
AKADEMİK PERSPEKTİFTEN GELENEKSEL TÜRK SANATLARI

Dr.Öğr.Üyesi Gülşen ASLAN ELKIRAN



yaz
yayınları

Akademik Perspektiften Geleneksel Türk Sanatları

Dr.Öğr.Üyesi Gülşen ASLAN ELKIRAN

yaz
yayınları

2025

Akademik Perspektiften Geleneksel Türk Sanatları

Yazar: Dr.Öğr.Üyesi Gülşen ASLAN ELKIRAN

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-5838-33-9

Haziran 2025 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

info@yazyayinlari.com

İÇİNDEKİLER

"Sandık Otur" Uygulamasının Kul Hakkı Yönünden İncelenmesi: Geleneksel Sanat Ahlakı ve Etik Sorumluluklar.....	1
<i>Gülşen ASLAN ELKIRAN</i>	

Türk Kültüründeki İnanç Öğelerinin Tezhip Sanatındaki Şemse Formu Örneğiyle İncelenmesi.....	16
<i>Gülşen ASLAN ELKIRAN</i>	

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

"SANDIK OTUR" UYGULAMASININ KUL HAKKI YÖNÜNDEN İNCELENMESİ: GELENEKSEL SANAT AHLAKI VE ETİK SORUMLULUKLAR

Gülşen ASLAN ELKIRAN¹

1. GİRİŞ

Bu çalışmada, Geleneksel Türk süsleme sanatlarından tezhip sanatındaki özgün bir kavram olan "sandık otur" uygulaması, İslam hukukunun temel prensiplerinden kul hakkı bağlamında incelenmiştir. Prof. Dr. Çiçek Derman'ın ifadeleriyle literatüre kazandırılan bu kavram, müzehhibin veya müzehhibenin sipariş üzerine başladığı bir eseri tamamlamasına rağmen, sipariş verenin ödemenin bir kısmını tamamlayıp kalan kısmını ise henüz tamamlamaması veya eseri teslim almaması durumunda sanatçının eseri satmayıp yıllarca kendi "sandığında" bekletmesini ifade eder. Çalışmada, "sandık otur" un ortaya çıkış bağlamını, bu durumdaki sipariş verenin kul hakkı ihlallerini (emeğin karşılığının öden(e)memesi, malzeme giderlerinin karşılanmaması ve müzehhibin bu durumu "emanet" ve "helalleşme" hassasiyetiyle) nasıl ele aldığı analiz edilmiştir. Amaç, geleneksel sanatların sadece estetik değil, aynı zamanda derin bir ahlaki ve etik boyut taşıdığını, sanatçı-müşteri ilişkisinin İslami değerler temelinde nasıl şekillendiğini ortaya koymaktır. Literatür taraması ve kavramsal analiz yöntemlerini kullanarak, geleneksel sanat ahlakının günümüz sanat piyasasına yönelik çıkarımları da tartışmaya çalışılmıştır.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Hitit Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO, El Sanatları Bölümü, gulsenaslanelkiran@hitit.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2573-3054.

Geleneksel Türk süsleme sanatları, Anadolu coğrafyasında bin yılı aşkın bir süredir İslam medeniyetinin estetik ve manevi derinliğini yansıtan önemli bir kültürel mirasın parçasıdır. Bu sanat dallarından biri olan tezhip, özellikle Kur'an-ı Kerimlerin, el yazması kitapların, berat ve fermanların tezyin edilmesinde asırlarca kullanılmış, altın ve renklerin uyumuyla ortaya çıkan bir sanattır (Aslan Elkıran, 2021). Tezhip sanatı; icra ediliş biçimi, usta-çırak ilişkisi ve sanatçının mesleki duruşuyla da belirli ahlaki ve etik değerleri bünyesinde barındırır. Geleneksel sanatların bu derin ahlaki boyutu, genellikle yazılı kaynaklardan ziyade sözlü gelenek ve aktarımlarla günümüze ulaşmıştır.

Bu bağlamda, günümüzün önde gelen tezhip sanatkârlarından Prof. Dr. Çiçek Derman'ın vurguladığı "sandık otur" uygulaması, tezhip sanatının derinliklerindeki kul hakkı ve sanat ahlakı kavramlarına ışık tutan özgün ve dikkate değer bir örnektir. Bu kavram, müzehhibin bir sipariş üzerine başladığı eseri bitirmesine rağmen, sipariş verenin kalan ödemeyi yapmaması veya eseri teslim almaması durumunda sanatçının o eseri satmayıp yıllarca kendi "sandığında" bekleterek gösterdiği etik duruşu ifade eder. Bu durum, sanatçının emeğine, zamanına ve malzeme giderlerine ilişkin hakların, yani kul hakkının korunması noktasındaki hassasiyetini gözler önüne serer.

İslam hukukunda kul hakkı, bireylerin birbirleri üzerindeki maddi ve manevi haklarını kapsayan geniş bir kavramdır. Bu hakların ihlali, İslam inancında affedilmesi zor günahlar arasında sayılır ve ancak hak sahibinin affetmesiyle ortadan kalkar (Bulut, 2015). Mal veya mülkiyetin gaspı, hırsızlık, borcu ödememe, iftira, gıybet gibi doğrudan bireyler arası etkileşimlerde ortaya çıkan durumlar kul hakkı kapsamındadır. Sanatın icra süreci ve sanatçı-müşteri ilişkisi de doğal olarak bu kavramın alanına girer. Emeğin karşılığının

ödenmemesi, verilen sözün tutulmaması gibi durumlar, İslam ahlakına göre kul hakkı ihlali sayılır.

Bu makalenin temel amacı, "sandık otur" kavramının ne anlama geldiğini, Prof. Dr. Çiçek Derman'ın bu konudaki vurgusunu kul hakkı perspektifinden irdelemektir. Çalışma, tezhip sanatının sadece estetik bir disiplin olmanın ötesinde, ahlaki ve etik değerlerle yoğrulmuş bir pratik olduğunu göstermeyi hedeflemektedir. Bu bağlamda, literatür taraması ve kavramsal analiz yöntemleri kullanılarak "sandık otur" uygulamasının ortaya çıkış bağlamı, kul hakkı boyutları ve geleneksel sanat ahlakına yaptığı katkılar derinlemesine ele alınmıştır.

2. TEZHİP SANATINDA "SANDIK OTUR" KAVRAMININ ANLAMI VE ORTAYA ÇIKIŞI

Geleneksel sanatlarımızda bazı kavramlar, yazılı kaynaklarda değil, daha çok usta-çırak ilişkisi içinde veya sanat camiasının kendi içindeki sözlü aktarımlarıyla günümüze ulaşır. "Sandık otur" kavramı da bu türden bir sözlü gelenek ürünü olup, Prof. Dr. Çiçek Derman'ın anekdotlarıyla akademik ve kamusal alanda bilinirlik kazanmıştır. Bu kavram, tezhip sanatında teknik bir uygulama veya stilin adı değildir; aksine, sanatçı ile sipariş veren arasındaki etik bir durumu tanımlar.

"Sandık otur", sipariş üzerine başlayan bir tezhip eserinin müzehhip tarafından tamamlanmasına rağmen, sipariş veren kişinin eserin kalan ücretini ödememesi veya eseri teslim almaması durumunda, müzehhibin o eseri satmayıp yıllarca kendi atölyesindeki veya evindeki özel bir "sandık"ta (veya güvenli bir yerde) bekleterek gösterdiği etik duruşu ifade eder. Burada "sandık" kelimesi, hem somut bir muhafaza yerini hem de mecazi olarak, eserin hukuki ve manevi olarak askıda kalma durumunu simgeler. Eser, bitirilmiş olmasına rağmen, sipariş

veren tarafından tam olarak sahip çıkılmadığı sürece başka birine satılmaz veya sergilenmez. Müzehhip, bu eseri bir nevi emanet olarak görür ve hakkın sahibine ulaşmasını bekler.

"Sandık otur" terimi, tezhip sanatının yazılı kaynaklarında yaygın olarak rastlanan bir ifade değildir. Bu durum, terimin genellikle sözlü gelenekle, usta-çırak ilişkisi içinde veya sanat camiasının kendi içindeki etik tartışmalarda kullanıldığını düşündürmektedir. Bu tür kavramlar, sanatın teknik yönlerinden ziyade, sanatçının kişisel ahlakını, mesleki duruşunu ve toplumsal ilişkilerdeki hassasiyetini yansıttığı için, resmi eğitim müfredatlarında veya tarihsel belgelerde nadiren yer bulabilir. Ancak bu, kavramın önemini azaltmaz; aksine, geleneksel sanatların yaşayan ve nefes alan, değerler üzerine kurulu bir yapısı olduğunu gösterir (www.dergipark.org.tr). Müzehhibin atölyesindeki veya evindeki kişisel eşyalarını, bitmiş veya yarım kalmış eserlerini sakladığı sandık veya dolaplar, bu bağlamda sadece bir eşya değil, aynı zamanda sanatçının emeklerini ve manevi yükümlülüklerini barındıran sembolik birer nesne olarak da görülebilir.

