GELENEĞİN İZİNDE
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI

Prof. Dr. Fevzi Günüç'e Armağan Kitabı

Editörler:
Meral AKAN
Serkan SELALMAZ

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

GELENEĞİN İZİNDE
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI
Prof. Dr. Fevzi Günüç'e Armağan Kitabı

Editörler:
Prof. Dr. Meral AKAN
Öğr. Gör. Serkan SELALMAZ

Grafik Tasarım ve Uygulama:
Öğr. Gör. Ersan PERÇEM

Aralık 2024 / KONYA

Kitap Adı:
Geleneğin İzinde Geleneksel Türk Sanatları
Prof. Dr. Fevzi Günüç'e Armağan Kitabı

e-ISBN: 978-625-5508-00-3

Baskı/Cilt:
Aybil Dijital Baskı Merkezi
Ferhuniye Mah, Aktif İş Merkezi, Sultanşah Cd. 30/A,
42040. Selçuklu/Konya

Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
web: gts.selcuk.edu.tr
https://selcuk.edu.tr/Birim/Bolum/guzel_sanatlar-geleneksel_turk_sanatlari/15220
instagram: selcukgts
e-posta: gtssempozyum@selcuk.edu.tr

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

Bu kitap I. Ulusal Geleneğin İzinde Geleneksel Türk Sanatları Sempozyumu & Sergisi kapsamında sunulan bildiri ve eserlerden oluşmaktadır.

İÇİNDEKİLER

Sunuş / Prof Dr. Meral AKAN
Bilim& Sanat Kurulu

**GELENEGİN İZİNDE GELENEKSEL TÜRK SANATLARI
PROF. DR. FEVZİ GÜNÜÇ'E ARMAĞAN KİTABI / MAKALELER**

-Prof. Dr. M. Uğur DERMAN
Hattat Halim Özyazıcı'ya Dair.....1-5
-Prof. Dr. F. Çiçek DERMAN
Müzehhip Muhsin DEMİRONAT (1907-1983).....6-14
-Dr. Öğr. Üyesi İnci A. BİROL
Geleneğin Sanatla Buluşması.....15-17
-Prof. Dr. Şerife ATLIHAN
Anadolu'da Kilim Geleneği ve Günümüzdeki Durumu 18-26
-Prof. Dr. Aydın UĞURLU
Geleneksel Sanatlarda Güzel, Güzellik ve Sanat Kavramları 27-34
-Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ÖKSÜZ
Konya'da Hat San'atı Eğitiminin Lisans Düzeyinde Başlangıcı.....35-36
-Prof. Dr. Bilal SEZER
Hat Sanatı'nda Yeni Bir Râkım: Seyyid Mustafa Râkım Efendi.....37-40
-Prof. Dr. Mehmet MEMİŞ
Eğinli Süleyman Efendi'nin Hattatlara Dâir "Mir'ât-ı Hattâtîn" Adlı Eseri ve Kaynakları.....41-47
-Prof. Dr. Hicâbi GÜLGEN
Geleneksel Sanatlarımız ve Günümüzde İcâzet Meselesi.....49-52
- Dr. Öğr. Üyesi Ali Rıza ÖZCAN
Celî Sülüs Yazıda Sınırları Zorlayan İlk Usta: Teknecizâde İbrahim Efendi (Ö.1100/1688).....53-56
-Öğr. Gör. Betül ERİKOĞLU
Mahmud Celâleddin ve Mehmed Şefik Bey'in Ortak İbârelerinin Tasarım Öge ve İlkeleri Bakımından İncelenmesi.....57-64
-Prof. Dr. Aziz DOĞANAY
Geleneksel/li Türk Sanatlarında Bilgi Kaynağının Yeniden İnşâsı Üzerine Bazı Mülâhazalar.....65-78
-Prof. Dr. A. Sacit AÇIKGÖZOĞLU
Râgıb Paşa Kütüphanesi Vakfiyesi'nde Kitap Sanatları.....79-84
-Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM/Arş Gör. Özgenur ŞEKER
Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver ve Konya Defterleri.....85-98
-Doç. Kaya ÜÇER
Geleneksel Türk Kalemişi Sanatının Tarihsel Sürecinde Batı Etkisi; "Barok, Rokoko, Ampir".....99-108
-Dr. Ayşenur GENÇ
Topkapı Sarayındaki Saz Üslûbu Tezyinatlı Ciltlerin British Library'deki İzleri.....109-118
-Prof. Dr. Feriha AKPINARLI
Somut Olmayan Kültür Değerlerimizden Bergama Yöresinde Yapılan Terslon (Martlık) Geleneğinin İncelenmesi.....119-126
-Prof. Aysen SOYSALDI / Prof. Dr. Sema TAĞI / Şengül AYDIN
"Sof Dokuyan Kadınlar" Projesi Kapsamında Ankara Tiftiğinden "Sof ve Şali Kumaş" Dokuma Çalışmaları.....127-141
-Prof. K. Didem ATİŞ
Geleneksel Türk Sanatları Bölümlerinin Akademisyen Yetiştirme Sorunsalı.....142-147
-Prof. Dr. Zeynep ERDOĞAN / Doç. Dr. Feryal SÖYLEMEZOĞLU
Türkiye'de Tekstil Konservasyonunun Önemi.....148-154
-Prof. Münevver ÜÇER
Geçmişten Günümüze Osmanlıda Himaye Kültürü.....155-167

-Doç. Hakan ÇİLOĞLU
Geleneksel Türk Halı Sanatının Geçmiş ve Günümüz Açısından Değerlendirilmesi.....168-183
-Doç. Esra KAVCI / Prof. Oya SİPAHİOĞLU
1924 Karadeniz Bölgesi "Pamuk İpliği Pazarı" Araştırma Raporu ve 2024'de Karadeniz Bölgesinde Dokumacılık.....184-190
-Doç. Bahadır ÖZTÜRK
Bir Anadolu Selçuklu Dönemi Halısının Zemin Deseni Çözümlemesi.....191-200
-Öğr. Gör. Şennur ATALAY VAROL / Doç. Dr. Şehnaz BİÇER
Princeton Üniversity Kütüphanesi'ndeki Hamse-i Nizâmi Minyatürlerinin Analizi (Garrett No:77 G).....201-214
-Öğr. Gör. Ersan PERÇEM
Tezyinaâtta "Üsluba Çekme" Üzerine Bir Yöntem.....215-227
-Yasin URHAN
Nakkaş Hasan'ın Haçova Meydan Muharebesi Tasvîri Üzerine Bazı Mülâhazalar.....228-237
-Doç. Dr. İrem ÇALIŞICI PALA
Güzel Sanatlar Fakülteleri Geleneksel Türk Sanatları Bölümü'ndeki Çini Alanının Kapsamına Dair Notlar.....238245
-Doç. Timur BİLİR
Eyüp Sultan Türbesi'nden Müdevver Yazılı Bir Çini Panonun Restorasyon Süreci.....246-251
-Dr. Öğr. Üyesi Latife AKTAN ÖZEL
Türk Çini Sanatında Katmanlı Çini Tekniği.....252-260
-Arş. Gör. Levent KUM
Kütahya "Elhamra Çini Atölyesi".....261-267
-Prof. Dr. Mustafa GENÇ
Halı Kilim Araştırmalarında Yöntem.....268-277
-Öğr. Gör. Dr. Kazım KÜÇÜKKÖROĞLU
Konya Alâeddin Camii Mihrap Çinileri Onarımı.....278-294

SERGİ / KATALOG BÖLÜMÜ
Geleneksel Türk Sanatları Sempozyumu Kapsamında Hazırlanana Karma Sergi Eserleri.....296-325

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI BÖLÜMÜ

BİLİM KURULU

Prof. Dr. Meral AKAN
Prof. Dr. Zuhal TÜRKTAŞ
Prof. Dr. H. Melek HİDAYETOĞLU
Öğr. Gör. Dr. Kazım KÜÇÜKKÖROĞLU
Öğr. Gör. Betül ERİKOĞLU
Öğr. Gör. Dr. Naciye DETSELİ
Öğr. Gör. Serkan SELALMAZ

SANAT KURULU

Doç. Dr. Mine ERDEM KÖROĞLU
Öğr. Gör. Ersan PERÇEM
Öğr. Gör. Veli TUNA
Öğr. Gör. Murat OKUMUŞ
Öğr. Gör. Dr. Sami NADDAH
Arş. Gör. Dr. Nurcan SERTYÜZ
Arş. Gör. Hümeyra ÖZDEMİR

GELENEĞİN İZİNDE

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI

Prof. Dr. Fevzi Günüç'e Armağan Kitabı

MAKALELER

GELENEKSEL/Lİ TÜRK SANATLARINDA BİLGİ KAYNAĞININ YENİDEN İNŞÂSI ÜZERİNE BAZI MÜLÂHAZALAR *

Aziz DOĞANAY *

"Derviş Yunus bu sözü eğri büğrü söyleme
Seni sîgaya çeken bir Molla Kasım gelir"
Yunus Emre

ÖZET

Bu çalışmada, Türk sanat tarihi ve geleneksel sanatlar alanında yaygın olarak kullanılan bazı kelime ve kavramların yanlış anlamları ve asıl kökenleri ele alınmıştır. Hedefimiz bu kavramların anlamlarını ve kaynaklarını sorgulayarak sanat ve bilim camiasını konu üzerinde düşünmeye davet etmektedir.

