla, taş ve çini gibi malzemeler ile günümüzde kullanılan metal, cam, kompozit ve 3B baskı beton gibi modern malzemeler arasında hem yapısal hem estetik hem de fonksiyonel açıdan belirgin bir farklılaşma görülmektedir.

Tarihî dönemlerde Ma'kılı yazı, tuğla, çini ve taş gibi malzemelerin doğal nitelikleriyle sıkı bir ilişki içinde üretilmiştir. Bu malzemeler, dayanıklılıkları ve kendine özgü dokuları sayesinde yazının mimariyle bütünleşmesini sağlamış; özellikle taşın uzun ömürlü yapısı ve çininin parlak renkleri, Ma'kılı yazıya hem kalıcılık hem de estetik bir derinlik kazandırmıştır. Ancak el işçiliğine dayalı üretim teknikleri, modül çeşitliliğini sınırlamış, büyük ölçekli uygulamaları zorlaştırmış ve maliyetleri artırmıştır. Buna karşılık modern malzemeler—özellikle metal, cam, kompozit paneller ve 3B baskı beton—yüksek dayanım, düşük bakım ihtiyacı ve hassas dijital üretim imkânları sunarak Ma'kılı yazının çağdaş mimaride çok daha geniş bir kullanım alanına ulaşmasına katkı sağlamaktadır.

Sayısal modülasyonun sınırsızlığı, lazer kesim ve perforaj gibi tekniklerle birleşerek yazıyı işlevsel bir cephe elemanına dönüştürmekte; güneş kırıcı, ışık filtresi, mahremiyet sağlayıcı veya akustik düzenleyici gibi yeni roller kazandırmaktadır. Modern yüzeylerde yazı genellikle yapıya sonradan eklenen bir katman olsa da büyük ölçeklerde uygulanabilmesi, eğrisel yüzeylere uyarlanabilmesi ve gece-gündüz değişen ışık etkileriyle dinamik bir mimari kimlik oluşturabilmesi açısından tarihî

uygulamalara göre çok daha esnek ve teknolojik bir ifade gücü taşımaktadır.

Kriter	Tarihî Malzemeler (Tuğla – Taş – Çini)	Modern Malzemeler (Metal – Cam – Kompozit – 3B Beton)
1. Dayanıklılık	Taş çok dayanıklı; tuğla orta düzey, çini don-sıcak değişiminden etkilenir	Metal alaşımlar paslanmaz; cam kırılgan ama kaplama dayanıklı, kompozit ve 3B beton yüksek dayanımlıdır
2. Üretim Tekniği	El işçiliği, yavaş üretim; maharet gerektirir	CNC, lazer kesim, UV baskı, 3B baskı; seri ve hassas üretim
3. Modülerlik ve Geometri	Tuğla ve çini doğal modül sağlar; taş sınırlı modülerliğe sahiptir	Dijital alan sınırsız; perforaj ve baskı ile tam kontrol sağlanır
4. Estetik Etki	Doğal doku, sıcak malzeme, gölge derinliği yüksek	Modern, ışık geçirgen, perforaj gölgeleri dinamik
5. İşlevsellik	Yazı dekoratif ve anlam vurgusu taşır	Yazı + güneş kırıcı, ışık filtresi, havalandırma, akustik düzenleyici
6. Kullanılabilirlik	Yalnızca düz yüzeylere uygun; eğrisel yüzey sınırlı	Eğrisel, organik, büyük cepheler dahil her türlü yüzeye uygulanabilir
7. Bakım Gereksinimi	Çini sır kaybı; taş erozyon, tuğla nem bozulması gösterir	Metal ve kompozit az bakım ister; cam düzenli temizlik gerektirir
8. Uygulama Ölçeği	Yapı boyutuyla sınırlı; çok büyük modüller zor	Çok büyük paneller, dev cepheler, yüksek minareler kolay uygulanır
9. Estetik Kalıcılık	Zamanla patine olur, tarihî kimlik güçlenir	Renk ve yüzey kararlılığı yüksek; görünüm uzun süre korunur
10. Maliyet	Usta işçiliği nedeniyle maliyet yüksektir	Seri üretim sayesinde birim maliyet düşebilir
11. Tipografik Netlik	Harfler malzeme sınırlarına göre sınırlı form alır	Harf geometrileri milimetrik kesinlikte oluşturulur
12. Kültürel Etki	Geleneksel kimliği taşır, tarihî bağlam oluşturur	Modern kimlik üretir; geleneksel–çağdaş sentezi sağlar

Tarihi malzemeler, Ma'kılı yazıya mimari strüktüre uygulanmasında doğal bir estetik sunarken, modern malzemeler, yazıyı hem estetik hem teknik bir performans elemanı haline dönüştürür. Günümüzde dijital tasarım araçları ve modern malzemeler Ma'kılı yazının hem üretim ölçeğini hem de işlevsel kapasitesini genişletmiştir. Yazı artık yalnızca dekoratif bir bezeme değil, aynı zamanda yapıda bir mimari elaman olarak değerlendirilebilmektedir.

Ma'kılı yazı hem tarihsel kökeni hem de modern mimarlıkta kazandığı yeni anlamlar sayesinde sürekliliğini koruyan, dönemler arası geçişi temsil eden nadir yazı türlerinden biridir. Geleneksel malzemelerle ortaya çıkan zanaatkârlığa dayanan yüzey uyumu, günümüzde dijital üretim teknolojileriyle birleşerek, Ma'kılı yazıyı hem estetik hem teknik hem de işlevsel bir mimari bileşen haline getirmiştir. Bu durum, Ma'kılı yazının yalnızca geçmişe ait bir hat üslubu olmadığın; aksine çağdaş mimarlıkta yeniden üretilebilen, geliştirilebilen ve dönemin ihtiyaçlarına göre uyum sağlayabilen bir tasarım dili olduğunu göstermektedir.

Sonuç

Ma'kılı yazı, yüzyıllar boyunca İslam sanatının mimari süsleme dili olarak kullanılmış ve zamanla geçirdiği teknik gelişimlere rağmen yapısal ve estetik özünden ödün vermemiştir. Selçuklu, Memlük ve Osmanlı gibi farklı medeniyetlerde, dini ve anıtsal yapılarda kullanılan bu yazı, günümüzde dijital tasarım teknolojileri ve modern mimari anlayışla birleştirilerek yeni bir ifade alanı bulmuştur. Böylece ma'kılı yazı, yalnızca geçmişin bir mirası değil, aynı zamanda güncel sanatın ve mimarinin de parçası haline gelerek çağlar arası bir estetik köprü görevi görmektedir.

Ma'kılı yazı, İslam sanat ve mimarisinin en özgün ve estetik unsurlarından biri olarak geçmişten günümüze varlığını sürdürmektedir. Geleneksel tekniklerden çağdaş uygulamalara kadar uzanan geniş bir kullanım alanına sahip olan bu yazı türü, gelecekte de sanatsal ve mimari gelişmeler doğrultusunda varlığını devam ettirecektir. Yeni teknolojilerin desteğiyle hem koruma çalışmaları hem de modern mimarideki kullanımı güçlenecek, böylece gelenek ve modernizmin birleştiği önemli bir sanat formu olmaya devam edecektir. Ma'kılı yazı, İslam sanat ve mimarisinin önemli bir unsuru olarak geçmişten günümüze varlığını sürdürmektedir. Geleneksel uygulamalardan modern yorumlara kadar uzanan geniş bir kullanım yelpazesine sahip olan ma'kılı yazı, çağdaş mimaride estetik, işlevsellik ve kimlik kazandırma açısından değerini korumaktadır.

Dijital teknoloji ve yeni üretim yöntemleri sayesinde, bu yazı sanatı günümüz mimarisine yenilikçi bir anlayışla entegre edilmekte, böylece gelenek ile modernizmin buluştuğu önemli bir sanat formu olmaya devam etmektedir. Ma'kılı yazı, İslam sanat ve mimarisinin önemli bir unsuru olarak geçmişten günümüze varlığını sürdürmektedir. Estetik, işlevsellik ve dayanıklılık açısından mimari ile bütünleşen bu yazı türü, gelecekte de sanat ve mimarlık alanındaki gelişmelere paralel olarak varlığını sürdürmeye devam edecektir.

Ma'kılı yazı, İslam sanatının estetik ve kültürel zenginliğini yansıtan önemli bir yazı üslubu olarak, tarih boyunca mimari süsleme de kendine özgü bir yer edinmiştir. Kökeni erken İslam dönemine dayanan bu yazı stili, Osmanlı döneminde özellikle anıtsal mimari yapılarda ve süslemelerinde önemli bir görsel unsur olarak kullanılmıştır. Geometrik yapısı, köşeli formları ve simetrik düzen anlayışıyla ma'kılı yazı hem sade hem de etkileyici bir estetik sunarak mekânlara derinlik ve görsel ritim kazandırmıştır.

Osmanlı döneminde Süleymaniye ve Selimiye camileri gibi başyapıtlarda görülen örnekler, ma'kılı yazının mimariyle nasıl uyumlu bir bütünlük oluşturduğunu göstermektedir. Bu yazı türü, özellikle tuğla mimarisiyle gösterdiği uyum ve tezyinatında sağladığı estetik denge sayesinde, sadece bir yazı çeşidi olmanın ötesine geçerek mimari tasarımın ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir. Girift yapısı ve modüler düzeni hem geleneksel motiflerle hem de farklı geometrik desenlerle başarılı bir şekilde harmanlanarak zengin süsleme kompozisyonları oluşturulmasına imkân tanımıştır.

Modern dönemde ise ma'kılı yazı, geleneksel sanatın devamı olarak varlığını sürdürmekle kalmamış, aynı zamanda çağdaş sanat ve tasarım anlayışlarıyla da yeniden yorumlanmıştır. Restorasyon projeleri, çağdaş hat sanatı sergileri ve modern mimari tasarımlarda bu yazının örneklerine rastlamak mümkündür. Ma'kılı yazının tarihsel süreç boyunca formunu ve estetik özelliklerini büyük ölçüde koruması, onun zamansız bir sanat formu olduğunu kanıtlar niteliktedir. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de ma'kılı yazı, sadeliği, simetrik düzeni ve estetik gücüyle sanatçılar için ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

İslam mimarisi, yalnızca estetik bir yapı üretme arayışı değil; aynı zamanda inanç, kültür, coğrafya ve teknolojiyle örülmüş derin bir medeniyetin yansımasıdır. Bu mirasın en çarpıcı örneklerinden biri olan

ma'kılı yazı, geçmişten günümüze uzanan mimari anlayışta sadece süsleme unsuru değil; aynı zamanda sembolik, yapısal ve düşünsel bir öğe olarak öne çıkmaktadır.

Farklı dönemlerin ve bölgelerin kendine özgü sanat anlayışıyla şekillenen ma'kılı yazı, tuğla ve taş yüzeylerde, çini ve ahşap panolarda, oyma ve kakma teknikleriyle ya da çağdaş lazer kesim teknolojileriyle işlenmiş; böylece hem geleneksel hem de çağdaş mimarinin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Erken dönem örneklerinden Osmanlı klasik dönemine, Timurlu ve Safevî sanatından çağdaş camii cephelerine kadar, ma'kılı yazı hem yapının kimliğini tanımlamış hem de mekânın ruhunu estetik ve anlam boyutunda güçlendirmiştir.

Günümüzde lazer kesim, parametrik modelleme, CNC ve fiber lazer gibi teknolojik araçlarla yeniden yorumlanan ma'kılı yazı, sadece geçmişin izini taşımakla kalmayıp, aynı zamanda İslam estetiğini geleceğe taşıyan çağdaş bir ifade biçimi hâline gelmiştir. Dijital tasarım, üç boyutlu yüzeyler ve sürdürülebilir malzeme kullanımı gibi unsurlarla birleşen bu yazı formu, modern mimaride hem yapının estetik değerini hem de kültürel mirasını güçlendirmektedir.

Sonuç olarak, ma'kılı yazı hem İslam sanatının tarihî mirasını yansıtan hem de modern sanat pratiklerinde yeni anlamlar kazanan dinamik bir yazı üslubudur. Geleneksel ile çağdaş arasında bir köprü kuran bu yazı stili, estetik sürekliliği ve mimari uyumuyla İslam sanatında eşsiz bir yere sahiptir. Bu durum, ma'kılı yazının yalnızca bir süsleme unsuru değil, aynı zamanda kültürel bir hafıza ve estetik bir ifade biçimi olarak önemini koruduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

Acar, Şinasi. "Mimarlıkta Kullanılan Satrançlı Yazı "Ma'kılı". *Yapı Dergisi* 939 (Şubat 2010): 107-108.

Acar Şinasi, *Osmanlıdan Bugüne Gözümüzden Kaçanlar*. İstanbul: YEM Yayınları, 2013.

Akar Metin, *Hoca Ahmed Yesevi Külliyesinin Ma'kılı Güzelleri*, Ankara, Yeni Avrasya Yayınları, 2004, s. 32-36.

Alparslan Ali, "Mimarî Yapıların Yazı San'atı Bakımından Önemi". *Boğaziçi Üniversitesi Beşerî Bilimler Dergisi*, 4-5, (1976): s. 1-14.

Altın, Alper. "Hat Sanatında Ma'kılî Yazının Tanımı ve Tipolojisi: Yeni Bir Yaklaşım". *Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Kitabı*. 892-894. Ankara: 2024.

Arık, Oluş. "Başlangıç Devri Anadolu Türk Mimari Tezyinatının Karakteri". *Malazgirt Armağanı*. 173-174. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1972.

Bakırer, Ömür. "Kûfî Yazıda Geometrik Yorumlar". *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi* 1 (1982): 1-20.

Baysal, Ali Fuat. "Kalem İşi Sanatında Yeni Tasarım ve Teknikler - Ahmet Hamdi Akseki Camii Örneği". *İstem* 31 (2018): 21-33.

Çelik, Yunus Emre. "Hat Sanatının Siyah Güzeli, Geçmişten Günümüze İs Mürekkepleri: Uygulamalar ve Sonuçları". *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* 34 (2025): 55-68.

