Prof.Dr.

SELÇUK MÜLAYİM ARMAĞANI

Sanat Tarihi Araştırmaları

Editör

Doç. Dr. Aziz DOĞANAY

LALE YAYINCILIK

LALE YAYINCILIK

www.laleyayincilik.com

Kültür ve Sanat Yayınları: 4

Prof.Dr. Selçuk Mülayim Armağanı:
Sanat Tarihi Araştırmaları

Editör
Doç.Dr. Aziz DOĞANAY

Yayın Kurulu
Doç.Dr. Aziz DOĞANAY
Doç.Dr. F. Nalan TÜRKMEN
Doç.Dr. Ahmet Sacit AÇIKGÖZOĞLU
Yrd.Doç. Dr. Gülnihal KÜPELİ

Yayıncı
Ahmet AKCAN

Son Okuma
Doç.Dr. Tuba KARATEPE

Kitap Tasarımı
Fotografika
Çiğdem VURAL

Baskı
Seçil Ofset
www.secilofset.com
Sertifika No: 12068

İstanbul 2015, 1000 adet basılmıştır.
ISBN: 978-605-84443-2-4

Dağıtım ve satış
Lale Organizasyon Tic. Ltd. Şti.
Tel: 0212 245 55 71
www.laleorganizasyon.com
Katkılarıyla

GELENEKSEL SANATLAR DERNEĞİ
www.gelenekselsanatlar.org

Yazıların görselleriyle birlikte bütün sorumlulukları yazaittir. Kaynak gösterilmeden alıntılanması, yazarların izni arlarına alınmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılması veya farklı biçimlere ve dillere çevrilmesi yasaktır.

Lale Yayıncılık, Lale Organizasyon Ticaret Limited Şirketi'nin markasıdır. Bu kitabın yayın ve telif hakları Lale Yayıncılık ve Lale Organizasyon'a aittir.

GELENEKSEL SANATLARDA GELENEK ve GELECEK

Aziz DOĞANAY*

Özet

Asırlar evvelinden süzülüp günümüze kadar gelen Geleneksel Sanatlar daha çok kitap ve yazı etrafında veya mimarî etrafında gelişmiştir. Osmanlı asırlarında Saray'da kurulan Hassa Mimarlık Ocağı veya Camaat-i Nakkâşân gibi ehli-i hiref teşkilatları sayesinde geleneksel sanatlar usta çırak ilişkisiyle öğretiliyor ve ülke çapında üretilen eserler Saray'daki sanatkâr teşkilatlarının gönderdiği projelerin uygulanmasıyla merkezî teşkilat tarafından kontrol ediliyordu. Bu sayede sanat üslûpları bütün yurt genelinde aynı özellileri taşıyabiliyordu. Yerel sanatkârlar da genellikle bu üslûba uyum sağlıyorlardı.

Saray'daki sanatkâr teşkilatlarının ortadan kalkmasıyla günümüzde merkezî kontrolü sağlayacak bir üst kurum olmadığı için geleneksel sanatlarda bir çözülme yaşanmış artık ülke çapında ortak bir dönem üslûbu geliştirmek yerine ferdî çalışmalarla bir birinden farklı, çoğu zaman tutarsız işler üretilmeye başlanmıştır. Modern yaklaşımların da etkisiyle geleneksel sanatlar gelenekten tamamen kopma derecesine gelmiştir. Bu yazıda geleneksel sanatların geleneğe bağlılık sorunu ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk sanatları, Hat, Tezhip, Minyatür resim, Ebru, Geleneksel motifler.

Abstract

The traditional arts which reached us over the centuries being purified have mostly been developed with the manuscripts, around the calligraphy as well as in architecture. Those traditional arts in the ehl-i hiref organization which were established in the Palace during the Ottoman era, like Guild of Hassa Architects and Community of Designers the productions of art pieces all around the state were the predesigned projects of these organizations and their applications by the local artisans were always under control. By means of this supervision the art production over the state would have the similar stylistic appearance and understanding. The local artisans generally were working in harmony with the same understanding.

The disappearance of these organizations once established in the Palace left a lack of supervision by a high artistic authority resulting a clear decline experienced

* Doç.Dr., Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, e-posta: azizdoganay@marmara.edu.tr; azizdoganay@aol.com

in the traditional arts. Instead of having the same stylistic understanding the art productions in the state had more individually diversified styles which had nothing in conmon in a stylistic sense. With the effect of modernist approaches the traditional arts have reached to a level of sundadence from the traditions. In this paper the problem of allegiance of the Traditional Arts to the tradition is discussed.

Key Words: Traditional art, Calligraphy, Illumination, Miniature painting, Marbling papers, Traditional ornaments.

§

Günümüzde Geleneksel Sanatlar'ın geleneğin neresinde durduğunu ve ne kadar geleneğe bağlı kaldığını, hakikaten geleneksel olup olmadığını anlamak için önce "gelenek nedir, sanat nedir, geleneksel sanatlar nedir?" gibi sorulara cevap aramak gerekir. Vakıayı doğru anlayabilmek için soruları doğru sormak ve bu sorulara da doğru cevaplar bulmak çok önemlidir.

İşe "Geleneksel Sanatlar" kavramı üzerinde düşünerek başlamak gerekir. Birçok alanda olduğu gibi, sanat alanında da günümüzde kullandığımız bazı kavramlar dilimize fazla sorgulanmadan Batı kaynaklarından aktarılmıştır. "Geleneksel Sanatlar" kavramı da hiç sorgulamadan kabul ettiğimiz kavramlardan birisidir. Son zamanlarda kadim ince sanatlarımıza "geleneksel sanatlar" mı diyelim "gelenekli sanatlar" mı diyelim şeklindeki tartışma işin ancak demagojik faslını oluşturmaktadır. Şöyle yakın zamana kadar Batı müzelerini bir inceleyecek olursak bu müzelerde sergilenen bütün İslâm eserlerinin, Batı normlarına göre "seçkin sanat eseri" sayılan eserler kategorisinde değil, dönem ve coğrafî özellikler de dâhil hiçbir üslûp farkı gözetilmeksizin ikinci sınıf "halk sanatları" arasında; "folk art, traditional art veya handicraft" bölümlerinde sergilendiğini görürüz[1]. Biz kadim sanatlarımızın isimlendirmesini, maalesef bir zamanlar bizim değerlerimizi küçümseyen batı müzelerindeki tasnife bakarak yapmışız. Bu yüzden günümüzde bu sanatlara "geleneksel" mi diyelim "gelenekli" mi diyelim tartışmalarını pek anlamlı bulmuyoruz. Çünkü bugün "geleneksel sanatlar" adıyla andığımız kadim ince sanatlarımız, sıradan bir halk sanatı değil, seçkin bir medeniyetin süzgecinden geçmiş, eğitimli ve istidatlı sanatkârların elinde yoğrulup biçimlenmiş mümtaz sanat dallarıdır. Batıda sanat ve sanat eseri, seçkin kesim ile sıradan halk arasında bir sınıf farkı yaratmak için icat edilmiş bir metadır[2]. Bizim sanatımız ise kendi içinde tutarlı, kendine has bir felsefesi olan hayat biçiminin tezahürüdür[3].

---

1 Wijdan Ali, ***What is Islamic Art***, Mafraq: A Publication of Al al-Bayt University, Jordan, 1996, ps. 5-10.

2 Larry E. Shiner, ***The Invention Of Art: A Cultural History - Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi***, İsmail Türkmen (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 257-268.

3 Titus Burckhardt, ***Aklın Aynası: Geleneksel Bilim ve Kutsal Üzerine Denemeler***, Volkan Ersoy (çev.), İstanbul: İnsan yayınları, 1987, s. 229-238

Geleneksel sanatlar çerçevesinde üretilen eserler çoğunlukla sanat iddiasıyla ortaya çıkmayan kendiliğinden birer sanat eseridir.

Kur'ân-ı Kerîm'de bildirildiğine göre Allah teâlâ, Hz. Âdem'i yarattı, önce Ona şekil verdi, Onu biçimlendirdi ve daha sonra Ona kendi ruhundan üfledi[4]. Ona isimleri ve kelimeleri öğretti ve daha sonra da meleklerin Hz. Âdem'e secde etmelerini istedi[5] çünkü melekler Âdem'e öğretilen isimleri bilmiyorlardı. Bu yüzden isimleri çok önemsiyoruz, doğru isimlendirme bizi bilginin kaynağına, onu teşhis etmeye, tanımaya ve tanımlamaya götürür.

Diğer bir tartışmalı konu da "İslâm sanatı" kavramı ve dolayısıyla bu çerçevede ortaya konmuş eserlerin kimlik sorunudur. İslâm sanatı nedir? İslâm sanatı diye bir mefhumdan söz edebilir miyiz? Bu soruların cevabını İslâm'ın temel kaynağı olan Kur'ân-ı Kerîm'de ve Hadis-i Şerîf'lerde aramalıyız. İslâm sanatının çerçevesi Kur'ân-ı Kerîm'de çizilmiş midir sorusuna cevap aramadan önce İslâm'dan önceki semavî dinlerin mukaddes kitaplarına da bakmak gerekir. Çünkü İslâm sanatı başlığı altında değerlendirilen sanatların şekillenmesinde önemli rolü bulunan tasvir yasağının esas kökeni Tevrat'a dayanmaktadır. Yani tasvir yasağı ilk kez İslâm dininin getirdiği bir yasak değildir. Tevrat'ta geçen "On emir"de suret yapma yasağı tevhid inancını korumak için put yapma yasağı şeklinde getirilmiştir[6]. Yahudiler bu yasağın sınırlarını daha sonra biraz geniş tutmuşlardır. Aynı şekilde Kur'ân-ı Kerîm'de de yasaklanan şey put yapımı ve bu putlara tapınılmasıdır. Kur'ân-ı Kerîm'de put sayılabilecek şekillerin yapımının dışında açık ifadeyle belirtilmiş bir suret yapma yasağı söz konusu değildir. Buna ilaveten, Kur'ân-ı Kerîm'de sarih bir sanat tanımlaması bulunmamakla birlikte Müslümanların sanatı ve İslâm'ın sanata yaklaşımını doğru idrak edebilmeleri için Allah teâlâ insanlara kendi yarattığı eserlere bakmalarını tavsiye etmiş ve bu eserleri anlamanın yolunun kulaklar gözler ve gönüllerden geçtiğini birçok defa ifade etmiştir[7].