Tezyînî sanatlarımızın "geleneksel/li sanatlar" gibi basit bir çerçevede ele alınması, akademik alanda da benzer bir daralmanın yaşanmasına yol açmıştır. Geleneksel sanatlarda eğitim, usta-çırak ilişkisiyle yürütüldüğünden öğrenciler kendilerine öğretileni genellikle sorgulamadan kabul ettikleri için bazı kavramların yanlış aktarımı sebebiyle bilgi kirliliği ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışmada, "saz", "su", "kuzu" ve "kurt" gibi birçok terimin yanlış kullanımları detaylı bir şekilde ele alınmış, mezkûr kelimelerin yaygın kullanımları ve asıl kökenleri açıklanarak günümüzdeki yanlış anlamalar giderilmeye çalışılmıştır. Bu vesilesiyle yanlış ezberletilen kavramların yeniden sorgulanması ve geleneksel/li sanatlar alanındaki ıstılahın yeniden inşa edilmesi temennimizdir.

GİRİŞ [1]

Bu çalışmada Türk sanat tarihi ve Geleneksel sanatlar alanında şimdiye kadar doğruluğu sorgulanmadan tekrarlana gelen bazı kelime ve kavramların anlamları ve kökenleri üzerine bazı düşüncelerimizi paylaşarak, bu alanın bilim ve sanat erbabını, ortaya konan görüşler üzerinde düşünmeye davet edeceğiz.

Burada anlatacaklarımız belki Miguel de Cervantes'in yel değirmenlerine karşı açtığı savaş gibi, kurulu düzenin tekerine taş koyacaktır, ancak dâr'a çekilmeyi göze alan bir Mansur'un çıkıp[2] bazı gerçekleri ayan etme vakti çoktan gelmiştir. Bunu yaparken hiç ayrım gözetmeden bütün hocalarımız ve meslektaşlarımıza ve dahî onların kıymetli görüşlerine saygı duyduğumuzu ifade etmek isteriz. Hiç kimseyi hedef almadan, tamamen akademik sâiklerle, Yunus Emre ve Mehmed Akif'in düsturlarıyla sözü eğip bükmeden söylemeye çalışacağız[1].

Batı dünyası güzel şeyleri Müslüman Türk'e hiç yakıştırmak istemediği için İslâm'ın değerlerini çarpıtarak veya aşındırarak küçümsemeye çalışır ve kendi değerlerini dünyaya kabul ettirmeye zorlar. Meselâ, hemen bütün batılı kaynaklar, Afganistan Belh'te doğmuş, Anadolu'da yaşamış ve halen Anadolu'nun bağrında yatmakta olan Mevlânâ Celâleddin Rûmî'yi İranlı şâir, düşünür ve mutasavvıf olarak tanıtır[2]. Konya'daki Selçuklu eserlerini İranlılara mâl edenler dahî olmuştur[3]. İslâm tarihi boyunca gelişen tezhib sanatında görülen üslûplar anlatılırken, üslupların geliştiği kültür merkezleri esas alınarak Herat üslûbu, Şiraz üslûbu, Tebriz üslûbu gibi şehir isimleriyle anılır ancak sıra altı asırlık Osmanlı cihan devletine geldiğinde, devletin ve sanatın payitahtı İstanbul'un adı anılmaz; Şah Kulu, Baba Nakkaş, Kara Memi gibi isimler öne çıkarılır. Sonra da mezkûr isimlerin kökenine gidildiğinde ne Türk kalır geriye ne de Osmanlı. Bunun gibi birçok konuda Müslüman Türk yok sayılıp birçok kelime ve kavramın da altı boşaltılmıştır.

---

* Bu makalede incelenen bazı terimler, daha evvelki bazı yayınlarımızda perakende olarak işlenmiştir. Konu bütünlüğü sağlamak için bazı kavramları burada da tekrar ele aldık.

* Prof.Dr. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi, azizdoganay@marmara.edu.tr

1 Kişileri hedef gösterir gibi olmasın diye sadece yaygın kullanılan bazı tanımları tırnak içerisinde aktarmakla yetindik. Bu tür tanımların geçtiği yerlerin bilgisi tarafımızda mahfuzdur.

2 "Jalāl al-Dīn Muḥammad Rūmī (Persian: محمد جلال الدین رومی), or simply Rumi (30 September 1207-17 December 1273), was a 13th-century Persian poet, Hanafifaqih (jurist), Islamic scholar, Maturidi theologian (mutakallim) and Sufi mystic originally from Greater Khorasan in Greater Iran". https://en.wikipedia.org/wiki/Rumi

3 Semavi Eyice, "Anadolu Selçuklu Sanatı Çalışmalarının Başlangıcında İki Yabancı: Clement Huart ve Friedrich Sarre", Türkiyat Mecmuası, Yıl 1972, c. 17, s. 140-141.

Maalesef bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde Garbın bu rüzgârına biz de kapıldığımız için medeniyetimizin yapı taşları olan bazı kelime, kavram, motif, desen ve sembolleri gerçek anlamlarından uzaklaştırdık. Bize bu kötülüğü hep batılılar yapmadı tabi; bazen iyi niyetle fakat farkında olmadan, bu fikre hizmet eden, geleneksel/li sanatlarımızın hamisi gibi görünen saygı değer büyüklerimiz de olmuştur.

Cumhuriyetin ilk yıllarında adı Şark Tezyînî Sanatları olan seçkin sanatlarımız, Batılılar tarafından hor görülerek basit halk sanatları gibi müzelerin kuytu köşelerinde "geleneksel sanatlar" veya "halk sanatları" olarak teşhir edilirdi[4]. 1982'den sonra üniversitelerimiz Yüksek Öğretim Kurumu çatısı altında yeniden teşkilatlanırken, bölüm adları Garbın bize biçtiği kumaşa göre şekillendi ve Şark/-Türk Tezyînî Sanatlar Mektebi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü'ne dönüştü[5]. Şimdi de geleneksel mi diyelim yoksa gelenekli mi diyelim diye tartışıyoruz. Bir de buna "an'anevî sanatlar" demek daha doğrudur diye öneride bulunanlar var ama bu fikir hiçbir zaman tutmadı. Yeni kurulan bazı müzelerimiz de bu akıma uyarak artık gelenekli olmayı tercih ettiler[6].

Gelenek-sel/li sanatlarda eğitim, usta çırak ilişkisi ile sürdürüldüğünden, talebe hocasına tâbi olduğu için, kendisine öğretileni hiç sorgulamadan kabul edip dersini ezberleyerek öğrenir. Bu konuda talebenin hocasına tâbi olması gerektiği de usul olarak talebeye daha en başta öğretilir. Gelinen noktada, sorgulanmadan ezberletilen kavaramlar, geleneği koruma kisvesi altında yürütülen faaliyetler, neşriyat yolu ile yayılarak tam bir bilgi kirliliğine dönüşmüştür. Şimdi yanlışlardan arındırılması gereken ezber ettiğimiz bazı gelene ekli bilgilere bir göz atalım:

Meselâ dilimizde suyun birden çok manası vardır. Su:

A) Kimyevi formülü H_2O olan renksiz, kokusuz ve tatsız; normal ısı ve basınçta sıvı halde bulunan hayatın kaynağı ve dört ana unsurdan biridir (Âb-ı hayat).