Çırpı, Meltem Ezel - Öner, Dilan. "Mimarlıkta Bilgisayar Destekli Fabrikasyon Teknolojileri ve Kullanım Yaklaşımları". *Düzce Üniversitesi Bilim ve Teknoloji Dergisi* 9 (2021): 943-945.

Enveroğlu, İlham. "Ma'kılı Yazıların Tasarım Özelliklerine Yapısalcı Yaklaşım". *VII. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu / Sanat Etkinlikleri (26-29 Haziran 2013, Bakü-Azerbaycan)*. 265-270. İstanbul: 2013.

Ertunç Önkol, Çiğdem. "Anadolu Selçuklu Dönemi Taç Kapıları Süsleme Şeritlerinde Tezyinat". *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 15 (2006): 114-131.

Karagöz, Mehmet. *Dijital Tasarım ve Üretim Sürecinde Yeni Araçlar ve Yöntemler*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2014.

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

Necefoğlu, Hacali - Necefoğlu, Azize. "Batman ve Yöresi Mimari Anıtlarında Kristalografik Motifler". *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi* 1/1 (2012): 577-589.

Ongan, Arkın - Sayın, Ayşe Zehra - Baysal, Ali Fuat. "Emre Köyü Carullah Bin Süleyman Camii Kalemişleri". *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 56 (2022): 427-451.

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

Özbek, Yıldıray. *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

Tüfekçioğlu, Abdülhamit. "Türk Mimarisinde Yazı". *Türkler Ansiklopedisi*. 6: 106-119. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.

Tüfekçioğlu, Abdulhamid. *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazının Kullanımı*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1997.

Tüfekçioğlu, Abdulhamid. *Erken Osmanlı Mimarisinde Yazı*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

Yazır, Mahmud Bedreddin. *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*. 2 Cilt. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1981.

Yılmaz, Erdem. *Dijital Tasarım ve Üretim: Mimarlıkta Yeni Araçlarla Gelişen Yapım Süreci*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tez2021.

21. YÜZYIL HAT SANATINDA GÜNCEL YAKLAŞIMLAR

Dr. Yunus Emre ÇELİK*

Giriş

İslam sanatları içinde kuralları en kavî olan ve teorik muhtevası yanında pratik uygulamaları itibariyle önemli bir yekûna sahip hat sanatı üzerine oluşturulmuş literatürün çok büyük bir kısmı, Cumhuriyet dönemine aittir. Osmanlı'dan gelen yazılı kaynaklar genellikle hattat tezkireleri, genel tanımlar ya da malzemeler üzerine yazılmış metinlerdir. Son dönemde, bu metinlerin de incelemeleri yapılmış, eksik noktaları aydınlatılmaya çalışılarak literatür genişletilmiştir. Bununla birlikte üniversitelerde geniş bir yer edinmeye başlayan Geleneksel Türk Sanatları bölümleri dolayısıyla akademik zaviyeden artan çalışmalar, bu alana önemli katkılar yapsa da umumunun sadece geçmiş çalışmaların nicel veya nitel incelemelerinden ibaret olması, ciddi bir eksiklik doğurmaktadır. Bunların içinde estetiğe dair çalışmalarsa yok denecek seviyede yahut içerik ve terminoloji açısından oldukça zayıftır. Elbette, bir şeyin tarihinin yazılması o şeyin bittiğini gösterir anlayışı itibarıyla 21. yüzyılın hat sanatına dair kelam etmek, henüz ilk çeyreğinde bulunulan bir zaman dilimi için abes görünebilir. Fakat ne olup bittiğini anlamak ve bu olan biten ekseninde geleceğe dair yeni duruş ve yönelimler elde edebilmek için bu minvalde çalışmaların yapılması önemlidir.

Tarihî başlangıcı Kur'ân-ı Kerîm'in kitabetiyle eş tutulan hat sanatına dair eldeki veriler, bu sanatın geçmişte hangi konum ve anlayış içerisinde icra edildiğini gösteren deliller sunmaktadır. Ancak sürekli oluşun bir neticesi olarak bu konumun her zaman yeniden sorgulanmasıyla; insanın duruşuna bir intizam verme gayreti, akademinin önemli bir veçhesine işaret etmektedir. Buradan hareketle denilebilir ki hat sanatının geçirdiği macera, insanın sergüzeştiyle eş bir karakter taşımaktadır. Değişen zaman ve fikriyat insanı dönüştürürken, insanla var olan sanat da bunlardan etkilenmekte ve yeni yollara girmektedir. Bu yolun nereye çıktığını anlamaksa, büyük ölçüde zamanı iten fikriyatı anlamakla mümkündür. Bu çalışma, işaret edilen nokta-i nazarın ekseninde;

* Bursa Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Hat ASD. yemrecelik@uludag.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8189-8048

nitelik bağlamında hat sanatının son dönem güncel uygulamalarına eğilerek zamanın estetik algısı düzleminde verilen eserlerin genel muhtevasına dair bir çerçeve oluşturmayı amaçlamaktadır. Hat sanatında tarih boyunca kullanılan birçok yazı cinsi içinde mümtaz bir mevki edinmiş olan aklâm-ı sitte[1] (altı yazı), çalışmanın sınırları belirlenirken göz önünde tutulan temel nokta olmuştur. Aklâm-ı sitte ismiyle maruf bu altı yazı, başka yazıların da doğumuna yol açan bir kaynak meydana getirmiştir. Buna olguya istinaden tevkî hattından doğan ta'lik hattıyla, bir silsile gibi ta'lik hattından neşet eden dîvânî hattı, bu kökensel birliktelik dolayısıyla çalışmanın içine dahil edilmiştir. Güncel uygulamalar içinde yazının mimarîde kullanılması başlı başına bir konu olduğu için araştırma levhalar özelindeki sanatsal icralarla sınırlandırılmıştır. Hattatların bugün hala devam ettirdiği klasik evsaftaki levha yazımları yanında; önceki yüzyıllarda olmayan ya da az görülen, bugünkü yaklaşımlar etrafında ise yekûnu hayli yer tutan uygulamalar üzerinden bir çalışma yürütülmüştür. Böylece, sayıları çok olsa da bu bağlamda başlıca sayılabilecek çalışmalar nitelik yönünden bir tahlile tabi tutulmuş; günümüz hat sanatına dair bir anlam çerçevesi oluşturulmaya çalışılmıştır. Yukarıda değinildiği üzere, bugün olanı anlamanın olacağa dair bir fikir ve duruş belirleyecek olması düşüncesiyle; hat sanatının güncel uygulamalarının araştırılması yönünden bu çalışma, klasiğin gölgesinde son konumumuzun neresi olduğunu anlamak hususunda önem kesbetmektedir. Lakin burada zorluk ve eksikliklerden de söz edilebilir. Zira, İslam sanatları açısından bugünü anlamak; hat sanatında geç modern ve postmodern etkileri anlamakla mümkün olacağından, güncel uygulama biçimlerinde bu düşünce yapılarının fikrî etkilerini de araştırmak gerekmektedir. Fakat öncelikle modernizm ve postmodernizmin derli toplu anlaşılmasını ve etkilerinin analizini gerektiren böyle bir konu, yine ayrı ve külfetli bir çalışmayı gerektirdiği için burada üzerinde çok durulmamıştır. Bunların dışında, çalışmada önce aklâm-ı sittenin altı yazı cinsi, ardından ta'lik ve dîvânî/celî dîvânî yazılarda bugüne özgü görülebilecek ve etki doğuran uygulamalar hem malzeme hem form açısından araştırılmıştır. Yine güncelden ayrılması mümkün olmayan bir mesele olarak hat sanatında dijitalleşmenin etkilerine de çalışmanın sonunda değinilmiştir. Umum itibariyle, 21. yüzyıl hat sanatı; malzeme konu-

[1] Sülüs, nesih, muhakkak, reyhânî, tevkî, rikâ yazılarından oluşan altı yazı cinsi.

sundaki imkanların da etkisiyle görselliğin öncelendiği, klasik evsaf büyük oranda korunurken daha etkili sunumların ortaya koyulduğu bir yapı kazanmıştır. Yazı cinslerinden sülüs klasik yapısını daha çok muhafaza ederken celî sülüste harf, istif ve malzeme yönünden birçok yenilik tespit edilmiştir. Nesih hattına gerçek anlamda celî kavramının kazandırılması, muhakkak ve reyhânî hatlarının ise bir fasıladan sonra yeniden estetik beğeniye sunulması, dönemin başka bir özelliğidir. Ta'lik ve dîvânî/celî dîvânî hatlarındaysa celî sülüsteki yaklaşımlara benzer olgular gözlemlenmiştir.

Aklâm-ı Sittede Güncel Yaklaşımlar

Aynı kaynaktan neşet eden altı yazıyı ifade etmek için kullanılan aklâm-ı sitte kavramında, geçen yüzyıldan bu yana nicel ve nitel bir kısım uygulama farkları görülmektedir. Aklâm-ı sittenin tarihî seyri içinde, hususiyetle sülüs ve nesih hatlarının -daha çok ise sülüsün- esas bir noktaya yerleşmesiyle sanat icraları bu iki yazı etrafında bir faaliyet alanı bulmuştur. Tevki' hattının çok az kullanıldığı; rikâ hattının icazetname, ketebe kayıtları dışında hayli küçük bir alanda yer bulduğu; muhakkak hattınınsa uzun bir süre birkaç levha dışında tamamen besmele yazımına hasredildiği görülmektedir. Reyhânî hattı ise bu bağlamda daha dar bir alanda kalmıştır. 1987 yılından itibaren düzenlenmeye başlanan IRCICA Uluslararası Hat Yarışmaları'nın, mevcut tüm yazı cinslerine bir alan açması, hattatların sülüs ve nesih dışındaki yazı cinslerinden kopmaması için önemli bir imkân sunmuştur. Ancak saha içinde, yine de bu bağlam 21. yüzyıla -ve daha da etkili biçimde yüzyılın ilk çeyreğine- kadar büyük bir değişim göstermemiştir.

21. yüzyılla birlikte, hat sanatı icralarında tüm yazı cinslerinin daha yoğun biçimde kullanılmaya başlandığı; malzeme tercihlerinde renk ve doku kadar, malzeme çeşitliliğinin de arttığı; yalnız harfler bazında anatomik düzeyde değil, levha formları üzerinden de yeni yaklaşımların ve farklılık arayışlarının arandığı bir süreç başlamıştır. Aklâm-ı sitte çerçevesinde bu uygulamalar değerlendirildiğinde güncel yaklaşımları teşvik edici sebeplerin başında; çağın değişen estetik anlayışlarına karşılık verme gayreti, bir bağlamda sosyo-ekonomik göstergelerin itici güçleri, malzeme veçhesinden ise çeşitliliğin ve ulaşılabilirlik imkanlarının artması gösterilebilir. Aklâm-ı sitte içindeki altı yazı cinsine dair güncel uygulamalar incelendiğinde, her yazının önceki vaziyeti ekseninde -yani kendinde olmayanın kazanılması yolunda- bir değişim eğrisi ve eğilim gösterdiği açıktır.

Aklâm-ı sitteden sülüs hattı, diğer beş yazıya göre genel çerçevesini daha fazla muhafaza etmiş görünmektedir. Yine de hususiyetle celi biçiminin daha çok öne çıkması ve bunun yanında uygulama tarzları, önceki yüzyıla göre hızlı bir evrilmeye tabi olmuştur. Sülüs hattının güncel uygulamalarındaki değişim ve yenilikler, güncel eserler genel bir tasnife tabi tutulduğunda iki kategoride ele alınabilir: malzeme ve form.

Öncelikle malzeme konusunun tesirleri üzerinde durularak dıştan içe bir yol izlenebilir. Buna göre, hat sanatında merkezi öneme sahip üç malzemeyle karşılaşılır: kalem, kâğıt ve mürekkep. Kalem, en genel anlamıyla yazı yazılan alet olarak tanımlanır. Kalem; kargı, tahta, çifte, demir, kurşun kalem gibi türleri yanında fırça gibi çeşitli biçimlerde bulunmaktadır[2]. Hat sanatında ise kaleme karşılık gelen en başta kamıştır. Celî yazılar için çeşitli ahşaplardan mamul kalemler, tarih boyunca kullanılmış ve bugün de kullanılmaya devam etmektedir. Hattatların özellikle Kur'ân-ı Kerîm yazımında uzun süre dayanabilecek sağlam bir kalem olarak kullandıkları cava da ince yazılar için oldukça sağlam bir kalem olarak kabul edilmektedir. Kalemle ilgili olarak 21. yüzyılda özellikle dikkati çeken husus; yalnız kamış olarak değil, celî kalemleri veya özel yapılmış kalemlerin hiç olmadığı kadar ulaşılabilir bir konumda olmasıdır. Bugün metal, kemik ya da daha sert ahşap materyallerden üretilen ve kolayca bir sapa takılarak kullanılabilen kalem uçları; celî yazılar kadar, küçük boyutlu yazıların yazımını da oldukça kolaylaştırmıştır. Kaleme ulaşmanın kolaylığı, elbette son dönemde hattatlığı ve aynı zamanda hat sanatını öğrenme imkanlarını oldukça rahat bir hale getirmiştir. Bu kolaylık, tabii olarak sanatkârların da eser verirken daha verimli çalışmalarına olanak tanımıştır. Bu durum, sanat icralarına tesir etmiş ve ortaya çıkan eserlerin yekûnunu artırmıştır.