2.1. Prof. Dr. Çiçek Derman'ın Vurgusu ve Bağlamı

Prof. Dr. Çiçek Derman, çeşitli konferanslarında ve söyleşilerinde bu kavramı, iki İstanbullu sanatkâr arasında geçen diyalog üzerinden açıklamıştır. Bu diyalogda, bir sanatkâr diğerine, siparişini bitirdiğini ancak sipariş edenin gelip almadığını, kalan parayı da ödemediğini ifade eder. Bunun üzerine diğer sanatkâr, "O zaman sandığa oturtursun," der (Derman, 2009).

Bu ifade, sanatkârlar arasında benzer etik durumlarla karşılaşıldığında uygulanan bir çözüm yolunu ve mesleki ahlakı yansıtır. "Sandık otur uygulaması" sadece bir durum tespiti değil, aynı zamanda sanatçının sanatına ve muhatabına karşı duyduğu derin sorumluluğu ortaya koyan önemli bir örnektir.

Sandık otur uygulamasında muhrec sayfalara yapılan uygulama daha farklıdır.

Muhrec sayfa: Müzehhip(e)lerin, sipariş alırken müşteriye örnek olarak gösterdikleri farklı bezeme sayfalarıdır. Bu sayfalara *çıkma* da denilmektedir. Müzehhip, muhrec sayfa örneklerini tezhip yaptırmak isteyen kişiye gösterir ve istediği siparişin nasıl olacağına bu örnek sayfalar üzerinden karar verilmesi sağlanır. Böylelikle müzehhibin emeğinin ne olacağı belirlenmiş olur. Müzehhip eseri teslim ederken sorun çıkmaması da bu yolla sağlanır. Bu sayfalardan bazılarında tezhip ücreti belirtilmiştir. İstanbul’da yaşayan müzehhiplerin XIX. yüzyılda kullandıkları bu usulü, Çiçek Derman’ın hocası Rikkat Kunt da uygulamıştır. Kunt, muhrec örnek albümünü, genellikle ilk defa tezhip yaptıranlardan sipariş alırken kullanmıştır.

Derman’ın naklettiğine göre: Müzehhip Bahaddin Efendi, Necmeddin Okyay’a bir kısmını tamamladığı tezhipli eserini göstererek: “*Sence burada bir mecidiyelik iş var mı?*” diye sormuştur. Okyay: “*Evet, var*” dediğinde, Bahaddin Efendi “*Öyleyse, sandık otur!*” diyerek sandığına eseri yerleştirmiştir. Kendisine bunun anlamı sorulduğunda: “*Bazı müşterilerle fiyatta anlaşırız, pey akçesi bırakır ve gelmezse, sizin gibi bir anlayana peyin karşılığına göre olup olmadığını danışıyorum. Eğer karşıladığı kanaati oluşursa sandıkta peyin devamı gelene kadar bekletiyorum*” demiştir (<https://istanbultarihi.ist>).

İstanbullu iki sanatkar arasında geçen bu konuşma, sanat ahlakına ve kul hakkına verilen ehemmiyeti göstermektedir. Derman, bu konuyu çeşitli konferanslarında ele alırken tezhip sanatındaki “edep” anlayışıyla bağdaştırmıştır.

3. "SANDIK OTUR" UYGULAMASININ KUL HAKKI AÇISINDAN DETAYLI İNCELENMESİ

"Sandık otur" uygulaması, sipariş veren ile müzehhip arasında ortaya çıkabilecek kul hakkı ihlallerini tüm boyutlarıyla ortaya koymaktadır. Yapılan çalışmada, sipariş veren tarafın yükümlülükleri ve müzehhibin bu duruma karşı gösterdiği etik duruş ve sorumluluk detaylı bir şekilde analiz edilmiştir.

3.1. Sipariş Veren Tarafın Yükümlülükleri ve Kul Hakkı İhlalleri

Tezhip gibi sipariş üzerine yapılan sanatsal çalışmalarda, siparişin verilmesiyle taraflar arasında zımni veya açık bir sözleşme ilişkisi oluşur. Bu sözleşme, müzehhibin eseri belirli bir kalite ve sürede tamamlama yükümlülüğünü, sipariş verenin ise eserin bedelini tam ve zamanında ödeme yükümlülüğünü içerir. İslam hukukunda ahde vefa (sözleşmeye sadık kalma) temel bir prensiptir ve sözleşmenin ihlali, genellikle kul hakkı ihlali olarak değerlendirilir (<https://dinhizmetleri.diyaret.gov.tr/>). Tezhip sanatı, uzun soluklu bir eğitim, sürekli pratik, sabır, detay, yoğun emek gerektiren çok önemli bir sanattır. Bu sanatın geleneğinde edep vardır. Bir müzehhip, bir eseri meydana getirmek için sadece fiziksel bir çaba değil, aynı zamanda yılların bilgi birikimini, sanatsal tecrübesini ve zihinsel yoğunluğunu harcar. İslam, emeğin karşılığının adil bir şekilde ödenmesini emreder. Peygamber Efendimiz (s.a.v.)'in "İşçiye ücretini teri kurumadan veriniz" hadisi şerifi, bu konudaki hassasiyeti açıkça ortaya koyar. "Sandık otur" durumunda, sipariş veren kişinin eserin kalan bedelini ödememesi, müzehhibin bu yoğun emeğinin karşılığını tam olarak alamamasına neden olur. Bu durum, müzehhibin alın teri hakkının çiğnenmesi anlamına gelir ki bu da doğrudan maddi bir kul hakkı ihlalidir (Çolak, 2003).

Müzehhip, sadece o anki mesaisini değil, o iş için harcadığı tüm entelektüel ve fiziksel sermayeyi karşılıksız bırakmış olur.

3.1.1. Malzeme Giderlerinin Karşılanmaması

Tezhip sanatında kullanılan malzemeler oldukça değerlidir. Altın (22 veya 24 ayar), doğal minerallerden elde edilen boyalar, özel kâğıtlar (aharlı kâğıtlar) ve fırçalar yüksek maliyetlidir. Müzehhip, eseri yapmaya başlarken bu malzemeleri temin eder ve işler (Derman, 2009). Eğer sipariş veren kişi, anlaşılan ücretin tamamını ödemezse, müzehhibin kendi cebinden karşıladığı bu malzeme ve giderlerin hakkı da çiğnenmiş olur. Bu durum, müzehhibin mülkiyet hakkına yönelik bir ihlal teşkil eder ve maddi kul hakkı kapsamına girer. Eserin tamamlanmasıyla birlikte bu malzemelerin değeri esere yansır ve bu değer karşılıksız kalması, sanatçının maddi mağduriyetini artırır.

3.1.2. Fırsat Maliyeti ve Zamanın Zayı Olması

Müzehhip, belirli bir siparişi kabul ettiğinde, o işi bitirmek için zaman ve enerji tahsis eder. Bu süreçte, başka siparişleri reddetmek veya başka projelere yönelmek zorunda kalabilir. Sipariş verenin eseri teslim almaması ve kalan ödemeyi yapmaması, müzehhibin bu fırsat maliyetinin boşa çıkmasına neden olur. Harcanan zamanın ve tahsis edilen kaynağın karşılığını bulamaması, müzehhibin ekonomik ve profesyonel açıdan zarar görmesine yol açar. Zaman da kul hakkı kapsamında değerlendirilen önemli bir değerdir; bir başkasının zamanını boşa harcamak, onun hakkına girmek anlamına gelir.

3.1.3. Manevi Kul Hakkı İhlali ve Güvenin Zedelenmesi

Kul hakkı sadece maddi boyutla sınırlı değildir; manevi boyutları da içerir. Bir sanatkarın eserini tamamlamasına

rağmen akıbetinin belirsiz kalması, emeğinin ve sanatının takdir edilmemesi, sanatçının manevi bir mağduriyet yaşamasına neden olur. Üzüntü, hayal kırıklığı, motivasyon kaybı ve sanata olan şevkinin kırılması gibi duygusal ve psikolojik etkiler, manevi bir kul hakkı ihlali olarak değerlendirilebilir. Ayrıca, sanatçı-müşteri ilişkisinde oluşan güvenin zedelenmesi ihtimali de manevi ihlal olabilir. Güven, ticari ve insani ilişkilerin temelini oluşturur ve bu güvenin kötüye kullanılması, toplumsal dokuyu zayıflatır (Maşrap, 2023). Sanatçının yaratıcılığının ve şevkinin kırılması, sadece bireysel bir kayıp değil, aynı zamanda sanatın gelişimi ve devamlılığı açısından da olumsuz sonuçlar doğurur.