---

4 ***Kurân-ı Kerîm***, "Yarattığı her şeyi güzel yaratan, insanı başlangıçta çamurdan yaratan, sonra onun soyunu, bayağı bir suyun özünden yapan, sonra onu şekillendirip ruhundan ona üfleyen Allah'tır. Size kulaklar, gözler, kalpler verilmiştir. Öyleyken, pek az şükrediyorsunuz." Secde Suresi, 32/7-9; "And olsun ki, sizi yarattık, sonra şekil verdik, sonra meleklere, "Adem'e secde edin" dedik; İblis'ten başka hepsi secde etti, o secde edenlerden olmadı." Araf Suresi, 7/11.

5 ***Kur'ân-ı Kerîm***, "Rabbin meleklere: "Ben, balçıktan, işlenebilen kara topraktan bir insan yaratacağım. Onu yapıp ruhumdan üflediğimde ona secdeye kapanın" demişti" Hicr Suresi, 15/28-9; "Ve Adem'e bütün isimleri öğretti, sonra eşyayı meleklere gösterdi. "Eğer sözünüzde samimi iseniz bunların isimlerini bana söyleyin" dedi" Bakara Suresi, 2/31.

6 ***Kitab-ı Mukaddes: Eski Ahid*** "Kendin için oyma put, yukarda göklerde olanın ya da yerin altında sularda olanın asla suretini yapmayacaksın; onlara eğilmeyecek, onlara ibadet etmeyeceksin; çünkü ben, senin Allah'ın Rab, benden nefret edenlerden babalar günahını çocuklar üzerinde, üçüncü nesil üzerinde, dördüncü nesil üzerinde arayan; beni seven ve buyruklarımı tutanların binlercesine lütufta bulunan kıskanç bir Allah'ım", Çıkış, 20/4-6.

7 ***Kur'ân-ı Kerîm***, "De ki: O, sizi yaratan ve size kulaklar, gözler ve kalpler/gönüller verendir. Ne kadar da az şükrediyorsunuz!" Mülk Suresi, 67/23; "Oysa, sizin için kulaklar, gözler ve kalpler/gönüller var

Kur'ân-ı Kerîm'de resim ve heykel yapımını yasaklayan en ufak bir ifade dahi bulunmazken put yapımını ve putlara tapmayı yasaklayan ayetler mevcuttur[8]. Müslümanların resim ve heykelden uzak duruşu, Hadis-i Şerîf'lerde geçen tasvir konusundaki şiddetli yasaklama ve korkutucu ifadelerden kaynaklanmaktadır, ancak bu anlayışın sebepleri dikkatle tetkik edildiğinde yasaklamanın tevhid inancını korumaya yönelik olduğu anlaşılır. Çünkü Hadis-i Şerîf'lerde de asıl yasaklanmak istenen şeyin Allah teâlâ ile yaratma konusunda rekabete kalkışmak veya tapınmak maksadıyla putlar yapmak, kısacası Allah'a eş koşmak olduğu anlaşılmaktadır[9].

Müslümanlarda oluşmuş resim karşıtı önyargı, müfessirlerin Kur'ân-ı Kerîm'de geçen Sebe Suresi'nin 13. ayetini yorumlamalarını hayli zorlaştırmıştır. Çünkü burada açıkça Hz. Süleyman'ın yaptırdığı heykellerden söz edilmektedir[10]. Kimi müfessirler burada geçen "temâsîl" kavramının heykeli değil süslemeyi kastettiğini söylemiş[11] kimisi bunların heykel olduğunu kabul etmiş ancak bu meselenin Müslümanları değil, Hz. Süleyman'ın kavmini ilgilendirdiğini ve onların şeriatında tasvirin yasak olmadığını söylemiştir,[12] fakat bunu söylerken On emir'de geçen suret yapma yasağıyla ilgili bahse hiç değinmemişlerdir. Bilindiği gibi Yahudiliğin temel esaslarından olan On emir'in ikinci maddesinde "Kendin için yukarıda gökyüzünde, aşağıda yeryüzünde ya da yer altında sularda yaşayan herhangi bir canlıya benzer put yapmayacaksın. Bunların önünde eğilmeyecek, onlara tapmayacaksın" denmektedir[13]. Bu manada Kur'ân-ı Kerîm'deki yasakla Tevrat'taki yasak arasında hiçbir fark yoktur.

Müslümanların heykel karşısındaki olumsuz tutumu Hz. Peygamber zamanında bazı insanların heykel şeklindeki putlara tapmalarından ileri gelmektedir. Eğer İslâm dini Arap yarımadasında değil de başka bir coğrafyada zuhur etmiş olsaydı

---

eden O'dur. Pek az şükrediyorsunuz" Müminûn Suresi, 23/78.

8 ***Kur'ân-ı Kerîm***, "İbrahim, babasına ve milletine: "Bu tapınıp durduğunuz heykeller nedir?" demişti. Babalarımızı onlara tapar bulduk" demişlerdi" Enbiya Suresi, 21/52-53; "Allah'la beraber başka tanrı tutup tapma. O'ndan başka tanrı yoktur. O'ndan başka her şey yok olacaktır. Hüküm O'nundur, O'na döndürüleceksiniz" Kasas Suresi, 28/88.

9 Ebû Hüreyre evin tepesinde resim yapan bir ressam gördü ve şöyle dedi: "Ben Rasûlullah'ı (s.a.s) şöyle buyururken işittim, Resim yapan kimse hakkında Allah Teâla şöyle der: Benim yarattığım gibi yaratmaya kalkışandan daha zâlim kim vardır. Haydi onlar bir (buğday veya arpa) tanesi veya bir zerre yaratsalar ya!" Buhârî, ***Libas***, 90; Ayrıca bkz. Buhârî, ***Tevhid***, 56.

10 ***Kur'ân-ı Kerîm***, "Süleyman için, o ne dilerse, mabedler, heykeller, büyük havuzlara benzer çanaklar va taşınması güç kazanlar yaparlardı. Ey Davud ailesi! Şükredin! Kullarımdan şükredenler pek azdır." Sebe Suresi 34/13.

11 Seyyid Ebü'l-A'lâ Mevdudî, ***Tefhîmü'l-Kur'ân***, c. 4, Ali Bulaç (çev.), İstanbul: İnsan Yayınları, 1996. s. 505; Fahreddin Râzî, ***Tefsîr-i Kebîr: Mefâtihu'l-Gayb***, c. 18, Ankara: Akçağ Yayınları, 1988, s. 328.

12 Muhammed Ali es-Sabûnî, ***Safvetü't-Tefâsîr***, c. 5, İstanbul: Ensar Neşriyat, 1990, s. 126; Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır, ***Hak Dini Kur'ân Dili : Türkçe Tefsir,*** c. 6, 1361/1942, İstanbul: Eser Kitabevi, [y.y., t.y.], s. 3952.

13 ***Kitab-ı Mukaddes: Eski Ahid,*** Çıkış, 20/4-5.

o zaman putperestlikle mücadelenin odağında başka şekillerdeki putlar olacaktı. Meselâ İran veya Azerbaycan coğrafyasında eskiden ateşin kutsallığına inanılırdı. Hz. Peygamberin doğumuna kadar hiç sönmeden yıllardır yanan bir ateşten söz edilir[14]. Bu ateşin, adına "Buta-Bûte" denilen bir sembolü vardır. Bûte, Buda isminden bozma bir kavram olup bunun Türkçe karşılığı "put" demektir[15]. İslâm dininin kabulünden sonra bu motif anlam değiştirerek adeta nebatî bir motife dönüşmüştür ve halk arasında "şal deseni" olarak tanınır olmuştur (fot.1). Bûte motifi bir kibrit veya kandil alevinin uç kısmının hafif kıvrık biçimde resmedilmesiyle damla veya yaprak şeklinde üslûplaştırılmış bir motiftir. Daha sonraları bu biçimin içi ve etrafı çiçeklerle bezenerek yaprak şekline dönüşmüştür.

Mütedeyyin bir Müslüman, üzerinde put veya put alâmeti sayılan bir sembolü taşıyabilir mi? Elbette bunu bile bile yapmak inanç açısından sakıncalı görülür. Bûte dendiğinde artık kelimenin kökeni hatırlanmadığından ve bu motif günümüzde asıl anlamını kaybettiği için Müslüman hanımların başörtülerinde, beylerin kravatlarında ve evlerindeki mefruşatta sevilerek kullanılmakta ve hiçbir mütedeyyin Müslüman, heykel karşısında gösterdiği sert tutumu bu motif karşısında sergilememektedir.