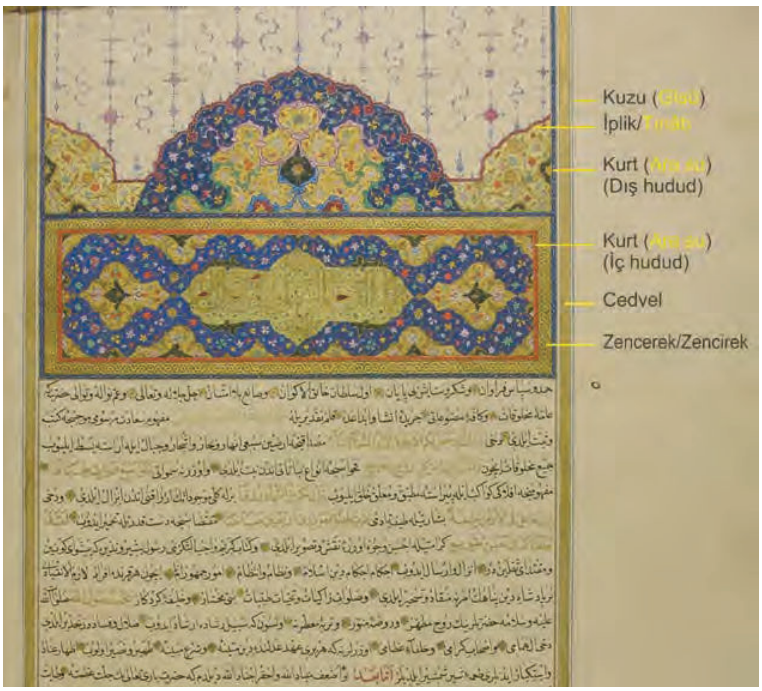
B) Kadim Türkçede su er, asker demektir (Su-başı: Ordu komutanı). "Su uyur düşman uyumaz" cümlesindeki su asker, ordu manasına kullanılmıştır.

C) Su, yan, yön, taraf, cihet, kıyı, kenar manasına da kullanılır (Çarşı/Çar-su: Dört-kenar; Akşam suları, Kara suları) gibi.

Bazı dil uzmanları "Su küçüğün söz büyüğün" cümlesindeki su kelimesinin yanlış olduğunu, doğru kelimenin "sus" olduğunu ileri sürerek "Sus küçüğün söz büyüğün" derler. Hâlbuki doğrusu atalarımızın dediği gibi "Su küçüğün söz büyüğün"dür. Burada su kenar, kıyı manasında kullanılmış olup, bu söz, bir mecliste, küçüğün kenarda durması; ileri varıp söz söyleme töresinin büyüğe mahsus olduğu âdâbı ve erkânını öğretmek veya hatırlatmak için söylenir. Sonuç itibarıyla aynı şeyi ifade etseler de kelimenin aslı 'sus' değil 'su'dur (kenar).

Asıl konumuza ilişkin olan su ise kenar bezemesi manasına kullanılan "Kenarsuyu" ifadesidir ki burada aynı manaya gelen iki kelime artarda tekrar edilerek kullanılmıştır. Bu durumda kenar-suyu "Kenar kenarı" demek olur. Bunun yerine su bezemelerinin kullanıldığı yere göre ince su, ara su, hudut çizgisi veya kenar bezemesi gibi tanımlar tercih edilebilir (Fotoğraf 1).

4 Wijdan Ali, What is Islamic Art, Mafraq: A Publication of Al al-Bayt University, Jordan 1996, ps. 5-10.
5 Uğur Derman "Medresetü'l-Hattâtîn", Ankara: TDV İslâm Ansiklopedisi, 2003 c. VIII, s. 341-342.
6 https://www.tmkv.org.tr/faaliyetler/detay/17/TMKV-Gelenekli-Sanatlar-Muzesi-AcildiArkeoloji Enstitüsü,s.48



Fotoğraf: 1. Silsilenâme Unvan Sayfası (Topkapı Sarayı H.1321)

Kuzu (Gîsû)

Geleneksel/li sanatlar neşriyatında "Cedvelden sonra bir zemin boşluğu bırakılarak cedvele paralel çizilen tahrirden biraz daha kalın, renkli çizgilere **kuzu** denir" şeklinde tariflere rastlanmaktadır (Fotoğraf 1).

Yazı yahut bezemenin dört bir yanını çevreleyip sınırlandıran farklı kalınlıklarda ya da renklerdeki şeritlere **cedvel** adı verilirken cedvelden sonra çekilen ince çizgiye günümüz müzehhibleri arasında ve yayınlarda **kuzu** dendiği görülmektedir. Aslında hiçbir ilmî dayanağı olmayan **kuzu** tabiri **gîsû** (گیسو)[7] kelimesinden galat olmuştur.

Şekil itibariyle ince uzun saç teline benzetildiği için **gîsû** adı verilen ince çizgi, ağızdan kulağa aktarılırken **kuzu** olmuş, bunun yanına son zamanlarda bir de **kurt** tabiri eklenince mezkûr terim asıl bağlamından ve manasından tamamen uzaklaştırılarak ıstılah adeta Ezop masallarına çevrilmiştir.

Kurt (Ara Su-Hudud Çizgisi)

Bazı geleneksel/li sanatlar yayınlarında "Sırasıyla, yazının büyüklüğüne göre **"kurt"** için cetvel ve "zencerek" için cetvel çekilir. "Zencerek" ve **"kurt"**u birbirinden ayırmak için ise aralara yine cetveller çekilir. Bu alanlar da altınla boyanır" şeklinde anlatımlar bulunmaktadır (Fotoğraf 1).

İlmî dayanaktan yoksun kuzu tabirinin yanına yine İlmî dayanaktan yoksun kurt tabiri de eklenince terim asıl bağlamından ve manasından tamamen uzaklaştırılmıştır.

Tarihî kütüphanelerdeki bazı yazma kitaplara, kitapların kurtlanmaması için, kitaplar bazı işlemlerden geçirildikten sonra üzerine Kebîkeç yazılsa da eski kitaplarda bazen kitap kurdu bulunabilir ancak tarihi kaynaklarda tezhibe mahsus olarak bu kurda benzerliği dolayısıyla kurt dendiği bilgisine de şimdiye kadar hiç rastlamadık. Özbek sanatkârlar ince cetvelden daha kalınca, halat şeklinde çizilen bezemelere **tenab/tınâb** tabiri kullanmaktadırlar[8]. Bu uygulamanın benzerine bizde iplik adı da verilmektedir ancak bu kavramın bizdeki tam karşılığı yalın halde **su, ara-su, hudut çizgisi, kaytan** veya **fitil** gibi isimler olabilir ya da Türk dünyası ile ıstılah birliği sağlanması açısından **tenab/tınâb** ismi de kullanılabilir (Fotoğraf 1).

[7] "Saç, omuzlara kadar inen saç", Mehmet Kanar, "Gîsû (گیسو)" Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, I, İstanbul: SAY, 2011, s. 1078.

[8] Aziz Doğanay, Merve Akyüz, "İslîmî / Rûmî ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûrî Tezyînât Üslûbunun Osmanlı Sanatına Yansımaları ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü", Türklük Araştırmaları Dergisi, sy. 3 (1), s. 37.

Rûmî (İslîmî-i Rûmî)

Türkiye'de rûmî olarak bilinen motif veya üslûbun İslâm âlemindeki adı islîmî olup, Selâçika-i Rûm gibi Anadolu'ya sonradan gelmiştir. Farklı kültürlerde arkaik izlerine rastlansa da aslı Abbâsîler zamanında Müslümanlar tarafından geliştirilmiş olan islîmî, üslûba çekilmiş bitki yapraklarından müteşekkil özünde İslâmî bir motiftir[9].

Osmanlılar zamanında hatâyî üslûbunun yaygınlaşmasıyla, iki üslûbu birbirinden ayırmak için Osmanlılardan önce Anadolu'da yaygınca kullanılagelen nakşa rûmî denmeye başlanmıştır. Kavramın geldiği kaynak **İslîmî-i Rûmî**'dir fakat islîmî tabiri Osmanlıda daha sonraları farklı bir motif grubu (bulut) için kullanılmıştır.

Rûmînin kökeni hakkında dillendirilen en yaygın görüş, rûmînin en erken örneğinin Bezeklik'teki su ejderinin kanadında görüldüğü ve bu sebeple rûmînin **hayvanî kökenli** bir motif olduğudur. Bu görüş nereden baksanız tutarsız bir yaklaşım sergilemektedir[10]. Zira Bezeklik'teki ejder XI. yüzyıla ait bir duvar resmi olup[11] mezkûr tarihten çok daha önce Irak ve Acem diyarında, Bilâdü'ş-Şam ve çevre kültürlerinin bir devamı olarak Abbasîler zamanında nebâtî kökenden geliştirilmiş ve kullanılmıştır. Motifin ilk örneği Bezeklik'te görüldüyse, bu motife niçin Anadolu'ya ait manasına gelen rûmî adının verildiği de yayınlarda izah edilmemiştir. Hattâ bir zamanlar bu motife Romî-Rûmî mi Selçûkî mi diyelim diye konuşulmuştur[12].

Bütün kadim Türk Yurdu ve Acem diyarı sanatkârları Türkiye'de rûmî olarak tanınan motife umûmî manada islîmî demektedir[13]. Acem sanatkârlar islîmî motifini bölge tarzlarına göre **islîmî-i İsfehanî, islîmî-i Arabî, islîmî-i Meşhedî** gibi isimlerle alt üslûp gruplarına ayırmaktadırlar. Buna göre Türkiye'de görülen İslîmî tarzına da **İslîmî-i Rûmî** denebilir.