Hat sanatının bir diğer önemli malzemesi olan kâğıt konusunda da kalemle başat bir ilerleme ve erişim olanakları; bugüne dair söylenebilecek ilk sözlerden biri olabilir. Hat sanatında kullanılan ve âhar denilen terbiye usûlüyle hazırlanmış kâğıtlar, hattata birçok kolaylık ve imkân sağlaması sebebiyle oldukça önemlidir. Eskilerin *kalemin âlâsı, mürekkebin rânâsı, kâğıdın zîbâsı* diye tabir ettikleri, hat sanatının iyi malzemeyle

---

2 Mahmud Bedrettin Yazır, *Medeniyet Aleminde Yazı İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli* (İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2023), 222; Hasan Özönder, *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü* (Konya: Sebat Ofset Matbaacılık, 2003), 97.

icra edilmesine dair husus, çağlar boyu olduğu kadar 21. yüzyıl hattatlarının da mihengini oluşturmaktadır. Kâğıt, 8. asrın ortalarında Talas Savaşı'nı takiben Çinlilerden öğrenilerek Semerkant'ta üretilmeye ve buradan İslam coğrafyasına yayılmaya başlamıştır[3]. Bundan dolayı olmalı ki *Menâkıb-ı Hünerverân*'da Semerkant kâğıdından aşağısının kullanılmaması öğütlenir[4]. Bu kadar önemli bir malzeme olarak Osmanlı'da iyi kâğıtlar, çoklukla ithal yollardan edinilerek âharla terbiye edildikten sonra kullanılmıştır. Kâğıdın *zîbâsı*, bugün hâlâ çoğunlukla ithal edilmektedir. Ancak terbiye usûlleri üzerine yüzyıllarca kafa yorulmuş ve üzerine metinler kaleme alınmıştır. Yazım kolaylığı, dayanıklılık ve hataların telafisinde önemli rol oynayan âhar tekniğine dair 17. yüzyılda Nefeszâde İbrahim, *Gülzâr-ı Savâb*[5] adlı çalışmasıyla en kapsamlı veriyi bugüne ulaştırmıştır. 20. yüzyılda Mahmud Bedrettin Yazır'ın *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli* isimli kapsamlı eseri, *Gülzâr-ı Savâb*'a dayanarak kâğıt boyama ve âharlama tekniklerinin üzerinden tekrar geçerek, daha güncel bir veri oluşturur. Bununla birlikte, aynı yüzyılda başka birçok yazar yanında M. Uğur Derman'ın özellikle İslam sanatlarında kullanılan kâğıda dair muhtelif çalışmaları, yine kâğıt konusunda kültürel ve uygulamaya dönük bilgiler barındırır. En son, bu çalışmaların hepsini güncel uygulamalarla birleştirerek Nurcan Altın tarafından *Klasik Yöntemlerle Kâğıt Terbiye Usûlleri ve Uygulamalar* başlıklı yüksek lisans teziyle teorik bilgi daha da genişlemiştir. Tüm bu verilerin sonucu olarak, 21. yüzyılda kâğıtçılık; daha önce örneği olmayan renk ve biçimlerde, üstelik çok daha kolay ulaşılabilen ürünler vermektedir. Hattatların özel ilgileri yoluyla ürettiği kâğıtlar da renk ve dokularıyla 21. yüzyıla ait bir anlayışı daha açık olarak ortaya koymaktadır. Böylece kâğıt, kolay ulaşılır olmasıyla hat öğrenimi ve icrasını kolaylaştırırken; farklı renk ve dokuların kullanılmasıyla bugüne özgü bir estetik anlayışını yansıtması açısından, yazı türlerinin güncel örnekleri üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur.

Kâğıt konusuna değinilirken 21. yüzyıl içinde tuvalden bahsedilmeden geçilemez. Her ne kadar klasik bir malzeme olmasa da 21. yüzyılda

---

3 Nurcan Altın, *Klasik Yöntemlerle Kâğıt Terbiye Usûlleri ve Uygulamalar* (Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019), 13.

4 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Menakıb-ı Hünerveran,* hzl. Müjgan Cunbur (İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları, 2012), 46; Osman Ersoy, "Kâğıt", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2001), 24/164.

5 Bknz: Nefeszâde İbrahim, *Gülzâr-ı Savâb* (İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, 1938).

tuval kullanımına da çokça rastlanmaktadır. Tuval üzerine çalışılan yazılarda ise tabii olarak klasik kalemin değil, fırçanın kalem olarak kullanılmasıyla karşılaşılmaktadır. Her ne kadar tuval kullanımı genel bağlamda hüsn-i hattın klasik çerçevesi, kitap sanatı terminolojisi ve buna bağlı olgularla uyum içinde olmasa da bu uygulama biçimine -yani tuval ve fırça kullanımına-kalem ve kâğıt bahsinde yer vermek, aktüeli anlamak adına yerinde olacaktır. Tuval üzerine çalışılan yazılarda, umumiyetle klasik ölçülerden ziyade daha serbest ve modern çizgilere yer verilmektedir. Bu tür çalışmalarda, özellikle boyalar yardımıyla renk geçişleri kullanılarak oluşturulan etkilerden faydalanılarak bir farklılık arayışının hâkim olduğu görülebilir. Yazı, umumiyetle bu eserlerde ikinci planda kalırken; ressamların da "resim" başlığı altında yazıyı kullanmalarıyla kıyaslandığında, tuval üzerine yapılan çalışmaların form olarak hat sanatının içinde nasıl konumlanacağı henüz tartışmaya açık bir konu olarak görülebilir.

Malzeme konusunda son olarak mürekkebe bakıldığında, mürekkebin hat sanatında kalem ve kâğıttan daha incelikli bir yere sahip olduğu görülür. Çünkü kalem ve kâğıt çerçevesinde birçok alternatif ve çözüm bulunsa da mürekkep ve hat sanatı özelinde is mürekkebi üretimi, bugün hala önemli bir zorluk ve problemi barındırmaktadır. Hat sanatına dair tarihî vesikalarda mürekkebin önemi çok sık vurgulanmış, birçok is mürekkebi ve renkli mürekkep yapım tarifi bugüne ulaşmıştır. İs mürekkebi ve renkli mürekkeplerin klasik üretimine dair, Nefeszâde İbrahim'in *Gülzâr-ı Savâb*'ı burada da birincil kaynak olmakla birlikte buradaki bilgileri M. Bedrettin Yazır 20. yüzyıla taşımıştır. M. Uğur Derman'ın *Eski Mürekkepçiliğimiz*[6] başlıklı yazısı da bu noktada en başta sayılmalıdır. Bunların yanında, is mürekkeplerine dair daha güncel bir veri olarak *Geleneksel Yöntemlerle İs Mürekkebi Yapımı ve Uygulama Sonuçları*[7] başlıklı yüksek lisans tezi; tezin özeti olarak ise *Hat Sanatının Siyah Güzeli, Geçmişten Günümüze İs Mürekkepleri: Uygulamalar ve Sonuçları*[8] başlıklı bir makale bulunmaktadır. Yine de is mürekkebinin -Japon mürekkepleri ayrı tutulursa- İslamî gelenek içinde üretimi, bugün bir bağlamda

---

6 Bknz: M. Uğur Derman, "Eski Mürekkepçiliğimiz", *İslam Düşüncesi*, 2.

7 Yunus Emre Çelik, *Geleneksel Yöntemlerle İs Mürekkebi Yapımı ve Uygulama Sonuçları* (Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018).

8 Yunus Emre Çelik, "Hat Sanatının Siyah Güzeli, Geçmişten Günümüze İs Mürekkepleri: Uygulamalar ve Sonuçları", *Yedi* 34 (Haziran 2025), 55-68.

nakıs kalmış bir alanı oluşturmaktadır. Çünkü ya klasik kaynakların belirttiği kaliteli is yerine daha kolay temin edilen ve daha alt kalitedeki isler tercih edilmektedir ya da üretim ve kıvamında karşılaşılacak zahmetli durumlar dolayısıyla üzerinde yeterince durulmamaktadır. Bunlardan daha aşikâr bir sebep ise, bugün kimyasal yollarla üretilen fabrikasyon mürekkeplerin çok daha hızlı ulaşılır olmasıdır ki bu da hattatları is mürekkebinden iyice koparmıştır. Konuya bir başka açıdan bakıldığındaysa, yine zamanın estetik algısı itibariyle nasıl ki çeşitli renklerde kâğıtlara yönelindiyse, bunlarla uyumlu olarak mürekkeplerde de çok geniş bir renk skalasına sahip fabrikasyon mürekkepler tercih edilmektedir. Zira, is mürekkebi bir yana; üstübeç ve zırnık mürekkepleri yerine de beyaz ve sarı renklerde fabrikasyon mürekkeplerin hem daha kolay elde edilmesi hem de kıvam açısından yazımda sunduğu kolaylıklar, tercih edilirliklerini artırmaktadır. Zamana mukavemet konusu hâlâ bir soru işareti olsa da mürekkep konusundaki güncel tercihler, hat levhalarının çehresinde fark edilir değişiklere yol açmıştır.

Malzemenin çok çeşitli biçimlerine kolay erişilir olması, bahsedildiği üzere tüm yazı cinslerini etkileyen önemli bir konudur. Malzeme konusu çerçevesinde ilk olarak sülüs ve celîsi ele alınırsa, en etkin yeniliklerin kullanılan kâğıt ve mürekkep tercihlerinde olduğu görülmektedir. Buradan aklâm-ı sitte konusuna yeniden dönülecek olursa, sülüs hattı bu malzeme çeşitliliğine rağmen birçok yönden klasik kuralları devam ettirmektedir. Güncel sülüs levhalar; klasik nohudî/açık renkli kağıtlar, çoklukla siyah olmakla birlikte yine klasik renkler ve satır biçimleri içinde icra edilmektedir. Kıta veya satır formlarında eser vermeye devam edilen sülüs hattında, Arif Özdem'in 1444/2022-23 tarihli levhası, dört satır şeklinde tertip edilmiştir. Kâğıt ve mürekkebin klasik renklerde olduğu levhada, Arapça bir nazım yer almaktadır. Her ne kadar klasik bir çehrede olsa da levhada iki farklı renk kâğıdın birlikte kullanılmasıyla orijinal bir yaklaşım elde edilmiştir (Resim 1). Orhan Kocabeyli'ye ait 1445/2023 tarihli sülüs levhada da dört satırlık metinde, yine klasik özelliklerde bir kâğıt ve siyah mürekkep kullanıldığı görülmektedir. Arapça bir kıtanın[9] yer aldığı bu levhalar, sülüs hattının 21. yüzyıldaki umumî biçimi hakkında fikir vermektedir (Resim 1).

[9] Mealen: "Sana ve kendime o kadar hayret ettim ki/ Ey sen, arzuların arzusu/ Beni kendine o kadar yakınlaştırdın ki/ Bir an seni ben sandım."

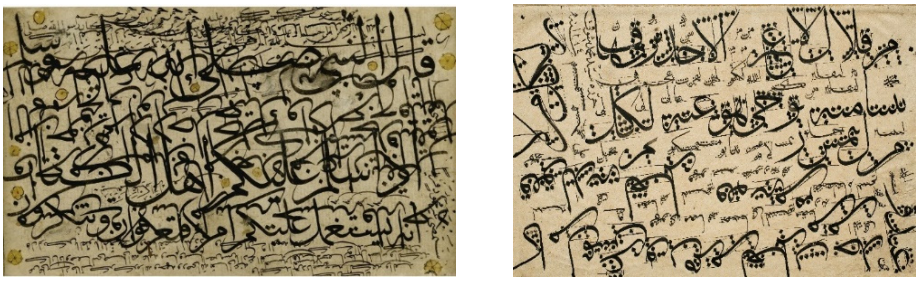


Resim 1: (Solda) Hattat: Arif Özdem, sülüs levha, 1444/2022-23, Nazım; (Sağda) Hattat: Orhan Kocabeyli, sülüs levha, 1445/2023, Kıta.

Sülüs hattında güncel sanat icralarına dair değinilmesi gereken diğer mühim bir konu da karalamalardır. Bir nev'i temrin çalışması olan karalamalar, hattatlar tarafından eli kavî tutmak ya da yeni yazılacak bir levhanın ilk denemelerini yapmak yahut harflerini çalışmak için sıkça başvurulan bir uygulamadır. Her yazı cinsinde karalamalar mevcut ve hatta gereklidir. Ancak 21. yüzyıla kadar çoğunlukla bir el alıştırması yahut taslak bağlamında ele alınan karalama, güncel uygulamalarda nizamlı bir biçimde ve levha formatında düşünülmekte ve tasarlanmaktadır[10]. Bu çalışmalara en sık sülüs hattında rastlanması dolayısıyla, güncel bir form olan karalama levhalara özellikle burada değinilmektedir. Bahsedildiği üzere karalamalar, el alıştırması veya taslak çizimleri olması hasebiyle bir kâğıt yüzeyinin doldurulmasıdır. Bu tür karalamaların dahi kendi içinde bir estetik haz doğurması, izleyende bir güzellik duygusu meydana getirmesi, hattatların bundan daha çok faydalanma ve özgün biçimler ortaya koymalarında öncül sebepler olarak sayılabilir. Bir diğer bağlamdan konuya bakılacak olursa, karalamaların bir metin ihtiva etmediği halde oluşturduğu bu güzellik tesiri, hat sanatını göstergeler arası bir ifade biçimi olarak yorumlama konusunda da delil olarak kullanılabilir. Zira, karalamanın müstakil bir levhaya dönüşmesiyle harf, dil dışı bir gösterge hüviyeti kazanmaktadır. Bu görsel gösterge ise

10 Özönder, *Hat ve Tezhip Terimleri Sözlüğü*, 104; Fatih Özkafa, *Hat Sanatı Osmanlı'dan Bugüne* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2023), 314-319.

bir metnin parçalarını oluşturduğunda anlamı meydana getirerek yeni bir yorum üretmekte, metnin görsel bir tercümesi hüviyetini kazanarak eserin hem estetik hem de düşünsel kıymetini artırmaktadır[11]. Bu bağlam üzerinden kavram tekrar düşünüldüğünde karalamalar, bir metin ihtiva etmeyerek yarım bir sunum olsalar da görsel bir bütünlük sağlamaları sebebiyle, hattın sanatsal çerçevesini izhar eden bir uygulama olarak görülebilir. Resim 2'de, Mustafa Rakım Efendi ile Şevki Efendi'ye ait birer karalama örneği görülmektedir. Esasta sülüs olmakla birlikte nesih hattını da içeren bu karalamalar, dönemi itibariyle bir alıştırma hüviyetindedir.