3.2. Müzehhibin (Sanatçının) Kul Hakkı Duyarlılığı ve Sorumluluğu

Müzehhibin, sipariş verenin sözünü yerine getirmemesine veya getirememesine rağmen, aldığı avans nedeniyle eseri satmama kararı, İslam dinindeki kul hakkı hassasiyetinin ve geleneksel sanat ahlakının önemli bir örneğini gösterir. Bu tutum, sanatçının maddi kazancın ötesinde, manevi sorumluluklara ne denli bağlı olduğunu ortaya koyar.

3.2.1. Eserin "Emanet" Niteliği ve Emanete Hıyanet Etmeme Prensibi

Müzehhip, eseri bitirip teslim etmeye hazır hale getirdiğinde, sipariş veren kişi tarafından avans ödenmiş olması, o eserin artık tamamıyla müzehhibin mülkiyetine geçmediği anlamına gelir. Eser, bir nevi sipariş veren kişinin "emaneti" olarak kabul edilir. Sanatçı, eseri satarsa, henüz tam olarak ödenmemiş bir hakkın, yani sipariş verenin eserin tamamına sahip olma hakkının ihlal edileceği endişesini taşır. İslam ahlakında emanete hıyanet etmeme temel bir prensiptir. Müzehhip, bu prensip gereği, emanet olarak gördüğü eseri, hak sahibi ortaya çıkana kadar muhafaza eder ve üzerinde mülkiyet

hakkı doğuracak bir tasarrufta bulunmaz. Bu durum, sanatçının avansı almış olsa bile, eserin tamamı ödenmediği için o eseri kendi mülkü gibi görüp satmayı caiz görmemesinden kaynaklanır.

3.2.2. Hak Sahibine Ulaşma Çabası ve Helalleşme İhtiyacı

Müzehhibin eseri "sandığında oturtması", aslında bir bekleyişin ve helalleşme imkânı arayışının bir ifadesidir. Belki de sipariş veren kişi, elinde olmayan sebeplerle gelememiştir veya bir gün gelip eserini talep edecektir. İslam'da kul hakkının affedilmesi, ancak hak sahibinin affına bağlıdır. Dolayısıyla müzehhip, o kişiyle helalleşme imkânı bulana kadar bu durumu askıda tutar. Bu tutum, hem kendi üzerine düşen borcu (eseri bitirme) yerine getirme hem de diğer tarafın hakkını (eserin tamamına sahip olma) gasp etmeme konusundaki titizliğini gösterir. Müzehhip, kendi hakkını almamış olsa bile, karşı tarafın hakkını korumak için fedakârlıkta bulunur.

3.2.3. Sanatçının Vicdanı ve Mesleki İtibarının Korunması

Müzehhibin bu tutumu, sadece dinsel bir sorumluluğun ötesinde, kişisel vicdanını rahatlatma ve mesleki itibarını koruma çabasını da yansıtır. Geleneksel Türk sanatlarında sanatçının dürüstlüğü, güvenilirliği ve mesleki ahlakı, en az sanatsal becerisi kadar önemlidir (www.dergipark.org.tr). Sanatçı, bu tür bir durumda eseri satarak kısa vadeli bir kazanç elde edebilir. Bu durum onun vicdanında bir yük oluşturabilir ve sanat camiasındaki itibarını zedeleyebilir. "Sandık otur" prensibi, sanatçının uzun vadeli itibarını ve manevi huzurunu maddi kazancın önüne koyduğunu gösterir.

4. GELENEKSEL SANATLARDA ETİK KODLAR VE GÜNÜMÜZ SANAT PİYASASINA YANSIMALARI

"Sandık otur" uygulaması, geleneksel Türk sanatlarının kendine özgü etik kodlarının ve ahlaki prensiplerinin bir yansımasıdır. Bu durum, etik anlayışın diğer geleneksel sanat dallarındaki olası karşılıkları ve günümüz sanat piyasasına yönelik çıkarımları yönünden incelenmiştir.

4.1. Diğer Geleneksel Sanatlarda Benzer Etik Anlayışlar

Tezhip sanatındaki "sandık otur" benzeri etik anlayışlar, hat, ebru, minyatür, çini gibi diğer geleneksel Türk-İslam sanatlarında da farklı formlarda karşılık bulabilir. Bu sanatlar da benzer şekilde sipariş üzerine yapılan, uzun emek ve değerli malzeme gerektiren disiplinlerdir. Örneğin, bir hattatın sipariş aldığı bir levhayı bitirmesine rağmen, sipariş verenin kalan ödemeyi yapmaması durumunda, hattatın da benzer bir etik dilemma ile karşılaşması muhtemeldir. Bu durumda, hattatın da o levhayı başkasına satmaktan imtina etmesi, mesleki ahlakın bir gereği olarak görülebilir. Geleneksel sanatlarda usta-çırak ilişkisi ve mesleki terbiyenin aktarımı sırasında, bu tür etik derslerin de aktarıldığı ve sanatçılara sadece teknik becerilerin değil, aynı zamanda bir meslek erbabının taşıması gereken ahlaki vasıfların da öğretildiği varsayılabilir. Bu, sanatın sadece bir üretim faaliyeti değil, aynı zamanda bir ahlak ve irfan yolculuğu olduğunu gösterir.

4.2. Sanat Piyasasında Güven ve Sözleşme Kültürü

Günümüz sanat piyasası, geleneksel dönemlere göre daha formalize olmuş bir yapıya sahiptir. Sözleşmeler, telif hakları, ödeme planları ve teslimat koşulları genellikle yazılı belgelerle güvence altına alınır. Ancak, "sandık otur" gibi durumlar, yazılı sözleşmelerin veya yasal düzenlemelerin her

zaman tüm etik sorunları çözemediğini gösterir. Geleneksel sanat ahlakı, bu tür durumlar için yazılı kuralların ötesinde, vicdani ve manevi bir sorumluluk mekanizması sunar. Günümüz sanat piyasasında da sanatçı-müşteri ilişkilerinde güven ve şeffaflık temel olmalıdır. Sipariş verenin yükümlülüklerini yerine getirmemesi durumunda, sanatçının yasal yollara başvurma hakkı olsa da, "sandık otur" prensibi, sanatçının manevi hassasiyetini ve hukuki süreçlerden önce kendi etik kodlarına bağlı kalma tercihini yansıtır. Bu durum, sanatın sadece bir ticari ürün değil, aynı zamanda bir manevi eser olduğunu gösterir.

4.3. Sandık Otur Uygulaması Yönünden Geleneksel Sanat Ahlakının İlkeleri

"Sandık otur" kavramı, günümüz sanatçıları ve sanatseverler için önemli mesajlar barındırır: Bunlardan ilki: Maddi değerlerin ötesinde manevi sorumluluktur. Sanat, sadece maddi bir kazanç kapısı değil, aynı zamanda derin bir manevi sorumluluk ve etik yükümlülük taşımaktadır. Sanatçı, eserine ve emek verdiği kişiye karşı ahlaki bir borç hisseder.

İkinci olarak, Ahde Vefa ve Güvenin Önemi: Sanatçı-müşteri ilişkisinde söz verilen şeylere sadık kalmanın ve karşılıklı güvenin ne denli kritik olduğunu vurgular. Bir diğeri: "Emeğe Saygı", sanatçının alın terine, zamanına ve harcadığı malzemeye saygı duyulması gerektiğini, bu değerlerin karşılığının adil bir şekilde ödenmesinin kul hakkı açısından kaçınılmaz olduğunu gösterir. Son olarak; sanatın insan merkezli boyutu ise "Sanatın, soyut bir üretim olmaktan öte, insan ilişkileri, vicdan ve ahlaki değerlerle iç içe geçmiş bir faaliyet olduğunu vurgular". Bu prensip, geleneksel sanatların sadece geçmişin bir yansıması olmadığını, aynı zamanda günümüz sanat dünyasına da ışık tutabilecek evrensel etik değerler sunduğunu ortaya koyar.



Eser sahibi: Gülşen ASLAN ELKIRAN

Eser adı: “Sandık Otur ” Eser boyutu: 42cm x 59cm

Teknik: Suluboya doku ve tonlama, şukufe çiçek suluboya, sandık ve masa akrilik boya karışık teknik, dijital tasarım da kullanılmıştır. Eserde, müzehhibeye eser siparişi veren kişinin bir zarf içerisinde bir miktar ön avans verdiği temsili anlatılmak istenmiştir. Sipariş veren kişi tekrar eserini almaya geldiğinde kalan ücreti de verecektir ama gel(e)memesi durumunda müzehhibe masanının önünde duran sandıkta tezhipli eseri bir başkasına satmayarak bekletir. Bu bekletmenin süresi yoktur. Eseri sipariş edenin önden ödediği avans, eserin

satılmasına engel olan “kul hakkı” düşüncesinin tezhip sanatındaki yansımalarına önemli bir örnektir.