14

Günümüz Türkiye'si yayınlarında ve müzehhibler arasında rûmî sapları üzerindeki küçük dal uçları ve tomurcuk kıvrımlarına **salyangoz** denilmektedir. "Bir helezonla ifade edilen **salyangoz** daha çok sap ve yaprakların üzerinde bulunur, bir bölümü sap veya yaprağın altında kalır, karın kısmı üstte gözükür", gibi ifadeler yer almaktadır. Buna benzer küçük habbeciklere bazen bupcuk dendiği de görülmektedir.

İşin aslı, nebâtî kökenli bir bezeme üslûbu olan rûmînin saplarında bulunan bu kıvrımlar henüz rûmî oluşumunu tamamlamamış rûmî yaprağının tomurcuk hali ve gelişme aşamalarını göstermektedir. Bu kıvrımlı şekiller sap üzerine tutunan bir kabuklu sürüngen olmayıp rûmî dallarından çıkan tomurcuklardır (Fotoğraf 02-03).

---

9 Doğanay-Akyüz, "İslîmî / Rûmî ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûrî Tezyînât Üslûbunun Osmanlı Sanatına Yansımaları ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü", s. 39-53.

10 Hatice Aksu, Rumî Motifi Kökeni, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Doktora Tezi), İstanbul 1998, s. 29.

11 http://www.art-and-archaeology.com/china/turpan/be05.html

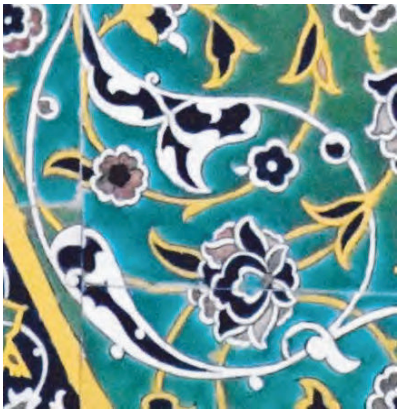
12 A. Süheyl Ünver, "Anadolu Selçuklu Hanedanı Tahtları Üzerine", VII. Türk Tarih Kongresi: Kongreye Sunulan Bildiriler, I, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1972, s. 405; Celal Esad Arseven, "Bezeme", Sanat Ansiklopedisi, I, Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı, 1983, s. 238; Cahide Keskiner, Türk Motifleri, İstanbul: TTOK 1985, s.5.

13 Konuyla ilgili daha geniş bilgi için bkz: Doğanay-Akyüz, "İslîmî / Rûmî ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûrî Tezyînât Üslûbunun Osmanlı Sanatına Yansımaları ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü", s.39-40.

14 М.А. ⊠ОИБОВ,vd., "Ислимий", ЎзбекистонМиллийЭнциклопедияси, ДавлатИлмийНашриётИ, Cilt: IV, Taşkent 2002, s. 237.



Fotoğraf: 2. Tabiattaki Bir Bitki Yaprağının Helezonî Tomurcuklarının Açılarak Yaprağa Dönüşme Safhaları



Fotoğraf: 3. Yavuz Sultan Selim Camii Kâşîlerinde Rûmî Tomurcuklarının Açılarak Yaprağa Dönüşme Safhaları

Hatâyî ve Penç/ Beş Motifi (Gül)

Hatâyî üslûbunda kullanılan çiçekleri tarif ederken "penç, bir çiçeğin kuşbakışı görüntüsünün üsluplaştırılarak (stilize edilerek); hatâyî ve Goncagül ise bir çiçeğin dikine kesitinin üsluplaştırılarak çizilmesiyle ortaya çıkar" denmektedir.

Şimdiye kadar hiçbir çiçeğin vazoya dikine kesilerek konulduğu görülmüş bir durum değildir. Motifler üslûba çekilirken de çiçeğin dikine ya da enine kesitinin alınması söz konusu olmayıp çiçeğin ana hatları ışık ve gölgeden arındırılarak iki boyuta indirgenmektedir (Fotoğraf 4-5).



Fotoğraf: 4. Silsilenâme Unvan Sayfası (Topkapı Sarayı H.1321)



Fotoğraf: 5. Silsilenâme Unvan Sayfası (Topkapı Sarayı H.1321)

Teknik resimde kesit çizilirken alttan giriş üstten çıkış gibi hareketler olmaz; kesit çizgisi hangi noktadan geçmişse sadece görünen yüzey çizilir. Bir sanatkâr üslûba çekeceği çiçeği parçalamaz, aksine ayrıntılarından tecrid ederek onu tevhid eder.

Kuşbakışı çizilmiş gül motifi için "üslûplaştırılırken yaprak sayısına göre yek berg (tek yaprak), se berg, (üç yaprak) çehar berg (dört yaprak), penç berg (beş yaprak), şeş berg (altı yaprak) şeklinde Farsça isimler almıştır. Ancak en çok tercih edilenin beş yapraklı olması sebebiyle penç berg (beş yaprak) denmiş, zamanla hepsine birden kısaca penç (beş) denmiştir" denir.

Bir belgeye dayanmayan bu yorum ilmî dayanaktan yoksundur. Zira en çok beş yapraklı çiçeğin kullanıldığı tezi hiçbir veriye dayanmamaktadır; Beş yapraklının aksine altı yapraklı çiçek çizmek daha kolay olduğu için tezyînâtta altı yapraklı (şeşberg/şeşhane) çiçek daha fazla kullanılmıştır.

Üç, dört, altı, sekiz, on, on iki, yirmi dört veya daha fazla yapraklı bir çiçeğe Türkçe "beş" manasına gelen Farsça "penç" demenin akılla izah edilir hiçbir yanı yoktur. Osmanlı sanatkârının sözlüğünde böyle bir kullanım bulunmazken, bu motife niye Türkçe beş demeyip Farsça penç dediğimizin de izahı yapılmamıştır. Binaenaleyh Farsçada da böyle bir kullanım söz konusu değildir. Rakam Farsça olunca değişen nedir! Çok yapraklı çiçeklerin tamamının kuş bakışı görüntüsüne "beş" denirse Türk okur ve sanatkârı neye, niçin, ne dediğini daha kolay sorgulayacaktır; bu da geleneksel/li eğitimcilerin işine gelmeyen bir durumdur. Çünkü geleneksel/li eğitimcilerin çoğu sorgulanmak istemez, talebelerinden kusursuz bir itaat ve teslimiyet bekler.

Özbek sanatkârlar bu motife ya yaprak sayısını belirterek gül der, ya da genel itibariyle Aygül derler . Osmanlı kaynaklarında hatâyî üslûbu çiçeklere genel olarak gül denmektedir. İran kaynaklarında da bu motife, Osmanlılarda olduğu gibi, gül denmektedir . Mahmud Gaznevî meşhur murakka'ında "Oyulmuş hurde rûmîler ve güller böyle bercâdır" ifadesiyle yaptığı işi açıkça tanımlamıştır . Bugünkü geleneksel/li sanatkârların dediği gibi olsaydı Gaznevî, güller demek yerine hatâyîler ve pençler demesi beklenirdi. Hatâyî üslûbu bezemeler için bir de "çiçekli arabesk" tabirini kullananlar var ki , Arap sanatıyla ilgisi olmayan bu bezeme türü için yakıştırılan bu tabiri ciddiye almayı bile zül addediyoruz.

Şükûfe

Geleneksel/li neşriyatta şükûfe hakkında "Sözlükte "çiçek" anlamına gelen "şükûfe" kelimesi tezhip sanatında, XVIII. yüzyılın birinci yarısında Avrupa resim sanatı etkisiyle ortaya çıkan çiçek minyatürleri için kullanılır" denmektedir.

Aslında Farsça'da "çiçek ve çiçek açmak" manasına gelen şukûfe ve şikâf (شکاف-شکوفه), bezeme sanatında çiçeklerin karakteristik özellikleri kaybolmadan, tabiattaki hangi çiçekten üslûba çekildiği anlaşılacak şekilde çizilen motif ve bezeme tarzıdır. Bu tür bezemede çiçekler üslûba çekilmiş olmakla birlikte asıl karakterlerini korumaktadır. Genelde kendi sapları üzerinde yer alan çiçekler çoğunlukla yeşil yapraklarının şeklinden, sap bağlantılarından ve taç yaprak sayılarından tanınırlar. Bu üslûbu ilk geliştiren nakkaşlar Şah Kulu ve Kara Memi olup XVI. asrın ikinci yarısının başlarından itibaren Türk tezyinatında kullanılmaya başlanmıştır .