Uzakdoğu ikonografyasında kutsalı temsilen Buda resimlerinin arkasınd hâle şeklindea, İslâm sanatında ise nuru, dolayısıyla kutsallığı temsilen peygamber tasvirlerinin arkasında alev şeklinde görülen bu motifin asıl kaynağı nur, yani bir manada ateştir (fot.2-4). Ateş aynı zamanda Anâsır-ı erbaa'dan biridir. Bu sebeple bu sembol tarih boyunca doğu ülkelerinde önemsenerek çokça kullanılagelmiştir. Kısacası İslâm dini ateşi kutsayan bir toplumda zuhur etmiş olsaydı, yasaklanan şey resim veya heykel değil, belki de bûte motifi benzeri semboller olacaktı. Çünkü burada asıl mesele şirke düşmeden tevhid inancının korunmasıdır. Diğer yandan Müslümanların Batılı anlamda resim ve heykelden uzak durmalarının sebebi, bâtıla benzemekten kaçınma isteğidir. Resim ve heykel yapmak ve bunları uhdesinde bulundurmak vaktiyle putperest toplumlarla özdeşleşmiş bir durum olduğu için bu toplumların alâmetifârikası sayılabilecek tasvirden uzak durmak da takvâ açısından tercih edilen bir durum olmuştur. İslâm'ın ilk devirlerinde Emevî saraylarında sere serpe kullanılan resim ve heykele karşı halkın gösterdiği aşırı tepki İslâm sanatlarında tasvir sorununun derinleşmesine sebep olmuştur. Emevî halifelerinin, saraylarında resim ve heykel bulundurmaktan çekinmedikleri günümüze kadar ulaşan eserlerden anlaşılmaktadır[16].

---

14 "Farsın bin yıl sönmeyen ateşi söndü", Ahmed b. el-Hüseyn el-Beyhakî, ***Delâilu'n-Nübüvve ve Ma'rifetu Ahvâli Sâhibi'ş-Şeria, I,*** Beyrut, 1405, s. 126-127.

15 Ziya Şükun, ***Farsça-Türkçe Lügat: Ferheng-i Ziya = Gencine-i Güftar,*** I, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1996, s. 370; Ferit Devellioğlu, ***Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lügat***, Ankara: Aydın Kitabevi, 2000, s. 115.

16 Volkmar Enderlein, "Yapı Bezemeleri", ***Islam: Art and Architecture - İslam Sanatı ve Mimarisi***, Markus

Kur'ân-ı Kerîm'de sanat konusunda Tevrat'taki gibi ayrıntıya girilmemiştir. Meselâ Tevrat'ta bir mabedin nasıl inşa edileceği hangi ölçülerde, hangi malzemeyle ve ne şekilde yapılacağı bütün teferruatıyla öğretilirken[17] Kur'ân-ı Kerîm'de mabed için özel bir şekil önerisinde bulunulmamıştır. Kurân-ı Kerîm'de mabed yapımıyla ilgili olarak sadece "İbrahim ve İsmail, Kâbe'nin temellerini yükseltiyordu. 'Rabbimiz! Yaptığımızı kabul buyur. Şüphesiz ki, Sen hem işitir hem bilirsin' dediler"[18] veya "Allah'ın mescitlerini, ancak Allah'a ve ahiret gününe inanan, namazı dosdoğru kılan, zekâtı veren ve Allah'tan başkasından korkmayan kimseler imar eder. İşte onların doğru yolu bulanlardan olmaları umulur"[19] gibi ifadeler yer almaktadır. İslâmî kaynaklarda temiz olan her yerde ibadet edilebileceği bildirilmiştir[20]. Bu sebeple İslâm ülkelerinde birbirinden çok farklı cami tipleri ortaya çıkmıştır[21].

İslâm sanatını diğer sanatlardan farklı kılan özellikler nelerdir sorusuna karşı, hiç düşünmeden ve sorgulamadan, bize öğretilmiş bazı ezberlerimizi sıralarız. İslâm sanatı tevhid sanatıdır deriz meselâ. Fakat özünde çok doğru olan bu cümlenin içini doldurmak biraz zor olmuştur. Müşahhas bir örnek verecek olursak, Şam Emeviye Camii'ni (715) veya Diyarbakır Ulu Camii'ni (1091-1115?) bir Bizans bazilikasından ayıran şey nedir veya Kurtuba Ulu Camii (786-961) ile Şehzadebaşı Camii (1548)'leri arasında yönleninin aynı kıbleye dönük olması, minber ve mihrab gibi birkaç unsur dışında ne tür benzerlikler görülebilir? Elbette bu yapıları teker teker ele alarak yorumlayacak olursak tevhid bağlamında söyleyecek pek çok söz bulabiliriz, ancak Osmanlı'nın cami mimarisinde ulaştığı nokta, tevhidi anlatmada hiçbir söze hacet bırakmaz. Büyük bir kubbenin kuşattığı yekpare mekân, cemaate yekvücut ibadet etme imkânı sunmaktadır. Her ne kadar merkezî kubbenin, yığma binalarda geniş mekânı örtmek için bulunmuş mimarî bir çözüm olduğunu ve kubbenin aslında tevhid fikriyle doğrudan bir ilişkisinin olmadığını düşünen kimseler olsa da[22] bu düşünce Osmanlı'nın kubbe konusundaki ustalığını dünyaya göstermiş olan Mimar Koca Sinan'ı anlamaktan uzak kalır.

Hattstein, Peter Delius (edt.), Nurettin Elhüseyni (çev.), İstanbul: Literatür Yayınları, 2007, s. 80-87.

17 ***Kitab-ı Mukaddes: Eski Ahid***, Çıkış, 25/40 "Her şeyi sana dağda gösterilen örneğe göre yapmaya dikkat et" Ayrıca bkz. Çıkış, 36/8-38.

18 ***Kur'ân-ı Kerîm***, Bakara, 2/127.

19 ***Kur'ân-ı Kerîm***, Tevbe, 9/18.

20 Resulullah (s.a.s) şöyle buyurmuştur: "Diğer insanlardan üç şey ile üstün kılındık (onlara verilmeyen şeyler bize verildi) .... Yeryüzünün her tarafı bize mescid kılındı." Müslim, ***Mesacid,*** 4-5.

21 Semavi Eyice, "Cami", ***DİA,*** c. 07, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 56-90.

22 Doğan Kuban, ***Sinan'ın Sanatı ve Selimiye,*** İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1997. s. 37-46.

Osmanlılara gelene kadar cami mimarisinde pek az örnek istisna tutulursa camilerin aynı yöne bakması dışında, fazlaca ortak yönünden söz etmek zor görünmektedir. Merkezî plandan uzak camilerde, mekân bütünlüğünden fazlaca söz edilemese de kesret içinde vahdet fikrinin işlenmesiyle yine de tevhid mefhumundan söz edilebilir fakat ibadetle mekânın ruh bütünlüğü ancak Mimar Sinan yapılarıyla vücut bulmuştur. Aynı ruh bütünlüğünü Sinan çağının tezyinî sanatlarında da gözlemlemek mümkündür. Osmanlı sanatkârlarının bu başarısı ve eserlerinde görülen üslûp bütünlüğü, manevî donanıma sahip geleneksel eğitim sistemi ve Osmanlı kurumlarının teşkilat yapısıyla da ilgilidir. Ülke çapında meydana getirilen eserlerin aynı üslûp özelliklerine sahip olmalarında Hassa Mimarlar Ocağı veya Cemaat-i Nakkaşân-ı Hâssa gibi sanatkâr teşkilatlarının önemi büyüktür. Bugün cami mimarisinde yeni bir dil oluşturmaya çalışan modernist mimarların bu dili oluşturamamalarında Hassa Mimarlar Ocağı gibi bir teşkilata sahip olmamalarının önemi büyüktür. Esasında bugün modern cami inşa etmek istenirken bazen maksat aşılarak bu alandaki tarihî tecrube bir kenara itilerek reddi miras edilmektedir. Meselâ Büyükçekmece'deki Sancaklar Camii ve Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi kampüsüne inşa edilen cami, yüzyılların tecrubesiyle ortaya çıkmış olan Mimar Sinan üslûbu karşısında, Sultan II. Abdülhamid'in karşısına dikilerek Sultan'ın hal kararını okuyan Emanuel Karasu ve Aram Efendi'den bir farkı yok gibidir.

Tevhid inancının geleneksel sanatlarımıza etkisine bakacak olursak, İslâm'ı din olarak kabul edişimizden bu yana -ara sıra bazı arızalar olmakla birlikte- üslûplaştırmadan sonsuzluk fikrine, merkezî kompozisyonlardan dönel (çarkıfelek) kompozisyonlara varana kadar birçok alanda tevhid fikrinin geleneksel sanatlara yön verdiği, çoklukta birlik fikrinin daima merkezde tutulduğu görülür. Geleneksel sanatlarda durum, söylem olarak günümüzde de yine böyle görünmekle birlikte uygulamada tevhid fikrinin içinin boşaltılmış olduğu, eserlerde geleneksel ruhun bedenden ayrılmış olduğu algısı daha yüksektir. Daha açık ifade ile söylemek gerekirse geleneksel sanatlar günümüzde sekülerleşmiştir.

İslâmî sanatlar, özünde tevhid fikrini barındırmak durumundadır, eğer icra edilen sanat tevhid fikrinden uzaklaşmışsa onu artık İslâmî sanatlar çerçevesinde değerlendirmek mümkün olamaz. Bir sanat dalının tevhid fikrini estetik ölçülerde nasıl ifade edebildiğini anlamak için tarihî süreç içerisinde büyük ustaların ortaya koydukları eserlere bakmak gerekir. Meselâ Şeyh Hamdullah'ın veya Hafız Osman'ın kaleminden çıkmış Mushaf-ı Şerîf nüshalarına bakınız. Bir âyette geçen kelimelerin arasının birbirinden kopuk olmadığını görürsünüz. Satır üzerinde kelimeler saflarını sık tutmuş bir cemaat gibi sıralanmıştır. Bir de günümüzde bilgisayar ortamında yazılmış Mushaf'lara bakınız, kelimelerin birbirinden kopuk, aralıklı olarak dizildiğini görürsünüz. İşte günümüzde far-

kında olmadan gelenekten uzaklaşırken Mushaf-ı Şerîf yazımında bile tevhid fikrinden böyle kopmalar başlamıştır.