5. SONUÇ

Tezhip sanatındaki "sandık otur" uygulaması, Prof. Dr. Çiçek Derman'ın kıymetli aktarımıyla, geleneksel sanatların sadece estetik ve teknik mükemmeliyetle değil, aynı zamanda derin bir ahlaki ve etik duruşla şekillendiğini gösteren çarpıcı bir örnektir. Bu kavram, müzehhibin sipariş üzerine bitirdiği bir eserin ödemesi tamamlanmadığında veya teslim alınmadığında, o eseri başkasına satmayıp yıllarca kendi "sandığında" bekletmesini ifade eder. Bu durum, İslam hukukunun temel prensiplerinden kul hakkı bilincinin, sanatsal üretim ve ticaret ilişkilerine ne denli güçlü bir şekilde nüfuz ettiğini ortaya koymaktadır.

Çalışma, "sandık otur" uygulaması bağlamında sipariş veren tarafın, emeğin karşılığını tam ödemeyerek, malzeme giderlerini karşılamayarak ve sözleşmeye aykırı davranarak hem maddi hem de manevi kul hakkı ihlallerinde bulunduğu ifade edilmiştir. Öte yandan, müzehhibin, aldığı avansa rağmen eseri satmama kararı, eseri bir "emanet" olarak görmesi, hak sahibine ulaşma ve helalleşme arayışı içinde olması gibi tutumları, tezhip sanatçısının vicdani hassasiyetini, mesleki itibarını koruma çabasını ve ahde vefa ilkesine olan bağlılığını açıkça ortaya konulmuştur. Bu durum, sanatın sadece maddiyatla değil, aynı zamanda adalet, emanet ve ahlak prensipleriyle yoğrulmuş bir alan olduğunu bir kez daha kanıtlamaktadır.

"Sandık otur" prensibi, günümüz sanat dünyası için de önemli dersler içermektedir. Modern sanat piyasasında yazılı sözleşmeler ve yasal güvenceler önemli olsa da, geleneksel sanat ahlakının vurguladığı manevi sorumluluk, güven ve emeğe saygı gibi değerler, sanatçı-müşteri ilişkilerinin sağlıklı bir şekilde

sürdürülmesi ve sanatın itibarının korunması için hayati öneme sahiptir. Geleneksel sanatlar sadece bir geçmiş mirası değil, aynı zamanda günümüz dünyasına da rehberlik edebilecek evrensel ahlaki değerler sunmaktadır. Sanatçının ve sanat alıcısının karşılıklı hak ve sorumluluklarına saygı duyması, hem bireysel vicdan hem de sanatın toplumsal algısı açısından büyük önem taşımaktadır. Geleneksel sanatların eğitim müfredatlarına; sanat ahlakı, etik sorumluluklar ve kul hakkı gibi konuların daha güçlü bir şekilde entegre edilmesi, gelecek nesil sanatçıların sadece teknik değil, aynı zamanda ahlaki değerlerle de donatılması açısından önem arz ettiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Aslan Elkıran, G. (2021). Tezhip Sanatında Natüralist Motifler Kapsamında Yaprak Motifinin İncelenmesi. Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi, E-Dergi, 8/2, 217-240. <https://doi.org/10.30804/cesmicihan.912609>.
- Bulut, H. İ. “Semavi Dinlerin Ortak Ahlak Değerleri Ya Da Evrensel Değerler”. Yakın Doğu Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 1/1 (May 2015), 65-81.
- Çolak, A. (2003). Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi, 3(1), 29-49.
- Derman, F. Çiçek. (2009) “19. Yüzyıl Tezhibiyle İlgili Örnek Sayfalar”, *Antik Dekor*, sy. 112, s. 108-110.
- Marşap, G. (2023). Evrensel Etik Değerler Işığında Anadolu’da Ahilik Anlayışı ve Stratejik Liderlik Yaklaşımı. İnsan Ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 12(3), 1948-1964. <https://doi.org/10.15869/itobiad.1258910>
- <https://dinhizmetleri.diyaret.gov.tr/Documents/Peygamberimiz%20ve%20Vefa%20Toplumu.pdf>
- <https://www.google.com/search/hayatadairkonusmalararcicekderman> (Erişim Tarihi: 19.05.2025)
- <https://istanbultarihi.ist/274-muhrec-sayfalar> (Erişim Tarihi: 20.04.2025)
- <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3458075> (Erişim Tarihi: 11.04.2025)

TÜRK KÜLTÜRÜNDEKİ İNANÇ ÖĞELERİNİN TEZHİP SANATINDAKİ ŞEMSE FORMU ÖRNEĞİYLE İNCELENMESİ

Gülşen ASLAN ELKIRAN¹

1. GİRİŞ

İnsanlık tarihinin en eski çağlarından itibaren kültürel formlar, yalnızca maddi yaşamı değil, aynı zamanda metafizik ve sembolik dünyayı da biçimlendirmiştir. Her kültür, kendine özgü semboller, mitoslar ve ritüeller aracılığıyla varoluşunu anlamlandırmıştır. Türk kültürü de bu bağlamda, inanç öğeleri ve simgesel formlarla zenginleşmiş, çok katmanlı ve tarihsel sürekliliği olan bir yapı sergilemiştir. Özellikle Orta Asya'dan başlayarak İslamiyet'in kabulüyle farklı boyutlar kazanan inanç sistemi, halk inançlarının yanı sıra sanat, mimari ve sözlü kültürde de güçlü izler bırakmıştır (Ocak, 2000; Başgöz, 1998).

Görölmüştür ki, toplumun inancı ve yaşantısı da motifleri, formları şekillendirmektedir. Bu inanç sistemi içerisinde görsel semboller, özellikle de geometrik formlar, belirleyici bir rol oynamıştır. Türk halk inançları; büyü, nazar, bereket, kutsallık ve koruma temaları etrafında şekillenirken, bu kavramlar çoğunlukla somutlaştırılmış görsel unsurlar, semboller aracılığıyla aktarılmıştır. Bu semboller arasında yer alan şemse (güneş formu) sadece fiziksel evrenin bir parçası olarak değil, kutsal olanın bir temsili, evrensel düzenin bir yansıması ve sembolik ifadesi olarak da düşünülmüştür. (Esin, 1978; Erdoğan, 2013). Anadolu'nun geleneksel mimarisinden halı dokumalarına, mezar

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Hitit Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO, El Sanatları Bölümü, gulsenaslanelkiran@hitit.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2573-3054.

taşlarından el yazması kitap kapaklarına kadar uzanan geniş bir alanda görülen şemse formu, önemli bir kültürel geçmişe sahiptir.

Şemse, biçimsel olarak çoğunlukla merkezî bir daireden dışa açılan simetrik kollardan oluşur. Bu sembol, İslamiyet sonrası dönemde de özünü kaybetmemiş, aksine İslami kavramlarla yeniden yorumlanarak devam etmiştir. Güneş, Tanrı'nın nurunu, şemse ise bu nurun maddi dünyadaki izdüşümünü temsil etmiştir (Derman, 2008).

Bir köy evinin giriş kapısına işlenen güneş motifi, yalnızca süsleme değildir; kötü ruhları kovma, nazardan korunma ve eve bereket çekme gibi görevleri de barındırır. Bu tür uygulamalarda şemse, bir tür 'koruyucu tılsım' olarak anlam kazanır (Elçin, 2002). Halk arasında güneşe dönerek dua etmek, sabah güneşine yüz sürmek gibi uygulamalar, Şemse' nin halk inançları bağlamında da yaşadığını göstermektedir. Bu durum, sembollerin halk kültüründeki çok katmanlılığını ve biçimsel çeşitliliğini ortaya koymaktadır.

Bu kitap bölümü, Türk halk inançlarında yer alan sembolik sistemin en önemli bileşenlerinden biri olan şemse formunu merkeze alarak, bu motifin tarihsel kökenlerini, estetik dönüşümünü ve metafizik işlevlerini kapsamlı biçimde incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın temel hedefi; şemse'nin yalnızca görsel bir unsur değil, aynı zamanda kültürel kimliğin taşıyıcısı ve kutsalla temasın aracı olarak nasıl işlevselleştiğini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, araştırmanın çerçevesi üç temel kavramsal eksen üzerine kurulmuştur: birincisi, şemse formunun arkeolojik ve tarihsel kökenleri; ikincisi, bu formun sanatsal temsilleri ve tezhip sanatındaki Mushaf örnekleri üzerindeki etkisi; üçüncüsü ise, halk inançları bağlamındaki ritüel işlevleri.