Işık ve gölgeli, natüralist yaklaşımla çizilen çiçek resimleri ise XVIII. yüzyılda yaşanan batılılaşma sürecinde barok ve rokoko sanatı etkisi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu dönemde çiçekler üslûba çekilmeden bütün ayrıntıları ile tabiattaki özelliklerini koruyarak çizilmeye başlanmıştır. Bu tür çiçekleri resmeden sanatkârlara doğrudan çiçek ressamı denmiştir. Barok ve rokoko üsluplarında çizilen çiçek resimleri ile şükûfe tarzını birbirine karıştırmamak gerekir. Şükûfe tarzı Kara Memi ile özdeşleşen çiçekli bezemenin adıdır (Fotoğraf 06, 25). Daha sonraları batılılaşma rüzgârına kapılmıştır.



Fotoğraf: 5. Halid b. Zeyd Ebû Eyyûbel-Ensârî Türbesi Kaşîlerinden

15 Merve Akyüz, Şâh-ı Zinde Yapılarından Şirin Bika Aka, Tuman Aka ve Emirzâde Makberelerinde Kâşî / Çini Tezyinatı ve Osmanlı Sanatına Yansımaları / Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2023, s. 56.

16 اسکندر پرویز خرّمی، گلهای ختایی، قالی کاشی تذهیب، سازمان چاپ و انتشارات تهران: ۱۳۹۱، ص ۴۰.

17 Aziz Doğanay, "Hatâyî Üslûbu Motifler", Hat ve Tezhip Sanatı / Ed. Ali Rıza Özcan, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009, s. 437, 440.

18 Gönül Öney, Türk Çini Sanatı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1976, s. 7.

19 Doğanay-Akyüz, "İslîmî / Rûmî ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûrî Tezyînât Üslûbunun Osmanlı Sanatına Yansımaları ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü", s. 68-69.

Bulut (İslîmî-i Ebrî- İslîmî-i Mârî)

"Çin Sanatına ilişkin eserlere ve belgelere göre "bulut motifi"; mitolojik varlıklardan olan ejderha ve simurg'un boğuşmaları esnasında **öfke ve hırs ile burunlarından çıkan ateşi ve buharı simgelemektedir"** denmektedir. Bu tarif de tamamen batılı yazarların hakikate muhalif fantezilerinden biridir.

Bulut motifinin çizimi iki ana kaynağa dayanmaktadır. Bunlardan biri tabiî haliyle gökyüzünde görülen bulutlardır. Daha çok pamuksu görünüme sahip olup günümüz müzehhibleri tarafından yığma bulut olarak tanımlanmaktadır. Diğeri ise Uzakdoğu kültürlerinden gelen ejderha figürünün gövdesinden gelişmiştir. Günümüz müzehhibleri bu motifi genel itibarı ile dolantı bulut olarak tanımlamaktadır. Bulut motifinin bu iki şekli Fars kaynaklarında islîmî-i ebrî ve islîmî-i mârî veya mârî-i ebrî olarak adlandırılmıştır . (Fotoğraf 01, 07, 08, 23) Türk tezyînâtında bunlardan başka bulut çeşitleri de mevcuttur . Ancak Mimar Sinan'ın Tezkiratü'l-Bünyân'ında bu motif için doğrudan doğruya islîmî tabiri kullanılmıştır. Sâî Çelebi, Edirne Selimiye Câmiî'ni anlattığı yerde, camide kullanılan sanat üslûplarını şu sözlerle özetlemektedir:

"Hatâyî, Rûmî, İslîmî, 'Irâkî anda derç etmiş
Âńa göz nûru harç etmiş nice üstâd-ı bîhemtâ" .
Sâî Çelebi

Adı geçen üslûplarla camide kullanılan üsluplar eşleştirildiğinde, hatâyînin çiçekli bezemeye, rûmînin bilinen şekliyle yapraklı bezemeye, islîmînin bulut motiflerine, 'Irâkînin ise hendesî (geometrik) tezyinata tekabül ettiği görülür.



Fotoğraf: 7. İslîmî-i Ebrî (Topkapı Sarayı Kâşîlerinden)



Fotoğraf: 8. İslîmî-i Mârî veya Mârî-i Ebrî (Topkapı Sarayı Kâşîlerinden)

Çintemanî / Çintamani (Benek)

Daha evvelki bazı yayınlarımızda etraflıca açıklamış olmamıza rağmen gözden kaçan ve konu bütünlüğü içinde tekrar ele alınması gereken diğer önemli bir kavram ise Çintemanî'dir. Günümüz Türkçe yayınlarda çok yaygın olarak kullanılan bu kelimeye Osmanlı kaynaklarında hiç rastlanmaz. Çünkü mezkûr kelime dilimize Ernst Kühnel ve Wilhelm von Bode tarafından sokulmuştur Bode'nin Doğu halıları üzerine yaptığı çalışmasında, Uşak halılarındaki üçlü beneği tanımlamak üzere 'Tschintamani' (Çintamani) tabirini kullanıp, motifin Budist çağrışımlarına atıfta bulunmuştur (ilk baskı, s. 133). Ancak dördüncü baskıda **Kühnel,** (Braunschweig, 1955; İngilizce çeviri, Berlin, 1958; Londra, 1970 ve Londra, 1984), **kitabın önceki baskılarında desenin yanlışlıkla "Tschintamani / Çintamani" olarak adlandırıldığını itiraf etmiştir** (s. 173) **. Bode ve Kühnel, Türk sanatındaki benek nakşını önce çintamani olarak tanıtmış, daha sonra hatalarını fark ederek geri adım atmışlar fakat Türk araştırmacılar ısrarla Bode ve Kühnel'in önceki yanlışını sürdürmektedirler.**

20 حسینعلی ماچیانی، آموزش طرح و تذهیب، یساولی: تهران، ۱۳۴۴، ص. ۱۵۵-۱۴۹

21 Emine Geçtan, Bulut Motifinin Menşei ve Osmanlı'da İlk Örnekleri, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi) İstanbul 2019, s. 96-100.

22 Sâî Mustafa Çelebi, Yapılar Kitabı Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l Ebniye (Mimar Sinan'ın Anıları), (hzl.: Hayati Develi), İstanbul: K Kitaplığı, 2003., s. 167

23 Aziz Doğanay, "Türk Sanatında Pelengî ve ŞâhîBenek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı", Dîvan İlmî Araştırmalar, 2004/2, sy. 17, s. 193-118;

24 YukaKadoi, "Çintamani: Notes on theFormation of theTurco-Iranian Style", Persica, 2007, sy 21, s. 35. (VorderasiatischeKnüpfteppicheausältererZeit; birinci baskı [Bode], Leipzig, 1902; ikinci baskı [Bode ve Kühnel], Leipzig, 1914; üçüncü baskı [Bode ve Kühnel], Leipzig, 1922; dördüncü baskı [Bode ve Kühnel], Braunschweig, 1955; beşinci baskı [Bode, Kühnel ve Spuhler], Münih, 1985).

Kısacası Osmanlı ve Klasik Fars kaynaklarında bizdeki benek ve pelengî nakışları karşılığında Çintemanî veya Çintamani diye bir kavram kullanılmamıştır ancak tabii olarak Farsça ansiklopedilerde Budizm'in sembollerinden çintamani hakkında Cintāmani veya Cintāmanicakra olarak bahsedilmektedir . Bununla ilgili şimdiye kadar Türkiye'de yazılanların tamamına yakını bilgi kirliliğinden ibarettir (Fotoğraf 9).



Fotoğraf: 9. Halid b. Zeyd Ebû Eyyûbel-Ensârî Türbesi Kaşîlerinden

Hiçbir kaynağa dayanmadan "Çintemanî motifi Türkiye ve Osmanlı İmparatorluğu kökenli geleneksel bir tasarımdır. Bu motif, üçgen veya piramit şeklinde düzenlenmiş, kıvrımlı çizgiler veya floral unsurlarla çevrelenmiş üç noktadan oluşur. "Çintemani" kelimesi Farsça'dan türetilmiştir ve "uğurlu giysi" veya "uğurlu desen" anlamına gelir" şeklinde tamamen asılsız, gerçek dışı tanımlamalar yapılmaktadır. Farsça kaynaklarda böyle bir tarif bulunmamaktadır.

İşin aslı, Jean Boisselier'in hazırladığı Buda'nın Bilgeliği adını taşıyan, Budist öğretisi ve inancını anlatan eserde üç cevherden söz edilmekte ve bu üç cevherin Buda, Dharma (Yasa) ve Sangha (Keşişler topluluğu) oldukları belirtilmektedir . Budizm inançlarında üç kıymeti temsil eden çintamani, "hazine topu" ya da arzuları gerçekleştiren güce sahip sihirli bir "cevher" manasına gelen, **Sanskritçe** iki kelimeden mürekkep bir isimdir. **Çinta** düşünce, istek, dikkat; **mani** hazine, mücevher veya inci tanesine benzeyen top manalarına gelmektedir. Budizm'in değerli nesneleri arasında yer alan bu nakşa **dilek incisi** de denmektedir (Fotoğraf 10-11).



