



değişmez güzel
Kur'an
ve islam sanatları



| DİB
YAYINLARI

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



DİYANET İŞLERİ BAŞKANLIĞI YAYINLARI - 907

HALK KİTAPLARI - 222

Tashih

İsmail DERİN

Grafik & Tasarım

Emre YILDIZ

Baskı

Gurup Matbaacılık San. Tic. A.Ş.

0312. 384 73 44

1.Baskı, Ankara - 2013

Din İşleri Yüksek Kurulu Kararı: 10.01.2012/11

2013-06-Y-0003-907

ISBN: 978-975-19-5604-0

Sertifika No: 12930

© T.C. Diyanet İşleri Başkanlığı

İletişim

Dini Yayınlar Genel Müdürlüğü

Basılı Yayınlar Daire Başkanlığı

Üniversiteler Mah. Dumlupınar Bulvarı

No:147/A 06800 Çankaya/ANKARA

Tel: 0 312 295 72 93 - 94

Faks: 0 312 284 72 88

e-posta: diniyayinlar@diyanet.gov.tr

Dağıtım ve Satış

Döner Sermaye İşletme Müdürlüğü

Tel: 0 312 295 71 53 - 295 71 56

Faks: 0 312 285 18 54

e-posta: dosim@diyanet.gov.tr

Değişmez Güzel
Kur'an
ve İslam Sanatları

20



DİB
YAYINLARI

İçindekiler

- 7 Hat ve Kur'an-ı Kerim
- 15 Motiflerin Sonsuzluk Çağrısı: Tezhip Sanatı
- 27 Duygusal Bir Ezgi, Nükteli Bir Şiir: Ebru Sanatı
- 33 Kur'an'la Birlikte Yaşayan Güzel:
Türk Cilt Sanatı
- 40 Klasik Türk Cilt Sanatında Kur'an-ı Kerim
Cildinin Yapımı
- 43 Kur'an'la Bütünleşen Ahşap Sanatı Rahle



Hat ve Kur'an-ı Kerim



Prof. Dr. Muhittin Serin

Kur'an-ı Kerim, asrı saadetten günümüze kadar büyük bir titizlikle yazılmış, ezberlenmiş, okunmuş ve bu yollarla korunmuştur. Yüzyıllar içinde âlimler, Kur'an'ı daha rahat ve doğru okumayı sağlayacak imla kurallarını ve güzel yazma usullerini geliştirirken kâtipler de Mushaf hatlarının estetik değer kazanması yolunda sanat güçlerini ortaya koymuş, bu arada Müslümanların sanat zevklerini de tatmin etmeye çalışmıştır.

Emeviler devrinde yazılı kültüre geçişle beraber Mushaf kitabeti etrafında hat, tezhip, cilt ve bunlara bağlı dallar zengin kitap sanatlarını oluşturmuş, zamanla bu sahada şaheserler ortaya konmuştur. Kur'an'da bu ilahî kelamın temiz sayfalarına değerli kâtipler tarafından yazılıp korunduğuna işaret eden beyanlar vardır. Hicretten önceki dönemden itibaren Kur'an metninin Hz. Peygamberin huzurunda yazıldığına dair nakiller kaynaklarda yer almaktadır.

İslam'ın doğuşu sırasında bitişik Nabati yazıdan kaynaklanan, Enbari ve Hiri safhalarından sonra Dumetülcendel yoluyla Hicaz bölgesine geçen biri basit yuvarlak ve eğri çizgileriyle kâtibine göre farklılık arz eden "meşk", diğeri düzenli, geometrik, düz ve köşeli hatlarıyla "cezm" diye adlandırılan bu iki karakterde yazı biliniyordu. Kureyş kabilesinde bu yazıları bilenlerin sayısı on yedi civarındaydı. Söz konusu yazı sisteminde Arap dili fonetiğinde bulunan yirmi sekiz harfe karşılık on beş şekil vardı, on üç ses de bu işaretlerden biriyle yazılıyordu, fakat benzer şekildeki harfleri birbirinden ayıran nokta ve seslendirme işaretleri yoktu. Bu durumda mevcut alfabe ve imla ile Arap dilini ayrıca lehçe farklarıyla birlikte tespit etmek güçtü. O dönemlerde Araplar yazılı kültüre henüz geçmemişse de çok güçlü bir ezberleme yeteneğine sahiptiler.

Kısa bir süre vahyin iki yazı türü ile yazıldığı, fakat daha sonra geometrik yazının Kur'an'a tahsis edildiği bilinmektedir. Hz. Ali'nin bu yazının harf, kelime ve cümlelerinin tertip ve terkinde, aralık ve birleşmelerinde bazı kurallar ortaya koyduğu söylenir. Ayrıca ashap Mushaf yazısını güzelleştirme yolunda çaba gösteriyordu. İbnü'n-Nedim, mekki mail ve medeni yazılarının elif harfleriyle karakterize edildiğini kaydeder ve eliflerin sola meyilli alt ucunun sağa doğru kıvrık olduğunu

belirtir. Bu yazı İslamiyet'le beraber mekki, medeni, hicazi, daha sonra basri, kufi gibi yeni terimler kazandı. Günümüzde I. (VII.) yüzyıla ait olduğu tahmin edilen mail mekki yazı örneklerinde dik hatlar sağa meyilli, elif harfleri bitiş noktasında çengellidir.

Rasul-i Ekrem zamanında kâtipler yazı malzemesi olarak safran ve gül suyu ile boyanmış, inceltilmiş deri, tahtadan yapılmış tabletler, develerin kürek kemikleri, hurma ağacı yapraklarının orta damarı, ince beyaz taş, kırık seramik parçaları kullanıyordu. Sert malzeme üzerine madeni kalemle oymak suretiyle, diğer malzemeler üzerine de kamış kalem, hokka içinde siyah veya kahverengi mürekkeple yazıyorlardı. Hz. Peygamber dayanıklı ve kalıcı olması sebebiyle vahiylerin, önemli mektupların parşömen üzerine yazılmasını istiyordu. Çok pahalı olan Mısır papirüsü ve Hint beyaz ipeği de yazı malzemesi olarak biliniyordu.

Hız. Ebu Bekir devrinde cem edilen Mushaf ve Hız. Osman'ın hilafetinde Mushaf istinsah heyetince belirlenen imla kuralları esas alınarak çoğaltılan Mushaflar parşömen üzerine siyah mürekkeple ve medeni hatla irice yazıldı. Kur'an metninin dışında hiçbir işaret ilave edilmedi. Özellikle Mushaf kitabeti için seçilmiş olan medeni yazı düzenli, geometrik, ritmik, yatay ve dikey çizgilerin

hâkim olduğu noktasız, harekesiz basit bir yazı türü idi.

Emeviler devrinde ilim ve sanat hayatı canlandı, bunun sonucunda Kur'an ve kitap istinsah, telif ve tercüme faaliyetleri hızla artmaya başladı. Mushaf yazan kâtipler çoğaldı. Mushaf yazanlar bütün emeklerini yazının güzelleşmesi uğrunda harcıyorlardı. Kâtiplerin tecrübeleri artınca satır düzeninde harf ve kelimeler oran ve biçim kazanmaya başladı. Yazı sanatı diğer İslam sanatlarına göre daha erken ve süratli bir şekilde gelişme ve değişim göstererek İslami kimlik kazandı.

Emeviler zamanında Mushaf kitabesinde görülen önemli bir gelişme de Kur'an kıraatinde irab hatalarını, yanlışlıkları gidermek, Mushaf metninde her türlü bozulmayı önlemek, rahat ve doğru okumayı sağlamak amacıyla yapılan harekeleme ve noktalama çalışmalarıdır. Ebu'l-Esved ed-Düeli ile başlayan yuvarlak kırmızı renkli noktalarla harekeleme, Nasr b. Asım ve İbn Ya'mer ile benzer harf şekillerinin kalem kalınlığı kadar eğik çizgi şeklinde noktalama çalışmaları, Halil b. Ahmed ile de Arap yazı ve imla sistemi, okutma ve mühmel işaretleri bugünkü şeklini almıştır.

Abbasiler döneminde yetişen Dahhak b. Ac-lan el-Kâtip, İshak b. Hammad, İbrahim es-Siczi gibi kâtipler mevzun hatlarda önemli yenilikler yaptı. Bu devirde Harun Reşid'in sarayında çalı-

şan Mehdi ve Hoşnam adlı kâtiplerle kûfi hattını hünerle yazan Ebu Hiri'nin adı Mushaf yazan sanatkârlar arasında geçer. Hat sanatında bir dönüm noktası olarak kabul edilen İbn Mukle ve kardeşi Ebu Abdullah Hasan b. Ali, mevzun hatları ayıklamaya tabi tutarak sınıflandırmış, harflerin hendesi ölçü ve kurallarını belirlemiş ve aklam-ı sittenin doğuşuna zemin hazırlamıştır.