Çalışmada başta sanat tarihi ve halk bilimi olmak üzere dinler tarihi, sembol kuramı, etnografya ve kültür kuramları gibi farklı disiplinlerin verilerinden yararlanılarak disiplinlerarası bir

analiz yöntemi izlenmiştir. Formun tarih içindeki dönüşüm süreci, kültürel anlamda yeri ve modern bağlamdaki temsilleri, hem görsel belgeler hem de yazılı kaynaklar ışığında çözümlenmiştir. Böylelikle sembollerin kültürel sürekliliği ve kimlik inşasındaki rolü de daha görünür hâle gelmiştir.

Araştırmadaki çözümleme, sadece şemse formuna değil, aynı zamanda Türk halk inanç sisteminin semboller aracılığıyla nasıl yapılandığına dair daha derin bir kavrayış sunmayı hedeflemektedir. Çünkü semboller, yalnızca geçmişin izlerini taşıyan değil, aynı zamanda bugünle konuşan ve geleceği inşa eden kültürel öğelerdir. Şemse de bu bağlamda, geçmişle bugünü, maddiyle manevi olanı birbirine bağlayan güçlü bir sembolik formdur.

2. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ARKA PLAN: SEMBOLİZM VE İNANÇ

2.1. Sembolün Tanımı ve Kültürel İşlevi

Sembol, anlamı kendi dışındaki bir kavrama, düşünceye ya da gerçekliğe aktaran, çoğu zaman soyut ama kültürel kodlarla yüklü bir göstergedir. Antropolog Victor Turner (1967), sembollerin kültürel ritüellerin taşıyıcısı olarak tanımlar ve onların yalnızca ifade değil, aynı zamanda etkileme araçları olduğunu belirtir. Sembol, temsil ettiği olguyu yalnızca hatırlatmakla kalmaz, aynı zamanda onu zihinsel ve toplumsal düzeyde yeniden inşa eder. Bu bağlamda semboller; kimlik üretiminin, kutsal alanların sınır çiziminin ve sosyal aidiyetin kurulmasında aktif rol oynar (Geertz, 1973).

Ernst Cassirer'in (1944) "İnsan, simgesel form üreten bir varlıktır." önermesi, sembollerin yalnızca iletişim aracı değil, aynı zamanda varlık algısının yapıtaşı olduğunu ortaya koyar. Kültürel sistemlerde semboller, ortak hafızanın taşıyıcısı,

ideolojilerin görsel formu ve inanç sistemlerinin dışavurumu olarak işlev görür. Bu çerçevede incelendiğinde, Türk halk kültüründeki şemse formu da hem tarihsel hem toplumsal hem de inançsal düzeyde bir “anlam yoğunlaştırıcısı” (Turner, 1967) olarak tanımlanabilir.

2.2. İnanç Sistemleri ve Arketipler

İnanç, insanın varoluşsal sorgulamalarına verdiği cevapların hem zihinsel hem de toplumsal düzeyde düzenlenmiş hâlidir. Mircea Eliade’ye (1957) göre inanç sistemleri, kutsal olanın deneyimlenmesine ve kutsalla dünyevi olan arasında bir köprü kurulmasına olanak tanır. Bu deneyim çoğu zaman mitolojik anlatılar, ritüeller ve semboller aracılığıyla yaşanır. Jung (1964), bu süreçte sembollerin arketipsel işlevine dikkat çeker. Arketipler, kolektif bilinç dışında yer alan, tüm insanlık tarafından paylaşılan kadim imgeler ve sembolik formlardır. Güneş, daire, ışık, merkez gibi unsurlar, hem Türk kozmogonisi hem de diğer pek çok geleneksel kültürde ortak simgesel anlamlara sahiptir.

Bu bağlamda şemse, hem güneş arketipiyle hem de merkezsiz formuyla insanın evrendeki yerini anlamlandırma çabasının bir parçasıdır. Orta Asya şamanik geleneklerinde güneş, gökten gelen güçlerin kaynağı, doğurganlığın ve hayat enerjisinin sembolüdür (Bazin, 1991). Şemse formu, bu anlamları yüzyıllar boyunca taşıyarak, farklı dönemlerde ve coğrafyalarda farklı kültürel katmanlarla bütünleşmiştir. Örneğin, Selçuklu mimarisindeki yıldızlı geçmeler ya da Osmanlı kitap ciltlerindeki merkezî şemse süslemeleri, bu kolektif bilinçdışının görsel tezahürleri olarak okunabilir.

2.3. Türk Kültüründe Sembolizmin Evrimi

Mitolojik anlatılar, genellikle bir toplumun dini inançlarına, ritüellerine ve tarihine kök saldığı için, farklı kültürlerde benzer motiflere rastlamak mümkündür (Büyükkol,

2021; Öztütüncü, 2021). Bu efsaneler, insanların yaşadığı coğrafyaya ve tarihine özgü şekillerde gelişse de, ortak temalar ve semboller içermekte ve insanlığın ortak deneyimlerini yansıtmaktadır. Mitolojik öyküler, toplumların değerlerini, inançlarını ve dünya görüşlerini şekillendiren önemli araçlardır. Farklı kültürlerde benzer temaların bulunması, insanların evreni ve kendi varoluşlarını anlama çabalarının bir yansıması olarak görülebilir. Türk kültüründe sembolizm, göçebe yaşamın doğayla kurduğu doğrudan ilişki, animist inanç yapısı ve Gök Tanrı merkezli kozmogoniyle şekillenmiştir (Kafesoğlu, 1992). Hayat ağacı, kurt, güneş, hilal, yıldız gibi motifler bu anlayışın simgesel izdüşümleridir. Bu semboller, yalnızca görsel kodlar değil; aynı zamanda koruyucu, düzenleyici ve kutsal olanla aracı işlevi gören öğelerdir. "Kün" kelimesinin (Kaşgarlı, 1986) eski Türk toplumlarında güneşin adı olduğu ve güneşe tapmanın Türk kültüründe uzun bir tarihi geçmişe sahip olduğu bilinmektedir (Roux, 2011). Proto-Türklerin M.Ö. I. binyılda baş bayraklarında güneşi simgelemesi (Esin, 2003), Göktürk Kağanı'nın Gök Tanrı'dan kut alan lider olarak güneşle özdeşleştirilmesi (Esin, 2003), güneşin kutsal ve ideal sembolizme sahip olduğunu gösteren önemli göstergelerdir. Uygur kağanlarının bir kısmı, "Kün Tengri'de kut bulmuş" ifadesiyle anılarak, güneşle özdeşleştirilmişlerdir (Ögel, 1995).

Işık, tarihin ilk dönemlerinden beri pek çok dinlerde önemli bir yere sahip olmuştur ve kutsallığı ifade etmiştir. Işığın nesneleri aydınlatmasının yanı sıra kutsal olduğu için aynı zamanda arındırdığına da inanılmıştır. Işığı metafizik anlamda Platinos irdemiş olsa da felsefi olarak ilkel dinlerden itibaren kutsal sayıldığı bilinmektedir. Türk kültüründe de aydınlık veren dini bir motiftir savı, destanlardan örneklerle araştırmada ifade edilmektedir. Bütün eski Türk inanışlarında ve dolayısıyla kültüründe ışık daima ön plandadır. Destanların büyük kahramanları ve onların evlenecekleri kadınların çok defa kutsal

bir ışıktan doğması rastgele olmayan bir özelliktir. Yaratılış destanında ve Oğuz Kağan destanında kadının ışıkla simgeleştirilmesi ışık motifinin Türk kültüründeki önemini göstermektedir. Hicri Şemsi takvimi olarak bilinen Celali Takvimi, Güneş yılına dayalı bir hesaplamayı temel alır. Bu isimlerin tesadüfi olarak verilmediği ve Platinos'un savıyla doğru orantılı olduğu söylenebilir.

Eski Türk inanışlarında, ışık her zaman ön planda tutulmuş ve bu, aydınlık ve bilgelikle özdeşleştirilmiştir. Maniheizm, Uygur topluluğu arasında yaygın olarak kabul görmüş bir inanç sistemidir ve bu inanca göre, Tanrı ışık tarafında bulunarak evrendeki iyilik ve bilgeliği temsil eder. Böğü Kağan'ın dört kardeşiyle birlikte gökten inen bir ışıktan doğduğu, Uygur destanındaki önemli bir mitoloji ögesidir. Gökten inen mavi bir ışıktan doğan kadın, Oğuz Kağan destanında Oğuz'un evlendiği eşidir. Oğuz Kağan Destanı'nda geçen anlatıya göre, bir ışık içinden çıkarak Oğuz'la konuşan kurt, üç ayrı yerde Oğuz ordularına yol göstermiştir. Bu olay, destanın zengin mitolojisi içinde öne çıkan bir detay olmuştur. Bunun dışında Işıktan yaratılmış bir kadın sembolü olarak karşımıza çıkan Ak-Ana, yaratılış destanında önemli bir rol oynamaktadır. İslâmiyet öncesi Türklerin Şamanizm inançlarına göre, "uçmak" kavramıyla anlatılan sonsuz mutluluk ülkesi, bir ışık dünyası olarak betimlenmiştir.