Fotoğraf: 10. Elinde ve Tacında Çintamani Bulunan Buda Heykeli (National Museum of Scotland)



Fotoğraf: 11. Elinde ve Tacında Çintamani Bulunan Buda Heykeli (National Museum of

25 25 YukaKadoi, "Çintamani: Notes on theFormation of theTurco-Iranian Style", Persica, 2007, sy 21, s. 33-49.
26 26 PriscillaSoucek, "Cintāma", Encyclopedia Iranica, Vol. V, Fasc. 6, (1992), p. 594. (https://iranicaonline.org/articles/cintamai-the-wish-fulfilling-jewel-a-motif-consisting-of-either-a-single-globe-with-a-pointed-extension-at-the-apex-or)
27 27 Doğanay, "Türk Sanatında Pelengî ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı",s. 193-218.
28 28 Jean Boisselier, Buda'nın Bilgeliği, çev. N. Feyza Zaim, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, s. 154.
29 29 GerardPaquin, "Çintamani", Halı, New York/U.S.A., Halı Publications, sy. 64 (Ağustos 1992), s. 109.

İnci şeklinde tek bir benek ya da yonca yaprağı şeklinde yerleştirilmiş üç benekten oluşan **"Benek nakşı"** pars hayvanının postundaki beneklerden ilhamla geliştirilmiş bir kahramanlık motifidir. (R12) Bu nakşın gelişmiş şekli, merkezleri bir tarafa kaydırılmış, içten teğet dairelerden meydana gelen hilâl gibidir. Genellikle **Pelengî** nakşıyla birlikte kullanılır (Fotoğraf 13).



Fotoğraf: 12. Siyah Kalem'e Atfedilen, Omuzlarında Pars ve Kaplan Postu Taşıyan Figürler, (Topkapı Sarayı Hazine



Fotoğraf: 13. Pelengî Nakşına Kaynaklık Eden Kaplan ÇizgileriScotland)

Mezkûr nakışların geçmişi çok eskiye dayansa da Osmanlı sanatında Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran seferinden sonra revaç bulmuştur. **Benek ve pelengî nakışları Osmanlı kaynaklarında adına en çok rastlanan motiflerdir.** O kadar ki bu nakış divan şairlerinin bile dikkatinden kaçmamıştır.

Dâğlarla bedenüm olsa n'ola **nakş-ı peleng**
Ben ol âhû-beçe-i şîr-şikârı severim.
Bâkî Dîvânı
Nice kocsun seni altun beneklü câmeler
Nice bir yaksun beni bu kanlu kanlu dâğlar*
Ahî Dîvânı

Doğu sanatlarında benek nakşına benzeyen ve birbiri ile karıştırılan dört ayrı sembol vardır, Bunlardan biri Budizmin çintamanisi, ikincisi Sâsânîlerin para ve ekonomik güç sembolü, üçüncüsü kadim Türk kültüründeki Körkle moncuk (mavi boncuk) sonuncusu ise Osmanlıdaki benek nakşıdır. Bu nakışların arasında şekil benzerliğinden başka hiçbir bağ yoktur (Fotoğraf 14-19).



Fotoğraf: 12. Budizmdeki Çintamani (John Vincent Bellezza) 2153)



Fotoğraf: 12.Sâsânilerde Para ve Ekonomik Güç

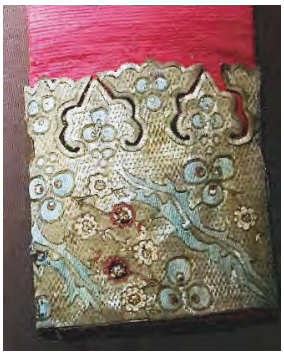


Fotoğraf: 12.Günümüz İskoçya'sında Kuyumculuk, Bankacılık ve Tefecilik Sembolü.

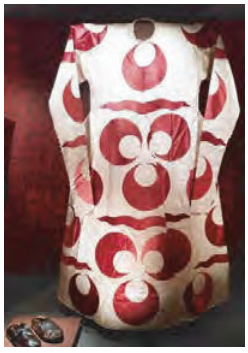
* Burada "dâğ" kelimesi kızgın demirle yaranın dağlanmasına işaret etmekte olup dağlanarak vücutta oluşan yaralar kaplan postundaki siyah çizgilere(pelengî) benzetilmiştir.



Fotoğraf: 17. Ata Yurdundan Günümüze Körkle Moncuk (Gök Boncuk), Nazar Boncuğu



Fotoğraf: 18. Kanuni Sultan Süleyman'ın Şehzadesine



Fotoğraf: 19. Sultan I. İbrahim'e Atfedilen Şâhî Benek Nakışlı Kaftan (Topkapı Sarayı).

Sazyolu (Saz Kolu, Saz Vadisi)

Sanat tarihi literatüründe saz yolu hakkında **"Sık ve girift orman** manalarına gelen saz kelimesi ile üslûp/tarz manasına gelen yol sözcüğü birleştirilerek **sazyolu** kavramını oluşturmuştur" denmektedir.

Ancak, saz yolu konusunda bahsedilen resimlerin, orman benzeri bir yapıdan ziyade, genellikle birbirine dolanan uzun birkaç yaprak ve birkaç canlı tasvirden oluştuğu dikkat çekmektedir. Ayrıca, "saz" terimi ormanı değil, kamış veya kamıştan yapılmış müzik aletini ifade etmektedir. Farsça'da "saz" kelimesi, müzik aletinin yanı sıra müzik icra etme, beste yapma gibi anlamları da barındırmaktadır[30]. Bunun yanında çini üreticilerine "Sâzendegân-ı kâşi" (سازندگان کاشی) denildiği gibi baniler ve mimarlara "Sâzendegân ve Tarrâhân" (سازندگان و طراحان) dendiği görülmektedir. Buradaki sazendenin saz çalmakla bir ilgisi olmayıp bir yapı yapmak veya zanaat icra etmek manasına kullanılmıştır (Fotoğraf 20-21).



Fotoğraf: 20.Şah Kulu İmzalı Siyah Kalem Tekniğinde Saz Yolu Eser Örneği (The Metropolitan Museum of Art)



Fotoğraf: 21. Tebriz'de Gerçekleştirilen XV. Baniler ve Mimarlar (سازندگان و طراحان)Sempozyumu Duyurusu.

Farsça'da "saz" (ساز) kelimesi, "kamış" anlamının yanı sıra, "yapmak" anlamına gelen "sâhten ساختن" fiilinin, bir gramer kuralı gereği son iki harfinin (te ve nûn تن) düşmesiyle ve (ha خ) harfinin (ze ز) harfine dönüşmesiyle oluşan fiil-i muzârîsidir. Bu kelime, "bina etme," "yapma" "uydurma" "ustalık", "düzen" veya "düzenleme" anlamlarına gelir. Aynı zamanda "sâz-kerden ساز کردن", "yapmak veya oluşturmak" şeklinde de kullanılmaktadır[31] Örneğin dişçiye "Dendansâz دندانساز", eczacıya da "Dârusâz داروساز" denmektedir.

Şimdiye kadar, "saz yolu" teriminin Şâh Kulu dönemine ait bir kaynakta yer aldığına dair herhangi bir bulguya rastlanmamıştır. Dönemin Osmanlı kaynaklarında, Şâh Kulu'nun bir ressam olduğu belirtilmekte ve yaptığı iş, "siyah kalem" olarak tanımlanmaktadır. Siyah kalem,

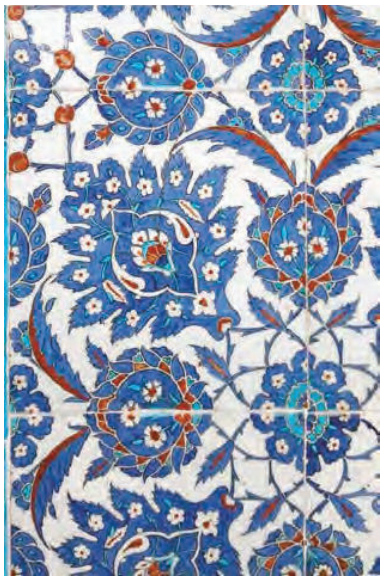
[30] Mehmet Kanar, "Saz ساز", Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, II, İstanbul: SAY, 2011, s. 2957.
[31] Bu konuda beni aydınlatan Farsça Hocam Dr. Habibullah Habib'e şükranlarımı sunarım.

genellikle fırça ile siyah mürekkep kullanılarak oluşturulan, renksiz ya da çok az renk içeren resimler için kullanılan bir terimdir. Siyah kalem tekniğe; saz ise tasarıma işaret eden kavramlardır.