Tevhid fikrini en iyi anlatan şekillerin başında dairevî hareket gelir. Müslümanların dinî konularda Kamerî Takvim'i kullanmaları buna örnektir. Dinî bayramlar Miladî Takvim'de olduğu gibi yılın aynı gününe sabitlenmemiştir. Aylar ve günler sürekli dönerek daima dairevî bir hareket çizerler. Hac ibadetinde de durum böyledir. Hacılar Kâbe etrafında dönerek tavaflarını tamamlarlar. Tesbihle zikir ederken de aynı şekilde imâmeden başlayan zikir, tesbih taneleri devirini tamamlandığında yine imâmede son bulur. İslâm sanatlarında yıllarca uygulanan bu prensip, camilerin kubbe ve kuşak yazılarında da aynı şekilde işletilmiştir. Ancak günümüzde dejenerasyon bu alanda da dikkat çekmektedir. İlk yapıldığında, dünyanın en modern camisi diye tanıtılıp günlerce gündemi işgal eden Üsküdar Karacaahmet'teki Şakirin Camii'nin kubbe eteğindeki yazıda dairevi hareket kesintiye uğramıştır, yine aynı camide kuşak yazısı mihrab ve minberin arkasında kalarak kesintiye uğradığı için bütünlük bozulmuştur. Caminin modern görünüşüne karşın yazılar geleneksel prensiplere oldukça bağlı görünse de belki de farkında olmadan gelenekten çözülmeler burada da başlamıştır. Aynı çözülmeyi, mezkûr caminin minber ve mihrabında cami bütünüyle olan doku uyuşmazlığında da gözlemlemek mümkündür. Burada minber ve mihrabın cami ile hiçbir surette bütünleşmediği, adeta emanet birer mobilya gibi durduğu görülmektedir. Aslında kabuk kubbe mimarisi açısından başarılı sayılan caminin kubbesinden sarkan rüküş avize bir rakkasenin salkım saçak etekleri gibi savruk durmaktadır. (fot.3). Artık imameden başlayıp imamede biten zikir aracı tesbihlerin yerini digital zikirmatikler almıştır. Zikirmatikte dairevi hareket olmadığı gibi zaman zaman zikreden kişiyi uyaran duraklar ve imame de bulunmamaktadır.

Sadece ibadet zamanları ve şekillerinde değil mûsıkî bestelerimizde de dairevî hareket vazgeçilmez bir kaidedir. Bir mûsıkî eserinde, esere hangi sesle başlanmışsa eser o sesle tamamlanır. Karar perdesi dediğimiz bir hadise vardır, karar/durak noktaları, aynı zamanda eserin nereden devam edeceğine de işaret eder. Yine tevhidle ilgili olsun veya olmasın Müslümanların geleneksel mûsıkîsi tek seslidir, bütün sazlar aynı anda aynı sesi verirler. Bunu mûsıkî açısından bir eksiklik olarak görenler olsa da asırlarca bu gelenek hassasiyetle korunmuştur. Günümüzde artık çok sesliliğe geçildiğini ve mûsıkî alanında da gelenekte çözülmelerin yaşandığını söylemeye hacet yoktur.

Mûsıkîdeki tek seslilik kuralı bezeme sanatları için de geçerlidir. Meselâ tezhib veya çini sanatında uygulanan bezemelerde nakışlar renklendirilirken mûsıkîde olduğu gibi tek renklilik esasına göre işlenirler. Bunu biraz açacak olursak söz gelişi, çini sanatında kırmızı rengin, koyu kırmızıdan açık kırmızıya doğru geçen

ara tonları veya kırmızı renkten sarıya doğru -bir renkten başka bir renge doğru- geçiş yapan ara tonlar görülmez. Daha çok siyah ve beyaz vardır, grilikler yoktur. Çizgiler nettir. Gölge aldatıcı ve değişken olduğu için renklendirmede çoğunlukla kullanılmaz. Halkâr tekniğindeki altının sulandırması gerçekte bir gölge değil nüanstır. Işık ve gölge farkı, çizginin incelip kalınlaşan nüansıyla verilir. Diğer deyişle bir renk tabiatta nasıl bulunuyorsa meselâ aşı kırmızısı veya bedahşan laciverdi tabiatta nasıl görünüyorsa öyle kullanılır. Aşı kırmızısıyla bedahşan laciverdini karıştırıp da bir çeşit mor renk elde edelim denmez. Bu yüzden bizim sanatlarımızda kullanılan renk sayısı sınırlıdır, binlerce renk tonu kullanılmaz. İşte bu sebepten ötürü beş yüzyıllık bir tezhible üçyüz yıllık bir tezhibdeki kırmızı veya lacivert rengin tonu aynı olabiliyor. Tevhid fikriyle bağlantılı olduğunu düşündüğümüz bu durum günümüzde nisbeten çini sanatında korunsa da -o da teknik sebeplerden ötürü- tezhip sanatında neredeyse ortadan kalkmıştır. Hâl böyle olunca bu alanda devam eden bir gelenekten söz etmek de mümkün görünmemektedir. Geleneksel sanatların başını çeken dallardan biri olan tezhib sanatında gelenekten kopuş sadece renklerde olmamıştır, desen ve kompozisyon anlayışları da tamamen değişmiş olup, gelenekler çerçevesinde bir tekâmülü sürdürmek yerine, farklı şeyler yapmak adına dejenerasyonda had safhaya ulaşılmıştır. Günümüz tezhibinde istisnalar olmakla birlikte desen ve kurgu adeta bir kolaj çalışmasına dönüşmüştür. Motifler eski sandıktan çıkma, tertip ve düzenlemeler aşüftedir. Bu dejenerasyon yalnızca müzehhiblerin yenilik arayışlarıyla sınırlı kalmayıp, bu sanatı öğreten ve yayan bazı kurumların bilinçsizce davranarak, bu seçkin sanat dalını değersizleştirmeleri, eser sipariş eden hamilerin özel istekleri veya bu alanla yeterli ilgi ve bilgilerinin olmaması yüzünden zevksiz tercihlerde bulunmaları sanatkârları farkında olmadan dejenerasyona itmektedir. Bu duruma biraz merkezî veya mahallî idareler, biraz da eser satın alan zevk-i selim fakiri himayedarlar sebep olmaktadır. Sanatkâr biraz da talep doğrultusunda arzda bulunmaktadır. Kanaatimiz odur ki tezhib ve tezyînâtta gelenekten kopuşun asıl sebebi, eğitim yetersizliğinin yanı sıra günümüzde Osmanlı sarayındaki Nakkaşhâne benzeri, üslûp birliğini ve bütünlüğünü sağlayacak üst kontrol mekanizmalarının bulunmayışı veya bu görevi üstlenecek, sözü dinlenir bir aksakalın yapıcı tenkidleriyle genç yeteneklere yön verilmeyişidir. Bu mesleğin hatırı sayılır bir pîre ihtiyacı vardır.

Eğitim aldığımız kurumlarda bize doğru diye ezberletilmiş dersler vardır ve biz hocalarımızdan öğrendiğimiz bu dersleri hiç sorgulamadan öylece kabul ederiz. Geleneksel ifadeyle "dersini ezberlemek" denir buna. Kıymetli hocalarımız böyle söylemişse öyledir deriz, çünkü aldığımız terbiye bunu gerektirir. Ama burada kendimize kimi mürşid edindiğimiz çok önemlidir. Bizi eğitip, yön veren, yolumuzu aydınlatacak olan mürşidimiz, eğer ki *suyun bulunması halinde teyemmümün bozulacağını kabul etmiyorsa* amellerimizin boşa çıkabileceğini unutmamalıyız.

Geleneksel sanatlarımız günümüze kadar maalesef yazılı bir kaynağa dayanmadan, bu sanatın temel prensiplerini ortaya koyan bir ders kitabını takip etmeksizin öğrenilmiş ve öğretilmiştir. Belki de bu sanatlarla ilgili esasların yazılı olduğu ders kitapları günümüze kadar ulaşamamıştır[23]. Maalesef bu konuda fikir yürütecek yeterli kaynağa sahip değiliz. Hâl böyle olunca geleneksel sanatların öğretiminde usta çırak ilişkisi ön plana çıkmaktadır. Bu eğitim ve öğretimde talebeye öncelikle edep ve adap öğretilir, tasavvuf terbiyesinden geçirilirdi. Ancak Batılılaşma sevdasıyla bir dönem kaybedilmiş ve her şey bu dönemde şirazesinden çıkmıştır. Barok ve rokoko üslûbu kadim üslûplarımızın yerini almış, klasik desenlerimiz adeta horlanmış ve unutulmaya terk edilmiştir. Her ne kadar Osmanlı devletinin son zamanlarına doğru millî duygularla bir toparlanma çabası görülmüşse de Cumhuriyetin kurulmasıyla geleneksel sanatlar çağdaş hedeflerimize ters düştüğü gerekçesiyle olsa gerek ikinci kez sekteye uğramıştır. Bir zamanlar Batı hayranlığımız bize, bize ait her şeyi unuttururken, Batı'dan gelen her bilgiyi kutsal saymışız. Son yıllarda ise yok oluyor edebiyatı yapılarak kadim sanatlarımızın halâskârı olmaya yeltenirken aynı zamanda onu adeta bozuk para gibi harcamışız. XVI. asrın sonlarına doğru tezyinî sanatlarımızda klasik devrin zirve yaptığı önemli bir dönemde, Saray Nakkaşhanesi'ne en uzun süreliğine nakkaşbaşılık yapmış olan ustalardan Lütfi Abdullah'ın[24] tevazuundan ötürü eserlerine imza koymadığı için, Geleneksel Türk Sanatları eğitiminin verildiği kurumlarda bugün adı bile anılmazken, çağımızın birçok sabırsız sanatkâr adayı veya sanatçıları hemen karma veya kişisel sergiler açarak şöhreti tez elden yakalama sevdasına kapılmışlardır. Geleneksel sanatlarla iştigal eden talebelere en başta bu işin sırrının sabırda saklı olduğunun öğretilmesi gerekir.