Alpler, destanlarda insanî özelliklere sahip olarak anlatılırken, hanımları daha çok doğaüstü yeteneklere, prensiplere ve manevi değerlere atfedilen niteliklerle tanımlanır. Bundan dolayı, alplerin hanımları genellikle Tanrı tarafından seçilmiş ve dünyaya gönderilmiş kutsal kadınlar olarak görülür. Oğuz Kağan'ın ilk eşi, gökyüzünden gelen bir aydınlık içinde Oğuz'un karşısında belirmiştir. Oğuz Kağan'ın ikinci eşi, Oğuz'un bir ağaç kovuğunda bulunduğu bir kız olarak ortaya çıkmıştır. Eş tercihinde Alpler, kahraman, mücadeleci ve yiğit kadınları tercih

etmişlerdir. İslamiyetin kabulünden sonraki destanlarda, bu motif devam ederek kahramanların yüzleri daima bir nurla aydınlanmış ve dolunaydan daha parlak bir ifadeyle tasvir edilmiştir. Bu temalar, İslam kültürünün etkisi altında destanlara yeni bir derinlik katmıştır. Destanlardaki kahramanların yüzleri, artık sadece fiziksel güzellikleriyle değil, aynı zamanda manevi güzellikleriyle de önemli olmuştur. İslam'ın getirdiği değerler, kahramanların karakterlerini şekillendirerek onları sadece fiziksel güçleriyle değil, aynı zamanda içsel aydınlıkları ve adalet anlayışlarıyla da donatmıştır (www.turkedebiyati.org).

Satuk Buğra Han'ın dört kızından ikincisi Alanur'un; Cebrael vasıtasıyla ağzına akan bir damla ışıktan dünyaya gelen oğluna, Ali gibi Allah'ın Arslan'ı olduğundan Seyyid Ali Aslan Han adını veriş bu motifin Türk destanlarında yaygınlığının örneklerindendir (www.yazmanadir.yek.gov.tr). Nitekim Türk inanç ve gelenekleri araştırıldığında, bu inanış ve düşüncelerin çoğunun aynı şekilde kaldığı gibi, bazılarının ise değişerek de olsa etkisini sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Örneğin Müslüman olan Türklerin, İslamiyeti benimsemeden önceki kültürlerini İslamiyetle beraber de oldukça etkin olarak yaşattıkları görülmektedir” (Işık, 2004).

Türklerin batıya yönlendikleri göçlerde, kendi öz kültürlerinden getirdikleri güneş sembolizmi, yeni kültürlerle ve İslam Medeniyetiyle etkileşimde bulunmuştur. Böylece Güneşin, Türk kültüründe yol gösterici, aydınlatıcı, kutlu, güzellik sembolü olarak düşünüldüğü belirtilebilir (Akçagüner, 2021). Şemse formu, bu simgesel sistem içinde hem göksel bir kudretin hem de tanrısal iradenin sembolüdür. Göktürk Yazıtları'nda, kağanın güneşle özdeşleştirilmesi ve hükümdarın yeryüzüne “kut”la gönderilmesi, şemse formunun siyasal ve dini bir metafora dönüştüğünü gösterir (Clauson, 1972). Bu simgesel yapı, İslamiyet'in kabulüyle terk edilmemiş, aksine İslami tevhid anlayışıyla yeniden yorumlanmıştır. Şemse, Allah'ın nuru ve her

yeri kuşatan ilahi kudretin görsel karşılığı hâline gelmiştir (Derman, 2008).

Örneğin; Klasik dönem salbeklerinin hilal formunda olması tesadüfî bir durum değildir. Şemse Güneş sembolünü, Salbek hilal sembolünü ifade eder. Tanındı, I.Mehmet’e ait kayıtlardaki Osmanlı Dönemi ilk cilt örneği olan Fıkıh Kitabındaki şemse motifiyle bu durumu örneklemiştir (Tanındı, 2015; Çakmak, 2021).

3. ŞEMSE FORMUNUN TARİHSEL VE ARKEOLOJİK İZLERİ

Şemse formunun tarihsel kökenleri, yalnızca Türk kültürüyle sınırlı değildir; bu motif, Mezopotamya, İran, Hindistan ve Mısır gibi medeniyetlerde güneş, tanrılık ve evrensel düzen ile ilişkilendirilmiş ve farklı isimler altında benzer sembolik işlevler üstlenmiştir (Gombrich, 1985). Ancak Türk dünyasında şemse, özellikle Orta Asya steplerinden itibaren anlam genişlemesiyle varlık göstermeye başlamıştır. Göktürkler, Uygurlar ve Hunlar dönemine ait arkeolojik buluntular, güneş formuna dayalı motiflerin hem süsleme hem de kutsal mekân sembolü olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır (Esin, 1978; Beldiceanu-Steinherr, 1993).

Özellikle Pazırık Kurganları’ndan çıkan halı ve tekstil örneklerinde merkezî dairesel motiflerin çevresine yerleştirilmiş ışın biçimli desenler, şemse’nin öncülleri olarak yorumlanabilir (Rudenko, 1970). Bu örneklerde güneş yalnızca ışık kaynağı değil, aynı zamanda hükümdarlık sembolü ve kozmik düzenin merkezi olarak tasvir edilir. Dolayısıyla şemse, hem siyasi otoriteyi hem de tanrısal düzeni temsil eden bir motif haline gelmiştir (Başgöz, 1998).

Selçuklu ve erken dönem Anadolu beylikleri döneminde ise şemse formu, mimari yapıların taç kapılarında, çini süslemelerde ve geometrik bezemelerde yoğun biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Bu formlar, yalnızca dekoratif bir unsur değil, aynı zamanda bir metafizik düzenin, İslam'ın tevhid anlayışının ve evrensel düzenin görsel bir karşılığıdır (Yalman, 2007).

4. TÜRK TEZHİP SANATI VE CİLTÇİLİKTE ŞEMSE

Şemse formunun örnekleri; zahriye tezhiplerde, kitap mahfazalarında, cilt, çini, minyatür, oymacılık, kumaş, kalemişi, edirnekâri, malakâri gibi sanat alanlarında yaygın olarak kullanılmıştır. Form; anlamı ve bütünlüğü olan en küçük süsleme birimi olan motiflerin oluşturduğu bütündür. Form oluşturulurken, motiflerin anlamsal özelliklerini, kültürel etkisini dikkate almak formun doğru oluşturulmasını sağlar. Motiflerin, kompozisyonların, formların bazılarının sembol niteliği taşıdığı bilinmektedir.

Kitap sayfalarını süsleme düşüncesi ilk defa Kur'an-ı Kerim'in sayfaları süslenerek başlanmıştır denilebilir (Tanındı, 2002). Bu durum Kutsal Kitabın tezyini açıdan önemini de anlatır. Uygur Türkleriyle ilişkilendirilen en eski örneklerine Orta Asya'da rastlanan Türk tezhip sanatı, tarihsel olarak bu kültürle özdeşleşmiştir. Uygurlardan günümüze kadar çeşitli kültürlerden etkilenen ve etkileyen bir sanat olan tezhip; günümüzde daha çok levha tezhibi olarak icra edilmektedir. Derman'ın Türk tezhip sanatının seyrine dair yaptığı incelemede, XVI. yüzyıla kadar olan zaman dilimi özetle şu şekildedir: “Bay Sungur zamanında, Türk ve İranlı sanatçıların eserleri, Herat Ekolü'nün doğuşunu tetiklemiştir. Bu sanat akımı, 15. yüzyılın sonlarından 17. yüzyılın başlarına kadar devam etmiş, nihayetinde Osmanlı