Abbasiler devrinde kâtipler “neshi” diye bilinen hattı Mushaf ve kitap istinsahında geliştirdiler. Neshi yazı daha sonra reyhani ve nesih adlarıyla ikiye ayrılarak Mushaf yazımında öne çıkacaktır. IV. (X.) yüzyılda neshi yazı tamamen kûfinin yerini aldı.

Hz. Osman Mushaflarının şekil ve hattını muhafazaya son derece önem veren âlimlerin yanı sıra sonraki âlimlerden yazının bir sembolden ibaret olduğunu, meselenin Kur'an'ı doğru okumayı sağlayan metni şekillendiren hattan ibaret bulunduğunu söyleyenler de vardı. Kur'an metnini muhafazada Müslümanların hassasiyetinden kaynaklanan bu ihtilaflar V. (XI.) yüzyıla kadar devam etti. Fakat zamanla hareke ve noktaların kaçınılmazlığı âlimler tarafından kabul edildi. Ayrıca surenin baş tarafına adını yazmak, ayetleri birbirinden ayıran işaretler koymak, Kur'an'ı cüzlere, hiziblere ayırarak bunlar için özel şekiller yapmak, Mushafı tezyin etmek hoş karşılanmaya başlandı.

Aslında Mushaf kitabetinde neshi yazının kufinin yerini alması resm-i Osmanî'ye muhalefet olmayıp hat sanatının tarihî seyri içinde gelişmesinin tabii bir neticesidir. Kufi ve neshi yazısında harflerin öz ve cevherleri aynıdır, farklılık harflerin özel şekillerindedir. Böylece Hz. Osman'ın Mushaf kitabeti için koyduğu usullere zaman içinde ilaveler olmuş, hat, kıraat, dil âlimleri ve katipler tarafından Kur'an hattının şekli, bazı İslam ülkelerinde imlası ve tertibi geliştirilerek kurallara bağlanmış, bu konuda "ilmü resmi'l-mushaf" adıyla bir ilim tedvin edilmiş, yazı ve imlada bu klasik formlara bağlı kalmak Mushaf kitabetinde esas alınmıştır. Kur'an kıraati icazetli bir hocadan öğrenildiği gibi Mushaf yazma âdabı da I. (VII.) asırdan itibaren sistemli bir öğrenimle üstattan talim edilegelmiştir. Kur'an'ın Arap alfabesi dışında bir alfabe ile yazılması mümkün değildir. Harflerin kelime içinde şekil ve nispetleriyle satır halinde güzel duruşlarını sağlamak Kur'an yazmanın âdabından sayılmış, harf şekillerinin açık, irice, okunaklı ve güzel olması üzerinde önemle durulmuştur. Çünkü güzel yazı, okuyanda hürmet ve hayranlık uyandırdığı gibi fikrin telkininde de önemli ölçüde tesir eder. Surelerin isimlerini, nazil oldukları yeri ve ayetlerin sayısını açıklayan başlıkların ayrı bir hatla yazılmasında sakınca görülmemiştir. Sayfa kenarında kalan aşr, hizb ve secde güllerinin nakşına da izin verilmiştir. Bu

şekiller eskiden beri yazma Mushaflarda renkli boya ve altın mürekkeple tezhip edilmiş, bu bölümlerin ibareleri tevki hatla yazılmış, böylece açıklayıcı kısımlar Kur'an metninden ayrılmıştır.

İslam yazıları Yakut el-Müsta'sımı'nın ardından XV. yüzyılda son olgunluk dönemine girdi. Kâtiplerin yüzyıllar süren tecrübeleri neticesinde yazı sanatı İstanbul'da Amasyalı Şeyh Hamdullah mektebiyle zirvesine ulaştı, özellikle nesih yazı kolay okunan ve yazılan bir yazı haline geldi. Buna bağlı olarak Mushaf kitabetinde nesih hattı diğer yazılara tercih edildi. Böylece Kur'an metninde sadelik, devamlılık ve okumada kolaylık sağlandı. Muhakkak, reyhani veya aklam-ı sitenin karışık olarak kullanıldığı sayfa tertibi terk edildi. Bunun yerine bütün İslam âleminde Şeyh Hamdullah'ın geliştirdiği nesih hat, Asım kıraatine göre sonradan geliştirilmiş imla ile Mushaf kitabeti benimsendi. Ayrıca sayfa düzeni, satır araları, satır sayısı en güzel ölçülerine kavuştu. Mushaf yazısına zarafet, sadelik gibi sanat değerleri kazandırıldı. Metni gölgeleyecek yazı çeşitliliği ve sanat gayretiyle yapılan aşırı abartılı süslemelere yer verilmedi.

Şeyh Hamdullah'tan sonra XX. yüzyıla kadar gelen Osmanlı hattatları sultanların ve devlet büyüklerinin sağladığı imkânlarla Mushaf kitabetini en yüksek düzeye ulaştırdılar. Şeyh Hamdullah'ın

açtığı çığırda Hafız Osman nesih yazıya canlılık ve yeni estetik nispetler kazandırmış, yazdığı ve daha sonra basılan Mushaflarıyla İslam dünyasında tanınmıştır. İstanbul'da basılan ilk Mushaf (1871) Hafız Osman'ın Ali el-Kârî imlasına uygun olarak yazdığı mushaftır.

Müslümanların daha çok ilgi gösterdiği ve beğendiği ayet-berkenar Mushaf tertibinin Kayışzade Hafız Osman Nuri tarafından yazılıp günümüze kadar pek çok baskısı yapılan Mushaflarla yaygınlaştığı bilinmektedir. Mushaf yazısını en güzel kıvama getiren Hasan Rıza Efendi de yazdığı ayet-berkenar Mushaflarla meşhurdur.

İslam medeniyetinde Kur'an ve kitaba gösterilen derin sevgi ve saygı pek iptidai bir biçimde bulunan yazıyı en yüksek sanat dalı seviyesine yükseltirken buna bağlı olarak Mushaf kitabeti etrafında tezhip, cilt, sedefkârlık ve ahşap sanatlarında da İslam milletlerinin sanat zevk ve geleneklerine göre farklı teknik, motif, renk ve kompozisyon anlayışı ile üsluplar doğmuş ve gelişmiştir.



Motiflerin Sonsuzluk Çağrısı: Tezhip Sanatı



Yrd. Doç. Dr. Ali Rıza Özcan

Geleneğe bağlı sanatlarımızın en önemlilerinden biri olan tezhip, Arapça “altınlama” yahut “altınla yapılan iş” anlamına gelen altınla yapılan süslemeyi ifade eden bir terimdir. El yazması eserlerin süslenmesinde altının çokça kullanılmasından dolayı bu adı almıştır. Bu sanatta altınla birlikte pigmentlerden elde edilen boyalar da kullanılır. Tezhip, başta mukaddes kitabımız Kur’an-ı Kerim olmakla beraber dinî, edebî, ilmî eserlerin ve levhaların süslenmesinde kullanılan bir sanat dalıdır.

Türk tezhip sanatının kökleri Uygur Türklerine kadar uzanmaktadır. Bu sanat, yayıldığı coğrafyalarda farklı kültür ve sanat etkileşimleriyle sentezlenerek tarihî seyri içinde zamanın ve devrin anlayışına göre bir yol izlemiştir.

İslam sanatkârları, içinde yaşadıkları dünyayı olduğu gibi resmetmekten, objeleri bütün gerçekliğiyle yansıtmaktan kaçınmışlardır. Sanatta esas, mutlak gerçekliği aramaktır. Buradan hareketle

sanatkâr, “Kudret-i ilahiyye”yi anlama ve kavrama gayreti peşinde dünyaya bakar, seyreder ve inceler. Sonra kendi idrak, gönül ve zevk süzgecinden geçirerek sanat eserini icra etmeye çalışır. İlahî mesajın takdimi -O’nun sözlerinin O’na yaraşır şekilde kayıt altına alınması- Kur’an-ı Kerim’in tespit edilerek yazılması, bugün klasik sanatlar yahut gelenekli sanatlar olarak bilinen hat, tezhip, ebru ve cilt sanatlarının gelişmesinin en önemli unsurlarındandır.