Metinlerde geçen "saz yazmak" ifadesinin, kamışla yazı yazmakla bir ilgisi olmayıp, yeni tasarımlar oluşturmak amacıyla resim ve desen yapma anlamında kullanılmaktadır. Kamış veya yapmak anlamına gelen "saz" kelimesinin, balta girmemiş ormanlarla bir ilişkisi bulunmamaktadır. "Sazyolu", "Saz kolu" veya "Saz vadisi" gibi terimler, yeni tasarımlar yapmaktan mülhem Osmanlı sarayında gelişen **İstanbul üslûbu**'nu ifade eden kavramlardır. Saz tabiri, sadece hançer yapraklar için değil yeni geliştirilen bütün desenler için geçerli bir ifadedir (Fotoğraf 22, 23). Bu tarz bezemeler ancak İstanbul nakkaşhanesi tarafından üretilmiş olup hatayî nakşının doğduğu yerlerde buna benzer uygulamalar görülmez. Bu yüzden bilinen hatâyî üslubundan farklı olup yeni İstanbul üslubunu gösterir ki bu da saz vadisini oluşturmaktadır.



Fotoğraf: 22. İstanbul Rüstem Paşa Camii Kâşîlerinde İstanbul Üslûbu (Saz Vadisi) Bezemeler



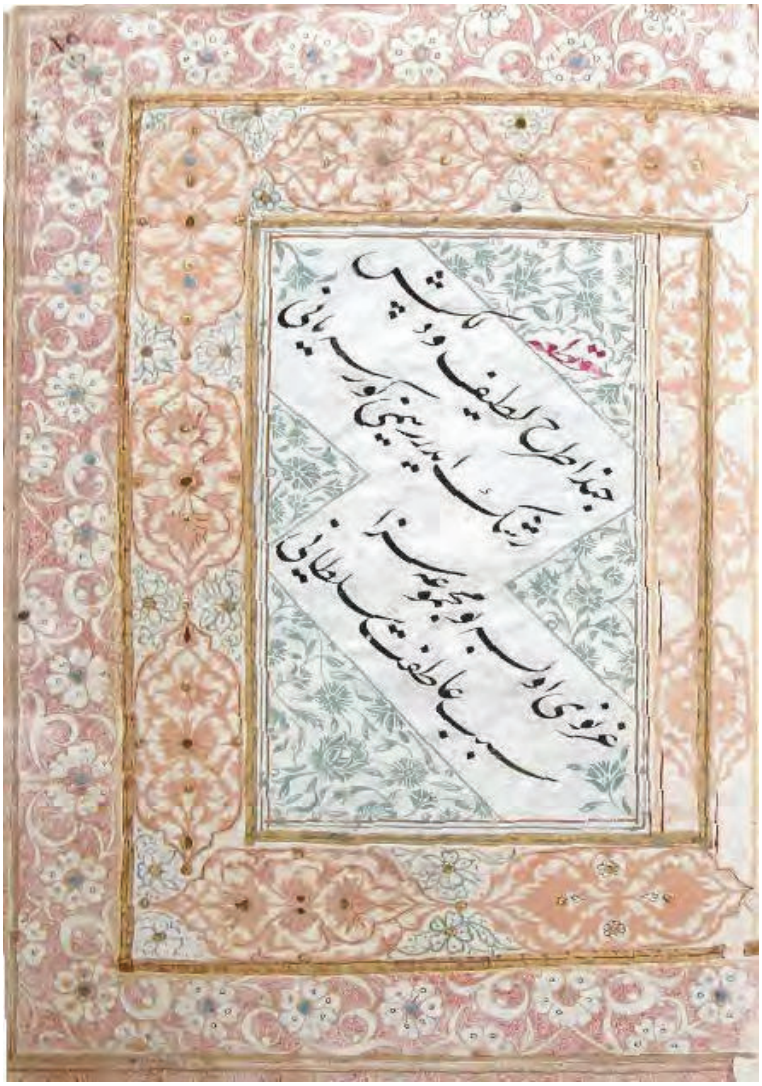
Fotoğraf: 23. İstanbul Rüstem Paşa Camii Kâşîlerinde İstanbul Üslûbu (Saz Vadisi) Hatâyî Gülleri.

Çift tahrir/Negatif/Havalı (Hurdekârî)

Üzerinde ittifak edilemeyen geleneksel/li sanat kavramlarından biri de çift tahrir/negatif konusudur. Yayınlarda çift tahrir tekniği "Tahrirleri birbirine paralel iki çizgi halinde çizilen desenlere verilen isimdir" veya **"Havalı veya negatif** tekniği olarak da bilinir. Motif detaylarını gösteren çizgilerin, arada eşit zemin boşluğu bırakarak, boyanması ile yapılır" şeklinde tarif edilmektedir. Marmara ekolu "çift tahrir" tanımını tercih ederken Mimar Sinan ekolü "negatif" demeyi tercih etmektedir.

Osmanlı sanatkârının bu tekniğe negatif demedikleri aşikârdır. Bu tekniğin uygulamasında çoğu zaman çift tahrir de bulunmaz. Desenler tahrirsiz olarak arada eşit boşluklar bırakılarak çizildiği için **havalı** da denmektedir. Nakışlar genellikle serbest fırça darbeleriyle çıkartılır. Osmanlı kaynaklarında bu tekniğe "hurde işi" manasına **hurdekârî** denmektedir[32]. **Hurde** Farsça bir kelime olup "yenik" (yenilmiş, kemirilmiş, kırıntı) manasına gelir, her şeyin küçüğü için kullanılır; **Hurdekârî** (خرده کاری) küçük iş demek olup güzel sanatlar ustasına **hurdekâr** denir[33] (Fotoğraf 24). Usta kuyumcular ve nakışçıların fildişi ve sair hayvan kemiklerinden yaptıkları ayna, bıçak sapı, çekmece, sandık ve benzeri şeylerdeki küçük işlere de hurdekârî denir[34].

32 Mahmud Gaznevî, Tuhfe-i Gaznevî, İ.Ü. Kütüphanesi, Env.5461, v. 15a
33 Mehmet Kanar, Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, I, İstanbul: SAY, 2009, s. 1422.
34 https://aba dis.ir/fatofa/%D8%AE%D8%B1%D8%AF%D9%87-%DA%A9%D8%A7%D8%B1%DB%8C/



14b
Çendâ tarh-ı latîf u dilkeş
Reşk ider resmini görse yânî
Gaznevî olsa bu mecmûa sezâ
Sebeb-i âtıfet-i sultânî

15a
İdüp izhâr-ı sun'ı hurdekârı
Hümâyûn bezmine itdim nisârı
Umarım ol şehinşeh diye Hakkâ
Bu Erjeng'e getürmiş neng ü ârı
Mahmud Gaznevî

Fotoğraf: 24. Tuhfe-i Gaznevî'den Hurdekârî Bezemeli Bir Sayfa (İ.Ü. Kütüphanesi Env.5461 v. 14b)

Halkârî

Geleneksel/li yayınlarda Halkârî tarifi genellikle meşhur bir kaynağa dayanarak yapılmaktadır. Bu kaynakta halkârî için "Kelime, sözlükte "süslemek" anlamına gelen Arapça haly kelimesiyle "iş" anlamındaki Farsça kâr ve nisbet ekinden meydana gelmiştir (haly-i kâr >halkârî). Varak altının ezilip jelatin eriyiğiyle karıştırılması ile hazırlanan zermürekkebin yoğunluğunun dereceli olarak kullanılması sonucunda elde edilen gölgeli tezyinata halkârî adı verilir" denmektedir. Tarifte halkârî işinin nasıl yapıldığı ayrıntılı ve doğru bir şekilde anlatılmış fakat kelimenin ilk yarısı yanlış kaynağa dayandırılarak hatalı anlamlandırılmıştır. Arapça haly (**حلى**): Kadına zînet takmak demektir . Buradaki ziynetten kasıt tezhip değil halhal gibi süs eşyalarıdır. Arapça halî kelimesi ile hal-kârî kelimesindeki hal arasında bir ilişki yoktur. Hal-kârî (**حالكارى**) tamamıyla Farsça bir kelime olup altını hallederek (çözerek) tezhip yapma işine verilen addır . Burada hal, ezilmiş altını çözmek (sulandırarak açmak) manasında kullanılmıştır (Fotoğraf 25).