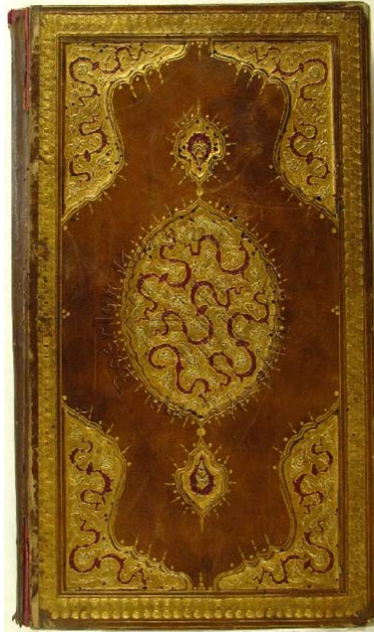
dönemine kadar etkisini sürdürmüştür.”. Bu zamanda, Saray Nakışhanesi'nde öğrenim gören pek çok sanatçı, öncü isimlerden biri olan Baba Nakkaş önderliğinde, Türk Tezhip Sanatı'nın görkemli eserlerini üretmişlerdir (Derman, 2015). Türk Tezhip sanatı; Tezhip sanatının kullanım sahaları incelendiğinde, çoğunlukla el yazması Kur'an-ı Kerimleri süslemek amacıyla yapıldığı dikkat çekmektedir (Aslan Elkıran, 2021). Dolayısıyla tezhip sanatında, şemse formunun cilt kapaklarına uygulanması birbiriyle doğru orantılı olduğu düşünülmektedir. Şemse formunun kitap sanatlarında kullanım alanı genellikle Kur'an-ı Kerim'in “cilt” kapaklarıdır. El yazması veya matbaa baskısı yayınların sayfalarının karışmasına engel olacak şekilde ve zarar görmeden bir arada tutmaya yarayan sağlam sert kapağa cilt denilmektedir.

Osmanlı kitap sanatında şemse, klasik cilt kapaklarının merkezinde yer alır. Bu kullanımda şemse, bilginin kutsallığını ve merkezîliğini temsil eder (Derman, 2008). Sadece görsel olarak değil, içerdiği derin anlamla birlikte düşünülmesi gereken bu form, kitabın fiziksel bütünlüğünü koruyan ve aynı zamanda ruhani bir merkezi temsil eden unsurdur.

Bulunduğu dönemin etkisiyle tezhip sanatı, kendine özgü bir üsluplaşma göstermiştir. Geçmelerin ve geometrik bezemenin ön planda olduğu Selçuklu sanatındaki bu öğeler eserlerin belirleyici özelliğini oluşturmuştur (Aslan Elkıran, 2021). Osmanlılar döneminde de birçok üslup görülmektedir. Bu üsluplar belirli dönemlerde etkisini tüm motiflerde göstermiştir. Zarif motifler giderek yerini Batılılaşmanın tesiriyle Barok-Rokoko-Ampir üslubuna bırakmıştır. Gelenekli Türk Sanatlarında, Türk İslam Sanatlarında 13.yüzyıl da dahil olmak üzere geometrik motif ve form hakimiyeti varken, bu dönemden klasik uygulamalara kadarki süreçte şemse formunda gelişim ve buna bağlı olarak değişim olmuştur. Bu değişimin en belirgin özelliği ise helezonik beyzi formlardaki çiçek motifleridir. Klasik

dönemde; özellikle beyzi formlardaki şemse motiflerinde salbekler görülmektedir. Salbekler, şemse motifinin üst ve alt bölümüne şemse'nin bir parçası olarak düşünülen (şemse'ye ait motiflerden oluşan) küçük paftalardır. Şemselerde, Klasik dönem sonrası oluşan motiflerdeki bozulmalar ve formlardaki değişimler yok denecek kadar azdır. Bu durum şemselerin konum itibarıyla Kur'an-ı Kerim'i tezyinlemesiyle ilgili de olabilir. Motifte yozlaşma olmadığı gibi kompozisyonlarda biçim aynı kalmıştır.

Klasik dönem şemselerinde üst kısım köşelerde sağ ve sol kısımlarda ve alt kısım köşelerde sağ ve sol kısımlarda (köşelere uygulanan) köşebent adı verilen paftalar bulunur. Şemse motiflerindeki köşebentler salbeklerde olduğu gibi şemseye ait motiflerden oluşan motif öğeleridir.



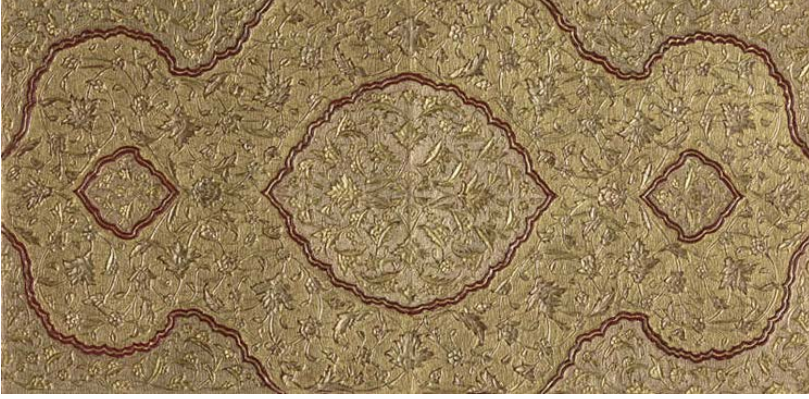
Görsel 1: Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu Kur'an-ı Kerim Yazma Eser. (www.portal.yek.gov.tr)

Görsel 1'deki beyzi formlu örnekte stilize bitki motifleri bulut motifleriyle bir kompozisyon oluşturmuştur. Kiremidi renkli

bulut motifiyle altınla bezenen stilize bitki motifi klasik dönem özelliği göstermektedir. Orta alandaki şemse formu $1/4$ oranında, köşebentlere yerleştirilmiştir. Kahverengi deri cilt ile üzerindeki tezyini renk ve motif birbiriyle bütünlük oluşturmuştur. Şemsedeki salbekler genellikle tepelik formunda olur. Beyzi formdaki şemseler, estetik görünümünün yanı sıra İslam'ın sembolizminde derin anlamlar içerir. Hilal, İslam kültüründe ayın sembolüdür ve yeni ayı temsil eder. İslam sanatında, mimarisinde ve bayraklarında da sıkça kullanılan bir semboldür. Bu sembol, başlangıcı, temizliği, yeniden doğuşu ve ilahi rehberliği simgeler. Hilal formundaki salbeklerin, eserin İslami değerlere ve öğretilere olan bağlılığını vurguladığı düşünülmektedir. Şemse motifinin klasik dönem ciltlerindeki uygulamaları incelendiğinde zarif tasarımlar ve renk uyumu dikkat çeken özelliklerdendir. Bu özellikler, Anadolu Selçukluları ve Beylikler dönemi etkileriyle yoğrulan Türk İslam sanatlarındaki şemse motifi örneğinde sınırlı değildir. Şemse motifi zarafet sembolü olan Türk İslam Sanatlarındaki motiflerden manevi yönü olan önemli motiflerden bir tanesidir.

Kur'an-ı Kerimde kullanıldıkları yere göre secde, hizip, hamse, aşere, nısıf, vakfe ve cüz gülleri olarak adlandırılan motifler şemsenin formları olarak nitelendirilebilir.

Süslemelerde, İslam sanatında hüsn-ü hat haricinde iki belirgin ve özgün yapı öne çıkar; Geometrik öğelerle planın düzenli ve simetrik bir şekilde bölünmesi, kişide sonsuzluk ve her an her yerde olma hissi uyandırır. Stilize motiflerle yaşamın ve yaşamdaki ritmin tasviri gerçekleştirilir. Bunun dışında, spiral yapılar güneşin senelik devirlerini ve devamlılığı da temsil eder. Sonsuzluğu simgeleyen daireler, her iki karakteristik yapının da oluşumunu sağlar (Görsel 2).



**Görsel 2: Turhan Valide 150M(4) Envanter numaralı Yazma Eser
(www.yazmanadir.yek.gov.tr)**

Görsel 2’de Hatai motifiyle tasarlanmış şemse örneği görülmektedir. Şemse formu; hatai, rumi, bulut gibi çeşitli motiflerin gelişimine de tanıklık etmiştir. Örneğin stilize bitkisel tezyinat zamanla yerini rumi motifli kompozisyonlara dönüştürmüştür. Şemsenin motif veya form olduğuna yönelik fikir birlikleri olmasa da; şemse, hem motif hem de form özelliği taşıyan önemli bir tezyinat unsurudur.

Bu formda merkez daire, Tanrı’yı; çevreye doğru uzanan tığlar ise O’nun nurunun ve kudretinin dünyaya yayılışını temsil eder.