Müslüman bir tezhip sanatkârı için inandığı dinin kutsal kitabının tezyin edilmesi önemli bir yer tutar. Süsleme geleneği içinde Kur’an-ı Kerim’in süslenmesinde her türlü figürden kaçınılmıştır. Figürlü bezemenin hiç olmadığı söylenemezse de eserlerin neredeyse tamamına yakını figürsüzdür. Emevî, Abbasî, Memlûk ve Büyük Selçuklu dönemlerinde tezhip sanatında geometrik süslemenin hâkimiyeti görülür. Sonsuzluğu çağrıştıran, insanı seyrederken sonsuzluğa götüren geometrik motifler bu dönemlerde en sık kullanılan motif grubu olarak karşımıza çıkar.

Anadolu Selçukluları zamanında da geometrinin hâkim olduğu tezyinatla karşılaşılır. Osmanlı döneminde ise doğudan gelen ve getirilen sanatkârların da katkıları bu sanatta önemli yer tutar. Bu devrede tarihçesi daha eskilere giden hatâyî grubu motifler, rûmîler, bulut motifi ör-

nekleri görülür. Selçuklu tezhip sanatı, Beylikler dönemine öncülük eder.

Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun yıkılışından sonra uzun bir süre egemenliğini sürdüren Anadolu Selçukluları (XI-XIII. yüzyıl) tezhip sanatını Anadolu'ya getirmişlerdir. Anadolu Selçuklu tezhibinde en önemli karakter sadeliktir. Bu karakter Osmanlı tezhip sanatının da en önemli karakterlerinden biri olarak kalacaktır. XIII. ve XIV. yüzyıllardaki sadelik 40 cm. mesafeden bütün ayrıntılarıyla seçilecek büyüklükte, tertemiz işçilikle yapılan motif ve desenler daha sonraki yıllarda daha da inceleyecektir. Anadolu'da Beylikler devrinde yapılan süslemelerde Selçuklu etkisi bariz olarak görülür. Beylikler devri, Selçuklu sanatı ile Osmanlı sanatı arasında bir geçiş devresidir.

Fatih devrinde kitaba ve sanatkâra verilen kıymet artmış ve bugün Fatih Devri Tezhibi olarak adlandırılan bir üslup ortaya konmuştur. Fatih döneminde Şiraz, Tebriz, Herat gibi önemli sanat merkezlerinden sanatkârlar İstanbul'a getirilmiştir.

Sultan II. Bayezid Dönemi'nde Fatih döneminden ayrılan farklı bir tezhip anlayışı görülür. Bu dönemde saraya bağlı çalışan sanatkârların örgütlendirildiği 932/1525-26 tarihli ehlihîref mevacib yani sanatkârlara ödenen maaş defterindeki kayıtlardan anlaşılır.

XVI. yüzyıl tezyinî sanatlarımız için zirve yüzyılıdır. Özellikle bu yüzyılın ikinci yarısında teknik, işçilik ve tasarım olarak tezhip sanatında kemale erişilmiştir. Kanuni döneminin en önemli ustası müzehhip Karamemi'dir. Müzehhib Karamemi 700'den fazla farklı motifi süslemelerinde kullanmıştır.

XVII. yüzyılın sonlarına doğru başlayan Batı tarzı süsleme anlayışı XVIII. yüzyılda kendini daha fazla hissettirecektir. XVIII. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun kapılarını Batı'ya açmasıyla birlikte tezyinî sanatlarımızda da değişiklikler olmuştur. Batı'dan alınan Barok, Ampir ve Rokoko üslupları bölgesel karakterlerle karışarak "Türk Rokokosu" adı verilen yeni bir anlayışın doğmasına yol açmıştır. XIX. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı tezhibi aşırılığa varan biçim ve renklere boğulmuştur (Özcan, 1993, s. 264-265).

Müzehhipler Kur'an-ı Kerim süslemelerinin serlevha sayfaları dahil tezyîn edilmiş bütün sayfalarında zemin renginin ön planda olmadığı, bütün renk cümbüşü ve motif zenginliğine rağmen ilahî mesajla yarışmayan hüsnühattı ikinci planda bırakmayan eserler ortaya koymuşlardır. Tezyinî sanatlarımızda tabiatın stilize edilmesiyle soyut bir dil meydana getirilmiştir. Motif grupları da bu dilin lehçe ve şiveleri gibidir. İslam dininin dünya görüşünden hareketle; hacim ve zaman bo-

yutundan sıyrılmış, yüzeyin sonsuzluk anlayışıyla biçimlendirilip renklendirilerek bezendiği bu sanatlar, zaman içinde kitap süslemesinden mimariye, ahşaptan kumaşa, metalden mermere farklı materyallerde karşımıza çıkmaktadır.

Tezhibin üç önemli unsuru vardır. Bunlar; motif, desen ve renktir. Bu unsurlardan hareketle bir eserin yapılış tarihi tespit edilebilir. Zira her dönemin zevki ve sanat anlayışı farklılıklar göstermektedir.

Tezhip sanatında biçimi oluşturan çizgi, tasarımın da ilk başlangıcıdır. Çizginin tekdüze oluşu ve kompozisyon içinde tekrarı bizi bütünde birliğe götürür. Çizgiye dayalı geometrik süsleme biçimi hemen hemen bütün milletlerin sanatında önemli bir rol oynamıştır. Buradan hareketle çizgiye dayalı soyutlama, sanat sürecinin çıkış noktası olarak kabul edilebilir (Worringer, 1985, s. 58-68). Çizgiyle başlayan tasarım sürecinde, biçimlerin ortaya çıkmasıyla kompozisyon oluşmaya başlar. Tasarlanan yahut geleneğin kullandığı klişe biçimin gerçekte alâkası olmadığından, biçimin elverdiği imkânın ölçüleri ile sanatçının ibda gücü arasındaki diyalog ya da çekişme sırasında tasarım doğar (Mülayim, 2008, s. 143).

Tezhip sanatı, yüzey üzerinde stilize edilmiş motiflerin simetrik düzenlenmesi şeklinde de ifade edilebilir. Simetrinin sınırsızca ve özgür kullanımı yüzey süslemesinin en çarpıcı özelliklerinden

biridir. Birbirini takip eden düzenli hareketler değerli bir şeydir, çünkü organizmamız özü gereğince gördüğü işlerde düzenlilik ister. Düzenli olarak soluruz, her sürekli etkinlik periyodik olarak yapılır (Worringer, 1985, s. 70). Bu düzen sanatkârın eserlerinde -renk ve şekillerle örtülmüş olarak ama- hep vardır. Biteviye bir düzen içerisinde ve kontrol edilebilir ritim, denge, uyum ve hareket... Hayatın sanata yansıma şekli. Bu manada tezhip gibi çok ince bir sanatla meşgul bir sanatkâr kendi iç âleminde yaşadığı fırtına ve gel-gitleri kontrol edebilmeli, dizginleyebilmelidir. Bu dalgalanmalar sanatkâra çok önemli sorumluluklar yüklerken sanat, sanatkârı terbiye eder, ruhunu yüceltir ve meydana çıkan eseri de seyredenler için ifade edilemez temaşa zevki sunar.

Bütün düzenleme sistemleri içinde simetri, seyredende en fazla güven ve huzur duygusu uyandırandır. Güven duygusunun oluşmasında dengenin çok önemli bir yer tuttuğu muhakkaktır. Ancak alışılmış ve tekrar eden şekiller, baskı yapan bir sertlik duygusu da verebilir. Bu açıdan tekrarın fazla olduğu simetrik kompozisyonlar izleyicide bıkkınlık meydana getirebilir. Bu durumu çözmek için kompozisyona müdahale edilerek simetri uygun yerlerde bozulur. Tezhiplerin tasarım aşamasında en az ikiden başlamak ve ikinin katları şeklinde çoğalarak devam eden

ulama biçimlerin yanında rengin ve tonlarının da simetrik olarak düzenlendiği görülür. Tasarımda tekrar, dikkat ya da vurgu yaratır ve seyir zevkinin oluşması için bazı aralıklara imkân sağlar. Simetri, süslemenin en yalın unsurları olan motiflerden başlayarak kapalı biçimler ve kompozisyonun tamamını içeren sayfanın bütün yüzeyinde, hatta karşılıklı iki sayfada da kullanılır. Çizgi simetrisi yanında kapalı biçimlerin ve renklerin de simetrisi vardır. Simetri bir denge unsuru olarak tezhip sanatının olmazsa olmaz kurallarındandır.

Ulama denilen ve bütün yüzeyi saran motiflerle sonsuzluğu çağrıştıran, bitmeyecek gibi sınırsız renk ve şekil zenginliği bu sanatın en güçlü ifade dilidir. Yüzey üzerinde simetriye dayanan sürekli ve ritmik tekrarlar –ki bu tekrarlar rengin de kullanımıyla biçimleri daha kolay algılamamızı sağlarken- biçimin kendi anlamını yok ederek bütünün parçası olmasına zemin oluşturur.