Cumhuriyet döneminde modern üniversitelerin kurulmasıyla Sanat Tarihi kürsülerimizi yine Batılılara emanet ettiğimiz için kendi sanatlarımızın tarihini, meselâ Süleymaniye Camii (1558) için "Her türlü sanat inceliklerinden yoksun ve tatmin etmeyen bir abide"[25] diyerek tanımlayacak kadar millî kültür ve sanat anlayışımızdan uzak ecnebi hocalardan öğrenmişiz. Bugün hâlâ mezkûr yabancıların yazdığı kitapları veya bu kitapların tesirinde yazılmış kitapları kaynak olarak kullanmaya devam ediyoruz. Sanat tarihimizi ve asırların süzgecinden geçerek günümüze kadar ulaşabilmiş motiflerimizi, bize inanç ve kültür ikli-

---

23 Meselâ Sultan Ahmed Camii'nin mimarı Sedefkâr Mehmed Ağa'nın hayatına dair Cafer Efendi'nin yazmış olduğu ***Risale-i Mimariye***'de bir kişinin Mehmed ağa'ya ilm-i hendeseyi öğrenmesi için kendi elindeki bir kitabın bir kopyasını verdiği bilgisi vardır ancak ilm-i hendeseye dair bu kitap maalesef günümüze ulaşmamıştır. Ca'fer Efendi, ***Risâle-i Mi'mâriye***, 1023/1614, İ.Aydın Yüksel (Yayına Hazırlayan), İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2005, s. 24.

24 Rıfkı Melûl Meriç, ***Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları I Vesikalar,*** Ankara: Feyz ve Demokrat Ankara Matbaası, 1953, s. 9-14.

25 Ernst Diez, ***Türk Sanatı: Başlangıcından Günümüze Kadar,*** Oktay Aslanapa (çev.), İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yayınları, 1946, s. 179.

mimize çok uzak kimseler tanıttı ve motiflerimizi bizim yerimize bu yabancılar tanımladı. Nakışlarımıza kendilerince isimler yakıştırdılar o günkü şartlarda ellerinden gelin bu idi, bu ecnebi sanat tarihçilerine çok şey borçlu olduğumuzu da ifade etmeliyiz. Bütün noksan ve kusurlarına rağmen onlardan çok şey öğrendik. Bu bilgiler millî bir süzgeçten geçirilerek alınması gerekirken bugün en milliyetperver hocalarımız bile Batılıların bize öğrettikleri bazı yalan yanlış bilgileri ince bir süzgeçten geçirmeden aktarmaya devam ediyorlar ve hatta bu yanlışları birer nasmış gibi korumaya çalışıyorlar. Yapılan bu yanlışlara bir örnek verecek olursak mesele daha iyi vuzuha kavuşacaktır.

Meselâ bezeme sanatlarımızda, bilhassa dokuma sanatlarımızın en çok sevilerek kullanılan kahramanlık motiflerinden birisi olan ve Osmanlı sanatında daha çok Yavuz Sultan Selim (saltanatı, 1512 - 1520) zamanında görülmeye başlayıp kısa zamanda yaygınlık kazanmış olan *benek* ve *pelengî* nakışlarını hâlâ Wilhelm von Bode ve Ernst Kühnel adında iki Alman halı koleksiyonerinin yakıştırdığı Çintamani adıyla anıyoruz[26]. Ne hazindir ki bu iki koleksiyoner daha sonra yaptıkları yanlışı itiraf etseler de biz hâlâ aynı hatayı geleceğe taşımakta ısrar ediyoruz.

Kahramanlık sembolü olarak kullanılan pars beneği ve kaplan postundaki dalgalı çizgilerden üslûplaştırılmış olan bu Osmanlı motiflerini, Osmanlıya hem coğrafî açıdan hem de inanç sistemi açısından oldukça uzak yerde duran bir ülkenin, -üstelik putperest bir ülkenin- mistik Budizm kültürüne nasıl dayandırıldığını, pars beneklerini Buda'nın gözüne ve kaplan çizgilerini de Buda'nın dudağına benzetirken Yavuz Sultan Selim devri Osmanlısıyla Budizm arasında nasıl bir tarihî ve kültürel bağ kurulduğunu bu güne kadar hiç kimse izah edebilmiş değildir. Bu durum şimdiye kadar yapılan yayınlarda tamamen bilgi kirliliği oluşturmuştur. Bu motifin olsa olsa İran kültürüyle ilgisi olabilir ancak Budizm'le bir ilgisinin olmadığı aşikârdır[27].

Geleneksel Türk Sanatları öğretilirken bize ezberletilen diğer bir ders ise bezeme üslûplarının birer motif olarak tanıtılmasıdır. Meleslâ Hatâyî, Rûmî, İslîmî ve Irâkî birer üslûp adıdır motif adı değidir. Üslûp ile motif adının karıştırılması dışında motiflerin çizimleriyleilgili kurallar da çoğu zaman ilmî bir temele dayanmazlar. Buna bir örnek verecek olursak, hatayî üslûbunda kullanılan bir çiçeğin üslûplaştırılırken, çiçeğin dikine kesilerek profilden görünüşünün stili-

---

26 Wilhelm von Bode-Ernst Kühnel, ***Vorderasiatische Knüpfteppiche aus alter Zeit, Klinkhardt & Biermann****, Leipzig, 1922, ps. 31-34; Yuka Kadoi, "Çintamani: Notes on the Formation of the Turco Iranian Style",* ***Persica,*** 21, 2006-2007, p. 35.

27 Aziz Doğanay, "Türk Sanatında Pelengî ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı", ***Dîvân İlmi Araştırmalar,*** Yıl 9, 2004/2, sy. 17, s. 193–218; Kadoi, "Çintamani: Notes on the Formation of the Turco Iranian Style", ps. 33-49.

ze edildiği söylenir[28]. Şimdiye kadar çiçeği dikine kesip öylece vazosuna koyan birisini görmediğimiz gibi çiçeği dikine kesmekle estetik duygu veya tevhid fikri arasında bir bağ da kuramayız. Üslûplaştırma meselesini iyi kavrayamazsak Türk İslâm sanatlarının temel felsefesinden uzaklaşmış oluruz. Hatayî üslûbunda çiçeklerin dikine kesiti diye bir şey söz konusu değildir. Burada Batı perspektifinden farklı işleyen İslâmî bir perspektif söz konusudur. Bu anlayışa göre eşyaya yüzeysel değil derin bakılır. Hatayî üslûbunda çiçeğe hafif üstten bakılmak suretiyle şeffaflaştırılarak üslûba çekilir. Desen oluşturulurken minyatür resimlerde görüldüğü gibi bütünü meydana getiren unsurlar ard arda ve yukarı doğru dizilerek istifleme yöntemiyle desen tamamlanır. Bu kurala göre en uzaktaki kısım en yukarıda resmedilir[29]. Aslında batı perspektifinde de durum çoğunlukla böyledir. Özetle söylemek gerekirse Hatâyî bir motifin veya çiçeğin adı değil, bir üslûbun adıdır. Bu üslûpta saplar, yapraklar, goncalar ve güller vardır. Penç veya merkezsel hatayî gibi isimlendirmeler ilmî dayanaktan tamamen yoksundur. Hatayî üslubunda açılmamış çiçeğe goncagül, açılmışına da gül denir, çiçeğin üstten veya yandan görünmesi durumu değiştirmez.

Türk tezyinî sanatlarında yaygın bir şekilde karşımıza çıkan ve Anadolu'ya ait demek olan "Rumî" adını taşıyan motif yalnızca bir motif değil aslında yine bir üslûbun adıdır. Bu üslûba ait motiflerin salt Anadolu'ya ait olduğunu söylemek de doğru değildir zira Türkçe yayınlarda rumî ismiyle tanınan bu motif Anadolu sınırları dışındaki Türk ve İslâm dünyasında da görülmekte olup, farklı adlarla anılmaktadır. Bu motif Türklerin Anadolu'ya girişinin tescillendiği 1071 Malazgirt zaferinden önce de vardı, sonra da Anadolu dışında Endülüs'ten Afganistan'a kadar bütün İslâm coğrafyasında küçük farklılıklarla karşımıza çıkmaktadır. Çağdaş yayınlarda rumî motif diye adlandırılan bu motif Türkiye dışındaki İslâm ülkelerinde çoğunlukla Eslimî/İslimî veya Selimî olarak da adlandırılmıştır[30]. İslimînin etimolojik olarak İslâmî kelimesiyle bir ilgisinin olduğunu sanmıyoruz. İslim, Hatay veya Irak gibi bir bölgenin adı olmalıdır.

Bir üslûp olarak Rumî adının Osmanlı kaynaklarında geçişine daha çok XVI.yüzyılda Saray Nakışhanesi'nde rastlanır. Bu dönemde saray nakışhanesinde iki bölük nakkaş bulunmaktadır. İran bölgesinden gelen nakkaşların oluşturduğu nakkaşlar topluluğuna Bölük-i Acemân, Anadolu'dan gelen nakkaşlar top-

---

28 İnci A. Birol, Çiçek Derman, ***Türk Tezyini San'atlarında Motifler,*** İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, 1991, s. 65-66.

29 Aziz Doğanay, "Hatayî Üslûbu", ***Hat ve Tezhip Sanatı,*** Ali Rıza Özcan (edt.), Ankara: Kültür Bakanlığı, 2009, s. 437-451.