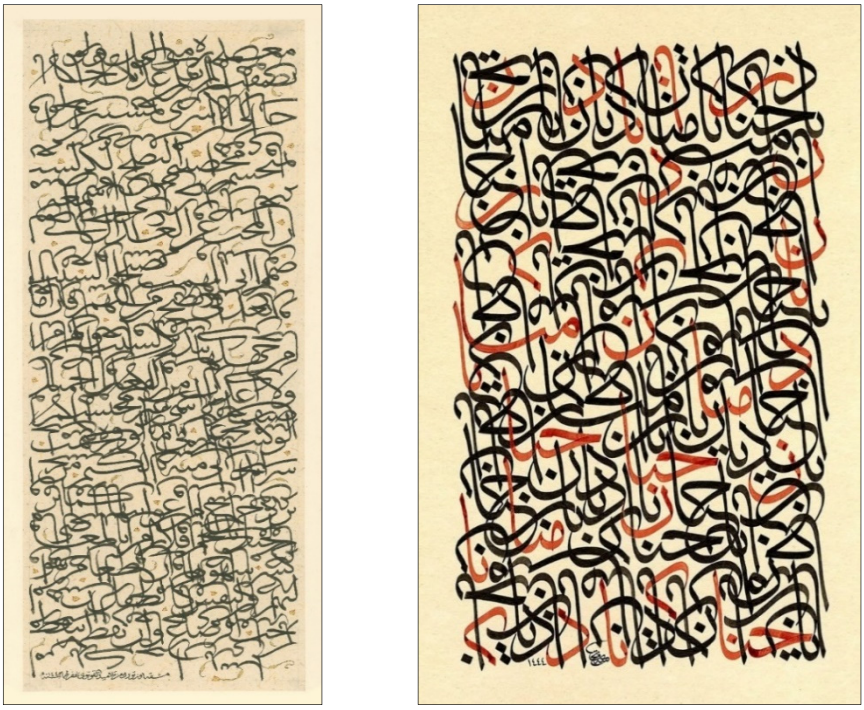


Resim 2: Mustafa Rakım Efendi (solda) ve Mehmet Şevki Efendi'ye (sağda) ait karalama örnekleri.

Güncel uygulamalara örnek olarak Resim 3'te görülen karalama levhalar, muntazam bir bütünlük göstermektedir. Harflerin münferit estetikleri yanında bütün içindeki intizam, estetik hazzı artıran bir olguyu meydana getirmektedir. İsmail Öztürk'ün 1445/2023 tarihli karalaması, daha serbest bir yapı gösterirken, levhada boşluk dengesi yaprak ve helezonlarla sağlanmıştır. Böylece görsel bir bütünlük sağlayan levha, bir karalama olmasına rağmen estetik bir sunuya dönüşmüştür. Fatih Özkafa'nın 1444/2022 tarihli levhası burada daha ilginç bir yaklaşımı sergilemektedir. *Ya Deyyân, Ya Hannân, Ya Mennân* kelimelerinin düzenli bir biçimde, kalıp hazırlanarak karalama formunda bir araya getirildiği levha, muntazam karalama ifadesine daha çok uymaktadır. Siyah mürekkebin esası teşkil ettiği kompozisyonda, kırmızı mürekkeple yazılan harfler dengeli biçimde yüzeye dağıtılmıştır. Buradaki intizamı vurgulayan olgulardan bir tanesi de kırmızı harflerin siyah harflerle ke-

[11] Yunus Emre Çelik, "Göstergeler Arası Yaklaşımla Hat Sanatında Anlam-Form İlişkisi", *ARTFACTOR 2. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu Tam Metin Kitabı*, (ARTFACTOR, 2025), 143-144.

sişimidir. Kırmızı mürekkeple yazılmış harfler çoklukla alt katmanda bırakılmışken, yer yer siyah harflere sarılmıştır. Böylece levha, form itibariyle karalama olsa da gerçek anlamıyla bir temrin değil; estetiğin öncelenmesiyle renk uyumu, dağılım ve harf anatomilerinin hususen üzerinde durulduğu bir levhadır. Her ne kadar harf ve terkiplerin iç içe olması bir nebze okunurluğu zorlaştırsa da -belli ve kısa ibarelerin ele alınmasıyla- mana içerimini de nispeten sürdürmektedir.



Resim 3: (Solda) Hattat: İsmail Öztürk, karalama levha, 1445/2023;

(Sağda) Hattat: Fatih Özkafa, karalama levha, 1444/2022, "Ya Deyyân, Ya Hannân, Ya Mennân".

Resim 4'te yer alan Menaf Nam'ın 1445/2023 tarihli karalamasıysa daha modern izler taşımaktadır. م□ terkibinden mürekkep karalama, kâğıt hariç dört katmandan oluşmaktadır. ح ve م birleşiminin çeşitli alternatifleriyle hazırlanmış karalamada, beyaz bir zemin üzerinde önce sarı, ardından gri ve en üstte siyah harf terkipleri serbest olarak dağıtılmış, sıkı bir kurgu oluşturulmuştur. Ancak harflerin dağılımı ve üst üste gelişleri çok sıkı olsa da renk seçimi, terkiplerin birbirini gölgelemeyeceği/belirgin kılacağı şekilde yapılmıştır. Böylece, bir önceki örnek olan Fatih Özkafa'nın karalama levhasındaki gibi, kısa bir ibare kullanılarak

anlamın da vurgulandığı bir metin muhtevası levhada yer almaktadır. Hakan Arslan'a ait 1444/2022 tarihli karalama formundaki levhaysa daha klasik bir çerçeve oluşturmaktadır (Resim 4). Sülüs-nesih harf ve terkiplerden oluşan levha, bir alıştırma yahut kelimenin tam anlamıyla bir karalama olarak harf çalışmalarından oluşmaktadır. Harf ölçülerinin de belirtildiği levha, görsel bir estetiğe sahip olmakla birlikte öğretici bir vasfı da taşımaktadır. Tüm bunların yanında, incelenen örnekler; karalamanın bir el alıştırmasından ziyade, güncel hat sanatı icralarında sıkça başvurulan bir levha formu olarak öne çıktığını göstermektedir.



Resim 4: (Solda) Hattat: Menaf Nam, karalama levha, 1445/2023, "Hâ-mim".
(Sağda) Hattat: Hakan Arslan, karalama levha, 1444/2022.

Celî sülüste her ne kadar istif biçimleri ve harf anatomilerinde klasik ölçütler aynı kalsa da malzeme kullanımı, önceki devirlere göre daha da renklenmiş görünmektedir. Bunun yanında, yenilik arayışları içinde tetabuk sanatına sıkça başvurulmakta ve harf birleşimlerinde de bu arayış kendine yer bulabilmektedir. Yine güncel uygulamalarda, bazı harflere ölçü dışı küçük dokunuşlar yapılarak tasarımda bir özgünlük ya da yeni bir tat arandığı örnekler mevcuttur. Bu meyanda, harf birleşimlerinde çengel kullanımı farklı görsel yaklaşımlar elde etmek üzere celî levhalarda çokça yer alabilmektedir. Celî sülüste güncel bağlamda dikkat çeken bir diğer husus ise önceki devirlerde örnekleri olsa da bugün daha sık olarak icra edilen harf dizilimlerindeki tasarruflardır. Bu yeni biçimleri genel olarak toparlamak gerekirse; celî sülüste görülen başlıca yeniliklerin malzeme kullanımı, istif formu ve harf anatomilerinde olduğu görülmektedir. Güncel uygulamalarda görülen başlıca unsurlara dair bu

kısa tanımlamaların ardından bunları örnekler üzerinde incelemek faydalı olacaktır. Resim 5'te, solda görülen Mehmet Memiş'e ait levha, kâğıtta değilse de mürekkepteki renk tercihine ve istif biçimine bağlı olarak güncel uygulamalara örnek teşkil etmektedir. Levhada baskın olarak lacivert ve yer yer siyah mürekkepler aynı anda kullanılmıştır. و başları ve ه harfinin bir kısmında siyah renkle yazılarak, sol alt köşeden sağ üst köşeye doğru bir çizgi silueti meydana getirilmiş ve ayetin manasındaki zıtlıklar, görsel olarak da belirginleştirilmiştir. Yine satırların sağ ve soldan zıt yerleşimleri de anlamı kuvvetlendiren ve zenginliği artıran diğer uygulamadır. Sağ tarafta yer alan Seyit Ahmet Depeler'e ait levhadaysa bu sefer birbirine yakın iki farklı mürekkep tonunun, koyu yeşil bir kağıtla birleşimi görülmektedir. Kâğıdın renk tonu ve dokusu özel bir üretime işaret ederken, burada da güncel uygulamalarda malzemenin etkisi ortaya çıkmaktadır. لاهِلِهِ خَيْرُكُمْ خَيْرُكُمْ (Sizin en hayırlınız, ailesine karşı en hayırlı olandır!) hadîs-i şerîfinin yer aldığı levhada, خَيْرُكُمْ ifadesinin bir nev'i birbirinin gölgesi yahut yansıması şeklinde ele alınması; bir tasarım kuvvetinin yanı sıra, renk uyumu ve anlamın yansıtılma biçimiyle günceli yansıtan önemli bir görsel sunmaktadır. Burada dikkat çekilmesi gereken bir diğer husus, yine güncel uygulamalarda sık rastlanan harekeden arındırılmış istif yapısıdır (Resim 5).



Resim 5: (Solda) Hattat: Mehmet Memiş, celî sülüs levha, 1432/2011, Necm suresi 43-44. ayetler,
(Sağda) Hattat: Seyit Ahmet Depeler, celî sülüs levha, 1444/2022, hadîs-i şerîf.

Celî sülüse dair malzeme kullanımıyla ilgili yukarıdaki anlatılarla özdeş; ama asıl hüviyetini harf bünyelerinin kullanımıyla kazanan levhalar, diğer bir tarzı oluşturmaktadır. Resim 6'da Davut Bektaş'a ait 1444/2022 tarihli celî sülüs *besmele-i şerîf* levhası, hat sanatında çok sık

kullanılan bir ibarenin tasarım yönünden dikkat çekici bir formudur. İbaredeki kelimelerin büyük-küçük zıtlığı ekseninde yerleştirilmesiyle tasarım kuvvetlendirilmiştir. Buna göre, lafzatullah irice yazılırken الرحمن الرحيم ibaresi, daha ince bir kalemle daire formunu bütünleyecek şekilde yerleştirilmiştir. Ancak en dikkat çekici özellikse tasarım ilkeleri bağlamında çizgi ögesiyle gerçekleştirilen tasarımsal "ok"tur. Besmelenin oku, daireyi çevreleyen; fakat bunu yaparken kalemin kalınlığıyla değil, doğal bir çizgiyle ve bu çizgiye verilen kesintilerle meydana getirilmiştir. Diğer bir örnekse İsmail Öztürk'e ait olup klasik ve modernin bir sentezi hüviyetindedir. Yazma eserlerde görülen bir ibare olan *Yâ Kebîkeç* yazılı levha, kâğıt rengi nohudî ve mürekkebi siyah olmasına rağmen, tasarım açısında güncel yaklaşımları barındırmaktadır. Öncelikle, harf anatomilerinin ölçüleri değilse de meyilleri üzerinde gerçekleştirilen tasarruf; يا ibaresinin ك sereniyle birleşmesi ve hiç hareke kullanılmazken kırmızı mürekkeple farklı boyutlarda koyulan dairevî noktaların istifi bütünleştiren yapısı, aktüel yaklaşımı belirginleştiren unsurlardır. Burada bir noktaya daha dikkat çekmek gerekirse; yine 21. yüzyılda sık karşılaşılan bir olgu olarak, kâğıt zemininin yağdan arındırılması yerine daha çok yağlanması ile mürekkep izlerinde meydana getirilen izler, bir estetik unsur olarak levhalarda görülmektedir (Resim 6). Yeri gelmişken belirtmek gerekir ki fabrikasyon mürekkeplerin is mürekkebi kadar koyu olmaması dolayısıyla şeffaf bir kalem izi bırakması, hat sanatında kalem izi üzerine yeni tasarım/kurgu biçimlerini meydana getirmiştir. Hattatların bu doğrultuda, harfler kadar kalem izindeki renk tonlarının dengeli dağılımları üzerine çaba harcaması; bazen bir gereklilik olarak görülmekte, bazense bu tekniğin yerinde kullanımlarıyla estetik seviyesi yüksek istifler meydana getirilebilmektedir. Bu olgu, 21. yüzyılın malzeme itibariyle hat sanatına kazandırdığı bir yaklaşım olarak anılabilir.



Resim 6: (Solda) Hattat: Davut Bektaş, celî sülüs levha, 1444/2022, besmele-i şerîf;
(Sağda) Hattat: İsmail Öztürk, celî sülüs levha, 1445/2023, "Yâ Kebîkeç".

Abdurrahman Depeler'in Resim 7'deki yazısı, ilk bakışta önce kâğıt ve ikili mürekkep rengi ile algılanmaktadır. *Ey halimi bilen (Allah'ım), itimadım sanadır* ibaresi yazılı 1446/2024 tarihli levhayı diğerleri yanında özgün kılan, biri malzeme diğeri form açısından iki hususiyettir. İlki, 21. yüzyılda artan kullanımıyla dairevî çerçevelerin hattatların sunumlarında daha orijinal yaklaşımlar kaydetmesine olanak tanımıştır. Burada da dairevî olarak tasarlanmış aynı şekilde bir kâğıt görülmektedir. Diğeriyse, yine 21. yüzyılda sık başvurulan bir simetri biçimidir. Simetrik, yani hat sanatında müsenna yazılar, umumiyetle aynı ibarenin ayna yansıması biçiminde kullanılagelmiştir. Bu levhada ibarenin iki parçası, benzer harflerin etkilerinden faydalanılarak simetrik olarak dizilmiştir. Ancak bu simetri düz değil, döndürme simetrisidir. Harf gövdelerinin dairenin çevresini -yine sülüsün dairevi anatomisi dolayısıyla- çevirmesine karşılık; dikey harflerin ortada meydana getirdiği kareler, tasarımın kuvvetini artıran unsurlardır. Yine Resim 7'de yer alan Cevat Huran'ın 1436/2014-15 tarihli levhası, esmâ-i hüsnâdan *Yâ Vedûd* ibaresini içermektedir. Bu levhada, kırmızı renkte mürekkebin kırmızıya çalan bir kâğıtla kullanıldığı görülmektedir. Müsenna istifin yer aldığı levha, harflerin istif içindeki yerleşimleri itibariyle klasik örneklerden ayrılarak daha güncel bir anlayışı yansıtmaktadır. Zira, يا nidasında elif çizgisel bir forma sokulmuş; ودود ismi ise iki taraftan okunacak şekilde simetrik yazılmış; د harfinin birinci çizgisinde ise tetabuk sanatı kullanılmıştır.