35 35 Arif Erkan, البيان Arapça Büyük Sözlük, İstanbul: Huzur Yayınevi, 2006, s. 547



Fotoğraf: 25. Müzehhib Kara Memi'den Halkârî Tezhib Örneği (İ.Ü. Kütüphanesi Env. 5487)

Sakal Fırça (Saykal Fırçası)

Geleneksel/li sanatlarda kullanılan alet ve edevatın tanımlanmasında da oldukça hatalı adlandırma ve tariflere rastlanmaktadır. Konunun anlaşılması için bir örneğin yeterli olacağını düşünüyoruz. Mesela, müzehhip ve mücellitlerin kullandıkları yassı ve enlice fırça için genellikle şu tarif yapılmaktadır, "صقال Sakal: (Türkçe) Mücellit ve müzehhiplerin altın varakları tutup yapıştırmakta kullandıkları tek sıra tüylü geniş fırça. Sakala benzediği için bu isim verilmiştir"

İşin aslı صيقل / Saykal: (Arapça) cilâ, cilalı, parlak, cilâ yapan âlet manasına gelmekte olup tek seferde geniş bir alanı cilalamak veya varak altını tutup yerine yapıştırmak için kullanılan düz enli fırçaya verilen addır. Kelimenin sakalla bir ilgisi yoktur. Cilalama işine "saykalkârî", cila yapak kişiye ise "saykalkâr" veya "saykalzen" denir .

Son Uç

Sonuç itibariyle diyebiliriz ki gelenek-sel/li sanatlarda, gelenek-sel/li sandığımız birçok tabirin, aslında geleneklerimizle bir ilgisi olmayıp ya bozulmuş rivayetlerle günümüze ulaşmış ya da yeni uydurulmuştur.

Doğruluğunu hiç sorgulamadan kullandığımız bu kelimeler yaptığımız işi anlamından ve bağlamından kopardığı için gelenekten de uzaklaştırarak tam bir dejenerasyona sebep olmuştur.

Geleneğin geleceğini yeniden inşa etmek için, geleneğin oluşmaya başladığı noktaya geri dönüp bugüne tekrar bakarak, pirincin içindeki beyaz taşları ayıklamamız gerekmektedir.

Kelimeler ve kavramlar geleneğimizin yapı taşlarıdır. Yanlış kullanılırsa yapılan bina ayakta uzun süre duramaz. Nakışları ve sembolleri yanlış isimlendirirsek manaları yanlış adreslere gider. Sonra karanlık odada kaybettiğimiz iğneyi harmandaki saman çöpleri arasında aramak zorunda kalırız.

Bu çalışma, Türk sanat tarihi ve geleneksel sanatlar alanında uzun süredir sorgulanmadan kullanılan kelime ve kavramların kökenleri ve anlamları üzerinde durarak, bu alandaki akademik tartışmalara katkı sunmayı hedeflemiştir.

Geleneksel/li sanatların kökenleri ve terminolojisi üzerine yapılan inceleme ve araştırmaların disiplinler arası bir yaklaşıma ihtiyacı vardır. Bu durum, Türk sanatını yeniden değerlendirme ve

---

[37] Devellioğlu, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, s. 923.

[38] Mehmet Kanar, "لقيص / Saykal)" Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, II, İstanbul: SAY, 2009, s. 2955-2956.

özgün bağlamında anlama çabası açısından kritik bir öneme sahiptir. Akademik camianın ve sanatkârların bu tür tartışmalara daha duyarlı yaklaşması, geleneksel/li sanatların değerini koruma ve topluma aktarma açısından elzemdir.

Çift başlı kartal, gagalı rûmî, merkezsel hatâyî, agraf, bupcuk, minyatür, âbrû, akkâse ve çini gibi daha birçok kelime ve kavram üzerinde durulup yeniden düşünülmesi gereken tabirlerdir. Biz burada sadece konuya dikkat çekebilmek için öne çıkan bazı mefhumları açıklamaya çalıştık.

Bilgi ve tecrübelerine güvendiğimiz geleneksel/li sanatların köprü insanlarına saygımız elbette sonsuzdur. Bununla birlikte onların da birer beşer olduğunu ve hata yapabileceklerini göz önünde bulundurarak duyduğumuz bilgileri ince bir süzgeçten geçirip geleneksel/li sanatlarımızı geleceğe daha doğru ve kalıcı biçimde aktarmalıyız. Yoksa abartılı saygı, bilimsel gerçeklerin önüne geçer ve gelecek nesle olan borcumuzu ödeyemeyiz.

KAYNAKÇA

* Kişileri hedef gösterir gibi olmasın diye sadece yaygın kullanılan bazı tanımları tırnak içerisinde aktarmakla yetindik. Bu tür tanımların geçtiği yerlerin bilgisi tarafımızda mahfuzdur.

Aksu, Hatice, Rumî Motifi Kökeni, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Doktora Tezi), İstanbul 1998, s. 29.

Akyüz, Merve, Şâh-ı Zinde Yapılarından Şirin Bika Aka, Tuman Aka ve Emirzâde Makberelerinde Kâşî / Çini Tezyinatı ve Osmanlı Sanatına Yansımaları / Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2023.

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

Arseven, Celal Esad, "Bezeme", Sanat Ansiklopedisi, I, Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı, 1983, s. 238

Boisselier, Jean, Buda'nın Bilgeliği, çev. N. Feyza Zaim, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004.

Derman, Uğur "Medresetü'l-Hattâtîn", Ankara: TDV İslâm Ansiklopedisi, 2003 c. VIII, s. 341-342.

Devellioğlu, Ferit, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, İstanbul: Aydın Kitabevi, 1993

Doğanay Aziz, "Hatâyî Üslûbu Motifler", Hat ve Tezhip Sanatı / Ed. Ali Rıza Özcan, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009, s. 437, 440.

Doğanay, Aziz, "Türk Sanatında Pelengî ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı", Dîvan İlmî Araştırmalar, 2004/2, sy. 17, s. 193-118;

Doğanay, Aziz, Merve Akyüz, "İslîmî / Rûmî ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûrî Tezyînât Üslûbunun Osmanlı Sanatına Yansımaları ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü", Türklük Araştırmaları Dergisi, sy. 3 (1), s. 31-77.

Erkan, Arif, البيان Arapça Büyük Sözlük, İstanbul: Huzur Yayınevi, 2006

Eyice, Semavi, "Anadolu Selçuklu Sanatı Çalışmalarının Başlangıcında İki Yabancı: Clement Huart ve Friedrich Sarre", Türkiyat Mecmuası, Yıl 1972, c. 17, s. 133-148.

Geçtan, Emine, Bulut Motifinin Menşei ve Osmanlı'da İlk Örnekleri, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi) İstanbul 2019.

Kadoi, Yuka, "Çintamani: Notes on the Formation of theTurco-Iranian Style", Persica, 2007, sy 21, s. 33-49.

Kanar, Mehmet, Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, I-II, İstanbul: SAY, 2009.

Keskiner, Cahide, Türk Motifleri, TTOK: İstanbul 1985, s.5.

Mahmud Gaznevî, Tuhfe-i Gaznevî, İ.Ü Kütüphanesi, Env.5461, v. 15a

Öney, Gönül, Türk Çini Sanatı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1976.

Paquin, Gerard, "Çintamani", Halı, New York/U.S.A., Halı Publications, sy. 64 (Ağustos 1992), s. 104-120.

Sâî Mustafa Çelebi, Yapılar Kitabı Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye (Mimar Sinan'ın Anıları), (hzl.: Hayati Develi), İstanbul: K Kitaplığı, 2003., s. 167

Soucek, Priscilla, "Cintāmaⵔ", Encyclopedia Iranica, Vol. V, Fasc. 6, (1992), p. 594

Ünver, A. Süheyl, "Anadolu Selçuklu Hanedanı Tahtları Üzerine", VII. Türk Tarih Kongresi: Kongreye Sunulan Bildiriler, I, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1972, s. 405

ⵔОИБОВ, M.A. vd., "Ислимий", ЎзбекистонМиллийЭнциклопедияси, ДавлатИлмийНашриётти, Cilt: IV, Taşkent 2002, s. 237.

خزّمی، پرویز اسکندرپور، گلهای ختایی، قالی کاشی تذهیب، سازمان چاپ و انتشارات تهران: ۱۳۹۱، ص ۴۰،

ماچیانی، حسینعلی، آموزش طرح و تذهیب، پساولی: تهران، ۱۳۴۴، ص. ۱۵۵-۱۴۹

Internet Kaynakları

https://en.wikipedia.org/wiki/Rumi

https://abadis.ir/fatofa/%D8%AE%D8%B1%D8%AF%D9%87-%DA%A9%D8%A7%D8%B1%DB%8C/

http://www.art-and-archaeology.com/china/turpan/be05.html

https://www.tmkv.org.tr/faaliyetler/detay/17/TMKV-Gelenekli-Sanatlar-Muzesi-Acildi

https://iranicaonline.org/articles/cintamai-the-wish-fulfilling-jewel-a-motif-consisting-of-either-a-single-globe-with-a-pointed-extension-at-the-apex-or

Konuyla ilgili daha geniş bilgiyi youtube'dan izlemek isterseniz "Geleneksel Türk Sanatlarında Madalyonun Arka Yüzü Semineri" başlığıyla arayabilir ya da aşağıdaki bağlantıyı kullanabilirsiniz https://www.youtube.com/watch?v=s5jhQRJjL0o