30 Amir-Houshang Aghamiri (Design and Pattern), Mahmoud Eftekharı (Introduction), Sonia Rezapour (English Translation) ارایه ها و نقوش اسلیمی: در هنر تذهیب و طراحی فرش - ***Eslimi: Decorative Designs in the Illumination and Carpet Design***, Tehran: Yassavoli Publication, 2004, s. 7-8; Osmanlı döneminde İslimiye, Bulgaristan'ın bir şehri olan Sliven'in eski adı. Eskiden İran veya yakın Asya'da bir bölge adı olma ihtimali söz konusudur.

luluğuna ise Bölük-i Rumiyân denmektedir[31]. Bu bakımdan Bölük-i Acemân'ın elinden çıkan işlere Acemî üslûbu, Bölük-i Rumiyân'ın elinden çıkan işlere de Rûmî üslûbu denilmiştir. Bugün de kullandığımız "Acemî" ve "Rumî" tabirleri bu bölgesel isimlendirmeye dayanmaktadır. Bu mesele Cumhuriyetin ilk yıllarında tartışma konusu olmuş rumî'ye Rumî/Romî mi, Selçukî mi yoksa Türkî mi diyelim şeklinde görüşler ileri sürülmüş ve anlaşılan o ki rumî adı galip gelmiştir[32]. Bu çalışma sırasında bir şeyi daha fark ettik ki, vaktiyle okuyup bir kenara not ettiğimiz fakat zamanla unuttuğumuz bir bilgi, şimdiye kadar okuyup yazdıklarımızı yeniden düşünmemiz gerektiğini göstermektedir. Altını çizdiğimiz notta, Sai Mustafa Çelebi'nin *Tezkiretü'l-Bünyan*'ında Selimiye Camii'ni anlatan bir nazımda açık açık "Hatâyî, Rumî, İslimî ve Irakî üslûplarının ayrı ayrı zikredildiği görülmektedir[33]. Bu durumda Rumî ve İslimî meselesinin üzerinde tekrar durmak gerekir çünkü Türkiye dışındaki İslâm ülkelerinde rumî adı ile bilinen bir motif olmayıp mezkur motife İslimî denmektedir. Irakî üslubunun ise günümüzde kullanılan bir karşılığı bulunmamaktadır. Abbasîler zamanında Bağdad'da tercüme faaliyetlerinin bir sonucu olarak cebir ve hendeseye olan ilgi artmış ve bilim dünyamızın ufkunu açan hendese tezyînî sanatlarımıza ivme kazandırmıştır[34]. Biz sanat tarihi konuları arasında, bina cephelerindeki renkli mermer kaplamalarla meydana getirilmiş geometrik bezemelerden söz ederken bunun bir Zengî mimarîsinin tesiri olduğunu söyleriz. Zengîlerin Irak-Suriye topraklarında hüküm sürmüş bir devlet olduğu düşünülürse Sâî Mustafa Çelebi'nin Irakî dediği üslûbun geometrik tezyînât olma ihtimali kuvvet kazanmaktadır. Şimdilik bu konunun tartışılması için oldukça yeni bir konu olduğunu ve üzerinde ciddi bir şekilde durulması gerektiğini belirtmekle yetiniyoruz.

İslâm sanatının en önemli temsilcisi olan hendesî/geometrik bezemeler (Irakî üslûp?) günümüz tezhib sanatçıları tarafından hemen hemen tamamen dışlanmış durumdadır. Nadiren yapılan uygulamalar da daha önceki eserlerden kopya edilmiş veya usûlüne uygun olmaksızın yapılmış primitif çalışmalardır. Çünkü bu alan sanatkârlığın ötesinde mühendislik bilgisi de gerektirdiğinden bu tarz desenleri üretmek kolay olmadığı için, hatta Türkiye'de bu tarz desenlerin nasıl çizildiğini bilen ve öğreten kimse bulunmadığı için, İslâm sanatının hendesî tezyînât kolu adeta kırılmış durumdadır. İslâm sanatlarının Hat sanatından sonra en önemli dalı olan hendesî bezemeler maalesef Türkiye'de

---

31 Meriç, ***Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları I Vesikalar,*** s. 3-11.

32 Celal Esad Arseven, "Bezeme", ***Sanat Ansiklopedisi,*** I, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1983, s. 238, A. Süheyl Ünver, "Anadolu Selçuklu Hanedanı Tahtları Üzerine", ***VII. Türk Tarih Kongresi: Kongreye Sunulan Bildiriler***, I, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1972, s. 404.

33 Sai Mustafa Çelebi, ***Yapılar Kitabı: Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye: Mimar Sinan'ın anıları,*** 1005/1596; Tıpkıbasım-Çeviriyazı-Eleştirel Basım Hayati Develi; Aktaran Hayati Develi, Samih Rıfat; İstanbul: Koçbank, 2002. s. 84, 167.

34 Ebi'l-Vefa, ***Fîmâ Yahtâcu ileyhi's-Sani min A'mâli'l-Hendese***, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 2753.

veya bir İslâm ülkesinde değil, İngiltere'de "The Prince's School of Traditional Arts"da öğretilmekte ve uygulanmakta, buralardan yetişen sanatkârların yayınlarıyla tanıtılmaktadır[35]. Türkiye'de Geometrik süslemeler hakkında yapılmış pek az sayıdaki yayın, geometrik desenlerin nasıl çizildiğini ve analizlerini yapmaya yönelik değil, daha çok mevcut eserlerdeki geometrik kompozisyonları kataloglamaya, tanıtmaya ve anlamaya yöneliktir. Bu konuda yapılmış ilk ciddî araştırma, bu çalışmayı kendisine armağan ettiğimiz kıymetli hocamız Prof.Dr. Selçuk Mülayim'in doktora tez çalışmasıdır[36]. Bu çalışmada Selçuklu dönemi Anadolu Türk mimarisinde görülen geometrik süslemeler kronolojik olarak tanıtılmıştır. Mülayim'in geometrik bezemelerin çözümlenmesine yönelik çalışmaları da olmuş, bilhassa Konya Karatay Medresesi'nin kubbe kompozisyonu ve Niğde Sungur Bey Camii'nin ahşap kapı desenleri üzerine yaptığı çalışmalar bu alanda çalışacaklara örnek teşkil etmiştir[37]. Geçtiğimiz yıllarda Klasik Türk Sanatları Vakfı tarafından Üsküdar Bağlarbaşı Kültür Merkezi'nde düzenlenen bir konferansta konunun ehemniyetini dile getirmiştim[38] bunun ardından ilk kez konuyla ilgili bir sempozyum düzenlendi fakat henüz bu sempozyumda sunulan bildiriler henüz yayına dönüşmemiştir[39].

İslâm sanatlarının en önemli alanlarından birisi de minyatür resimler konusudur. Günümüzde İslâm sanatlarının en az anlaşılan alanlarından birinin minyatür resimler konusu olduğu kanaatindeyiz. Bugün Türk minyatür sanatı denilince ilk olarak, sakalları ince taranmış, anatomisi bozuk figürler akla gelmektedir. Minyatür yapmak perspektifi bozuk, anatomisi bozuk şekiller çizmek değildir. Anatomi ve desen bilmeyen birisinin insan resmini doğru çizebilmesi oldukça zordur.

---

35 Örnek olarak: Eric Broug, ***İslam Sanatında Geometrik Desenler***, Yasemin Darbaz Karaca (çev.), İstanbul: Klasik yayınları, 2012. 117 ps.; Fas'ta, bu konu ile ilgili okul açma çalışmalarının başlatıldığı yönünde haberler aldık ancak henüz teyid edemedik.

36 Selçuk Mülayim, ***Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler: Selçuklu Çağı***, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1982. 405 s.; Geometrik bezemeler konusunda ayrıca bkz. Yıldız Demiriz, ***İslam Sanatında Geometrik Süsleme: Bir Envanter Denemesi***, [yy: yy], 2000. İstanbul: Lebib Yalkın Yayınları, 407 s.

37 Selçuk Mülayim'in geometrik süslemeler üzerine yapmış olduğu bazı çalışmalar şunlardır: "Konya Karatay Medresesi'nin Ana Kubbe Geometrik Bezemesi", ***Sanat Tarihi Yıllığı***, sy. IX, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü Yayını, İstanbul, 1982, s. 111-132; "Geometrik Kompozisyonların Çözümlenmesinde Bir Yaklaşım", ***Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi***, I, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İzmir, 1982, s. 51-69; "Ortaçağ Anadolu Süslemeciliğinde Geometrik Kompozisyonlar", ***Boyut***: ***Plastik Sanatlar Dergisi***, sy. 2/10, Ankara, Şubat, 1983, s. 4-5; "Çözüm ve Tarihleme Sorunları ile Bir Geometrik Kompozisyon", ***IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri***, Konya, 25-26 Nisan 1994, Konya: Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları, s. 43-46.

38 Aziz Doğanay, "Geleneksel Sanatlar Geleneğin Neresinde", *Yaşayan Üstadlarımızla 8 Sergi 8 Seminer*, Konferans, 18.11.2011, Klasik Türk Sanatları Vakfı tarafından Üsküdar Bağlarbaşı Kültür Merkezi'nde düzenlenmiştir. Okumakta olduğunuz bu makale adı geçen konferanta sunulan konuşma metninin geliştirilmesiyle ortaya çıkmış bir çalışmadır.

39 "1. Uluslararası İslam Sanatında Geometrik Desenler Sempozyumu", 23-29 Eylül 2013, Ümraniye İstanbul.

Minyatür resim meselesinde yanlışlık daha en başta isimlendirmede başlamaktadır. Türk İslam Sanatlarında *minyatür sanatı* diye bir kavram yoktur, nakış resim veya tasvir vardır. Minyatür küçük demektir ve tek başına hiç bir şey ifade etmemektedir. Batılılar buna *miniature painting* derler yani küçük resim. Bu isimlendirme boyutla alakalı bir şeydir ve kitap içerisinde bir konuyu daha iyi anlatmaya yardımcı olmak için çizilen resimleri ifade eder. Eğer biz bunu metro istasyonlarının duvarlarına devasa ölçülerde işleyecek olursak bu minyatür resim değil, büyük bir duvar resmi olur. İslâm nakış tarihinde resmedilmiş minyatür resimlerin hiçbirisi büyük ölçülerde çizilerek çerçevelenip duvara asılmak için resmedilmiş değildir, bu yüzden resimler kitap sayfalarının boyutlarını aşmayacak ölçüdedir. Minyatür isimlendirmesi Türk nakış resmini tanımlamada yetersiz kalmaktadır, çünkü aynı şekilde Bizans kitap sanatlarında veya Kelt sanatında gördüğümüz minyatür resimleri ile Türk minyatür resimleri, çizim kuralları ve teknikleri açısından birbirinden çok farklıdır. Bizim klasik kaynaklarımızda bu işe nakış veya tasvir, bu işi yapanlara da nakkaş veya musavvir denmiştir, ressam denildiğinde ise teknik resim yapan kimseler kastedilmiştir.