Resim 7: (Solda) Hattat: Abdurrahman Depeler, celî sülüs levha, 1446/2024, "Ey halimi bilen (Allah'ım), itimadım sanadır";
(Sağda) Hattat: Cevat Huran, celî sülüs levha, 1436/2014-15, "Yâ Vedûd".

21. yüzyıl, teknik ve imkanların hızla artması sebebiyle hat sanatının icra yönünden hem kemiyet hem de keyfiyet cihetinden büyük ilerleme kaydettiği bir zaman dilimidir. Buna bağlı olarak örneklerin bir hududu da bulunmamaktadır. Lakin genel çerçeveyi kavrayabilmek ve 21. yüzyılda celî sülüsün umumî manada nasıl bir yol izlediğini anlamak adına son iki örneğe bakılabilir: Bunlardan ilki, Abdurrahim Kahya'nın 1446/2024 tarihli levhasıdır (Resim 8). Hûd Suresi 112. ayetin yazılı olduğu levha, güncel uygulamaların önemli bir yekûnuna tekabül eden koyu renkli ve dokulu bir kâğıt üzerine, sarı mürekkeple yazılmıştır. Ancak bu levhanın önemi, muhtevasındaki tetabuktan gelmektedir. Tetabuk, yani bir harf parçasının en az iki harfte ortak kullanılması, eskiden beri hat sanatında başvurulan ve sanatkârlığı gösteren bir unsur olarak yer almaktadır. Levhada da س harfi, ك sereniyle aynı çizgiyi paylaşmaktadır. Son dönem hat sanatında tetabukun ehemmiyeti, güncel bir yaklaşım olarak eskiye nazaran çok daha sık başvurulan bir yöntem olmasından kaynaklanmaktadır. Menaf Nam'a ait 1440/2019 tarihli levha ise birçok hususu üzerinde barındıran bir örnek sunmaktadır. En'am Suresi 71. ayetin yer aldığı levhada öncelikle harekelerin -bir şedde hariç- kullanılmaması, daha önce dikkat çekilen yeni bir uygulamaya tekabül etmektedir. ل ve sonda ا harfleriyle uyumlu olması için de müfret ا harflerinin zülfeleri kullanılmamıştır. Ayrıca, kırmızı ile yazılan harflere kar-

şılık noktalar siyah mürekkeple eklenmiş ve be harfinin noktası tarihteki 0 ile uyum halinde yerleştirilmiştir. Son olarak, güncel uygulamalarda sıkça rastlandığı üzere عالمين kelimesinde لمين kısmı satıra dikey yerleştirilmiş ve ن harfinde de serbest bir tasarrufta bulunulmuştur. ن harfinin noktası م başına yerleştirilerek bir farklılık meydana getirilmiştir (Resim 8).



Resim 8: (Solda) Hattat: Abdurrahim Kahya, celî sülüs levha, 1446/2024, Hûd Suresi 112. ayet;
(Sağda) Hattat: Menaf Nam, celî sülüs levha, 1440/2019, En'am Suresi 71. ayet.

Sülüs ve celîsinde 21. yüzyıl, klasik kural ve uygulamaların hâlâ sürdüğü; ancak bunun yanında başta malzeme ve ardından harf ve istif biçimleri olmak üzere arayış ve yeniliklerin ön plana çıktığı bir zaman dilimine tekabül etmektedir. Bazı marjinal yaklaşımlar, çağın anlayışı paralelinde kendine yer bulmaya çalışıyorsa da klasik yapının güncellenmesi yönündeki uygulamalar esası oluşturmaktadır. Buraya kadar incelenen örnekler, özellikle klasik çerçeveyi korumakla birlikte; bu hüviyetini bugünün estetik algısıyla harmanlayan yapıya dair bir fikir vermektedir.

Yazı cinsleri içinde ikinci sırada incelenecek olan nesih hattına geçmeden evvel, bir noktayı tekrar etmek, konuyu derinlemesine ihata edebilmek için elzem görünmektedir. Yukarıdaki satırlarda, yazıların bir bakıma kendinde olmayanı açığa çıkarma yönünde bir seyir izlediğinden bahsedilmişti. Buna en açık örnek, nesih hattının celî formlarıdır, denilebilir. 5./11. yüzyıldan itibaren gelişme gösteren nesih hattı, İbn Mukle ve İbnü'l Bevvâb ile aklâm-ı sittenin formları ortaya çıktıktan sonra bütüncül bir yapı kazanarak kitap ve özellikle Kur'ân-ı Kerîm yazımında önem kazanmıştır. Ölçüsü takribi 1 mm olarak belirlenen nesih hat-

tında, 1 mm'yi aşan fakat en fazla 3 mm ile yazılan cinslerine celî denmiştir. Bu bağlamdaki celî nesihlere *Menâkıb-ı Hünerverân*'da da değinilmekle birlikte[12] Derman, bu konuyla ilgili olarak 19. yüzyılda yazılmış, 2 metrelik hilye-i şerîflerde nesih hattının en iri şekline rastlandığını ve bunların yazı kalınlığının 3 mm olduğunu belirtir[13]. Matbaayla birlikte başlayan süreç sonunda, 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren kitap yazımında kullanılmasına büyük oranda son verilen nesih hattı, bu dönemde levhalarda orijinal boyutlarını muhafaza etmiştir. Bununla birlikte 21. yüzyılın ilerleyen yıllarındaki güncel yaklaşımlar, nesih hattının yeni bir celî versiyonunu ortaya çıkarmıştır. Resim 9'daki 1445/2023 tarihli kelime-i tevhîd yazılı Mithat Topaç'a ait levhada, istifli olarak yazılan nesih hattının kalem boyu 5 mm'dir. Ayrıca, celî oluşun doğal bir getirisi olarak satır değil, istif biçiminde yazılmıştır. Daha farklı bir örnek olarak Aydın Kızılyar'ın yine aynı tarihli levhası ise güncel uygulamalara dair birkaç yönden ipuçları barındırmaktadır. Bunlardan ilki, Nahl Suresi 76. ayetin بالعدل kelimesi hariç, sülüs yazıda bahsedilen karalama formunda ele alınmasıdır. Diğeri ise, bir nevi negatif tekniği kullanılarak karalama harflerin boşluk kısımları siyah mürekkeple boyanırken, harf gövdeleri kâğıt renginde bırakılarak renk konusunda güncel bir yaklaşım sergilenmiştir. Tüm bunların yanında zerendûd بالعدل kelimesi ise oldukça iri (celî) bir şekilde eklenmiştir (Resim 9).



Resim 9: (Solda) Hattat: Mithat Topaç, celî nesih levha, 1445/2023, kelime-i tevhid; (Sağda) Hattat: Aydın Kızılyar, celî nesih levha, 1445/2023, Nahl Suresi 76. ayet.

12 Gelibolulu Mustafa Âlî, *Menâkıb-ı Hünerveran,* 78: "Celâloğlu ki hattât-ı cihandır. Nazîri gelmedi nesh-i celide."

13 M. Uğur Derman, "Nesih", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2007), 33/1-2.

Nesih hattının kalem kalınlığı ve klasik uygulamaları hâlâ devam ederken 21. yüzyılda öne çıkan uygulama biçimi, celî nesihtir. Resim 10'da Mehmet Özçay'ın bu tarzdaki iki levhası görülmektedir. 1441/2019 tarihli ilk levha, koyu ve dokulu bir kâğıt üzerine yazılarak çağın bir özelliğini yansıtmaktadır. Türkçe bir ibare, *Geçdi gün ferdâyı ko saat bu saat dem bu dem* mısraı, istifli olarak yazılmıştır. 1444/2022 tarihli Tevbe Suresi 72. ayet yazılı diğer levha, 60x90 cm boyuyla nesih celîsinin boyutlarıyla ilgili önemli ipuçları vermektedir. Yeşil ve kahverengi mürekkeplerin birlikte kullanılmasıyla yine istifli olarak yazılan levha, nesih hattının güncel uygulamaları ve evrildiği yere dair bir örnek sunmaktadır. Sülüs ve celîsinde malzeme kullanımı, harf anatomileri ve istif yapılarını üzerinden kendini gösteren yenilik anlayışlarına karşılık bu dönem içinde nesih hattında yenilik adına en belirgin husus, celî kavramıdır. Nesih hattı, hattatlar tarafından 21. yüzyılda harf bünyeleri itibariyle daha çok klasik formları ihtiva etmektedir. Buna bağlı olarak henüz büyük bir yaygınlığa kavuşmamış olsa da celî nesihin nasıl bir tekâmül seyredeceği, ilerleyen zamanda ortaya çıkacaktır.



Resim 10: Hattat: Mehmet Özçay, celî nesih levha, (solda) 1441/2019, "Geçdi gün ferdâyı ko saat bu saat dem bu dem"; (sağda) 1444/2022, Tevbe Suresi 72. ayet.

Aklâm-ı sittenin diğer bir üyesi, muhakkak hattıdır. *Bir buçuk hissesi düz, kalanı dairevidir* diye tarif olunan muhakkak hattı; kaynaklarda sülüsün yazı sahasındaki tahakkümü ile kullanımdan kalkmakla beraber, yalnız besmele-i şerîf yazımlarına hasredilmiş olarak var olmaya devam eden bir yazı cinsi olarak anılır[14]. Daha net bir ifadeyle, büyük boy Kur'ân-ı Kerîmlerin kitabetinde kullanılırken -çok yer kapladığı için- 16. yüzyıldan sonra neredeyse kullanılmaz oluşuna vurgu yapılır[15]. Fakat bu

14 Yazır, *Kalem Güzeli*, 397.

15 Ali Alparslan, "İslam Yazıları", *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012), 34.

sözler yakın zamana kadar doğru olmakla birlikte 21. yüzyılda muhakkak hattının yeni bir formda sıkça kullanımına şahit olunmaktadır. Muhakkak, 21. yüzyılda istifli biçimleriyle hattatların eser verirken tercih ettiği yazı cinslerinden birine dönüşmüştür. Buraya kadar bahsedilen sülüs ve nesihin hat sanatı içinde ölçü, kaide ve estetik olgunluklarıyla edindikleri yer elbette yadsınamaz. Bu durum, hattatların bu iki yazıya hasrettikleri zaman ve enerjiyle de doğru orantılıdır. Ancak hat sanatında en özelde aklâm-ı sittenin barındırdığı altı yazı kadar aklâm-ı sitte dışında kalan kûfîden dîvânîye diğer yazılar da geniş bir imkân sahasını, farklı yaklaşım biçimlerini ve ifade kuvvetini taşıdıkları için kullanım ve gelişimlerinin devam etmesi önem arz etmektedir. Bu düsturun bir nevi fark edilişi olarak muhakkak hattı da levhalarda güncel örnekleriyle yer almaya başlamıştır.

Muhakkak levhaların güncel örneklerinde dikkat çeken birincil husus, tarihte daha çok satır formunda olan yazının bugün istifli olarak ele alınmasıdır. Celî sülüsteki yaklaşımların muhakkakta da devam ettiği görülmektedir. Bir dönem Kur'ân kitabetinde kullanılan, sonrasında büyük oranda besmele yazımıyla sınırlanan yazı, bugün renkli kâğıt ve mürekkeplerin kompozisyona kattığı çeşitlilik ve yeni istif denemeleriyle yazılmaktadır. Mehdi Rezoug'un Resim 11'deki 1446/2024 tarihli yazısı, muhakkak hattıyla istiflenmiş Hûd Suresi'nin 88. ayetidir. İstifte alt kısmın yoğunluğu, dikey harflerin sadeliği ile dengelenmiş, yine aynı dikey harflerin dengeli dağılımı ve simetrik yerleşimiyle estetik artırılmıştır. Tam orta kısma getirilen lafzatullahın ise altınla yazılması, odak noktasını meydana getirmiştir. Resim 11'de, sağ tarafta görülen Mithat Topaç'ın Mü'min Suresi 64. ayeti istiflediği levhadaysa çizgilerin baskın olduğu bir tasarım görülmektedir. Eşit aralıklı çizgilerin (harekelerin), muhakkak و, ر ve م kuyruklarıyla tenasübü, -19. yüzyıldan sonra teorileştirilen temel tasarım kurallarının bir ifadesiyle- yazıyı klasik ölçütlerde olsa da modern/güncel bir biçime sokmaktadır. Her iki yazı, muhakkak hattının bugüne taşınması açısından iyi bir örnek teşkil etmekte; istif tarzlarıyla da önemli bir ifade biçimini yansıtmaktadır.



Resim 11: (Solda) Hattat: Mehdi Rezoug, celî muhakkak levha, 1446/2024, Hûd suresi 88. ayet;
(Sağda) Hattat: Mithat Topaç, celî muhakkak levha, 1437/2015, Mü'min Suresi 64. ayet.