Tekrarlarla sağlanan ritmik düzen, sayfa organizasyonunu fon yüzey haline getirir. Böylece resim sanatında olduğu gibi bir şaşırtmaca yahut bir sürprizle karşılaşılmaz. Sürekli tekrarın izleyiciye sonsuzluk fikri verirken sağladığı denge, tezhip tasarımını soyuta götürür.

Büyük biçimler ön planda, tekrar eden küçük şekiller ise arka/geri plânda algılanır. Tezhip tasa-

rımında büyük-küçük ilişkisinin dengeli kullanılması kompozisyonda ritim sağlar.

İnsan doğası gereği bir denge arayışı içindedir. Tezhip sanatı bir denge sanatıdır. Bu sanatta denge, büyük-küçük, uyum-uyumsuzluk, açık-koyu, sıcak-soğuk renk ilişkisi, boşluk-doluluk etkileriyle oluşturulmaya çalışılır. Tezhibi meydana getiren parçaların birbiriyle ilişkisinin iyi organizasyonu, tasarımda denge, uyum, ritim ve en önemlisi bütünlük sağlar.

Rengin kullanıldığı bütün sanatlarda, seçilen ilk renk daha sonra uygulanacak diğer renkler için belirleyicidir. Tezhip sanatında da sanatkâr kullanacağı renkleri seçerken bu prensiple hareket eder. Tezhibin uygulandığı kâğıdın rengi dahi bu açıdan oldukça önemlidir.

Renklerin armoni sistemlerini iyi bilen birinin renkleri kullanmadaki başarısı, işini tesadüflere bırakan birine göre çok daha farklıdır. Renkleri sıcak-soğuk, uygun (armonik) ve zıt renkler olarak gruplandırılırken bunun yanında; rengin türü (boyanın yapısını oluşturan pigmentlerden kaynaklanan fark), rengin tonu (açık-koyu değerleri) ve rengin doygunluğunun (rengin saflığı ve parlaklığı) doğru kullanımı tasarımın başarısında önemli bir etkidir.

Tezhip sanatında renkler yüzeye aynı tonda ve sıvama olarak sürülür. Böyle olunca resim sana-

tında kullanılan ve ışık-gölgeye dayanan hacim kendiliğinden ortadan kalkar. Bu yüzden renkler yalnızca şekil / biçim-fon ilişkisinin kurgulanmasında kullanılır.

Yüzey tasarımlarının temel prensiplerinden olan ön-arka plan ilişkisi, tezhip sanatında motif-zemin ilişkisi şeklindedir. Bu ilişki daha çok renklerin zıt kullanımıyla yahut açık-koyu renk dengesiyle sağlanır. Tezhip sanatında bu durum renk perspektifiyle net bir şekilde görülür. Kullanılan zemin renkleri Batı resminde olduğu gibi açıktan koyuya giden tonlarda kullanılmaz. Lacivert renk, fon / zemin rengi olarak tezhip sanatında en çok kullanılan renktir. Âdeta tezhip denince akla ilk lacivert renk gelir. Bu rengin yüzyıllar boyunca ısrarla kullanılmasının altında yatan sebep, soğuk bir renk olan lacivertin en geride algılanan renk olmasıdır. Sayfaya derinlik katan lacivert, çok parlak yani doygun bir renk olarak kullanılmadıkça, arka planda ve daha geride hissi verir. Ayrıca lacivert zemin üzerine yerleştirilen motiflerin sıcak renklerle boyanması ise, zemin rengiyle bir armoni oluşturarak dikkati daha da zayıflatır. El yazması eserler yakın mesafeden okunan yahut bakılan eserlerdi. Bu açıdan 25-30 cm.lik mesafeden seyredilen tezhipli bir eserde zemin renginin önemi oldukça fazlaydı.

Sayfa yüzeyinde en fazla kullanılan renk, fon rengi olarak algılanır. Devirlere göre tonu değişse de

tezhip sanatında fon rengi olarak lacivert vazgeçilmez bir renktir. Lacivertin yanında soğuk renk grubuna dâhil olan mavi ve yeşil rengin tonları da zemin rengi olarak kullanılan renklere dendir. Mavi ve tonları bu açıdan yani geri planda algılandıkları için her dönem ve devirde vazgeçilmez bir renk olmuştur. Ayrıca soğuk renkler huzur verir, izleyiciye sükûnet telkin ederler. Serlevha olarak adlandırılan ve genellikle Kur'an-ı Kerim'in tezyîn edilmiş ilk sayfaları bezemenin ağırlıklı olarak yapıldığı sayfalardır. Müzehhip karşılıklı bu iki sayfada bütün hünerini göstermeye gayret eder.

Lacivertin yanında bazen lacivertten daha fazla kullanılan altının Uygur el yazmalarından günümüze kadar süsleme sanatlarında kullanıldığı hepimizce malumdur. Altın, kıymetli bir maden olması özelliğiyle kullanıldığı yüzeylere renginin yanı sıra değer de katar. Altının üzerine vuran ışığın yansımalarıyla oluşan madenî etki onu daha da etkili kılar. Ayrıca sarı renk dalga boyu ile ilk fark edilen renktir. Lacivert rengin tamamlayıcısı olarak, turuncu ve kırmızı da ölçülü bir şekilde tezhip sanatında en çok kullanılan renklere dendir.

Tasarımın en önemli ilkelerinden biri de "oran"dır. İki şeyin veya parça ile bütünün nitelik yahut nicelik bakımından birbirleriyle olan ilişkisine nispet / oran denir. Seyreden hoşuna giden ideal oran ise altın oran olarak bilinir. Altın oran; kü-

çük parçanın, büyük parçaya oranı, büyük parçanın (bütüne) oranına eşit bölünmüşse o uzunluk veya alan (altın oran, altın kesit) ile uygun oranla ikiye bölünmüş demektir (Çağlarca, 1997, s. 8).

Yazılan metne uygun ve oranları doğru tasarım, gözü rahatsız etmez. Kompozisyonda, sayfada yer alan yazının kalem kalınlığı ile tezhip desenini oluşturan motifler arasındaki oranla başlayan ve tasarımın bütünündeki oranlar ilişkisi sanatkâr veya sanatkâr grubunun sanat kudretini gösterir. Celî yazıyla yani uzaktan okunmak için yazılan bir yazının etrafına işlenen desendeki motiflerin büyüklüğü, yazıyla mütenasip olursa tasarım başarılıdır. Motifleri oluşturan çizgilerin oranları da tasarımda olmazsa olmazlardandır. Yüzyıllar boyu geleneğin taşıdığı doğru oran-doğru tasarım bilgisiyle yapılan tezhip uygulamaları günümüzde de her insan tarafından kabul görmektedir.

Tezhip sanatkârının özgürlüğü tasarımın uygulandığı alanla sınırlıdır. Metnin yer aldığı kısımla sayfanın kenarlarına kadar olan saha sanatkârın çalışma sahası olarak belirlenmiştir. Tezhip sanatında boşluk; metni meydana getiren yazıyla, tezhipli alan arasındaki mesafeyi ifade eder. Bunun yanında motiflerin, kapalı biçimlerin, birbirleriyle olan yakın-uzak ilişkisi de *espas dâhilinde* gerçekleşir. Sayfa tasarımında tezhipli alanın son bulunduğu kısım ile kâğıt yüzeyine geçişte kullanılan tığ

motifleri bu yoğun geçişi yumuşatarak hoş bir uyum yaratır.

Sanatkârın hayat tarzından hâlet-i ruhaniyyesine kadar her şey eserin oluşmasında müspet yahut menfi rol oynar. Teknoloji ve teknik birtakım çözümler işi kolaylaştırır. Ancak eser zihinde oluşur, gönülde mayalanır, duygu ve inançla şekillenerek sanatkârın el emeği göz nuruyla hayat bulur. Zengin bir tarih, kültür ve sanata sahip bu topraklarda medeniyetin göstergesi olan tezhipli eserlerimizin ruh dünyamızdaki yeri unutulmamalıdır.

Kaynaklar

Sadettin Çağlarca, Altın Oran, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1997.

Ernst Fischer, Sanatın Gerekliliği, İstanbul 1968.

Dominique Jameux, Sanat Estetik, (çev. Gönen Güzey), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, İstanbul 1990.

Selçuk Mülayim, Araştırmacıya Notlar, İstanbul 2008.

Ali Rıza Özcan, "Osmanlılarda Kitap Sanatları", Osmanlılar Ansiklopedisi, Ağaç Yayıncılık, c. 5, İstanbul 1993.

Wilhelm Worringer, Soyutlama ve Özdeşleyim, (çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1985.