Eğer İslâm suret/tasvir yapmayı yasaklamış ise o halde Müslümanların niçin minyatür resim yaptıkları sorgulanabilir. Böyle bir soru karşısında hemen savunmaya geçerek minyatür resimde perspektif olmadığı tezi ileri sürülür. Bu teze karşılık İslâm'da böyle bir yasak varsa, perspektif mi yasaklanmıştır yoksa resim mi yasaklanmıştır sorusu sorulabilir. Resim yasaklanmışsa büyük veya küçük fark etmez, resimden uzak durmak gerekmezmiydi, eğer perspektif yasaklanmışsa, -ki böylebir yasağın dayanağı yoktur- minyatür resimlerde perspektif olmadığı söylenemez. Elbette minyatür resimlerde perspektif vardır ancak bu perspektif Batılı bakış açısıyla değil Doğulu bakış açısıyladır. İslâmî perspektif anlayışında eşya üç boyutlu resmedilmez, desenler birer gölge gibi iki boyutludur ve gözden uzaklaştıkça küçülmezler. Çerçeve içerisinde yer alan objeler arka arkaya ve yukarı doğru istif edilerek dizilirler. En uzaktaki cisim en yukarıda yer alır. Günümüzde minyatür resim çizerlerinin gözden kaçırdığı en önemli hususlardan birisi İslâmî tasvirlerdeki bakış açısı ve ufuk çizgisi meselesidir. Batı resminde bir ufuk çizgisi bulunur ve bütün resim, bir noktadan bakılarak ufuk çizgisine yerleştirilen kaçış noktalarından alınan perspektif çizgilerine göre çizilir. İslâmî tasvirlerde ise nakkaş resmedeceği konuya birçok farklı açıdan bakabilmektedir. Resmi çizilen objeler nakkaşın baktığı noktadan hareketle düzleme aktarılır. Binalar ve ağaçlar rastgele sağa sola yatırılmazlar, resmi çizilecek yere nereden bakılıyorsa ona göre resmedilirler, birden fazla noktadan bakılan manzarada doğal olarak tek ufuk çizgisinden söz edilemez. Özetlemek gerekirse perspektifi yok sayarak çizimler yapmak, binaları sağa sola rastgele yatırmak ve anatomisi bozuk figürler çizmek geleneksel veya İslâmî resim yapmak anlamına gelmemektedir.

Günümüz nakış resimlerinde görülen ikinci önemli problem tema/konu sorunudur. Osmanlı nakış resminde, portreleri ayrı tutacak olursak, bütün tasvirlerde bir hikâye anlatılmakta olup, resimler okuyucuya bir mesajı iletmeye matuf çizilmiştir. Çerçeve içerisine giren figürlerin hiç birisi anlamsız birer figüran değildir, resmi çizilen hemen her şeyin o hikâyede mutlaka bir yeri vardır. Bu günkü Türk minyatür resminin maalesef bir konusu bir hikâyesi yoktur. Tabii bir çırpıda her şeyi silip atamayız mutlaka her alanda olduğu gibi bu alanda da bazı istisnalar vardır ancak sergi salonlarında görücüye çıkan minyatürlerin hemen hiçbirisi klasik Türk resmindeki gibi bir konuyu hikâye etmemektedir. Bugün minyatür resim ustalarına böyle bir şey sorulduğunda ekseriyetle "ben sanatçıyım içimden böyle geliyor" derler.

Tertip ve tasarım esasları bakımından da Türk minyatür resmi günümüzde bir bunalım yaşamaktadır. Mesela Osmanlı dönemine ait minyatür resimli yazmaları incelediğimizde, neredeyse hiç kış manzarasıyla karşılaşmayız veya kıyamet sahneleri dışında karanlık gece manzaralarına pek rastlamayız. Eğer gece resmedilecekse her şey gündüz gibi resmedilir, sadece gece olduğunu belirtmek üzere gökyüzüne ay ve yıldızlar resmedilir. Burada geceler de gündüzler gibi aydınlıktır. Hâlbuki günümüz minyatür resimlerine baktığımızda bazen bırakınız geceleri gündüzler bile kapkaranlıktır, her şey koyu ve kasvetli renklerle resmedilmiştir. Hatta bunu bir tarz haline getiren ustalarımız dahi olmuştur (fot.5). Türk minyatür resminin karşısında duran en önemli tehlike ise nasıl ki Osmanlı mimarî ve tezyînî sanatları XVIII.yüzyılda Batı tesiri altına girerek kendi kimliğinden uzaklaşmışsa, bugün de bazı Türk minyatür resim ustalarının İran resminden aşırı derecede etkilendiği görülmektedir. Esinlenmenin ötesinde kopya derecesine varan taklitler veya tam kopyalar tehlikenin boyutlarını gözler önüne sermektedir (fot.6-7).

Osmanlı çağında yazma kitap kaplarına yan kağıdı olmaktan ileri geçip seçkin sanat dalları arasına giremeyen, ancak son zamanlarda popülaritesi oldukça artmış olan ebruculuk ise geleneksel sanatlar içerisinde yerini almış gibi ancak en çok tartışılan zanaat dallarından birisi olmuştur. Zira -henüz çerçevesi çizilmemiş- bir geleneğe bağlı kalarak eser ürettiği düşüncesinde olan bazı ebru ustaları kendilerini ebrucu olarak tanımlarken, yeni eğilim oluşturmaya çalışan bazı ustalar ise kendilerini ebruzen olarak tanımlamakta ve bazı modern arayışlar içerisine girmektedirler. Günümüz ebru ustalarının önemli sorunu, tıkandıkları yerde -bir sanat eseri olarak kendi başına yeterli bulmadıkları- ebru çalışmalarını adeta bir fon kâğıdı gibi kullanarak minyatür resme veya hat sanatına feda etmiş olmalarıdır. Özetle söylemek gerekirse ebru zanaati tam manasıyla bir sanat olmayı başaramamış, başka sanat sahalarının yardımcı malzemesi olmayı neredeyse kabullenmiş gibidir. İşin esasında ebruculuk kağıdın icdından sonra ortaya çıkmış bir Uzak-Doğu zanaatidir.

Geleneksel veya modern çizgide giden ebrucu veya ebruzenlerin bu zanaat kolunu kutsal bir sanatmış gibi gösterme çabaları bu alanın sanat olup olamadığını tartışmaya açmayı gerektirmektedir. Ebru ustaları bir tekneden çıkan ebrunun asla tekrarlanamayacağını söyleyerek bunda ilahî bir hikmet aramaktadırlar. Unutulmamalıdır ki bir eserin sanat eseri sayılabilmesi için bilinçli ve kontrollü olarak insan elinden çıkmış olma şartı aranır. Ebruda fırçadan serpilen damlacıkların nereye düşeceğini ve nasıl kontrol edileceğini ve bu damlacıkların eser bittiğinde nasıl bir şekil alacağını hiçbir usta önceden kestiremez, -aslında tekrarlanamama özelliği açısından modern resim sanatında da durum böyledir- eser çoğunlukla ustasının iradesi dışında gelişir, önemli olan doğru sonuca ulaşabilmektir. Tekrarlanamayan bir ebru yapmak için usta olmaya gerek yoktur, bunu eline fırçayı alan herkes yapabilir. Ebru bir teknik süreçtir, gerçek bir ustanın elinden çıkarsa bir sanat eserine dönüşebilir, yoksa her su yüzüne serpilen boyanın kâğıt üzerine aktarılmasıyla ortaya sanat eseri çıkmaz. Şunu da ilave etmek gerekir ki geleneksel ebruda renklerin birbirine karışmaması gerekir, aynen tezhib ve çinide olduğu gibi ebruda da tek renklilik esastır.

Bugün artık Geleneksel Sanatlar'ın, geleneğin neresinde durduğunu tartışma vakti gelmiştir. Geleneksel sanatlar, öğrenme çağındaki bir çocuğun elindeki yap-boz oyunu gibi, bir takım geleneksel motifleri alıp, gelenek ve kural tanımadan, onun oluşumundaki temel prensipleri göz ardı ederek, gönlüne göre sere serpe kullanmak değildir. Bu işin bir ruhu vardır, yazılı olarak günümüze gelmese de yüzyıllara dayanan temel bazı prensipleri vardır. Dahası tezhip, hat ve minyatür resim gibi sanat dalları Batılı tabirle "folk art - handicraft" veya artık nesli tükenmek üzere olan caretta carettalar değildir. Bir futbol maçından sonra, kaçırılan basit bir pozisyon üzerine bile saatlerce yorumlar yapılıp, tenkidler getirilirken günümüze kadar bu alanda yüzlerce sergi açıldığı halde kamu beğenisine sunulan hiçbir sergiden sonra iyi veya kötü yönde bir tenkid yazısı yayımlanmamış, yapılan eserler bir oturumda artısı ve eksisiyle tartışılmamıştır. Kültür Bakanlığı'nın düzenlediği ülke çapındaki sergilerden sonra bile -hatta uluslararası sergilerden sonra bile- hiç bir yorum yapılmamıştır. Tenkid mekanizması işlemeyince de her önüne gelen, istediği gibi bu alanı dejenere etmeye devam etmektedir. Günümüzde hat sanatı dışında geleneğe bağlı geleneksel sanat neredeyse kalmamıştır, hat sanatında da gelenekten uzaklaşma eğilimi gösteren çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Tedbiri alınmazsa hat sanatının da sonu diğerlerinden farklı olmayacaktır. Tabii ki yeni şeyler yapılmasın diyemeyiz elbette, ancak endişemiz yapılan işlerin dejenere edilerek değersizleştirilmesi ve zamanla öz benliğini yitirip, başka mecraları kaymasıdır. Geleneksel sanatlarda sekülerleşme bu dejenerasyonu daha da hızlandırmaktadır. Esasında insanlar yaşamadığı geçmiş zamanların duygu ve düşünceleriyle geçmiş zamanın güzelliklerini ortaya koyacak eserler üretemezler. Bugünün duygularıyla da ancak modern çağın beğenisine uygu eserler üretilebilir. Bu-

rada önemli olan, geleneği oluşturan ana ilkelerden uzaklaşmamaktır. Uygun atmosferin olmayışının yanında bir de denetim mekanizması olmayınca geleneksel sanatlar millî ve geleneksel olmaktan çıkıp özünden uzaklaşmaktadır. Kısacası sanatta gelenek ve geleneksellik, üzerinde durulması ve tartışılması gereken önemli bir konudur.