Muhakkak hattında besmele dışında ibarelerden mürekkep levhaların 21. yüzyılda yeniden artış gösterdiğine değinilmişti. Her ne kadar muhakkak levhaların sayısı çok fazla olmasa da bunların büyük çoğunluğu klasik kâğıt ve mürekkeplerle icra edilmiştir. Buna karşılık, Abdurrahman Depeler'in bu hususta daha güncel uygulamalar gerçekleştirdiği görülmektedir. Hattatın Resim 12'deki her ikisi de 1446/2024 tarihli levhaları, burada örnekleri genişletmek adına gösterilebilir. Bakara Suresi 147. ayetin yazılı olduğu ilk levha, dikey bir formda istiflenmiştir. Koyu yeşil ve doku oranı yüksek bir kâğıt kullanılan levha, sarı mürekkeple yazılmıştır. Yazı zemini daha sade bırakılarak istif üzerindeki vurgu artırılmıştır. ق, ن ve ك kaseleriyle kurulan tenasüple birlikte harekelerin sıklık ve kalem kalınlıklarının dengeli dağılımı, levhanın estetik olgunluğunu tamamlamıştır. Ahzap Suresi 56. ayetin yazılı olduğu diğer levha ise üç farklı mürekkebin kullanımı, kare formu ve satırın bir döngü biçiminde tasarlanarak istifin oluşturulmasıyla dikkat çekici bir örnek sunmaktadır. Muhakkak hattına dair malzeme, form ve harf bünyeleri hususunda aktüel bir yaklaşımın yer aldığı levha, muhakkak hattının 21. yüzyıldaki potansiyel ve icra biçimlerine dair bir fikir vermektedir. Burada bir kez daha anlaşılmaktadır ki yazı cinsleri; zaman içinde ihtiyaca binaen doğmuş, gelişmiş ve bazen de aynı sebeplerle kullanımı azalmış, hatta yok olmuştur. Buna karşılık, 21. yüzyıl estetik bir kaygıyla her yazı cinsinin yeniden ele alınıp kullanım alanı bulduğu bir zaman dilimini oluşturmaktadır. Muhakkak hattı ve onun daha ince yazılan cinsi reyhânî hattı da bu bağlamda tarihin bir safhasında geri planda

kalmışken, son zamanlarda yenilik arayışlarının sonucu olarak bir anlamda yeniden doğmaktadır.



Resim 12: Hattat: Abdurrahman Depeler, celî muhakkak levha, 1446/2024, (solda) Bakara Suresi 147. ayet; (sağda) Ahzap Suresi 56. ayet.

Kur'ân kitabetinin iki önemli yazısı iken 5/11. yüzyılda yerini yavaş yavaş sülüs/nesihe bırakan[16] muhakkak ve reyhânîden, muhakkakın yarısı boyunda yazılan reyhânî hattı da 21. yüzyılın yeniden keşfetmeye başladığı yazı türlerinden biridir. Son dönemde reyhânî hattıyla çokça levha ortaya koyulması sonucu yazının görünürlüğü artmaya başlamıştır. Fakat reyhânî hattındaki yenilik, daha önceki bahislerden farklı olarak formel veya anatomik olmaktan ziyade, sadece yeniden yazılmaya ve levha meydana getirmeye dairdir. Son devrin erken bir örneği olarak Hüseyin Öksüz'ün 1428/2007 tarihli levhası, Asr Suresini ihtiva etmektedir. Levha, satır biçiminde ve klasik ölçütlerdedir (Resim 13).

[16] Nihad M. Çetin, "Aklâm-ı Sitte", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1989), 2/279.



Resim 13: Hattat: Hüseyin Öksüz, reyhânî levha, 1428/2007, Asr Suresi.

Resim 14'te yer alan Fatih Özkafa'nın 1445/2023 tarihli Cuma Suresi yazılı levhası da muhakkak besmeleyle birlikte reyhânî hattının güncel bir örneğidir. Bu örnekte de klasik açık renkli kâğıt ve siyah mürekkep kullanılarak kıta formunda hazırlanan levha, reyhânî hattının estetik içerimlerini değerlendirmek adına yeniden kullanıma alınmasına dair bir misal oluşturmaktadır. Bu noktada, levha örneklerinin benzer yaklaşımlarda olması hasebiyle son olarak Savaş Çevik'in yine aynı tarihli (1445/2023) kıtasına bakılabilir. Burada da muhakkak ve reyhânî hattı birlikte kullanılmışken hem satır istifi hem kıta formu ve malzeme seçimiyle levha, klasik bir tutumla yazılmıştır (Resim 14). Tüm bu örnekler, reyhânî hattının hattatlar tarafından benzer bir anlayışla yazıldığını göstermektedir. Reyhânînin kalem kalınlığı arttığında muhakkak hattına evrildiği göz önüne alındığında malzeme yönünden de farklı uygulamalara gidilmemesi, bugün yazının görsel zenginliğinden faydalanmak adına sadece yeniden kullanılır olması çerçevesinde bir amaç benimsendiğini düşündürmektedir.



Resim 14: (Solda) Hattat: Fatih Özkafa, reyhânî levha, 1445/2023, Cuma Suresi; (Sağda) Hattat: Savaş Çevik, muhakkak- reyhânî levha, 1445/2023, Tâhâ Suresi 1-5. ayetler.

Alamet ve nişan gibi anlamlara gelen tevkî, aklâm-ı sitte içinde umumiyetle devlet işlerine hasredilmiştir. Sülüs hattından geliştirildiği düşünülen yazı, yarısı düz yarısı yuvarlak bir orantıdan oluşmaktadır. Bununla birlikte kalem ağzı sülüs kadar olan tevkî hattında harflerin boy, kâse ve küpleri daha küçükken bitişmeyen harfler bu yazıda birbirine bitişir[17]. İbnü'l Hâzin (ö. 518/1124) tarafından klasik ölçüleri belirlenen tevkî hattının[18], tarih boyunca sanatsal formda fazla örneği olmamıştır. Buna bağlı olarak, 21. yüzyılda tevkî hattının yine nadir örneklerine rastlanmaktadır. Bu konuya Mehmet Özçay'ın iki levhası üzerinden bir yorum getirilebilir. 1420/1999 ve 1422/2001 tarihli levhalarda benzer bir anlayışla kullanılan tevkî hattı, kaynaklarda tevkî celîsine dair bir kayıt olmamasına karşılık celî boyutlarda kaleme alınmıştır. İlkinde *kelime-i tevhid*, diğerinde ise *besmele-i şerîf* yazılı levhalar, tevkî hattının serbest anatomik formundan faydalanılarak istiflenmiş, elif harflerinin kıvrımlı biçimleriyle istife kıvraklık ve hareket katılmıştır (Resim 15). Bu meyanda daha fazla örnek olmaması, tevkî hattına dair yeni yaklaşım ve güncel tutumları yorumlamayı güçleştirmektedir.

---

17 Muhittin Serin, "Tevkî'", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 41/36.

18 Muhittin Serin, "İbnü'l Bevvâb", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1999), 20/535; Muhittin Serin, "Rikâ'", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2008), 35/109.



Resim 15: Hattat: Mehmet Özçay, celî tevkî levha, (solda) 1420/1999, kelime-i tevhid; (sağda) 1422/2001, besmele-i şerif.

Rikâ yahut hatt-ı icâze, 21. yüzyılda aklâm-ı sitte içinde, yazıldığı biçim ve muhteva açısından belki de en az değişim gösteren hat cinsidir. Tevkî hattıyla birlikte İbnü'l Hâzin tarafından klasik ölçütleri belirlenen rikâ, bir diğer isimlendirmeyle *hatt-ı icâze* olarak anılmasına sebep olan icazetnamelerde kullanılmasının yanı sıra ekseriyetle resmî yazışmalarda, yazma eserlerde asıl metnin dışında kalan kısımlarda, temellük, ketebe, ferağ ve hâtime kayıtlarında kullanılmıştır. Kalem ağzı tevkî hattının yarısı kadar olan yazı, buna bağlı olarak tevkîden daha yuvarlak ve daha akıcı bir yapıya sahiptir[19]. Rikâ hattına dair son devirde yeni sanatsal yaklaşımlar ortaya çıkmamış olsa da tevkî hattından daha fazla kullanıldığı aşikardır. Zira icâzetnameler ve ketebe satırları hâlâ bu hat cinsiyle yazılmaktadır. Bundan başka az sayıda rikâ levha da görülebilmektedir. Bunlardan biri olan Hüseyin Öksüz'ün tarihsiz bir levhası, Türkçe bir beyti ihtiva etmektedir[20]. İcâze hattı ile klasik ölçütlerle yazılan levha, görsel bir zenginlik oluştursa da henüz bu hat cinsi tabii kullanım alanı dışında fazlaca değerlendirilmemektedir (Resim 16).

19 Serin, "Rikâ'", 35/109-110.

20 "Arz-ı hâl itmez dil-i gam-dîdemiz dildâre de
İtmesin muhtâc rabbim yâre de ağyâre de."



Resim 16: Hattat: Hüseyin Öksüz, rikâ levha, tarihsiz, "Arz-ı hâl itmez dil-i gamdîdemiz dildâre de / [illegible]tmesin muhtâc rabbim yâre de ağyâre de".

Buraya kadar aklâm-ı sittenin hattatlar tarafından 21. yüzyıl içinde çağın estetik algıları çerçevesinde nasıl ele alındığı ve buna bağlı olarak yenilikler/aktüel yaklaşım biçimleri ekseninde hangi uygulamaların ön plana çıktığı vurgulanmaya çalışılmıştır. Veriler, altı yazı cinsinden üçünün (sülüs, nesih ve muhakkak) üzerinde daha çok durulduğunu göstermektedir. Bu yazılarda da güncel uygulamalar daha çok malzeme ve istif biçimleri olarak kendini gösterirken bir miktar da harf anatomilerindeki tasarrufların etkisinden bahsedilebilmektedir. Elbette az sayıda bunları aşan marjinal yaklaşımlar da mevcuttur. Malzeme tercihlerinde tuval ve fırça kullanımıyla öne çıkan bu yaklaşımlar, harf anatomilerinde makuliyet düzeyini aşan bozulmalarla ayrı bir konuyu oluşturmaktadır. Aklâm-ı sitte içindeki reyhânî, tevkî ve rikâ hatları düşünüldüğünde; reyhânînin bugün levhalarda daha sık kullanılması yönünde bir değişiklik gözlemlenmekte, rikâ hattı klasik kullanım çerçevesini sürdürmekte, tevkî hattının kullanımı yönünde ise eğilimin daha az olduğu görülmektedir. Diğer taraftan aklâm-ı sitte üzerine mülahazalarda bulunmak, bazı kaynakların yedinci kalem olarak belirttiği ta'lik hattına da değinmeyi gerekli kılmaktadır.

Ta'lik Yazıda Güncel Yaklaşımlar

Eski kaynaklarda altı yazı cinsine (aklâm-ı sitte) eklenen yedinci yazı olarak anılan ta'lik, bu hüviyetini en bariz şekilde belki de 21. yüzyılda almıştır denilebilir. 13. yüzyıl dolaylarında tevkî hattından çıkarılarak vazedilen ta'lik, daha doğru ifadeyle ta'lik-i kadîm hattı, ilk olarak 8/14. yüzyılda ilk gelişim safhasını geçirmiş ve nesta'lik ismini almıştır. 11/17. yüzyılda, İmad el-Hasenî tarafından tüm İslam dünyasında şöhret bulan yeni bir ekol ortaya koyulmuştur. Fatih Sultan Mehmed devrinde İstanbul'da yayılan ta'lik hattı, Osmanlı hattatları tarafından güzel

örnekleri verilmiş, 19. Yüzyılda ise Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'nin gayretleriyle bugün de kullanılan form ve üsluba ulaştırılmıştır[21].

Ta'lik hattının 21. yüzyıl örneklerinde klasik icra biçimlerinin devamıyla birlikte celî sülüsteki yaklaşımların benzerlerini görmek mümkündür. Vaziyete eserler üzerinden bir izah getirmek gerekirse daha önce sülüs hattı özelinde bahsedilen karalamalar konusu burada tekrar hatırlanmalıdır. Resim 17'de Mustafa Parıldar'ın muntazam bir biçimde yazdığı karalama, karalama formunun ta'lik hattındaki uygulamasını göstermektedir. Şûra Suresinin 15. ayeti yazılı 1445/2024 tarihli levhada; harf ve terkipler metni tam olarak verirken, büyük ve küçük harflerin dağılım biçimi ve harf ölçüleri de serbest bir görünümle karalama formunu oluşturmaktadır. Kalıpla hazırlanan levha, intizamı vurgularken hem boyut hem de renk farkıyla görsel zenginliği artırmakta ve ta'lik hattının karalama tarzında güncel yaklaşımları için iyi bir örnek oluşturmaktadır. Bir diğer örnek olarak yine Parıldar'ın Tekvir Suresi 29. ayetin yazılı bulunduğu levhası -her ne kadar istifli ta'lik levhalara öteden beri rastlanıyor olsa da- istifli ta'lik yazılara dair güncel bir yorum sergilemektedir. Genellikle kısa ibarelerin istiflendiği daha çok satır biçiminin öne çıktığı da ta'lik hattında hattat, burada görece uzun bir ibareyi istiflemiş, bu istifi ise belli bir formun dışında daha serbest bir çizgide yapmıştır. İbaredeki iki ش ve bir ب harfinin keşideleriyle inşa edilen istif, çapraz bir simetriyle sol alt tarafta kurgulanmışken sağ üst tarafta kontrast oluşturan boşluk, kısa bir altın cetvelle dengelenmiştir. Ayrıca ayet sonundaki م harfinde yer alan tasarruf ile yine irice ve altınla koyulan ب noktası ve nokta içindeki ء, aktüel yaklaşımların bir göstergesi konumundadır (Resim 17).

21 Ali Alparslan, "Nesta'lik", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2007), 33/12-15.



Resim 17: Hattat: Mustafa Parıldar, celî ta'lik levha, (solda) 1445/2024, karalama formu Şûra Suresi 15. ayet; (sağda) 1440/2018, Tekvir Suresi 29. ayet.