Duygusal Bir Ezgi, Nükteli Bir Şiir: Ebru Sanatı



Hikmet Barutcuğil

Ebru, sırlar âleminde bizlere gizli güzellikler sunan ve son derece alaka çeken bir sanattır. Bilinen ilk adı 'Ebre' olan sanat İran'a geldiğinde, Farsça, ab-ru (su yüzü) adını aldı. Ebruya kısaca 'su yüzü resmi' diyebiliriz.

Ebru sanatı, İslam sanatları arasında önemli bir yer tutmuştur. Türkler, İslamiyet'e çok yüce bir iman ile bağlanmışlardır. Her konuda olduğu gibi, sanatın da hemen tüm dallarında «İlahî» güzellikleri ifade etmeye çalışmışlardır. Türklerin, mimaride, müzikte, süslemede hep mistik güzelliklerin arayışı içinde olduklarını görmekteyiz. O dönemde (XI. yy-XIX. yy) birçok tekke, usta-çırak yöntemi ile öğrenci yetiştiren «sanat atölyeleri» haline gelmiştir. Mükemmellik derecesindeki birçok eserin altına, «derviş terbiyesi»nin verdiği alçak gönüllülük ile imza bile atılmamıştır.

Türkler, Kur'an-ı Kerim ile önem kazanan hattatlığı da bir ana sanat dalı olarak kabul etmiş ve

Arap alfabesine birçok yeni biçimler getirerek mükemmelliğe ulaştırmışlardır. Bu arada, yazıları süslemek için ebru kâğıdını zemin ve pervaz, ayrıca ciltlerde yan kâğıdı olarak kullanmışlardır. Bu kullanım alanı bize açıkça gösteriyor ki Türkler ebruyu öncelikle iç açıcı latif bir sanat eseri olarak görmüşlerdir.

Ayrıca, Osmanlıda ebru sanatı; yakın zamanlara kadar resmî belgeler, devlet belgeleri ile çeşitli anlaşmaların yazıldığı, özellikle girift desenli kâğıtların zemin olarak tercih edildiği bir kullanım alanı bulmuştur. Buradaki amaç, belgenin üzerinde tahrifatın önlenmeye çalışılmasıdır ki, bu da tıpkı günümüzdeki banknot, senet ve çek defterlerindeki fon desenlerinin silinti girişimlerini belli etmesi mantığına uymaktadır. Ayrıca günümüzde noterlerin yaptığı ticari defter sayfalarını numaralayıp mühürleyerek tasdikleme işleminin benzerini, atalarımız defterlerin kenarlarını ebrulayarak estetik bir biçimde yapmışlardır. Böylece sayfa eksiltme teşebbüsünü kesin olarak ortadan kaldırmışlardır. Defter sayfaları ne kadar ince olursa olsun, eksilen sayfanın izi hemen belli olur, tashihi de mümkün değildir. Böylece süslü, renkli ve de kesin bir biçimde çözüme ulaşılmıştır. Bugün bu gelenek resmî bir hüviyeti olmamakla beraber kısmen devam etmektedir.

Ancak ebru sadece bir resim ya da teknik işi değil, duygusal bir ezgi ve nükteli bir şiirdir de.

Ebruyu teknik açıdan yoğunlaştırılmış su üzerinde metal oksit boyaların yüzdürülmesi olarak tarif ediyoruz. Ebru malzemelerinin hazırlanmasında kısa kısa birtakım formülleri tespit edebiliyoruz. Fakat çıkan görüntülerin gerçekte ne olduklarını tanımlayamıyoruz. Çünkü ortaya çıkan görüntüler âdeta bir gizem yumağı. Ebru yapan kişinin o desenlere müdahale etme şansı çok az, cüzi iradesi kadardır. Fırçayı alır vurur. O fırçadaki boya damlalar halinde suyun üstüne yayılır ama hangi boya nereye gidecek, ne kadar büyüklükte açılacak, yanına üstüne gelen boya onu ne kadar sıkıştırarak? Bunun kontrolü mümkün değildir. Dolayısıyla bir gizemlilik vardır. Yani, külli iradedir.

Suyun yüzeyinde oluşan desenler, mikro ve makro kozmos arasındaki sonsuzlukta karşılaştığımız benzer görüntülerdir. Venüs gezegeninden gelen fotoğraflar, bir kan hücresinin elektro mikroskoptaki görüntüsü, bir sabun köpüğünün yüzeyinde oluşan ya da arabalardan damlayan yağların yağmur suyunda oluşturduğu desenler, suyun yüzeyinde oluşturmaya çalıştığımız ebru desenleri ile büyük bir yakınlık gösterir. Tıp doktorlarının kullandığı histoloji atlaslarındaki resimlerin hemen hepsi ebru görünümündedir. Acaba ebrular, beşer idraki ile anlaşılması, görülmesi zor olan

soyut olayların görünür hale gelmesini sağlayarak bizlere bazı dersler mi vermek istiyor? Mikro veya makro kozmostan haberler mi veriyor? Yoksa yaratılışla ilgili sırlar mı ifşa ediyor?

Ebru öyle bir şeydir ki, anlamak, tarif etmek sanki sonsuzluğu anlatmak gibidir. Ebru; varlıklar, görüntüye gelmeden, ilmi ilahide veyahut nasıl isimlendirilecekse, daha hiçbir şeyin olmadığı, biçimlerin, şekillerin oluşmadığı bir dönemde, yani Allah var daha başka hiçbir şey yok iken, kendinde saklı olan hazineyi dışarı salmak istemesinden önce, kendi beşer idrakimiz ile algılayabildiğimiz, varlığını tahmin edebildiğimiz görüntüler mi? Kullandığımız kelimelerle bunları ifade etmekten aciziz. İlmi ezeli diye tabir ettiğimiz, Allah'ın düşünceleri, hayalleri, gibi sözler söylüyoruz ama bunlar hep beşerlikle ilgili ifadelerdir. Bizler, istesek de istemesek de bu beşerlik kalıplarından soyutlanamıyoruz. Her şeyi kuşatan O, bizler de kuşatılanız. Kuşatılan, kuşatanı ne ile nasıl ifade edebilir ki. Ebru, sanki bu ifadesizlik içindekileri, şekil olarak görüntüye gelmeyen mahlûkatın ana dokuların sonsuzluğunu, önsüzlüğünü çağırıştırıyor gibidir. Bu ifadelere sığmaz özelliğinin ve güzelliğinin iç içe uzantılarını verir. Dolayısıyla sonunu göremeyiz. Hep sonsuzluk, hep sonsuzluk... Ebru, görüntünün arka plandaki ilahî güzellikleri, bazen çıplak gözle görülmeyen görüntüleri, önu

ve sonu olmayan güzellikleri, suyun üzerinde belirli kesitler halinde yakalayarak bizlere gösterir. Suda oluşan şekiller “Her şeyin sudan yaratıldığını bilmezler mi, inanmazlar mı?” ayetini de hatırlatır. İç içe bir gizem ve esrar yumağı, çöz çözebilirsen. Belki de biz, bu desenleri çok daha evvelden gördük, duyduk, biliyoruz ama hatırlamıyoruz. Belki de Cenab-ı Allah bizlere yaratışı ile ilgili sırlar ifşa ediyor. Acaba “O”nu mu arıyoruz bilemiyorum. Bu karmaşanın sonu nedir, nerededir? Henüz bilmiyorum. Ancak, su üstünde olup bitenlerin amacı, galiba sadece renkli kâğıt hikâyesi değildir.

Hz. Mevlana diyor ki: “Maksat kıssadan hisse almaktır. Yoksa sana hikâye anlatmak değil. Hâşâ benim anlattıklarım kupkuru hikâyeler değildir. Tefekkür eyle. Bu benim ve senin bugünkü halimizdir.” Acaba ebru teknesinde tefekkür ile bazı sırların farkına varabilir miyiz? Yüzeyin ötesinde, boyalı kâğıdın arkasında bir şeyler var mı? Hazreti Mevlana devam ediyor, “İnsanın, nefis (benlik) engelini aşmadan, ilmin irfan (Akıl ilim ile uğraşır, ilim, hikmetle donanmış ve anlaşılabilir ise irfan olur.) haline yükselemeyeceğini, yaratılış gayesine ve insan olma haysiyetine kavuşamayacağını, hilm (huylarda meydana gelen yumuşaklık) sahibi olamayacağını ve kendi cevherini keşfedemeyeceğini” ifade eder. Böylece insanlar güzele kavuşamayacak, yani hüsrân içinde olacaklardır.

Buradan hareketle sizlerle son olarak, Merhum Prof. Dr. Ahmet Yüksel Özemre'den bize intikal eden bir duayı paylaşmakta yarar görüyorum. Eski ustalarımız, ebru yapmaya başlarken bu duayı yaparlarmış...