KAYNAKÇA

AGHAMIRI, Amir-Houshang Aghamiri (Design and Pattern), Mahmoud Eftekharı (Introduction), ارایه ها و نقوش اسلیمی: در هنر تذهیب و طراحی فرش - ***Eslimi: Decorative Designs in the Illumination and Carpet Design***, Sonia Rezapour (English Translation), Tehran: Yassavoli Publication, 2004.

ALI, Wijdan, ***What is Islamic Art***, Mafraq: A Publication of Al al-Bayt University, Jordan, 1996.

ARSEVEN, Celal Esad, "Bezeme", ***Sanat Ansiklopedisi***, I, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1983, s. 238.

el-ASKALANÎ, İbn Hacer, ***Fethu'l-Bari: Sahih-i Buhari Şerhi,*** Hadis no: 438.

el-BEYHÂKÎ, Ahmed b. el-Hüseyn, ***Delâilu'n-Nübüvve ve Ma'rifetu Ahvâli Sâhibi'ş-Şeria***, I-VII, Beyrut, 1405.

BİROL, İnci A., Çiçek Derman, ***Türk Tezyini San'atlarında Motifler***, İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, 1991.

BODE, Wilhelm von, Ernst Kühnel, ***Vorderasiatische Knüpfteppiche aus alter Zeit, Klinkhardt & Biermann,*** Leipzig, 1922.

BROUG, Eric, ***İslam Sanatında Geometrik Desenler***, Yasemin Darbaz Karaca (çev), İstanbul: Klasik yayınları, 2012.

BUHÂRÎ, ***Libas***, 90; ***Tevhid***, 56.

BURCKHARDT, Titus, ***Aklın Aynası: Geleneksel Bilim ve Kutsal Üzerine Denemeler***, Volkan Ersoy (çev.), İstanbul: İnsan yayınları, 1987.

Ca'fer Efendi, ***Risâle-i Mi'mâriye***, 1023/1614, İ.Aydın Yüksel, (Yayına Hazırlayan), İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2005.

DEMİRİZ, Yıldız, ***İslam Sanatında Geometrik Süsleme: Bir Envanter Denemesi***, [yy: yy], 2000. İstanbul: Lebib Yalkın Yayınları, 407 s.

DEVELLİOĞLU, Ferit, ***Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lügat***, Ankara: Aydın Kitabevi, 2000.

DIEZ Ernst, T***ürk Sanatı: Başlangıcından Günümüze Kadar***, Oktay Aslanapa (çev.), İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yayınları, 1946.

DOĞANAY, Aziz, "Hatayî Üslûbu", ***Hat ve Tezhip Sanatı***, Ali Rıza Özcan (Edt.), Ankara: Kültür Bakanlığı, 2009, s. 437-451.

DOĞANAY, Aziz, "Türk Sanatında Pelengî ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı", ***Dîvân İlmi Araştırmalar***, Yıl 9, 2004/2, sy. 17, s. 193-218.

Ebi'l-Vefa, ***Fîmâ Yahtâcu ileyhi's-Sani min A'mâli'l-Hendese***, (Yazma eser) Ayasofya 2753.

ENDERLEIN, Volkmar, "Yapı Bezemeleri," ***Islam: Art and Architecture - İslam Sanatı ve Mimarisi***, Markus Hattstein, Peter Delius (Edts.), Nurettin Elhüseyni (çev.), İstanbul: Literatür Yayınları, 2007, s. 80-87.

EYİCE, Semavi, "Cami", ***DİA*** c. VII, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993, s. 56-90.

KADOI, Yuka, "Çintamani: Notes on the Formation of the Turco Iranian Style", ***Persica,*** 21, 2006-2007, ps. 33-49.

KESKİNER, Cahide ***Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler: Hatai,*** Ankara: Kültür Bakanlığı, 2000.

Kitab-ı Mukaddes: Eski Ahid, Çıkış, 20/4-6; Çıkış 25/40; Çıkış 36/8-38.

KUBAN, Doğan, ***Sinan'ın Sanatı ve Selimiye***, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1997.

Kurân-ı Kerîm: Araf Suresi, 7/11; Bakara Suresi, 2/31; Enbiya Suresi, 21/52-53; Hicr Suresi, 15/28-9; Kasas Suresi, 28/88; Mülk Suresi, 67/23; Müminûn Suresi, 23/78; Sebe Suresi 34/13; Secde Suresi, 32/7-9.

MERİÇ, Rıfkı Melûl, ***Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları I Vesikalar***, Ankara: Feyz ve Demokrat Ankara Matbaası, 1953.

MEVDÛDÎ, Seyyid Ebü'l-A'lâ, ***Tefhîmü'l-Kur'ân***, c. 4, Ali Bulaç (çev), İstanbul: İnsan Yayınları, 1996.

MÜLAYİM, Selçuk, "Çözüm ve Tarihleme Sorunları ile Bir Geometrik Kompozisyon", ***IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri***, Konya, 25-26 Nisan 1994, Konya: Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları, s. 43-46.

MÜLAYİM, Selçuk, "Geometrik Kompozisyonların Çözümlenmesinde Bir Yaklaşım", ***Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi***, I, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İzmir, 1982, s. 51-69.

MÜLAYİM, Selçuk, "Konya Karatay Medresesi'nin Ana Kubbe Geometrik Bezemesi", ***Sanat Tarihi Yıllığı***, sy. IX, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü Yayını, İstanbul, 1982, s. 111-132.

MÜLAYİM, Selçuk, "Ortaçağ Anadolu Süslemeciliğinde Geometrik Kompozisyonlar", ***Boyut: Plastik Sanatlar Dergisi***, sy. 2/10, Ankara, Şubat, 1983, s. 4-5.

MÜLAYİM, Selçuk, ***Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler: Selçuklu Çağı***, Ankara : Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1982. 405 s.

MÜSLİM, ***Mesâcid,*** 4-5.

er-RÂZÎ, Fahreddin, ***Tefsîr-i Kebîr: Mefâtihu'l-Gayb***, c. 18, Ankara: Akçağ Yayınları, 1988, s. 328.

Sâî Mustafa Çelebi, ***Yapılar Kitabı: Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye: Mimar Sinan'ın anıları, 1005/1596;*** Tıpkıbasım-Çeviriyazı-Eleştirel Basım, Hayati Develi; Aktaran Hayati Develi, Samih Rıfat; İstanbul: Koçbank, 2002.

es-SABÛNÎ, Muhammed Ali, ***Safvetü't-Tefâsîr***, c. 5, İstanbul: Ensar Neşriyat, 1990.

SHINER, Larry E., ***The Invention Of Art: A Cultural History - Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi***, İsmail Türkmen (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

ŞÜKUN, Ziya, ***Farsça-Türkçe Lügat: Ferheng-i Ziya = Gencine-i Güftar***, I-III, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1996.

ÜNVER, A. Süheyl, "Anadolu Selçuklu Hanedanı Tahtları Üzerine", ***VII. Türk Tarih Kongresi: Kongreye Sunulan Bildiriler***, I, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1972, s. 404.

YAZIR, Elmalılı Muhammed Hamdi, ***Hak Dini Kur'ân Dili: Türkçe Tefsir,*** c. 6 1361/1942, İstanbul: Eser Kitabevi, [y.y., t.y.].

FOTOĞRAFLAR*



Fot.1. Bûte/Buta motifi, http://8pic.ir/images/ydznxpcq4qlw4rtyff3b.jpg 28.11.2014



Fot.2. Nilüfer çiçeği üzerinde oturan Buda figürü ve arkasında kutsallak alameti sayılan hale, ateş/nur. http://www.pureinsight.org/pi/pi_images/2003-9-14-buddha.jpg 28.11.2014



Fot.3. Karaca Ahat Şakirin Camii'nin İç Görünümü



Fot.4. Hazreti Peygamberin Miraç yolculuğu sırasında peygamber figürlerinin arkasında nur alevleri. Hz. Muhammed'in miraçta Hz. İsmail ve Ishak'la buluşması. 1436 Herat, Afghanistan (Şimdi the Bibliotheque Nationale, Paris'te).

* Bu makalede kullanılan fotoğraflar tamamen akademik bir konuyu izah etmek ve karşılaştırmalar yapmak için kişiler dikkate alınmadan seçilmiştir.



Fot.5. Nusret Çolpan, Gece manzaralı bir şehir minyatür resmi. http://www.ktsv.com.tr/eser/buyuk/4f196cbd5bcf01588.jpg 28.11.2014



Fot.6. Mahmond Farshchian'dan İran minyatür resmine bir örnek. http://www.iranreview.org/file/cms/files/367asre_ashoora.jp 12.11.2014



Fot.7. Özcan Özcan'dan İran etkisinde yapılmış bir minyatür resim örneği. https://www.facebook.com/Tosayad.kumbetdergisi/photos/t.1411094641/368746369900711/?type=3&theater 12.11.2014