5. HALK İNANÇLARINDA ŞEMSE: RİTÜEL, KORUMA, BEREKET VE TILSIM

Şemse ile ifade edilen ışıık saçan kelimesi Kur’an-ı Kerimden saçılan nurdur. Kur’an-ı Kerimden yayılan cismani olmayan ancak ruhun hissettiğine inanılan sonsuz ışııktır. Kur’an-ı Kerimde nur kelimesinin geçmesinin yanı sıra Yaradan’ın insanlara tezahürü olan nuru olduğu varsayılır. Sembolik ifadeyle Şemse formunun nur anlamı da yapılan araştırmada kullanılan görsellerle ifade edilmiştir. Şemsede kullanılan formlar

madalyon, beyzi (oval) olup araştırmadaki görsellerde sunulmuştur. Şemsenin ilk uygulandığı alanın Mushaf tezyini olduğu, Kur'an-ı Kerim'in ciltlerinde ve mahfazalarında olduğu el yazması eserlerden anlaşılmaktadır.

Anadolu halk inanç sisteminde, şemse formu sıklıkla nazardan korunma, uğur getirme, bereket artırma ve kutsal alan belirleme amacıyla kullanılmıştır (Elçin, 2002). Örneğin yeni doğan bebeklerin beşiklerine iliştirilen güneş şeklindeki süslemeler veya evlerin kapı üzerlerine kazınan ışınlı daire motifleri, doğrudan şemse'nin koruyucu gücüne işaret eder.

Düğün ritüellerinde gelin arabasının üzerine çizilen güneş motifi, doğurganlık ve bereket dileğini simgeler. Yine yağmur dualarında güneşe dönerek edilen dileklerde, güneş doğrudan kutsal bir güç olarak algılanır (Ocak, 2000). Bu uygulamalar, şemse'nin yalnızca görsel bir motif değil, aynı zamanda halk inançlarının merkezinde yer alan bir tılsım olduğunu gösterir.

6. SONUÇ

"Şemse", Arapça kökenli bir terim olup, güneşin sembolizmiyle ilişkilendirilmiştir. Sembolik olarak "ışık, nur, aydınlık, ferahlık" anlamları da bulunmaktadır. Şemse formunun örnekleri; zahriye tezhiplerde, kitap mahfazalarında, cilt, çini, minyatür, oymacılık, kumaş, kalemişi, edirnekâri, malakâri gibi sanat alanlarında yaygın olarak kullanılmıştır. Form; anlamı ve bütünlüğü olan en küçük süsleme birimi olan motiflerin oluşturduğu bütündür. Form oluşturulurken, motiflerin anlamsal özelliklerini, kültürel etkisini dikkate almak formun doğru oluşturulmasını sağlamaktadır.

Yapılan araştırmada Şemse'nin yazma mushafların ciltlerinde sıklıkla kullanılan bir form olduğu vurgulanmaya çalışılmıştır. Kur'an-ı Kerim'i süsleyen bir form olması üstelik de

mushafların üzerini kaplayan ciltlerin orta kısmında yer alması bu formu daha anlamlı kılmıştır. Araştırmada şekilsel olarak şemse formu örneğiyle bu durum belirtilmeye çalışılmıştır. Ayrıca manevi olarak Işık, nur, Güneş anlamları da Türk kültüründen örneklerle ifade edilmiştir. Şemsenin türediği şems kelimesi Kur'an-ı Kerimde 33 defa geçmektedir.

Türk kültürü açısından şemse formunun değerlendirildiği araştırmada, şemse formunun tezhip sanatındaki oval, madalyon görünümünün çok ötesinde bir anlama sahip olduğu ifade edilmiştir. Türk kültüründe inanç öğelerinin semboller aracılığıyla ifade edilmesi, yalnızca bir estetik tercih değil; aynı zamanda düşünsel, ontolojik ve epistemolojik bir geleneğin parçası olduğu da araştırmada belirtilmiştir. Şemse formu, bu geleneğin en belirgin temsilcilerinden biri olarak tarihsel süreç içerisinde farklı katmanlarla yeniden inşa edilmiştir. Gerek arkeolojik veriler, gerekse sözlü ve yazılı kültür öğeleri, bu motifin Türk halk inançlarında merkezî bir yere sahip olduğunu açıkça göstermektedir. Türk sanatının köklü geçmişi, sanatçıların eserlerinde genellikle tarihi, mitolojik, folklorik veya gündelik yaşamdan ilham almasına neden olmuştur. Bu eserlerde kullanılan formlar, desenler ve renkler genellikle Türk kültürünün zenginliğini yansıtarak, sanatçıların kendine özgü bir dil oluşturmaya imkân tanımıştır.

Çalışmada şemse'nin tarihsel kökenleri, sanatlardaki temsilleri, halk inançlarındaki işlevleri ve modern kültürdeki izdüşümleri ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. Şemse, yalnızca geçmişin izlerini taşıyan bir motif değil, aynı zamanda bugünü ve geleceği şekillendirebilecek güçlü bir kültürel hafıza aracıdır. Sembollerin unutulmaya yüz tuttuğu günümüzde, bu tür derinlikli motif ve formların yeniden hatırlanması ve yorumlanması, kültürel sürekliliğin sağlanması açısından önem oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akçagüner, S. A. (2021). Şemse ikonografisi için bir öneri. *Sanat Dergisi*, 37, 215-238.
- Aslan Elkıran, G. (2021). DİB yazma eserler kütüphanesinde bulunan 000598 envanter numaralı Kur'an-ı Kerim'in tezhip sanatı açısından değerlendirilmesi. *Ulakbilge Dergisi*, 57(305), 304-312.
- Başgöz, İ. (1998). *Türk Halk Bilimi ve Kültürü Üzerine Makaleler*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Bazin, L. (1991). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. (Çev. A. H. Dilek). İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Beldiceanu-Steinherr, I. (1993). Islamic Decorative Arts and the Concept of Symmetry. *Annales Islamologiques*, 27, 83-96.
- Büyükkol, S., - Öztütüncü, S. (2021). Türk mitolojisindeki karga/kuzgun imgesinin çağdaş Türk resim sanatına yansımaları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14(33), 131-145.
- Clauson, G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Oxford: Oxford University Press.
- Çakmak, Y. (2021). Manisa yazma eser kütüphanesi'ndeki erken Osmanlı dönemine ait cilt örnekleri. *İSTEM*, 19(37), 71-102.
- Derman, Ç. (2015). *Motifler. Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, C. 7, 367, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.
- Derman, U. (2008). *Türk Süsleme Sanatı: Kavramlar ve Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

- Eliade, M. (1957). *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. New York: Harcourt
- Elçin, Ş. (2002). *Türk Halk Kültürü ve Anlatı Geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Erdoğan, B. (2013). Şemse Motifinin Anlam Katmanları Üzerine Bir İnceleme. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 65, 45–62.
- Esin, E. (1978). *İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi ve Sanatı*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Esin, E. (2003). *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk sanatında ikonografik motifler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Işık, R. (2004). Türklerde ağaçla ilgili inanışlar ve bunlara bağlı kültürler. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9(2), 89-106.
- Jung, C. G. (1964). *Man and His Symbols*. New York: Doubleday.
- Kafesoğlu, İ. (1992). *Türk Milli Kültürü*. Ankara: Ötüken Yayınları.
- Kaşgarlı, M. (1986). *Divanı lûgat-it Türk*. C. 1, (çev.: Besim Atalay), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ocak, A. Y. (2000). *Türkler, Türkiye ve İslam*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi*. C. II, Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Roux, J. P. (2011). *Eski Türk mitolojisi*. (çev.: Musa Yaşar Sağlam), Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

- Rudenko, S. I. (1970). Frozen Tombs of Siberia: The Pazyryk Burials of Iron Age Horsemen. Berkeley: University of California Press.
- Tanıncı, Z. (2002). Kitap ve tezhibi. Osmanlı Uygarlığı, (hızl.: Halil İnalcık - Günsel Renda), C. 2, 865-891, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tanıncı, Z. (2015). Sultan II. Murad'ın kitapları ve portreleri. Sultan II. Murad ve Dönemi, (ed.: İsmail Yaşayanlar), 169-181. Bursa: Gaye Kitapevi.
- Turner, V. (1967). The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual. Ithaca: Cornell University Press.
- Yalman, S. (2007). The Art of the Seljuks of Anatolia: The Interplay Between Symbol and Meaning. Muqarnas, 24, 223-241.
- <https://www.turkedebiyati.org/turk-destanlarinda-tipler-motifler.html> (Erişim: 25.12.2024)
- http://www.yazmanadir.yek.gov.tr/Home/ShowLink?LINK_CODE=152 (Erişim: 10.11.2024)
- Görsel 1: https://portal.yek.gov.tr/works/show_digital_resource (Erişim: 10. 02. 2025)
- Görsel 2:
http://www.yazmanadir.yek.gov.tr/Home/ShowLink?LINK_CODE=152 (Erişim: 18. 02. 2025)

**AKADEMİK PERSPEKTİFTEN
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI**

yaz
yayınları

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com