“Bismillahirrahmanirrahim. İlahî, ya Rabbi! Ezeldeki hükmüne uygun olarak bu tekne de zuhur edecek olan nakışların, hilkatinin nakışlarında meknuz olan hikmetini idrakden âciz olan bu fakirin nefsinin teshir edip de enaniyyetini azdırmasına izin verme! Nefsime, Senin gibi bir Hâlık olma vehminden de, bu vehmin tevlit edeceği bir şirk-i hafiden de, hubb-i riyasetten de koru, ya Hafız! Fakiri «La faile illallah» sırrının edebiyetle techiz et! Bu tekne başındaki mesaiyi Senin zikrinle taltif ve sana olan kulluğumun bir nişanesi olarak kabul et! Destur ya Hakk!”



Kur'an'la Birlikte Yaşayan Güzel: Türk Cilt Sanatı



Prof. Dr. Ahmet Saim Arıtan

“Cilt, Türk-İslam sanatlarından bir güzel... Ama tek başına bir güzellik değil, Yüceler Yücesi'nin Yüce Peygamberimize indirdiği sonsuz ve değişmez güzel Kur'an'la birlikte yaşayan bir güzel... Daha doğrusu “Güzeli Koruyan Güzel...”

Bundan XV asır önce müşerref olduğumuz İslamiyet, çok kısa bir süre içerisinde kendi kültür ve medeniyetini doğurmuştur. Kültür, dini ile, dili ile, gelenek ve göreneği ile, sanatı ile bir milletin, bir toplumun kimliğidir. Sanat ise bir medeniyetin görsel belgeleridir.

Türk-İslam Sanatları tarihinde 15 kadar sanat iki bölüm halinde ele alınır : 1- Cami, 2- Kur'an-ı Kerim. Cami, mimari, taşçılık, ahşap, çini, maden, kalem işi, alçı, malakari, revzen(vitray) gibi sanatları bünyesinde barındırırken; Kur'an-ı Kerim de, kâğıtçılık, hüsnühat, tezhip, minyatür, cilt ve ebru sanatları ile iç içe yaşamakta...

Bu bakımdan birçok dinde olduğu gibi İslam sanatının da kaynağı, sanatçıyı besleyen ana pınar, din ve inanç olgusudur.

Cilt: Bir kitap veya mecmuanın yapraklarını dağılmaktan korumak için yapılan koruyucu kapağa denilmektedir. Cilt kelimesi Arapça olup "deri" anlamına gelmektedir. İlk ciltler tahtadan, daha sonra sadece deriden yapılmışlarken yüzyıllar boyu süren gelişmeler sonucunda; mukavva üzerine deri, kâğıt, kumaş vs. kaplanarak, koruyuculuk vasfı yanında sanat eseri özelliği de kazanmışlardır.

"Kitap, her dinin en kutsal varlığıdır. Kur'an-ı Kerim de Müslümanların... Bu kutsalı korumak için de onları, en güzel ciltlerle donatmışlardır. Bu anlayışla gelişen İslam ciltçilik sanat geleneği, Batıdaki geleneği aşmıştır. Türk cildi ise İslam ülkeleri içinde önemli bir yere sahiptir."

Orta Asya'da ortaya çıkan Türk cilt sanatı, Mezopotamya, İran, Irak, Suriye, Anadolu ve Mısır'da VII-XV. yüzyıllarda tarihî seyrini sürdürürken XIV-XV. yüzyıllarda Timurlu, Akkoyunlu, Karakoyunlu vs. Türkmen boyları yeni bir cilt üslubuyla, Osmanlı cilt sanatıyla beraber Türk Cildi'ni doruğa çıkarmışlardır. Bu sanat, XVI. yüzyılda başta İtalya olmak üzere Avrupa cilt sanatını da etkilemiştir.

Bugünkü mânâda deriyle kaplı bir kitap cildini ilk defa Uygurlular yapmıştır. A. Von le Coq tarafından ortaya çıkarılan bu ciltler, minyatür ve tezhiplerle bezenmiş yazma eserleri örtmekte olup üzerlerindeki tezyînat geometriktir.

IX. yüzyılda Halife Mu'tasım Billâh (833-842)'in teşvik ve himayesinde Samarra'ya yerleştirilen Uygur Türkleri, burada yaptıkları ciltlerle bu sanatı geliştirdiler. Bu sanat, bunlar vasıtasıyla da İslam dünyasına yayılmış oldu. İslam cildinin bilinen ilk örnekleri, gene bir Türk devleti olan Tulu-noğulları (868-905) zamanına ait olmalıdır. İslam cildindeki bu gelişme, XII. yüzyıla kadar, Fatımiler, Gazneliler, Büyük Selçuklularla devam etmiştir. Elimizde bu dönemden 1100'lere ait bir cilt örneği bulunmaktadır. XI. yüzyılın sonlarından itibaren Anadolu'ya hakim olan Selçuklular, Orta Asya cilt sanatı birikimini Anadolu'ya taşımışlar, geliştirmişler, burada XII-XIII. yüzyıl ve XIV. yüzyılın I. çeyreğinde çok güzel ciltler meydana getirip Türk-İslam cilt sanatı içerisinde önemli bir yere sahip olmuşlardır.

Anadolu'da Selçuklu cilt üslubu, XIII. yüzyılın III. çeyreğinden itibaren Memlûklar, XIV. yüzyıldan itibaren de İlhanlılar ve Karamanoğulları başta olmak üzere, Anadolu Beylikleri ciltlerinde devam etmiştir.

Cilt güzeli korumuş; ama korurken de boş durmamış, onun şulesiyle, onun nuruyla boyanmış, ondan saçılan ışıklar, bir şemse olarak cildin en mutena, en seçkin yerine yerleştirilmiş... İşte o anlayışladır ki bir cilt; bazen Yüce Yaradan'ın sonsuzluğunu anlatan bir hendese, bazen cennet bahçelerini temsil eden güller-goncalar, bazen de Müslüman'ın tevazuunu en iyi şekilde gösteren bir örnek olmuş, “Şöhret olarak, nam olarak bana Allah'ım yeter ” dercesine...

Karamanoğlu cilt sanatı, başta Büyük Selçuklular olmak üzere “Anadolu Selçuklu, İlhanlı ve Memlûk sanatlarından etkilenmiştir. Tabiatıyla bu etkileşim büyük oranda Anadolu Selçuklularından olmuştur. Hatta bu etkileşim en çok da Anadolu Selçuklularının başşehri Konya merkezlidir. Burada incelediğimiz eserlere bakıldığı zaman bu durum açıkça görülecektir ki eserler ya Konya'da yazılmış ya Konyalı bir hattat veya müzehhib tarafından yazılmış ve süslenmiştir.

Karamanoğulları dönemi ciltlerinden sonra Erken Osmanlı döneminde de Anadolu Selçuklu etkisi devam etmiştir. Hatta bu etkiyi Klasik dönemin hemen öncesinde XV. yüzyılın sonlarına kadar görebilmekteyiz.

XV. yüzyıl, Osmanlı cildinin kendine hassas üslubunun teşekkül dönemidir. Bu dönemde 5-6 ayrı üslup cilt görebiliyoruz.

XV. yüzyıl Osmanlı ciltlerinin bazıları, hepsi birer Türk devleti olan Timurlu, Akkoyunlu ve Karakoyunlu Türkmen ciltleriyle benzerlik gösterirler.

XVI. yüzyıl, Türk sanat hayatının müstesna bir devridir. Siyasi hayattaki büyük başarılar sanat hayatında da kendini göstermiş, her konuda en değerli eserler bu devirde meydana getirilmiştir.

XVII. yüzyılda ise Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayan gerileme, sanat hayatında da kendisini hissettirmeye başlamış ve tabii ciltçilik de bunun dışında kalmamıştır. Bu yüzyılda ciltlerde kompozisyon ve motiflerin işçiliğinde bariz bir gerileme göze çarpar.

“Türk-İslam cilt kapakları içerisinde en güzel ve en büyük ölçülü olanlar, öncelikle Kur'an-ı Kerimlere aittir. Daha sonra Tefsir, Hadis gibi dinî eserler ile cemiyetteki saygıdeğer kişilerin mesela Hz. Mevlana'nın “Mesnevî” ve “Divân-ı Kebîr” gibi eserlerinin cildleri sırayı almaktadır. Bu, sanatta saygının bir tezahürü olmaktadır”.

Bu yüzyıl cildi, her şeye rağmen renk anlayışı itibarıyla asâletini muhafaza edebilmiş, altın ve çiğ

renkleri rastgele kullanarak zevksizliğe düşmemiştir.