Ta'lik hattındaki güncel uygulamalar, klasik çerçeveyi devam ettirirken 21. yüzyıla ait bir çizgi olarak kâğıt ve mürekkep renkleriyle daha uzun yahut kompleks istifler şeklinde kendini göstermektedir. Hüseyin Öksüz'ün Molla Cami'ye ait bir kıtayı[22] yazdığı levhası, 1421/2000 tarihiyle erken bir örneği oluşturmaktadır. Dokulu koyu renk bir kâğıt üzerine beyaz mürekkeple mail formda yazılmış levha, sadeliği içinde vurgulu bir yapı teşkil etmektedir (Resim 18). Genel fikri tamamlaması açısından son bir örnek olarak Yusuf Mazı'nın 1446/2024 tarihli *besmele-i şerîf* levhası, koyu yeşil bir kâğıt üzerine sarı mürekkeple istiflenirken الرحمن ve الرحيم kelimelerinde oluşturulan bütünlük dikkat çekmektedir. Yine الرحيم kelimesindeki çift nokta ise yan yana değil, iç içe koyulmuş ve 21. yüzyılın genel tavrına dair bir işaret oluşturmuştur. Yazıda değinilmesi gereken bir başka husus ise harf tahrirlerinin koyu renkli bir mürekkeple yapılarak yazının zemin üzerinde daha canlı bir görünüm kazandırılmasıdır (Resim 18).

[22] Farsça beytin tercümesi şu şekildedir: "Yâ Müsteân. Ey Allah'ın Resûlü. Ashab-ı kehfin köpeği nasıl cennete girecekse, ben de senin ashabının arasında cennete gireyim. O (köpek), cennete girerken ben cehenneme mi gideceğim? O Ashâb-ı kehfin köpeği ben de senin ashabının köpeğiyim!"



Resim 18: (Solda) Hattat: Hüseyin Öksüz, ta'lik levha, 1421/2000, Farsça kıta; (Sağda) Hattat: Yusuf Mazı, celî ta'lik levha, 1446/2024, besmele-i şerîf.

Ta'lik hattının 21. yüzyılda hat sanatında görülen genel tavra uygun olarak estetik hazzın öncelendiği sunum biçimleriyle ele alındığı aşikârdır. Hattatlar, klasik kuralları devam ettirirken daha sanatkârâne istifleri kâğıt ve mürekkep çeşitliliğiyle zenginleştirmekte, bu da ta'lik hattının sadeliğe dayalı ifade biçimini çağa uygun bir boyuta taşımaktadır.

Dîvânî Yazıda Güncel Yaklaşımlar

Ta'lik hattından açılan bahis doğrultusunda son olarak ta'likten neşet eden dîvânî hattına değinmek yerinde olacaktır. Hakkında çok az veri bulunan dîvânî hattının kökeni ve ilk ortaya çıkışı hakkında kaynakların verdiği muhtelif bilgiler, bir netlik ihtiva etmemektedir. İlk örneklerine ulaşılan 9/15. yüzyıla ait nüshalardaki olgunluk, yazının bundan önce icat edildiğini göstermektedir. *Dîvâna ait* anlamındaki ismine temel teşkil ettiği üzere, devlet yazışmalarının bir aracı hâline gelmesi; bu yazı türü hakkında net bilgiler edinmeyi zorlaştırmaktadır.[23]. Kadim ta'lik hattının kaideleri içerisinden harekesiz olarak ortaya çıkan dîvânî hattı üzerinde çalışan hattatlar, 10/16.yüzyılda celî dîvânî hattını vazetmiştir. Tam olarak kimin ortaya koyduğu bilinmese de celî dîvânî, dîvânî hattına mensup olsa da harf anatomileri ve istif biçimleriyle dîvânî hattının celîsi değil ayrı bir yazı cinsi olarak ortaya çıkmıştır[24]. 19. yüzyılın son devrelerine kadar yalnız resmi dairelerde yazılan dîvânî ve

[23] Yunus Emre Çelik, *Celî Dîvanî Yazının XIX ve XX. Yüzyıl Örnekleri Üzerinden Yazı Üsluplarının İncelenmesi* (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, 2024), 21-23.

[24] Çelik, *Celî Dîvanî Yazının XIX ve XX. Yüzyıl Örnekleri Üzerinden Yazı Üsluplarının İncelenmesi*, 28.

celî dîvânî, ancak bu zamandan sonra sanat yazıları arasına girmiştir. Buna istinaden diğer yazılara nispetle, estetik kaygılarla üzerinde durularak geçirdiği kısa süreç dolayısıyla hâlâ gelişimini sürdürmektedir. Klasik çerçevede daima son kısmı yukarı kıvrılan bir satır formunda yazılan dîvânî ve celî dîvânî yazılarda özellikle celî dîvânî -daha sanatlı olması dolayısıyla- 20. yüzyıl içinde kayda değer bir gelişim göstermiştir. Bununla birlikte örnekleri kısıtlı olsa da dîvânî hattıyla 20. yüzyılda verilen eserler, satır formunu devam ettirenlerin yanında az sayıda istifli levhadan oluşmaktadır. İstifli dîvânî levhalarsa son devrin yazıya yaklaşımını daha açık gösteren güncel bir yapıyı ortaya koymaktadır. Resim 19'da yer alan Davut Bektaş'a ait 1426/2005 tarihli levha, يا الله ibaresiyle istif yapısı yönünden dîvânî hattında yüzyıllar içinde görülmeyen ancak son devirlerde belirginleşen bir yaklaşımı göstermektedir. Hem harflerin satır değil istifle yazılması hem de bu istifin laleyi andıran bir form içermesi, yaklaşık aynı zaman diliminde görülen benzer örnekleriyle birlikte dîvânî hattı için önemli bir yeniliktir. Diğer bir örnek ise Ali Toy'a aittir. Önceki örnek ile yaklaşık aynı tarihlerde yazılmış olan levha, 1427/2006 tarihlidir. Necm Suresi'nin 9. ayeti olan *öyle ki, iki yay kadar hatta daha yakın oldu*[25] ibaresini ihtiva eden istif, belli bir formu değil, serbest bir yapıyı göstermektedir. Bununla birlikte harflerin dağılımındaki denge ile ayette geçen *kabe kavseyn*, iki yay uzunluğu anlamındaki ibare, harf formuyla bir nev'i resmedilmiştir. Böylece levhaya hem görsel hem anlam cihetinden etkili bir görünüm kazandırılmıştır (Resim 19).



Resim 19: (Solda) Hattat: Davut Bektaş, dîvânî levha, 1426/2005, "Yâ Allah"; (Sağda) Hattat: Ali Toy, dîvânî levha, 1427/2006, Necm suresi 9. ayet.

[25] DİB Kur'an (Erişim 11 Ekim 2025), en-Necm 53/9.

Konu celî dîvânî hattına geldiğinde, yukarıda değinildiği üzere daha kompleks yaklaşımlarla karşılaşılır. Celî dîvânî, yaklaşık 4 asır klasik satır formunda yazıldıktan sonra 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren artan şekilde farklı formlarda da istiflenmeye başlanmıştır[26]. Yazının güncel icralarındaysa; dairevî, oval, damla gibi istif formları yanında daha serbest istif biçimleri daha sık kullanılmaktadır. Bu istif biçimlerine malzeme seçimleri de eklendiğinde, celî dîvânî hattının aktüel çerçevesi daha anlaşılır hale gelmekte; uygulama alanında daha fazla yer bulmaya başladığı da ortaya çıkmaktadır. Celî dîvânî hattının 21. yüzyıla ait klasik formdaki örnekleri bir geçiş evresini gösterirken, yazının formel olarak alabileceği biçimlerin imkanını sorgulayan icralar olarak da değerlendirilebilir. Bu örneklerde, klasik satır biçimindeki esnemelerle, farklı formlardaki istiflere doğru bir yol açılmaya başlanmıştır. 20. yüzyıla ait celî dîvânî yazılar, çoğunlukla celî, sülüs, ta'lik ilh. hat cinslerindeki kadar özenli değildir. Ya fazla marjinal harf bünyelerine ya da istif açısından esnek formlara sahiptir. Hattın estetik seviyesini artıran -kurallılığı içeren- görsel açıdan zengin icraların çoğalması, 21. yüzyıla tekabül etmektedir.

Güncel çalışmalarda dairevî istifler ve malzeme kullanımındaki tercihler açısından Resim 20'deki levhalar, ilk elden bir fikir verebilmektedir. Örneklerde celî dîvânî hattının daha çok ölçü yerine oranla ilintili harf bünyelerinde, bu oranların fazlaca esnetildiği uygulamalara karşılık mümkün mertebe aynı ölçü/oran çerçevesinde harflerin kullanıldığı görülmektedir. Kâğıt tercihlerinde lacivert ve koyu yeşil, mürekkep olarak ise beyaz ve sarı renklerin tercihi, güncel yaklaşımlarla uyum halindedir. Fecr Suresi 24. ayetin yazılı olduğu yeşil zeminli yazıda, tahririn ve istifin kapladığı alanının farklı tonda bir mürekkeple yapılması ve belirginleştirilmesi, 21. yüzyılda, celî sülüste de görülen bir uygulamadır. Böylece, son yüzyıla kadar nispeten az kullanılan, malzeme tercihi ve istif formlarında benzerlik gösteren celî dîvânî hattının, estetik beğeniler ekseninde kendini güncelleyerek güncel sanat faaliyetlerinde bir yer bulduğu anlaşılmaktadır.

[26] Çelik, *Celî Dîvanî Yazının XIX ve XX. Yüzyıl Örnekleri Üzerinden Yazı Üsluplarının İncelenmesi*, 230.



Resim 20: Hattat: Yunus Emre Çelik, celî dîvânî levha, 1445/2023, (solda) Hicr Suresi 9. ayet; (sağda) Fecr Suresi 24. ayet.

Mehmet Memiş'in 1445/2025 tarihli celî dîvânî levhası da yeşil bir kâğıt üzerinde, sarı mürekkeple icra edilmiştir (Resim 21). İstifte, simetrik olmayan serbest bir tasarımın uyum ve ahengi vardır. Lafzatullahta ilk ل harfinin dikey olarak üçlü bir tenasüp yakalamak üzere klasik dışı yazılışı da sanatsal çerçeveyi desteklemektedir. İstif, رب العالمين ibaresinin daha ince kalemle boşluğu dengeler tarzda yerleştirilmesiyle tamamlanmıştır. Bu bütünlük içinde levha, yazı cinsindeki güncel yaklaşım tarzına iyi bir örnek teşkil etmektedir (Resim 21). Yasin Suresi 83. ayetin yer aldığı Seyit Ahmet Depeler'e ait diğer bir levhadaysa kırmızı yeşil ve lacivert olmak üzere üç farklı mürekkep ile sarmal bir istif görülmektedir. İstifteki sarmal yapı bir devamlılığı gösterirken bu da aynı zamanda ayetin manasıyla bir uyumu ortaya koymaktadır. 1433/2012 tarihiyle son dönem yaklaşımlarının net bir örneği olan bu levha, celî dîvânî hattındaki güncel icra biçimlerine dair anlayışı ortaya koymaktadır (Resim 21).



Resim 21: (Solda) Hattat: Mehmet Memiş, celî dîvânî levha, 1445/2023, Fatiha suresi 2. ayet;
(Sağda) Hattat: Seyit Ahmet Depeler, celî dîvânî levha, 1433/2012, Yasin Suresi 83. ayet.

Hat Sanatında Dijitalleşme

Hat sanatında güncel yaklaşımlar incelenirken özellikle 21. yüzyılın önemli bir mevzuu olan dijitalleşme, üzerinde durulması gereken önemli bir alana tekabül etmektedir. Dijitalleşme, çağın bir getirisi olarak büyük küçük her alana sirayet eden teknolojik bir olgudur. Aslında makine yardımıyla üretim ve tüketim dengelerinde meydana gelen değişiklikler bağlamında bu olguyu, Sanayi Devrimi'ne ve bu devrimin ortaya çıkardığı insan algısına kadar götürmek yanlış olmaz. Ancak dijitalleşme, içerimleri bağlamında bundan ayrı olmasa da daha çok bilgisayar teknolojileri ile ilintili bir kavramdır.

Dijitalleşme; yaşayış biçimleri, bilimsel olgular ve hatta insan algılarına kadar birçok sahayı etkilerken sanat faaliyetlerinde de bir tesirinin olması tabiidir. Plastik sanatlar bağlamında dijital uygulamalar, o sanatın alanı içinde ayrı bir kol olarak gelişim göstermiş ve klasik icra yöntemlerinden ayrılmıştır. Buna resimde dijitalin illüstrasyon, heykelde dijital heykel olarak bilgisayarda tasarlanan ve 3B yazıcılardan çıkarılarak sergilenen eserler, kendi alanı içinde farklı bir kol olarak yerini almıştır. Ancak İslam sanatları ve özelde konuyla bağlantısı bakımından hat sanatına bakıldığında, hattın dijitalle ilişkisinin fazla sorgulanmamış ve geçişken bir vaziyette olduğu, bununla ilintili olarak bazı açılardan menfî sonuçlara yol açabildiği görülmektedir. Dijital uygulamaların kolaylaştırıcı bir unsur olduğu yadsınamaz. Ancak yerinde bir kullanımın

kuralları belirlenmeden, yapay zekanın birçok alana tahakküme yeltendiği bir zamanda; hat sanatının dijital uygulamalarla ilişkisi, sanatın geleceğine dair soru işaretleri taşımaktadır[27].

Hat sanatı, meşkten başlayarak icra safhalarındaki her kademede (karalama, kalıp çıkarma, levha yazımı gibi) tüm sanat dallarında az çok olduğu üzere, evvela sanatkâra dönük varoluşsal bir içerime sahiptir. Hat sanatının kaynaklarında ve hoca-talebe ilişkilerinde aktarıldığı üzere meşk ve icrada esas, sanatı öğrenmek kadar insanın ahlakî bir yeterliliğe kavuşmasını da önceler. Buradan hareketle, hat sanatında dijital yaklaşımların ayrı bir kol olarak değil, doğrudan sanatın merkezine sirayet eden bir biçimde uygulanması, klasik yöntemlerin kaybolması yahut erozyona uğraması sonuçlarını doğurma tehlikesine sahiptir. Bu noktada, hat sanatının merkez ögelerinden biri olan saygı kavramının -olumsuz olana da sessiz kalmak yönünde- eleştiriyi köreltici bir mahiyete bürünmemesi hususunda dikkat gerektir.