Bu yüzyılda, aradaki duraklama döneminden sonra klasik devrin güzel örneklerine dönülmüş ve III. Ahmed zamanı (1703-1730)'nda özellikle sadrazam Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'nın teşvik ve desteğiyle çok güzel eserler meydana getirilmiştir.

XVIII. yüzyılda, klasik deri ciltlerin yapılmasına devam edilmiş, bunun yanı sıra başka tip ve teknikte ciltler de yapılmıştır.

XIX. yüzyılda şemseli cilt sayısı iyice azalmış, zilbahar (kafes) ciltler yaygınlaşmıştır. Ayrıca basılı eserlerin çoğalmasıyla, Batı tarzı deri ciltler yanında, Yıldız Cildi denilen, bir yüzüne altın yaldızla Osmanlı saltanat arması, diğerine ay yıldız basılı deri, atlas ve kadife ciltler yapılmıştır.

XX. yüzyıl, daha çok Alman ve Fransız ciltlerinin tesirinde kalındığı, bazen Türk motiflerinin de kullanıldığı ve herhangi bir üslup ve ekole bağlılığın görülmediği çöküş dönemidir. Cumhuriyet'ten bu yana Bahaddin Tokatlıoğlu (1866-1939), Necmeddin Okyay (1883-1976), Sâcid Okyay (1915-1999), Mustafa Düzgünman (1920-1990) ve Emin Barın Türk cilt sanatını yaşatmaya çalışmışlardır. Günümüzde Klasik Türk Cildi'ni omuzlayan sanatkârlar İslam Seçen, M.

Ali Kunduracıoğlu, Habib İşmen ve Gürcan Mavili ile bunların yetiştirdiği birkaç genç mücellittir.

Türk cildinin, Orta Asya'dan Batı Asya'ya, Anadolu'ya, Kuzey Afrika'ya kadar uzanan ve Avrupa'ya da etki eden köklü bir geçmişi vardır. Bu cilt sanatı başlangıcından bugüne, Uygurlular, Gazneliler, Büyük Selçuklular, Tolunoğulları, Anadolu Selçukluları, İlhanlılar, Memlûklar, Karamanoğulları, Timurlular, Akkoyunlular, Karakoyunlular ve Osmanlılar ile temsil edilmiştir.

Kaynaklar

Aritan, Ahmet Saim, "Selçuklu Cildi'nin Osmanlı Cildi'ne Etkileri", V. Ortaçađ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu, Ankara 2001.

Aslanapa, Oktay, "Orta Asya'da Cilt Sanatı", Lâle, S. 8, İstanbul 1992.

Balkanal, Zeynep, "Bilgi ve Sanatı Kaplayan Sanat: Ciltçilik", Türkler, C.12, Ankara 2002.

Cunbur, Müjgan, "Türklerde Cilt Sanatı", Türk Dünyası El Kitabı, Ankara 1976.

Çiğ, Kemal, Türk Kitap Kapları, İstanbul 1971.

Mavili, Gürcan, "Medresetü'l-Hattâtîn'den Güzel Sanatlar Akademisi'ne Üç Mücellit", İsmek Türk Kitap Sanatları Sempozyumu Bildirileri, İstanbul 2007.

Richard, Francis, Splendeurs Persans, Manuscripts du XII e XVII e Siècle, Paris 1997.

Rosamond, E.Mack, "Cild ve Lâke Sanatı", Dođu Malı Batı Sanatı, (Çev. Ali Özdamar), İstanbul 2005.

Tanıdı, Zeren, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Ortaçađ İslam Ciltleri", Topkapı Sarayı Müzesi, S. 4, İstanbul 1990.



Klasik Türk Cilt Sanatında Kur'an-ı Kerim Cildinin Yapımı

Prof. Dr. İslam Seçen



Türkler, İslamiyeti kabul ettikten sonra, bu dine gönülden bağlanıp çok hizmet etmişlerdir. İslam dininin temeli olan Kur'an-ı Kerim'i, bütün kitaplardan üstün tutmuşlardır. "Kur'an-ı Kerim Hicaz'da indi. Mısır'da okundu. İstanbul'da yazıldı." sözü ne kadar da yerinde söylenmiştir. Bu söze mazhar olmak hiç de kolay olmamıştır. Bir Kur'an-ı Kerim'in yazılıp okunacak hale gelmesi için pek çok safhadan geçmesi gerekmektedir. Kur'an-ı Kerim'in yazılması için kâğıtları boyanır ve aharlanır. Kâğıdın aharlanması, kâğıdı pürüzsüz hale getirir ve hattata kolaylık sağlar. Ahar işleminden sonra kâğıtlar katlanıp forma haline getirilerek numaralandırılır. Genel olarak sülüs-nesih hattıyla yazılan Kur'an-ı Kerim'i, hattat istediği hat çeşidiyle yazar bitirir. Hattı tamamlanan Kur'an-ı Kerim, tezyinatı için müzehhiplere emanet edilir. Müzehhipler sanatlarının bütün inceleklerini, hünerli elleriyle sergilerler. Tezyinatı biten formalar cilt için hazırlanır. Kur'an-ı Kerim'in

cildinin yapılması için formların dikilerek kitap haline gelmesi lazımdır. Klasik cilt sanatında kitabın dikişi, ibrişimle yapılır. Bu dikiş çok sağlam değildir. Sağlamlaştırmak için kitabın yanlarının dip kısmına, gizli kolon atılır. Gizli kolonun üzerine şiraze kolonu atılır ki buna da şiraze örülür. Şirazesini tamamlanan kitap, dikiş bakımından çok sağlamlaşmıştır. Sıra dikişi ve şirazesini tamamlanan kitabın cilt yapımına gelmiştir. Kitabın cildi; sağ kapak, sol kapak, sertap ve miklepten oluşmaktadır. Yapılan cilt çeşidine göre, cilt kapağının hazırlanması çeşitli safhalardan geçer. Bir şemse cildin yapılmasında şu işlemleri sıralayabiliriz:

* Cilt kapaklarına lazım olan mukavva, kâğıtların üst üste yapıştırılmasıyla elde edilir.

* Kitabın kâğıda ölçüsü alınır. Bu ölçü mukavvaya geçirilir. Ölçünün içine, klişe kalıpların (Üzerinde desenler olan, çeşitli malzemelerden hazırlanmış alet. Genellikle şemse, köşebent, salbek, miklep şemsesinden oluşturmaktadır.) formu, mukavvaya çizilerek aktarılır. Kalıpların formu çizilmiş mukavva, çizilen kalıp formuna göre oyulur. İkinci mukavvaya yapıştırılır. Oyulan kısımlar, çukurluk oluşturur.

*Kapaklara kaplanacak en iyi malzeme sahtiyan keçi derisidir. Bu deri bıçkı denilen aletle kâğıt gibi inceltir.

*İnceltilmiş deri oyulan kapaklara yapıştırılır. Oyulan kısımlara kalıplar yerleştirilerek ıstampa denilen makinada basılır. Kalıpların üzerindeki desenler kapaklara çıkmış olur.

*Deriyle kaplanıp kalıpla desen verilmiş kapaklar, ezilmiş altınla süslenir. Mühre taşı ile altını parlattılır. Altınların çıkmaması için üzeri laklanır.

*Tezvinatı tamamlanmış kapaklar, kitaba takmaya hazırdır. İlk önce sol kapak, sonra sağ kapak kitaba takılır. Yukarıda anlatılan işlemlerin hepsi, alanında uzman kişiler tarafından yapılmaktadır. Ehlihîref defterlerinden öğrendiğimize göre, saray mücellithanesinde 50 kişi çalışmaktadır. Çalışan her kişi alanında uzman olduğu için paha biçilmez eserler ortaya çıkmıştır. Bu eserlerin iyi muhafaza edilenleri günümüze kadar ulaşmıştır.



Kur'an'la Bütünleşen Ahşap Sanatı Rahle

Mustafa Bektaşođlu



Sanat tarihi kapsamı içinde yer alan tahta oymacılık sanatı çok geniş bir sahaya yayılmıştır. Bu sanat çerçevesinde değerlendirilen minberler, mihraplar, kürsüler, Kur'an mahfazaları, rahleler, kapı ve pencere kanatları, tavanlar gibi çok zengin sanat eserleri meydana getirilmiştir.

Üzerinde sanatkârların çeşitli incelikler göstermiş oldukları rahleler tahta oymacılığı gibi çok geniş bir sanatın önemli kollarından birini teşkil etmektedir.

Rahleyi kısaca tanımlamak gerekirse; üzerinde kitap okumaya yarayan küçük ve alçak masa diyebiliriz. Rahleler, ya açılıp kapanabilen X şeklinde veya üzeri düz küçük masa şeklindedir. Eskiden medreselerde günümüzdeki gibi masa ve sıra kullanılmadığı, hoca ve öğrenciler yerde minder üzerinde bağdaş kurarak oturdukları için, kitapları masa vazifesi gören bu rahleler üzerine koyuyorlardı.

Kur'an-ı Kerim'e karşı saygı nişanesi olan işleme-
li, oymalı rahleler, atalarımızın ince sanat zev-
kini gösterir. Sanatın bütün kollarında olduğu
gibi, rahle yapımında da zirveye çıkan Osmanlı
sanatkârları, malzeme olarak genellikle sedef,
fildişi ve kemiklerle süslemişlerdir. Hatta öd ağa-
cından imal edilmiş rahlelerin olması, Kur'an-ı
Kerim'e gösterilen saygının bir ifadesidir.

Müslümanlığın yayılmaya başlamasından ve Hz.
Osman tarafından Kur'an-ı Kerimler eski tabiriy-
le sadırdan satıra tahvil edildikten, yani o zama-
na kadarki hafız-ı Kur'anların ezberinden deriler
üzerinde yazılı hale getirildikten sonra bilhassa
VIII. yüzyılda Abbasilerin kültür ve refah seviyesi-
nin en parlak bir merhaleye ulaştığı Harun Reşid
devrine ait olarak meydana getirilmiş daha eski
rahlelerin de mevcut olması muhtemel görül-
mektedir.

Nitekim Mısır Asar-ı İslamiye müfettişi Hasan
Abdülvehhab Bey'in de teyit ettikleri üzere, rah-
leler, III. Halife Osman tarafından büyük şehirlere
Mushaflar gönderilmesinden sonra icat edilmiş-
lerdir. Bu kelam-ı kadimler büyük kıtada ve ancak
bir yere konarak okunabilmekte idiler. Hem bu
ihtiyacı karşılamak ve hem de Kur'an-ı Kerimle-
ri zeminden yüksekçe bir yerde tutmak lüzumu
karşısında ilk rahleler meydana gelmiştir. Kâğıdın
icadıyla beraber büyük ve küçük çeşitli boylarda

Mushaflar yazılmaya başlayınca rahleler de o nispette çoğalmış ve sultanların ve zengin meraklı kimselerin ilgi ve siparişleri derecesinde gittikçe daha sanatkârane bir tarzda yapılmaya başlanmıştır.

Hattatlarımız hat sanatını nasıl zirveye ulaştırıp, camilere en güzel şekilleri verdilerse, minareleri gökyüzüne nasıl yükselttilerse, birbirinden güzel Kur'an rahlelerini de bizim sanatkârlarımız öyle meydana getirmişlerdir.

Kur'an'a saygının ifadesi olarak önu zeminden yüksekçe bir yerde tutmak, rahatça okumak ve bir yerden bir yere kolayca taşımak amacıyla yapılan rahlelerin yapılışında sanatkârlar öyle duygu ve düşüncelerle büyülenmişlerdi ki, rahlenin sıradan bir marangozluk işi olmadığını göstermişlerdir. Çünkü ortada ilahî bir kitap söz konusu idi. Bundan ötürü, kendilerini tamamıyla sanatlarına vermişler, her biri diğerinden daha güzel eserler vermeye çalışmışlardır.

Rahleler üzerinde çeşitli işçilikler arasında dikkati çeken hususlardan biri de üzerinde bulunan motiflerdir. Bunlara ilk bakışta önem verilmemektedir. Fakat mahiyeti incelenince değerleri meydana çıkmaktadır.

Tek parça tahtadan geçmeli ve açılır kapanır tarzda bir rahle meydana getirilmesi fikri, ilgi çe-

ken bir buluş örneğidir. Kullanılan malzeme ahşap olduğundan, rahlenin ömrü ile seçilen malzemenin cinsi arasında sıkı bir bağ vardır. Üzerine değerli nakışlar ve süslemeler işlenecek olan rahlenin yapımında kullanılacak ağacın da dayanıklı cinsten olması gerekir. Bu bakımdan genel olarak meşe, abanoz, ceviz tahtaları kullanılmış, oymacılık işlerinin uygulanması daha kolay olduğundan çok defa ceviz ağacı tercih edilmiştir. (Çulpan, Cevdet, Rahleler, İstanbul 1968, MEB Yay., s. VIII-XVI)

Tahtanın zamanla kamburlaşıp çatlamaması için dik biçme tarzında kesilmiş ve çok iyi kurutulmuş, budaksız, çatlaksız olmasına da önem verilmiştir. Sade olan rahlelerin yanında, çok süslü örnekleri de yapılmıştır.

Selçuklu döneminde yapılmış tahta oymalı rahlelerin sanat açısından büyük değer taşıdıkları da bilinmektedir. Ceviz ağacından, üstü sedef ve kemik kakmalı olarak yapılan rahleler, teknik ve estetik açıdan Türk sanatının şaheserleri sayılır.

Rahleler yalnız Kur'an koymak için kullanılmakla kalmamış, çeşitli amaçlar için de kullanılmıştır. Mesela, ders rahleleri, eski devrin üniversitesi görevini yapmış bulunan cami derslerinde müderrisler (öğretim üyeleri) tarafından ders kürsüsü makamında kullanmışlardı. Bugün de dinî ders ve vaazlarda aynı maksatla kullanılmaktadır.

Sarayda şehzadeler okuma çağına gelince, kendilerine bir öğretmen tayin olunur ve tören ile derse başlatılırdı. Buna “Bed’i Besmele = Allah’ın adını anarak işe başlama” denilirdi. Bu törende davetlilerin huzurunda önce şeyhülislam şehzadeye alfabeyi okutur, sonra dua eder ve törenden sonra şehzade kendi öğretmenine teslim edilirdi.

Şehzadenin derse başlaması münasebetiyle kendisine gerekli olan kitaplar ile cüz kesesi sadrazam (başbakan) tarafından hediye edilmesi usulendi. Şehzadelerin bu maksatla kullandıkları özel rahleleri de vardı.

Bazı ailelerin çocuklarının ilk öğretimlerine de bir tören ile başlanırdı. Bu törende en önde içinde dinî bir kitap bulunan bir rahle baş üzerinde taşınır, bunu okul öğretmenleri, çocuk velileri, okula başlayan çocuk ve ilahiler okuyan okul çocukları takip ederlerdi. Çocuk okulda öğretmenin önünde yere oturur ve rahle üzerindeki kitaptan öğretmenin okuduğu harfleri tekrarlardı. Bütün bu tören şekilleriyle okumaya başlamada manevi ve kutsal bir tesir husule getirilmesi hedeflenirdi.

Padişahların, sultanların vefatından sonra bunların ruhlarına ithaf edilmek üzere saray yakınları tarafından bazı cami ve türbelere rahle ile birlikte Kur’an-ı Kerimler vakfedilirdi. Camilere rahleler ve Kur’anlar vakfedilmesi geleneği halk arasında da revaç bulmaktadır.

Rahle, ünlü ressamların tablolarına bir ilham kaynağı da olmuştur. Ressam Osman Hamdi Bey'in tanınmış böyle bir tablosu vardır (Çulpan, a.g.e., s. V-VI).

Evlıya Çelebi de Seyahatnamesinde Sultanahmet Camii'nden bahsederken, caminin mihrap tarafında bulunan tezhipli ve sedef işlenmiş rahleler üzerinde Kur'an-ı Kerimlerin bulunduğunu söyler.

Tasviri sanatlarda XIII. yüzyıl Bağdat okulundan itibaren ortaya çıkan açılır kapanır tip rahlelerin bugüne gelen en eski örnekleri yine XIII. yüzyıla aittir ve Anadolu Selçuklu yapısıdır. Bunlardan İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde muhafaza edilen ceviz bir rahlenin üst tezyinat panolarının bordüründe derin oyma sülüs kitabe bulunmaktadır. Ortalardaki kareler içinde birbirini tamamlayan dua cümleleri yer alır.

Osmanlı döneminde rahleler oyma ve kafes işi (ajur) teknikleri yanında sedef, fildişi, mors dişi, bağa, kemik, kıymetli maden veya farklı renkte ahşap gibi malzemelerle yapılan kakma ve mozaik şeklinde sedef ve bağa kaplamalarla süslenmiştir. (Bozkurt, Nebi, "Rahle", DiA, İstanbul 2007, c. XXXIV, s. 413-415)

Günümüzde ise okullarda ders gören öğrenciler sandalye ve masalarda öğrenimlerini sürdürürken, camilerde ise gelenek takip edilerek Kur'an-ı Kerim rahleler üzerinde okunmaya devam etmektedir.