Çağın kaynaklarını kullanmak elbette önem arz etmektedir. Burada sanatın özüne sirayet etmeyecek, yanlış kullanımların yolunu açmayacak hususlar özellikle dikkatle incelenmelidir. Dijitalin kolaylaştırıcı yönlerinden biri olarak; sergileme usûlleri, web sayfaları ve sosyal medya aracılığı ile en güncel eserlerin her zaman takip edilebilmesine, bunlardan ilhamla umumî beğeni kazanan uygulamaların yaygınlaşmasına ve hattatlar kadar hat talebelerinin daha geniş bir perspektif kazanmasına olanak tanımaktadır. Bir diğer açıdan müzeler ya da özel koleksiyonlarda özenle muhafaza edilen nadide eserler, dijital mecralar yardımıyla tetkik ve tahlil edilebilir yahut yalnız estetik haz için izlenebilir olmaktadır. Bundan başka, meşk süreçleri de yine dijitalin yardımıyla kolaylaşmakta, bulunduğu yerde ya da vakit itibariyle imkân bulamayan kabiliyetli kimseler, bu olanakla hat sanatına kazandırılabilmektedir[28]. Celî levhaların murabba ve benzeri yöntemlerle zahmetli olan büyütme biçimleri ve eserlerin görsel muhafazaları da dijital olanaklar yoluyla kolaylaşmaktadır.

---

27 Yunus Emre Çelik, "Hat Sanatında Bir İcra Yöntemi Olarak Dijitalleşmenin Etkileri", *13th International Mardin Artuklu Scientific Researches Conference* ed. Süreyya Yiğit- Gulnaz GAFUROVA (New York: Liberty Publishing House, 2025), 187.

28 Serkan Selalmaz, "Hat Sanatının Sergilenme Usûlü ve Dijital Mecrada Hat Sanatı", *Tevilat* 2/1 (Haziran 2021), 123-124.

Son bir nokta olarak dijital sanat üretimlerinin zahmetsiz ve sınırsız tekrarlanabilmesi (yeniden üretimi) sanat eserinin biricikliği konusunda ayrı bir tartışma konusu meydana getirmektedir. Walter Benjamin *Mükemmele alabildiğine yakın bir reprodüksiyonda bile bir şeyin eksikliği söz konusudur: Sanat eserinin şimdi ve burada olma hali, yani bulunduğu yerdeki bir defalık varlığı*[29] derken bu gerçeğe atıf yapmış ve modern çağın sanat üzerindeki tahakküm noktalarından birine değinmiştir. Şiirden kitap sanatlarına kadar İslam sanatlarında taklidin bir meşk usulü, hatta bir icra metodu olmasına karşılık şive ve hal denilen kavramlar yahut musikide "nota okumamak" diye tabir olunan *tavır* anlayışı, taklitte dahi biriciklik haline dair bir arayışı gösterir. Benjamin'in, sanat eserinin teknik yeniden üretimini, onun şimdi ve burada olma halini değersizleştirmesi olarak yorumlaması[30], günümüzde özellikle İslam sanatlarında dijital uygulamaların sanatsal konumunu ayrıca düşünmeyi gerektirmektedir.

Hat sanatında, *onun kıvam bulması çok yazmakladır* lafzına mugayir biçimde, eser verme biçimlerinin dijitale indirgenerek yazma eyleminin akim bırakılması; tavır, şive ve hal kavramlarının sanattan ayrılmasına ve sanatta özgünlüğü oluşturan şahsiyetin kaybolmasına yol açabilecek ciddi bir duruma işaret etmektedir. Bu da üzerinde durulması gereken elzem bir konudur. Bunun için İslam sanatlarında literatür araştırmalarının fikrî/felsefî bir çerçeve içerisinde sürdürülmesi kadar akademik bir tartışma ortamının oluşturulması, sanatın geleceği için önem arz etmektedir.

Son Söz Yerine

Hat sanatının metinle ilişkisi dolayısıyla anlamla kurduğu bağ, mesajını doğrudan iletme yönünden önemli bir avantaj sunmaktadır. Hattatların tarih boyunca ortaya koyduğu eserler de en başta Kur'ân-ı Kerîm'in mesajını iletirken, en etkili yolu bulma gayesine dayanmaktadır, denilebilir. 21. yüzyıl hattatları; postmodern çağın gölgesinde, anlamın ötelendiği, hakikatin yerini hakikatlerin aldığı bir devirde anlamla olan bu ilişki yönünden de bir sınav halindedir. Hat sanatının klasik kuralları dahi metnin içerdiği mesajı doğru verebilmek için harf ve terkiplerde ölçüler, istifte teşrifat kuralları şeklinde belirlenmiştir. Fakat yenilik/farklılık anlayışının hâkim olduğu güncel sanat anlayışları içinde

---

29 Walter Benjamin, *Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Eseri*, çev. Ogün Duman (İstanbul: Can Yayınları, 2023), 13.

30 Benjamin, *Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Eseri,* 14.

ilkeleri bağlamında bir tür *logos çöküşüne* uğrayan hüsn-i hattın günümüz icracıları, sanatın anlama dönük kuralları ile bu kuralları bozmaya yönelik yenilik akımları arasında bir bulantı halindedir. Çağ içindeki bu ikilemler içerisinde ortaya koyulan eserler incelendiğinde hat sanatının bugünkü uygulamalarında etkin olan ve üzerinde durulan iki unsura rastlanmaktadır. Bunlar; malzeme seçimleri ve tasarımlarda aranan yeni yaklaşımlardır. Döneminin bir ferdi olarak hattatlar, bu bağlamlar etrafında kendi konumlarını bulmaya çalışırken, anlamı görünür kılmak yolunda zamanın imkanlarını kullanmaya çalışmakta ve hızla değişen estetik algı karşısında da yoğun bir çaba harcamaktadır.

21. yüzyılda yazılan levhalara bakıldığında öncelikle malzemenin çok etkili bir yer tuttuğu görülmektedir. Renkli ve dokulu kağıtlar ile yine fabrikasyon mürekkeplerin sunduğu çeşitli renklerle anlam; yalnız harf anatomileri ya da istif kuvvetiyle değil, bir nevi renk armonisiyle süjeye ulaştırılmaya çalışılmaktadır. Tek tek yazılar özelinde bakılırsa sülüs hattının burada klasik vasfını en çok koruyan yazı olduğu anlaşılmaktadır. Açık renkli kağıtlarda, sıklıkla siyah yahut yine benzer klasik renklerde yazılmaktadır. Buraya eklenmesi gereken bir form ise karalamalardır. Tarihte alıştırma ya da levha hazırlığı olarak uygulanan karalamalar, 21. yüzyılda bazen serbest bazen kalıplı ve muntazam şekilde levha olarak tasarlanmaktadır. Bunlardan bazıları anlam muhtevasını devam ettirirken, bazıları sadece görsel bir hüviyet taşımaktadır. Celî sülüs alanında ise önemli bir merhale geçirilerek, dönem içinde etkili örnekler ortaya koyulmaktadır. Burada koyu ve dokulu kağıtların önemli bir yeri görülür. Bunun yanında beyaz ve sarı yanında yeşil, mor ve benzeri geniş bir renk skalası, celî sülüsteki mürekkep renklerini oluşturmaktadır. Yazı istiflerinin ustalıklı örnekleri; harekeden arındırılarak ya da harflerin satır çizgileri değiştirilerek, bazı harflerde hususî tasarruflarda bulunarak daha da ileri götürülmektedir. Yine çok marjinal olmayan ancak harflerin ölçüsü içinde kalınsa da yeni terkip denemeleri ile tetabuk sanatının çokça kullanımına sıklıkla rastlanmaktadır. Diğer bir yazı cinsi olan nesih hattındaysa, malzeme yönünden celî sülüstekine benzer uygulamaların yanında, asıl üzerinde durulması gereken celî uygulamalardır. Nesih hattında celî, en fazla üç mm ile yazılan yazılar olarak kabul edilirken, günümüzde çok daha geniş kalem ağızlarıyla yazılan gerçek anlamda celî nesih örnekleri giderek artmaktadır. Muhakkak hattına gelindiğinde bu yazı, kaynaklarda artık kullanımdan kalkan ve sadece besmele yazımına hasredilen bir tür olarak anılırken,

bugün yeniden levhalarda ve artık satır değil, istiflenmiş biçimleriyle görülmektedir. Bu istiflerde de celî sülüste görülen malzeme ve forma dair yaklaşımlar kendini göstermektedir. Reyhânî hattı da tarihî seyri içinde nesihin yaygınlık kazanmasından sonra hattatların çok tercih etmediği bir diğer yazı çeşididir. Fakat bugün, reyhânî hattının kendisine has estetik tat vesilesiyle -bu imkândan faydalanmak adına- yazımının arttığı anlaşılmaktadır. Tevkî hattı, aklâm-ı sitte içinde bugün en az rağbet gören yazı sayılabilir. Rikâ yahut hatt-ı icâze, her ne kadar sıkça levhalarda kullanılmasa da vazifesi olan icâzetname ve ketebe yazımlarında kullanılmaya devam etmektedir. Ta'lik hattı, umumen klasik vasfını devam ettiren bir yazıdır. Bunun yanında, malzeme ve istif formları cihetinden döneme özgü bahsi geçen yaklaşımlar, ta'lik hattında da sıkça görülmektedir. Dîvânî hattı, 21. yüzyılda istifli olarak az sayıda da olsa örnekler verilerek yeni bir ifade biçimiyle ele alınmıştır, fakat klasik vasıfta kullanımı daha fazladır. Celî dîvânî ise, yaklaşık 20. yüzyılın ortalarından itibaren satır formu dışında farklı formlarda kullanılmaya başlanmışken, 21. yüzyıldaki örnekleri çok daha çeşitli ve sanatsal bir yapı arz etmektedir. 21. yüzyılda celî dîvânî, hattatlar tarafından daha fazla tercih edilir bir konuma çıkarak daha kurallı ve estetik örnekleri verilmeye başlanmıştır. Renkli kâğıt ve mürekkeplerin etkisi de yine celî dîvânîde öne çıkan güncel yönlerden biridir.

Bunların yanında çağın bir getirisi olan dijital uygulamalar, hat sanatında bir yönüyle eser üretimini artırırken, diğer yandan üzerinde durulması ve sorgulanması gereken konuları da doğurmuştur. Hat sanatının mahiyeti, öğrenim/meşk ve icra biçimleri çerçevesinde şekillendiği için; dijital yaklaşımların, diğer sanatlardaki gibi ayrı bir kol olarak hat sanatına dahil olmak yerine mahiyete dair alanlara nüfuzu, üzerinde daha fazla çalışma yapılması ve tartışılması gereken bir alanı meydana getirmektedir.

Kaynakça

Alparslan, Ali. "İslam Yazıları". *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 27-45. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012.

Alparslan, Ali. "Nesta'lik". *Tu̇rkiye Diyanet Vakfı Islâm Ansiklopedisi*. 33/11-15. İstanbul: TDV Yayınları, 2007.

Altın, Nurcan. *Klasik Yöntemlerle Kâğıt Terbiye Usûlleri ve Uygulamalar*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Li-

sans Tezi, 2019. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=T1mWGp9MngYYkCSgiJ-vtVs1ctbKZKaGSTQRqtovDyAnQwJ2BMKmyqne5Sm95Nr4k

Benjamin, Walter. *Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Eseri*. çev. Ogün Duman. İstanbul: Can Yayınları, 1. Basım, 2023.

Çelik, Yunus Emre. "Göstergeler Arası Yaklaşımla Hat Sanatında Anlam-Form İlişkisi". *ARTFACTOR 2. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu Tam Metin Kitabı*. 140-150. ARTFACTOR, 2025.

Çelik, Yunus Emre. "Hat Sanatında Bir İcra Yöntemi Olarak Dijitalleşmenin Etkileri", *13th International Mardin Artuklu Scientific Researches Conference*. ed. Süreyya Yiğit-Gulnaz Gafurova. 187-188. New York: Liberty Publishing House, 2025.

Çelik, Yunus Emre. *Celî Dîvanî Yazının XIX ve XX. Yüzyıl Örnekleri Üzerinden Yazı Üsluplarının İncelenmesi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, 2024.

Çetin, Nihad M. "Aklâm-ı Sitte". *Tu̇rkiye Diyanet Vakfı Islâm Ansiklopedisi*. 2/276-280. İstanbul: TDV Yayınları, 1989.

Derman, M. Uğur. "Nesih". *Tu̇rkiye Diyanet Vakfı Islâm Ansiklopedisi*. 33/1-3. İstanbul: TDV Yayınları, 2007.

Ersoy, Osman. "Kâğıt". *Tu̇rkiye Diyanet Vakfı Islâm Ansiklopedisi*. 24/163-166. İstanbul: TDV Yayınları, 2001.

Gelibolulu Mustafa Âlî. *Menakıb-ı Hünerveran*. hzl. Müjgan Cunbur. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları, 2012.

DİB Kur'an. Erişim 11 Ekim 2025. https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Necm-suresi/4789/5-18-ayet-tefsiri

Özkafa, Fatih. *Hat Sanatı Osmanlı'dan Bugüne*. İstanbul: Kapı Yayınları, 1". Basım, 2023.

Özönder, Hasan. *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü*. Konya: Sebat Ofset Matbaacılık, 2003.

Selalmaz, Serkan. "Hat Sanatının Sergilenme Usûlü ve Dijital Mecrada Hat Sanatı". *Tevilat* 2/1 (Haziran 2021), 107-125. https://doi.org/10.53352/tevilat.960707

Serin, Muhittin. "İbnü'l Bevvâb". *Tu̇rkiye Diyanet Vakfı Islâm Ansiklopedisi*. 20/534-535. İstanbul: TDV Yayınları, 1999.

Serin, Muhittin. "Rikâ'". *Tu̇rkiye Diyanet Vakfı Islâm Ansiklopedisi*. 35/109-110. İstanbul: TDV Yayınları, 2008.

Serin, Muhittin. "Tevkî'". *Tu̇rkiye Diyanet Vakfı Islâm Ansiklopedisi*. 41/36-37. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.

Yazır, Mahmud Bedrettin. *Medeniyet Aleminde Yazı İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli*. 2. Cilt. İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 5. Basım, 2023.

ISBN: 978-625-8552-22-5